

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 37.

KÖLN, 13. September 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Das Wesen und die Nothwendigkeit der musicalischen Form. — Die heutigen Bühnensänger. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Felicien David's „*Lalla Rookh*“ — Leipzig, Frau Nina Zottmayr-Hartmann, Frau Johanna Wagner-Jachmann — Tenorist Auerbach — „*Vineta*“, Oper von Richard Würst — Wien, Capellmeister Johann Strauss, Gesangverein „*Biedersinn*“ — Paris, italiänische Oper, Meyerbeer's „*Prophet*“).

Das Wesen und die Nothwendigkeit der musicalischen Form.

Wir haben nicht vor, unsere bekannten Ansichten über dieses Thema von Neuem aus einander zu setzen, sondern die erfreuliche Reaction zu bekunden, welche sich in den neuesten theoretischen Schriften gegen die Verächter der Form offenbart.

Benedict Widmann, Formenlehre der Instrumentalmusik. Nach dem System Schnyder's von Wartensee zum Gebrauche für Lehrer und Schüler ausgearbeitet. Leipzig, Verlag von Karl Merseburger. 1862. VIII und 147 S. gr. 8. Preis 24 Sgr.

Der noch immer körperlich und geistig rüstige sechzehnjährige Veteran unter den deutschen Musikgelehrten, Xaver Schnyder von Wartensee in Frankfurt am Main, der in jeder Hinsicht tief durchgebildete Mann der Kunst und Wissenschaft, vorzugsweise aber einer der bedeutendsten Contrapunktisten und Theoretiker, zu welchem seit Jahrzehnten eine Menge von Jüngern der Tonkunst wanderte, um seinen gründlichen, anregenden und für das Edle in der Musik begeisternden Unterricht zu geniessen, hat, trotz seiner Gewandtheit im Schreiben, niemals die Grundsätze seiner Lehrweise in einem besonderen Werke veröffentlicht.

Herr Benedict Widmann in Frankfurt hat nun mit Bewilligung und Unterstützung Schnyder's, dessen Unterricht er vor zwei Jahren genoss, es unternommen, die Lehre von den Formen der Instrumental-Musik, als einen Theil der Compositionslehre nach Schnyder's System, zu bearbeiten, und so ist das vorliegende Buch entstanden, das Ludwig Erk, dem königlichen Musik-Director und Seminarlehrer in Berlin, gewidmet ist.

Unserer Meinung nach hat er damit keineswegs eine überflüssige Arbeit unternommen, denn obschon in den

vorhandenen Compositions-Theorieen tüchtiger Musiker die Formenlehre eine Stelle einnimmt, so müssen wir doch gestehen, dass wir das Wesentliche derselben noch nirgends in so einfacher und leicht fasslicher Klarheit dargelegt gelesen haben, und da heutzutage eine ganze Partei von Musikern vorhanden ist, welche den Fortschritt in der Vernachlässigung der Form suchen, so ist es sehr zu wünschen, dass dieses Buch, welches ganz speciel dem Unterricht in den Kunstformen der reinen Musik gewidmet ist, in recht viele Hände angehender Musiker komme. Aber auch gebildeten Dilettanten können wir es empfehlen; nach dem durchaus nicht anstrengenden, im Gegentheil sehr interessanten Studium desselben werden sie nicht nur die musicalischen Werke der grossen Meister mit besserem Verständniss geniessen, sondern sich auch in den Stand gesetzt sehen, den Mangel an Form in so manchen Erzeugnissen der Componisten unserer Tage besser zu durchschauen und diese Producte hiernach richtiger zu würdigen.

Auf welchem Standpunkte der Verfasser in Bezug auf das Verhältniss des Inhalts zur Form in der Tonkunst steht, geht aus folgenden zwei Paragraphen hervor:

„§. 4. Der musicalische Gedanke. — — — Die Gefühlswelt bildet demnach das Innere der Musik, die Seele, wenn man nämlich auch in dieser Kunst zwischen Gedanken und Form unterscheiden will, wie zwischen Seele und Körper, obwohl beide zusammen erst ein lebendiges Ganzes, den Menschen, ausmachen. Das Leben der Gefühlswelt selbst ist aber ein sehr verschwommenes und verworrenes; desshalb kann man auch nicht von einem eigentlichen Inhalte der Musik sprechen, eben weil zur Bildung eines solchen bestimmte, d. h. einen Gegenstand voraussetzende Gefühle gehören. Und doch hat sie umgekehrt wieder den Vorzug vor allen anderen Künsten dadurch, dass sie besser als jede ihrer Schwestern das Unausprechliche der Gefühlswelt in Tönen ausdrücken kann. Darum konnte auch Vischer behaupten: „„Geahnt und

dunkel vorschwebend hat sie die ganze Welt, in klarer Wirklichkeit hat sie nichts. Sie ist die reichste Kunst, sie spricht das Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste Kunst, sagt nichts.“ „Was nun von so genannter Charakter- und Tendenz-Musik, so wie von Tonmalerei zu halten ist, mag aus dem Gesagten leicht selbst entnommen werden. Denn obschon die Musik, wie gezeigt, zum Gefühls-Ausdruck unter sämmtlichen Künsten die geeignetste ist, so ist es ihr dennoch unmöglich, Empfindungen in Tönen zu malen, oder so darzustellen, dass man aus der Darstellung den Gegenstand des Gefühls wieder heraus empfinden könnte. Man verwechsle nicht die Nachahmung gewisser Schäle, Naturtöne, rhythmischer Bewegungen u. s. w. mit Darstellung und Nachahmung bestimmter Gefühle und Empfindungen. So ahmt z. B. Haydn in den „Jahreszeiten“ das Krähen des Hahns und in der Gewitter-Scene das Blitzen nach; aber bestimmte Gefühle und Empfindungen, wie z. B. von Liebe und Hass, Frieden und Eintracht, Sieg und Triumph u. s. w. schildern zu wollen, liegt nicht in dem Wesen der Tonkunst, da ihr alle jene Mittel fehlen, durch welche die anderen Künste bauen, bilden, zeichnen, malen und schildern können.“

