

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmäuse und Künstler.

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

Nr. 35.

KÖLN, 29. August 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Aesthetik der Musik. Von Dr. Friedr. Theod. Vischer. III. — Das vierte niederrheinische Sängerfest in Crefeld am 9., 10. und 11. August. Von **. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Chormeister Johann Herbeck — Berlin, A. Conradi — Sorau, Männergesang-Fest — Danzig, Gesangfest — Leipzig, Vermächtniss — Zürich — Mailand, „Ugo“, Oper von Karoline Ferrari — Neapel, Verdi's neuestes Werk — Feri Kletzer).

Aesthetik der Musik.

Von Dr. Friedr. Theod. Vischer.

III.

(S. I. Nr. 33. II. Nr. 34.)

Aus dem Capitel „über das Tonmaterial und seine Gliederung“ haben wir in dem Aufsatze über die Tonarten (in Nr. 23 v. 6. Juni d. J.) bereits Auszüge gegeben; besonders interessant in demselben sind ausserdem noch die Paragraphen, welche das Tempo und den Rhythmus behandeln.

Das Capitel über die Composition und ihre wesentlichen Formen (in neun Abtheilungen) verbreitet sich zunächst über die Melodie. „Das musicalische Kunstwerk entsteht dadurch, dass die Phantasie eine Tonreihe schafft, welche sich durch die Art und Weise ihrer Bewegung auf Tönen und Intervallen der Scala, ihres Tempo's, ihres Rhythmus, so wie auch ihrer Begleitung als eine Tonfolge von natürlichem, unmittelbar einleuchtendem Fortgange, von klarem, sich in sich selbst abschliessendem Verlaufe, von bestimmtem Charakter und Ausdruck zu vernehmen gibt; alle Musik ist rhythmisierte, charakteristisch gesetzte Tonfolge oder Melodie.“

Die Erläuterungen zu diesem §. 779 (acht Seiten füllend) enthalten einen vortrefflichen Commentar über dessen Text. Wir wählen folgende Sätze aus:

„Die musicalische Composition unterscheidet sich von jeder anderen (die architektonische Ornamentik ausgenommen) durch ihre ganz absolut scheinende Freiheit; sie hat ein bewegliches, der mannigfachsten Combinationen fähiges Material, sie ist nicht an gegebene specifische Formen der natürlichen Existenz oder des (sprachlichen) Ausdrucks gebunden, wie Plastik, Malerei und Poesie,

sie scheint sich das alles selbst hervorbringen zu können, und kann es auch bis zu einem gewissen Grade; selbst Rhythmus und Harmonie lassen ihr die grösste Freiheit der Auswahl und Abwechslung. Aber diese ihre Freiheit ist auch wiederum ein erschwerendes Moment; sie stellt ihr die Aufgabe, aus dem Formlosen, Unbestimmten, absolut Freien etwas zu schaffen, das Gestalt, bestimmten Sinn, specifische Bedeutung habe (ein Tonbild), ja, sogar etwas, das nicht den Eindruck des frei, willkürlich Gemachten, sondern auch den des Natürlichen hervorbringe, so gut wie irgend ein Naturschönes oder ein dem Naturschönen analog gebildetes Werk anderer Künste; auch das musicalische Kunstwerk muss objectiv, muss Geistiges in Naturform sein. Dieses nun erreicht die Musik, abgesehen von den einzelnen Ausnahmen, in welchen ein bestimmter Ausdruck durch blosse Accordfolgen erreicht oder der Ton zu blos rhythmischen Wirkungen verwandt wird, durch Melodie; Melodie ist nicht eine specielle Form innerhalb der Musik neben anderen Formen, sondern sie ist die allerdings durch Rhythmus und Harmonie bedingte und unterstützte wesentliche Form, mit welcher die Musik selbst erst entsteht, sie ist die Form des musicalischen Kunstwerkes, wie Gestaltenbildung die des plastischen; alles Andere ist nur Stoff, Element, Mittel, Material: erst mit der Melodie kommt auch ein Werk, eine Gestalt, ein Kunstgebilde hervor, das den Stoff belebt und individualisiert; Lehre von der Form des musicalischen Kunstwerkes und Melodik sind identisch, nur mit Ausnahme davon, dass jene auch die begleitenden, zur Melodie hinzutretenden Momente der Harmonie in ihrer Bedeutung für die Melodie selbst und die Musik überhaupt zu erkennen hat.“

Der Verfog führt die Analyse der Entstehung des musicalischen Kunstwerkes weiter aus und gelangt zu folgendem Schlusse:

„Wo wir die sämmtlichen Momente beisammen haben, durch welche das Tonmaterial zum Kunstwerke sich gestaltet, nämlich Begränzung, Tactmässigkeit und Zeitmaass, Wechsel in Höhe und Tiefe und doch Fluss und Stetigkeit, Abwechslung der Tonweiten und periodische Gliederung, feste Beziehung auf einen Grundton, klar motivirte, natürliche, charakteristische Bewegungs-Richtung und lebendiger Bewegungs-Rhythmus, da ist künstlerische Composition und Eindruck einer solchen vorhanden. Eine solche Tonreihe ist aber zugleich nichts Anderes als Melodie (oder eine Reihe, eine Gesamtheit von Melodieen); die Analyse der Melodie in ihrem Unterschiede von der blossen Tonreihe führt ganz auf dieselben Requisite, die sich uns für die musicalische Kunstform überhaupt ergeben haben, indem ja, wie die Erörterung an den Hauptpunkten es bereits hervorhob, keine Melodie ist, wo irgend eines derselben fehlt, und wir haben so zugleich den Satz, dass alle Musik Melodie ist. Die Fälle, in welchen um besonderer Wirkungen willen Rhythmus oder Harmonie allein dominirt, können nur Ausnahmen sein, da Rhythmus noch keine Musik, Harmonie aber Musik noch ohne distinete und lebendige Form ist. Maass und Energie der Bewegung gibt der Rhythmus, seelenvolle Innigkeit, Schmelz, ausdrucksreiche Färbung und Markirung gibt die Harmonie, alles Andere aber, Begränzung, feste Gestalt, anschaulichen Fortgang, Sinn und Klarheit, directen Ausdruck der Stimmung und Empfindung, Charakter und Leben erst die Melodie; sie erst gibt zu der Färbung das Licht, den Umriss, die Zeichnung, die Belebtheit und innerlich-rhythmisiche Bewegtheit des Kunstwerkes hinzu. Bezeichnend ist es in dieser Beziehung, dass man nur eine melodische oder melodiöse Tonfolge einen „Gedanken“ nennt, ein Etwas, bei dem man zu denken und nicht bloss äusserlich an einander Gereichtetes zu hören bekommt; die Melodie ist eine gedankenmässige, das Viele zur Einheit eines Ganzen gestaltende Gliederung des Tonmaterials; sie ist, eben weil sie die absolute Form ist, die weder abstracte Einheit noch abstracte Vielheit duldet, sondern Beides zu concreter Gestaltung verbindet und ein Ganzes aus ihnen bildet, auch Gedanke, während Rhythmus abstracte, inhaltsleere Form, Harmonie nur Ergänzung einer schon vorhandenen Form, kein einheitliches Ganzes für sich ist, und eben desswegen beide wohl gedankenmässig sein können, aber noch keine „Gedanken“ sind. Weiter kann hier auf die einzelnen Momente des Wesens der Melodie noch nicht eingegangen werden; nur so viel ist noch zu bemerken, dass die Analyse jeder gegebenen Me-

lodie, die wirklich anspricht und gefällt, alle jene obigen Merkmale vom ersten bis zum letzten, vom „begränzten Quantum“ bis zur „Natürlichkeit und Gefälligkeit“, obwohl natürlich nicht überall alle in gleichem Verhältnisse entwickelt (da sonst keine Mannigfaltigkeit von Melodieen wäre), in ihr aufzeigen, und dass sich als Grund des Unbefriedigenden einer Melodie immer das Fehlen des Einen oder Anderen herausstellen wird.“

Die ferneren Abtheilungen des Capitels über die Composition und ihre Formen verbreiten sich stets präcis und geistvoll über die Gliederung in Theile, Stimmenführung, Polyphonie, Contrapunkt, Fuge, cyklische Compositionsform, Form des mehrtheiligen Tonstückes (hier ist besonders §. 789 über die „Variation“ hervorzuheben, welcher „ihre volle ästhetische Berechtigung, die nie veralten kann“, vindicirt wird), und schliessen den ganzen I. Haupt-Abschnitt (das Wesen der Musik) mit der Lehre vom musicalischen Styl, §§. 792 und 793. Wir glauben den Dank unserer Leser zu verdienen, wenn wir den §. 792 ganz und Einiges aus der Anmerkung dazu im Auszuge mittheilen; die darin enthaltenen Grundsätze können zumal der heutigen Künstler-Jugend nicht oft genug vorgehalten werden, und für den Verehrer und Pfleger der wahren Musik wird es erfreulich sein, zu ersehen, dass die neueste Philosophie auf wissenschaftlichem Wege zu demselben Resultate gelangt, welches die Praxis aller wirklich schöpferischen Genie's in der Tonkunst längst festgestellt hat.

„§. 792. Der Reichthum an ausdrucksvollen und charakteristischen, an streng gesetzmässigen, wie an leichten, gefälligen und wirkungsreichen Formen, welcher der Musik zu Gebote steht, und die scheinbar unumschränkte Freiheit, mit welcher in ihr der Künstler, durch keine typischen Natur-Vorbilder gebunden, sein Material in mannigfaltigster Weise handzuhaben vermag, führt die musicalische Composition besonders leicht zu Einseitigkeiten und Willkürlichkeiten, die das natürliche Gefühl als solche erkennt und denen auch die wissenschaftliche Betrachtung entgegen zu treten hat durch Aufstellung der Gesetze des musicalischen Stils. Der eine Fehler, welcher nahe liegt, ist gesuchtes, falsches Streben nach Ausdruck, nach Bestimmtheit, nach naturalistischer Objectivität und überconcreter Individualisirung (einseitig indirechter Idealismus), verbunden mit Missachtung der Gesetze der Klarheit, Gefälligkeit und Rundung, der Ebenmässigkeit und Idealität, kurz: Ueberwiegen des Moments des Inhalts über das der Form. Der andere dagegen ist einseitiger Formalismus, Formen-Cultus (direchter Idealismus), Form-Effect, so wie abstracte, farb-

und inhaltlose Tonbewegung. Diesen Einseitigkeiten gegenüber verlangt das Wesen der Musik, hierin zur Poesie sich ähnlich verhaltend wie Architektur und Plastik zur Malerei, ein Gleichgewicht der beiden Elemente, von welchem möglichst wenig und eher zu Gunsten des formalen als des objectiv materialen Elements abzuweichen ist. —

