

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 40.

KÖLN, 2. October 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Noch eine Stimme über „Lohengrin“ in Wien. — Die Natur und die Musik. Von Fétis dem Älteren. Schluss. — Beurtheilungen: Drei Sonaten für das Pianoforte von Karl Ritter — Zehn Etuden für das Pianoforte von A. Krause — Serenade für das Pianoforte zu vier Händen von A. Krause. — An den Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung (Aus St. Goar, Lehrer-Gesangfest — Tages- und Unterhaltungsblatt (Passau, J. G. Mettenleiter — Wien, Oper).

Noch eine Stimme über „Lohengrin“ in Wien.

Neuen Werken gegenüber, die nach der Absicht ihres Verfassers reformatorisch wirken, ein vollständiges System verkörpern sollen, und um derentwillen von einer rühri- gen Partei fortwährend agitirt wird, ist die baldigst-mög- liche Aufführung nicht allein, wie bei jeder anderen Kunsts- schöpfung, von einem Werthe, ein Act der Gerechtigkeit, da jedem ehrlichen Streben ein ehrliches Urtheil gebührt, sondern zugleich ein Act der Klugheit, weil vor der be- reitwilligen Vorführung eines solchen Werkes der trügerische Nimbus, der das systematisch Ferngehaltene umgibt, von selbst verschwindet. Gleichwie auf religiösem und po- litischem, so wird auch auf künstlerischem Gebiete durch Verfolgung dem angeblichen wie dem wirklichen Irrthum Vorschub geleistet, während die Freiheit regelmässiger Verbreitung und ungestörter Erörterung jedes Wirken in seinem wahren Lichte erscheinen lässt.

Diesem Grundsatz folgend, haben wir unseren sämmt- lichen Musik-Instituten gegenüber die Vorführung neuer Werke im Allgemeinen, und zwar auch dann be- fürwortet, wenn wir mit der künstlerischen Richtung der betreffenden Tonsetzer nicht einverstanden waren. Die Hauptsache bleibt immer, dass man jedem lebensfähigen Streben gerecht werde, ohne Unterschied der speciellen Form, unter welcher sich dieses Streben kund gibt. Ist diese erste Pflicht gegen die Tonsetzer der Gegenwart er- füllt, dann muss auch der Beurtheilung ihrer Bestrebungen der weiteste Spielraum offen bleiben, dann müssen die gesunden Principien streng gewahrt werden, auf welchen jedes Kunstwerk unbedingt beruhen muss, wenn es diesen Namen verdienen soll.

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, erscheint uns die Aufführung des Wagner'schen „Lohengrin“ am wiener Hof-Operntheater ein vielbedeutendes, freudiges Ereigniss, nicht etwa als ein Sieg der so genannten Zu-

kunstsmusik, sondern als erste Bürgschaft einer wenigstens theilweisen System-Aenderung in der Leitung unserer Hof- oper, wo die bisher gezeigte Scheu vor allem Neuen und Ungewohnten denn doch endlich einer vernünftigen künstlerischen Anschauung Platz gemacht haben dürfte.

Der durchgreisende, theilweise glänzende Erfolg des „Lohengrin“ bei seiner ersten Aufführung am 19. August ist von der gesammten competenten und nicht competen- ten wiener Kritik einstimmig constatirt worden.

Welche willkommene Gelegenheit für die Organe der weimar-leipziger Partei, ihr *Te Deum laudamus* anzustimmen! Das verketzerte Wien wird nun vermutlich im Preise, d. h. in der Achtung jener Partei steigen, und durch den Beifall, den es Wagner geschenkt, sich die Anerkennung erworben haben, dass es „eine Zukunft“ habe! Gegentheilige Aeusserungen, abweichende Urtheile, etwaige Ausstellungen werden von den Organen der Partei wohlweislich verschwiegen, der Beifall, der einzelnen Stellen galt, wird dem ganzen Werke, der Erfolg des gan- zen Werkes wird der „Zukunfts-Oper“ vindicirt.

Wir aber, die wir die Angelegenheit vielleicht doch etwas unbefangener betrachten, und jedenfalls den hiesi- gen Boden besser kennen, als unsere Collegen in Leipzig und Weimar, wir vermögen in allem dem, wo nicht eine absichtliche Täuschung des Publicums, doch nur eine arge Selbstdäuschung zu erblicken. Dass „Lohengrin“ gege- ben wurde, ist ein Beweis von der künstlerischen Gesin- nung der neuen Direction, einer Gesinnung, welche hof- fentlich nicht allein der Zukunstsmusik, sondern jedem bedeutenden Talente der Gegenwart zu Gute kom- men wird. Dass das Publicum diesem löslichen Fort- schritte bereitwillig entgegen gekommen ist, darin sehen wir einen neuen Beweis für die Empfänglichkeit dieses Publicums und dessen Verlangen nach Neuem und Besse- rem. Was endlich den Erfolg des „Lohengrin“ betrifft, so halten wir ihn für eine verdiente Anerkennung von

Wagner's Talent, eine Anerkennung, die er sich nicht durch sein System, sondern trotz demselben errungen hat, welche also weder dem neuen Opern-Systeme, noch der so genannten Zukunfts-Partei zum Vortheile gereicht. Wir werden uns hierüber alsogleich deutlich erklären.