„§. 6. Die musicalische Form. Im §. 4 unterschieden wir in der Musik zwischen Gedanken und Form, wie zwischen Seele und Leib. Ja, die Form ist gewisser Maassen der verkörperte Gedanke, und der Ton selbst schon ist, als nächster Ausdruck des Gefühls, eine Form. „Die Musik hat keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen“ (*). Diese Zusammenverbindung oder das Nacheinander der Töne ist nun aber bedingt durch die Zeit, so wie selbst auch, genauer bestimmt, das Gefühl als eine rein geistige Form wesentlich Zeitleben, eine Zeitform ist, also eine Form des Nacheinander; denn das, was nach einander entsteht, geschieht in Zeiträumen. So wie aber schon der einzelne Ton von den Verhältnissen der Schwingungen eines tönenden Körpers abhängt, so ist auch die Form wesentlich Verhältniss. Verhältnisse werden durch Zahlen ausgedrückt; daher kann die Musik ihre mathematische Natur selbst in der Form nicht verläugnen, und die Alten konnten sie nicht ganz mit Unrecht zu den so genannten mathematischen Fächern zählen. Im Nacheinander der Töne nehmen wir aber auch Bewegung wahr. „Bewegung ist das Grund-Element der Tonkunst. Und der Bewegung der Töne liegt zum Grunde, was auch aller anderen geregelten Bewegung zum Grunde liegt: Zahlgesetz, ein

Grundzahlgesetz, das nämliche, das ohne Zweifel der ganzen Weltschöpfung zum Grunde liegt. Unzweifelhaft tragen wir von dem grossen Uhrwerk des Weltalls auch ein Rädchen in uns. Der menschliche Erfindungsgeist dreht nur auf eine sinnvolle Weise dieses Rädchen herum, indem er eine musicalische Composition zu Stande bringt. Er bewährt sich damit als der versteckte Rechenmeister. Es ist ein künstlich geregeltes Spiel mit den Grundzahlen, das er treibt. So tiefsinng es ist, im Kunstwerk wird's offenbar“ (*). Deshalb konnte der Philosoph Leibnitz das Componiren ein „„unbewusstes Zählen der Seele““ nennen. „Die Seele rechnet zwar nicht bloss“, setzt unser Aesthetiker Vischer hinzu, „aber sie durchläuft jene geistigen Verhältniss-Stellungen in einer durch die jeweilige Stimmung gegebenen Ordnung, und würde diese nicht bilden und bauen, wenn sie nicht unbewusst zählte. Man kann auch die Geltung dieses Wortes nicht beschränken auf die elementaren Gesetze der Harmonie, wie sie der musicalische Instinct unbewusst geschaffen hat und im Componiren unbewusst befolgt; das ganz Individuelle der Tondichtung selbst ist ein unendlich eigenes Schaffen neuer innerer Verhältniss-Stellungen des Gefühlslebens, welche in ihren unendlichen Schwingungen der Geist gar nicht ordnen könnte, wenn er sie sich nicht unbewusst als Punkte aus einander hielte und verbände, und dies ist eben ein unbewusstes Zählen. Ist nun das Kunstwerk vollendet, so kann dieser unbewusste Process zum bewussten erhoben werden, und muss es zum Behuf der Ausführung, ja, der Erfinder selbst, wenn er sein inneres Tönen und Weben in Zeichen niedergelegt für diese, muss bereits in das bewusste Zählen übergehen. Das fertige Werk kann wirklich nachgezählt werden, aber der beste Rechner hätte es darum nicht erfinden können, denn es ist durch ein genial bewusstloses Zählen entstanden.“ „Die Tonverbindung als Mit- und Nacheinander zu Accorden und zu Melodien im weiteren Sinne ist noch nicht Musik, gibt noch kein musicalisches Kunstwerk; ein solches entsteht erst dann, wenn sich dieses Tonmaterial zu einem geregelten, zusammenhängenden und geschlossenen, nach einem wohldurchdachten Plane abgesfassten Ganzen gestaltet, das wir Melodie im engeren Sinne nennen; sie ist die Form des musicalischen Kunstwerkes. Mit der Melodie kommt erst ein Kunstgebilde aus dem Tonmaterial hervor; mit anderen Worten: die formlose Masse gewinnt dadurch eine Form. In einem musicalischen Kunstwerke macht also die Melodie das Wesentlichste aus, abgesehen von den einzelnen Ausnahmen, in welchen ein bestimmter Ausdruck auch durch blosse Accordfolgen erreicht, oder der Ton zu bloss rhyth-

*) H. G. Nägeli's „Vorlesungen über Musik“.

*) H. G. Nägeli's „Vorlesungen über Musik“.

mischen Wirkungen verwandt wird. Melodie und Form des musicalischen Kunstwerkes sind identisch, da man sich keine Melodie denken kann ohne Form. Die Lehre von der Form macht es sich zur Aufgabe, die Bildung oder Einrichtung eines musicalischen Kunstwerkes zu zeigen, d. i. nachzuweisen, wie die Idee oder der musicalische Gedanke eine äussere künstliche Gestaltung gewonnen hat. Die Formlehre analysirt die Genesis eines Tonstückes; sie rechnet oder zählt nach, um den Schüler den ganzen schönen Bau kennen und würdigen zu lehren.“