„Die im Paragraphen aufgestellten Sätze sind jetzt ziemlich allgemein anerkannt; es bedurfte aber Zeit genug, bis sie durchzudringen vermochten, und es fehlt auch gegenwärtig nicht an Richtungen von ganz entgegengesetzter Art. Das ganze Material der Musik ist wesentlich ein schwebendes, welchem die körperliche Massenhaftigkeit, die geometrische Formbestimmtheit, die sinnliche Objectivität, die verständige, expressive Deutlichkeit des Materials der andern Künste schlechthin abgeht. Diesen Charakter des Schwebenden, das nicht bauen, bilden, zeichnen, malen, schildern kann, sondern von allem diesem nur eine Analogie zulässt, darf die Musik nicht verläugnen wollen, d. h. sie darf, obwohl sie nichts als Gefühls-Ausdruck ist, dessen ungeachtet nicht nach einer Bestimmtheit des Einzel-Ausdrucks, noch weniger nach einer Objectivität und Individualität streben, die nicht in ihrem Wesen liegt. Sie kann Massen aufthürmen, um mit der Architektur im quantitativ Erhabenen zu wetteifern, aber sie verliert damit ihre eigenthümliche melodische Beweglichkeit, die nichts Starres und Abstractes duldet; sie kann Bewegungen von Körpern, Blitze und Donnerschläge, Gebrüll und Gezwitscher, Schnurren und Sprudeln, ja, am Ende selbst Sieden und Braten direct nachahmen, aber sie gibt damit nur sich selbst auf, sie tritt aus dem Gebiete der Kunst heraus in das der gemeinen Wirklichkeit, aus dem Gebiete des Tones heraus in das sinnliche Gebiet des Geräusches, Schalles, Knalles und Gezirpes, und sie erweckt zudem mit allen solchen Versuchen, weil sie doch immer halb und unklar bleiben, bloss das unbehagliche Gefühl des Unzureichenden ihrer Mittel. Jede förmliche Zeichnung, jede ganz direct nachbildende Malerei und Schilderung gehört nicht in ihr Gebiet, ausser etwa da, wo durch solche Dinge von Seiten des Componisten mit selbstbewusstem Humor eine recht burleske Komik, eine recht treffende Ironie, eine scherhaft idyllische Heiterkeit beabsichtigt wird, und auch da nur vorübergehend, da der Humor die Kunstgesetze nur vorübergehend bei Seite zu stellen berechtigt ist, wenn die Sache nicht ernst, das Spiel mit dem Gesetze nicht grober Verstoss gegen dasselbe werden soll.

„Nicht die Dinge selbst, sondern ihren Eindruck auf die Empfindung hat die Musik darzustellen, einen Eindruck,

der immer weniger concret, weniger objectiv ist als der Gegenstand, der ihn hervorruft. Ja, auch die Empfindung selbst darf sie nicht zu stark, nicht zu scharf, nicht zu detailirt heraustreten lassen, wenn sie nicht schwer und dumpf, oder weich und süßlich, oder peinlich schneidend, oder regel- und einheitslos werden soll; gerade dieses Sinnlichnaturalistische (vgl. S. 872) hat die Kunst der Empfindung abzustreifen; sie hat den Beruf, die Empfindung immer zugleich zu idealisiren (vgl. S. 903), sie sowohl in beweglichere, leichtere, gefällige, als in kräftiger stilisirte und wohlgegliederte Formen zu erheben; sie stellt zwar einer Kunst wie die Architektur gegenüber „den Ausdruck über die Form“ (S. 928), d. h. über bestimmte, numerisch exacte Form, aber nicht über die Form überhaupt; sie ist desto mehr an die Gesetze der Idealität, des Maasses, der Unterordnung des Details unter das Ganze gebunden, je weniger sie der Hinstellung einer festen, anschaulichen Einzelgestalt fähig ist.

„Die Frage, ob und wie weit die Musik malen dürfe, ist jedoch hiermit noch nicht abgemacht; die Musik muss doch auch in gewissem Sinne objectiv darstellen, da sonst aller Charakter, aller bestimmtere Stimmungsgehalt, alle dramatische Belebung verloren ginge; und wenn wir sagen, nicht die Dinge, sondern ihren Eindruck solle sie schildern, so ist ja im Eindruck, in der vom Ding erregten Empfindung das Ding selbst als Ursache, als Anlass, als das, was eben dieser Empfindung ihren bestimmten Inhalt, ihren Charakter, ihre Farbe (Schrecken, Grauen u. s. w.) gibt, auch mitgesetzt, folglich darf nicht nur, sondern muss gemalt werden, wie z. B. Haydn zu Anfang der Schöpfung das Chaos, das Auflammen des Lichtes zu malen nicht unterlassen konnte, wenn er seinen Gegenstand vollkommen musikalisch wiedergeben wollte.

„Allein gerade in diesem Einwand liegt auch die Lösung der Frage; der Wiederhall des Dinges in der Empfindung ist doch nicht mehr das ganze und reine Ding selbst; die Empfindung wird zwar bestimmt und so oder so gefärbt durch das Ding, aber sie hat von ihm doch nur ein allgemeines Bild, einen allgemeinen Reflex in sich, dem eben die specifisch-sinnliche Bestimmtheit, z. B. dass ein schreckendes Geräusch gerade Donner, oder ein Grauenerregendes gerade eine Sandwüste, oder ein Ermuthigendes gerade eine herbeieilende Reiterschar ist, bereits abgestreift ist. Diesen vom Ding in die Empfindung mit eingehenden allgemeinen Reflex braucht die Musik zwar nicht nothwendig und überall zu malen, wenn sie nur die Empfindung selbst recht malt; sie kann ihn aber allerdings auch mit malen, wenn

sie ausdrücklich, ernst- oder scherhaft, sich objectiver als gewöhnlich halten will, aber sie darf ihn doch nur mitmalen, wie z. B. Haydn's Chaos nicht bloss Chaos-Vorstellung sein will, sondern eben so sehr Veranschaulichung einer feierlich erwartungsvollen Stimmung, eines dumpfen Webens und Hinundherwogens der Empfindung, die keinen bestimmten Gegenstand vor sich hat, sondern nur erst nebelhafte Gestalten sich erheben und durch einander sich bewegen sieht, und sie darf ihn fürs Zweite nur so mitmalen, dass die malenden Töne, Figuren doch zugleich, auch abgesehen von dem, was sie nachbilden, musicalisch, melodisch, harmonisch, rhythmisch, klar und schön sind.

