

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmäuse und Künstler.

Herausgegeben von Professor L. Bischoff. — Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Nr. 13.

KÖLN, 29. März 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. Ueber die Natur des Gesanges und sein Verhältniss zur Dichtkunst. Von G. Pfarrius. — Clavierstücke von J. O. Grimm, H. von Sahr, Ad. Schlösser, H. Strauss, W. Heller. II. Von L. Kindscher. — Aus Barmen. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, musicalische und philharmonische Gesellschaft, Soiree der Geschwister Hartmann — Mainz — Frankfurt am Main).

Ueber die Natur des Gesanges und sein Verhältniss zur Dichtkunst.

Von G. Pfarrius.

Das erwachende Lebensgefühl einer Menschenseele, erstarkend durch die Empfindung von Lust oder Leid, dringt naturnothwendig nach aussen durch einen Schrei. Instinctmässige Aeusserung einer inneren Bewegung, hat dieser Schrei zugleich auch die auf Naturgesetzen beruhende Kraft, in der Seele eines Anderen, der ihn vernimmt, dieselbe Bewegung, aus welcher er hervorging, instinctmässig zu erzeugen; er ist somit nicht bloss die Aeusserung, sondern auch der Ausdruck eines Gefühls oder einer Empfindung, der sinnliche Kundgeber des aussersinnlichen Zustandes einer Seele gegenüber einer anderen; er ist eine Sprache im weitesten Sinne des Wortes, aber zugleich auch der erste Keim, der erste Ansatz zur Sprache in ihrer engeren Bedeutung, und nicht bloss dem Menschen, sondern auch den entwickelteren Thier-Geschlechtern eigen. Der Schrei der Furcht, des Entsetzens, der Freude u. s. w. mit seinen unmittelbaren, gleichmässigen, naturnothwendigen Wirkungen ist diesen mit jenem gemeinschaftlich.

Wie durch die Empfindung von Lust und Leid ein Begehr und Verabscheu erzeugt wird, so erzeugt sich auch mit ihr und durch sie eine Vorstellung von dem Gegenstande, der begehr oder verabscheut wird, und zwar ebenfalls nicht willkürlich, sondern naturgesetzlich und nothwendig. Die Empfindung des Hungers erweckt das Verlangen nach einem Gegenstande, der es befriedigt, nach Speise; die Empfindung einer gewissen Lust ist begleitet von der Vorstellung eines gewissen Gegenstandes, der sie erzeugt, die Empfindung einer Furcht von der Vorstellung eines Feindes. So stehen mit gewissen Empfindungen gewisse Vorstellungen in der Seele in ursprünglichem, un-

willkürlichen Zusammenhange. Aber auch dieser Vorstellungen sucht sie sich zu entäussern, und findet die Hülfe hierzu in demselben Mittel, durch welches sie sich auch der Empfindungen entäussert, nämlich im Schrei. Der Schrei, Ausdruck einer Empfindung, wird auf diese Weise auch Ausdruck einer Vorstellung; denn in der Seele dessen, der ihn vernimmt, erweckt er durch die von ihm getragene Empfindung zugleich auch die sie begleitende Vorstellung naturgemäss, aber nicht unmittelbar und nothwendig, sondern vermittelst eines Schlusses durch Induction, etwa in folgender Form: Die Empfindung der Furcht pflegt begleitet zu sein von der Vorstellung eines nahenden Feindes; ein gewisser Schrei ist Träger der Empfindung der Furcht, also auch Träger der Vorstellung eines nahenden Feindes. Der blosse Schrei wirkt sonach in der Seele dessen, der ihn vernimmt, Beides, Empfindung und Vorstellung, aber die letztere, wie gesagt, nicht absolut und nothwendig, sondern mit der Möglichkeit eines Irrthums; denn es könnte die Empfindung der Furcht ausnahmsweise auch nicht von der Vorstellung eines nahenden Feindes begleitet sein. In dieser Doppelkraft des Schreies, dass er Empfindung und Vorstellung zugleich zu erwecken vermag, liegt der zweite Ansatz, die weitere Entwicklung des Keimes zur Sprachbildung; in ihr sand und findet der Mensch zu allen Zeiten und unter allen Zonen die Möglichkeit, einen Theil seiner inneren Welt dem anderen Menschen kund zu geben, sich ihm mitzuteilen, auf welcher Stufe der Entwicklung Beide auch stehen. Ist auch die Mittheilung in Bezug auf die Vorstellung, in Bezug auf Bild oder Gedanken, eine unvollkommene, nicht scharf bestimmende, sondern oft nur andeutende, so ist und bleibt sie doch von einer unlängbaren mächtigen Wirksamkeit. Erweckt ja schon das blosse Lachen und Weinen in der Seele des Hörers die, wenn auch noch so unbestimmte, Vorstellung von einem ergötz-

lichen oder betrübenden Gegenstände. Und auch bis auf diese Stufe folgt das entwickeltere Thier dem Menschen. Durch die Art und Weise seines Schreiens gibt es nicht nur zu verstehen, dass es etwas verlangt, sondern auch, was es verlangt. Und auch hier schon kommt bei dem Thier, wie bei dem Menschen, die Bildungsfähigkeit der Stimme der Mannigfaltigkeit der Empfindungen und Vorstellungen zu Hülfe, da eben der Schrei seiner materiellen Natur nach ein mit gewissem Nachdruck oder Schwung hervorgestossener Ton der Stimme ist.