Der Verfasser erklärt dann in 23 Paragraphen die sämmtlichen Formen und erläutert die Erklärungen durch Beispiele und durch Aufgaben; von den einzelnen Gliedern, die er sehr ausführlich von §. 7—11 behandelt, geht er zu dem einfachen Tonstücke (Liedform), dem zweittheiligen und dessen Anwendung in der Menuetform u. s. w. zu der Hauptform (Allegroform) über, nach deren Abhandlung er denn (durch Betrachtung der Abweichungen davon, der Rondoform u. s. w.) zur Anwendung der Grundsformen auf zusammengesetzte Tonschöpfungen kommt. Die Beispiele sind zahlreich, und zwar entweder im Text mit Notendruck gegeben oder bei Analysen bekannter Werke mit der Angabe der Zahl der Takte. In der Regel sind sie aus Clavierwerken, als den am leichtesten zugänglichen, von Haydn, Mozart, Clementi und Beethoven genommen. In den letzten Abschnitten finden sich aber auch Analysen von Mozart's *C-dur-Concert*, von dessen Figaro-Ouverture, von Beethoven's Sinfonie Nr. I. und vom vierten Satz *Allegro molto* der Sinfonie Nr. II. — Bei der Angabe der Tactzahl finden sich hier und da kleine Irrtümer in den Zahlen, die aber sich bei Ansicht des Werkes selbst leicht als solche ergeben.

Wenn nun auch das besprochene Buch nicht viel Eigenes, vom Verfasser Herrührendes enthält, so ist seine Arbeit doch jedenfalls eine verdienstliche und nützliche; denn es bleibt wahr, was der Verfasser am Schluss aus dem „romantischen Oedipus“ anführt:

„Weitschweifigen Halbtalenten sind
Präcise Formen Aberwitz; Nothwendigkeit
Ist dein geheimes Weihgeschenk, o Genius!“

und eben so, was Schiller in den Briefen an W. von Humboldt sagt: „Der Künstler braucht mehr empirische und specielle Formeln, als allgemeine philosophische.“

Eine kurze Uebersicht der Geschichte der Instrumental-Musik bis auf Beethoven, meist nach Nägeli's Vorlesungen, will nicht viel bedeuten und hätte eben so gut wegbleiben können. Doch ist im Schlussworte die Warnung vor unverständiger Nachahmung Beethoven's ganz am Orte. Schon S. 117 sagt der Verfasser, nachdem er die Stelle aus Vischer's Aesthetik III. §. 830 über Beethoven ange-

führt hat: „Wenn dessen ungeachtet einzelne Theoretiker Beethoven's letzte Instrumentalwerke für allzu verworren oder gar für formlos erklären, so sind dieselben sehr irre und beweisen dadurch nur ihre eigene grosse Unkenntniss der Form. Beethoven hat sich in allen seinen Werken, auch den letzten, als Meister in der Form erwiesen, aber allerdings hat er sie mit grosser Freiheit und Originalität behandelt u. s. w. Finden sich bei ihm fremdartige, dunkle oder zweideutige Glieder, so erkläre man sie ja nicht für Formfehler, sondern man bedenke, dass Beethoven's Anordnung, Zusammenordnung von Ideen, die einander fremd scheinen, die Anordnung eines höheren Genius ist.“ — Hier, am Schlusse, heisst es: „Auch neuere Schriftsteller (z. B. Jul. Alsleben, Abriss der Geschichte der Musik, Berlin, 1862) schliessen die Geschichte der Musik mit Beethoven ab, wie denn der eben angeführte Autor (nach vielen anderen) die Ansicht ausspricht: „Die neunte Sinfonie ist der wahre Schlussstein jener Musik, die mit dem ambrosianischen Lobgesange ihre erste Lebensfähigkeit bewiesen. Mit Beethoven ist die eigentliche Aufgabe der Kunst erfüllt, der gerade Weg vollendet.“ Damit ist angedeutet, dass die nun folgende Periode einen krummen, verkehrten Weg eingeschlagen habe. Jedenfalls ist Beethoven ein gefährliches Vorbild geworden u. s. w. Der Schüler halte sich an Gluck's Worte: „Ferner glaube ich einen grossen Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen, indem Einfalt und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen sind.“

Dahin gehören denn auch als beherzigungswert die Worte von M. Hauptmann („Die Natur der Harmonik und Metrik“): „In manchen Productionen neuer und neuester Musik ist bei den Abweichungen von der direct verständlichen metrischen Regularität nicht immer ein kunstreiches verschlungenes Gewebe zu suchen [zu suchen wohl, aber nicht zu finden]; öfter ist es auch nur ein Gewirr, in welchem der Componist selbst nicht zu metrisch klarer Empfindung gekommen ist und diese Unklarheit nun auch uns empfinden lassen muss. Es ist dies der Mangel im Künstler — wenn man den Componisten mit diesem Mangel noch so nennen darf —, ein Ganzes als Ganzes in seinen Gliedern fassen zu können oder fassen zu wollen. Im Grunde genommen also ein Mangel eigentlichen Kunstsinnes, der nicht ein Stück in Stücken, der einen Leib in seinen gesunden Gliedern fordert.“

Und F. Geyer in der Einleitung zu seiner musicalischen Compositionslehre (Berlin, 1862): „Inhalt und Form sind somit zuletzt Eins, überall einander durchdringend, geheimnisvoll für den Uneingeweihten. Dem Anfänger schwierig, ja, feindselig tritt die Form als Unbequemes entgegen;

daher wir uns nicht wundern, dass sie manche Gegner hat, denen sie ein Zwang erscheint. Aber Inhalt ohne Form würde ein leeres Phantasiren sein, und Form ohne Inhalt kaum denkbar, gleichsam ein leeres Schema, das der Ausfüllung harrt.“

Auch aus dem Werke von Arrey von Dommer: „Elemente der Musik, Leipzig, 1862“, welches wir weiter unten ausführlicher besprechen werden, schliessen wir hier gleich an, was der Verfasser in Beziehung auf unser Thema sagt. Nachdem er den Grund des Streites um Geist und Form einerseits in der Unsicherheit bei Bestimmung und Begrenzung des Inhalts, andererseits in der Flüssigkeit des Tonmaterials findet, jedoch einen völligen Abschluss der Kunst läugnet, indem „die Formen, unter denen wir die Ideale anschauen und ihre Vermittlung mit der Wirklichkeit zu ermöglichen trachten, sich ewig neu gestalten, und die Kunst stets nach neuen Mitteln suche, ihre Aufgabe, Subject und Object, Inneres und Äusseres, Inhalt und Form in Einklang zu bringen, zu erfüllen“, fährt er (S. 173) so fort:

„Die Ablösung von der Autorität, welche einerseits Bedingung eines jeden Fortschrittes ist, kann aber andererseits, wenn wahrer sittlicher Gehalt und Genie fehlen, zu natur- und kunstwidrigen Verirrungen führen. Mit Voranstehendem ist daher Ausschweifungen, welche für Genialität gelten möchten, und der Unfähigkeit, welche aus Mangel an Kraft, der Anerkennung werthes in kunstschoener Form herauszustellen, die Kunstbegriffe verwirrt, zu reformiren prätendirt, indem sie höchstens revolutionär verfährt und umzustossen versucht, ohne aufbauen zu können, mit vollem Munde von Freiheit, Zerstörung der fesselnden Form und dergleichen predigt, dabei aber der Selbstdäuschung verfällt, zügelloseste Willkür als Freiheit anzusehen — allen solchen Erscheinungen ist selbstverständlich eben so wenig das Wort geredet, wie dem Handwerk, welches nur aus Bequemlichkeit am Ueberlieferten haftet, ohne dessen wahren Werth erkannt zu haben, und allein durch Nachahmung sein Dasein fristet.“

„Eben jene vorhin erwähnte Flüssigkeit des Tonmaterials und die Undeutlichkeit der musicalischen Kunst-Objecte können den Tonkünstler leicht auf zwei einander entgegengesetzte Abwege führen. Er kann einerseits durch Ueberwiegen des Inhaltes die Gesetze der Anschaulichkeit, des schönen Ebenmaasses, der klaren und flüssigen Abrundung verletzen: das Tonstück kann bei reicher Fülle schöner Gedanken unklar, verworren, eckig und überladen, mithin der Form nach unschön werden. Oder er kann mit Hintansetzung der Idealität dem Formalismus allein huldigen: das Tonstück wird richtiger technischer Ausführung, angenehm formaler Abrundung und deutlicher Anschau-

lichkeit ungeachtet unerquicklich, indem Leere und Nüchternheit an Stelle eindringlicher Gefühlstiefe und Wahrheit uns geboten werden, und unerhebliche Gedanken einen Aufwand von Darstellungsmitteln beanspruchen, welcher nur dem Höheren zukommt. Inhalt und Form strafen sich alsdann Lügen. Die Tonkunst verlangt aber wie jede der anderen Künste Gleichgewicht zwischen beiden, verneint vom Standpunkte der Fasslichkeit und Schönheit eine Ueberfülle an Inhalt eben sowohl wie ein blosses Verstandesspiel mit der leeren Form.“

„Wenngleich man gesagt hat, die Musik sei diejenige Kunst, welche am ersten den Inhalt über die Form stellen könne, so hat dies nur in so fern Richtigkeit, als eine Form von messbarer und wägbarer Genauigkeit darunter zu verstehen ist. Aus jener Forderung des Gleichgewichts zwischen Idee und Erscheinung ergibt sich von selbst, dass der ideale Inhalt eines Tonwerkes (von den durch die Mittel gesteckten Gränzen hier ganz abgesehen) nicht in allen seinen Einzelheiten gegeben werden kann, weil hierzu begriffliche Deutlichkeit erforderlich wäre, und da eine solche dem Wesen der Musik fern liegt, ein Bemühen, sie zu erlangen, nur Unnatur, Zerfahrenheit der Form, Gewaltsamkeit des Ausdrucks nach sich ziehen und die an sich vielleicht schöne Idee mit einer umfasslichen, unschönen Erscheinung in Widerspruch bringen würde.“

„Indem die Musik im Einzelnen nicht genau, sondern nur im Grossen und Ganzen (wenn auch durch Einzelheiten im Nacheinander) ihr Object versinnlicht, wird ein festes Zusammenfassen der Momente zu einem geschlossenen Ganzen um so nothwendiger, weil das Einzelne hier nur aus dem Ganzen begriffen werden kann.“

„Das Tonwerk wirkt demnach eben so durch Form wie durch Inhalt, wenn man beide getrennt denken will. Die feste Gliederung einer concisen Form sichert die Musik vor Unklarheit, Verschwommenheit, unbestimmtem Hin- und Herschweben und Schwanken, fesselt die Aufmerksamkeit des Hörers durch wohlgeordnete rhythmische Gruppierung, reichen Wechsel von Licht und Schatten, wohlmotivirte harmonische Wendungen und Klang-Effekte, befriedigt den Geist durch sinnvolle thematische Durchführung, Verflechtung der Motive und reiches Stimmen gewebe, erfreut den Schönheitssinn durch frische und kräftige Sinnlichkeit, durch Fluss und äussere Abrundung — welche nicht etwa allein die Herrschaft des Tonsetzers über die technischen Mittel des Ausdrucks und der Formbildung bekunden, sondern auch ein Beweis sind für die Folgerichtigkeit seines Gefühls und Klarheit seines inneren Schauens. In den häufigsten Fällen sind nur Mangel an tüchtigem Können, so wie Unfähigkeit, einen Gedanken so allseitig zu durchdringen und auszubilden, dass er nicht

als momentaner glücklicher Einfall dasteht, sondern zu einem harmonisch durchbildeten Kunstschönen erhoben, durch klare Gliederung bei vollwichtiger Breite Verständniss und Ueberzeugung des Kunstgefühls für sich gewinnt, Veranlassung zu dem Ausspruche, dass die Phantasie durch die Form in Banden geschlagen werde.“

So erfreulich nun diese Zeugnisse unserer Zeit für den Werth der Form und mithin der classischen Musik sind, so traurig ist der Blick auf den Unterricht in der Geschichte der Musik auf unseren Conservatorien, indem er entweder ganz fehlt, oder sehr oberflächlich behandelt, oder endlich gar dazu benutzt wird, der musikstudirenden Jugend Gleichgültigkeit, ja, Verachtung gegen die formelle Vollendung des Kunstwerkes einzuimpfen, dagegen die Koryphäen der neuesten Schule als bahnbrechende Meister zu preisen und die kleine Schar ihrer Schüler und Anhänger durch eine dreiste und ganz unehörige Reklame in die Jahrbücher der Entwicklung der Tonkunst einzuschmuggeln.

