

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdfreunde und Künstler.

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

Nr. I.

KÖLN, 5. Januar 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. „Zukunfts-musik.“ — Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten. I. — Aus Aachen (Musik-Aufführungen). Von N. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Concert — Darmstadt — Wien, Erklärung des Herrn F. Glöggel, Redacteur und Herausgeber der Neuen Wiener Musik-Zeitung).

Die

Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,

wird auch in ihrem neunten Jahrgange, 1861, die bisherige Tendenz und den gleichen Umsang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstdfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln.

Ausserdem werden auch fortan, ohne die ausführlichen Beurtheilungen grösserer Compositionen zu beschränken, noch besondere monatliche Uebersichten über die neuesten Erscheinungen des deutschen Musik-Verlags gegeben werden.

Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1861 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester,

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen,
2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.
beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung
in Köln.

„Zukunfts-musik.“

Unter diesem Titel hat Richard Wagner einen „Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Uebersetzung seiner Operndichtungen“ drucken lassen (Leipzig, Verlag von J. J. Weber. 1861. 53 S. gr. 8.).

Der Brief ist eine *Oratio pro domo*. Wagner's Hauptzweck, durch eine kurze Zusammenstellung seiner Ansichten über Oper und Drama aus seinen Schriften den Franzosen eine Vorstellung von dem „System“ zu geben, aus welchem seine poetisch-musicalischen Kunstwerke hervorgegangen, dürste durch die Veröffentlichung erreicht werden, in so weit die Denkweise der gebildeten Franzosen, die an Logik und scharfe Dialektik gewöhnt ist, überhaupt geneigt und fähig sein mag, Wagner'sche Philosophie und Wagner'sche Darstellung zu verdauen. Wahrscheinlich wird der Inhalt des Briefes ihnen durch eine französische Uebersetzung zugänglich gemacht werden und mag dann für sie interessant genug sein.

Uns aber wird Niemand zumuthen, einen Auszug aus dem, was uns des Langen und Breiten bekannt ist, noch einmal wieder auszuziehen. Wir wollen zunächst nur Act von dem Bekenntnisse nehmen, welches Wagner an die Spitze seines Schreibens stellt.

„Es hätte mich“, sagt er, „unmöglich dünken müssen, abermals das Labyrinth theoretischer Speculation in rein abstracter Form durchwandern zu sollen; und an der grossen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, dass ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfasste, in einem durchaus abnormalen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann. Erlauben Sie mir zu allernächst, diesen Zustand in seinen charakteristischen Hauptzügen Ihnen so zu bezeichnen, wie

MLS
N55
V. 9
(1861)

ich ihn gegenwärtig zu erkennen vermag. Wenn Sie mir hierzu einigen Raum gewähren, so darf ich hoffen, von der Schilderung einer subjectiven Stimmung ausgehend, Ihnen den concreten Gehalt künstlerischer Theorieen darzulegen, welche in rein abstracter Form zu wiederholen mir jetzt eben unmöglich und dem Zwecke meiner Mittheilung nicht minder hinderlich sein würde.“

Hier nach sollte man erwarten, die erfreulichsten Wirkungen dieser Selbsterkenntniss im Verlaufe des Briefes wahrnehmen zu können. Allein dem ist nicht also. Auf Seite 29 sagt der Schreiber desselben: „An der eigenen Ermüdung gewahre ich, dass ich ganz gegen Willen mich wieder demjenigen Zustande nähere, der mich gefangen hielt, als ich vor Jahren jene theoretischen Schriften ausarbeitete, und der mein Gehirn so fremdartig krankhaft bedrückte, dass ich zuvor ihn als einen abnormen bezeichnete, in welchen zurückzufallen ich eine lebhafte Scheu trage.“ —

Ein solches Geständniß fordert Beweise, und die wollen wir den Lesern nicht vorenthalten. Sie mögen daraus urtheilen, ob sich der Verfasser dem „krankhaften, abnormen Zustande“ wieder „genähert“ habe, oder ob der Rückfall in denselben leider schon wieder so deutlich zu erkennen sei, dass die Abnormalität unheilbar erscheint.

Nachdem er über die Entwicklung der Instrumental-Musik bis zur Sinfonie Beethoven's gesprochen, fährt er fort (S. 27):

„So muss uns die Symphonie geradewegs als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhänge durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unläugbar ist, nämlich, dass er mit der überwältigendsten Ueberzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, dass die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.“

„Die metaphysische Nothwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer conventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen. Betrachten wir die Geschichte der Entwicklung dieser Sprachen näher, so treffen wir noch heute in den so genannten Wortwurzeln auf einen Ursprung, der uns deutlich zeigt, wie im ersten Anfange die Bildung des Begriffs von einem Gegenstande fast ganz mit dem subjectiven Gefühl davon zusammenfiel, und die Annahme, dass die erste Sprache der Menschen eine grosse Aehnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muss, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjectiv gefühlten