Jedoch die Menschenseele hat eine grössere Entwicklungsfähigkeit als die Tierseele. Der mit der Empfindung und dem Willenstribe erwachte Erkenntnisstrieb hebt sich in ihr zur Selbstständigkeit hervor und fordert eine gesonderte Sphäre seiner Wirksamkeit; die Menschenseele gewinnt die Kraft, die Vorstellung ohne ihre Begleiterin, die Empfindung, fest zu halten, ja, sie mit einer gewissen Willkür zu erzeugen, — eine Kraft, die der Tierseele abgeht. Indem sie nun auch die reine, d. h. von keiner Empfindung begleitete, Vorstellung kund zu geben das Bedürfniss hat, hierzu aber nicht instinctmässig das Mittel besitzt, wie zur Kundgebung der Empfindung, so hält sie sich zunächst an den Schrei, benimmt ihm allmählich die Wärme der Empfindung, lässt ihn erkalten zum blossen Tone, der geschwungene wird ein schwungloser Ton; Zufall, Willkür, Ueber-einkunst wirken mit, und es entsteht das Wort, die Rede, die dem Thier vorenthalten ist. Das Wort nun unterscheidet sich im Wesentlichen vom Schrei 1) dadurch, dass es in den meisten Fällen durch seine materielle Natur als Ton nichts ausdrückt; denn z. B. Stein könnte so gut Brod, wie Brod Stein lauten, während der Schrei durch seine materielle Natur, die Art seines Tones, ausdrückt, was er soll, und z. B. nicht mit dem Schrei des Weinenden auch die Empfindung des Lachenden und umgekehrt kund gegeben werden kann; das Wort hat eine Bedeutung, der Schrei ist ein Ausdruck; das Wort wirkt als Zeichen, Symbol, der Schrei als Sache; 2) dadurch, dass das Wort an sich nur eine Vorstellung, aber mittelbar durch die Vorstellung auch eine Empfindung erwecken kann, während der Schrei an sich nur eine Empfindung, aber mittelbar, vermittelst eines Schlusses durch Induction, auch eine Vorstellung zu erwecken vermag.

Die Verschiedenheit und Zahl der Vorstellungen des Menschen, wie gross sie auch sei, wird noch bei Weitem übertroffen von der Verschiedenheit und Zahl der Zeichen, welche die Natur durch Hinzufügung der Consonanten zu den Vocalen in seine Stimme gelegt hat.

Aber nicht bloss durch die Vorstellungen, sondern auch durch den Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Empfindungen wird die Tierseele von der Menschenseele überragt. Von einer grossen Anzahl der letzteren entdeckt der Mensch nicht einmal ihren Grund oder ihr Ziel, Object; solche sind daher auch nicht mit einer bestimmten Vorstellung verbunden; der Erkenntniss sind von diesem Gesichtspunkte aus engere Gränzen gezogen, als dem Gefühle, und die Welt der Vorstellungen erscheint kleiner, als die der Empfindungen. Für alle seine Empfindungen aber sucht er nach einem Ausdruck, und da der Schrei in seiner ursprünglichen, einfachen Gestalt ihm diesen nicht gewährt, so versucht er, ihn weiter zu gestalten; er entdeckt in seiner Stimme die Fähigkeit, aus dem Schrei eine Mannigfaltigkeit von Tönen zu entwickeln, die nicht bloss der Mannigfaltigkeit gewisser Empfindungen entspricht, sondern an und für sich ein inniges Wohlgefallen erweckt. Durch Ausdehnung oder Abkürzung des Schreies, durch Verstärkung und Schwächung desselben, durch Wiederholung, durch Höhe und Tiefe des Tones, durch eine Verbindung mehrerer Töne zu einer Reihe unter dem Einflusse des der Tierseele gänzlich abgehenden Rhythmus*), durch diese Stimm-Entwicklungen wird im Wesentlichen die Mannigfaltigkeit der Töne hervorgebracht, in welcher die Mannigfaltigkeit der Empfindungen ihren Ausdruck findet; d. h. die also gestalteten Töne wirken in der Seele dessen, der sie vernimmt, im Wesentlichen dieselben Empfindungen, aus denen sie hervorgegangen, und zwar wie ursprünglich beim Schrei unmittelbar, durch sich selbst, ohne Vorstellung, gleichsam auf materiellem Wege, indem die durch die Tonformen erzeugten Luftschnüsse sich durch das Ohr der Seele des Horchenden mittheilen und gleiche Schwingungen in ihr hervorbringen. Wir befinden uns in dieser Richtung auf einem Gebiete von Empfindungen, welches das Gebiet der mit Vorstellungen verbundenen an Umfang weit übertrifft und sich, man möchte sagen: in das Gränzenlose verliert; des Menschen Seele begeht ja vielfach nach etwas, das sie nicht kennt, also nach etwas Unnennbarem, d. h. mit Worten nicht Ausdrückbarem; das Begehrn selbst aber, der Drang, die Sehnsucht, kurz: die Empfindung ist in ihr rege und vermag auf die genannte Weise der Seele des Anderen sich mitzutheilen.

Diesen Anfangs mehr oder weniger unwillkürlichen Fluss der Töne lernt der Mensch allmählich mit einer ge-

*) Rhythmus beruht auf dem angeborenen Triebe des Menschen, alles Massenhafte, Chaotische, Verworrne zu begrenzen, abzutheilen, zu gestalten, in Verbindung mit dem Gefühle des Wohlgefallens an gewissen Grössen und Verhältnissen.

