

# Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 33.

KÖLN, 15. August 1857.

V. Jahrgang.

**Inhalt.** Aesthetik der Musik. Von Dr. Friedr. Theod. Vischer. I. — Joh. Seb. Bach's Sonaten für die Violine. Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, J. Derffel, Concert des Männergesang-Vereins, Geschwister Raczeck, F. Hiller — Karl Wauer — Berlin, königliche Oper — Die C. M. von Weber'schen Clavier-Compsitionen — Feri Kletzer — Capellmeister Taubert — Wien, neue Opern — Deutsche Tonhalle.)

## Aesthetik der Musik.

Von Dr. Friedr. Theod. Vischer.

### I.

Von dem Werke: „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Dr. Friedrich Theodor Vischer, Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität und dem Polytechnicum in Zürich“ (Stuttgart, Verlags-Expedition der Verlags-Buchhandlung von Karl Macken in Reutlingen) — enthält der dritte Theil „die subjectiv-objective Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst“ — und dessen zweiter Abschnitt: „Die Künste.“ Die zweite Gattung derselben: „Die subjective Kunstform oder die Musik“, bildet den Inhalt des zuletzt erschienenen vierten Heftes des genannten dritten Theiles und liegt in einem starken Octavbande von 383 Seiten vor uns.

Der Werth von Vischer's Aesthetik ist bereits so allgemein anerkannt, dass der gebildete Musiker und der Kunstfreund, der nach wissenschaftlicher Aufklärung und Begründung dessen, was seine Seele erfreut, strebt, mit der gespanntesten Erwartung dem Erscheinen dieses Bandes entgegen sahen. Wir können versichern, dass diese Erwartung sich nicht getäuscht findet, und wollen gleich von vorn herein dem etwaigen Vorurtheile begegnen, dass die Schwierigkeit des Verfolgens wissenschaftlicher Untersuchungen, ja, schon des Verständnisses der philosophischen Sprache, für den grössten Theil der Lesewelt eine unüberwindliche sei. Dies ist bei Vischer durchaus nicht der Fall. Er ist so klar und scharf im Ausdruck des Gedachten, wie im Denken selbst, und überall, wo der Stoff es gestattet, — und wie häufig ist dieses in der Kunstlehre der Fall! — durchwirkt auch eine reiche Phantasie das Ge-

wand der Darstellung mit anziehenden und das Gemüth anregenden Bildern. Freilich macht ein solches Buch seine Forderungen an den Leser, und wer in dem seichten und frivolen Kunstgeschwätz, wie es die meisten öffentlichen Blätter jetzt auftischen, Befriedigung findet, der bleibe davon; denn nicht allein um die Belehrung aus einem solchen Werke, sondern auch um den Genuss des Inhalts ist es, wie um die wahre Freude an einem Kunstwerke selbst, eine sehr ernste Sache. Das Buch verlangt einen denkenden Leser, der ausser dem gesunden Menschenverstande festen Willen, Ausdauer und allerdings auch einen gewissen Grad von wissenschaftlicher und musicalischer Bildung mitbringt; allein der besonderen Fachgelehrsamkeit bedarf er durchaus nicht. Wenn irgend ein Werk geeignet ist, durch die reife Frucht des Denkens den wilden Aufschuss des Unkrautes, das die ästhetischen Halbwisser auf ihren gemieteten Plätzen für kunstphilosophisches Erzeugniss verkaufen, von dem Markte zu verdrängen und dem Geiste des strebenden Tonkünstlers wieder edle Nahrung zu bieten, so ist es dieses Buch, welches die räthselhafte Natur der schönsten aller Künste zu erforschen und die Grundsätze der Lehre vom Schönen aus ihrem Wesen zu entwickeln und auf ihre Erzeugnisse anzuwenden strebt.

Es zerfällt in drei Haupt-Abschnitte; sie behandeln I. das Wesen der Musik, II. die Zweige der Musik, III. die Geschichte der Musik. Die äussere Form der Behandlung des Stoffes ist der Art, dass eine fortlaufende Reihe von Paragraphen die Haupt-Lehrsätze enthält, und jedem derselben eine Erläuterung, theils Begründung, theils Ausführung des im Paragraphen Enthaltenen, zugegeben ist.

Der I. Abschnitt betrachtet zuerst das Wesen der Musik überhaupt, dann die einzelnen Momente, nämlich das Ton-Material und seine Gliederung, die Composition und ihre wesentlichen Formen, den musicalischen Stil (§§. 746

— 793\*]). — Der II. Abschnitt bespricht erst im Allgemeinen den Unterschied der Vocal- und Instrumental-Musik und ihr Verhältniss zu einander; dann im Besonderen a) die Vocal-Musik und ihre Gattungen, b) die Instrumental-Musik eben so, und c) die Vocal- und Instrumental-Musik in Einheit und Wechselwirkung (§§. 794 — 821). — Der III. Abschnitt behandelt nach allgemeinen Sätzen über Eigenthümlichkeit und treibende Gegensätze der Entwicklung der Tonkunst die Musik des Alterthums, des Mittelalters und die moderne Musik im Besonderen (§§. 822 — 832). — Ein Anhang über die Tanzkunst (§. 833) schliesst das Werk.

In den ersten Paragraphen (über das Wesen der Musik überhaupt) entwickelt Vischer in unmittelbarer Folge einer Gedanken-Reihe, die an die letzte der bildenden Künste, an die Malerei, anknüpft, die Entstehung der subjectiven Kunstform oder der Musik.

