

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 9.

KÖLN, 1. März 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Ueber die Harmonie in der griechischen Musik. — Das deutsche Lied. I. — Aus Oldenburg (Concert-Aufführungen). — Achtes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (J. Offenbach — Bremen, C. Reinthaler's Symphonie — Die wiener „Recensionen“ — Franz Skrap — Aus Holland, der Flötist Terschak).

Ueber die Harmonie in der griechischen Musik.

Der alte Streit, ob die Griechen die Harmonie in dem Sinne, welchen unsere Musik mit diesem Worte verbindet, gekannt und angewandt haben, ist neuerdings besonders durch Fétis in einer ausführlichen und gelehrten Abhandlung wieder aufgenommen, in dem: *Mémoire sur l'Harmonie simultanée des Sons chez les Grecs et les Romains. Par Franç. Jos. Fétis. Bruxelles et Paris, 1859* (120 S. gr. Quarto mit Notentafeln und Abbildungen). Es enthält diese Denkschrift die Beantwortung der Frage, ob die Griechen das gleichzeitige Zusammenklingen der Töne, namentlich die Folge von harmonischen Zusammenklängen, gekannt und in ihrer Musik Gebrauch davon gemacht haben. Fétis verneint diese Frage mit überzeugenden Gründen, durch welche er die gleiche Meinung früherer Gelehrten, z. B. Kepler's, Martini's, Burney's, Forkel's, und unter den Neueren Friedr. Bellermann's, zu bestätigen und zur Evidenz zu bringen sucht*).

Nach ihm hat A. W. Ambros in seiner „Geschichte der Musik“, Band I. (vgl. die Anzeige in Nr. 51 des vorigen Jahrgangs) die Sache wieder besprochen und sich ebenfalls für die Verneinung entschieden.

*) Wenn er unter den Vertheidigern der Harmonie bei den Griechen ohne Weiteres auch August Böckh anführt, so theilt er in dieser Hinsicht den Irrthum vieler anderen musicalischen Schriftsteller, welche bei Böckh (*De metris Pindari*, III., 7—12) übersehen, dass er die Anwendung unserer Harmonie, ja, die blosse Anerkennung ihres Wohlklangs bei den Griechen für geradezu unmöglich erklärt. Er sagt ausdrücklich (S. 253): „Doch ist es keineswegs meine Meinung, dass den Griechen dieser Theil der Musik vollkommen bekannt gewesen sei; im Gegentheil ist die neuere Harmonie so weit von dem Wesen des Alterthums entfernt, dass ich nicht anstehe, zu behaupten, unsere Harmonie würde den Alten, wenn sie sie gekannt hätten, missfallen haben. So wenig als sie die gothische Architektur nach ihrem Geschmack finden würden, eben so wenig würden sie auch unsere Harmonie bewundert haben.“

Er spricht sich darüber an verschiedenen Stellen aus. So sagt er S. 220 u. ff.:

„Wir dürfen nicht vergessen, dass wir die Anschauungen, die wir von unserer Musik abstrahirt haben, bei der griechischen bei Seite lassen müssen, weil sie ihrer ganzen Bestimmung, ja, ihrer ganzen Beschaffenheit nach etwas ganz Anderes war. Sprechen wir von griechischer Kunst, so denkt Jeder zunächst an Sculptur, nicht deswegen, weil wir so viele Reste antiker Bildhauerei in unseren Museen aufgestellt sehen, sondern wirklich deswegen, weil die Plastik das Wesen griechischen Geistes am schärfsten und reinsten ausdrückt, weil die Griechen plastisch fühlten und bildeten, weil ihre Architektur, ihre Malerei (wie sie uns in dürftigen Vasenbildern erhalten ist), ihre Dichtung ein rein plastisches Gepräge zeigt. Die Musik ist aber die der Plastik am meisten ferne Kunst. Wo das Gebilde der Sculptur in greifbarer Gegenwart vor uns steht, seine ganze Bedeutung in die äusserliche körperliche Bildung setzen muss, öffnet uns die Musik in ihren verwehenden Klängen unbekannt, nicht in Worten, nicht in Gebilden auszudrückende geistige Tiefen;—in der Plastik zieht sich das Kunstgebilde vor uns zum ganz bestimmten Individuum zusammen (der Apoll von Belvedere, der Moses des Michel Angelo), in der Musik öffnet sich uns ein gränzenloses Reich, dessen Anfang und Ende Niemand kennt. Die Plastik ist die eigentliche classische, die Musik die eigentliche romantische Kunst. Die Musik der Griechen war nun, wenn der Ausdruck auch hier noch erlaubt sein kann, ebenfalls plastisch, so weit Musik es zu sein vermag. Das Wort des Dichters sollte durch sie zu schärferer Bestimmtheit hervorgehoben werden, sollte dem Hörer wie ein gerundetes Marmorbild entgentreten; — fast möchte man sagen: es war mehr eine zum musicalisch-commensurabeln Tone gesteigerte affectvolle Recitation, als eigentlicher Gesang, wie er bei uns im Gebrauche ist. Die Musik öffnete dem Griechen kein romantisches, grän-

zenloses Wunderreich, aus dem räthselhafte Schauer oder Entzückungen wehen, sie rückte ihm vielmehr die Pindarische Ode, die Sophokleische Scene erst recht in die volle Beleuchtung des hellenischen Tages, dessen blauer Himmel wolkenlos herniederstrahlte. Wäre der Ausdruck nicht gar zu kühn, so möchte man sagen: die griechische Musik war für die griechische Dichtkunst, was die Polychromie für den griechischen Tempel, für die griechische Statue war. Wie diese in kluger und bescheidener Unterordnung die Bauglieder mit leichter Nachhülfe beleben, wie sie an der Statue nicht den realistischen Schein des Lebens lügen, sondern ihn nur von ferne andeuten sollte, so sollte die Musik nicht das Wort des Dichters eigensüchtig verschlingen oder sich eigensüchtig vordrängen, sondern das Wort erst recht hell und klar ertönen machen. Darum war es kein Mangel, wenn die griechische Musik der Harmonie und Vielstimmigkeit im Sinne unserer Musik entbehrte. Aus jenem unbegrenzten Wunderreiche mögen auf uns von allen Seiten Gestalten und Gesichte eindringen, die Melodie des Griechen musste sich einfach, klar, unscheinbar, rein und sinnig beschränkt hinziehen, wie das Mäanderband an den Architraven seiner Gebäude. Polyphonie war bei der griechischen Musik ihrem tiefsten Wesen nach unmöglich. Die ohne Gesang bloss von Flöten oder Lyren vorgetragene Musik muss nothwendig denselben Charakter gehabt haben.