wissen Willkür, mit Freiheit, behandeln. Seine Erfindungsgabe führt ihn auf neue Wechsel, neue Zusammenstellungen, neue Figuren der Töne; er hält sie fest durch Wiederholung; er gewahrt in ihnen die Kraft der Rückwirkung auf die Empfindung, indem die Tongestalten neue Empfindungen, die Empfindungen neue Tongestalten erwecken in geheimnissvoller Wechselwirkung; es tritt eine von den genannten Empfindungen sich unterscheidende Empfindung des Wohlgefallens hinzu, unter deren Mitwirkung jene alle sich gleichsam verklären und in die Sphäre des Schönen emporgehoben werden. Aus der Fähigkeit, die Töne mit Freiheit zu behandeln innerhalb der aus ihrer Natur entspringenden Gesetze des Schönen, entsteht eine Kunst, die Tonkunst, Musik; der Mensch wird Tondichter, seine Schöpfungen sind Tonweisen, die einem anderen Bedürfnisse als dem der blossen Mittheilung bestimmter Empfindungen genügen, einem anderen Bedürfnisse als einem blossen Drange, wie etwa die Tonweisen eines Singvogels; sie sind erzeugt aus Freiheit und genährt von der Mutter aller Künste, der Schönheit. Sie haben, wie ihr Material, so die Gesetze, es zu formen, ausschliesslich für sich, fallen aber in ihren Endwirkungen mit den Wirkungen aller schönen Künste zusammen, d. h. sie vollziehen das Schöne durch sich selbst auf ihrem völlig gesonderten Wege; aber die durch ihr Schönes bewirkte Gemüths-Erregung ist eine poetische im weiteren Sinne des Wortes, eine den Wirkungen anderer Kunstschopfungen völlig gleiche.

Zunächst nun beschränken sich diese Tonweisen auf den Gehalt der menschlichen Stimme; ohne anderweitige Zuthat wirken sie durch sich selbst, sind ebenfalls eine allgemein menschliche Sprache, aber eine schöne, poetische, Aeusserungen einer inneren Stimmung, aber durch Kunst geläuterte. Summen, Trällern, Jodeln, Brummen sind Arten dieser eines gemeinschaftlichen Namens entbehrenden Gattung von Vocal-Musik. Die leblose wie die lebendige Natur indessen lässt den Menschen ausser sich noch eine Mannigfaltigkeit von Tönen wahrnehmen, die er in seiner Stimme nicht besitzt, die gleichwohl sein Wohlgesallen erregen, gleichwohl der Mannigfaltigkeit seiner Empfindungen und seinem Triebe zu künstlerischen Darstellungen entsprechen. Er verschafft sich Mittel, Instrumente, dieselben nachzubilden, und erweitert so durch den Gewinn neuer Töne das Material zu seinen Tonweisen, die damit eine unendlich grössere Mannigfaltigkeit erhalten. Es tritt zu der bezeichneten Gattung von Vocal-Musik die Instrumental-

Musik, die wie diese ohne anderweitige Zuthat unmittelbar durch sich selbst wirkt.

Beide nun bilden zusammen ein durch sich selbst bestehendes, in sich selbst berechtigtes Kunstgebiet, durch dessen Gebilde das Gefühl des Schönen auf die einfachste, unmittelbarste Weise sich betätigts und, da sie weit über die Sphäre begränzter Vorstellungen hinausgreifen, die feinsten, geheimnissvollsten Bewegungen der Seele angeregt und ausgedrückt zu werden vermögen, also, dass des Menschen flüchtigste Empfindungen und Stimmungen bis zum Unmessbaren und Namenlosen leibhaftig werden und aus der inneren Welt hinaus in die äussere sich schwingen. Und zwar dies in noch vollkommnerem Maasse, nachdem dem melodischen auch noch das harmonische Element der Tonkunst hinzugefügt worden, d. h. nachdem man angefangen, auf der Grundlage der Ton-Verwandtschaft, statt nur einzelne Töne hinter einander, mehrere Töne auf einmal zu Gehör zu bringen.

Das auf diese Weise nach aussen erweiterte und nach innen vertiefte Gebiet der Töne, das dem menschlichen Kunsttriebe ein unbegränztes Feld eröffnete und eine durch lebenslängliche Studien und nur für die Begabteren erreichbare Technik erzeugte, hat eben durch die Erweiterung auch zu Verirrungen Gelegenheit gegeben, wie sie kaum in einem anderen Kunstgebiete grösser vorkommen. Die durch die Vervollkommnung der Instrumente entstandene Leichtigkeit der Tongestaltung, die Möglichkeit, das Entlegenste zu verknüpfen, das Seltsamste in einer Weise zusammen zu stellen, wie es das natürliche Organ des Menschen, die Stimme, nimmer gestattete, die, wenn auch von den Instrumenten an Vielseitigkeit und Wandelbarkeit übertroffen, an wahrer Ausdrucksfähigkeit aber nie erreicht wird; ferner die angestaunte Herrschaft über die Technik, der Reiz des Schweren, Seltenen, Ausserordentlichen treibt den Tonkünstler auf seinem unermesslichen Gebiete in Richtungen hinein, wo er noch belustigt und zur Bewunderung hinreisst, Lebenswärme der Empfindung aber nicht mehr zu verbreiten vermag; kurz: wo das Seelenvolle der Kunst in das Geistreiche der Künstelei überschlägt. Kommt nun vollends hinzu, dass er einer zum Theil übersättigten Zeit angehört, selbst übersättigt und überreizt, einen überreizten Zuhörerkreis im Auge hat, mit welchem er gleichsam eine esoterische Kunstschule einer Laienwelt gegenüber auszumachen glaubt, und vergisst, dass, wie der Koch nicht für Köche kocht, so der Componist nicht für Componisten componirt, so schafft er

Gebilde, die nicht mehr dem Zwecke der Darstellung des Schönen dienen, sondern als Selbstzwecke, als Selbstvergötterungen der Technik, als tönend bewegte Figuren, als erfindungsreiche Klang-Arabesken den Tonsinn ihrer Bewunderer kitzeln. Die wahre Kunst aber wird dadurch an ihnen gerächt, dass sie auf ihren Höhen vereinsamen. Weit entfernt davon, dass sie Steine, Bäume und Thiere in Bewegung setzen, sind sie nicht einmal im Stande, das Volk um sich zu versammeln. Das Volk, in dessen Mitte das Einfache, Ursprüngliche, Naturgemäße immerdar zu seinem Rechte gelangt, geht ungerührt vorüber; ihre Erzeugnisse sind ihm Spitzen und Schärfen, die, weil sie zu spitz und zu scharf sind, nicht stechen und schneiden; sind ihm Getränke, die, weil sie überwürzt sind, ihm nicht munden; es sucht und findet immer wieder den reinen Quell, aus welchem es schöpft, unbekümmert darum, ob eine blasirte Zunft seinen Geschmack als Rohheit oder Rückschritt verspottet.

