

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 21. März 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Les Préludes. Symphonische Dichtung von F. Liszt in Wien. Von Ed. Hanslick — F. Brendel über Liszt. — Aus Heidelberg (Musik-Zustände). — Aus Lille (Concert). — Achtes Gesellschafts-Concert in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Henri Litoff, Erste Gast-Darstellung von Fräul. Marie Seebach).

„Les Préludes.“

Symphonische Dichtung für grosses Orchester von
Franz Liszt.

(Aufgeführt von der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien am
8. März 1857.)

Von Eduard Hanslick.

Als der genialste Virtuose unserer Zeit, Franz Liszt, der Triumphe müde ward, die Europa seiner echten Kunst so gern noch länger bereitet hätte, schickte er sich bekanntlich an, durch eigene grosse Schöpfungen die Welt zu überraschen. Wer nicht bloss an geistige Thätigkeit, sondern eben so sehr daran gewohnt ist, dass ihm der Lorber auf dem Fusse folge, der vermag den Schauplatz der Oeffentlichkeit nicht zu verlassen, er wechselt ihn nur.

Der Ruhm des Tondichters Liszt sollte den Ruhm des Virtuosen Liszt sofort verdunkeln. Es fanden sich enthusiastische Freunde und liessen sich auch gefällige Schriftsteller finden, welche diese Transfiguration Liszt's als ein Ereigniss von unabsehbarem Gewinne für die Entwicklung der Tonkunst darstellten. Wir sind im Gegentheil der Ansicht, dass die musicalische Welt durch die Abdication des Virtuosen Liszt einen Verlust erlitten habe, welcher ihr durch den Componisten nicht entfernt ersetzt wird.

Wer die künstlerische Individualität Liszt's während der langen Dauer seines Virtuosenthums aufmerksam beobachtet hatte, durfte sich wohl von vorn herein einige Schlüsse auf den Charakter seiner neuen Compositions-Thaten erlauben. Die Clavier-Compositionen Liszt's, die bekanntlich einen artigen Stoss bilden, waren durchaus von so mittelmässiger Erfindung und Ausführung, dass man auch nicht von Einer daraus hätte behaupten wollen, sie werde sich in der musicalischen Literatur erhalten.

Eine grosse Kenntniss des Clavier-Effectes und hin und wieder ein interessantes Aperçu sind alles, was sich von Liszt's Claviersachen rühmen lässt — bei einem Virtuosen von Geist selbstverständliche Dinge. Seiner äusserst dürftigen Erfindungskraft bewusst, pflegte Liszt meistens fremde Melodien in Transcriptionen, Phantasieen u. dgl. zu verarbeiten. In diese Classe gehört ohne Ausnahme alles, was jemals von Liszt Beliebtheit errang. Ueberall, wo er hingegen aus eigenen Mitteln arbeitete, brachte Liszt ein wunderliches Gemisch von Gemeinplätzen und Bizarrieen zuwege; man ertrug diese Compositionen, wenn er sie spielte. Noch in seinen letzten Clavier-Compositionen, dem „Album de pélérinage“ u. dgl., kann man die ausschliessliche Herrschaft dieser beiden Factoren wahrnehmen, zugleich das zunehmende Bestreben, durch beigefügte Gedichte und sogar Bilder die Armuth des musicalischen Inhalts zu bemänteln. Schrieb Liszt irgend einen Chor, so konnte man nach den ersten Tacten den Componisten an der gequälten Melodie, den unsangbaren Mittelstimmen, der zerfallenden Form erkennen.

So verhielt es sich an 30 Jahre lang mit Liszt's Compositionen, über die das Urtheil so gut wie einstimmig war. Nun nahm sich Liszt plötzlich vor, mit grossen, bedeutenden Schöpfungen hervor zu treten. Mit der ihm eigenen geistigen Regsamkeit und beneidenswerthen Energie ging er an die Aufgabe. Zu einsichtsvoll, um nicht die auffallendsten Lücken seiner Begabung zu kennen, musste er sich der Musik von jener Seite nähern, wo sie, an äussere Objecte gelehnt, vorzugsweise den vergleichenden Verstand beschäftigt und die poetische oder malerische Phantasie anregt.

Er brachte beinahe mit Einem Wurf neun Sinfonieen zur Welt, die er „symphonische Dichtungen“ nannte und mit speciellen, den Inhalt dieser Musik erklärenden Pro-

grammen versah. Die Titel dieser Stücke sind: „*Ce qu'on entend sur la montagne*“, „*Tasso*“, „*Les préludes*“, „*Orpheus*“, „*Mazeppa*“, „*Prometheus*“, „*Festklänge*“, „*Héroïde funèbre*“ und „*Hungaria*“.

Nimmt man dazu, dass Liszt gegenwärtig an einer musicalischen Uebertragung der „Ideale“ von Schiller, der „Göttlichen Komödie“ von Dante, des Göthe'schen Faust und ähnlicher Kleinigkeiten arbeitet, so wird man zugeben, dass der Componist geradezu die höchsten Ansprüche macht, die überhaupt in der Musik erhoben werden können. Er achtet seine Musik für fähig, die gewaltigsten Erscheinungen des Mythus und der Geschichte, die tiefsten Gedanken des Menschengeistes nachzugeigen und nachzublasen. Den Musiker muss diese Methode von vorn herein sehr bedenklich stimmen, indem sie klar genug ausspricht, dass es sich hier nur sehr nebenbei um Musik handle. Hauptsache ist der poetische Stoff, dieser soll durch musicalische Randzeichnungen geistreich illustriert werden.

Die Berechtigung der descriptiven Musik überhaupt angenommen, ist doch wieder ein grosser Unterschied zwischen den Stoffen, welche man ihr zumuthet. In der „Meeresstille und glücklichen Fahrt“, im „Sommernachtstraum“, im Programm der Pastoral-Symphonie u. dgl. wird Niemand die Ungezwungenheit der musicalischen Anspielung erkennen: ein Mazeppa aber ist geradezu widermusicalisch; Charaktere wie Prometheus sind jeder musicalischen Beziehung so fern, dass solche Ueberschriften von Sinfonieen nur den Eindruck einer prahlhaften Spielerei machen können.