„Was aber Charakter-Malerei betrifft, so kann die Musik hier eher objectiv darstellen, weil die bestimmte Haltung eines Charakters, so wie seine eigenthümlichen Stimmungen, Gefühle, Affecte, Leidenschaften nichts Anderes sind als Bewegungen, Erregungen, Spannungen, welche die Musik ausdrücken kann und welche gerade ihr eigenthümliches Gebiet ausmachen; aber sie darf sie nicht unmittelbar abformen, und sie darf namentlich nicht etwa einzelne Tonfiguren bilden wollen, welche direct Zorn, Schmerz, Niedergedrücktheit, Stolz und dergleichen wiedergeben sollen, sondern sie muss immer in den ganzen Verlauf einer kürzeren oder längeren Tonbewegung eine Beschaffenheit, eine eigenthümliche Bewegtheit legen, welche jene Stimmungen veranschaulicht; einzelne Stiche, Stösse, Risse, Hebungen sind noch keine musicalische Schilderung von Empfindungen, Stimmungen, Aufwallungen; sie bilden dieselben, wie z. B. stechenden Schmerz, zerreissende Eifersucht, unmittelbar physisch, momentan mimisch nach, statt sie musicalisch, d. h. in der Form der Expansion in eine Zeitbewegung, die der Entwicklung der musicalischen Mittel (Melodie, Harmoniefolge, Contraste und Wechsel der Rhythmen und Tonstärken) Raum lässt, wiederzugeben.“

„Der einfache Canon für das musicalische Verfahren ist der: Drückt die Musik unmittelbar ein Object aus, so dass wir es wiedererkennen, wie wenn wir es sähen oder hörten, so ist das falsche Tonmalerei, namentlich wenn gar keine specifisch musicalische Wirkung mehr dabei ist; deutet sie ein Object bloss an, so dass es ohne begleitendes Wort nicht klar ist, was gemeint sei, so ist die Malerei recht; veranschaulicht sie eine Stimmung, Empfindung, Leidenschaft bloss durch einzelne Tonfiguren oder Klänge, so ist es wiederum verfehlt; gibt sie aber Tonreihen und Tonstücken eine die Gemüthsbewegung nachbildende Bewegungs-Eigenthümlichkeit (z. B. Schnelligkeit und Langsamkeit, An- und Abschwellen, intensive Spannung oder frohe

Leichtigkeit, Vorwärtsgehen, -Drängen, -Stürmen u. s. w., vgl. S. 919), so ist das Verfahren das rechte.“

„Zugleich ist der obige Canon noch durch eine weitere Regel zu ergänzen. Mit Ausnahme einzelner Fälle, in welchen, wie z. B. im Recitativ oder in der melodramatischen Begleitung einer bestimmten Handlung mit Instrumenten, das musicalische Element sich nicht vollständig zu entwickeln Raum hat, muss der Inhalt in die Form, die Empfindungsbewegung in die Tonbewegung so ganz übergegangen sein, so ganz in Tönen sich verkörpert haben, dass das Tonstück dem Gefühle und der Phantasie ein wenigstens in der Hauptsache verständliches und gefälliges Tonbild abgibt, auch wenn auf das, was es andeuten will, nicht reflectirt wird; ein Tonstück darf die Empfindung nicht bloss andeuten (so wenig als die Malerei den Körper), sondern soll sie musicalisch geradezu zeichnen und malen, es soll den Charakter der Empfindungs-Bewegung in die ganze Tonbewegung übertragen als beherrschende, Alles durchdringende, aus Allem hervortönende Einheit — hierzu und zu nichts Anderem gibt es Musik und ist die Musik fähig —; wenn diese Einheit da ist, wenn sie dem Tonstücke einheitlichen Charakter und Rhythmus gibt, so ist es eben damit verständlich und gefällig, auch wenn man nicht weiss, was eigentlich gemeint ist, obwohl natürlich der Genuss grösser, der Eindruck tiefer ist, wenn die Idee des Tonsetzers entweder durch den begleitenden Text uns bekannt ist oder sich doch beim Anhören seines Werkes mit einer gewissen Klarheit und Wahrscheinlichkeit zu erkennen gibt.“

„Eine Musik dagegen, welche noch mehr sagen und malen will, als die Musik überhaupt geben kann, welche (wie z. B. selbst Beethoven's grosse Ouverture zu Leonore) in der Instrumental-Einleitung die Oper ihrem ganzen speziellen Verlaufe nach vorauszugeben sucht, eine Musik, die hiermit voll von latenten Beziehungen auf Einzelnes und Empirisches ist, das der Hörer nicht weiss oder sich erst aus erklärenden Programmen mühsam hinzudenken muss, kurz: eine Musik, die einen Inhalt haben will, der in die Form gar nicht übergehen kann und darum auch nicht in sie übergegangen ist, kann natürlich (sofern sie nämlich nicht nebenbei doch einzelnes wirklich Musicalisches darbietet) für sich auch nicht klar und gefällig sein, sondern sie kann (unter der so eben angegebenen Voraussetzung) nur den Eindruck eines Etwas machen, zu welchem man keinen Schlüssel besitzt, eines unfertigen Mitteldings, welches weder einen Ausdruck, einen wirklich heraustretenden Inhalt und Charakter, noch eine Form, eine musicalische Entfaltung und Entwicklung hat, ja, geradezu eines Zwitters,

welcher weder Gemälde noch Musik ist, sondern Ton- und Klang-Symbolik (im üblen Sinne des Wortes), die nicht durch Tiefe, sondern durch Unklarheit geheimnissvoll scheint; ein falsches Zuviel des Ausdrucks und der Zeichnung schlägt von selbst um in das Gegentheil des Beabsichtigten, in ein Nichtzustandekommen eines wirklichen Tonbildes; das musicalische Kunstwerk (das nicht von vorn herein bloss begleitender Art sein will und soll) muss vollständig einleuchten und gefallen, wie jedes andere, und in dieser Beziehung haben alle diejenigen, welche auf die Form den Nachdruck legen und der Musik einen eigentlichen Inhalt geradezu absprechen, nicht schlechthin Unrecht, sofern nämlich, was sie meinen, dieses ist, die Musik müsse vor Allem musicalisch klar und schön sein, sie sei ein unendlich reiches System von Tonbewegungen und Tonverknüpfungen, die schon an und für sich selbst durch ihre eigene Form, durch gesetzmässige und zugleich mannigfaltige Verwendung der musicalischen Mittel, Melodie, Harmonie, Periodicität, Rhythmus u. s. f. wirken können und sollen. Nur ist dem beizufügen, dass alle diese Tonbewegungen doch bloss, sofern sie zugleich ein bewegtes geistiges Leben nachbilden, künstlerisch wirken, dass sie selbst da, wo sie sich auf specielleren Gefühls-Ausdruck nicht einlassen, doch ein Ausdruck des Gefühlslebens überhaupt in irgend einer seiner Erregungsweisen sind, und dass ihnen auch die Eigenschaft des Charakteristischen, wenn sie schön sein wollen, nie fehlen darf; gerade mit diesem Moment des Ausdrucks und der Charakteristik ist aber der Musik doch ein „Inhalt“ gewonnen, nämlich die Darstellung bestimmter Empfindungen und je nach Umständen auch Andeutung Empfindungen erregender Objecte.