Das Grundgesetz der Eintheilung der Kunst in Künste ist in dem Fortgange von der Objectivität zur Subjectivität und zur höheren Einigung beider gefunden, derselben Kategorie, worauf die Stufen des Systems: das Naturschöne, die Phantasie, die Kunst, beruhen. Die bildenden Künste stellen ihr ideales Weltbild dem Subjecte gegenüber als ein Object, das ausser ihm, der eigentlichen Bewegung ermangelnd, im Raume verharret. Alles räumliche Sein trägt aber den Charakter des Ausschliessenden, es bleibt mithin stets noch eine Scheidewand zwischen der bildenden Kunst und dem Innern des Zuschauers, ein Gegenüber von Subject und Object, es kommt in ihr nicht zu einer vollendeten Durchdringung beider.

Die Malerei bildet den Uebergang zu der neuen Kunstform, welche jenen Gegensatz aufheben wird. „Der Eintritt der Musik ist in ihr so vorbereitet, dass man sagen kann, man höre überall ihren Schritt schon an der Pforte. Die Malerei steht an der Gränze der bildenden Künste durch das Princip ihrer Darstellungsweise, wonach sie einen blossen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, serner durch das Ueberwiegen des Ausdrucks, die vielgestaltige Handlung, namentlich durch die Magie der Farbe scheint der Charakter der Objectivität sich verflüchtigen zu wollen; es ist die subjective Bewegtheit bereits in dem Maasse eingedrungen, dass zum Durchbruche ihres Uebergewichts nur noch Ein Schritt fehlt. Hegel's treffender Ausdruck ist, dass in der Magie des Colorits das Objective gleichsam schon zu verschweben beginne und die

Wirkung fast nicht mehr durch etwas Materielles geschehe.“

„Dieser Schritt zur Auflösung der Objectivität muss also ausgeführt, der Gegenstand ganz in das Subject hineingezogen und in dessen innere Bewegtheit ausgehoben werden, damit erst die Subjectivität in ihr volles Recht trete. Nur dadurch wird es möglich, dass auf einer weiteren Stufe das Object als eine neue Schöpfung wieder aus dem Geiste hervorgehe.“

Es muss also eine Kunstform geschaffen werden, bei welcher das Ineinandergären von Object und Subject eintritt, welches inniger, aber dunkler ist, als das Verhalten in der bildenden Kunst; es muss eine absolute Durchdringung geben, worin das Gegenüber ganz flüssiges Ineinander, das Hinausgestellte ganz innerstes Eigenthum bleibt, und zwar schon im inneren Acte selbst, wo eben daher derjenige, der das Kunstwerk geniesst, mit seinem innersten Selbst darein eingeht oder umgekehrt es in sein innerstes Selbst eingehen und jene Zwei in einander aufgehen fühlt.

Urheber dieser sich dann eröffnenden Kunstform ist das Gefühl. „Das Subject, welches allen Gegenstand aufgehoben in sich trägt, kann in der Kunst nur das fühlende sein. Vermöge innerer Nothwendigkeit besteht daher im Leben der Phantasie eine besondere Form, worin dieselbe mit ihrem ganzen Wesen sich auf den Standpunkt des Moments der Empfindung stellt und bloss innerhalb derselben bildet. Die Auffassung der empfindenden Phantasie ist schlechthin eigenthümlich, durch keine andere zu ersetzen und eben dadurch berufen, eine selbstständige Kunstform zu begründen.“

Zur Erläuterung des Gesagten fährt Vischer dann folgender Maassen fort:

„Zunächst ganz allgemein philosophisch haben wir im Vorigen begründet, dass die Kunst eine besondere Gestalt erzeugen muss, worin das Subject Alles, worin aller Gegenstand in dasselbe aufgegangen ist, dass dieses einmal ganz und ausschliesslich zum Rechte kommen muss, um zu zeigen, dass es auch in der bildenden Kunst überall nicht das blosse Object, sondern seine Durchdringung und Durchgeistigung war, was dem Stoffe seinen Kunstwerth gab. Fragt es sich nun, wie diese Forderung sich realisiren soll, so leuchtet ein, dass dies durch keinerlei Verhalten geschehen kann, worin der Geist auf gegebene Objecte als solche gerichtet ist. Die Anschauung hat das Ihrige in der bildenden Kunst, die auf ihren Standpunkt sich stellte, gethan; ob die verinnerlichte Anschauung, die Vorstellung,

\*] Paragraphen und Seitenzahl schliessen sich den Zahlen in den früheren Bänden des gesammten Werkes an.

also das Einbilden ganz allgemein, ebenfalls den Standpunkt abgeben kann, auf den die Phantasie sich stellt, kann hier nicht zur Sprache kommen; denn auch diese Form beruht auf bestimmtem Verhalten zu Objecten. Es bleibt also nur das Subjectivste im Subject, das Gefühl, als Organ der geforderten Leistung übrig; die Form, von der sich gar nichts prädiciren lässt, was zu der Bestimmung: mir ist es so und so zu Muthe, in mir klingt die Welt so und so an — irgend eine weitere, einem Objecte entnommene Eigenschafts-Bestimmung hinzubrächte. Allein wir sind im ästhetischen Gebiete, wir reden nicht vom Gefühle überhaupt, sondern von der Phantasie als Gefühl, also von dem Gefühle, wie die Kraft der Phantasie sich in dasselbe legt und das Ganze ihrer Thätigkeit in diesem Elemente durchführt, so dass, was in anderen Gebieten Anschauung, Einbildungskraft, Erzeugung des reinen inneren Urbildes ist, auch hier, jedoch in anderem Sinne, anderer Form vor sich geht. Nach jener Bezeichnung wäre das Gefühl eigentlich ein Unsagbares, Unaussprechliches; denn ohne alle und jede Hülse objectiver Prädicirung lässt sich doch im Grunde kein Wort finden, zu sagen, wie mir zu Muthe ist; eben in diese Lücke aber werden wir nun die Phantasie als empfindende eintreten sehen. Es ist vorher zugleich mit der ersten Einführung in dieses neue Gebiet ausgesprochen, wie dasselbe allerdings über sich selbst hinausweist, eben so bestimmt aber ist dessen reine Selbstständigkeit behauptet. Dies findet nun genau seine Anwendung auf das Gefühl als Urheber der sich nunmehr eröffnenden Kunstform. Die Phantasie wird jene Lücke in gewissem Sinne ausfüllen, doch keineswegs so, dass das nun zu einer Welt von inneren Formen und Unterschieden entwickelte Element gegenüber dem Dringen des Geistes auf objective Bestimmtheit nicht noch immer als eigenschaftslos, unterschiedslos sich darstellte; dies ist die Eine Seite, welche merkbarer, als in anderen Künsten, fortleitet, weiter weis't; aber eben so gewiss ist, dass das Gefühl mit jener Art von Sprache, die es als Form der Phantasie und Kunst gewinnt, solches sagen kann, was durch gar kein anderes Organ hinreichend gesagt werden kann. Kein Bild, kein Wort kann dieses Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen, wie die Musik; ihre Innigkeit ist unvergleichlich, sie ist unersetztlich, ein rein selbstständiges, in reiner Eigenkraft bestehendes Wesen. Ja, die Betrachtung der Musik müsste eigentlich in ganz anderem Umsange, als die der anderen Künste, in die Psychologie gezogen werden. Was die letzteren betrifft, so genügt es dieser Wissenschaft, die inneren Unterschiede der Phanta-