Das musicalische Wien hat sich mit den seit einer Anzahl von Jahren in Norddeutschland auf musicalischem Gebiete bestehenden Parteiungen gar wenig abgegeben. Die betreffenden Streitsachen und die davon handelnde Polemik der Fachblätter sind dem hiesigen Publicum nicht geläufig und kommen ihm am allerwenigsten in den Sinn, wenn es ins Theater strömt, um eine neue Oper zu hören. Der Wiener ist einestheils nach mancher Richtung hin zu wenig gebildet, anderentheils zu vernünftig, zu gesund in seinem Urtheil über Musik, als dass er im Theater etwas Anderes suchen sollte, als den unbefangenen, ungetrübten Genuss des Kunstwerkes und der Darstellung desselben. Man sieht, wir wollen den Erfolg durchaus nicht verkleinern, der uns vielmehr um so erfreulicher und natürlicher scheint, gerade weil Wagner ihn nur mit den Darstellern und dem Dirigenten seines Werkes zu theilen hat, während wir uns mit Bestimmtheit dagegen verwahren müssen — und hierin die Meinung des hiesigen Publicums getreulich zu vertreten glauben —, dass die so genannte Zukunfts-musik, die Ideen, welche Wagner in seinen Schriften mit so leidenschaftlichem Pathos ausspricht, die Richtung, welche Herr Brendel in seiner Zeitung so geistvoll vertritt, mit dem „Lohengrin“ jenen Sieg errungen hätten, von welchem die Parteimänner schwärmen. Man wird uns darauf antworten: das Publicum sei sich wohl dessen, was es gefühlt, nicht recht bewusst gewesen; in dem Beifall aber, der dem „Lohengrin“ gegolten, sei die Anerkennung jener Grundsätze, welche Wagner in der Oper zur Geltung bringen will, mit einbegriffen. Unserer Ueberzeugung nach findet aber gerade das Gegentheil Statt. Was an Wagner's Opern befriedigend und erhebend wirkt, das ist gerade nicht die praktische Bethätigung seiner Reform-Theorieen, nicht das, worauf er selbst und seine Anhänger den Schwerpunkt ihrer Argumentation legen, — sondern das, was in jeder Oper der Vergangenheit und Gegenwart als gut und zweckmässig, als dramatisch wahr und musicalisch schön gelten würde.

Wagner's Talent scheint uns unbestreitbar, sein System keineswegs. Der schönsten Entfaltung seines Talentes aber begegnen wir immer da, wo er seinem eigenen Systeme untreu wird.

Wagner's polemische und reformatorische Schriften glänzen durch geist- und schwungvolle, wenn auch oft überschwängliche und phrasenhafte Darlegung der Mängel

und Auswüchse, die der modernen Oper anhaften. Wagner verwechselt aber von Anfang an den Missbrauch mit der richtigen Anwendung erlaubter Mittel, und schildert jenen Missbrauch irrtümlich als ein unheilbares Grundübel, und alles, was die grössten Meister im Fache der Oper geleistet, als verfehlt — eine schreiende Unrechtheit, welche mit der bekannten Verehrung, die Wagner als Musiker für eben jene Meister hegt, in offenem Widerspruch steht. Immer dunkler jedoch, immer überschwänglicher und unverständlicher wird seine rhetorische Darstellungsweise da, wo es gilt, statt der angeblich im letzten Todeskampfe dahinsiechenden Vergangenheit ein leuchtendes Zukunfts-bild aufzustellen. Sein Ideal der einzig wahren, einzig möglichen Oper ist, so weit wir, was er meint, verstehen können, entweder ein höchst unpraktischer Rückschritt in längst vergangene Zeiten, oder eine beabsichtigte Vervollkommenung dessen, was in derselben Art von den Meistern der Vergangenheit und Gegenwart geleistet worden ist — also in beiden Fällen dem Principe nach schon da gewesen und ohne die mindeste Aussicht auf factische Neugestaltung. Soll die Oper wirklich nichts sein als eine Reihe von Recitativien, ohne Ruhepunkt — eine blosse musicalische Betonung der dramatischen Rede, ohne specifisch musicalischen Zweck und Gehalt —, dann kann dieser unglückselige Eifer, Gluck's strenge Theorie noch zu übertreiben und zur Kindheit der Oper zurückzukehren, nur ein höchst klägliches Ergebniss haben. Wagner ist dann kein Reformator, sondern der ärgste Reactionär im Gebiete der Kunst, der die seit Rameau und Lully gemachten Fortschritte missachtet und höchst unpraktischer Weise an die Stelle der ausgebildeten dramatischen Musik, wie wir sie seit achtzig Jahren besitzen, das Recitativ wieder herstellen möchte, dessen Alleinherrschaft den Inbegriff ärgster Monotonie bilden würde. Sobald die dramatische Handlung und Rede als Hauptsache, als „Zweck“, die Musik nur als „Mittel“ betrachtet wird, dann läuft die letztere Gefahr, als ganz unnütze, ja, sogar als die Rede störende, die Handlung aufhaltende unpraktische Beigabe mit Recht verbannt zu werden. Musik ist nur dann wirksam und angenehm, wenn sie den Sinn der Rede in sich aufnimmt und demselben einen erhöhten Ausdruck gibt, der zugleich dramatisch wahr und musicalisch gehaltvoll ist. Ist aber dies Wagner's Absicht, war es ihm nur darum zu thun, der Oper die dramatische Wahrheit, welche ihr in Folge mannigfacher Verirrungen zeitweise abhanden kommt, wiederzugeben, dann hätte er es sagen, dann hätte er, statt als Reformator aufzutreten, als getreuer Zögling verehrter Grössen bekennen müssen, dass er auf seine Weise nichts Anderes anstrebe, als was

Glück und Mozart, Cimarosa und Paisiello, Méhul und Boieldieu, Cherubini und Spontini, Beethoven und Weber, Spohr und Weigl, Meyerbeer und Lortzing ebenfalls anstrebten, und was ihnen zu erreichen mehr oder minder gelungen ist. Die genannten Meister haben, jeder in seiner Art und nach Maassgabe seiner Kräfte, gerade in der musicalisch-dramatischen Charakteristik ausserordentlich Schönes und Grosses geleistet, und zwar nicht dadurch, dass sie, um charakteristisch wahr zu sein, zum absoluten Recitativ herabstiegen und die Cantilene verbannten; nein, ihnen ward es gegönnt, Schönheit und Mannigfaltigkeit mit Wahrheit zu verbinden, Melodie und dramatischen Ausdruck in Eins zu verschmelzen, die Form der Arie, des Duetts u. s. w. zu behalten und dabei doch so wahr zu sein, wie Wagner es auch nicht in höherem Grade zu sein vermag, obgleich er der Wahrheit Alles, selbst die Schönheit, opfert. Wo bleibt also unter solchen Umständen, unter der erdrückenden Last solcher Thatsachen und Beispiele das Wagner'sche System von der „Zukunfts-Oper“?