Doch wir kehren von der Abschweifung über Abschweifungen zu unserem Gegenstande zurück.

Während einerseits feststeht, dass die Gebilde der reinen Tonkunst, d. h. der Instrumental-Musik, in Verbindung mit der oben bezeichneten Art der Vocal-Musik an und für sich nur Empfindungen und Stimmungen innerhalb der Sphäre des Schönen erzeugen, so darf doch andererseits die für ihre Entwicklung höchst wichtige Thatsache nicht verkannt werden, dass ein grosser Theil unserer Empfindungen und Stimmungen, wie oben gezeigt wurde, von bestimmten Anschauungen und Vorstellungen begleitet ist, dass durch gewisse Empfindungen gewisse Vorstellungen und umgekehrt durch gewisse Vorstellungen gewisse Empfindungen erweckt werden, wie, um noch einige Beispiele anzuführen, durch die Sehnsucht nach Liebe die Vorstellung der Geliebten und umgekehrt, durch den Drang nach Muth- und Kraft-Entwicklung der Gedanke des Kampfes, durch den Gedanken des Kampfes der Drang nach Muth- und Kraft-Entwicklung u. s. w., und dass dem zufolge ein gewisses Tongebilde als Träger einer gewissen Empfindung mit der Empfindung auch die ihr entsprechende Vorstellung in die Seele des Hörers hinüber zu tragen, d. h. sie „auszudrücken“, im Stande ist. Beschränkt und gefährdet bleibt diese Ausdrucksweise freilich in vielfacher Hinsicht; denn erstlich kommt sie nur zur Geltung bei einem Theile unserer Empfindungen, nämlich nur bei denjenigen, die überhaupt von Vorstellungen begleitet sind; ferner wenn schon die Wirkung der Tongebilde, als Träger gewisser Empfindungen, abhängt von der Verschiedenheit der

Organisation menschlicher Individualitäten, und dadurch eine unsichere ist, so muss aus demselben Grunde in noch viel höherem Grade die Wirkung auf das Vorstellungsvermögen eine unsichere sein, da sie sich ja nur vermöge eines Schlusses durch Induction vollzieht; es wird oft eine der beabsichtigten Vorstellung nur mehr oder weniger analoge, oft eine falsche, oft auch gar keine Vorstellung erweckt werden. Gleichwohl ist und bleibt der Einfluss von Tongebilden auf die Erzeugung von Vorstellungen, wie umgekehrt der Einfluss von Vorstellungen auf die Erzeugung von Tongebilden unläugbar, und es hat die Welt dieser Wechselwirkung die ergreifendsten, grossartigsten Kunstschöpfungen zu danken.

Oben hatten wir im Allgemeinen angedeutet, wie dem Schrei das Wort entwuchs und sich von ihm absonderte als Ausdruck oder vielmehr Zeichen für die Vorstellung. Jetzt ist hervorzuheben, dass das Wort neben dieser Haupt-Eigenschaft seinerseits auch die Kraft besitzt, Empfindungen zu erwecken. Dies geschieht in doppelter Weise: erstlich mittelbar in Folge der zwischen der Vorstellung und der Empfindung bestehenden, so eben erörterten Wechselwirkung; zweitens unmittelbar: da nämlich das Wort seiner materiellen Natur nach Ton bleibt, so bleibt ihm auch die Bildungsfähigkeit, die wir überhaupt am Tone als solchem kennen gelernt haben, und der Mensch verleiht, wenn die durch das Wort erweckte Vorstellung mit einer Empfindung begleitet ist, dem Tone des Wortes eine die Empfindung unmittelbar ausdrückende Veränderung; er erhebt es aus der Sphäre der schwunglosen in die Sphäre geschwungener Töne. Auf doppeltem Wege also lässt sich durch das Wort die Empfindung in der Seele erzeugen: erstlich durch die vom Worte gegebene Vorstellung mittelbar, zweitens durch den Ton an sich, womit das Wort in die Seele dringt. Z. B. das Wort „Hülfe“ im schwunglosen Tone gibt bloss eine Vorstellung, einen Begriff; das Wort „Hülfe“ im geschwungenen Tone, d. h. in dem veränderten, von der Empfindung geschwängerten, ihr entsprechenden Tone, drückt eine Empfindung aus, nämlich das Verlangen des Hülfsbedürftigen; oder das zum Satze erweiterte Wort: „Wir fluchen euch“, im schwunglosen Tone enthält nichts weiter als eine Vorstellung, ein Urtheil; dagegen im geschwungenen Tone der Empfindung, der Leidenschaft des Fluchenden ausgesprochen, wirkt es neben der Vorstellung auch als Ton und verkündet dem Hörer unmittelbar die Empfindung, die Leidenschaft. Man versuche es einmal, wie viel verschiedene Stimmungen man durch den Ton des Wörtchens „nein“ anzudeuten vermag,

während der Begriff immer derselbe bleibt. Die Veränderungen, die in solchen Fällen der Wort-Ton erhält, beschränken sich aber nicht bloss auf Verstärkung und Schwächung, Hebung und Senkung, Dehnung und Abkürzung des Tones, Wiederholung derselben Laute, Gleichklang u. s. w., sondern aus gleichem Bedürfnisse wie bei der Tonkunst findet auch der Rhythmus seine Anwendung, und somit tritt das Wort, oder die daraus entwickelte Rede bis zu einer gewissen Gränze in die Sphäre der Tonkunst; jenes Wohlgefallen, das wir mit dem Gefühle des Schönen bezeichnen, übt auch hier seine Macht, und mit freiem Schaffen bringt der Mensch Wort-Kunstgebilde hervor, die zugleich durch Vorstellung und Ton Empfindungen wirken, d. h. er dichtet, und seine Kunst ist die Dichtkunst im engeren Sinne des Wortes, die mit der Tonkunst Einem und demselben Ziele nur auf anderem Wege zustrebt, nämlich dem Ziele des Schönen.