Bedeutung der Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstracterem Sinne in der Weise, dass endlich eine nur noch conventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühle allen Anteil an dem Verständnisse derselben entzog, wie auch ihre Fügung und Construction gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde. In nothwendiger Uebereinstimmung mit der sittlichen Entwicklung der Menschen bildete sich in Sitte und Sprache gleichmässig die Convention aus, deren Gesetze nicht mehr dem natürlichen Gefühle verständlich waren, sondern durch einzige Reflexion begreifliche Maximen der Erziehung auferlegt wurden. Seitdem nun die modernen europäischen Sprachen, noch dazu in verschiedene Stämme getheilt, mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein conventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdrucks. Es ist, als ob das durch die Compression Seitens der conventionellen Civilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigenthümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und bis in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Theilnahme an den Productionen der tiefstinnigsten Musik-Genres, der immer gesteigerte Eifer, die musicalische Ausbildung zu einem wesentlichen Theile der Frziehung zu bestimmen, dies alles, wie es klar ersichtlich und unläugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, dass mit der modernen Entwicklung der Musik einem tiefinnerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist, und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nöthigung zu ihrem Verständnisse in sich schliessen muss, als eben jene Gesetze sie enthalten. (!)

„Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniss dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen. Entweder gänzliches Uebertreten in das Feld der Abstraction, reine Combination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist. (!!)

„Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes

Verlangen erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfniss inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfniss zu erklären, bestätigen wir zunächst die unverteilbare Eigenthümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungs-Proesses, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Causalität drängte, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen; da es ihr vielmehr nicht zu antworten vermag, bringt sie in das causale Vorstellungs-Vermögen des Zuhörers eine Verwirrung, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande ist, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urtheils wird. Diese störende und doch so unerlässliche Frage in einem Sinne zu beantworten, dass sie von vorn herein durch Beschwichtigung gewisser Maassen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dies gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucks-Vermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, dass es in die feinsten Fasern des musicalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dies ist nur das Drama.“

Die zweite „ersichtliche“ Folgerung: „und der noch allein mögliche Dichter ist Richard Wagner“ — wird dem logischen Schluss-Vermögen des Lesers überlassen! Doch auch das nicht ganz; denn S. 30 lesen wir:

„Aus diesem qualvollen Zustande trieb es mich, zur normalen Ausübung meiner künstlerischen Fähigkeiten zurückzukehren. Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, dass ich, nur den Anforderungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von aller Möglichkeit entfernte, es unserem Opern-Repertoire, wie es ist, einzuverleiben. Nur unter den aussergewöhnlichsten Umständen sollte dieses eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musicale Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können. Diese mir vorgestellte ideale Möglichkeit, bei der ich mich gänzlich von der modernen Oper entfernt hielt, schmeichelte meiner Phantasie und hob meine Geistesstimmung zu der Höhe, dass ich, alle theoretischen Grillen verjagend, durch von nun an ununterbrochene künstlerische Production mich, wie zu meiner Genesung nach schweren Leiden, wieder in mein eigenthümliches

Naturell versenken konnte. Das Werk, von dem ich Ihnen spreche und welches ich seither grösstentheils bereits auch durch musicalische Composition ausgeführt habe, heisst: „Der Ring des Nibelungen.“ Wenn Sie der gegenwärtige Versuch, andere meiner Operndichtungen in prosaischer Uebersetzung Ihnen vorzulegen, nicht verstimmt, dürften Sie mich vielleicht bereit finden, auch mit jenem Dramen-Cyklus ein Gleiches vornehmen zu lassen.“

Aus dem Verlauf des Briefes sehen wir, was aus dem Titel nicht deutlich erhellt, dass Wagner mit diesem Briefe zugleich dem „französischen Freunde“ — eine Prosa-Uebersetzung seiner Dichtungen („Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“) vorgelegt hat; von wem sie verfasst sei, sagt er nicht. Die Uebersetzung Behuſſ der Aufführung des „Tannhäuser“ ist in Versen, von Edm. Roche und Rich. Lindau, wie wir in Nr. 53 v. J. nach pariser Blättern mitgetheilt haben. — Den Erfolg seiner Opern in Deutschland, „auf welchen er nicht im Mindesten gerechnet hatte“ (!! S. 31), überschätzt er, zumal in Bezug auf Lohengrin, der bekanntlich keineswegs so gezogen hat, wie Tannhäuser.

Bisher hat Wagner, so viel wir uns erinnern, stets zugegeben, dass er im „Tannhäuser“ der alten Oper noch Concessionen gemacht u. s. w., dass aber der „Lohengrin“ als ein musicalisches Drama zu betrachten sei, das seinen Grundsätzen über das „Drama der Zukunft“ entspreche. Aus dem jetzigen Briefe erfahren wir aber auf einmal, dass die drei ersten Opern nur „den Gang der Entwicklung seiner künstlerischen Productivität bis zu dem Punkte nachweisen, wo er sich veranlasst sah, sich theoretisch Rechenschaft über sein Verfahren zu geben.“ (S. 34.) Hört! hört! — Der Schlüssel zu diesem Widerspruch mit den früheren Aeusserungen des Verfassers liegt darin, dass es ihm bei der Ausarbeitung des Briefes für die Franzosen vorzüglich darum zu thun war, als ein musicalisches Genie zu erscheinen, als ein Tonsetzer, der, wie alle grossen Meister, vom inneren Drange zur Composition getrieben, gleichsam unbewusst geschaffen habe und erst nachher zu bewusster Reflexion gekommen sei. Zwar gibt er zu, dass sein „Widerwille“ vor der gewöhnlichen Oper (Mozart, Spontini, Weber, Marschner, Meyerbeer u. s. w. einbegriffen) schon früh immer stärker angewachsen sei, weil dieses „Kunstgenre mit dem von ihm gemeinten Ideale die abschreckende Aehnlichkeit des Affen mit dem Menschen habe“ (S. 13); aber er sagt ausdrücklich in der oben abgedruckten Stelle (S. 30 — 31), dass er aus dem abnormen Zustande zur „normalen Ausübung seiner künstlerischen Fähigkeiten zurückgekehrt sei“ und „sich durch künstlerische Production wieder in sein eigenthümliches Naturel versenkt habe.“ —