Darum ist auch durch den Erfolg des „Lohengrin“ für dieses System noch nichts gewonnen, wenigstens nicht bei uns in Wien, wo man in musicalischen Dingen doch noch von Alters her so ziemlich gewohnt ist, die Dinge beim rechten Namen zu nennen. Wir wissen nicht genau, wie sich die neuen Sprachgelehrten an der Pleisse auszudrücken belieben, bei uns aber wird eine Melodie noch immer eine Melodie, eine Oper noch immer eine Oper genannt; einfach ausdrucksvoller, zum Herzen dringender Gesang gilt bei uns noch immer als das Höchste, was der gottbegeisterte Tonsetzer erreichen kann. So veraltet sind unsere Anschauungen. Mit Phrasen von dem Unterschied zwischen der „Ton-Melodie“ und der „Wort-Melodie“, von dem „harmonisch-poetischen Complex“, von der „architektonischen Behandlung des Stoffes“, von der „Vereinigung aller Künste zu einem Gesammt-Kunstwerke“ u. dgl. m. kommt man bei uns nicht weit. Wenn Wagner hier in Wien durchgreift, so geschieht dies trotz allem, was er selbst und was man über ihn geschrieben, Dank allein seiner ungewöhnlichen Begabung, welche zwar nicht frei von Irrthümern, aber doch mächtig genug ist, den Geist des unbefangenen Hörers zu fesseln, sein Herz zu erheben, seine Aufmerksamkeit zu spannen und seinen musicalischen Geschmack in vielen Momenten zu befriedigen. Nur unbefangen muss man dem Tonsetzer entgegenkommen, und je weniger das Publicum auf das Gerede der Parteiblätter hören, je weniger der gebildete Kunstreund sich darum kümmern wird, desto leichter wird es Beiden sein, ein gerechtes Urtheil zu fällen.

In der Wahl seiner dramatischen Stoffe zeigt Wagner eine besondere Vorliebe für das Mittelalter, die Zeit der Mythen und Legenden. Auch hierin ist er ein warmer Freund dunkler Vergangenheit; seine Dramen wurzeln nicht in den Kämpfen und Bestrebungen der Gegenwart, nicht in der Sehnsucht nach einer schöneren Zukunft, es sei denn, dass uns in jener dunklen, geheimnissvollen Hülle Allegorien dargeboten wären, dass jener „lichte Tempel, so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt, drin ein Gefäss von wunderthät'gem Segen“, eine tief verborgene Bedeutung hätte, die wir näher zu bezeichnen uns nicht vermessen sollen, denn „so hehrer Art ist ja des Grales Segen, enthüllt— muss er des Laien Auge fliehen.“ Wie dem auch sei, die Wagner'schen Opern-Texte werden mit vollem Rechte ob ihres reichen Inhalts und ihrer dramatischen Wirksamkeit allenthalben gepriesen. Ein Zug echter Poesie durchweht auch „Lohengrin“. Es ist die zu höherer Weihe, zu reinerem und kräftigerem Ausdruck erhobene „Euryanthe“, die uns in sonst ziemlich ähnlicher Gestaltung entgegentritt. Die flüchtige, fast unvollständige Art, mit welcher Einzelnes — in den wiederholten Versuchen Telramund's und Ortrud's, die Liebenden zu entzweien, dann bezüglich der Verzauberung Gottfried's u. s. w. — angedeutet wird, schadet der anziehenden und ergrifenden Wirkung des Ganzen nicht wesentlich. Jene freilich, welche an einen Operntext den Maassstab legen, der allein dem Drama zukommt, können durch die hier vorliegenden blossen Umrissse von Charakterzeichnungen schwerlich befriedigt werden. Uns aber, die wir fest auf dem so genannten „überwundenen Standpunkte“ stehen, uns muss der vorliegende Operntext, als solcher betrachtet, genügen, weil wir von einem solchen eben nur Umrissse verlangen, welche erst von der Musik ihr eigentliches Leben erhalten sollen.

Dieses eigentliche Leben ist in „Lohengrin“ ein sehr gehaltvolles, innerlich reiches, wenngleich äusserlich nicht genug mannigfaltiges. Wagner's Musik wird Niemand unbedeutend nennen. Auch sie durchwehen Züge von Wahrheit, Grösse und echter Gemüthstiefe, welche nur leider, durch mancherlei Eigenheiten und Schwächen beeinträchtigt, nicht überall mit gleicher Macht zur Geltung kommen. Wagner's Orchestration glänzt durch Originalität, durch den blendenden Reiz unerwarteter Klangfarben, durch viele einzelne geniale Züge; dagegen mangelt ihr an einzelnen Momenten Einfachheit, Natürlichkeit, richtiges Maass. Gleich die Introduction, ehe der Vorhang zum ersten Male in die Höhe geht, ist sehr original, aber viel zu lang, und wird durch das längere Verweilen der Violinen auf der höchsten Applicatur manchem Ohr widerwärtig. So ist noch manches andere Vor- und Nachspiel des