Es ist kaum nöthig, hier die Frage über die Berechtigung der Programm-Musik von Anfang aufzunehmen. Niemand denkt mehr so engherzig, dem Tonsetzer jede poetische Anregung versagen zu wollen, welche die Beziehung zu einem äusseren Stoffe ihm bietet. Die Musik wird zwar nimmermehr im Stande sein, das bestimmte Object auszudrücken oder dessen wesentliche Merkmale so darzustellen, dass man sie ohne die Ueberschrift erkenne — allein sie mag immerhin die Grundstimmung davon nehmen und mit der deutlichen Benennung an der Stirn wenigstens anspielend, wenn auch nicht darstellend wirken. Die Hauptbedingung wird immer bleiben, dass die Musik, allem Titel und Programm zum Trotz, denen sie ihre Färbung leiht, doch immer auf ihren eigenen Gesetzen ruhe, specifisch musicalisch bleibe, so dass sie auch ohne Programm einen in sich klaren, selbstständigen Eindruck mache.

Dies nun ist die erste wichtige Einwendung, die man gegen Liszt erheben muss, dass er dem Sujet seiner Sin-

fonieen eine weit grössere missbräuchliche Mission auferlegt, nämlich den fehlenden musicalischen Inhalt entweder geradezu zu ersetzen oder dessen Atrocitäten zu rechtfertigen.

Jeder Mensch mit gesunden Sinnen wird sich von dem dissonirenden Geheul, das einen so wesentlichen Theil der „Mazeppa-Symphonie“ bildet, abwenden. Durch diese Ueberschrift nun soll eben das, was uns an sich musicalisch abscheulich dünkt, als treffend und nothwendig aufdisputirt werden. „Der Componist wollte ja die schmerzlichen Zuckungen des geschleiften Mazeppa schildern“ u. s. f. — Man wird zugeben, dass bei solcher Ausdehnung des Programm-Princips es mit der Musik einfach zu Ende ist.

Den „symphonischen Dichtungen“ sind, wie gesagt, erklärende Vorreden von Liszt vorgedruckt, die ganz in dem entsetzlichen, schwülstig-sentimentalen Tone Richard Wagner's abgesfasst sind. Ein eben so merkwürdiges Licht, wie diese speciellen Vorreden, die gleich einem Ballet-Programm den taubstummen Tanz erklären, wirft die sämmtlichen Partituren vorgedruckte gemeinsame Erklärung auf die falsche Methode Liszt's. „Obschon ich bemüht war,“ heisst es darin, „durch genaue Anzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, dass Manches, ja, sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen lässt.“ Ich überlasse es dem musikkundigen Leser, zu entscheiden, in wie fern man es noch mit Tonwerken zu thun habe, wo das „Wesentlichste“ desselben sich nicht in Noten wiedergeben lässt*). Dirigenten

*) Hier thut der Verfasser Liszt Unrecht, wozu freilich die plumpen deutschen Uebersetzungen, welche mit der französisch geschriebenen Vorrede der Partitur vorgedruckt ist, leicht verleiten kann. Die wörtlichen Aeusserungen Liszt's beziehen sich nur auf die Bezeichnung des Vortrages und des Zeitmaasses: „Ich habe mich bemüht, meine Intentionen in Bezug auf Schattirungen, auf Beschleunigung und Zurückhaltung des Zeitmaasses u. s. w. durch eine detaillierte Anwendung der gebräuchlichen Zeichen und Ausdrücke so deutlich wie möglich zu machen; dennoch würde man sich täuschen, wenn man glaubte, dasjenige zu Papier bringen zu können, was die eigentliche Schönheit und den Charakter der Ausführung ausmacht.“ — Man sieht, dass der weimar'sche Uebersetzer das von uns Unterstrichene weggelassen und dafür im Nachsatze die Worte „ja, sogar das Wesentliche“ zugesetzt hat. — Eben so widersinnig ist der Schluss der Vorrede übersetzt, wo es im Deutschen heisst: „Dem Wohlwollen meiner Kunstgenossen sei es daher überlassen, das Meiste und Vorzüglichste an meinen Werken zu vollbringen!“ — während Liszt, unmittelbar an die obige Stelle anknüpfend, sagt: „In dem Talente und der geistigen Auffassung der dirigirenden und ausführenden Künstler liegt allein das Geheimniss desselben (nämlich

und Spieler müssen demnach für Liszt'sche Compositionen mit einem besonderen Ahnungs-Vermögen ausgestattet sein — von den Zuhörern versteht sich diese Schuldigkeit von selbst.

Es war zu erwarten, dass Liszt in allen Aeusserlichkeiten neu sein werde. So ist die Form seiner symphonischen Dichtungen ein Mittelding zwischen der erweiterten Ouverturen-Form Mendelssohn's und der mehrsätzigen Sinfonie. Liszt lässt die drei bis vier im Charakter scharf unterschiedenen Abtheilungen, aus denen seine Symphonieen bestehen, wie in freier Phantasie, zwanglos in einander übergehen, so dass das Ganze äusserlich als ununterbrochene Einheit aufgeführt wird.

Das hindert freilich nicht, dass diese Bestandtheile oft mosaikartig an einander gereiht, oft chaotisch durch einander gemengt erscheinen.

Die Form einsätziger Symphonie kann eine Zukunft haben, wenn sie von echt musicalischen Kräften gepflegt wird; man bedarf für Concert-Aufführungen Orchesterstücke, deren Ausdehnung etwa die Mitte zwischen der Ouverture und der Sinfonie hält. Sämmliche Liszt'sche „Dichtungen“ sind weislich kurz gehalten.

Die „Präludien“ erscheinen charakteristisch durch die Methode, wie die Musik zu dem fertigen Programm rein auf dem Wege der Reflexion hinzugebracht wird. Es ist kaum mehr als ein witziger Gedanke, was den ganzen Stoff der Sinfonie bildet: die Vergleichung des Menschenlebens mit einem „Präludium“ zu einem unbekannten jenseitigen Gesange. Die musicalische Bedeutung vom „Präludium“ liefert nun dem Componisten die nöthigen Guirlanden von Harfen-Arpeggi en u. dgl.