„Meine Theorie“ — heisst es ferner S. 35 — „ist fast nichts Anderes als ein abstracter Abdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-productiven Processes. Mein eigentlichstes System (also Unterschied zwischen System, eigentlichem und eigentlichstem System!), wenn Sie es so nennen wollen, findet daher in den ersten drei Dichtungen nur erst eine sehr bedingte Anwendung.“

Welches Opus ist denn nun aber das eigentlichste, nach dem neuen Kunst-Canon geschaffene Muster- und Meisterstück? Wir lassen Wagner selbst antworten:

„Anders verhält es sich jedoch mit dem letzten der Gedichte, welches ich Ihnen vorlege, „Tristan und Isolde“. Dieses entwarf ich und führte es aus, nachdem ich bereits den grössten Theil der Nibelungenstücke vollständig in Musik gesetzt hatte. Die äusserliche Veranlassung zu dieser Unterbrechung in jener grossen Arbeit war der Wunsch, ein leichter und eher aufführbares Werk zu liefern, ein Wunsch, zu dem mich einerseits das Bedürfniss, endlich wieder etwas von mir auch hören zu können, trieb, so wie andererseits die zuvor Ihnen bezeichneten ermuthigenden und versöhnenden Erfahrungen von den Aufführungen meiner älteren Werke in Deutschland mir diesen Wunsch jetzt wiederum als erreichbar darstellten. An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen, nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.“

Wer diese Darstellung eines künstlerischen Schöpfungs-Processes versteht, dem wünschen wir Glück. Wir haben danach im „Tristan“ ein Gedicht, das „strengst nach dem System“ zu messen und zu würdigen ist, das aber „nicht nach dem System“ gemacht ist, sondern bei dem „die Theorie ganz vergessen“ und „das System überflügelt“ worden ist! O Lessing und Winckelmann, wie weit seid ihr noch zurück gewesen! O Schiller und Göthe, wie habt ihr euch in eurem Briefwechsel compromittirt mit euren ewigen theoretischen Bedenken! Ihr hattet alle noch keine Vorstellung von einem *Artiste convaincu*; euch ward noch nicht „das grösste Wohlgefühl, die vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produciren“ zu Theil, wie es R. Wagner „bei der Ausführung seines Tristan empfand“ (S. 35) — nicht seine „Selbstständigkeit und Sicherheit“. Habt ihr je jene schöpferische Gottähnlichkeit empfunden, wie R. Wagner, der von sich selbst sagt: „Mit voller Zuversicht versenkte ich mich bei dem

Tristan nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos (*sic*) aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äussere Form. — Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende (?) Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, weil die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.“ (S. 39.)

Wir glauben nicht, dass es jemals bei einem schaffenden Künstler irgend einer Art eine so fanatische Selbstverblendung gegeben habe! Die Handlung in Wagner's Tristan, die von der innersten Seele gefordert, von innen aus vorgebildet sein soll — worauf beruht sie denn? Auf etwas durch und durch Aeusserlichem, auf dem Genusse eines Liebestrankes, eines Zaubermittels, das die handelnden Personen zu willenlosen Geschöpfen macht! Tristan und Isolde müssen so fühlen, wie sie es zeigen, eine Arznei ist das Motiv ihrer Handlung, nichts Menschlich-Seelisches; daher sind sie für uns nicht Menschen, sondern Marionetten. Wer das Gedicht nicht kennt, den verweisen wir auf Nr. 24 des vorigen Jahrgangs (1859) dieses Blattes. Zum Ueberfluss setzen wir noch die Wirkung des Trankes, wie Beide auf der Scene sie nach Wagner's Vorschrift ausdrücken sollen, hieher:

„(Beide, von Schauer erfasst, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. — Zittern ergreift sie. Sie fassen sich krampfhaft an das Herz — und führen die Hand wieder an die Stirn. Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke, senken ihn verwirrt und heften ihn von Neuem mit steigender Sehnsucht auf einander.) Isolde (mit bebender Stimme): Tristan! — Tristan (überströmt): Isolde! — Sie (an seine Brust sinkend): Treuloser Holder! — Er (mit Gluth sie umfassend): Seligste (?) Frau! (Sie verbleiben in stummer Umarmung.)“

Spectatum admissi risum teneatis, amici! — Wenn Beide die vorgeschriebenen Bewegungen recht *a tempo* ausführen, so wird diese „äussere Form“ sich sicherlich als „aus dem intimsten Centrum der Welt gestaltet“ offenbaren.