„Die Musik, wurde oben gesagt, soll den Charakter des Schwebenden nicht verläugnen, über das Empfindungs-Gebiet nicht hinausgehen wollen; um so mehr folgt auch hieraus, dass sie durch die Form wirken, dass sie ihr ätherisches Material in feste, klare, akustisch gefällige, die Phantasie beschäftigende und drastisch erregende Formen bringen muss. Die feste Form (Periodicität, Stimmen-Verflechtung, thematische Entwicklung u. s. w.) bewahrt sie vor nebelhafter Unbestimmtheit und Verschwommenheit, vor Halt-, Zusammenhang- und Gestaltlosigkeit, die gefällige und drastische Form (Fluss und Figurirung der Melodie, Wohl-laut der Harmonie, schlagender Rhythmus) sichert sie vor Nüchternheit, Eintönigkeit, indifferenter Farb- und Wirkungslosigkeit; die Musik bedarf in letzterer Beziehung wirklich Anmuth einer-, „Effect“ andererseits, damit Gehör, Gefühl, Phantasie gleichsam gereizt und genöthigt werden, ihre

düstigen Gebilde einzusaugen, ihnen ungetheilt zu folgen und sich ihnen hinzugeben, und so einen lebendigen Eindruck von ihnen zu empfangen.

„Aber es ist klar, dass durch diese Forderung, die Musik solle sich selbst an die Form binden und den Hörer durch die Form fesseln, weder pedantischer Formalismus, der bloss in den polyphonen Kunstformen das Heil erblickt, noch ein Formen-Cultus, dem über Melodierez Harmonie und Ausdruck, über Figuren und Coloraturen, oder andererseits über harmonischem Schmelz die Melodie selbst verloren geht, noch endlich ein abstracter Form-Effect, der durch rhythmische Mittel überrascht, übertäubt und aufregt, irgend gerechtfertigt ist. Diesen Einseitigkeiten gegenüber hat die Forderung des Inhalts, der gedanken- und gefühlvollen Belebtheit, des Ausdrucks und Charakters, der inneren Wahrheit und Tiefe, die Forderung, dass in der Musik bestimmte Empfindung sei und sich rein auspräge, ihre volle Berechtigung.

„Das Gleichgewicht beider Elemente, des Inhalts und der Form, ist es, worauf die Schönheit der Musik entschieden beruht, nur freilich mit der näheren Bestimmung, dass sie doch mehr Musik bleibt beim Uebergewicht des formalen als bei dem des objectiv materialen Factors. Innerhalb der subjectiven Kunstform ist die Musik trotz aller ihrer Freiheit der Architektur gegenüber doch ähnlich wie diese an die Formschönheit gebunden, weil die eigenthümliche Beschaffenheit ihres Materials diese fordert (S. 898), wogegen sie für die Darstellung des eigentlich Concreten nicht zureicht. Materiel schildern und so durch concreten Inhalt interessiren, wie Malerei und besonders Poesie, kann sie nun einmal nicht, und sie ist nicht mehr sie selbst, sobald sie es versucht, wogegen sie doch wenigstens Musik und immer noch Bild des mannigfach bewegten Gefühlslebens bleibt, wenn sie einseitig melodisiert, harmonisiert, fugirt u. s. w.; die Trockenheit und Steifigkeit des Formalismus, die Fadheit und Seichtigkeit des Formen-Cultus halten sich doch noch innerhalb der Gränzen der Musik selber, so lange jene nicht zu rein unakustischem und ausdruckslosem mathematischem Calcul, diese nicht zu leerem Geklingel ausartet, während alle Sachen- und Ideen-Malerei, wo sie nicht vorübergehend eine Begründung durch besondere Umstände und Zwecke erhält, unmusicalisch frostig und hölzern oder unkünstlerisch nebelhaft und dunkel ist.“

Der zweite Paragraph der Lehre vom Stil (§. 793) behandelt die Stilarten. Die überwiegende Form erzeugt den strengen, hohen und idealen oder den anmuthigen, reizenden, drastischen (effectvollen) Stil, der überwiegende In-

halt den freien oder den charakteristischen (malerischen) Stil. „Das Gleichgewicht gibt den schönen Stil, der von den übrigen die mit ihm selbst verträglichen Elemente, Idealität, Anmuth, Charakteristik, an sich hat und sie doch zugleich zur Einheit verschmilzt.“

„Der schöne Stil ist der freie, Anmuth, Reiz und Effect nie einseitig erstrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einseitigem gefühligem Sichvordrägen zurückhaltende, gemüthreiche, aber nicht sentimentalisirende, das Charakteristische, Individuelle, Naturalistische mit dem reinen Duft gehobener und frei schwebender Idealität umgebende, auch die strengen Formen mit Abstreifung ihrer abstracten Regelmässigkeit frei in sich verarbeitende Stil, der nichts, was die Musik an Formen und Mitteln bietet, verschmäht, eben so aber Alles zu in sich gesättigter, abgerundeter, klarer Einheit zusammenfasst. Er befriedigt zwar für sich allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale, das Charakteristische, das Anmuthige u. s. w. nicht bloss als Element, sondern auch in eigener selbstständiger Ausprägung vernehmen will, aber er ist der Gipfel des musicalischen Stils durch seine Universalität, durch seine allseitige Vollendung und durch die Selbstbeschränkung, mit welcher er überall der Form, dem directen Idealismus, der in der Musik nun einmal Hauptsache ist, Rechnung zu tragen weiss.“

Ist hier nicht Mozart vollständig gezeichnet? und ist er nicht eben desswegen, weil er alles, was hier vom schönen Stil verlangt wird, vereinigt, vorzugsweise der eigentliche Musiker?