sie, worauf sie beruhen, im Allgemeinen aufzuzeigen; was aber das Gefühl sei, erfahren wir so entschieden nur durch die Kunstform, die es sich durch die Bildungskraft der Phantasie in der Musik gibt, dass eigentlich der Apparat dieser Kunst vom Psychologen zu Hülfe zu nehmen ist, um das innere Leben des Gefühls auch abgesehen von der Kunst, zu beleuchten; von der Anschauung, von der Vorstellung wissen wir auch ohne die Kunst, über das Gefühl belehrt nur sie uns.“

Der Verlauf der Erörterungen über die Natur des Gefühls als „lebendiger Mitte des gesammten Geisteslebens“ und über die Art, wie aus ihm durch die Phantasie die Musik als seine Sprache und als neue Kunstform hervorgeht, ist eben so belehrend als anziehend und fesselnd. Wir müssen jedoch die Leser auf das Buch selbst verweisen und wollen aus dem ersten Haupt-Abschnitte nur noch folgende interessante Stelle ausheben, in welcher der Verfasser zugleich auch sein Verhältniss zu der Ansicht von Hanslick berührt.

„Lieg dem Gefühl, wie vorher gezeigt ist, unmittelbar der stetige Uebergang in die klar scheidenden Thätigkeiten des Geistes nahe, so muss mit seinen Bewegungen, auch wo es ganz in sich bleibt, der Eindruck verbunden sein, als wollten diese so eben eintreten; sie lauschen beständig an der Schwelle des Gefühls und mit ihnen das Object. Die Subjectivität des Gefühls ist also eine schwabende; so wie man es festhalten, fixiren will, stellt sich fast unvermeidlich die Beziehung auf einen Gegenstand ein. So ist z. B. die Furcht ein Gefühl, das nicht rein, sondern vom Bewusstsein begleitet ist; denn sie geht auf einen erkannten Gegenstand. Ziehe ich dies ab, so bleibt die unbestimmte Bangigkeit, an deren Horizont aber immer wieder das Object, worin die Ursache dieser Stimmung liegt, wie eine leichte Wolke schwebt, die sich zu verdichten und aufzuziehen im Begriffe scheint. Das Gefühl ist objectlos und doch jeden Moment im Begriffe, objectiv zu werden. Setzen wir nun, was wir erst im Verlauf ableiten werden, voraus, dass das Gefühl eine eigene Kunstform finden wird, die ihm ohne Worte als Sprache dient, so wird die Folge dieser stets fühlbaren Nähe der bewussten und gegenständlichen Welt die sein, dass der, welcher diese Gefühlssprache vernimmt, zugleich seine bestimmteren Geistes-Thätigkeiten mit angeregt fühlt; die Phantasie als inneres Auge führt ihm Gestalten vor, welche auf den Wellen des Gefühls-Rhythmus in traumartig verschwimmenden Umrissen sich bewegen; Erinnerungen, bestimmte Vorstellungen schiessen ihm an, er gibt dem ausgedrückten Gefühle ein bestimmtes