Nur Eines ist wahr in Wagner's Selbstkritik seines Tristan — das Bekenntniß der „gänzlichen Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken“; denn nicht bloss die Aesthetik, sondern die Elementar-Grammatik, die Wortbildungs-Lehre, die Poetik, die Logik — kurz, alles Theoretische, was man bis jetzt zur Vollendung der Form und des Verständnisses eines sprachlichen Kunstwerkes für

nothwendig gehalten hat, ist auf die schlotterigste Weise im Tristan vernachlässigt.

(Schluss folgt.)

Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten.

I.

Wie in den beiden letzten Jahren, so wird es wieder im Laufe dieses Winter-Cyklus gehalten, dass zu jedem Concerte ein bereits bewährter oder gut empfohlener Virtuose zur Production eingeladen wird. Es ward uns somit das Vergnügen, in den bis Ende December Statt gehabten vier Concerten eben so viele Instrumental-Productionen zu hören, und zwar abwechselnd einen Pianisten und einen Violinisten. Bei dem beschränkten Repertoire an grossen Orchesterwerken (vornehmlich in der Sinfonie), das seit lange fast in bedauerlicher Starrheit festgehalten wird, ferner bei dem nicht minder unersfreulichen Umstande, dass den Ansforderungen genügende Gesang-Productionen, selbst bei nicht in Erwägung kommendem Honorar-Punkte, sehr schwer aufzufinden sind,— wirkt oben genannte Fürsorge des Vorstandes als ein alle Theile befriedigendes AuskunftsmitteL, sollte die Leistung auch keine ganz gelungene gewesen sein, da eine sogar nur mittelmässige auf einem Instrumente stets weniger verletzt, als eine gesungene von gleicher Qualität. Auf die Wahl der vorzutragenden Compositionen wird Seitens des Vorstandes auch bereits mehr Einfluss geübt, als früher geschehen, und sollte, was die so genannten Zugaben betrifft, eine noch zweck- und ortsgemässere Sichtung wahrgenommen werden, weil die richtige Erkenntniss hierin den meisten Virtuosen abgeht. Es sei gestattet, zunächst über die Productionen der Pianisten, dann über die der Violinisten zu sprechen.

Im ersten Concerte am 9. November hörten wir Mozart's Clavier-Concert in C-moll, vorgetragen von Herrn Eduard Franck, Musik-Director in Bern. — Bei jedesmaligem Anhören eines dieser bezaubernd schönen Tongebilde entsteht immer von Neuem der Wunsch, zu wissen, wie das Spiel Mozart's wohl beschaffen gewesen sein mag, wenn er der schwachen Ton-Qualität der damaligen Fortepiano's von nur fünf Octaven eine so kräftige Instrumentirung gegenüberstellte, gewiss mit voller Zuversicht, dass das Haupt-Instrument als Sieger aus dem Kampfe mit dem Orchester hervorgehen und auch der Bau des Ganzen den sinfonischen Charakter zur Geltung bringen werde. Selbst bei dem Umstande, dass allezeit nur ein schwach besetztes Orchester zur Begleitung zugelassen worden, nämlich 4, höchstens 6 Violinen, 1 Viola, 1 Vio-

loncell nebst 1 Contrabass (welche Beschränkung sich im alten Wien in gewöhnlich benutzten Concertsälen bei allen Solo-Productionen fortan erhalten hat), selbst bei diesem Umstande wird es uns durch die Tonfülle unserer Instrumente Verwöhnten schwer, zu glauben, dass es in der Möglichkeit gewesen, das Pianoforte Mozart's mit seinem Orchester zur sinfonischen Einhelligkeit zu bringen. Mozart's Lob der J. A. Stein'schen Instrumente ist bekannt. Es dürfte keine gewagte Vermuthung sein, dass er vielleicht bei diesem oder jenem seiner Concerte die mit Auslösung, Fänger und Belederung verbesserte Mechanik Stein's benutzt habe. Kennt man jedoch diese im Ganzen schwach gebauten Tonwerkzeuge, wovon im ersten und zweiten Jahrzehend in Wien und in anderen österreichischen Städten noch viele Exemplare, wenn auch in bereits abgenutztem Zustande, anzutreffen waren, so drängt sich Zweifel an Zweifel, ob wohl mit diesen Erstlingen der Clavier-Fabrication, selbst bei Mozart's kräftiger Behandlung und, wie bekannt, scharfer Betonung, ein mit den Begriffen der späteren Epoche nur einiger Maassen übereinstimmendes sinfonisches Verhältniss erzielt werden konnte, oder mag das Pianoforte aus dem Chor des Ganzen nicht vielmehr wie eine unreife Kinderstimme erklingen sein*).