Das vierte niederrheinische Sängerfest in Crefeld am 9., 10. und 11. August.

Die Tage des heiteren Festes liegen hinter uns. Schon am Vorabende des Festes hatten sich verschiedene auswärtige Sänger-Vereine zu demselben eingefunden; die Mehrzahl derselben erschien jedoch mit den Morgenzügen. Die Hauptstrassen der Stadt hatten sich zum Empfange der Sangesbrüder aufs festlichste herausgeputzt und prangten in reichem Fahnenschmuck. Schon früh Morgens boten dieselben ein reges Leben, ein geschäftiges Treiben, wozu namentlich der Zug der Musikchöre den Impuls gegeben. Die Hauptprobe, welche am Sonntag Morgens $10\frac{1}{2}$ Uhr begann, steigerte das Maass unserer Erwartungen und stellte uns in der Haupt-Aufführung wahrhafte Kunstgenüsse in Aussicht. Nach dem Mittagessen versammelten sich die Sänger, mit den Festzeichen geschmückt, in der Gesell-

schaft „Verein“. Von hier aus zog nun die grosse Sängerschar, es waren nahe an 700, mit ihren prächtigen Fahnen und Bannern durch die Strassen der Stadt nach dem Festlocale. Reges Leben entfaltete sich gleich nach Ankunft der Sänger auf Driessenhof. Ueberall fröhliche Gesichter, nirgendwo Griesgram und Philisterthum; Begeisterung hatte an allen Enden Platz gegriffen: es galt ja, aufs Neue dem deutschen Männergesange Lorberreiser zu pflücken.

Das erste Concert ward in üblicher Weise mit einem Sängergruss an die auswärtigen Sangesbrüder eröffnet, welcher von Wilhelm sehr hübsch und wirkungsvoll componirt war und dem sich die Ouverture zu Iphigenie von Gluck anschloss. Hierauf folgte die „Hymne“ von Neidhardt mit Orchester-Begleitung, die unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Reinecke ganz vorzüglich gesungen wurde. Besonderen Effect machte das Quartett der Herren Gebrüder Steinhäus, die heute wiederum als unvergleichliche Quartettsänger hervortraten. Nunmehr folgten die Einzel-Vorträge der Liedertafeln von Aachen und Elberfeld. Die erstere eröffnete den Reigen mit einer ziemlich flachen Composition. Ueberhaupt aber war die Ausführung sehr lobenswerth. Die Liedertafel von Elberfeld sang „Frühlingsnahen“ von Kreutzer und „Auf dem Rhein“ von Kücken hierauf recht schön und ärntete eben so, wie die aachener Liedertafel, reichen Beifall. Den Schluss der ersten Abtheilung bildete die „Dithyrambe“ mit Orchester-Begleitung von Rietz, ein Werk von ausserordentlicher Wirkung. In die Einzelheiten desselben einzugehen, dazu bleibt uns hier kein Raum. Die Ausführung war des Werkes würdig. — Der so massensame Chor, das treffliche Quartett der Gebrüder Steinhäus, der herrliche Tenor des Herrn Göbbels und der grandiose Bass des Herrn Remmertz aus München — alles war hier vereinigt und dershalb der Erfolg auch gewaltig.

Die zweite Abtheilung brachte uns zunächst die Fidelio-Ouverture. Wilhelm's „Lied vor der Schlacht“ wurde, wie es die Composition erheischt, mit markiger Stimme gesungen, und unter der eigenen Leitung des Componisten gestaltete sich der Schlachtgesang zu einem ergreifenden. Von überaus grosser Wirkung war der Vortrag des bekannten Liedes von Kreutzer, „Die Capelle“, welches in Folge des unaufhörlichen Beifalls und Da-capo-Rufens wiederholt werden musste. Die hierauf folgenden Vorträge des städtischen Männergesang-Vereins von Neuss gaben uns Kunde von dem Besitz frischer, kräftiger Stimmen und einer sorgfältigen Einübung; dennoch wollte das schwierige und sehr exact gesungene Lied von Franz Liszt nicht recht

ansprechen. Der „Orpheus“ von Elberfeld trat hierauf in die Schranken und sang das „Heiraths-Gesuch“ von Heinrich Schäffer mit grosser Virtuosität. Gegen die Wahl eines so niedrig komischen Stückes, welches wohl in eine heitere Gesellschaft, nicht aber auf ein Sängerfest passt, wäre allerdings viel zu sagen. Das Lied von Silcher, „In die Ferne“, behagte uns allerdings mehr. Den würdigen Schluss des Concertes bildete der Doppelchor „O, wär' ich, wo bald die Schar“ aus *Oedipus auf Colonos* von Mendelssohn.

Auch der zweite Tag des Festes verlief nicht minder günstig, als der erste. Morgens versammelten sich die Deputirten der einzelnen Vereine auf Tannenthal zur Wahl des Festortes und der Dirigenten für das fünfte niederrheinische Sängerfest. Als Festort wurde Elberfeld und zu Dirigenten die Herren Weinbrenner aus Elberfeld und Reinecke aus Barmen erwählt.

Das zweite Concert wurde eröffnet mit der ewig frischen Ouverture zum „Freischütz“. Mit seltener Präcision wurde das herrliche Werk executirt. Von grosser Wirkung war die Arie mit Chor aus „Faust“. Herr Göbbels erwarb sich auch durch diesen Vortrag grossen Beifall. Nicht minder wurde Herrn Remmertz reicher Beifall gezollt für den einfach edlen Vortrag der Arie „O Isis und Osiris“ aus der Zauberflöte. Eine der schwierigsten Compositionen des diesjährigen Programms war unstreitig die Schneider'sche „Hymne an Jehova“. Doch sei es zur Ehre der Sängerschar hier gesagt, sie bewältigte jede Schwierigkeit und beendete glücklich ein Werk, das bei einer Massen-Aufführung stets zu wünschen übrig lassen wird.