Object. So viele Zuhörer, so verschiedene Vorstellungen, wiefern solche nur mit der Stimmungsfarbe des im Kunstwerke ausgesprochenen Gefühls verträglich sind, umgaukeln nun den Fluss des letzteren; Jeder glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen. Und dies ist so wenig eine Trübung des dargestellten Gefühls, dass es vielmehr nur eine Realisirung der in ihm liegenden steten Möglichkeit ist, nach allen Seiten in die Form der Vorstellung mit bestimmtem Inhalt überzugehen. Die Musik gibt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verschiedenheit die Hülle. Allein wir haben schon oben auf einen höchst wesentlichen Unterschied auch in der Kunstform selbst hingedeutet, dessen nähere Begründung sich nun von selbst ergibt; wie das Gefühl in seiner Reinheit, d. h. ohne begleitendes Bewusstsein empirisch nur als verschwindender Moment vorkommt, wie es vielmehr in seinem Wesen liegt, dass es stets im Sprunge ist, überzugehen in die bestimmte, Objecte aufzeigende Geisteswelt, so wird es auch in der Kunst zu einer Anlehnung hinstreben, worin eine andere, das Object nennende Kunstgattung seinem Dunkel zu Hülfe kommt und ihm bestimmten Inhalt gibt; daraus werden wir die Vocal-Musik im Unterschiede von der reinen, d. h. der Instrumental-Musik, hervorgehen sehen. In dieser Verbindung wird sich nun das Gefühl eines bestimmten Inhalts, eines Gegenstandes bewusst; nun weiss ich, was mich bange oder frei, traurig oder heiter stimmt; nun hat jene Schwierigkeit ein Ende, das mit dem Worte zu bezeichnen, was dem Worte sich entzieht, und nun ist den Zuhörern vorgezeichnet, mit welcherlei Vorstellungen sie ihre Gemüthsbewegungen zu begleiten haben. Es ist zu §. 698 von der Landschaft, dem der Musik verwandtesten Zweige der Malerei, gesagt worden, das in ihr niedergelegte Gefühl lasse sich nicht recht in Worten ausdrücken, man wisse nur etwa zu sagen: das fühlt sich so öde, so hart, so schwül, so dämmernd, so feucht an u. s. w. Eben so fühlt sich die blosse Instrumental-Musik; wir suchen nach Ausdrücken und wählen sie aus dem Gebiete dunkler, halb physiologischer Zustände des atmosphärischen Lebens u. s. w.: sanft, stürmisch, dumpf, hell, verhüllt, offen, schwungvoll, matt, gespannt, gelös't, schleichend, beflügelt u. s. w.; an das Wort des Dichters gelehnt, gewinnt nun die Stimmung, die ihr An sich so unzulänglich auszusprechen vermag, Körper und Inhalt, das Räthsel sein Wort. Wir haben aber in §. 748 gesehen, dass das Gefühl in seiner Reinheit nur vorliegt, wo es von dem begleitenden Bewusstsein getrennt wird, und somit stehen wir vor einer schwierigen Wahl; entwe-

der reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfniss der Ergänzung, die es deutet, seiner Objectlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Object bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl.

„Eine gedankenreiche, durchaus anregende Schrift: „Vom Musicalisch-Schönen“ u. s. w. von Hanslick widerlegt geistvoll die Ansicht, dass bestimmte, d. h. ein Object voraussetzende Gefühle den Inhalt der Musik bilden; sie geht aber weiter und behauptet, die Musik könne auch nicht „unbestimmte Gefühle“ zum Inhalt haben; denn Unbestimmtes darstellen sei ein Widerspruch. Allein was in gewisser Vergleichung unbestimmt ist, kann in anderer ganz bestimmt sein, und wir werden im Folgenden uns mit derjenigen Bestimmtheit beschäftigen, welche dem Gefühle in all seiner beziehungsweisen Unbestimmtheit allerdings eigen ist; Hanslick selbst deutet sie mit demjenigen an, was er treffend die reine Dynamik, die Bewegungs-Verhältnisse des Gefühls nennt. Dieses dynamische Gefühlsleben muss nun aber ein wirkliches Dasein haben, auch abgesehen von der Musik, wiewohl wir es fast nur durch Rückschlüsse aus dieser errathen, und so ist es Inhalt der Musik. Was Hanslick sehr richtig gegen die falsche Trennung zwischen Inhalt und Form sagt, widerlegt nicht die Nothwendigkeit, beide Begriffe zu unterscheiden, und indem er sich auch dagegen kehrt, bewegt er sich in der Tautologie, die geordnete Tonwelt als die Form und diese Form wieder als den Inhalt der Musik zu behaupten. Wie zwischen Seele und Körper streng zu unterscheiden ist, obwohl der Körper nur als die Realität der Seele, die Seele als die Identität des Körpers richtig begriffen wird, so ist die Musik zwar das untrennbare Ganze von Ton und Gefühl, tönendes Gefühl, und doch muss die Analyse beide aus einander halten, um ihre Einheit zu zeigen. Dass man ohne Hülfe der Tonwelt das Gefühl nicht ergründen kann, daraus folgt nur, dass der Inhalt der Musik jene Geistesform ist, die sich durch Worte nicht zu offenbaren vermag: „Süsse Liebe denkt in Tönen, denn Gedanken steh'n zu fern.“ Selbst jene Theorieen von „bestimmten Gefühlen“ in der Musik sind nur in gewissem Sinne falsch, sofern ihnen nämlich die Meinung zu Grunde liegt, es lasse sich das Bestimmte eines Gefühls ausserhalb der Musik durch Begriff und Wort fassen, ohne aus dem Elemente des Gefühls heraus zu treten, und man könne von einem so definierten Gefühle sprechen wie vom Stoffe, vom Sujet des Malers und Dichters; sie sind nicht falsch, sofern sie sagen wollen, dass jedes Musikwerk eine specifisch individuelle Stimmung zum Inhalt haben muss.

— Zu der Tautologie gesellt sich übrigens in jener Schrift der unvermeidliche Widerspruch, dass hinterher doch „Gedanken und Gefühle, die theuersten und wichtigsten Bewegungen des Menschengeistes“, als „„Gehalt““ der Tonkunst eingeräumt werden müssen.“