Wir meinen damit besonders die Conservatorien in Leipzig und in Prag, auf denen die „Grundzüge der Geschichte der Musik von Franz Brendel, 5. Auflage, Leipzig, 1861“, laut Benachrichtigung auf dem Titel als Grundlage des Unterrichts eingeführt sind. Wir wollen das Verdienst, das sich F. Brendel durch sein Buch über die Geschichte der Musik erworben hat, nicht schmälen; es steht ja auch jedem Leser frei, den Inhalt der letzten Abschnitte über die gegenwärtige Tonkunst zu billigen, oder mit Ulibischeff Einer Meinung zu sein, der da (Beethoven, S. 349) sagt: „Herr Brendel beurtheilt als Mann von Talent und Geist die Musiker und ihre Werke, die Menschen und die Thaten bis einschliesslich Mozart ungefähr eben so wie andere Schriftsteller. Auch über Beethoven spricht er viel Wahres, bis er auf die neunte Sinfonie stösst. Von dem Augenblicke an macht er auf den Leser, man kann es nicht anders sagen, den Eindruck eines Monomanen, der nach stundenlanger, vernünftiger und logischer Rede auf einmal durch einige Worte ohne Sinn und Verstand das Uebel verräth, an welchem er leidet.“ — Wie gesagt, dort ist dem Leser die Prüfung nicht verwehrt.

Ganz etwas Anderes ist es, wenn die Grundsätze, nach denen „die Meister von Palestrina bis Beethoven für ihre Zeit gut gewesen, aber dass ihre Zeit unwiederbringlich verloren sei“, von der Autorität einer musicalischen Bildungs-Anstalt unterstützt, der Jugend vorgetragen werden und ihr ein Lehrbuch in die Hand gegeben wird, welches für Bach und Händel nur zwei kleine Paragraphen, für Haydn, Mozart und Beethoven zusammen kaum fünf Seiten, für Mendelssohn, Weber,

Spoehr, Schumann nur Raum für die Erwähnung ihres Namens hat, auf Wagner und Liszt aber an zehn Seiten verwendet; von den einzelnen Werken aller vorhergehenden Meister kein einziges erwähnt, von Liszt aber die meisten Orchester- und Vocalwerke aufführt und sogar zum Theil charakterisiert und als Muster aufstellt.

Wir geben nur einige Sätze zum Besten.

Zunächst wird Hector Berliois Benvenuto Cellini „ein Fidelio“ genannt! (S. 58.) „Berliois ist die grösste Erscheinung der ganzen Epoche.“ — „Wagner brach mit der durch das Uebergewicht der Musik zur leeren Schablone gewordenen Gestalt der Oper“ [also z. B. Don Juan, Die Zauberflöte, Fidelio, Der Freischütz!] — „nur Unfähigkeit kann seinem System widerstreben“ [wenn also Hauptmann, Richter, Moscheles, David u. s. w. anderer Meinung sind, so haben ihre Schüler es schwarz auf weiss, dass dies „unfähige“ Lehrer sind!] — „Die neudeutsche Schule besitzt, wie jede grosse weltgeschichtliche Erscheinung, den Beruf, das Alte vollständig in sich aufzunehmen und später, unbeschadet des historischen Rechtes desselben, allein an dessen Stelle zu treten, keineswegs aber ist sie eine Partei im engeren Sinne, in welchem dem fort und fort Gültigen nur eine Einseitigkeit mit beschränkter Berechtigung gegenüber tritt“ (S. 61). [Also wird völlige Abschaffung der früheren Musik gepredigt, sie soll nicht mehr fort und fort gültig sein, von ihrem ästhetischen Rechte kann nicht mehr die Rede sein, das historische wird ihr grossmuthig gelassen. Der Schüler wird angewiesen, an die gänzliche Auflösung der begrabenen Musik der classischen Meister zu glauben und nur Wagner's und Liszt's Partituren zu Vorbildern zu nehmen.]

Dann werden Liszt's, als „einer bahnbrechenden Persönlichkeit, welche Wagner ergänzt, indem er neben diesem die specifisch musicalische Seite überwiegend vertritt“, fast sämmtliche Werke aufgezählt, namentlich diejenigen, „durch welche er den Höhepunkt seines Schaffens erreicht hat — die symphonischen Dichtungen“, erst ihrer neun (wie Beethoven's Sinfonien), dann dazu Hamlet, Hunnenschlacht, die Ideale, Dante, Faust, Prometheus, Ave Maria, Messe für Männerstimmen, Graner Messe, Psalmen, „Die Seligkeiten“, Die heilige Elisabeth! [ein noch nicht einmal vollendetes Werk in einem Grundriss der Geschichte der Musik erwähnt!] — Endlich die Apotheose (S. 64):