„Könnte das griechische Volk, das in Olympia oder im Perikleischen Odeion den Nomen seiner Flötenbläser oder Kitharisten horchte, eine Symphonie Mozart's oder Beethoven's hören, es würde darin ohne Zweifel Sinn und Zusammenhang vermessen und nur ein barbarisches Durcheinanderlärmen hören. Denn die Fähigkeit, ganze Tongruppen in Gedanken einerseits von einander getrennt zu halten, andererseits sie in Gedanken gerade wieder als ein Ganzes zusammenzufassen, muss anerzogen, muss geistig erworben sein.“

Alsdann in dem Abschnitt über die Homophonie der griechischen Musik, S. 452 u. ff.:

„Während wir unter Harmonie das gleichzeitige Zusammenklingen mehrerer unter einander verschiedener Töne, insbesondere das gleichzeitige, einen solchen Zusammenklang hervorbringende Nebeneinandergehen zweier oder mehrerer selbstständiger Stimmen verstehen, verbanden die Griechen mit diesem Worte einen ganz anderen Begriff. Man sagt auch wohl bei uns, wenn ein Redner etwa zum Schlusse auf etwas Ungehöriges, welches der Anfang nicht erwarten liess, geräth, „das Ende seiner Rede habe mit dem Eingange nicht harmonirt“, — man beurtheilt also das Zusammenpassen, die Zusammengehörigkeit zweier der Zeit nach getrennt und successiv auftre-

tender Partieen. So spricht man oft von „harmonischen Versen“ und versteht darunter einen nach schönem Maasse geordneten Wechsel dumpfer und heller, scharfer und milder Laute. Genau so verstand der Grieche das Wort Harmonie in der Musik. Aristoteles sagt: „Indem die Musik hohe und tiefe, lange und kurze Klänge verbindet, bringt sie dadurch in verschiedenen Tönen eine einige Harmonie zu Stande.“ Der Zusatz „lange und kurze Töne“ zeigt deutlich, dass hier nicht von einem gleichzeitigen, sondern von einem successiven Erklingen der hohen und tiefen Töne die Rede ist. In gleichem Sinne stellt Platon dem Rhythmus, der das Maass der Bewegung regelt, die Harmonie entgegen, welche in dem Wechsel hoher und tiefer Töne besteht. Oder aber hiess Harmonie so viel als Kenntniss der Tonarten und Klanggeschlechter, „von den fünfzehn Tonarten das Geeignete für die melodischen Geschlechter unterscheiden zu können, welches diese sei und welches jene, und wie es nicht mehr als drei Geschlechter geben könne, das diatonische, chromatische und enharmonische“ (*). Von einer Harmonie in unserem Sinne ist nirgends die leiseste Erwähnung. Dennoch hat die Frage, ob die Griechen eine Harmonie, wie wir sie besitzen, gekannt haben, von je her einen Tummelplatz gelehrter Kämpfe abgegeben, bei denen es an aufwirbelndem Staube, Schlachtgeschrei und Hieben in die Luft nicht gefehlt hat. Am weitesten ging Franchinus Gafurius von Lodi, welcher in dem Werke des Bakchios Kenntniss nicht allein der Harmonie, sondern auch des Contrapunktes zu finden wähnte. Minder resolut waren Zarlino, Doni und Zacharias Tevo; sie schrieben den Griechen den Gebrauch der Harmonie, wenn auch nicht des Contrapunktes, zu; Isaak Vossius focht für dieselbe Meinung mit Faust und Kolben. Noch in neuerer Zeit hat sich ihnen Marpurg, in neuester August Böckh**) und Casimir Richter angeschlossen. Dagegen sprechen Glareanus, Salinas, Cerone, Artusi, Keppler, Wallis, P. Martini, Burney, Forkel und Bürette und neuestens Friedr. Bellermann und Fétis ihnen Kenntniss und Gebrauch der Harmonie ab. Ueber Gafor's griechischen Contrapunkt hat sich schon Bontempi sehr nachdrücklich ausgelassen. Die Philhellenen blieben in der Minderzahl und haben einstweilen die Schlacht verloren; es ist auch keine Aussicht da, die Gegner durch irgend ein aufzufindendes antikes Lehrbuch des Generalbasses und Contrapunktes in neuem Angriffe aus dem Felde zu schlagen, oder etwa in der Gegend des Perikleischen Odeions eine hellenische Partitur auszugraben.

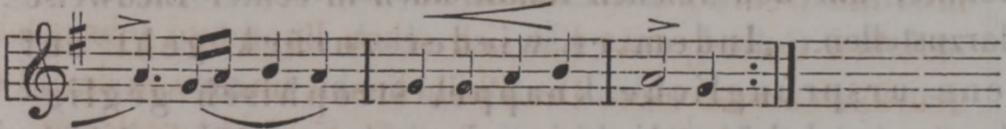
„Wir haben es schon darzulegen versucht, dass der Mangel an Mehrstimmigkeit im tiefsten Wesen griechischer

*) *Anonym. script. de mus.*, herausgeg. v. Friedr. Bellermann. S. 27.