Orchesters viel zu gedehnt; ferner wird von dem Tremolo der Violinen, während meistens die Blech-Instrumente die Melodie spielen, ein zu häufiger Gebrauch gemacht. Endlich sind das Finale des ersten und das des zweiten Actes stellenweise zu lärmend, und erinnert hier und da ein zwar effectvolles, aber rohes Ueberbieten aller Kräfte an Verdi'sche Art. Ungefähr dieselben Eigenschaften lassen sich an den Gesang-Partieen im „Lohengrin“ nachweisen. Es versteht sich, dass wir hier fortfahren, die „Oper“ Lohengrin als Oper, d. h. nach althergebrachtem Maassstabe, zu beurtheilen, nach welchem uns der zugleich musicalisch schöne und dramatisch ausdrucksvolle Gesang als das Höchste gilt. Musicalische Erfindungsgabe ist demnach für den Opern-Componisten wie für den Schöpfer des kleinsten Liedes und des grössten Instrumentalwerkes die erste, unerlässliche Eigenschaft. In wie fern Wagner in dieser Beziehung den älteren Meistern nachsteht, ist zu erörtern überflüssig. Ob er zuweilen mit Absicht der Melodie aus dem Wege geht, oder ob er es nur thut, wenn die Quelle der Erfindung ins Stocken geräth, das ist schwer zu entscheiden. Dem musicalischen Hörer wird es immer schwer sein, an jenes absichtliche Verläugnen der schönsten Gottesgabe zu glauben, und wo er keine Melodie hört, wird sein erster und letzter Gedanke immer sein: hier ist dem Componisten nichts mehr eingefallen. Dies lässt sich theilweise auf Ortrud und Telramund beziehen, welche beide in musicalischer Beziehung stiefmütterlich bedacht sind. Weber's Hauptsünde in „Euryanthe“, der unschöne Ausdruck, der seinem Lysiart und seiner Eglantine jede musicalische Wirkungskraft raubt, ist hier, wenn nicht noch überboten, doch auf Wagner'sche Art wiederholt. Wir verlangen nicht, dass der „patentirte Bösewicht“ in süßen Cantilenen schmachte, eben so wenig aber sehen wir ein, warum die Bosheit dadurch markirt werden sollte, dass der betreffende Verbrecher vom Componisten verurtheilt wird, den Regeln des Rhythmus und des schönen Gesanges Hohn zu sprechen. Können Gefühle, wie sie Ortrud und Telramund am Anfange des zweiten Actes durchbeben, nur allein durch Dissonanzen geschildert werden, welche den Sänger zur Verzweiflung bringen und das Ohr des Hörers beleidigen? Eignen sich nicht Melodien von düsterem Charakter zur Schilderung solcher Situationen besser, als düstere Melodielosigkeit? Der Unisono-Schlussatz dieser Scene ist Beweis genug für diese Behauptung; denn diese wenigen Takte wirken, weil sie eine abgeschlossene Melodie bilden, weit mächtiger auf das Gemüth des Hörers, als alle vorhergegangenen, abgerissenen musicalischen Recitativsätze. Darum tritt auch Elsa's Rolle so glänzend gegen die anderen hervor. Hier finden wir die meisten abgeschlossenen melodischen Sätze, über diese Rolle ist jener

schwärmerisch-ruhige, poetisch-verklärte Ausdruck gebreitet, den Wagner schon seiner Elisabeth, wenngleich dieser letzten in anderer, dem verschiedenen Wesen entsprechender Weise, zu verleihen wusste, jener Ausdruck, welcher, im musicalischen Sinne wie im dramatischen eben so wahr als schön, die Seele des Hörers mit innigem Behagen erfüllt, und allein schon für Wagner's hohe Begabung Zeugniss ablegt. Lohengrin selbst erweckt an einzelnen Stellen ähnliche Befriedigung, leidet aber, wie fast alle Gestalten dieser Oper—selbst Elsa nicht ausgenommen—, an jener systematischen Anwendung der Recitativ-Form, auf welcher das Wagner'sche System, wenn wir es recht verstehen, beruhen soll. Es bedarf aber, wie uns dünkt, nur einer gehörigen Dosis gesunder Urtheilskraft, um einzusehen, dass, wenn man das Recitativ theils in seiner einfachsten, theils in obligater Form als stehende Norm annimmt und dasselbe nur hin und wieder zu Ariosen, nirgends aber zu förmlichen Arien, Duetten u. s. w. erweitert, der Eindruck des Ganzen ein vorwiegend ermüdender sein muss. Es gehört gewiss im gesprochenen wie im gesungenen Drama zu den wirksamsten Steigerungsmitteln, wenn eine Scene durch Dazwischenkunst einer Person oder Hinzufügung neuer Motive eine unerwartete Wendung nimmt. Wird aber dieses Mittel zwei, drei, vier Mal hinter einander angewandt, so dass im Laufe eines Actes nach keiner einzigen Scene ein Abschluss der Situation, ein natürlicher Ruhepunkt eintritt, dann wird das Steigerungsmittel zum Fehler, weil die Darsteller nicht mehr im Stande sind, ohne Uebertreibung die Steigerung auszudrücken, weil sie in ihren berechtigten Ansprüchen an den Beifall des Publicums, den der formelle Abschluss einer Situation ihnen bringt, getäuscht werden, weil dieser Abschluss der einzelnen Theile eines grossen Ganzen eine der ersten Regeln bei der Composition eines Kunstwerkes ist, weil die schnelle Wiederholung eines noch so wirksamen dramatischen Hebels eine Neigung zum Uebertreiben und Unkenntniss der Scene verräth, weil endlich der Zuschauer und Hörer eben so sehr als das Stück zeitweiliger Ruhepunkte bedarf, und nur die formelle Abrundung einer natürlich in sich abgeschlossenen Situation ihm das Bewusstsein eines solchen Ruhepunktes geben kann. Diese Forderung, welche für das Ton-Drama mindestens eben so wichtig ist, wie für das gesprochene, bleibt im „Lohengrin“ grösstentheils unerfüllt, daher die mehr oder minder ermüdende Wirkung, welche dieses Werk selbst auf jene hervorbringt, die ihre Aufmerksamkeit von dem Eindruck des Ganzen gefesselt, ihr Gefühl von den einzelnen Schönheiten entzückt fühlen.

Diese Schönheiten bestehen aber gerade aus jenen (melodischen) Theilen, welche das Wagner'sche System mit der Vergangenheits-Oper gemein hat, und jenes In-

teresse wendet sich dem poetischen Ganzen, dem Werke eines individuellen Talentes zu, während alles, was an dieser „Gegenwarts-Oper“ dem „Zukunfts-System“ angehört, zu den Schwächen und Mängeln beider, der Oper und des Systems, zu zählen ist.