„Auch bei Liszt erblicken wir sogleich als charakteristisches Unterscheidungs-Merkmal den Bruch mit der bisherigen Form der Instrumental-Musik, die ebenfalls zur Schablone zu werden drohte oder bereits mehrfach zu einer solchen geworden war. [Vgl. Wagner's Urtheil über Mozart's symphonistische Tafelmusik beim Serviren!] Wenn bei Beethoven schon die Gestaltung [?] seiner Werke viel-

fach [?] bedingt erschien durch den zur Darstellung [??] gewählten Vorwurf, so sehen wir hier die Consequenz davon: engsten Anschluss an ein poetisches Programm, so dass dieses maassgebend wird für Form und Inhalt. Die neueste Musikrichtung zeigt überhaupt ein solches Streben, ein Hinarbeiten auf Anschluss an die Poesie, und wir haben daher hier auf specifisch musicalischem Gebiete dieselbe Erscheinung, die uns auf dramatischem bei Wagner begegnet. Die Zeit erkennt hierin die neue Aufgabe für die Instrumental-Musik, und mit voller Entschiedenheit macht sich daher das Bewusstsein darüber geltend. (!) Wenn ferner bei Beethoven das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks als vorwaltend sich zeigte, so gewahren wir schon bei Berlioz und weiter sodann bei Liszt auch nach dieser Seite hin eine Steigerung, die mit der Bereicherung der Mittel des Ausdrucks im engsten Zusammenhange steht. Eine erneute sinnliche Belebung, was die äussere Klangwirkung betrifft, war damit zugleich gegeben. Durch alles dies aber wurden der Instrumental-Musik neue Aufgaben zugeführt und dadurch eine neue Befruchtung für dieselbe gewonnen. Andererseits aber wiederholt sich auch hier, was als ein Grundgesetz in der Entwicklung der deutschen Musik sich immer manifestirt hat, das Auslaufen in entgegengesetzte Spitzen, wie früher u. A. durch Händel und Bach, Mozart und Beethoven, so jetzt durch Liszt und Wagner repräsentirt. (!) Erscheint der Letztere rein deutsch, so nimmt Liszt, ähnlich wie Händel, Gluck, Mozart u. A., mehr eine universelle Stellung ein, indem er verschiedene Nationalitäten organisch verschmelzt, auch auf diese Weise der wenigstens momentan öfters in sich versiegenden deutschen Innerlichkeit eine neue Anregung zu führend, obschon dadurch andererseits auch das Verständniss erschwert wurde, eben weil Liszt's Werke nicht allein und ausschliesslich im deutschen National-Charakter wurzeln, sondern zu ihrer Aneignung zugleich ein Hineinleben in fremde Eigenthümlichkeiten gehört. — Wie nun Liszt nach diesen Seiten hin die Keime entwickelt, die Consequenzen gezogen hat, so dass er dem, was nur erst in zerstreuten Anfängen vorhanden war, eine feste Gestalt verlieh und dasselbe zu einem bestimmten Abschluss brachte, ein neues Ideal verwirklichend, so erscheint er neu und eigenthümlich auch in den anderen Gattungen, welche er bearbeitete. Was Kirchenmusik betrifft, so sehen wir hier, abgesehen von dem allein schon entscheidenden Verdienste einer neuen Beseelung des Inhalts, einer tief gefühlten, wirklich religiösen Stimmung, trockenem Formalismus und unergiebiger Starrheit oder indifferenter Weltlichkeit gegenüber, auch in Bezug auf die äussere Anlage, namentlich in der Graner Messe, ein dem Geiste der Neuzeit entsprechendes Verfahren, indem Liszt die frü-

heren kleineren Formen durch eine allumfassende grössere zu ersetzen bestrebt ist. Fassen wir schliesslich Liszt's weltliche Gesangsmusik ins Auge, so treten uns zunächst seine Lieder als eine Leistung ersten Ranges entgegen“ u. s. w.

Wir haben es für nöthig gehalten, die obigen Ausserungen wörtlich anzuführen, weil eine bloss andeutende Hinweisung darauf als eine Verdächtigung hätte erscheinen können, so unglaublich werden sie allen Musikern vorkommen.

Herrn Brendel bleibt es natürlich unbenommen, der gleichen einseitige Ansichten, oder richtiger: grossartige Reclamen, in Zeitschriften und Büchern nach Gefallen zu verbreiten; aber gehören sie in ein Compendium der Geschichte der Musik von nicht mehr als 72 Seiten? — Und was soll man von musicalischen Bildungs-Anstalten denken, die einen Leitsaden für die musikgeschichtlichen Vorträge autorisiren, welcher den Schülern den „Bruch mit der bisherigen Form“, die sie studiren sollen, predigt, und die ganze bisherige Musik nur als Fussgestell für Wagner und Liszt darstellt?

Die heutigen Bühnensänger.

Die ersten Bühnen in Deutschland besitzen jetzt, trotz der hohen Gehälter, die sie zahlen, oft kaum das nothwendigste Personal für ein gutes Opern-Repertoire. Die „Sängernoth“ ist allgemein. In dem vierten Heft von „Gesang und Oper“ von Maria Heinr. Schmidt (Magdeburg, 1862) werden die Ursachen derselben mit einer erschreckenden Wahrheit, welche aus reicher Bühnen-Erfahrung fließt, dargelegt*). Der Verfasser findet dieselben nicht in dem Mangel an tüchtigen Stimmen, noch an hinreichend lockenden Aufforderungen, sich der Bühne zuzuwenden, sondern in anderen Umständen und Mängeln, welche er ausführlich schildert. Die Wahrnehmung, dass unsere jetzigen Sänger meist nach viel kürzerer Zeit von dem Schauplatze wieder abtreten, als die früheren, veranlasst hauptsächlich die Noth der Opernbühnen. Der Verfasser erklärt nun jene Thatsache aus mehreren Ursachen, über welche er sich unter Anderem folgender Maassen ausspricht:

„Die meisten Sänger betreten die Bühne, bevor sie mit ihrer Stimme vertraut geworden sind und sie zweckmässig haben gebrauchen lernen. Ist die Stimme nicht

*) Dieses IV. Heft enthält die Fortsetzung der im III. Hefte (vgl. Nr. 15) begonnenen Darlegung eines methodischen Ganges des Gesang-Unterrichts, ferner eine Abhandlung über die Eigenschaften, welche ein Gesanglehrer haben soll, u. s. w.