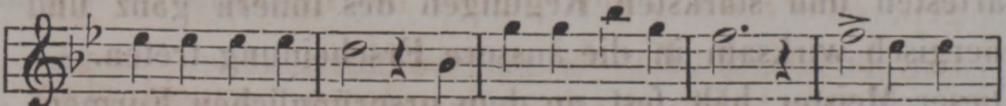
**) Vgl. unsere vorhergehende Anmerkung. Die Redaction.

Musik begründet und daher kein Mangel war. Uns dünkt Harmonie freilich unentbehrlich. Aber z. B. die Völker des Orients denken anders. Weit entfernt, an europäischen harmonisirten Melodien Gefallen zu haben, erklären sie jene Vielstimmigkeit für einen Fehler, für eine sinnlose Ueberladung, und fassen die Sache in dem Sinne auf, wie wenn zwei oder drei Declamatoren zwei oder drei unter einander völlig verschiedene Gedichte zugleich sprechen wollten. Ein Araber, dem ein Franzose die Marseillaise auf dem Piano vorspielte, fasste die linke Hand des Spielers mit den Worten: „Nein, erst jene Melodie, dann kannst du mir diese andere auch spielen!“ Niebuhr spielte im Vereine mit einigen Freunden in Kairo europäische Musik. Auf der Gasse begegneten sie beim Heimgehen einem Sänger und einem Flötenbläser, und der die Reisenden begleitende arabische Diener konnte sich nicht enthalten, diesen zuzurufen: „Maschallah, das ist schön, Gott segne euch!“ Als nun Niebuhr fragte, wie ihm ihre europäische Musik gefallen habe, meinte der Araber: „Eure Musik ist ein wildes, unangenehmes Geschrei, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann.“

„Trotz des nach orientalischen Begriffen allein zulässigen Unisono übt die dortige Musik auf Araber, Inder u. s. w. die grösste Wirkung aus, und ihre traditionellen Wundergeschichten können sich neben den Mirakeln der griechischen Musik ohne Weiteres sehen lassen. Und wenn man auch nicht mit Rousseau die Harmonie für eine gothische Barbarei erklärt, so gibt es doch Fälle genug, wo sie, weit entfernt, die Wirkung zu fördern, ein lästiger Ueberfluss wird. Es gibt gewisse in singender Urkraft gedachte Melodien, insbesondere Volksmelodien, welche durch Harmonisirung nicht nur nicht gewinnen, sondern entschieden getrübt werden und an Kraft und Eindringlichkeit einbüßen. Statt alles weiteren Beweises sehe man die folgenden zwei böhmischen Volksweisen:



Larghetto.



Der musicalische Leser versuche es, diese Melodien zu harmonisiren, ohne dass sie dadurch an eindringlicher Kraft verlieren. Recitative Note für Note oder auch nur Wendung für Wendung an die ihrem musicalischen Inhalte entsprechende Harmonie anzunageln und so um das Leben zu bringen, wird auch heutzutage keinem Menschen einfallen. Die Präfation ist weit erhabener, ergreifender, wohlklingender, wenn sie der Priester ohne alle Begleitung singt, als wenn, wie es zuweilen geschieht, der Organist dazu generalbassmässig begleitet. Musik, die mit allem dem Aehnlichkeit hat, wird also die Harmonisirung leicht entbehren, vielleicht nicht einmal ertragen; die griechische gehörte aber zweifellos in diese Classe, und wenn ihr einfachst recitirendes, der harmonischen Vielstimmigkeit bares Wesen bei manchen Melodien kein Vorzug war, so war es doch sicherlich bei anderen, und vielleicht den zahlreicheren, kein Fehler. Die Erfahrung vom Zusammenklingen des Grundtones und der Quinte, oder vom Grundtone, Terz und Quinte, haben die Griechen gemacht. Der Platoniker Aelianus spricht in seinem Commentar zum Timäus zweifellos von einem Accord. „Ein Zusammenklang, eine Synphonie“, sagt er, „ist die gleichzeitige Setzung und Mischung zweier oder mehrerer Töne von verschiedener Tiefe und Höhe.“ Allein von einer solchen empirischen Wahrnehmung ist es, wie auch Fétis ganz richtig bemerkt, noch ein sehr weiter Weg bis zum Besitze eines ausgebildeten harmonischen Systems. Nicht die einfach beobachtete Thatsache macht den Werth einer Entdeckung aus, sondern die Art ihrer Verwendung und was man daraus zu folgern vermag.

„Hätten die Griechen eine wirkliche Harmonielehre besessen, so hätte man nicht nöthig, sie aus sehr vereinzelt zweideutigen Stellen alter Schriftsteller mühsam heraus, oder vielmehr sie in solche Stellen hinein zu commentiren, es würde etwas Deutliches, Gründliches darüber zu finden sein. Während die Subtilitäten der Intervalle, der Consonanzen und Dissonanzen, der Tonarten u. s. w. umständlich abgehandelt werden, findet sich nicht die Spur einer Regel, wann und unter welchen Umständen man zu einem Tone etwa die Quinte, die Septime u. s. w. anschlagen könne. Die Musik-Schriftsteller des Mittelalters, welche sonst gewohnt sind, jede Kleinigkeit durch die Autorität der Alten zu bekräftigen, bezeichnen das Organum mit keiner Sylbe als das Eigenthum der antiken Welt.

„Aristoteles sagt, die Octave entstehe dadurch, dass die Stimme eines Kindes mit jener eines Mannes vereinigt werde. Er könnte nicht so apodiktisch und ausnahmslos sprechen, wenn die Griechen die Kinderstimme (den Sopran) nach Art eines Discantus zu benutzen und in der Obersexta u. dgl. mitgehen zu lassen verstanden hätten.

Sang ein Kind oder ein Weib mit einem Manne, so verstand es sich von selbst, dass ihr Gesang um eine Octave und nicht etwa um irgend ein anderes Intervall höher stand. Aber noch mehr! Aristoteles wirft das Problem auf, „warum man denn beim Gesange nur die Consonanz der Octave anwende“, und er bemerkt ausdrücklich, man habe bis jetzt noch nie eine andere Consonanz verwendet.