In der Lamartine'schen Dichtung werden „Liebesglück“, „Sturm“, „Ländliche Einsamkeit“ und „Siegreicher Kampf“ als rasch in einander fliessende Nebelbilder vorgeführt. Welche materielle Ueberstopfung damit in den engen Rahmen eines Musikstückes gebracht wird, ergibt sich von selbst, so wie die Unvermeidlichkeit einer Zerstreuung, welche das gerade Widerspiel jener geistigen Sammlung ist, die das echte Kunstwerk beabsichtigt.

Vom rein musicalischen Standpunkte sind die „Präludien“ die klarste und gefälligste aus der Reihe der Liszt'schen metaphysischen Abhandlungen. Wir finden zwar kein

dessen, was zu schöner und charakteristischer Ausführung gehört), und der Grad von Sympathie, welchen sie meinen Werken freundlich zuwenden wollen, wird für diese die beste Bürgschaft des Erfolgs sein.“ — Nun, Liszt muss es wohl schon gewohnt sein, dass seine gegenwärtigen deutschen Freunde seine Gedanken übertölpeln. Die Redaction.

Thema darin, das an sich originell oder bedeutend heissen könnte, vielmehr unterlaufen sowohl in den pathetischen als in den sentimental Theilen Anklänge von bedenklicher Trivialität; noch weniger entdecken wir in diesem poetischen Vagabundiren der Phantasie jene musicalische Gedanken-Entwicklung, die wir als „thematische Arbeit“ in jeder grösseren Composition finden und finden wollen. Der ehrgeizige Drang, jeden Augenblick mit etwas Neuem, Ungehörtem, Genialem zu überraschen, bringt vielmehr eine Unruhe in das Ganze, welcher geradezu etwas Dilettantisches anklebt. Dessen ungeachtet vermögen die „Préludes“ den Hörer interessant anzuregen. Es zeigt sich darin ein sehr lebhafter Sinn für Zusammenstellung der Klangfarben; wir erinnern nur an die Instrumentirung des an sich ziemlich gewöhnlichen Thema's in *E-dur*, das (Seite 21 der Partitur), von vier Hörnern und getheilten Bratschen breit vorgetragen, von Violinen und Harfen-Accorden leicht umspielt, von reizender Wirkung ist.

Eben so bringen (S. 32) die aufsteigenden chromatischen Sextengänge des Streich-Quartetts, Anfangs nur von Fagotts und Clarinetten in der Tiefe, dann durch Oboen und Flöten verstärkt, eine wahrhafte Windsbraut hervor. Der letzte Satz ist nicht viel mehr als ein Parademarsch, mit allem Glanze lärmender Janitscharenmusik ausgestattet. Darauf verzichtet Liszt niemals; er weiss zu gut, wie solch rein sinnlicher Eindruck beim grossen Publicum immer seine Schuldigkeit thut; die „guten Freunde“ sorgen schon dafür, dass auch dieser Janitscharen-Lärm für reine Erhabenheit ausgelegt werde.

Liszt bringt ihn aber nicht bloss in den „Préludes“ an, etwa um den „Kampf“ zu illustrieren; auch im „Tasso“, im „Prometheus“, in den „Festklängen“ begegnen wir diesen Soldatenfreuden; sogar der arme „Mazeppa“ wird unter Begleitung von Triangel, grosser Trommel und Becken geschleift.

Nächst diesem Talente für Instrumentirung fällt in den Préludes auch mitunter ein feiner Sinn für Figurirung auf (S. 24 u. m. a.), so wie endlich unter hässliche Accordenfolgen sich mitunter auch eine glückliche Entdeckung mischt.

Die Hauptsache, an der die Kritik festhalten muss, bleibt aber doch immer, dass alles, was an den Liszt'schen Symphonieen das Publicum fesselt und den Musiker interessirt, nicht aus dem reinen Quell der Musik fliest, sondern künstlich gebranntes Wasser ist. Die musicalische Schöpfung drängt sich bei Liszt nicht frei und ursprünglich ans Licht, er setzt sie auf dem Wege der Reflexion zusammen. Wer je über unsere Kunst nachgedacht hat, weiss, dass ein

geistreicher und phantasiebegabter Mensch, der sich das Äusserliche der musicalischen Technik vollständig angeeignet hat, noch kein schöpferischer Tondichter ist.

Denken wir uns einen Dichter wie V. Hugo, oder einen Maler wie Gallait im Besitze aller musicalischen Kenntnisse und gepeinigt von dem Drange, zu componiren — ihre Tonwerke würden ohne Zweifel den „symphonischen Dichtungen“ sehr ähnlich sein. Es wäre Geist, Poesie, Bilderpracht, Alles vielleicht beisammen, nur kein musicalischer Kern. Liszt gehört zu jenen genialen, aber unfruchtbaren Naturen, welche, von künstlerischem Ehrgeiz getrieben, Bedürfniss mit Beruf verwechseln. Wenn es ihm heute einfiele, als Tragödien-Dichter aufzutreten, so würde er wahrscheinlich auch in dieser Eigenschaft Geist und Bildung verrathen, ohne dass es desshalb Jemandem einfiele, ihn neben Shakespeare zu stellen. Oder vielmehr auch dazu würde sich einer oder der andere jener literarischen Lohn-dienner bereit finden, welche Macaulay „ein Mittelding zwischen Mensch und Pavian“ nennt, und die leider überall vertreten sind. Für einen musicalischen Entdecker oder Reformator kann Liszt nur von Leuten gehalten werden, welche mit Berlioz' und R. Wagner's Werken nicht bekannt sind. Diese beiden Componisten sind für Liszt geradezu Vorbilder gewesen, und kaum dürfte sich bei diesem irgend ein Effect finden, dem nicht Aehnliches in den Werken jener bereits vorausgegangen wäre.