In künstlerischen Dingen ist es eben nur das echte, frische, ursprüngliche Talent, welches den Ausschlag gibt, nicht die trockenen und leeren Theorieen anmaassender System-Jäger. Was diese verderben, macht jenes wieder gut, und je eher ein solches Talent von systematischen Irrgängen und nutzloser Neuerungssucht zu wahrhaft liberalen, d. h. künstlerisch gesunden und vernünftigen Anschauungen zurückkehrt, desto eher bahnt es sich einen ehrenvoll-sicheren Weg durch die Gegenwart in die Zukunft — in eine Zukunft gerechter Anerkennung, unsterblichen Ruhmes. (W. M.-S.)

Die Natur und die Musik.

Von Féétis dem Älteren.

(Schluss. S. Nr. 39.)

In allem, was ich hier gesagt habe, befindet sich mich in Opposition mit den Philosophen der sensualistischen Schule, deren Häupter Locke und Condillac sind, und die ihre letzten Apostel in Cabannis und Destut de Tracy gefunden haben. Nach ihnen genügt das Organ des Gehörs für alle Verrichtungen, die nicht bloss die Auffassung der Töne, sondern auch deren Beurtheilung in ihrer Aufeinanderfolge und in ihrem Zusammenklange fordert. Nach ihrem System ist das Ohr vollständig dazu organisirt, die Beziehungen der Töne auf einander genau zu empfinden; es unterscheidet diese Beziehungen auf eben so feine als ausgedehnte Weise; es empfindet nicht nur vollkommen alle Stufen der Töne, sondern unterwirft sie auch der Berechnung ihrer Verhältnisse und bildet daraus ein Kunst-System; es besitzt Gedächtniss, und seine Erinnerungen können sich mehrfach erneuern; ja, es hat Wünsche und harmonische Sympathieen und Antipathieen*).

Zu verschiedenen Zeiten sind die Physiker und Physiologen diesen Lehren durch Beobachtungen zu Hülfe gekommen, welche aber, genauer angesehen, nur Hypothesen sind, die sich auf die Bildung des Gehör-Organs beziehen. Schon das Alterthum hatte sich mit ähnlichen Fragen beschäftigt und war auf allerlei Vermuthungen gekommen, und die Neueren sind zum Theil in die Fussstapfen der Alten getreten. Einige haben aufgestellt, dass das Ohr wie ein musicalisches Instrument gebildet sei und dass gleichsam Saiten in ihm in Gleichklang mit den Tö-

nen von aussen in Schwingung geriethen; Andere behaupten, dass die Membrane des Trommelfells Schwingungen mache, welche den Schwingungen der Töne gleich seien, deren Eindruck sie empfangen; noch Andere sind der Meinung, dass der Gehörgang in verschiedene Klang-Zonen getheilt sei. Ich habe in einem früheren Aufsatze: „Ueber die wahren Verrichtungen des Ohrs bei der Musik“ (in der *Revue et Gazette musicale de Paris*, Jahrgang 1849, S. 97), alle diese Vermuthungen auf ihren Ungrund zurückgeführt und gezeigt, dass selbst wenn die Thatsachen einer oder der anderen von diesen Voraussetzungen entsprächen, man doch daraus keine genügende Erklärung der Verhältnisse und Beziehungen der Töne auf einander, deren wir uns bewusst werden, ziehen könnte. Wenn man den Verstand und das Gefühls-Vermögen hinwegnimmt, so wird die Musik unerklärlich, oder richtiger: sie hört ganz auf.

Diese Wahrheit ist aber stets verkannt worden. Die vorzüglichsten Forscher haben im Laufe der Zeiten häufig genug über den Ursprung der Tonkunst nachgedacht, aber ihn fast immer ausserhalb des geistigen Vermögens des Menschen gesucht. Bei den Schriftstellern des Alterthums sind es Gottheiten oder zufällige, aus der Natur geschöpfte Dinge, die ihr das Dasein verleihen. Lucrez, der die sonderbare Anomalie eines materialistischen Dichters bildet, sagt: „Der Gesang der Vögel wurde von der Stimme des Menschen schon weit früher nachgeahmt, als man eine liebliche Melodie zu leicht fliessenden Versen erfand, um das Ohr zu erfreuen; der Hauch des Windes, welcher das Schilfrohr tönen liess, lehrte den Menschen die Rohrflöte erfinden“ u. s. w. Er verkennt dadurch eben so sehr den edlen Ursprung der Tonkunst, wie er den Urgrund des Daseins der Welt verkennt. Durch die freiwillige Hervorbringung gewisser Tonfolgen seiner Stimme hat der Mensch stets einem der mächtigsten Triebe seiner physischen und moralischen Organisation gehorcht. Und durch die fortschreitende Entwicklung seines Ideenkreises und seiner Einbildungskraft hat er die ersten Anfänge dieser Ausdrucksweise zu der Würde einer Kunst erhoben. Der Mensch trägt in sich selbst den Urgrund des Gesanges, den Trieb zur Bildung von Tönen durch seine Stimme und die innere Auffassung der Beziehungen dieser Töne in ihrer Höhe und Tiefe und in ihrer Dauer. Die ganze Tonkunst erzeugt sich aus diesen Ursachen; allein diese haben ihr bei allen Völkern das Dasein gegeben, und sie würden sie unzweifelhaft noch einmal erzeugen, wenn irgend eine undenkbare Katastrophe sie vernichten sollte.

Nach allem diesem gelangt man zu Ueberzeugungen über den Ursprung und die Natur der Musik, welche man in folgende Axiome formuliren kann:

*) Vgl. Karl Ernst Baer, Vorlesungen über Anthropologie §. 174 ff.

1. Das Ohr ist das Organ, welches die Töne vernimmt und ihre verschiedenen Eindrücke empfängt.

2. Die Töne, welche vom Ohr vernommen und zugleich durch den Verstand und das Gefühl nach ihrer Verschiedenheit aufgefasst werden können, sind durch gewisse bestimmte Gränzen von Höhe und Tiefe beschränkt, über welche hinaus sie nur noch Schall oder Geräusch sind.

3. Unter der Menge von Tönen, die zwischen diesen Gränzen der Höhe und Tiefe möglich sind, gibt es nur eine gewisse Anzahl, deren Verschiedenheiten auf fassbare und sichere Weise bestimmt werden können.