### J. S. Bach's Sonaten für die Violine.

J. S. Bach hat sechs Sonaten für die Violine ohne alle Begleitung geschrieben, welche im Verhältnisse zu dessen Claviersachen sehr wenig bekannt sind, trotzdem dass sie ebenfalls einen wahren Schatz von Musik enthalten und, ungeachtet einiger schwächeren Sätze, mit zu denjenigen Compositionen gehören, in welchen sich der eigenthümliche Genius des Meisters auf eine um so wunderbarere Weise entfaltet, als der Umfang und die Natur des Instrumentes die polyphone Schreibart, von der er auch hier nicht lassen konnte noch wollte, ausserordentlich beschränkte. Die sechs Sonaten enthalten 32 Sätze, welche zwar nicht alle gleich sorgfältig ausgeführt, von denen jedoch bei Weitem die meisten (selbst bis zu dreistimmigen Fugen) völlig ausgearbeitet und von bedeutender Länge sind und einen unerschöpflichen Reichthum von Phantasie offenbaren. Freilich sind sie sehr schwer zu spielen, und man muss vor den Violinisten damaliger Zeit, wenn sie diese Sonaten bezwungen haben, gehörigen Respect haben. Vor mehr als fünfundzwanzig Jahren habe ich die meisten Stücke aus ihnen durch einen der ausgezeichnetesten Schüler Spohr's, den damaligen herzoglich dessauischen Concertmeister Probst, kennen lernen, der sie — namentlich z. B. das Adagio und die grosse Fuge aus C-moll in der Sonate Nr. 1 — auf ganz vortreffliche Weise vortrug, nicht bloss herunter spielte; denn er war aller Schwierigkeiten in ihnen der Art Meister, dass ihre Bewältigung ihn nicht im Geringsten bei der geistigen Auffassung und Wiedergabe der Composition störte. Späterhin quälten sich die Violinisten lieber mit Paganini'schen Etuden, als mit dem Studium des alten Sebastian; die meisten von ihnen wussten auch wohl kaum, dass bereits etwas existire, das den Glanz der technischen Ausführung mit dem echt musicalischen Inhalt für ihr Instrument vereinigte.

In den letzten Jahren lenkten Mendelssohn und Schumann die Aufmerksamkeit wieder auf Bach's Violinsachen. Mendelssohn schrieb bekanntlich eine Clavier-Begleitung zu der Ciaconna, und nun hörte man diese wenigstens wieder und zuweilen recht gut, z. B. von Joachim; ja, sie wurde sogar eine Zeitlang Mode, so dass auch sehr mittel-

mässige Geiger sich daran wagten. Allein es enthalten die Bach'schen Sonaten noch sehr viele Stücke, mit welchen ein Violinist von edler Richtung glänzen kann, und die auch für das grosse Publicum anziehender sein dürften, als die Ciaconna. Unserer Meinung nach müssen sie aber so, wie sie Bach geschrieben hat, d. h. allein, ohne alle Begleitung, gespielt werden; man versuche das nur einmal mit einigen kürzeren Stücken, z. B. dem Adagio und dem Siciliano aus der G-moll-Sonate, in musicalischen Kreisen: die Wirkung wird nicht ausbleiben.

Einen ganz anderen Zweck hat die Bearbeitung jener Violin-Sonaten für das Clavier allein, welche uns unter folgendem Titel vorliegt:

J. S. Bach's 6 Violin-Sonaten für Pianoforte allein bearbeitet von Carl Debrois van Bruyck. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis zusammen 6 Thlr. 15 Ngr.; einzeln zu 1 Thr. — 1 Thlr. 10 Ngr. (Die Violinstimme ist zur Vergleichung vollständig mit abgedruckt.)

Man kann dieses Unternehmen allerdings ein kühnes nennen; denn ohne wesentliche Zuthaten war es gar nicht auszuführen. Und zu J. S. Bach hinzuzuthun, bleibt sehr gewagt. Auch lässt sich wohl, abgesehen davon, noch Manches gegen eine derartige Bearbeitung einwenden, was übrigens der Bearbeiter recht wohl gefühlt hat und in der etwas langen, aber gut geschriebenen Vorrede, die allerdings hier nöthig war, selbst berührt. Der Gedanke kann für neu gelten, indem die Art der Ausführung doch eine ganz andere ist, als z. B. bei der Bearbeitung des Beethoven'schen Violin-Concertes als Clavier-Concert und der Paganini'schen Etuden fürs Pianoforte durch F. Liszt.

Der Verfasser spricht sich über die Entstehung des vorliegenden Werkes dahin aus, dass es zur bei Weitem grösseren Hälste, ohne irgend eine Nebenabsicht, rein nur aus der begeisterten Vertiefung in die einzelnen Theile des eigenthümlichen Originals entsprungen sei. Wir lassen ihn am besten dem Haupt-Inhalte nach selbst sagen, wie er zu dieser Arbeit gekommen und was er eigentlich damit will.

„Während des innerlichen Genusses spannen sich mir, wie von selbst, an das Gegebene, oft nur Angedeutete und halb Ausgesprochene hier Ergänzungen, dort Erweiterungen an, und ich konnte dem Drange nicht widerstehen, den Palast, von welchem ich eben nur die Säulenwände und die goldene Kuppel stehen sah, zu meiner eigenen Lust im Geiste auszubauen. So entstand z. B. auf solche Weise zuerst die Sarabande der zweiten Sonate in der gegenwärtigen Form; ihr folgten die *bouree* und *double* (Nr. 4) der-

selben Sonate, dann Fuge und Presto der ersten Sonate, die Ciaconne und so fort andere Stücke, wie sie mich eben reizten. Endlich sah ich mich freilich in ein förmliches Unternehmen verstrickt und arbeitete der Vollständigkeit wegen auch die wenigen noch übrigen Sätze, die mir bisher ferner geblieben waren, in demselben Sinne aus. Sollte ich ja einen mehr äusserlichen Grund zur Fortsetzung dieser Arbeiten angeben, so wäre es nur der, dass sie mir zugleich als eine Art praktischen Studiums galten.