Wo die guten wie die schlechten Seiten so auffällig vorliegen, wie es uns bei Liszt's Symphonie der Fall zu sein scheint, dünt uns auch die künstlerische Bilanz nicht schwierig. Das Interesse, welches geistreiche Einzelheiten, brillante Technik und das energische Verfolgen eines bestimmten Princips allzeit einflössen werden, sichert den Compositionen Liszt's eine höhere Stelle, als zahllosen Schularbeiten, die eine gleiche Ohnmacht regelrecht, aber ohne Geist ausarbeiten, namentlich also einen Vorrang vor den Werken seiner zahlreichen Clavier-Collegen. Diese relative Höhe jedoch zur absoluten zu erheben und Liszt's Symphonien als wahre musicalische Kunstschöpfungen, als Meisterwerke oder gar als Ausgangspunkte einer neuen Verjüngung der Tonkunst hinzustellen, kann nur gelingen, wenn wir zuvor jeden Begriff von reiner Instrumentalmusik und jede Erinnerung an das, was ein Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn darin geleistet haben, vollständig und für immer abtun.

Ueber die Aufnahme der „Préludes“ können wir nicht endgültig berichten, da dieselbe in einem langen und unentschiedenen Kampfe zwischen Zischen und Klatschen sich

äusserte. Die Aufführung war eine vortreffliche. Wer, wie wir, bei den Proben Zeuge war, mit welcher Uermüdlichkeit Director Hellmesberger dieses schwierige Werk einstudirte, muss sich zur öffentlichen Anerkennung dieser Leistung doppelt verpflichtet fühlen.

Wir schliessen hier die Hauptsätze aus der ästhetischen und kunsthistorischen Würdigung der Liszt'schen „Dichtungen“ durch F. Brendel in der Neuen Zeitschrift für Musik, Nr. 10 vom 6. d. Mts., an, und überlassen den Lesern das Urtheil, ob diese Sätze eine wirkliche Begründung des Werthes jener Compositionen oder ein schlagendes Beispiel zu der Aeusserung von Ed. H. im dritten Absatze vom Ende des obigen Aufsatzes sind.

Herr Brendel stellt fünf „Fragen“ oder „Gesichtspunkte“ auf, die bei Liszt's symphonischen Dichtungen in Betracht kommen. Wir geben überall nur seine eigenen Worte:

„1. Die erste Frage ist die nach dem unmittelbaren Eindrucke der Listz'schen Werke, und dies der einzige richtige Weg, um zu einer gründlichen Orientirung zu gelangen. Was nun diesen Eindruck betrifft, so ist zu sagen, dass er ein grosser und gewaltiger ist, wie ihn nur die Werke ersten Ranges hervorbringen. Wir fühlen uns berührt von dem Hauche des Genius; es ist der Schauer und das innerliche Entzücken, welches wir empfinden, wenn uns eine neue Offenbarung im Bereiche des Schönen wird. Ein ganzer, grosser und herrlicher Mensch tritt uns entgegen, eine wunderbare Individualität, wie sie in unserer Kunst noch nicht zum Ausdruck gelangt ist. Wenn die Haupt-Gegensätze in Liszt's Wesen, die Kraft, das Titanische einerseits und eine unendliche Weichheit und Zartheit andererseits, in früheren Jahren noch aus einander fielen, unvermittelt einander gegenüber standen, so sehen wir dieselben jetzt zusammengefasst in der höheren Einheit des Charakters. Der Sturm und Drang ist vorüber, und fertige, in sich abgeschlossene Gestaltungen geben Zeugniß von tief-innerlicher Sammlung. Entsprechend dieser inneren Reife, erscheinen die Werke durchans maassvoll, plastisch in ihrer Gestaltung, und eine Klarheit ist darüber ergossen, wie sie nur die Schöpfungen ersten Ranges besitzen.“

„2. Ist dieser Eindruck festgestellt, und er ist es für jeden, dessen Inneres nicht gänzlich in früheren Anschauungen und Gefühlen besangen erscheint, für jeden, der innerlich der Entwicklung der Kunst bis auf die Gegenwart gefolgt ist, so ergibt sich als die zweite Frage die nach

der formellen Gestaltung. In dieser Beziehung ist zunächst daran zu erinnern, dass die Form nicht etwas für sich Bestehendes, ein- für allemal Fertiges ist. Mit jedem neuen Schönheits-Ideal wechselt auch die Form, wie dies durch die bisherigen grossen Epochen in der Geschichte der Tonkunst bestätigt wird; und unter diesem Gesichtspunkte ist daher diese Frage zu entscheiden. Ist der Inhalt schön, ist das Werk im Stande, den ersten Bedingungen aller Kunst zu genügen, einen reinen Kunst-Eindruck hervorzubringen, so ist die Form gerechtfertigt, sie sei, welche sie wolle. Dies ist in Liszt's Werken der Fall, und die Aufgabe ist daher nicht die, vom Standpunkte der reinen Form aus über Zulässigkeit oder Unzulässigkeit angebahnter Neuerungen zu streiten, oder wohl gar vom alten Standpunkte aus gegen das Neue zu polemisiren, sondern aus dem Inhalt und unter Hinblick auf die geschichtlichen Voraussetzungen die neue Form zu begreifen....

„3. In diesen Werken ist der Weg betreten, der einzig noch übrig war, der Weg aus den bisherigen formellen Schranken der Instrumentalmusik heraus zu freier Dichtung in Tönen; es ist darin mit Bestimmtheit jenes Ziel ergriffen und verwirklicht, welches auch R. Schumann in der ersten Epoche seines Schaffens ahnte, dem er sich aber später, als er das Gebiet der Pianoforte-Composition verliess, entfremdete. Schumann hatte ganz bestimmt in früheren Jahren ein solches Ziel vor Augen, aber die Zeit war noch nicht reif, die Entwicklung der Kunst noch nicht so weit gediehen, um das solcher Gestalt Geschaute auf das Orchester übertragen zu können. Schumann erschrak vor den Consequenzen und that daher einen Schritt rückwärts.— Liszt nun hat diesen Schritt vollbracht, er hat den Faden der Entwicklung da aufgenommen, wo ihn seine Vorgänger fallen liessen; er ist eingetreten in den geschichtlichen Process als ein ganzer Deutscher, und hiernach wäre also die Idee der symphonischen Dichtungen historisch gerechtfertigt.— [Wir übergehen die Stellen, in denen Brendel sich als Schöpfer der neuen Richtung überhaupt darstellt, „Wagner hat nur als Künstler gestaltet, was ich (Brendel) als Aesthetiker erfasst hatte“ u. s. w.]

