

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 40.

KÖLN, 4. October 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Das Wesen und die Nothwendigkeit der musicalischen Form. III. — Eine Stimme aus Frankreich über Musik- und Gesang-Vereine (Schluss). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Eröffnung des neuen Stadttheaters — Berlin, Orchesterstimmung — Mainz, Eröffnung des Stadttheaters — Auszeichnung für Herrn Methfessel — Dingelstedt — Dresden, Geibel's „Brunhild“ — Wien, Benedix's „Die deutschen Komödianten“, Herr Ander, Normal-Stimmung).

Das Wesen und die Nothwendigkeit der musicalischen Form.

III.

(I. s. Nr. 37, II. Nr. 38.)

Wenn A. von Dommer in dem X. Abschnitt: „Vocalmusik“, mit allen musicalischen Schriftstellern vor ihm im „Gesange“ die „ursprüngliche Musik“ sieht, so wird Niemand widersprechen. Wenn er aber daraus und „weil alle Musik vermöge ihrer eigentlichen Bestimmung, das menschliche Selbst in seinem Gefühlsleben zu verlautbaren, stets auf den Gesang zurückweist“, folgert, „dass die Instrumental-Musik erst in ihrer Vermählung mit der Vocal-Musik die höchsten Ansprüche an die Tonkunst überhaupt zu erfüllen vermöge“, so ist diese irrthümliche Ansicht, welche übrigens vielem, was der Verfasser in früheren Abschnitten über die „reine Musik“ gesagt hat, widerspricht, wiederum nur aus der Hinneigung desselben zu jener Theorie zu erklären, welche durchaus etwas Gegenständliches in der Musik haben will und „die höchsten Ansprüche an die Tonkunst“ in die Durchsichtigkeit oder Erleichterung des Verständnisses ihres aussermusicalischen Inhalts setzt.

Indess verwahrt sich von Dommer doch vor der krasen Auslegung, die ihn vielleicht zum Wortmusiker machen wollte, dadurch, dass er dem Satze: „Der Ton an sich drückt unmittelbar das Gefühl aus, das Wort vermittelt das Verständniss der dargestellten inneren Zustände durch den Begriff“ — folgende Anmerkung hinzufügt:

„Damit ist nicht gesagt, dass die Gesang-Melodie durchaus an das einzelne Wort gebunden sei, wiewohl sie den Text fordert. Auch in Verbindung mit diesem ist sie etwas kunstfrei und sinnvoll in sich Beschlossenes. Alle wahre Vocal-Musik hat nicht aus der Sprach-Declamation, sondern aus der freien Coloratur, jenem ungehemmten Erguss eines gehobenen Gefühls in Tönen, sich entwickelt.

Gregor's Neumen sind schon voll davon, und die Kunst auf ihrer höchsten Vollendungsstufe hat colorirte Entfaltung der Melodie keineswegs verschmäht. Die Nothwendigkeit des in Worten ausgedrückten Gedankens für den Gesang wird dadurch nicht verneint, wenn auch nicht im Sinne mancher nur nach materieller Deutlichkeit strebender Tonsetzer zugegeben.“ (S. 207.) — Späterhin fügt er hinzu: „Die Coloratur verdankt ihren ersten Ursprung einer gewissen Ueberschwänglichkeit des Gefühls, welche, indem Wort und einfacher Ton nicht genügen, in frei melodischen Gängen sich ergiesst. Und in diesem Sinne ist colorirter Gesang so alt wie Gesang und Melodie überhaupt (man gedenke nur der Neumen in Gesängen der alten Kirche) und als erste Grundlage aller freien Melodie-Entfaltung anzusehen. Später bemächtigte sich ihrer die Gesang-Virtuosität“ u. s. w. (S. 238). — Man könnte dafür auch das so genannte Jodeln der deutschen Alpenbewohner und die melodischen Refrains mancher slawischen Gesänge ohne Text anführen.

Was über die Erfordernisse des Musikers an die Dichtung für Composition gesagt ist, enthält gute Winke. Demnächst werden die Formen der Vocal-Musik erläutert: Recitativ (Psalmodie), Arioso, Melodrama, Lied, Arie, Duett u. s. w., Chor (Anhang über Partitur). S. 208 — 265.