„Diesen klaren und zweifellosen Zeugnissen gegenüber zerfällt alles, was man zu Schutz und Trutz der griechischen harmonisirten Musik an Argumenten mühsam aufgebaut hatte.

„Der mehr oder minder befriedigende Zusammenklang zweier Töne konnte den Griechen nicht Anlass werden, ihn in der praktischen Tonkunst zu verwenden. Sie sahen in einer gleichzeitig ertönenden Consonanz nicht zwei Töne mehr, sondern eine Krasis, eine Mischung beider zu einem einzigen, ganz neuen Tone, etwa wie unter den Farben die Mischung von Gelb und Roth das Orange-farbene, oder Purpur und Blau zusammen das Violette als ganz neue, eigene Farbe ergeben. Es lag dieser Auffassung der Sache wieder der allgemeine Individualisirungs-trieb der Griechen zu Grunde; *c* und *g* zusammen angeschlagen, verschmolzen im Wohlklange, aus zwei Tönen wurde ein ganz neues Ton-Individuum, das indessen keinen anderen Namen erhielt, als den Namen des zu Grunde liegenden Intervalles: Diatessaron, Diapente u. s. w. In das ein für alle Mal angenommene System der 18 Töne liess sich dieses neue Ton-Individuum durchaus nicht einreihen, folglich war es unbrauchbar. Es verstieß gegen das Grundgesetz. Jener Sinn für Gesetzlichkeit und unverrücktes Festhalten daran, der sich im griechischen Staats- und religiösen Leben so entschieden geltend macht, liess den Gebrauch eines ausserhalb des gesetzlichen Ton-Systems liegenden Klanges nicht zu. Die griechische Musik beruhte gleich von Anfang an auf dem recitirenden Gesange des Einzelnen und auf dem naturalistischen Zusammensingen im Chor. Bei dieser Hauptrichtung der Tonkunst ist es begreiflich, dass die Harmonie etwas Gleichgültiges oder gar Störendes bleiben musste und der geregelte melodische Fortgang der Töne allein für vollbefriedigend gelten konnte.

Das deutsche Lied.

I.

„Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung dargestellt von August Reissmann“ (mit Musik-Beilagen, 33 Lieder aus dem 15.—17. Jahr-

hundert), Kassel, Verlag von Oswald Bertram, 1861. 290 S. gr. 8. und 41 S. Noten — ist eine Arbeit, welche die grösste Aufmerksamkeit der Musiker von Fach und der Kunstfreunde verdient.

Wir haben schon öfter ausgesprochen, dass in die Geschichte der Musik nur durch die historisch verfolgte Entwicklung der einzelnen Gattungen der Tonkunst das wahre Licht kommen kann, und freuen uns, dass hier eine Monographie vorliegt, welche den Ursprung und die allmähliche Entwicklung der Grundgattung aller Musik, des Liedes, bis zu dessen höchster Blüthe darstellt und, leider müssen wir auch hinzufügen: bis zu dessen Verfall durch die Experimente der neuesten Schule.

So wiederholt sich denn auch beim Liede, was der ruhige Betrachter bei aller Kunstentwicklung nicht von sich abzuweisen vermag, dass nicht nur die Kunst im Allgemeinen, sondern auch in ihren besonderen, auf ein bestimmtes Gebiet beschränkten Erscheinungen einen Gipfel-punkt zu erreichen pflegt, über welchen hinaus ein wirklicher Fortschritt wenigstens sehr problematisch ist, und dass das Streben nach diesem nur allzu oft diejenigen, die ihn aus Furcht, für Nachschreitende gehalten zu werden, mit Gewalt herbeiführen wollen, zur Verkennung des ganzen Gebietes und seiner Gränzen verführt und somit zum Rückschritt wird.

Reissmann findet die höchste Blüthe des deutschen Liedes in Franz Schubert, Felix Mendelssohn und Robert Schumann. Wer wollte ihm darin widersprechen? Auf vortreffliche Art weis't er nach, wie jene neue Form des Liedes, in welcher der ganze poetische Inhalt des Gedichtes sich vollständig und rückhaltslos ausspricht, durch die scenische Erweiterung des Liedes entstand, die namentlich Mozart („Das Veilchen“) in Verbindung mit der Erweiterung der harmonischen Grundlage bewirkte. Wenn auch diese Form den Inhalt nicht mit der Schlagfertigkeit des ursprünglichen Liedes ausspricht, so war doch dadurch der Weg dazu so genau bezeichnet, dass der eigentliche Meister des Liedes, Schubert, den letzten Schritt thun konnte, um den reichen Inhalt auch in echter Liedweise darzustellen. „Indem er wieder zurück geht auf jene ursprüngliche knappe, strophisch gegliederte und künstlich in einander gefügte Liedform, innerhalb derselben aber den ganzen Harmonie-Reichthum des scenisch erweiterten Liedes verwendet, erwächst jenes kleine Kunstwerk, in welchem die zartesten und stärksten Regungen des Innern ganz und energisch wirksam in die äussere Erscheinung treten. — Dieser Meister hält fest an dem ursprünglichen Formen-gerüst, und indem er die Haupt-Tonart bestimmt ausprägt, gelangt er zu der Einheit der Stimmung, welche für das

lyrische Lied Hauptbedingung ist; allein zur weiteren Darstellung beider, zwischen die Angelpunkte der Form, gleichsam auf dem Wege zu ihnen, nimmt er jenes fremde Material des scenischen Lebens mit auf und erreicht dadurch die Möglichkeit, die Stimmung bis in die feinsten Verschlingungen verfolgen zu können.“ (S. 147.) — Auch wie Schubert in Bezug auf die Vermählung des Instrumentalen als Mittel der Darstellung der Stimmung mit dem Vocalen die Elemente, die Beethoven dazu darbot, aufnahm und (mit Mendelssohn und Schumann) in das rechte Verhältniss stellte; wie er ferner auch das neue Element sinnlicher Klangwirkung, welche C. M. von Weber schuf oder wenigstens aus dem alten Volksliede wieder ins Leben brachte, sich aneignete und zu physischer Bedeutung erhob, — das alles wird trefflich aus einander gesetzt und durch Analysen Schubert'scher Lieder, denen mehr als zwanzig Seiten gewidmet werden, dargelegt.