„4. Ein vierter Gesichtspunkt, den ich aufzustellen habe, betrifft das Wesen der Programm-Musik. Die Programm-Musik der neuesten Zeit ist motivirt durch die Geschichte der Kunst, und Beethoven hat derselben zuerst die volle Berechtigung erkämpft.— In solcher Bestimmtheit

des Ausdrucks besteht zwar nicht ganz allein nur das Wesen der Instrumentalmusik; denn gerade das in Worten Unfassbare, das Unsagbare zu sagen, ist die andere grosse Seite derselben. Aber eben so berechtigt ist jene, ja, in der Gegenwart vorzugsweise am Orte, und ich muss gestehen, dass es mich schmerzt, wenn ich sehe, wie fort und fort alte Ammenmärchen wieder aufgefrischt werden; wenn ich in Erfahrung bringe, wie jene Vorurtheile die Köpfe so sehr verfinstern, dass man unemplänglich ist für jede bessere Einsicht. Nur das Eine ist im Auge zu behalten, dass die schildernde, malende Musik keine bloss äusserliche und auf Aeusserliches gerichtete sei, im Gegentheil, dass darin zugleich eine tiefere geistige Bedeutung sich kund gebe. Ist aber diese Bedingung erfüllt, so bezeichnet eine solche Richtung keinen Abweg, sondern eine Erweiterung.

„5. Einen fünften Gesichtspunkt gewinnen wir, wenn wir das Gesetz betrachten, welches die Musik des letzten Jahrhunderts gestaltet hat. Es ist, wenn wir bei Seb. Bach beginnen, den Weg durch Haydn, Mozart und Beethoven fortsetzen und bei Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt ankommen, der Gang vom Uebergewichte des Verstandes zur allmählichen Entfesselung der Phantasie, der Gang vom Object zum Subject, von der Hingebung des Künstlers an ein Allgemeines zu jener Wendung, welche die künstlerische Subjectivität zum Mittelpunkte macht. So sind wir zur Spitze der Subjectivität in neuester Zeit gelangt, und dieser Gesichtspunkt führt uns zugleich jetzt aus der Allgemeinheit heraus zu concreterer Erfassung der Aufgabe. Man hat gesagt, Liszt spiele auf dem Orchester, wie früher auf dem Pianoforte. Dieser Satz ist zugleich sehr richtig und zugleich sehr falsch. Das Letztere, wenn damit gesagt ist, dass Liszt das Orchester zu Zwecken der Virtuosität gebrauche oder missbrauche. Richtig dagegen ist der Satz, wenn er bedeuten soll, dass das Orchester und die Formen der Orchester-Composition nicht mehr eine objective Macht sind, welcher der Künstler gegenübersteht, sondern Beide sich wie ein leichtes Gewand allen Regungen der Persönlichkeit anschmiegen. Das ist der Schlüssel zum Wesen dieser Composition (!!), zugleich zu der Art des Orchester-Vortrags und der Liszt'schen Direction. Die Tondichtung ist jetzt der Spiegel, der treueste Ausdruck einer von den früheren Schranken nicht mehr eingeengten Individualität, die jetzt frei und ungehindert sich ergeht, und das ist zugleich, wie Jeder zugestehen wird, eine nothwendige Conse-

quenz des Bisherigen, es ist darin die Verfolgung des Weges bis zum Zielpunkte und zugleich ein neuer grosser Schritt vorwärts enthalten. — — “ (!)

So weit Herr Brendel zur Aufhellung der „Verfinstierung“ in unseren Köpfen. Ob aber Liszt selbst, durch solchen Dunst von ästhetischem Haarrauch wie ein zweiter Johann von Leyden benebelt, auf die Stufen des Tempels treten und flüstern werde: „Ja, es ist wahr, ich bin Prophet“, ich bin „die Spitze der Subjectivität, die Offenbarung des Schönen, die freie Individualität, die nothwendige Consequenz, bin der Einzige, der nach Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Berlioz kommen musste“ — das möchten wir doch sehr bezweifeln! Vor einem Irrenhause selbster angekommen, würde Liszt jedenfalls dem Verkünder seiner Herrlichkeit aufs freundlichste zuflüstern: „Gehen Sie nur gefälligst voran: ich habe noch bei den Vernünftigen zu thun.“ — Wer dieses zu stark findet, dem sagen wir, dass wir unserer Entrüstung über einen Lehrer der Geschichte der Musik, der Mozart und Beethoven zu Stufen für Liszt macht, in ganz anderen Ausdrücken Lust machen würden, wenn wir nicht annehmen müssten, dass er sich auf dem angedeuteten Wege befände.

Aus Heidelberg.

Eine Correspondenz aus dem unmusicalischen Heidelberg in einer Musik-Zeitung dürfte sich ungefähr wie Saul unter den Propheten ausnehmen und zur Frage auffordern, ob seit Thibaut's Ableben in unserer Stadt wohl noch Musik cultivirt werde. — Ach, lieber Leser, es wären gar wunderliche Dinge *in rebus musicalibus* aus unserer Musenstadt zu berichten; aber du weisst vielleicht, vielleicht auch nicht, dass alle die kleinen Städte mit Universitäten in musicalischer Hinsicht in die Kategorie jener gehören, deren bekannteste „Ultima Thule“ benannt ist. Woher das kommt? Einfach daher, weil die hohe Aristokratie der Wissenschaft, welche hier und anderwärts die *Crème* der Gesellschaft bildet, in der Regel ihre Steckenpferde reitet und mit vornehmer Miene auf alle Kunst, insbesondere auf Musik, herabsieht, für welche sie weder Empfänglichkeit noch Sinn besitzt. Auf die Bürgerschaft bezüglich, lässt sich hier wie anderwärts dem bekannten Satze: „Je näher an Rom, desto schlechterer Christ“, ein ähnlicher zur Seite stellen, der ungefähr so formulirt werden könnte: Je näher dem Sitze der Wissenschaft, desto entfernter das Verlangen nach Bildung. Wo der Gerstensaft das dringendste