Wenn nun gleich die Dichtkunst auch einen Theil der Tonkunst in sich aufnimmt, d. h. den Wort- oder Redeton bis zu einer gewissen Gränze in die Sphäre der Tonkunst hinaufschwingt, um ihre Wirkungen auf das Gefühl zu verstärken, so bleibt doch die Vorstellung bei Weitem das Hauptmittel ihrer Wirksamkeit. Sie bedient sich der Hülfsmittel aus der Tonkunst meist nur zur Anregung einer allgemeinen erhöhten Stimmung und verfolgt auf ihrem eigenen Wege ihre Aufgabe. Im Reiche der Anschauungen und Vorstellungen sucht und findet der Dichter das Material zu seinen Gebilden, die um so lebhafter die Empfindung erregen, je mehr sie in Bildern, statt in Begriffen, sich bewegen, d. h. je mehr sie das Wirkliche in seiner Besonderheit zur Anschauung bringen. Die innere Welt der Empfindungen, verklärt durch den Zauber des Schönen, ist der Ausgang und das Ziel seiner Thätigkeit.

Dem Gesagten zufolge stehen Tonkunst und Dichtkunst in Verwandtschaft mit einander, sie gehen eine Strecke weit Hand in Hand ihrem Ziele entgegen; die Tonkunst streift bis zu einer gewissen Gränze in die Sphäre der Dichtkunst, indem sie durch die Mitwirkung der Vorstellung die Wirksamkeit des Tones mehrt, und die Dichtkunst streift bis zu einer gewissen Gränze in die Sphäre der Tonkunst, indem sie durch die Mitwirkung des Tones die Wirksamkeit der Vorstellung mehrt; die Tonkunst will nicht der Vorstellungs-Elemente, und die Dichtkunst nicht der Ton-Elemente entbehren. Indessen ist oben bemerkt, sowohl in Hinsicht der Tonkunst, dass die ihr zu Theil werdende Beihülfe der Vorstellungs-Elemente beschränkt und unsicher ist, indem sie, die Tonkunst, mit der Verarbeitung reiner Ton-Ele-

mente eine Vorstellung oft gar nicht, oft nur annäherungsweise erreicht, als auch in Bezug auf die Dichtkunst, dass sie bei ihrem Drange, durch Vorstellungen zu wirken, nur einen engbegrenzten Theil von Ton-Elementen zu ihren Schöpfungen verwendet.

Wie nun, wenn es beide Künste versuchten, sich zu einem gemeinschaftlichen Angriffe auf das menschliche Herz zu vereinigen? Wenn es der Tonkunst einfiele, sich zu ihren Erzeugnissen statt des ungeprägten Tones des geprägten, des Wortes, zu bedienen, das ja ebenfalls Ton, aber zugleich auch Zeichen einer bestimmten Vorstellung ist? Würde dann nicht an der Stelle der dunkeln, schwankenden, unbestimmten Vorstellung die deutliche und bestimmte wirken? Und wenn die Tonkunst vollends ein solches Wort wähle, welches die durch den geschwungenen Ton — in Folge der oben bezeichneten Wechselwirkung — an sich schon halb erweckte Vorstellung nun in ihrer ganzen Energie hervorrufe? Würde dann nicht eine doppelte Kraft, die im Tone und die in der Vorstellung, zugleich und einheitlich auf die Seele des Hörers wirken? Müsste dann nicht die Empfindung weit stärker erregt werden? Und wenn es ihrerseits der Dichtkunst einfiele, ein gleiches Verfahren, nur in umgekehrter Richtung, einzuschlagen?

Eine solche Frage könnte albern erscheinen, wenn nicht in der That mitunter sich Ansichten geltend zu machen suchten, durch welche in die Begriffe über das Verhältniss der Tonkunst zur Dichtkunst eine gänzliche Verwirrung gebracht würde, eine Verwirrung, die immer wieder nötigt, die Frage aufzuwerfen: Was ist Gesang? was kann, was soll der Gesang?

(Schluss folgt.)

Clavierstücke von J. O. Grimm, H. von Sahr, Ad. Schlösser, H. Strauss, W. Heller.

III.

Heinrich Strauss, Idylle für das Pianoforte. Op. 6. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 10 Ngr.

Wenn der Charakter der Idylle vorzugsweise das Einfache, Sanfte und Naive umfasst, so treten diese Charaktere schon im ersten Andante hervor. Auch das hierauf folgende bewegtere Allegretto mit seinen naiven, kurzen Vorschlägen (von welchen, beiläufig und *sub rosa* gesagt, der zweite Tact etwas sehr naiv nach Octaven klingt, veranlasst durch das einzig überzählige *a* der Mittelstimme) sucht noch diesen Charakter festzuhalten. Dagegen will das Presto, namentlich mit seinen drei ersten Zeilen in der Ton-

art *E-moll*, nicht in diesen ruhigen Idyllen-Charakter hin ein passen; denn es ist etwas Unruhiges und Schmerzvolles darin. Das ist nun auch zwar allerdings immer ein *ειδυλλιον*, ein Bild; aber so eine Zerrissenheit des Gemüthes kennt das glückliche Hirtenvolk Arkadiens nun einmal nicht.