Auf die eben so vorzüglichen Charakteristiken Mendelssohn's und Schumann's als Lieder-Componisten folgt ein Capitel (VI.) über „einseitige Bestrebungen für Erweiterung des Liedes“. In diesem Capitel kommt Reissmann auf die Zeitgenossen, die er nach zwei Richtungen hin sondert.

Zuvor stellt er als Ergebniss der Entwicklung des Liedes bis auf Schumann auf: „Im grossen Ganzen erscheint allerdings ideel wie formel in jenen drei Meistern die Entwicklung des Liedes abgeschlossen, und zwar viel entschiedener, als die grösseren Formen. Soll das Lied nicht in subjectiver Willkür verloren gehen, wird es sich immer in den durch jene Meister gesetzten Schranken halten müssen; allein innerhalb derselben ist dem Subject noch grosse Freiheit der Bewegung möglich, und je nach der Individualität des Dichters und des nachdichtenden Tonkünstlers wird auch das Lied immer wieder neu sich gestalten.“ (S. 209.)

Die zwei Richtungen der Neueren scheidet er in Jene, „die mehr in Mendelssohn'schem Streben nur ihre eigene Individualität in möglichster Klarheit auszutönen trachten“, und in die Anderen, „die an Schubert-Schumann anknüpfend, dem Dichter näher zu treten versuchen.“ — „Beide erreichen dies hauptsächlich dadurch, dass sie eine Seite der Technik der genannten Meister besonders ausbilden; nur Wenige versuchen auch für einen bestimmten Zug ihrer Individualität eine besondere Technik sich zu schaffen.“

Zu der ersten Reihe rechnet er C. F. Kurschmann († 1841), Wilh. Taubert, in einigen wenigen Liedern Reissiger, A. F. Lindblad, N. W. Gade, Moriz Hauptmann, Ferd. Hiller.

Die zweite Reihe eröffnet Robert Franz, dem der Verfasser, da Franz seine Thätigkeit ausschliesslich auf dem Gebiete des Liedes gezeigt hat, eine ausführliche Betrachtung widmet. Diese fällt keineswegs günstig für den von seinen Verehrern gefeierten Lieder-Componisten aus, und wenn das Urtheil auch eine etwas scharfe Form annimmt, so hat die Begründung desselben doch gar Vieles für sich. Es wird ihm nur Sinn für das harmonische Klang-Colorit zugestanden, aber der Mangel an melodischer Zeichnung und an feiner rhythmischer Gestaltung, und vor Allem die Missachtung der Form, welche Schubert und Schumann stets festgehalten, vorgeworfen. „Nach allem dem dürfte Franz viel eher Bedeutung für die gesammte kunstgeschichtliche, als für die weitere Entwicklung des Liedes gewinnen. Seine Gesänge sind Experimente, welche den harmonischen Apparat derartig erweiterten, dass er späteren Meistern, denen auch die rhythmische und melodische Gestaltung wiederum geläufig ist, vielfach Stoff auch für grössere Formen geben kann.“ Von seinen Gesängen dürften nach der Meinung des Verfassers nur einzelne „farblos-naive oder sentimentale“, die er anführt, nebst dem Hefte Lieder für gemischten Chor (welche er für das Beste hält, was Franz geschrieben) ein länger dauerndes Interesse gewinnen können.

Als letzte Consequenz der Bestrebungen Franz's auf dem Gebiete des Liedes erscheinen dem Verfasser die Lieder von Franz Liszt. Wiewohl aber Liszt's Behandlung des Gedichtes in diametralem Gegensatze zu seiner Anschauungsweise steht, möchte er ihr doch vor dem Franz'schen *Juste milieu* zwischen Bach und Wagner den Vorzug geben: „Soll das Lied wie gesungene Prosa behandelt werden, dann aber auch ganz und entschieden. Liszt's geistige Regsamkeit, reiche Phantasie und ungeheure Energie führten ihn nur deshalb zur völligen Formverwilderung, weil er die Grundbedingung alles künstlerischen Schaffens missachtet, weil ihm die Fähigkeit der plastischen Formgebung fehlt.“

Nachdem im siebenten Capitel „der noble Bänkelsang“ abgehandelt worden, der „entstanden ist durch Speculation auf das niedrigste Bedürfniss und Empfängniss-Vermögen der Massen, und die Dichtung nur verunglimpft, indem sie derselben Verbreitung schafft“, zählt der Verfasser zu dessen „gemeingefährlichen“ Anbauern Reissiger, Heinrich Proch, Friedr. Kücken, Franz Abt, Ferd. Gumbert u. s. w.

Nach einer schliesslichen starken, aber wahren Philippika gegen die Richtung jener Art von Popularität, „welche nichts Anderes zu sein strebt, als der Lohnlakei der Zeit“, enthält das zweite Buch folgenden Epilog:

„Wir wenden uns einer erfreulicheren Erscheinung, jener Gruppe jüngerer Künstler zu, die uns berufen zu sein scheinen, das deutsche Lied zu derjenigen Vollendung zu führen, die es überhaupt noch erreichen kann. Es ist wahr, die wunderbaren Schöpfungen Mendelssohn's und Schumann's auf dem Gebiete des Liedes und der verwandten kleineren Instrumentalformen verlockten eine grosse Anzahl jüngerer und selbst bedeutender Talente zu gleicher Thätigkeit, und dennoch darf man nicht behaupten, dass seit jenen Meistern ein bemerkenswerther Fortschritt erzielt worden sei, ja, dass selbst aus der allgemeinen Liederflut, deren Wasser bisher höher gingen, als zu irgend welchen Zeiten, sich mehr als ein Bruchtheil auf das trockene Land gerettet hat. Wir möchten diese Erscheinung aus dem besonderen Zuge der ganzen Zeit erklären. Das, was den jungen Gemüthern an Mendelssohn und Schumann imponirte, die geniale und neue Art des Ausdrucks, verwirrte sie zugleich. Mit der jugendlichen Hast des stürmischen Enthusiasmus für die neue Richtung suchten sie sich so schnell als möglich nur die Besonderheit der Technik derselben anzueignen, um in demselben Geiste schreiben zu können. Sie hatten dabei aber übersehen, dass diese Technik auf keinem ausserhalb der Entwicklung stehenden neuen Organismus beruht, sondern nur im Zusammenhange mit der alten ursprünglichen Bedeutung gewinnt. Sie übersahen, dass selbst Schumann die alte Technik sich aneignet, um sie dem Ausdruck seiner Individualität entsprechend umzugestalten, und mussten deshalb empfindlich genug erfahren, dass der alte Satz, nach welchem nur die vollständige Beherrschung des Handwerks zur Künstlerschaft und zu individuellen Formen führt, noch zu Recht besteht. Wir fürchten nicht, missverstanden zu werden, wenn wir nur von der grösseren Berücksichtigung des Formellen in unserer Kunst neue Erfolge für die nächste Zukunft erwarten. Das vorliegende Buch dürfte den Beweis liefern, dass wir in der Form keinen verknöcherten Schematismus, sondern den lebendigen Organismus sehen, der sich auch dem individuellen Ausdruck leicht und willig anschmiegt. Weil unsere Zeit nach dem fein zugespitztesten individuellen Ausdruck ringt, ist ihr, will sie sich nicht in subjective Willkür verlieren, formale Festigung nöthiger, als jeder früheren. Und so sprechen wir es denn unumwunden aus, dass wir den Bestrebungen einiger jüngerer berliner Künstler, die schon auf eine energischere Herausbildung der Form zurückgegangen sind, mit grossem Interesse folgen. Von Hermann Krigar erwähnten wir bereits, dass er sein formales Geschick jetzt im Geiste Schumann's zu verwerthen trachtet. Georg Vierling stählt seine Technik wie Robert Radecke, Richard

Würst, C. Lührs, H. Bellermann und Martin Blumner auch an der Bewältigung grösserer Instrumental- und Vocal-Formen, und dieses Bestreben kann nicht ohne den segensreichsten Einfluss auf ihre Thätigkeit im Liede bleiben. Auch in jenen unmittelbaren Erben Schumann's, in Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel, Johannes Brahms und Ludwig Meinardus scheint die formale Läuterung sich zu vollenden, so dass wir ganz besonders von ihnen vielleicht in nächster Zukunft schon auch die Entwicklung des Liedes fördernde Beiträge erwarten dürfen. An C. G. P. Grädener bedauern wir nur, dass er in seinen Productionen zu sparsam ist, um die bedeutende Stellung zu gewinnen, die er namentlich als Lieder-Componist einnehmen könnte.

„So dürfen wir wohl getrosten Muthes der Zukunft harren. Es wird keiner gut gemeinten, aber dilettantischen „Hausmusik“ bedürfen, um das deutsche Lied vor der Verwilderung, zu der es eben so ein ernster künstlerischer Sinn, wie Leichtsin und Frivolität führen möchten, zu bewahren.“

Aus Oldenburg.

Den 23. Februar 1862.

Im zweiten Concerte der Hofcapelle am 20. December v. J. wurde vom Orchester eine Suite in *D* von J. S. Bach, die Overture zu „Semiramis“ von Catel und eine Sinfonie in *B-dur* von Haydn, und von Herrn Concertmeister Engel das Violin-Concert von Beethoven mit der Cadenz von David vorgetragen. Herr Engel spielte das Concert zum ersten Male, sehr brav und mit vielem Erfolg, und das Orchester war in allen seinen Leistungen vortrefflich. Die früher schon gespielte Overture wurde bei ihrer vortrefflichen Ausführung kaum wieder erkannt, und die Sinfonie war hier noch nie so gut, so klar, präzise, fein nuancirt und verständnissvoll gehört; die Suite liess trotz ihrer gelungenen Ausführung das mit Bach'scher Musik noch wenig bekannte Publicum ziemlich kalt. Das dritte Concert am 10. Januar brachte die Overture Op. 115 von Beethoven, eine Concert-Arie von Mozart und Lieder von Schubert, Schumann, Mendelssohn und Dessauer, von Herrn Dr. Gunz vorgetragen, ein Violoncell-Concert von Ebert, die Overture zur „Zauberflöte“ und die erste Sinfonie von Gade. Herr Dr. Gunz wusste auch hier das Publicum durch seinen schönen, innigen Gesang zu entzücken und zu elektrisiren. Das Cello-Concert von Ebert, vom Componisten selbst vorgetragen, zeugte zwar von Talent und ernstem Streben, aber auch von noch nicht genügender Durchbildung, während der Vortrag die gros-