der materiellen Bedürfnisse und socialen Bindemittel ausmacht, da herrscht seines Sinn nicht, am allerwenigsten unter der studirenden Jugend. — Aber die heidelberger Damenwelt, findet sich denn darin kein hervordrängender Sinn für Tonkunst in höherem Stile, nicht bloss für Geklimper zwischen vier Wänden? Unsere Damenwelt beschäftigte bislang fast ausschliesslich der Cohu-Bohu einiger Salons, nebenbei die schönen Spazirgänge aufs Schloss und nach dem Wolfsbrunnen; wie hätte sie da zur Ruhe kommen können, um über die Vortheile nachzudenken, welche die Cultivirung der Musik in ihren obersten Gattungen in geistiger und socialer Hinsicht dem sonst gebildeten Weibe zu bieten vermag! Und ohne feste Leitung, ohne gute Beispiele im Grossen und Kleinen darf ja von dieser Seite der Gesellschaft nichts, was einem höheren Kunstzwecke entsprechen soll, erwartet werden.

Zur Zeit, als Herr Musik-Director Hetsch die Leitung in Händen gehabt, da rührte sich noch etwas in der Bevölkerung, das sich sporadisch zur gemeinschaftlichen Zusammenwirkung vereinigen liess. Freilich lebte noch in Velen die Tradition der Thibaut'schen Verfahrungsweise, der Erfolge u. s. w. Auch war Herr Hetsch selbst kein unerfahrener Dirigent und hatte nebenbei eine hübsche Portion Energie. Seinem Nachfolger Winkelmeier mangelten diese unerlässlichen Postulate, wiewohl er seinen Vordermann an kunstwissenschaftlicher Bildung übersehen mochte. In solchem Wirkungskreise entscheidet jedoch nicht das Wissen, sondern die praktische Geschicklichkeit, die Routine. — Wer den jetzt fungirenden Musik-Director Schletterer, einen ziemlich guten Geiger, in das unmusicalische Heidelberg gezogen, hat es gegen das kleine Häuslein der besser Organisirten, aber auch gegen die Indolenz der Masse zu verantworten. Violinspieler taugen in der Regel noch weniger zur Leitung von Chor- und Orchester-Vereinen, als Paukenschläger und dilettantisirende Strumpfwirker.

Das Häuslein der besser Organisirten, auch besser Ge-sinnten, welche zum Theil den Vorstand des Instrumental-Vereins bilden, hat denn endlich den heroischen Entschluss gefasst, der tief verkommenen Sache wieder in etwa auf die Beine zu helfen und versuchsweise den Leuten einen besseren Geist einzuflössen. Es wurden drei Concerte veranstaltet, die Leitung in die Hände eines mannheimer Musikers, Namens Boch, gegeben (Organist in der dortigen Synagoge), noch andere Musiker aus Mannheim dem Orchester als Verstärkung zugesellt, und siehe da, man hat Erfolge erreicht, die erfreulich genannt werden dürfen. Im letzten Concerte am 9. März wagte man sich sogar an die

C-moll-Sinfonie. *Transeat!* Man lud noch aus Frankfurt die Opern-Novize, Fräul. Zirndorfer, ein, die uns die grosse Arie aus Freischütz und einige Lieder recht sinnig und mit vielem Beifalle gesungen. Unser bescheidener Gesangchor trug zwei Lieder von Mendelssohn gut vor. Ein junger Violinspieler, Herr Nest aus München, liess sich mit viel Beifalle auf der Geige hören. Kurz, das Auditorium stellte sich, als wäre es mit dem Geleisteten wohl zufrieden und als dürfte der Instrumental-Verein im kommenden Jahre mit frischem Muthe und vielleicht noch grösserem Erfolge ein ähnliches Unternehmen wagen — wahrscheinlich aber wiederum unter fremder Leitung.

Bei dieser Gelegenheit soll die deutsche Musikwelt auch erfahren, dass seit April vorigen Jahres sich in unserer Musenstadt auch eine Musikschule etabliert hat, und zwar unter Direction einer Frau Emma Seiler, geb. Dr. ruf. Der ausgegebene Prospectus besagt: „I. Clavier-Unterricht, verbunden mit Harmonielehre nach Mendelssohn-Wieck'scher Methode.“ (Hört!) II. Gesang-Unterricht. — Weiter lesen wir darin:

„Für solche, welche eine höhere Ausbildung in der Musik wünschen, so wie für diejenigen, welche mit der erforderlichen Befähigung sich für den Unterricht in der Musik ansbilden wollen, sind die Bedingungen folgende: Sie erhalten vollständigen Unterricht im Clavierspiel, im Gesange, in der Musik- und Compositions-Lehre (!?) und allem Dahingehörigen, in der Musikgeschichte und in der ästhetischen Würdigung (!?) der Musik, zu einem halbjährigen Preise von 50 Gulden. — Wenn sie sich aber für eine bestimmte Zeit verbindlich machen, einige Lehrstunden wöchentlich in der Musikschule zu ertheilen, so tritt eine bedeutende Ermässigung des Preises bis zu 15 und 10 Gulden ein.“ (Hört! hört!)

Das alles in Heidelberg! Wer wagt noch, zu sagen: „Das unmusicalische Heidelberg“?! Wir wollen hoffen und wünschen, in wenig Jahren der Musikwelt von Gründung eines Conservatoriums hier Nachricht geben zu können, das einem dringenden Bedürfnisse nach einem solchen Institute in Deutschland endlich abhelfen wird.

Aus Lille.