Heinrich Strauss, Erinnerung an Böhmen. Sechs Phantasiebilder für das Pianoforte. Op. 7. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Der Verfasser gibt hier ein Bild von einer Reise nach Böhmen; seine Phantasie ist darauf gerichtet, dasjenige in Tönen zu schildern, was er an verschiedenen Punkten seiner Reise empfand, und somit entstanden diese sechs Bilder mit der Ueberschrift: 1) Wanderlust, 2) Lustige Fahrt, 3) In Dobrzisch, 4) Am Althütten-Teich, 5) Im Walde und 6) Abend-Hymne. Ohne zu suchen und zu coquettieren, ohne in affectirter Empfindelei zu schwärmen, gibt sich der Componist, wie er ist, natürlich. Dabei sind manche Züge von Originalität sichtbar und zugleich meist interessante Melodien. — Das sind aber alles Punkte, die vom Verfasser festzuhalten sind, die zugleich bezeugen, dass er auf dem geraden, richtigen Kunstwege sich befindet. Mögen auch einzelne Fälle vorkommen, wo der Becher überschäumt:

so ist doch immer eine gewisse gesunde Naturkraft dahinter.

Nr. 1 sängt frisch an mit dem heiteren *A-dur*. Aber das schlägt auf einmal in *Moll* um. Was ist das? Will denn etwa aus dem engen, gewohnten Stubenraume die alte Sorge mitziehen? Fast scheint es so. Aber ringsum ist ja Sonnenschein, frische Lust und Lerchenjubel — da ringt plötzlich, und zwar siegreich, der gute Muth sich empor

aus dem Drucke, der ihn schon zu beschleichen und zu fesseln drohte, und — fort geht's in die schöne freie Gotteswelt hinaus! — Nr. 2. Natürliche Melodieen, dabei Gemüthlichkeit. Obgleich auch dieser im Bilde ein feindliches Ungefähr entgegentritt, so behauptet sie sich standhaft. — Wird uns auch in Nr. 3 dem Titel nach nicht klar, was der Componist im Sinne gehabt, hier auszudrücken, so finden sich doch viele gemüthliche Züge darin, die den Zuhörer beschäftigen und interessiren werden. — Nr. 4. *H-moll*. Die sich zu Anfang so charakteristisch ausprägende Ruhe fesselt die Phantasie und kann wohl einen Landschaftsmaler oder Dichter begeistern, ein Gegenbild zu den Tönen zu schaffen. Der Componist liebt es, wie auch schon in einigen vorhergehenden Nummern, die Melodie der Oberstimme im Bass zu wiederholen und nun wiederum derselben durch die Oberstimme eine neue Begleitung anzufügen, was sowohl zur Einheit als zur Mannigfaltigkeit beiträgt und eben auch in letzterer Hinsicht noch einen gewissen Reiz verleiht. — Nr. 5. Im Walde ist man fröhlich. Oder wär's der Componist etwa nicht? Da ruht ja der Mensch, von tausendsachem Grün umhüllt, so recht eigentlich am Herzen und Busen der Mutter Natur. Und indem er sich ihr so recht nahe fühlt im beseligenden Anschauen ihrer ewigen Schöne, da rauschen ihm die Blätter, da rieselt ihm der Bach den Waldesgruss entgegen. — Nr. 6, Abendläuten, ist besonders poetisch und originell. In dieser Beziehung hervorzuheben der Schluss des Mittelsatzes *C-moll* vor dem Wiederanfang der Haupt-Tonart *Es-dur*. Dieser Satz ist unstreitig von allen der beste. Das Ganze verlangt keine grosse Anstrengung im Spiel und wird sich auch noch hiernach Freunde erwerben.

Henri Strauss, Arabesques musicales (Ballade, Romance, Caprice) pour le Piano. Op. 10. Leipsic, chez Breitkopf & Härtel, Preis 25 Ngr.

Der Hauptsatz von Nr. 1, Ballade (*Moderato, E-moll, $\frac{3}{4}$*), ist seinem Charakter nach schon in dem Tone gehalten, der irgend einem ernst-gewichtigen Lebens-Abrisse einer Vorzeit zukommt und sich somit auch in ein düsteres Grau verhüllt. Zur Vermittlung dieses trüben *E-moll* soll nun der Mittelsatz *G-dur* beitragen; auch das tonisch verwandte *E-dur* stimmt nicht nur mit diesem überein, sondern auch mit der ursprünglichen Klageweise selbst, wie es den Anschein hat, diese zu mildern oder doch wenigstens in stille Wehmuth zu lösen. Aber — „hin ist hin und todt ist todt.“ — Nr. 2 zeigt Gemüth und Empfindung. Die Modulation ist zuweilen kühn und überraschend, die Spielart wieder nicht schwer und nicht unbequem, welches letz-

tere überhaupt wohl zu den Ausnahmen der neueren Clavier-Compositionen gerechnet werden dürfte. Die Wiederkehr der Melodien macht es dem Spieler oder Zuhörer möglich, seine vorigen Gedanken dabei wieder anzuknüpfen und weiter fortzuführen. Entbehren also auch — und wie es gewöhnlich gar nicht anders sein kann — diese Tonbilder aller scharfen Umrisse, so sucht sich doch jede Phantasie selbst einen eigenen heraus, der zu einem Bilde sich gestaltet und der individuellen Gemüths-Anschauung entspricht. — Nr. 3, Caprice, ist frisch und pikant und für den Spieler gar nicht so capriciös, als der Name vielleicht vermuten lässt, indem gerade hier, und gewöhnlich recht mit Absicht, Steine zum Wegräumen, Umgehen, auch wohl Ueberspringen in den Weg gelegt werden. Das Thema ist gut durchgeführt. Nach einer richtigeren Orthographie wäre das nachstehende *ais* in *b* umzuschreiben (als harmonische kleine None) und aus eben dem Grunde auch später das *isis* in *g* zu verwandeln. Es muss doch Alles auch seine gehörige Form haben.