fehlerfrei, dann muss sie bei angestrengtem Gebrauche und ohne bewusste kunstgemäße Behandlung auch vor der Zeit ihrem Ruin entgegneilen. Der angehende Sänger betritt mit der Bühne eine ihm gänzlich neue, fremde Welt. Die gewöhnlichsten Thätigkeiten seines Körpers, als Gehen und Stehen, werden ihm auf dem Podium zu einer ungewohnten Ausübung; er hat zwei Arme und zwei Beine zu viel und weiss weder seinen Kopf noch seinen Körper anständig zu tragen. Hunderterlei Dinge nehmen seine Aufmerksamkeit in Anspruch, beschäftigen und verwirren ihn. Wenn er daher nicht wenigstens mit dem wesentlichsten Theile seiner Aufgabe, mit dem Gesange, so vollständig im Reinen ist, dass er ihn gleichsam mechanisch auszuführen vermag, dann wird seine Bühnen-Wirksamkeit nicht allein ihm selbst, sondern auch allen denen, die mit ihm zu wirken haben, zur Qual werden. Und diese Unsicherheit in der Ausübung seiner Kunst verschwindet nicht etwa nach den ersten sechs Partieen, sie wird ihm vielmehr auf Jahre hin zu eigen bleiben, wenn er nicht eine ungewöhnliche Energie besitzt, um sie durch den angestrengtesten Fleiss zu überwinden. Aber dies geschieht nicht oft. Häufig wohl mag jungen Sängern, welchen der Besitz ihrer natürlichen Mittel die Bühne öffnet, der strebsame Wille zu eigen sein, noch nachträglich ihre Stimme zu einer künstlerischen Verwerthung heranzubilden; allein derselbe wird selten zur wirklichen That, weil entweder die Charakterfestigkeit oder die Gelegenheit hierzu fehlt. Hat nämlich der debütirende Sänger das Unglück, sich durch den Wohlaut seiner Stimme ohne künstlerische Bildung den Beifall des Publicums zu erwerben; sieht er sich in Folge seiner natürlichen Mittel und in Hoffnung auf deren spätere Entwicklung bei einer anständigen Bühne angestellt und verhältnissmässig gut besoldet; spendet ihm die Kritik aus übel angewandter Nachsicht oder aus Mangel an Einsicht freigebig ihr Lob; findet er endlich im Publicum enthusiastische Kunstnarren, die seine Freundschaft suchen und ihm durch Schmeicheleien den Kopf verdrehen: dann liegt auch die Gefahr nahe, dass er alle diese Begünstigungen als den schuldigen Tribut seines Verdienstes ansieht und sich für einen ausgezeichneten Künstler hält. Mit dieser Meinung aber ist dann ein energisches Ringen und Streben unverträglich; der von Eitelkeit umspinnene Kunstjünger wird sich in allen Dingen gehen lassen und kaum das Nothwendigste thun, was sein Beruf oder vielmehr seine Stellung von ihm fordert. So wenig lobenswerth dies nun auch sein mag, so begreiflich ist es doch. Die wenigsten unserer jetzigen Sänger führt ein innerer Trieb und ein planvoll vorausgegangener Bildungsgang der Bühne zu, die Mehrzahl wirft ein reiner Zufall der Kunst in die Arme. Macht in geselligen Kreisen, in Liedertafeln, bei Commercen, in Werkstätten, auf dem

Kutschbock und wo es sonst immer geschehen mag, eine Stimme sich geltend, da gibt es auch gleich gescheidte Leute, die den Besitzer derselben mit aller Ueberredungskunst auffordern, sich der Bühne zu widmen, und ihm ein glänzendes Glück in Aussicht stellen. An Beispielen, wie Andere, gleich ihm, aus einem Handwerker berühmte, reich bezahlte Sänger wurden, fehlt es nicht, und wenn der also Ueberredete in seinem Stande nicht eben viel zu verlieren hat, oder seine Einbildungskraft lebhaft genug ist, ihm die Künstler-Laufbahn mit den schillerndsten Farben auszumalen, dann ist der Entschluss, sein Leben voll Mühe und Arbeit mit einem freien und freudenreichen zu vertauschen, nicht schwer zu fassen. Eben so wenig fehlt es an Leuten, welche die Kunst verstehen, einem solchen rohen Edelstein in der kürzesten Zeit so viel äussere Politur zu geben, dass er unter heutigen Verhältnissen es wagen kann, die Bühne als Künstler zu betreten, um, wie schon vorhin erwähnt, als Folge seiner Stimme so gleich Beifall und Engagement zu finden. Wenn nun ein solcher Sänger, der beispielsweise sein Leben bis dahin auf dem Droschkenbock zubrachte und in einem beschwerlichen Geschäfte seine bescheidene Existenz fand, sich plötzlich bewundert, geschmeichelt, gesucht und im Verhältniss zu seinem früheren Erwerb glänzend bezahlt sieht, dann ist es wahrlich kein Wunder, sondern eine ganz natürliche Metamorphose, wenn er sich aus einem Chapelon in einen St. Phar umgestaltet. Ein plötzliches unverdientes oder doch mühelos errungenes Glück können überhaupt nur wenige Menschen ertragen; wie sollte es denn ein Künstler, dessen Eitelkeit noch ohnedies auf so vielseitige Weise angeregt wird, wie es in anderen Ständen kaum vorkommen kann? Und diese erregte Eitelkeit ist dem angehenden Künstler um so gefährlicher, je geringer die Geistesbildung war, die er seinem neuen Stande zubrachte. Wer allen Versuchungen gegenüber aber fest bleibt und sich in der unbefangenen Erkenntniss nicht irre machen lässt, wie viel der Arbeit, des Ringens und Strebens dazu gehört, um ein rechter Künstler zu werden, und unbekümmert um alle eitlen Anfechtungen unverrückt sein Ziel im Auge behält, der beweist eine moralische Kraft und eine Energie des Charakters und Willens, die zu besitzen und in den angedeuteten Bühnen-Verhältnissen zu bewahren nicht Vielen nachzurühmen ist. Aber selbst mit dieser Charakterfestigkeit ist es einem bereits engagirten und beschäftigten Sänger unendlich schwer gemacht, noch nachträglich die versäumte Gesangsbildung sich zu erwerben. Denn es ergeben sich aus dem geregelten Bildungsgange, den der Schüler methodisch nehmen müsste, und den Anforderungen, welche die Bühne an ihn stellt, so viele Unverträglichkeiten, dass es fast unmöglich wird, sie