Am 30. Januar veranstaltete der Cäcilien-Verein unter Leitung seines Dirigenten, des Herrn Emil Steinkühler, eine grössere Aufführung von ernster Musik. Das Programm hatte gar sehr für Abwechslung gesorgt, was hier durchaus nötig ist, um den Dilettanten Geschmack an der gediegenen Gattung der Vocalmusik beizubringen. Es wurde von J. Haydn ein *Credo*, von Mozart ein *Sanctus*, von Neukomm ein Hymnus an die Nacht, von Rossini ein Chor aus Moses und ein Stück aus dem *Stabat mater*,

von Burgmüller ein *Ave Maria*, von Mendelssohn und E. Steinkühler einige kleinere Gesangstücke vorgetragen, und im Ganzen auf sehr befriedigende Weise. Dennoch hegen wir nur schwache Hoffnung, dass die Liebe zu dieser Art von Musik hier in Lille und überhaupt in Frankreich auf solche Weise Wurzel schlagen werde, dass sich zu ihrem Studium und ihrer öffentlichen Production Dilettanten-Vereine von dauerndem Bestande, wie in Deutschland, bilden. Der Reiz der Neuheit kann eine augenblickliche Theilnahme allerdings ins Leben rufen, und eine so tactvolle, entsagende und ausdauernde Thätigkeit und Liebe zur Sache, wie sie der hiesige Dirigent bewährt, vermag auch diese Theilnahme zu fesseln; allein sie bis zu dem Entschlusse, sich an grössere Werke, die ein Ganzes bilden, zu wagen, und bis zu der Beharrlichkeit eines jahrelangen Einstudirens und Wiederholens zu steigern, das dürfte für jetzt wenigstens wohl Keinem gelingen. Noch weniger ist an das Aufgehen eines lebendigen Gefühls für solche Musik bei dem grossen Publicum zu denken! Der Sinn dafür ist einmal nicht vorhanden, und Nationalitäten lassen sich nicht reformiren. Wir wissen ganz bestimmt, dass Herr Steinkühler den Plan hatte, in der *Société chorale* nach und nach Händel's Oratorium Judas Maccabäus einzustudiren, allein er hat ihn wieder aufgeben müssen; namentlich die Recitative, Arien und Duette will Niemand singen — so etwas ist zu langweilig und zu undankbar. Betrachten Sie das obige Programm, so werden Sie es, Ihren deutschen Ansichten gemäss, sehr bunt finden; hier aber musste man bei aller Anerkennung der Leistungen durch die Kritik doch auch Phrasen lesen von einer gar zu düsteren Farbe der ganzen Soiree, von *Morceaux mystiques* u. dgl. mit dem Zusatze: *que le bon goût n'est pas tout entier dans la musique sévère*. Der letzte Zusatz beweist sattsam, dass der Schreiber gar keine Idee von der Bestimmung eines Gesang-Vereins hat. Wenn dies nun auch eine vereinzelte Stimme ist, so spricht sie doch aus, was Viele denken, aber sich zu sagen scheuen, wie denn auch derselbe Kritiker nicht umhin kann, zu aussern, dass der Verein *un précieux noyau pour l'entretien (?) du goût de la bonne et saine musique* sei, gleich darauf aber wieder den Rath gibt, *à faire tous les goûts!*

Auch die grosse *Association musicale*, welche ihrem kölner Männergesang-Vereine bei seiner letzten Rückkehr aus England ein so heiteres Fest veranstaltete, sieht sich aus finanziellen Rücksichten genöthigt, sich Ende Mai aufzulösen. Was an die Stelle derselben treten wird, lässt sich noch nicht sagen.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casino saale,
unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn
Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 17. März 1857.

Programm: I. 1) Trauerspiel-Ouverture von Ed. Franck (neu); 2) Concert für Pianoforte in G-moll von F. Mendelssohn, gespielt von Frau Clara Schumann; 3) Scene für Alt mit Chor aus Gluck's Orpheus, das Solo gesungen von Fräul. Schreck; 4) Schlummerlied (Albumblätter, Op. 124) von R. Schumann, Nr. 3 aus Op. 94 von F. Schubert, Impromptu in As-dur, Op. 29, von F. Chopin für Pianoforte, gespielt von Clara Schumann. — II. Die neunte Sinfonie von L. van Beethoven. Soli: die Damen Mampé-Babnigg und Schreck, die Herren Göbbels und Dumont-Fier.

Die Ouverture von Ed. Franck ist ein Werk, das sowohl in Hinsicht auf die Erfindung der Motive als auf die Factur grosse Anerkennung verdient und das wie alles, was Franck in den letzten Jahren geschrieben, einen Kern hat, nicht bloss eine glatte

oder gar stachelichte Schale. Trotzdem schien sie keinen schlagenden Eindruck zu machen, was wir uns dadurch erklären, dass der Charakter derselben mehr düster als tragisch ist,

Fräul. Schreck ist im Besitze einer bedeutenden Stimme, die jedoch eher als Mezzo-Sopran, denn als Contra-Alt zu bezeichnen sein dürfte; wenigstens liegen ihre eigentlich klangvollen und schönen Töne nicht in dem tiefen Brust-Register des Alts, sondern in der Mittellage zwischen Alt und Sopran, und dies ist gerade eine lobenswerthe Eigenthümlichkeit der Stimme des Fräul. Schreck, weil ein so voller Timbre der Mittellage sehr selten ist. Auch die Tonbildung ist untadelhaft; allein der Vortrag reisst nicht hin, er dringt nicht mit orpheischer Gewalt in die Seele. Wenn die geschätzte Künstlerin mehr Wärme in ihren Gesang legt, was ihr ja bei dem vorzüglichen Material, das ihr zur Verfügung steht, nicht schwer werden kann, so wird sie den Aufführungen gar vieler classischen Werke einen oft vermissten Glanz verleihen.