4. Diese streng bestimmmbaren Töne sind die Elemente aller Musik.

5. Diese Töne haben bei der Verschiedenheit ihres Klanges gewisse Beziehungen zu einander, welche zweierlei Art sind, in so fern sie aus den absoluten Verhältnissen der Intervalle, unabhängig von der Aufeinanderfolge dieser letzteren, entspringen, oder aus der Sympathie und Antipathie unseres Inneren mit oder gegen die Aufeinanderfolge und den Zusammenklang der Töne.

6. Die Beziehungen erster Art gehören der Physik und Mathematik an und begründen die Lehre von der Akustik; die Beziehungen der zweiten Art sind zugleich Verstandes- und Gefühls-Beziehungen, sie gehören dem Gebiete der Metaphysik an und sind der Ursprung der Tonkunst und ihrer Theorie.

Beurtheilungen.

Drei Sonaten für das Pianoforte von Karl Ritter.

Op. 1, 2 und 5. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
à 25 Sgr.

In den letzten Jahren hat man angefangen, sich wieder mit Eifer den grösseren Formen der Instrumental-Musik zuzuwenden. Besonders die so unendlich oft benutzte und durch unsere grossen Meister so sehr bereicherte und erweiterte Sonatenform ist von Berufenen wie Unberufenen mit mehr oder weniger Geschick angewandt worden. Das Bestreben, inmitten eines nachgerade Alles überflutenden Meeres von Salon-Oberflächlichkeit Gediegenes an Form und Inhalt zu schaffen, ist gewiss lobenswerth, und man kann nur bedauern, dass die Leistungen in den seltesten Fällen den Intentionen entsprechen, sei es nun wegen Mangels an schaffender Phantasie, oder wegen Zügellosigkeit derselben.

Die vorliegenden Sonaten von K. Ritter möchten wir keinesfalls in die Kategorie der phantasielosen, trockenen Compositionen stellen. Sie bekunden durchweg Talent, wenn auch ein solches Talent, welches über seine Ziele

noch einiger Maassen im Unklaren mit sich selbst ist, und sich desshalb von Extravaganzen nach verschiedenen Richtungen hin nicht frei zu erhalten weiss. Wir begegnen häufig guten melodischen Ansätzen, charakteristischen Rhythmen, interessanten (zuweilen auch sehr unschönen) Harmoniefolgen; auch scheinen alle drei Werke nach bedeutendem Plane angelegt zu sein. Wir vermissen jedoch mehr oder weniger den belebenden Hauch natürlicher, frischer Erfindung, den gebildeten künstlerischen Geschmack, der die mannigfältigsten Gruppen in einen inneren Zusammenhang bringt und über dem Streben nach wechselndem Reiz nie die Einheit des Ganzen ausser Acht lässt.

Die erste Sonate (Op. 1, *E-dur*) hat uns am meisten befriedigt, sowohl als Ganzes, wie in ihren Einzelheiten. Gleich die zarte Melodie, womit der erste Satz beginnt, ist wahrhaft schön in Stimmung und Ausdruck. Warum gibt uns der geehrte Verfasser, der hier auf das klarste beweis't, was er auch in dieser Beziehung vermag, in seinen beiden anderen Sonaten nur so selten Gelegenheit, der allvermögenden Göttin Melodie zu huldigen? Möchte er doch niemals vergessen, dass es in der Musik mit frappanten Rhythmen, überraschenden harmonischen Combinatio-nen, einzelnen neuen Klangwirkungen nicht gethan ist; das ist alles ganz schön und gut, wird aber nur dann eine wahrhaft erhebende Wirkung hervorbringen, wenn die Melodie wie ein goldener Faden sich durch das Labyrinth hinschlingt und Alles zu höherer Weise verklärt. Das Andante der ersten Sonate sagt uns weniger zu, als der erste Satz. Der dritte Satz (Finale) ist feurig und fliessend, jedoch erscheint uns nach dem langen Verweilen in *As-dur* die Eile, womit der Componist den Schluss in *E-dur* herbeiführt, unmotivirt. Eine schliessliche Feststellung der Haupt-Tonart ist hier nicht nur wünschenswerth, sondern absolut nothwendig.

Der erste Satz der zweiten Sonate (Op. 2, *Fis-moll*) beginnt mit einer gut erfundenen, unruhig bewegten Phrase:

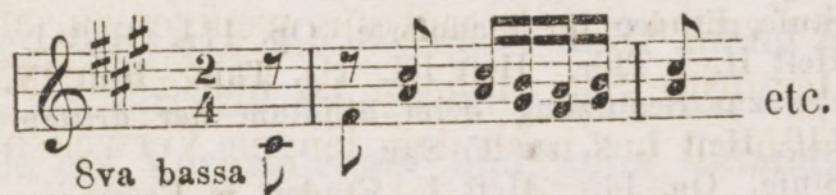


die jedoch durch zu häufige Wiederholung den Reiz der Neuheit nur zu bald einbüsst und daher in der Durcharbeitung nur noch wenig Interesse erregt. Ein verbindender Zwischensatz, aus abgestossenen Achtelnoten bestehend, fällt in jeder Beziehung gegen den Hauptsatz ab und der darauf eintretende Mittelsatz in *Cis-dur* ist auch nicht geeignet, durch Wärme der Empfindung anzuziehen. Wir müssen übrigens lobend anerkennen, dass der Componist sich nicht darin gefallen hat, seinen ersten Satz ins

Endlose auszuspinnen. Der zweite Satz (*Scherzo prestissimo, Cis-moll*) hat Charakter und Fluss; er sagt uns unter den vier Sätzen dieser Sonate bei Weitem am meisten zu. Hier kann man sich einmal einer ausgeprägten Stimmung mit Vergnügen überlassen, ohne befürchten zu müssen, durch harmonische oder rhythmische Absonderlichkeiten herausgerissen zu werden. Wir bedauern, vom Adagio nicht eben so günstig sprechen zu können. Dasselbe leidet an Monotonie und geschraubter Erfindung; auch wird uns doch wohl Niemand zumuthen können, Stellen, wie diese:

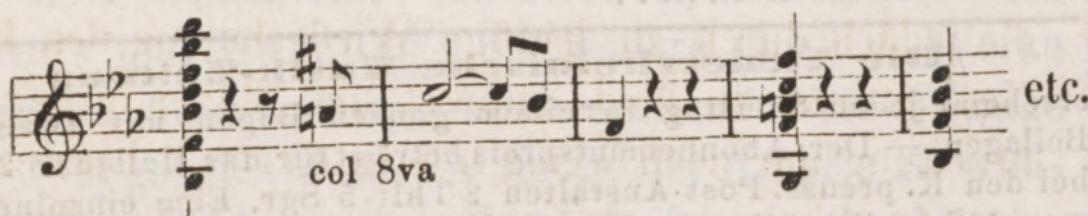


die durch die spätere genaue Wiederholung den Glauben an einen Druckfehler ausschliesst, schön zu finden! Wir haben gewiss nichts einzuwenden gegen wohlklingende, naturgemäße Erweiterungen des Harmonie-Systems; was aber Herr Ritter mit so ohrenzerreissenden, unnützen Härtten sagen will, ist uns mindestens räthselhaft. Das Finale (*Fis-moll, 1/4*) macht nicht den belebenden, unwiderstehlich mit forteissenden Eindruck, den ein solches Stück machen sollte. Die Haupt-Phrase (denn von breit angelegten Sätzen kann in diesen Sonaten nur selten die Rede sein):



ist weder neu noch schwungvoll, während das zweite Motiv durch seine Unbeweglichkeit und Lauheit nicht wenig dazu beiträgt, jeden noch möglichen frischen Eindruck zu verscheuchen.

Die dritte Sonate (Op. 5, *C-moll*), vom Componisten „dem Andenken seines verehrten Lehrers Robert Schumann gewidmet“, tritt namentlich im ersten Satze sehr energisch auf. Orchestrale Vorstellungen haben dem Componisten offenbar vorgeschwobt, das geht aus der ganzen Anlage hervor. Bei Stellen, wie Seite 5:



theilt man unwillkürlich die einzelnen Schläge dem vollen Orchester, die mittlere Phrase dem Unisono der Bläser zu. Es soll dies indess kein Vorwurf für den Componisten sein, denn es spricht jedenfalls eher für als gegen die Bedeut-

samkeit eines Gedankens, wenn derselbe den Wunsch nach orchesterlicher Darstellung hervorruft. Das Scherzo (*F-moll, 3/4*) ist glücklich erfunden, wie denn überhaupt derartige Sätze den jüngern Componisten stets am besten gelingen; die gefährliche Klippe, welche die meisten (und mit ihnen Herr Ritter) nicht zu umschiffen vermögen, ist und bleibt das Andante der Sonate. In diesem Falle sind wir froh, wenn wir, aus einem Chaos von verschiedenen Tact- und Tonarten endlich zum Bewusstsein kommend, das Tageslicht eines stürmischen, obwohl nicht sonderlich packenden Finales erblicken.

Hiernach fassen wir unsere Ansicht über die Sonaten von Karl Ritter dahin zusammen, dass wir es mit einem keineswegs unbedeutenden, lebenskräftigen Talente zu thun haben, welches jedoch nach grösserer Klarheit und Bestimmtheit und vorzüglich nach ausgeprägteren malerischen Gestaltungen zu ringen hat, ehe seine Werke für wahre Kunstwerke gelten können. Die Fähigkeit, dieses schöne Ziel zu erreichen, ist vorhanden, und wir werden in Zukunft die Fortschritte des Componisten auf der schwierigen Bahn zum Parnass mit Vergnügen constatiren.

Zehn Etuden für das Pianoforte von A. Krause. Op. 5. Zwei Hefte, à 25 Ngr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Schon auf den ersten Blick geben sich diese Etuden als das Werk eines gebildeten, geschmackvollen, mit seinem Instrumente innig vertrauten Musikers zu erkennen. Bei näherer Bekanntschaft erfreut man sich mehr und mehr an der schönen Vereinigung von praktischer Brauchbarkeit und fliessender, ungezwungener Erfindung. Besonders zeichnen wir als Stücke, worin die musicalische Umhüllung des jedesmaligen Unterrichtszweckes vorzüglich gelungen, die Etuden Nr. II., VI., VIII. und IX. aus. Uebung der letzten Finger, Arpeggien, Vorbereitung für das Studium des Trillers, gebundenes Spiel — Alles findet seine angemessene Berücksichtigung. Der Fingersatz ist sehr sorgfältig zusammengestellt. Als Einleitung zu den schwierigen Studien von Cramer, Clementi, Moscheles, St. Heller u. A. m. wird man diese Studien nicht ohne Nutzen und Vergnügen spielen. Wenn wir schliesslich bemerken, dass der Mittheilung auf dem Titelblatt zufolge das Werk am leipziger Conservatorium eingeführt ist, so bedarf es von unserer Seite keiner weiteren Empfehlung. Um so lieber geben wir dieselbe einem anderen Werkchen desselben Componisten mit. Wir sprechen von der (in demselben Verlage erschienenen)

Serenade für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 6. In vier kürzeren, höchst einfach gehaltenen Sätzen (*Allegro moderato, Es-dur, 2/4*, Romanze *As-dur*, *Alla marcia, F-moll und dur*, und Finale, *Es-dur, 6/8*) begegnen

wir manchem anmuthigen Gedanken. Ohne eine tiefere Bedeutung beanspruchen zu wollen, macht doch das Ganze einen höchst wohlthuenden, harmonischen Eindruck. Die leichte Spielbarkeit sichert dem hübschen Werkchen besonders von Seiten minder vorgerückter Spieler eine freundliche Beachtung. —g.

An den Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

St. Goar, den 28. September 1858.

Seit einigen Monaten in St. Goar und seinen herrlichen Umgebungen heimisch, habe ich denn auch dem Lehrer-Gesangfeste am 17. September beigewohnt. Ich schicke Ihnen hierbei das Statut des neu gegründeten Vereins, das kurz und zweckmässig ist.