Woldemar Heller, Walzer, quasi Mazurka, für das Pianoforte. Op. 4. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Preis 10 Ngr.

Mehr zur Mazurka sich neigend, im Allgemeinen aber — wie dies auch bei der Polonaise z. B. der Fall — nicht für den Tanz geschrieben. Die Melodien sind im Ganzen ansprechend und zugleich in ihrer Verbindung wohl geordnet, so dass dadurch das Interesse immer rege erhalten wird. Als Salonstück ist die vorliegende Composition nicht schwer auszuführen trotz einiger Sprünge im Bass.

Woldemar Heller, Jagdscene, ein Clavierstück.

Op. 6. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Pr. 15 Ngr.

Eine Art Genrebild, aus welchem der Zuhörer oder Spieler schon manches dem Titel Analoge selbst herausfinden wird. Das Haupt-Thema gibt das Bild einer Fanfare, bei des Hirsches Nähe oder dessen Sichtbarwerden erklingend. Der aber ist auf einmal verschwunden; die bereits wild aufgeregte Meute ist nun plötzlich wie verwirrt und sucht die verlorene Spur. Lange irrt sie herum mit Ungeduld; endlich ras't sie wieder vorwärts, denn die Fährte ist wiedergefunden, was auch die erste Fansare verkündet, und bald fällt das erschöpfte Thier als Beute der Jäger. Als das vollendetste musicalische Jagdbild in der Tonmalerei

— welche überhaupt schon so oft und verschiedenartig beurtheilt worden ist — gilt als unstreitig bis jetzt noch der Jagdchor in Haydn's Jahreszeiten. Noch sind zwei auf diese Kategorie bezügliche Ouvertüren mit zu erwähnen: Méhul, *La chasse du jeune Henri*, und Fr. Schneider, Jagd-Ouverture, mit Anwendung der (ehemaligen dessauer Parforce-) Jagd-Signale. — Die Natürlichkeit und Einfachheit in dem melodischen Theile, so wie die nicht eben schwere Ausführung werden beiderseitig gewiss Interesse für diese Composition erwecken.

Woldemar Heller, Tarantelle. Op. 5 in A-moll und Op. 7 in D-moll. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Jede zu 15 Ngr.

Im $\frac{6}{8}$ -Takt von Nr. 1 spiegelt sich ein bewegtes südliches Leben, wie das diesen nationalen Tanz überhaupt charakterisiert, ab. Die Melodie hat eigenthümlichen Reiz durch unerwartete pikante Wendungen, die aber doch zugleich so im Fluss, so natürlich erscheinen, dass man fast vermuten möchte, der Componist habe sie wirklich auf italischem Boden abgelauscht. Besonders hervorzuheben Seite 4, Zeile 3 und 4. Obschon das Tempo ein rasches (*Presto*) ist, so spielt sich diese Tarantelle auch dankbar und zugleich interessant, gerade wie die bekannten Etuden von des Componisten Namens-Verwandtem (?) Stephen Heller.

In Nr. 2, gleichfalls *Presto*, stellt sich so recht wie trotzig vor die Haupt-Melodie ein kurz und *fz* angeschlagener *D-moll-Accord*, der den Beginn derselben sowohl originell als pikant eröffnet:

An Reiz wie Charakteristik in der Melodie steht diese Composition der vorhergehenden nicht nach, gewinnt vielleicht noch zahlreichere Liebhaber, unter welche auch Referent mit gehört. Dass nun diese beiden Tarantellen zur besseren Sorte der Salonmusik zu zählen, braucht nach dem Vorhergehenden nicht erst versichert zu werden; nur mag es noch gesagt sein, dass es noth thut, mit der Einfachheit und gesunden Natur der Outirt- und Blasirtheit, der allgemeinen Unnatur und dem grossen Nichts der modernen Salon-Romantik entweder den Rücken zuzukehren oder — wie der oben erwähnte *D-moll-Accord* — kühn und trotzig die Spitze zu bieten.

L. Kindscher.

Aus Barmen.

Aus dem Monat Februar und Anfang März haben wir noch über eine Soiree für Kammermusik am 10. Februar, eine musicalische Abendunterhaltung der Liedertafel am 21. Februar und über das Concert des Hrn. Musik-Directors C. Reinecke am 1. März zu berichten. In der Soiree hörten wir ein Trio für Piano, Violine und Violoncell von Ed. Franck und das kleinere *B-dur-Trio* von Beethoven (Op. 11); ausserdem zwei Schottische Lieder von Beethoven: „Der treue Johnie“ und „Das Bäschchen in meinem Strässchen“, gesungen von Fräulein H. Mann, und Mendelssohn's *Allegro brillant* für Pianoforte zu vier Händen, vorgetragen von den Herren Reinecke und Schmitz.

In der Abendunterhaltung der Liedertafel gespielen vorzugsweise die zwei Lieder von F. Hiller: „Wie ist doch die Erde so schön“ und „Frühlings-Einzug“, für Sopran-Solo (Fräul. Mann) und Männerchor, dann die Volkslieder nach der Bearbeitung von J. Rietz und der Vortrag der *F-dur-Sonate* von Beethoven für Piano und Violine durch die Herren Reinecke und Posse.