sen Fortschritte des sehr talentvollen jungen Künstlers, unseres ersten Cellisten, erkennen liess. Die Orchester-Vorträge zeichneten sich wieder eben so durch Frische und Schwung, wie durch Empfindung aus. Das sehr reiche Programm des vierten Concertes endlich, am 12. Februar, enthielt die Ouverturen zum „Wasserträger“ und zum „Vampyr“, Gesanges-Vorträge einer jungen Landsmännin, eines Fräuleins H. Harken aus Jever, die Gesangscene von Spohr und die *D-moll*-Sinfonie von Schumann. Die junge Sängerin, eine Schülerin von J. Stern und R. Wüerst in Berlin, mit einem schönen Material und hübschen Talent begabt, liess zwar noch recht das Unfertige ihrer Ausbildung erkennen, fand aber doch ermunternden Beifall. Die Gesangscene wurde von Herrn Kammermusicus A. Krollmann recht gut, rein und correct, jedoch etwas zu farblos vorgetragen. Wenn von den Orchester-Vorträgen wieder gesagt werden kann, dass sie alles in früheren Jahren hier Gehörte übertrafen, so ist damit so sehr viel freilich nicht behauptet; aber auch sehr strenge Ansprüche würden kaum etwas an dem Vortrage der Ouverture zum „Wasserträger“, wie an dem der Sinfonie auszusetzen gehabt haben. Erstere, langsamer genommen, als früher, und fein und schwungvoll ausgeführt, erlebte denn auch einen Applaus, wie er hier zu den Seltenheiten gehört, und die Sinfonie, uns noch neu, erwarb sich trotzdem, dass Schumann's Orchester-Musik dem Publicum noch fast ganz fremd ist, bei ihrem durchaus vollendeten Vortrag allgemeinen Beifall. — Konnten wir schon in unserem ersten Berichte die umsichtige Direction unseres Capellmeisters Dietrich anerkennen, so haben diese weiteren Concerte uns nur noch entschiedener überzeugt, dass unser ganzes Musikleben einen ausserordentlichen Impuls durch ihn bekommen hat, und da der Dirigent und sämtliche Ausführende mit seltener Liebe und Bereitwilligkeit in gegenseitigem Entgegenkommen sich ihrer Aufgabe widmen, so dürfen wir hoffen, dass das neue, frische Leben in unseren musicalischen, durch keinen Zwiespalt getrennten Kreisen von Bestand sein und die schönsten Früchte tragen wird.

Einen Aufschwung und eine wesentliche Bereicherung haben auch die Soireen für Kammermusik durch die Theilnahme des Herrn Dietrich erhalten. Die Geigen haben in den Herren Engel I. und II., die Viola in Herrn Schmidt, das Cello in Herrn Ebert und das Pianoforte in Herrn Dietrich die besten Vertreter, und da es den Herren weder an Eifer noch an kunstverständigem Können gebricht, so erreichen ihre Productionen einen Grad der Vollendung und erwecken eine Theilnahme, wie es hier ebenfalls noch nicht vorgekommen. Unter den in den bisherigen zwei Soireen aufgeführten Werken, die sich allein auf instru-

mentale beschränken, waren eine Suite von Bach für Pianoforte und das Trio in *F-dur*, Op. 6, von W. Bargiel noch neu für uns; beide, und besonders das Trio, fanden einen glänzenden Beifall.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass in einer kleinen Aufführung des von Herrn Dietrich mit Eifer und grosser Sachkenntniss geleiteten Singvereins, welcher sich jetzt mit dem Studium des Weihnachts-Oratoriums beschäftigt, ausser „Mirjam's Siegesgesang“ von Schubert und dem „Zigeunerleben“ von Schumann ein „Wanderlied“ für Chor und Blas-Instrumente von L. Meinardus und das „Vater unser“ für Chor *a capella* von G. Jansen vortrefflich vorgetragen wurden. Die Compositionen unserer Landsleute Meinardus und Jansen (beide sind in Jever geboren), von denen der erstere noch eine bedeutende Zukunft haben dürfte, erfreuten sich neben dem „Zigeunerleben“ eines lebhaften Beifalls.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag den 25. Februar 1862.

Programm. Erster Theil. 1. Sinfonie in *D-dur* von J. Haydn. 2. „Elegischer Gesang“ für Chor und Geigen-Quartett von Beethoven. 3. Violin-Concert, in ungarischer Weise componirt und gespielt von J. Joachim.

Zweiter Theil. 4. Cantate von J. S. Bach: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“. 5. Adagio für die Violine von L. Spohr; Abendlied von R. Schumann, für die Violine mit Orchester eingerichtet von J. Joachim. 6. Ouverture zum „Freischütz“ von C. M. von Weber.

Die Sinfonie von Haydn zeigte, dass unser Orchester im Vortrage der Haydn'schen Sinfonien eben so zu Hause ist, wie unser Kammermusik-Verein im Vortrage der Haydn'schen Quartette. Das Andante und am Schlusse die ganze Ausführung wurden lebhaft beklatscht.

Joachim's ungarisches Concert haben wir in Bezug auf Composition und Vortrag bereits in Nr 26 vom 23. Juni 1860 ausführlich besprochen. Wir haben dem dort Gesagten nur noch hinzuzufügen, dass uns die Länge des Finales dieses Mal noch mehr auffiel, als bei dem damaligen Musikfeste in Düsseldorf. Das Publicum bewunderte und beklatschte vorzüglich die meisterhafte Ausführung, da das Concert allerdings von Anfang bis zu Ende Gelegenheit gibt, die Virtuosität und die verschiedensten Vortragsweisen aufs glänzendste und augenfälligste ins Licht zu stellen, während der tiefere Inhalt des ersten Satzes und der Romanze sich der augenblicklichen richtigen Auffassung der Zuhörer mehr oder weniger entzieht. Der Vortrag des Adagio von Spohr wurde dagegen mit wiederholtem rauschendem Applaus aufgenommen, eben so das „Abendlied“, welches Joachim nach einem vierbändigen Clavierstücke von Schumann

für Solo-Violine und Orchester eingerichtet hatte, wozu es sich allerdings recht gut eignet.

Die Ausführung von Bach's Cantate konnte man im Ganzen zwar wohl eine gute nennen, indess fehlte doch noch Manches zu einer vollkommen befriedigenden. Ob das Publicum den tiefen Geist und die wunderbar schöne Form dieses hochernsten Gesangstückes zu würdigen verstanden habe oder nicht, möchte nach den lautbar gewordenen Anzeichen schwer zu entscheiden sein. Längnen lässt sich allerdings nicht, dass eine Cantate von Bach mit ihrem altfrommen, ehrwürdigen Text, den strengen Formen und den tief ergreifenden kirchlichen Klängen zwischen den Erzeugnissen der modernen Romantik keine entsprechende Stelle finden und nicht den Eindruck hervorrufen kann, den z. B. die Passionsmusik, die uns einen ganzen Abend hindurch in derselben Gemüthsstimmung hält, macht. Will man Sachen von Bach aufführen, was natürlich sehr zu wünschen ist, so müssen sie wenigstens einen ganzen Theil des Concertes ausfüllen, am besten wohl den ersten Theil. Tritt dann im zweiten Theile eine Sinfonie hinzu, so dürfte diese passender sein, als Solosachen oder Gesangstücke anderer neuerer Componisten.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

J. Offenbach, der sich auf der Durchreise nach Wien einige Tage hier in Köln aufgehalten hat, hat sich von der Leitung der *Bouffes parisiens* zurückgezogen und dieselbe seinem Orchester-Chef Varney übergeben, um sich ausschliesslich der Composition widmen zu können.