Die zweite Abtheilung eröffnete den Reigen mit der Ouverture zu dem Calderon'schen Lustspiele „Dame Kobold“ von C. Reinecke. Unter der eigenen Leitung des Componisten gestaltete sich diese reizende Tonschöpfung mit all den zierlichen Figuren zu einem herrlichen Gebilde. Man fühlte aus dem ganzen Vortrage heraus, dass die Instrumentisten mit Begeisterung, mit wirklichem Feuer wirkten, mit Einem Worte: mit ganzer Seele schafften. Die Ausführung war desshalb auch vortrefflich. Das glänzende Werk, wie dessen ausgezeichnete Executirung bewirkte begeisterte Aufnahme und erwarb dem Autor und Dirigenten verdiente Huldigung. Mit voller Kraft wurde der Chor „Gebet während der Schlacht“ von Weber vorgetragen, worauf „Die Märznacht“ von Kreutzer folgte, ohne jedoch in Bezug auf die Ausführung den übrigen Leistungen gleichzukommen. Herrn Göbbels Vortrag der Arie aus *Don Juan* in *B-dur* haben wir unbedingtes Lob zu spenden, wie

sich derselbe auch des wärmsten Beifalls zu erfreuen hatte. Der Doppelchor aus Sophokles' „Antigone“ von Mendelssohn bildete hierauf den Schluss des Concertes, und er war ein würdiger und setzte dem Ganzen die Krone auf.

Seitens des Herrn Oberbürgermeisters wurde den auswärtigen Sängern, den Fest-Dirigenten u. s. w. in herzlichen Worten der Dank für das Gebotene an den Festtagen dargebracht, der aus der Mitte der Sänger dahin beantwortet wurde, dass die vielen Mühen und Arbeiten des Fest-Comite's in dem Gelingen des Festes ihre Würdigung gefunden. In ein Hoch auf dasselbe wurde allseitig eingestimmt. Ein Ball beschloss den zweiten Tag, der bis zum Grauen des Tages der Fest-Theilnehmer viele versammelt hielt.

Das Concert des dritten Tages bot uns in seinen einzelnen Nummern manche Perle. Eröffnet wurde dasselbe mit der Ouverture zur „Vestalin“ von Spontini, und zwar in untadelhafter Executirung. Die Reihen der Chöre der beiden ersten Tage waren sehr gelichtet, nur noch die heimischen Sänger hatten sich zur letzten Aufführung eingefunden. Doch wurden dessen ungeachtet mit Feuer und Präcision die beiden Chöre „An das Vaterland“ von C. Kreutzer und „Die Wacht am Rhein“ von C. Wilhelm vorgetragen. Vortrefflich sang hierauf Herr Göbbels die Adelaide von Beethoven und ein uns unbekanntes, etwas unbedeutendes Lied. Die lebhaftesten, aufrichtigsten Beifallsbezeugungen wurden Herrn Göbbels allseitig zu Theil, und constatiren wir hier gern, dass der junge Künstler zur Verherrlichung des vierten niederrheinischen Sängerfestes, das in seinem Verlauf sich zu einem der glänzendsten Sängerfeste am Rheine gestaltete, das Seinige beigetragen hat. Wenn am ersten Tage die Einzel-Vorträge der Vereine sich einer grossen Theilnahme erfreuten, so nicht minder am dritten die Lieder für gemischten Chor: „Morgengebet“ von Mendelssohn, „Wer in des Andern Auge lies't“ von Wilhelm und „Frühlingsgedränge“ von Hiller, welche überdies eine überaus wohlthuende Abwechslung in das Programm hineinbrachten. „Der frohe Wandersmann“ für Männerchor von Mendelssohn schloss den ersten Theil.

Mit der Ouverture zum „Vampyr“ wurde nach kurzer Frist wieder begonnen. Es war der letzte Haupt-Vortrag des Orchesters, der eben so, wie die früheren, trefflich zu nennen ist. Beide Capellen haben in ihren vereinten Leistungen ausreichend ihre Tüchtigkeit documentirt. Die Bass-Arie aus „Paulus“ wurde von Herrn Remmertz zwar etwas unsicher gesungen, doch verfehlte trotz dessen sein

herrliches Organ eine grosse Wirkung nicht. Die Palme des Abends errang aber unstreitig Herr Reinecke, der, vielseitig an ihn ergangenen Bitten nachgebend, ein Clavier-Concert von Beethoven spielte. Wir haben an anderer Stelle schon mehrmals die hervorragenden Eigenschaften des Herrn Reinecke als Clavier-Virtuose gewürdig; auch heute sind wir des Lobes voll. Er leistet in der That Grossartiges, indem er mit der denkbarsten Fertigkeit einen kraftvollen Anschlag und ein fast unerreichtes Pianissimo verbindet. Selbstredend spendete das zahlreiche Auditorium den lebhaftesten Beifall, der nicht enden wollte und worin das Orchester mit kräftigem Tusch einstimmte. Des „Jägers Abschied“ von Mendelssohn bildete den Schluss des diesjährigen Festes, welches, wie wir uns fest überzeugt halten, viel dazu beigetragen hat, die niederrheinischen Sängertage für die Zukunft auf eine höhere Stufe künstlerischer Bedeutsamkeit zu erheben.

**

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Johann Herbeck, Chormeister des wiener Männergesang-Vereins, hat sich einige Tage hier aufgehalten. Der kölner Männergesang-Verein veranstaltete ihm zu Ehren eine festliche Liedertafel, welche auch Dr. H. Marschner in Folge der Einladung des Vorstandes durch seine Gegenwart verherrlichte. Herr Herbeck, in welchem wir einen sehr tüchtigen Musiker und liebenswürdigen Mann kennen lernten, überreichte dem Dirigenten unseres Vereins, Herrn Musik-Director Franz Weber, bei dieser Gelegenheit das Diplom als Ehren-Mitglied des wiener Männergesang-Vereins.