Freilich war es, was wir nicht verhehlen wollen, in diesem Concerte überhaupt schwer, gegen den Eindruck aufzukommen, den gleich von vorn herein das Spiel von Clara Schumann auf die ganze Zuhörerschaft machte. Ihr Vortrag des Concerts von Mendelssohn — auf einem Erard'schen Flügel aus J. M. Heimann's Depot, wie wir noch keinen trefflicheren gehört haben — übte einen solchen Zauber aus, dass es in der That schwer war, sich ihm wieder zu entziehen, um anderen Tönen gerecht zu werden. Wir haben von Frau Schumann noch nie eine so vollendete Leistung gehört, wie diese, da in derselben sich alles vereinigte, was man bei den grössten Ansprüchen an die Reproduction eines musicalischen Kunstwerkes verlangen kann. Wir haben früher bei aller Bewunderung der genialen Natur und der Virtuosität dieser Künstlerin doch bisweilen jene Ruhe und jenes classische Ebenmaass vermisst, welche, überall vom eigentlichen Kunstmussteine getragen, auch in der Darstellung der Leidenschaft das Schöne zum Hauptziele macht; auch aus Frankfurt, Wien und London wurden ähnliche Bemerkungen mitgetheilt. Allein gegenwärtig ist alles verschwunden, was einen solchen Tadel rechtfertigen könnte; in dem Vortrage sämmtlicher Stücke am 17. d. Mts. (sie gab auch, als sie gerufen wurde, noch die Obertasten-Etude von Chopin zu) war keine Spur von der unheilvollen Sucht der neueren Virtuosen, alle Tempi zu übertreiben, vorhanden. Zu der Correctheit und vollendeten Technik der gediegensten Schule, die sich besonders auch in der vollkommenen Abrundung und Egalität der Tonleitern und aller ähnlichen Figuren mit beiden Händen zeigte, wobei es den Passagen keineswegs an dynamischer Färbung fehlte, gesellte sich eine Ruhe, Ebenmässigkeit und Klarheit, welche neben dem Geiste und Charakter der Composition alle Virtuosen-Eigenschaften um so mehr hervorleuchten liessen, als diese es nicht waren, die am meisten hervorleuchten sollten. Dabei wurde den melodiösen Stellen ein vortrefflicher Ausdruck — kurz, wir halten es für unmöglich, dass das Mendelssohn'sche Concert je besser gespielt werden kann. Von den kleineren Solostücken, von deren Vortrag dasselbe gilt, entzückte besonders das „Schlummerlied“ von R. Schumann wie der Duft einer wunderlieblichen Blüthe.

Der zweite Theil des Concertes brachte uns einmal wieder die neunte Sinfonie von Beethoven, und sie regte, wie immer hier am Rheine, das Publicum zu der lebhaftesten Theilnahme und lauten Aeusserung derselben am Schlusse jedes Satzes an. Doch wurde mit Recht das Adagio ausgezeichnet, welches am besten ausgeführt wurde, während die übrigen Sätze an Präcision Manches, an Energie und Kraft, so wie an Schattirung und Ausdruck Vieles vermissen liessen. Trotz alledem schlug der grosse Inhalt des Werkes durch. Den wenigsten Erfolg hatte jedoch dieses Mal der letzte Satz, der nur stellenweise so wie sonst imponirte. Die Soli wurden von Frau Mampé-Babnigg, Fräul. Schreck und den Herren Göb-

bels und DuMont-Fier gesungen. Frau Mampé sprach kein einziges Textwort aus und schien die Sache mit einiger Nonchalance zu behandeln; Einklang der Stimmen und Einheit des Vortrags waren nicht vorhanden. Im Orchester hörten wir mit Vergnügen lobenswerthe Fortschritte bei dem Horn, dem Fagott und der Clarinette.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der Hof-Capellmeister Henri Litolff hat ein paar Tage in unserer Stadt verweilt. Er kam von einer Kunstreise durch die nördlichen Provinzen von Holland, die an Beifall und Einnahmen sehr einträglich war, zurück und ging von hier mit seiner Gattin nach Brüssel. Eine Zeitlang war der ausgezeichnete Violinist Wieniawski sein Begleiter in Holland.

Donnerstag den 19. d. Mts. eröffnete Fräul. Marie Seebach, unsere geniale Landsmännin, mit dem „Gretchen“ im Faust einen Kreis von Gast-Darstellungen am hiesigen Stadttheater. Auch in der Musik-Zeitung müssen wir die Scene mit der Ballade: „Es war ein König in Thule“ erwähnen. Unterstützt von einer angenehmen Stimme, war der Vortrag der Ballade nach einer einfachen Melodie der Situation und dem Charakter des einfachen Bürgermädchen so trefflich angemessen, dass die Kunst des Schwankens zwischen Gesang und Declamation bewundernswerth war und manche grosse Sängerin davon lernen könnte.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Chopin, F., Op. 31, Scherzo, transcrit pour le Violon avec Piano par L. Damrosch. 1 Thlr. 5 Ngr.*
— — Op. 48, Nocturne, transcrit pour le Violon avec Piano par L. Damrosch. 12½ Ngr.
Duvernoy, J. B., Op. 236, Une fête de famille. Fantaisie-Polka pour Piano. 10 Ngr.
Grützmacher, F., Op. 32, Deux Pièces de Concert, pour Violoncelle et Piano. Nr. 1, Notturne, 20 Ngr. Nr. 2, Burlesque, 1 Thlr.
Hermann, F., Op. 4, Serenade für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Hochzeitsmarsch aus der Musik zum Sommernachtstraum, für 2 Violinen arrangirt von A. und H. Holmes. 15 Ngr.
Mozart, W. A., Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Neue Ausgabe, zum Gebrauche beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David. Nr. 4, Es-dur. Nr. 5, A-dur. Nr. 6, C-dur. à 1 Thlr.
— — Fantasia, Andante con Variazioni e Fuga für das Pianoforte zu 4 Händen. Neue, sorgfältig revidirte Ausgabe. Nr. 1, Fantasia F-moll, 15 Ngr. Nr. 2, Andante con Var. G-dur, 12 Ngr. Nr. 3, Fuga, G-moll. 7½ Ngr.
Nesmüller, J. F., Lied aus dem Liederspiel „Die Zillerthaler“: „Wenn ich mich nach der Heimat sehn“, für Soprano oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 5 Ngr.
Streben, E., Op. 19, Salve Regina, für eine Singstimme mit Pianoforte oder Orgel. 10 Ngr.
— — Op. 20, Das kranke Kind. Ballade von J. v. Eichendorff, für 1 Singstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.
Voss, Ch., Op. 222 Nr. 2, La Madonne Sixtine. Peinture musicale d'après le sublime tableau de Raphael Sanzio, pour Piano. 20 Ngr.
Franck, J. W., Zur häuslichen Erbauung. Geistliche Melodien aus dem 17. Jahrhundert, mit neuen Texten versehen von Wilhelm Osterwald und für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte neu bearbeitet von D. H. Engel. 15 Ngr.