Bremen, 20. Febr. Die Weser-Zeitung schreibt: Im vorgestrigen Privat-Concerte kam Herr Musik-Director C. Reinthaler's kürzlich vollendete Symphonie (*D-dur*) zur ersten Ausführung. Bei dem Interesse, mit welchem man in den hiesigen musicalischen Kreisen dieser Erstlingsgabe des Componisten der „Tochter Jephta's“ auf dem symphonischen Gebiete entgegen sah, wird die vorläufige Notiz nicht überflüssig sein, dass das Werk durchgängig sehr angesprochen hat. Die sämmtlichen Sätze — Allegro, *D-dur*, Andante, *G-moll*, Scherzo (mit Trio), *D-moll*, Finale, *D-dur* — wurden beifällig aufgenommen, das Andante und der Schlusssatz besonders ausgezeichnet. Ohne Zweifel wird die vorgestrige Ausführung nicht die letzte in dieser Saison gewesen sein.

(Zur Berichtigung der Berichtigung in Nr. 7 d. Bl. schreiben die wiener „Recensionen“ in Nr. 5, wie folgt:) „In unserem Concertbericht der nächsten Woche werden die Leser ein Referat über die von Herrn L. A. Zellner zusammengestellte „historische Kammermusik-Production“ nicht finden. Der Grund hiervon? Die Stellung, die Herr Zellner in Wien behauptet, der bekannte Grad der Werthschätzung, dessen sich seine Kritiken und deren jeweilige Motive „erfreuen“, der noch ganz frische Scandal der Zellner-Dustmann-Affaire geben dem obigen Concerte den Charakter eines persönlichen Appells an die öffentliche Meinung, der sich mit einem „classischen“ und „interessanten“ Programm den Rücken deckt. Wir bedauern — ohne uns weiter um die palpable Veranlassung zu kümmern —, dass nicht nur ein paar mittelmässige Sängerinnen oder mit den hiesigen Verhältnissen unbekannt fremde Gäste, sondern auch einheimische Künstler von Talent und Ruf sich durch ihre Mitwirkung unter solcher Firma compromittiren, und dass selbst die Direction des Conservatoriums mit Einem Schlage zwei Missgriffe beging, nämlich: die Schülerinnen des Instituts überhaupt öffentlich und noch dazu in diesem Concerte mitwirken zu lassen. Wir sind indessen in der Lage, ausdrücklich versichern zu können, dass so-

wohl besagte Direction, als auch namentlich Herr Hellmesberger — welche vielleicht den nun einmal zugesagten Fehlgriff längst bereuen — jede Solidarität mit dem Concertgeber im Bewusstsein dessen, was sie ihrer eigenen Würde schuldig sind, bestimmt zurückweisen.“

Franz Skraup, der Componist des zum Volksliede gewordenen Liedes: „*Kde domow muj?*“ (Wo ist meine Heimat?), dessen in der Nacht vom 5. auf den 6. Februar zu Rotterdam, fern von der Heimat, erfolgten Tod wir in der vorigen Nummer bereits kurz anzeigten, war 1801 zu Prag geboren und hatte nach einem wechselvollen Jugendleben als Capellmeister an der Bühne seiner Vaterstadt durch dreissig Jahre (1827—1857) Gelegenheit, sein allseitig anerkanntes, hervorragendes Talent als Musik-Dirigent geltend zu machen. Auch als Componist hat er sich vielfach und mit Glück versucht; in der Geschichte der czechischen Musik bleibt ihm ein Ehrenplatz gesichert als dem Componisten der ersten czechischen Oper „*Drahtnik*“ (Der Drahtbinder) und des eben erwähnten, ursprünglich als Theater-Couplet componirten czechischen Vaterlandsliedes „*Kde domow muj?*“ Im Jahre 1861 erhielt Skraup einen Ruf nach Rotterdam als Capellmeister an die dortige Bühne, wo er bis zu seinem gegenwärtig erfolgten Tode mit vielem Erfolg die deutsche Oper leitete.

Aus Holland schreibt man uns, dass der berühmte Flötist Terschak aus Wien ausserordentliche Erfolge erzielt. Am 12. Februar blies er im Haag sein Concert in *E-moll*, Op. 51; am Schlusse erhob sich das ganze Orchester und bildete den Anfang zu dem Enthusiasmus des Publicums. In demselben Concerte wurde unter Verhülst's Direction die Sinfonie in *D* von Haydn und Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum gemacht. Frau Lemmens-Sherington sang eine Arie von Benedikt, eine Ballade von F. Schubert und eine Romanze von Adam ganz bezaubernd. Ausser dem Concerte Op. 51 trug Terschak noch eine Phantasie über Thema's der *Sonnambola* vor. — In *Felix Meritis* in Amsterdam wiederholte sich am 14. der stürmische Beifall des Publicums bei seinen Leistungen. Den 20. d. Mts. trat der eminente Künstler, der in der That Erstaunliches leistet, in Rotterdam auf.

Ankündigungen.

In Rudolf Kuntze's Verlagsbuchhandlung in Dresden erschien so eben:

Reichel, A., *Harmonielehre mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart zum Gebrauche für Lehrer und Lernende dargestellt. Nebst einem Anhang praktischer Generalbass-Beispiele zur Uebung im Aussetzen einer Generalbass-Stimme. Eleg. broch. 1 Thlr.*

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

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.