„Dieser Entstehungs-Process macht auch gleich von selbst klar, wie fernab mir jedes tendenziöse Bestreben bleiben musste, möglichst „im Stile Bach's“ zu schreiben. Ich hätte auch nach meiner Anschauung von Kunstweise keine grössere Thorheit begehen können, als wenn ich mir das — ideal zu erstrebende — Ziel hätte stecken wollen, das neue Werk müsse möglichst in solcher Gestaltung hervorgehen, wie es etwa Bach selbst geschaffen haben würde, wenn sein Geist es ursprünglich in dieser Form gezeitigt hätte, oder wie er es etwa — was weiss ich — schreiben würde, wenn er — heutzutage noch lebte. Dies ist aber ein Pfad, auf welchem eine solche Menge von „Wenn“ und „Aber“ als eben so viele Fangeisen verborgen lauern, dass ich ihn lieber gar nicht betreten will. Nur muss ich freilich hier, um nicht missverstanden zu werden, zwischen der Congruenz innerer Wesenheiten des Stils und äusserer Zufälligkeiten (um mich so auszudrücken) unterscheiden. Ein glücklicher Instinct, unterstützt von einem Studium der Kunst, musste mich davor bewahren, gegen die erstere zu sündigen, oder ich war verloren, und Andere müssen entscheiden, welches von Beidem der Fall ist. Wegen etwaiger Incongruenzen in den letzteren, wie z. B. in Behandlung der Technik, weiss ich mich ziemlich leicht zu trösten. Dieses Werk, in so fern es mein Werk ist, soll möglichst den Eindruck eines organischen, wie aus Einem Gusse entstandenen Ganzen hervorbringen, ohne allen Hinblick (ausser in so weit es die Natur der Sache mit sich bringt) auf das etwaige Jahrhundert seiner Entstehung. Macht es diese Wirkung, so bin ich vollkommen befriedigt, und mein Zweck ist erfüllt.

„Kein einsichtiger Beurtheiler dieser Sonaten — ich meine das Original — wird allen Theilen derselben (wie wäre dies auch möglich?) gleichen Werth beimessen wollen. Dass dieser Umstand natürlich auch auf meine Arbeit in doppelter Weise Einfluss nehmen musste, ist natürlich, und bittet der Autor der Secundogenitur, dieses vorkommenden Falls zu berücksichtigen, und ihm nicht anzurechnen,

was vielleicht schon („es schläft zuweilen selbst der göttliche Homer“) dem alten Meister selbst anhängte, und nicht einmal immer diesem, sondern auch dem Einflusse seines Zeitalters. Andererseits hat er auch die Originalstimme über seine Arbeit setzen lassen, nicht nur im Interesse des vergleichenden Kunstsfreundes, welcher die Spuren seiner Arbeit gern mit Bequemlichkeit verfolgen möchte, sondern auch, damit man genau erkenne, wie viel an dem nun vorliegenden Werke sein Anteil ist, und damit Niemand ihn, vielleicht unbewusst, mit fremden Federn schmücke. Man wird, glaube ich, finden, dass, je fertiger, in sich abgeschlossener ein Stück bereits im Original ist (wie z. B. die Ciaconne), desto mehr auch meine Zuthat sich auf das Einfachste, durch die neue Form nothwendigst Gebotene beschränkt, und dass sie desto reicher und mannigfaltiger wird, je mehr Bach bloss Lineamente zeichnete. Im Ganze aber wird man natürlich sehen, dass ich den Zügen des Originals in allem Wesentlichen getreu folgte, dass dieses immer Fundament und Krone bildet, während alles Uebrige nur Schmuck und Ausbau.

„Ein einziges Stück macht von diesem Princip eine entschiedene Ausnahme; es ist dies die Corrente der zweiten Sonate. In diesem einzigen Falle habe ich es mir erlaubt — freilich nur, weil es sich mir mit Nothwendigkeit aufdrängte —, das von Bach Gegebene nur als Bindeglied zu benutzen, so dass hier in der That der neue Inhalt die Hauptsache und das Original zum blossen Leitfaden geworden ist. Indem die Art, wie dieses geschah, zugleich eine sehr bedeutende Veränderung des ursprünglichen Zeitmaasses von selbst mit sich führte, so ist dadurch zugleich auch dem ganzen Stücke ein wesentlich verschiedener Charakter aufgedrückt worden.

„Es sind mir die mehrfachen Bearbeitungen, welche diese Sonaten und einzelne Stücke derselben bereits, namentlich durch Schumann, Mendelssohn und Molique, erfahren, natürlich nicht unbekannt, obgleich ich sie erst während und nach meiner Arbeit kennen lernte. Dieselben sind jedoch, wie man von vorn herein sieht, von meiner Arbeit ganz und gar verschieden. Diesen Meistern kam es für ihren künstlerischen Zweck nur darauf an, der etwas einsamen und haltlosen Violinstimme eine feste Stütze zu geben, damit das Werk nicht bloss für den gebildeten Künstler, dessen Phantasie und harmonische Kenntniss das Fehlende, namentlich bei ruhig beschaulichem Genusse, leicht ergänzt, sondern auch für den Laien vollkommen verständlich und geniessbar werde. Allein so verdienstvoll diese Arbeiten auch sind und so anerkennenswerth die Ab-

sicht derselben, so musste ihnen insgesamt doch nothwendig ein Uebelstand ziemlich empfindlich ankleben. Man fühlt nämlich die Begleitung, die grossentheils nur so nebenher klappt, nur zu oft als ein eben nur äusserlich Hinzugekommenes, mit dem Ganzen nicht organisch Verbundenes, und ich weiss nicht, ob ich die Wirkung der rein primitiven Form diesem Umstände gegenüber nicht vielfach vorziehen möchte.

„Ich würde so sagen: Will man Bach und dieses sein specielles Werk rein und unvermischt kennen lernen, so höre man es sich einfach in der ursprünglichen Form an. Keine andere ersetzt das Eigenthümliche dieser Form, wie Vieles sie sonst auch biete. Will man wieder Bach kennen lernen, und nur Bach, aber doch die harmonischen Stützen für das Ohr nicht entbehren, so nehme man eine der eben genannten Bearbeitungen zur Hand. Will man endlich ein Werk kennen lernen, welches vielfach ein wesentlich neues genannt werden muss, an dem aber doch der überwiegendste und entscheidendste Haupt-Antheil Bach zufällt, so versuche man es mit dem vorliegenden.“ U. s. w.