Indess, welche Fragepunkte oder Zweifel nach dieser oder jener Seite hin sich auch ausdrängen mögen, gewiss ist, dass der grosse Zauberer auf der Tastatur bei jedesmaligem Vortrage seine Zuhörer wahrhaft in Entzücken versetzte, worüber der Verfasser die Aussagen von noch vielen jener Glücklichen selbst gehört hat. Welchen Umschwung aber auch die musicalischen Dinge in diesem Bereich seit Mozart bis auf unsere Tage erfahren, so ist es doch nicht minder gewiss, dass bei aller Verwöhnung Mozart's Concerte heute noch die grösste Wirkung auf ein sinniges Publicum zu machen geeignet sind, unter der Voraussetzung jedoch, dass dem Vortragenden die Kunst des Colorirens in angemessenem Grade zu eigen, derselbe folglich nicht in der Manier des bloss glatten Abspielens der Noten befangen sei. Es muss daher den Urtheilen jener mit Entschiedenheit entgegen getreten werden, die da behaupten, diese Concerte seien für öffentliche Productionen nicht mehr zeitgemäß, es sei nichts mehr damit zu machen, und dergleichen mehr — das alles auf Grund einer misslungenen Ausführung der Hauptstimme. Erfreuten sich jene Urtheilenden eines guten Gedächtnisses, so wür-

*) Wenn in O. Jahn's „Mozart“, IV. 477, zu lesen, dass während Mozart's Anwesenheit in Potsdam ein Herr Sartori sich so eben den ersten Streicher'schen Flügel aus Wien habe kommen lassen, so dürfte dies wohl auf einer Namensverwechslung beruhen. Mozart kannte die Streicher'schen Flügel nicht, indem diese Fabrik erst 1792 gegründet worden.

den sie sich der grossen Wirkung erinnern, die Herr Jakob Rosenhain im November 1858 mit dem *D-moll-Concert* im Museum hervorgebracht hat, worüber in den Nummern 1 und 2 d. Bl. des vorigen Jahrgangs ziemlich ausführlich gesprochen worden. War das Ergebniss nun mit dem *C-moll-Concerte* ein anderes, so ist der Grund nicht im Werke selbst, sondern in dessen Vortrag zu finden.

Eine kurze Parallel, zwischen den genannten, auf ziemlich gleicher Stufe der Durchbildung stehenden Künstlern gezogen, mag das Gesagte näher bezeichnen. Herr Rosenhain colorirt seinen Stoff in echt künstlerischer Weise; mittels einer umfangreichen Scala vom feinsten bis zum stärksten der Accente versteht er jeglicher Cantilene wie Passage den charakter-eigenthümlichen Ausdruck zu geben; als Componist weiss er, dass eine ausdrückliche, bis ins kleinste Detail gehende Beisetzung des Dynamischen weder in den Werken der Ton- noch der Dichtkunst gegeben werden kann noch darf, weil dies dem subjectiven Gefühls-Ausdrucke des Vortragenden Zwang anlegen und ihn zur Maschine machen würde. Herr Franck hingegen thut nicht mehr, als vorgeschrieben steht, spielt höchst correct und glatt ab, wobei sich aber ein Mangel an äusserer Belebung des Stoffes fühlbar macht, der nothwendiger Weise Monotonie erzeugt und den Geist der Dichtung nicht zur Erscheinung kommen lässt. Vergleichsweise lässt sich von diesem Tonkünstler sagen, was von manchem ausgezeichneten Meister der bildenden Kunst gesagt wird, dass er zwar ein correcter Zeichner sei, aber nicht zu malen verstehe.

Glücklicher hinsichtlich des erhaltenen Beifalls war Herr Franck mit dem Vortrage eines Präludiums und der nachfolgenden Fuge in *A-moll* von Seb. Bach. Allein dürfte nicht im Allgemeinen die Frage aufzuwerfen sein: Gehört wohl die Fuge in den Concertsaal? Wird der Künstler nicht gar zu leicht verleitet, einen so kunstreich aufgeführten und schwer zu verfolgenden Bau wie jede Bach'sche Fuge in einem modernen Allegro zu spielen, damit die sonst sicher eintretende Langeweile eines Publicums, das vom Wesen der Fuge keinen Begriff hat, verscheucht werde? Wir legen diese Fragepunkte auch dem achtungswerten Musiker aus Bern vor, weil ein solches Beispiel dem in unserem wirren Zeitalter leider tief eingrissenen Unfug, alle Musikgattungen wie Spielkarten unter einander zu mischen, Vorschub thun könnte.

In der dritten Versammlung am 7. December ward von Herrn Wilhelm Treiber aus Graz Hummel's *A-moll-Concert* zu Gehör gebracht. Das ist einer jener Probiersteine, mittels deren der Vortragende die ganze Summe seiner Errungenschaften nach innen und aussen zur Geltung bringen kann und soll; concret bezeichnet:

tief Empfindung in der Cantilene, glänzende Bravour in der Passage und in dritter Reihe angemessene Bewegung nach der vom Componisten selber in seiner Clavierschule Seite 429 ff. gegebenen Anweisung über Modificirung des Zeitmaasses zwischen Cantilene und Passage, um diese Haupt-Bestandtheile — nach Sitte und Brauch der classischen Periode — gehörig aus einander zu legen. Wer auf der Höhe dieser Anforderungen nicht steht, soll sich an diesem durch würdevolle Eleganz und dennoch im ganzen grossartigen Charakter wunderbar ausgezeichneten Vermächtnisse nicht versündigen. In Bezug auf Eleganz (nicht im Sinne unserer Salons), die im erforderlichen Maasse nur bei dem vollendeten Künstler angetroffen wird, wenn er ja noch nach dieser Seite hin geeigenschaftet ist, wüssten wir in dem ziemlich reichhaltigen Fache der Clavier-Concerte keine schwierigere Aufgabe an den Vortrag, als diese Hummel'sche Schöpfung. Die schönen Tage von Aranjuez liegen leider bald an dreissig Jahre zurück, wo dieses Werk, nachdem Meister Hummel bei zunehmendem Alter den Anforderungen selber nicht mehr in vollem Maasse genügen konnte (was sich schon 1827 in Wien merklich gezeigt hat), in einigen jungen Talenten würdige Repräsentanten gefunden, die damit die lauschenden Concertsäle in hohe Begeisterung zu versetzen verstanden. Von denen, die wir selbst gehört haben, ragten besonders hervor Leopoldine Blahetka in Wien und der geniale Wörlitzer in Berlin; in Beiden war Hummel's Beispiel am mächtigsten nachwirkend. Beide, vornehmlich die wiener Künstlerin, haben sich in der grossen Kunstwelt rühmlichst bekannt gemacht; Wörlitzer aber, aus Ludwig Berger's Schule hervorgegangen, hat zu grossem Nachtheile der Kunst schon im Jünglingsalter das Zeitliche gesegnet.

Wenden wir uns mit diesen Anmerkungen zur Leistung des noch jugendlichen Pianisten aus der Steyermark, so müssen wir rückhaltlos gestehen, dass ihm bis jetzt noch alle die tiefer liegenden Eigenschaften abgehen, um sich diesem Hummel'schen Werke nähern zu dürfen. Er hat gezeigt, dass er C. Czerny's „Schule der Geläufigkeit“ nach Vorschrift fleissig durchgearbeitet, jedoch auf Kosten dessen, was man Empfindung nennt, wovon selbst die wunderschönen Gesangstellen im ersten Satze nichts in ihm zu wecken vermochten. Und wäre auch eine Fiber in seiner Seele rege geworden, die Kundgebung hätte durch die genommenen Tempi niedergeschlagen werden müssen. Der Componist überschreibt den ersten und dritten Satz mit *Allegro moderato*, es hätte aber genügt, *Tempo giusto* zu schreiben, wie die alten Meister häufig zu thun pflegten, und kein nur einiger Maassen musicalisch, nicht bloss mechanisch, gebildeter Spieler würde die beiden Sätze im *Allegro molto* abgejagt haben, wobei jegliche Empfindung,

aber auch jegliche allenfalls nur versuchte Nuance in den brillanten Passagen zu Boden geworfen werden musste. Wenn Herr Treiber zur Künstlerschaft (im besten Sinne des Wortes) gelangen will, so möge er sich bei Zeiten des verwünschten Notenwustes entledigen und öfters Einkehr bei sich selber halten, um daselbst der Wirkung des Tones zu lauschen, von dessen Psyche er noch keine Idee hat. Ferner ist ihm zu rathen, irgend ein Buch zur Hand zu nehmen (etwa die Allgemeine Musiklehre von A. B. Marx), in dem das so wichtige Capitel über Accent abgehandelt ist, denn sein Vortrag beweis't, dass er noch nichts davon gehört hat. — Es verdient nur noch bemerkt zu werden, dass dieser Pianist dem Museums-Vorstande durch Herrn A. Dreyschock empfohlen worden, wie noch, dass seine Production mit Ausnahme der Zugabe von einigen Salonstücken sich eines ausgezeichneten Beifalls bis zum Hervorruft zu ersfreuen gehabt. Wiederum eine überraschende Manifestation der „kaleidoskopartigen Masse, die jeden Augenblick eine andere Gestalt annimmt, für Alles in Entzücken geräth, was sinnlich packt, und für das Höchste und Grösste oft ganz theilnahmlos bleibt“. — So beantwortete die Deutsche Musik-Zeitung neulich in Nr. 49 die selbstgestellte Frage: Was ist das „Publicum“?

Aus Aachen.

Die letzten Wochen des vergangenen Jahres sind von den musicalischen Kreisen unserer Stadt vorzugsweise zur Feier des Andenkens an Beethoven und Carl Maria von Weber benutzt worden.

Im vierten Abonnements-Concerte feierte man durch seine eigenen Töne den zum neunzigsten Male wiederkehrenden Geburtstag Beethoven's. Das Concert war eines der schönsten, denen wir je beigewohnt, vorzugsweise verherrlicht durch einen der eingeweiitesten Adepten der classischen Musik, den Concertmeister Laub aus Berlin, den vortrefflichen Dolmetscher des Beethoven'schen Genius, als welcher er sich von Neuem durch den Vortrag des Violin-Concertes und der Romanze in F bewährte. Ferner war die Ausführung der Ouverture zu Egmont, der neunten Sinfonie und des Opferliedes Op. 121 sehr gut, und eine junge Sängerin von Talent, Fräulein Rothenberger aus Köln, ärntete warmen Beifall durch den Vortrag der beiden Lieder Klärchen's aus Egmont.