Das Concert von Herrn Reinecke hatte ein sehr reiches Programm trefflicher Musikstücke. Der Concertgeber selbst trug ein Concertstück für Pianoforte von seiner Composition und das Concert von Joh. Seb. Bach mit der Original-Quintett-Begleitung vor, spielte ferner Beethoven's *C-moll-Sonate* für Piano und Violine mit Herrn Franz Seiss aus Düsseldorf, ein Notturno von F. Chopin und St. Heller's „Auf Flügeln des Gesangs“. Nach dem letzteren gerufen, gab er noch einen Marsch von F. Hiller zu. Der Beifall war ausserordentlich. Ueberhaupt war das Publicum den ganzen Abend hindurch sehr angeregt, und wir billigen es sehr, wenn die Zuhörer in Concerten Theilnahme und Beifall auf lebhafte Weise bekunden; die wahre Stimmung für die Ausführung und Aufnahme der musicalischen Kunstwerke erzeugt sich nur durch eine lebendige Wechselwirkung zwischen den Empfängenden und Gebenden. Ein kaltes Schweigen mag vielleicht sehr vornehm sein; wir halten es aber mit denen, die es nicht für *blânable* halten, das, was sie fühlen, auch auszusprechen und laut zu bekunden. — F. Hiller's *Pater noster* für zwei Chöre gespiel ausserordentlich, eben so der Vortrag des Violin-Concertes „Gesangscene“ von L. Spohr durch Herrn F. Seiss. — Den Solorgesang hatte das ausgezeichnete Sängerpaar Herr und Frau P. aus Düsseldorf freundlichst übernommen. Wir hörten aus Mozart's Figaro das Duett „So lang' hab' ich geschmachtet“ und die Sopran-Arie der Susanne in *F-dur*, „Das Familien-Gemälde“ (Duett für Sopran und Bariton) von R. Schumann, „Schöne Blümlein“ und „Frühlingsblumen“ für Sopran (mit obligater Violine) und drei „Kinder-

lieder“ von C. Reinecke. Frau P. musste bei dem nicht enden wollenden Applaus nach dem reizenden Vortrage der letztgenannten Lieder noch eines zugeben, und auch Herr P. konnte sich der Wiederholung von Freiligrath's und Löwe's Ballade „Prinz Eugen, der edle Ritter“ nicht entziehen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der musicalischen Gesellschaft hörten wir mit grossem Vergnügen den Vortrag des Capriccio für Piano und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy durch einen jungen Dilettanten, Schüler des Herrn Ergmann; das Spiel zeichnete sich durch Präcision und Reinlichkeit und eine in solchen Jahren selte Ruhe vortheilhaft aus. — In der philharmonischen Gesellschaft ärndete der blinde Flötenspieler Ed. Michelmann durch mehrere Vorträge den lebhaftesten Beifall.

Herr Musik-Director Reinhäler ist nach London gereist, um sein Oratorium „Jephta und seine Tochter“ dort aufzuführen.

Am 27. d. Mts. gaben die Geschwister Nina und Karl Hartmann eine zahlreich besuchte Soiree im Hotel Disch. Fräul. Nina H. sang zwei Lieder (von Mendelssohn?) und mit Herrn Kammersänger Koch das grosse Duett aus Linda; Herr Karl H. die Arie aus der Zauberflöte „Dies Bildniss“ und zwei Lieder (von E. Koch und F. Derckum). Beide Geschwister haben von der Natur schöne, kräftige Stimmen erhalten (die Tenorstimme von Karl H. scheint uns aber mehr für die heroische als für die lyrische Gattung geeignet), und zu ihrer musicalischen Ausbildung ist durch ihren trefflichen Lehrer, Herrn Koch, bereits ein sehr guter Grund gelegt, auf welchem nur mit Fleiss und Ausdauer fortzubauen ist. Die Herren Breunung, Paxis und B. Breuer spielten das *C-moll-Trio* von Beethoven, und die beiden Ersteren erfreuten noch besonders durch den Vortrag der allerliebsten *Pièces fugitives* (drei Nummern) für Piano und Violine von St. Heller (nicht Hiller, wie auf dem Programme irrthümlich stand) und Ernst.

*** **Mainz.** Der seitherige Musik-Director der mainzer Liedertafel, Herr Winkelmeier, sah sich genötigt, in Folge eines hartnäckigen Nervenleidens seine Stelle niederzulegen, da er voraussichtlich noch längere Zeit verhindert sein wird, seinem Berufe zu leben. Er wird diesen Sommer wiederholt das Nordsee-Bad Helgoland besuchen und später seinen Aufenthalt in Frankfurt am Main nehmen.

Frankfurt am Main. Der Rühl'sche Gesang-Verein hat am 22. Februar J. Haydn's „Schöpfung“ vollständig und mit Orchester aufgeführt und auf allgemeines Verlangen die schöne Aufführung am 8. März wiederholt. Fräulein Veith sang die Partie des Gabriel und der Eva ganz vortrefflich. — Im Theater macht „Raymond oder das Geheimniss der Königin“ von Amb. Thomas fortwährend Glück.

In Neapel wurde am 12. März unter der Direction des Cavaliere Mercadante Rossini's *Stabat mater* gegeben und dabei vor dem ersten Theile eine Ouverture von Mercadante über Motive aus dem *Stabat* und vor dem zweiten Rossini's Ouverture zu Wilhelm Tell gespielt!

Rossini's neue Melodie *La Séparation* (vielleicht ein Stammblatt?) hat schon einen Bearbeiter an dem deutschen Pianisten Krüger in Paris gefunden. Er wird in seinem Jahres-Concert diesmal neben Beethoven's grossem *B-dur-Trio* eine „*Séparation, transcription-caprice sur la nouvelle mélodie de Rossini*“ spielen.