§. 1. Die unterzeichneten evangelischen Lehrer der Regierungsbezirke Coblenz, Köln, Trier und Aachen traten heute zu einem Vereine zusammen, welcher den Namen Mittelrheinischer Lehrer-Gesangverein führen soll.

§. 2. Zweck dieses Vereins ist, dass der kirchliche und Volksgesang, so wie das Orgelspiel in der Kirche gepflegt und gehoben werde.

§. 3. Alljährlich findet an einem auf der General-Versammlung festzusetzenden Tage ein eintägiges Lehrer-Gesangfest, dem Tags zuvor eine Generalprobe vorangeht, Statt.

§. 4. Zum ständigen Dirigenten des Lehrer-Gesangfestes wird durch den Beschluss der General-Versammlung Herr Musik-Director und Seminarlehrer G. Flügel in Neuwied ernannt.

§. 5. Es wird von allen Mitgliedern, sie mögen den Jahresfesten beiwohnen oder nicht, ein jährlicher Beitrag von 10 Sgr. erhoben.

§. 6. Auf Vorschlag der betreffenden Lehrer-Conferenzen können vom Vorstande auch passive Mitglieder aufgenommen werden, welche mit den wirklichen Mitgliedern gleichen Beitrag zu zahlen, aber in den Versammlungen kein Stimmrecht haben.

Also vereinbart.

St. Goar, den 16. September 1855.

(Folgen die Unterschriften.)

Zur Steuer der Wahrheit darf aber nicht verschwiegen werden, dass die Stifter dieses Vereins nur mit der grössten Ausdauer und Liebe zur Sache die Gründung desselben durchgesetzt haben, indem die Gesamtheit der evangelischen Elementarlehrer ihnen keineswegs entgegen gekommen ist, und die Theilnahme von circa 80 Lehrern (nicht 100) als rühmliche Ausnahme im Vergleich zu der Gleichgültigkeit der Masse betrachtet werden muss. So musste z. B. Simmern als Festort aufgegeben werden, weil sämmtliche Lehrer dieses Kreises die Theilnahme abgelehnt hatten. Sogar die Furcht vor den Pocken, die in St. Goar grassiren sollten, wurde als Abschreckungsmittel benutzt.

Wohin wir aber gehen, mögen Sie daraus ersehen, dass ein grosser Theil der Lehrer — ich will den Cötus nicht nennen — das Fest (zur Förderung des Kirchengesangs und Orgelspiels!) für ein solches hielt, dessen Theilnehmer übel angesehen werden und der gehofften Gehalts-Zulage verlustig gehen dürften! Ja, ein Geistlicher von bedeutender Stellung wünschte zwar dem Feste „guten Erfolg“, hatte jedoch „wahrgenommen, dass fast alle Lehrer mehr dagegen, als dafür sind; die ernstesten Gemüther fänden solche Feste sogar zu weltlich und bedenklich!“ —

Nun, die Art und Weise, wie sich Männer, wie z. B. Herr Regierungs-rath Landferman, über das Fest und den Verein bei dem Feste selbst ausgesprochen haben, wird hoffentlich solche Vorurtheile zerstören und der guten Sache Fortschritt und Erfolg bringen. Mir

scheint keineswegs das Fest, sondern die Gesinnung der Gegner desselben bedenklich! —

Sie haben noch kürzlich in der Kölnischen Zeitung gerade den Lehrer-Gesangfesten beider Confessionen das Wort geredet, desshalb wird es Sie und vielleicht auch Ihre Leser interessiren, in Obigem einige Data zu erhalten, die als Zeichen der Zeit eine Veröffentlichung verdienen.

Z.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Man schreibt aus Passau vom 4. September: „Heute weilt Herr Joh. Georg Mettenleiter, Capellmeister an der Stiftskirche zur alten Capelle in Regensburg, in unseren Mauern. Derselbe kommt vom Bade Reichenhall, wo er sich fünf Wochen befunden hat. Der um die echte Kirchenmusik hoch verdiente, durch sein *Enchiridion chorale* berühmte Tonmeister ist schwer erkrankt; der Aufenthalt im Bade hat leider nicht den so sehr gewünschten Erfolg gehabt.

Wien. Die Opern Iphigenie von Gluck, mit Frau Dustmann-Meyer in der Titelrolle, Euryanthe und Jessonda, mit Fräul. Tietjens in den Haupt-Partien, sollen in Kürze wieder in Scene gehen, wofür wahre Kunstfreunde der Direction zum Danke verpflichtet sein werden.

Ankündigungen.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Dr. Aloys Schmitt,

Methode des Clavierspiels.

Erste Stufe, Uebungsstücke für den ersten Anfang. Op. 114 A. $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Zweite Stufe, Uebungsstücke für vorgesetzte Spieler. Op. 114 B. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

Dritte Stufe, Etuden für Pianoforte. Op. 114. Heft I. $1\frac{1}{3}$ Thlr., Heft II. 1 Thlr. Heft III. $1\frac{1}{2}$ Thlr. Heft IV. $1\frac{1}{3}$ Thlr. Tonstücke zur Benutzung beim Studium der dritten Stufe. Op. 116. Heft 1, 2, zu 25 Sgr.

Vierte Stufe, Op. 115. Heft 1, Etuden in Form von Präludien, Heft 2. Etuden, zu 1 Thlr.

Mit der Herausgabe dieser Etuden ist das Studium des Clavierspiels in einer Weise erleichtert und angenehm gemacht, wie bei keinem anderen Instrumente. Alles, was die Liebe eines Vaters nur vermochte, um seinen Kindern das Lernen zu erleichtern, dasselbe nützlich und angenehm zu machen, ist hier geschehen. Da ist keine Schwäche der Finger unberührt geblieben, für Beseitigung grösserer Schwächen der Hand oft durch mehrere Stücke gesorgt, die Figuren sind so leidlich, krabbelig und angemessen für Kinderfinger gewählt, und das Ganze ist so melodisch und harmonisch schön gehalten, dass Kinder sich nicht satt daran spielen können.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten 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.