zu beseitigen, und er nothwendig das Eine auf Kosten des Anderen vernachlässigen muss, wenn man auch nur in Anschlag bringt, wie viel Zeit ein beschäftigter Sänger durch die Proben und Vorstellungen für seine Ausbildung verliert. Und wenn auch alles das nicht wäre, so liegt schon etwas Unnatürliche und Widerstrebendes darin, wenn ein Sänger, der heute eine Aufgabe höherer Kunstfertigkeit zu lösen hat und die erfreulichste Anerkennung des Gelingens dafür ärntet, sich selbst seine mangelhafte Bildung dafür eingestehen und am anderen Tage elementarische Uebungen machen soll, um dieser nachzuhelfen. — Ueberzeugender noch als die oben angegebenen Gründe mag für meine Ansicht die Erfahrung sprechen, dass die bei Weitem meisten Naturalisten, welche als solche die Bühne betreten, nach einer kurzen Zeit wieder ihre Carriere beschliessen, oder wenn ihre Stimme eine eiserne Consistenz besitzt, doch Zeit ihres Lebens, was sie Anfangs waren, bleiben. Nur Wenige, besonders begabt und für ihren Beruf beseelt, erheben sich zu einer wirklichen Künstlerschaft.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Felicien David's komische Oper „Lalla Rookh“ ist, in Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug u. s. w. gestochen, bei B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen.

Leipzig. Am 18. August gastirte auf dem Stadttheater Frau Nina Zottmayr-Hartmann, früher auf dem frankfurter Theater, als Elvira in „Hernani“. In Folge dieses ihres ersten Auftritts, das von gutem Erfolg begleitet war, scheint das Engagement dieser Künstlerin an unserer Bühne gewiss zu sein. Das Organ der Sängerin ist zwar abermals nicht gross und entbehrt der erwünschten Tonfülle, es ist aber so durchgängig gelenk und geschult, ihr Spiel ist so lebhaft und ansprechend, dass der erste Eindruck, abgesehen von einigen noviciellen Sängerinnen-Untugenden, die ihr noch ankleben, ziemlich befriedigend war. Das Publicum nahm das Debut wohlwollend auf.

Anfang September wird Frau Johanna Wagner-Jachmann erwartet, und man ist sehr darauf gespannt, die berühmte Sängerin auch im Schauspiel auftreten zu sehen. Mit diesem Gaste soll dem Vernehmen nach der Beschluss des in diesem Jahre sehr grossen Gastspiel-Reigens gemacht werden.

Das Victoria-Theater in Berlin kommt am 16. März 1863 zur Subhastation.

Der bisherige Tenorist Herr Auerbach hat seiner Künstler-Laufbahn entsagt und ist, nachdem er sich mit der Tochter eines renommirten Weinhändlers in Frankfurt a. M. verlobte, als Compagnon in das Geschäft seines Schwiegervaters getreten.

Eine neue dreiactige Oper von Richard Würst, „Vineta“, kommt mit Beginn der Winter-Saison an der breslauer Bühne zur Aufführung. Auch das Libretto derselben röhrt dem Vernehmen nach vom Componisten her.

Wien. Capellmeister Johann Strauss hat sich am 26. August mit der Sängerin Fräulein Henriette Treffs vermählt.

Das vom Gesangverein „Biedersinn“ in der „Neuen Welt“ veranstaltete Sängerfest hat ein Erträgniss von 4200 Fl. ergeben, welche Summe dem Fonds zur Errichtung eines Schubert-Denkmales zugewiesen wurde.

Der Impresario Merelli gibt jetzt mit seiner wandernden italiänischen Operngesellschaft Vorstellungen in Lemberg. Von da denkt er nach Stockholm zu gehen.

Vom musicalischen Lyceum in Triest ist der Concours für die Besetzung der Singlehrer-Stelle ausgeschrieben. Jahresgehalt 600 Fl.

— Vom Bewerber wird verlangt: dass er zwölf Schüler in der höheren Gesangskunst unterrichte; dass er ein tüchtiger Clavierspieler sei; dass er alljährlich mindestens zwei Messen componire; dass er sämmtliche vom Lyceum zu veranstaltenden Concerte arrangire, einstudire und dirigire. Hierauf beschränken sich die bescheidenen Forderungen gegen das enorme Gehalt!!

Paris. Der Saal Ventadour ist nach langen Unterhandlungen wieder an Herrn Calzado, Unternehmer der italiänischen Oper, vermietet. Die Oper wird am 1. October mit Flotow's „Stradella“ als Neuigkeit eröffnet. — Neulich brachte eine Vorstellung des „Propheten“ von Meyerbeer in der grossen Oper 10,224 Frs. (circa 2750 Thlr.) ein. Fides — Mad. Tedesco; Johann von Leyden — Gueymard.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint gegen Ende September mit Eigentumsrecht:

Der Sturm. Von Shakespeare.

Musik

von

Wilhelm Taubert,

Königlichem Capellmeister in Berlin.

Mit verbindendem Gedichte von Fr. Eggars.

Partitur — Orchesterstimmen — Singstimmen — Clavier-Auszug.

Wir empfehlen das treffliche Werk, welches in den leipziger Gewandhaus-Concerten den ungetheiltesten Beifall gefunden, ganz besonders den geehrten Concert-Directionen zur Aufnahme in ihre diesjährige Programms.

Leipzig, im August 1862.

Breitkopf & Härtel.

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.