Wir haben mit Vergnügen aus dem Werke ersehen, dass der Verfasser mit Treue und Wahrheit über seine Arbeit gesprochen hat, und wir erkennen nicht nur die Gessinnung und Begeisterung an, die ihn dazu getrieben, sondern auch das Talent, das Wissen und die Gewandtheit, mit welchen sie ausgeführt ist. Dem Kenner und Freunde Bach'scher Instrumental-Musik wird sich dies auf jeder Seite, wenn auch nicht überall in gleichem Maasse, offenbaren. Dem Princip nach möchten wir uns auch nicht als Gegner einer solchen Arbeit erklären, am wenigsten in diesem besonderen Falle, wo ein bisher fast so gut wie vergrabener Schatz trefflicher Musik den Clavierspielern, somit also der überwiegenden Zahl von Musikern und Kunstfreunden, dadurch zugänglich gemacht wird. Wie unendlich hoch steht diese Art der Bearbeitung und ihr Gegenstand über den Arrangements, Uebertragungen, Transcriptionen u. s. w. der Modemusik! Es gehört eine sehr ehrenwerthe Entzagung dazu, sein Talent gewisser Maassen in Fesseln zu legen (wenn es auch goldene sind, wie hier), auf das Verdienst der ursprünglichen Erfindung und dessen Anerkennung zu verzichten und in dem Hineinschaffen in Fremdes seine Befriedigung zu finden. Doch geben wir gern zu, dass diese allerdings eine ersfreuliche, ja, erhebende sein könne, wo es sich um das Eindringen in den Geist eines Sebastian Bach und um das Herausbilden eines neuen Kunstwerkes aus seinen Ideen handelt. Herr Debrois van Bruyck kann getrost diese innere Genugthuung für sich in

Anspruch nehmen, da es ihm gelungen ist, ein sehr interessantes und achtungswürdiges Werk herzustellen. Er hat jedenfalls der Kunst einen dankenswerthen Dienst geleistet; mögen sich recht Viele an diesen Sonaten in ihrer gegenwärtigen Gestalt eben so wie wir ersfreuen. Wir halten sie auch, da die ursprüngliche Violinstimme mit abgedruckt ist, für ein zweckmässiges Mittel zu Studien über Bach und empfehlen sie den Musikschulen. L. B.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Herr J. Derffel aus Wien, gegenwärtig in Brighton, hat einige Tage hier verweilt, Wir haben in ihm einen vorzüglichen Clavierspieler und einen sehr talentvollen Componisten von gediegenster Richtung kennen lernen.

Das Concert des Männergesang-Vereins für die Abgebrannten an der Mosel hat einen Reinertrag von 450 Thlrn. ergeben.

Die Geschwister Raczeck, Friedrich — Sophie — Victor (13 bis 9 Jahre alt), haben in einer Soiree im Casino und in Privatkreisen ausserordentlichen Beifall geärgert. Am vorzüglichsten und in der That bewundernswerth ist ihr Zusammenspiel; die erstau-nenswerthe Natur-Anlage dieser kleinen Violinspieler tritt in ihren Vorträgen aufs schlagendste hervor, und das peinliche Gefühl über foreirte Dressur, das uns so oft bei Wunderkindern ergreift, findet hier in der That gar keinen Anhalt. Es wäre wünschenswerth, dass durch ein Concert im Theater auch dem grösseren Publicum Gelegenheit gegeben würde, diese begabten Kinder zu hören.

F. Hiller dirigirt heute Abends in Düsseldorf ein Concert zum Besten der Abgebrannten an der Mosel. — Bei der Versammlung der Naturforscher in Bonn wird die Stadt am 23. September ein Fest-Concert veranstalten, zu dessen Direction ebenfalls Capellmeister Hiller berufen ist.

Der Sänger und Schauspieler Karl Wauer, welcher, wie schon gemeldet (s. Nr. 31), am 13. Juli zu Freienwalde an der Oder, 74 Jahre alt, starb, war den 26. Januar 1783 in Berlin geboren. Sein Vater, ein Sattler, erblindete im Alter; während dieser Zeit, so wie in den ersten Jahren nach dessen Tode war Karl die einzige Stütze seiner Mutter und sechs jüngerer Geschwister. Er sang im Stadt-Chor auf den Strassen, und Abends und Nachts verfertigte er Peitschen, welche die kleinen Geschwister zum Verkauf durch die Stadt trugen. Im Jahre 1802 (seinem neunzehnten) wurde er als Chorist beim Theater angenommen, behielt aber seine übrigen Beschäftigungen bei. Der Sänger Franz nahm sich seiner an und unterrichtete ihn im Gesange, und 1807 wurde er mit wöchentlichem Gehalt von 3 Thlrn. bei der Oper angestellt, zur Zeit der Verwaltung Iffland's und unter dem Capellmeister-Amte von Bernh. Anselm Weber. Im Jahre 1810 gab er zum ersten Male Gastrollen in Stettin. Man bot ihm dort 12 Thlr. wöchentlich — er zog jedoch vor, mit 7 Thlr. Wochen-Gage bei Iffland zu bleiben, und hat die berliner Bühne nie verlassen, bis er vor sechs Jahren sich mit Pension zurückzog. Das Loos fast gänzlicher Erblindung traf auch ihn, wie seinen Vater.