Berlin. Der als Dirigent und Componist gleich rühmlich bekannte Herr A. Conradi verlässt am 1. October d. J. seine Stellung als Capellmeister des Königstädtischen Theaters und hat ein Engagement in gleicher Eigenschaft an der Kroll'schen Bühne angenommen.

Am 26. und 27. Juli fand in Sorau das zweite lausitzer Männergesang-Fest statt; es war von 25 Vereinen beschickt, im Ganzen von etwa 550 Sängern besucht und wurde von dem Musik-Director Klingenberg aus Görlitz geleitet

Das fünfte preussische Gesangfest fand am 2. bis 4. August in Danzig bei einer Anwesenheit von nahe an 1000 Sängern aus den Provinzen Ost- und Westpreussen statt. Die Dirigenten waren Capellmeister Pabst aus Königsberg, Capellmeister Tschirch aus Gera und Genée aus Danzig. In gelungener Weise kamen Compositionen von Mendelssohn, Spontini, Dorn, Jul. Otto und Tschirch zur Aufführung. Der letzte Festtag vereinigte sämtliche Sänger zu einer Lustfahrt auf Dampfbooten nach dem reizend gelegenen Orte Oliva.

Der verstorbene Chef des renommierten Banquierhauses Fregé in Leipzig hat neben einem bedeutenden Vermächtnisse von mehr als 60,000 Thlrn. zu milden Zwecken auch die Kunst-Institute jener Stadt bedacht; so ist dem Theater-Pensionsfonds und dem Conservatorium ein Legat von je 2000 Thlrn. ausgesetzt worden. [Wir glauben, dass Schenkungen unter Lebenden für beide

Theile weit angenehmer sind als Legate, und wünschen unseren Finanzgrössen in Köln, so wie dem Orchesterfonds und der Rheinischen Musikscole langes Leben!]

Die Musicalienhandlung von Nägeli in Zürich ist im Besitze einer bedeutenden Anzahl ungedruckter Compositionen grosser Tonsetzer der Vorzeit, welche von H. G. Nägeli hinterlassen wurden und jetzt käuflich zu haben sind. Auch viele Autographe finden sich in dieser Sammlung. Der gegenwärtige Chef der Handlung hat schon früher ein Verzeichniss dieser Werke drucken lassen und lieferte vor Kurzem noch einen Nachtrag dazu. Insbesondere zahlreich ist die Familie Bach vertreten. Ausserdem finden sich darin Werke von Graun, Haydn, Jomelli, Pachelbel, Stölzel, Winter, Homilius, Rolle, d'Astorga, Frohberger, Händel, Krebs, Marcello, Venda u. v. a. Der gedruckte Katalog ist gratis zu haben, und wer sich für die Werke der genannten Autoren interessirt, kann denselben durch die erwähnte Musicalienhandlung beziehen.

Mailand. 25. Juli. Gestern Abends gelangte endlich die neue, von einer noch ganz jungen Dame, Karoline Ferrari, gedichtete und componirte Oper „Ugo“ im Theater Santa Radegonda zur Aufführung. Die Verfasserin, Tochter eines ganz unbemittelten Elementarlehrers zu Lodi, musste die grössten Aufopferungen machen und der Theater-Unternehmung (Impresa) tausend Zwanziger zahlen, um die Inszenirung zu besorgen; denn bekanntlich will in der Regel hier kein Impresario bei einem Debut die Kosten wagen, und nur bewährte Compositeure und Sänger finden ein Entgegenkommen. Das junge Mädchen fand leider von keiner Seite die wohlverdiente Auffmunterung und Unterstützung; allein desto glänzender wird ihr Ruhm strahlen, nachdem sie glücklich alle Schwierigkeiten besiegt. Ihre Oper hat einen vollständigen Success erlangt.

Verdi wird im November in Neapel sein neuestes Werk, „König Lear“, in Scene setzen.

Vieuxtemps unternimmt seine Reise nach America im Vereine mit Mad. Frezzolini, und diesen Beiden schliesst sich noch der Violoncellist Feri Kletzer an. Letzterer hat sich in jüngster Zeit in Paris und London einen namhaften Ruf erworben. Herr Kletzer ist ein geborener Ungar. Frühzeitig schon seinen Heimatsort Komorn verlassend, trat er als Zögling ins wiener Conservatorium. Sein Talent unterstützte seinen Fleiss, so dass er beim Austritte aus dem Institut bereits einen ziemlichen Grad von Reife in der Behandlung seines eben so schönen als schwierigen Instrumentes — des Violoncelles — erlangt hatte. Die ersten Versuche, von seinem Können öffentliches Zeugniß abzulegen, hatten Ungarn und die Walachei zum Schauplatze, dienten indessen dem jungen Virtuosen mehr, um das in der Schule Erworrene zur höheren künstlerischen Ausbildung zu bringen. Seine eigentliche Laufbahn als fertige Erscheinung datirt sich erst von seinem erfolgreichen Auftreten in Konstantinopel. Mit gleichem Glück liess er sich in Deutschland hören, wo namentlich der König von Hannover sich für den jungen Künstler lebhaft interessirte und demselben als Zeichen seines Wohlwollens ein vorzügliches Instrument von N. Amati zum Geschenk machte. Nun wandte sich Kletzer nach Paris und London, wo er die Feuerprobe seiner Tüchtigkeit bestand; besonders war es die letztere Stadt, wo er umwundene Anerkennung fand. Kletzer's Spiel verbindet mit einer äusserst glänzenden, rapiden Technik einen gediegenen und gefühlvollen Vortrag, den er besonders im Quartettspiel zur Geltung zu bringen versteht, wie denn überhaupt seine Richtung eine ernste, dem Besseren zustrebende ist.

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.