Am 18. December feierte der Verein der Serapionsbrüder, eine literarische und dramatische Gesellschaft, den Geburtstag Weber's, des phantasiereichsten Zauberers unter den deutschen Musikern. Unser beliebter Dichter Inkermann-Sternau sprach den von ihm ver-

fassten Prolog, bei dessen Schlusse die Büste Weber's bekränzt wurde. Die Feier fand vor einem eingeladenen Publicum Statt (nicht gegen ein Eintrittsgeld von 20 Silbergroschen, wie ein entstellender Bericht in den „Kölnischen Blättern“ fälschlich angibt); fünfhundert sechzig Personen waren in dem neuen Saale von Bernaerts versammelt, einem wahren Kunsttempel, den wir dem Taleinte Ihres geschickten Architekten Felten verdanken. Unsere Liedertafel hatte ihn acht Tage vorher auf glänzende Weise durch ein Concert eingeweiht, zu welchem ausser den hiesigen Sängern und Musikern drei Berühmtheiten beitrugen, Frau Szarvady-Clauss, Fräulein Genast und Herr Concertmeister Straus aus Frankfurt. Es war ein grossartiges Fest, wie es nur das glückliche Organisations-Talent der hiesigen Liedertafel zu veranstalten versteht. Ueber die Erfolge der beiden Damen brauche ich Ihnen nichts zu sagen; ich füge nur hinzu, dass auch Herr Straus ganz ausserordentlichen Beifall erlangt hat, in den auch Capellmeister Hiller, der bei dem Feste zugegen war, einstimmte.

Das Fest der Serapionsbrüder war eines der heitersten und gemüthlichsten, die wir erlebt haben; die Elite unserer Einwohnerschaft war da versammelt. Aufgeführt wurde Freudenthal's bekannte burleske Operette „Die Barden“, deren übrigens ganz unschuldiger Text noch an mehreren Stellen geändert worden war. Wahrlich, der Componist hat sich wohl nicht träumen lassen, dass seine Scherze einst einer rheinischen Zeitung (Kölnische Blätter, Nr. 221) die Veranlassung geben würden, den Bannfluch gegen die harmlosen Darsteller derselben, gegen eine ganze ehrenwerthe Gesellschaft, ja, sogar speciel gegen zwei Lehrer zu schleudern, welche sich der allgemeinsten Achtung durch die würdige Führung ihres Amtes ersfreuen.

Tant de fiel peut-il entrer dans l'âme d'un dévôt?!
(Racine.)

Zum Schlusse erwähne ich noch einer Versammlung des Instrumental-Vereins, in welcher wir eine noch ungedruckte Ouverture: „Prometheus“, von Bargiel hörten, bei deren Composition der Autor es mehr auf Ausserordentliches, als auf Angenehmes und Interessantes abgesehen zu haben scheint — wie es uns wenigstens beim einmaligen Anhören vorkam —; ferner ein Trio von Wüllner für Sopran, Tenor und Bass: „Die Flucht nach Aegypten“, eine recht gesunde, melodische Composition, die einen wohlthuenden Eindruck machte. Die Versammlung fand am ersten Weihnachtstage Statt — vielleicht auch in den Augen der ausschliesslichen Zionswächter eine Entweihung!

N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Ich habe Ihnen von einem Concerte zu berichten, welches nicht nur wegen seiner gelungenen Durchführung, sondern auch des schönen Zweckes wegen für weitere Kreise zur Nachahmung erwähnt zu werden verdient. Der Ertrag war nämlich den entlassenen schleswig-holsteinischen Beamten bestimmt. Es wurde am 17. December v. J. unter Leitung des Herrn Capellmeisters F. Lux vom mainzer Männer-Gesangvereine veranstaltet. Das Programm brachte Beethoven's Ouverture zu Egmont und Mendelssohn's Ouverture zu Ruy-Blas. Von anderen Instrumentalwerken kamen zur Aufführung Mendelssohn's Clavier-Capriccio in H-moll durch Herrn C. Pallat aus Wiesbaden und eine neue effectvolle Composition des Herrn Lux: „Germania-Marsch“, für Orchester und Chor. Der Schluss desselben leitet nämlich über zu dem Arndt-Reichardt'schen Liede: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ — Von Männerchören ohne Begleitung wurden gesungen: „Haltet Wacht“ und „Das treue deutsche Herz“ von Zöllner und „Soldaten-Abschied“ von Stern; dann ferner mit Blasinstrumenten-Begleitung die Hymne des Herzogs von Coburg und das deutsche Lied von P. Fr. Schneider.

Am 23. December v. J. sollte in Darmstadt die schon im vorigen Jahre zur Aufführung gelangte Oper des Herzogs von Coburg, „Santa Chiara“, wieder gegeben werden. Da jedoch etwa 200 Offenbacher sich durch den Telegraphen für diese Oper Plätze reserviren liessen, so wurde plötzlich die Aufführung zurückbestellt, weil man von den wegen Beteiligung am National-Verein verfolgten 200 Offenbachern Demonstrationen befürchtete.

(Mainzer Zeitung v. 25. Dec.)