Seine künstlerische Entwicklung basirte sich auf seine Natur, nicht auf Studium und theoretisches Zerlegen seiner Aufgabe. Er spielte diejenigen Rollen vortrefflich, die ganz in seinen eigenen Charakter aufgingen, und die Grundzüge dieses Charakters waren Biederkeit und Treuherzigkeit, gepaart mit einer heiteren Lebens-Anschauung und leichter Auffassung des Gemüthlich-Komischen; — sie wurden nicht getrübt, sondern gehegt und genährt durch gute Familien-Verhältnisse und eine glückliche 45jährige Ehe. Seine Darstellungen waren gesund und wahr; sein Leporello (besonders neben Blume als Don Juan), sein Notar in der schönen Müllerin, sein Rocco im Fidelio waren Muster-Typen. Eben so tüchtig war er im Schauspiel, wo besonders das ernste Fach der Väter und Biedermänner seine Sache war. Rellstab erzählt (in d. V. Z.) folgende charakteristische Anekdote von ihm. Eine seiner besten Rollen war Werner Stauffacher in Schiller's Tell. Bei der Aufführung am 22. März 1848 drangen seine Familie und seine Collegen in ihn, die Verse:

Denn herrenlos ist auch der Frei'ste nicht;  
Ein Oberhaupt muss sein, ein höchster Richter,  
Wo man das Recht muss schöpfen in dem Streit —  
wegzulassen, weil man in jenen aufgeregten Tagen bedenkliche Folgen befürchtete. Wauer antwortete: „Und wenn sie mich zerreissen, ich lasse sie nicht aus!“ Er sprach sie mit Nachdruck und voller Wärme, ein ungeheurer Beifall brach aus, und er musste die Worte wiederholen.

**Berlin.** Die königliche Oper eröffnete am 8. August mit Auber's Maurer, worin Fräul. Trietsch und Herr Wolff grossen Beifall gewannen; dann folgen: Der Prophet, Tannhäuser, Don Juan, Halévy's Jüdin, Oberon und Zauberflöte. Mit dem Tenoristen Hoffmann (Eleasar in der Jüdin) soll ein neuer Contract geschlossen werden. Herr Th. Formes ist noch beurlaubt.

Auf Antrag der Staats-Anwaltschaft und in Folge des Beschlusses der Rathskammer des königlichen Stadtgerichtes, d. d. Berlin, 6. Juli 1857, ist die Beschlagnahme des bei L. Holle in Wolfsbüttel erschienenen Nachdrucks der C. M. von Weber'schen Clavier-Compositionen, welche den Titel führen: „C. M. von Weber's Clavier-Compositionen, erste rechtmässige Gesammt-Ausgabe, revidirt und corrigirt von H. W. Stolze“, im vollständigen Bande und in einzelnen Heften, 7, 9, 10—16, 20—25, welche rechtmässiges Eigenthum der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin sind, der königlichen Policei-Behörde aufgegeben worden, und ist die Beschlagnahme der beim Buchhändler Maertens vorgefundenen Exemplare im vollständigen Bande und in den qu. einzelnen Heften erfolgt. Im Königreiche Sachsen war die Beschlagnahme der Weber'schen Nachdrucks-Ausgabe bereits durch Decret vom 23. März d. J. erfolgt.

(Berl. Echo.)

Der rühmlichst bekannte Violoncell-Virtuose Feri Kletzer hat in Folge des glänzenden Successes seiner Concerte in London ein sehr vortheilhaftes Engagement nach New-York erhalten, um in einer Reihe von Concerten als Solospiele mitzuwirken, zu deren Herstellung sich für das Winter-Halbjahr Thalberg, Vieuxtemps und die Sängerinnen Frezzolini und La Grange vereinigt haben. Es sind dies dieselben Concerte, welche Thalberg bereits im vorigen Winter

einrichtete und in denen die Zuhörer mit Sorbet regalirt werden. Die Ausgabe dafür beträgt jedes Mal 8 bis 10 Pf. St. Auch eine italiänische Oper wird mit dieser Unternehmung verbunden, deren geschäftlicher Leiter Herr Ullmann ist. Feri Kletzer, der vor einigen Tagen vor dem Könige von Hannover in dessen Privat-Cirkel spielte, befindet sich augenblicklich in Dresden und wird, nachdem er zuvor in Prag concertirt, sich unverzüglich nach New-York begeben. Auch der Bassist Herr Colbrun war zu diesem Unternehmen eingeladen, das Monats-Honorar von 1000 Francs war ihm jedoch zu wenig.

Capellmeister Taubert in Berlin arbeitet an einer neuen Oper, „Macbeth“, wozu ihm Egger den Text zubereitete. Das Werk ist so weit vorgerückt, dass man glaubt, es werde noch im Laufe der kommenden Winter-Saison in der berliner Hof-Oper zur Aufführung gelangen können.

**Wien.** Ausser den beiden als Novitäten dieser Saison bestimmten Opern von Proch und Hoven sollen noch eingereicht worden sein und Chancen zur Aufführung haben: eine Oper von Emil Titei, eine von Karl Haslinger und eine von Thomas Löwe. Also fünf Opern von lauter wiener Componisten!

### Deutsche Tonhalle.

Die fünfzig Clavier-Sonaten, welche uns als Bewerbungen um den im Februar d. J. vom Verein ausgesetzten Preis in der bestimmten Zeit zugekommen sind, haben wir bereits einem der drei erwählten Herren Preisrichter zugesandt. Sobald von sämtlichen die Beurtheilung dieser Werke geschehen ist, werden wir das Ergebniss anzuseigen nicht säumen.

Die Einsendungszeit der Bewerbungen um den an Ostern d. J. angesetzten Preis für eine vierhändige Orgel-Sonate (deren mehrere schon einkamen) läuft erst mit Ende des nächsten Monats ab.

Hierbei zeigen wir nochmals an, dass wir nur auf unmittelbare Zuschriften an den Schriftführer antworten oder Bewerbungen ausfolgen lassen können.

Mannheim, den 4. August 1857.

Der Vorstand.

### Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.