Die Nr 51 der Neuen Wiener Musik-Zeitung enthält folgende Anzeige: „Der Unterzeichnete bringt hiermit zur Kenntniss der geehrten Abonnenten dieser Neuen Wiener Musik-Zeitung, dass dieselbe mit dem Schlusse des Jahres 1860 zu erscheinen aufhören wird. Als er dieses Blatt im Jahre 1852 ins Leben rief, war die Hauptstadt des grossen österreichischen Kaiserreiches, die einstige Heimat Haydn's, Mozart's und Beethoven's, welche stets als tonangebend in Sachen des musicalischen Geschmacks und Urtheils galt, ohne Musik-Zeitung. Der Unterzeichnete liess sich durch den naheliegenden Gedanken, dass unter den damaligen Verhältnissen, wo in Folge der schweren politischen Ereignisse noch der Sinn für Kunst und Wissenschaft ganz daniederlag, das Hervorrufen eines Fach-Organs ohne ökonomische Opfer nicht möglich sei, keineswegs abschrecken, diese Neue Wiener Musik-Zeitung zu gründen, indem er es als ein Verdienst ansah, die Interessen der edlen Kunst, die einen so grossen Einfluss auf die menschlichen Zustände übt, in einem eigenen, denselben gewidmeten Organe zu vertreten. Die Theilnahme, die seinem Unternehmen von vielen Seiten, namentlich des Auslandes, entgegenkam, lohnte seine Bemühungen, und, während der Fortführung des Blattes durch volle neun Jahre und Opfer, seine Abonnenten, denen er hiefür den herzlichsten Dank sagt, sind ihm auch dann treu geblieben, als in den letzteren Jahren mehrere Musik-Zeitungen nach einander auftauchten. Da nun aber durch diese Blätter die musicalischen Interessen in jeder Richtung auf das mannigfaltigste und reichlichste vertreten sind, so kann der Unterzeichnete, dessen umfassendes Verlags- und Musicalien-Leih-Geschäft seine volle Zeit und Kraft in Anspruch nimmt, keinen Beruf mehr fühlen, jenes Unternehmen auf Kosten seiner geschäftlichen Interessen mit ökonomischen Opfern weiter fortzuführen, und er tritt daher mit dem einzigen Wunsche von demselben zurück, dass sein Bestreben, den Sinn für echte Musik zu fördern, nicht ganz erfolglos geblieben sei. F. Glöggel, Redacteur und Herausgeber der Neuen Wiener Musik-Zeitung.“

Ankündigungen.

In unserem Verlage sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Akademische Vorlesungen über **Theorie der Musik**

von Dr. Hermann Oesterley.

Gr. 8. Preis 1 Thlr.

Eine Darstellung der musicalischen Theorie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, in einer auch dem Nichtmusiker verständlichen Form die allgemeinen Gesetze der Tonkunst darzulegen, und aus diesen Gesetzen die Regeln abzuleiten, die für die praktische Ausübung der Musik von Bedeutung sind.

Leipzig, December 1860.

Breitkopf & Härtel.

Für Liedertafeln.

Durch alle Buch- und Musicalienhandlungen ist zu beziehen:

V. E. Becker,

Gesänge für Männerchor

mit Begleitung von Blech-Instrumenten und Pauken. Nr. 1, Festgesang, Op. 25. Partitur 20 Sgr., die 4 Stimmen 6 Sgr.
Schleusingen, 30. Nov. 1860.

Conrad Glaser.

Für Liedertafeln.

In meinem Verlage ist erschienen:

Franz Abt, Frühlingsfeier. Cyklus von 12 Gesängen mit verbindender kurzer Declamation. Partitur 1 Thlr., die 4 Stimmen 1 Th'r. 2 Sgr., das Textbuch 1 Sgr.

H. Kranert, Die 1857er Weinprobe. Clavier-Auszug 18 Sgr., die 4 Chorstimmen 8 Sgr., die vier Solostimmen 12 Sgr., Instrumental-Quintett 20 Sgr.

Karl Zöllner, Trinklied. Für Bass-Solo mit Chor. Partitur 12 Sgr., die 4 Chorstimmen 20 Sgr.

Ernst und Scherz. Herausgeg. von Jul. Otto. 61. Heft. Partitur 9 Sgr., die 4 Stimmen 10 Sgr., 5 Compositionen enthaltend.

C. Kuntze, Hecht im Karpfenteich. Humoristische Fabel. Partitur u. Solostimmen 15 Sgr., die 4 Chorstimmen 12 Sgr.

Ich empfehle diese vorzüglichen Compositionen allen Gesangvereinen.

Schleusingen, 30. Nov. 1860.

Conrad Glaser.

Anzeige.

Acht eigenhändige Skizzenbücher Ludwig van Beethoven's, im Ganzen 1005 Seiten umfassend, stehen (ungetrennt) zum Verkauf. Es enthalten dieselben Skizzen zur 2., 3., 4., 5., 6. und 9. Symphonie, zum Fidelio und Egmont, zu den Quartetten und Trio's, zu den Sonaten für Pianoforte und Violine, den Clavier-Concerten in Es, G u. s. w. u. s. w. Ferner acht eigenhändige Briefe L. van Beethoven's. — Die Redaction d. Bl. ertheilt auf frankirte Anfragen nähere Auskunft.

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.

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.