Hiernach lässt der Verfasser den Abschnitt XI über „die Formen der Instrumental-Musik“ folgen (S. 266 — 323) und nimmt dann in Abschnitt XII: „Kirchenmusik (Choral, Responsorien, Motette, Anthem, Messe, S. 324 — 339), Vocal- und Instrumental-Musik auf dramatischem Gebiete“ (Cantate, Oratorium, Passionsmusik, S. 339 — 361) — die Besprechung der grösseren Compositionsformen der Vocal-Musik, wie die Inhalts-Angabe zeigt, wieder auf.

Wie man sieht, hat der Verfasser die Oper als musicalisches Kunstwerk nicht in den Bereich seiner Form-

Betrachtungen gezogen. Ueber die allgemeine Stellung der Oper zur Tonkunst überhaupt sind an den geeigneten Punkten Andeutungen vorhanden; auch sind die Einzelformen der Vocal-Musik, welche in der Oper zur Anwendung kommen, erläutert und zum Theil recht ausführlich behandelt: immerhin aber dürfte doch die gar zu geringe Berücksichtigung der Oper in dem ganzen Buche überhaupt nicht zu billigen sein, da die Vernachlässigung dieser Kunstgattung erstens der oben angezogenen Ansicht des Verfassers: „dass nur erst die Vereinigung von Vocal- und Instrumental-Musik die höchste Aufgabe der Tonkunst löse“ — nicht so, wie zu erwarten war, gerecht wird, und zweitens die fast völlige Ignorirung der Meisterwerke in der Oper sich selbst bis auf die Anführung von Beispielen zur Erläuterung der einzelnen Vocalformen erstreckt, für welche der Verfasser nur auf Bach und Händel hinweist. Wir glauben kaum, dass eine solche Einseitigkeit dem angegebenen Zwecke des Buches, „dem gebildeten Kunstfreunde die Kenntniss des technischen Apparats, der Ausdrucksmittel und Formen der Tonkunst zu vermitteln“ u. s. w., entspreche. Je verwirrter die Ansichten über die höchst bedeutende Kunstgattung der Oper heutzutage sind, desto lieber hätten wir in einem Elementarwerke wie das vorliegende eine Zusammenstellung der musicalischen Grundsätze über das Wesen derselben gelesen, zumal da der Verfasser an vielen Stellen hinlänglich darthut, dass seine Ansichten über die Ausdrucksmittel und die Formen der Tonkunst in Bezug auf die Oper wohl geeignet sein dürften, die Verwirrung der Begriffe über diese Gattung klären zu helfen.

Zum Beweise lassen wir einige Stellen aus dem Abschnitte über die Arie folgen.

„Entfaltung voller und breiter Melodie ist der Arie wesentlich eigen, diese aber vom Tonfalle der Rede und vom Haften am Wortbegriffe völlig losgebunden. Der Sinn allein bestimmt die melodische Bewegung. Denn vom Tonfalle der Sprache wird Niemand seine Melodien abstrahiren, wenn er deren zu erfinden überhaupt befähigt ist; Wort, Rede und Declamation sind höchst nüchtern und unvollkommen, wenn es darauf ankommt, die feinsten Schattirungen des Seelenlebens wiederzugeben. Ist aber das Gemüth bis zu jenem Punkte der Ueberfülle gehoben, wo ihm unmittelbarer Erguss in Tönen zur unwillkürlichen Nothwendigkeit wird — und den Eindruck eines solchen unwillkürlichen Ueberströmens soll eine jede, auch noch so fein und kunstvoll gebaute Arie machen —, so hat es mit sich selbst genug zu thun, trifft den natürlichen Ausdruck, ohne über das Wort zu reflectiren oder beim unkünstlerisch naturalistischen Tongange der Sprache anzufangen. Tongang und Rhythmik sind allein vom Bewe-

gungs-Rhythmus der Empfindung abhängig, also durchaus musicalisch selbstständig. Mit ihm hebt und senkt sich der Ton-Ausdruck. Drängen die Vorstellungen den, der im Affect sich befindet, vorwärts, so wird die Melodie nicht verweilen; bedarf das Gefühl einer speciellen Auseinandersetzung, so wird die Musik diesem Verlangen nachkommen, und andererseits sich kurz fassen, wenn der Gedanke danach beschaffen, nichts auszumalen und zu schildern ist. Die Worte der Arie fassen den ganzen Affect in einen kurzen Inbegriff zusammen, geben aber der Musik Veranlassung zu dessen völliger austragender Darlegung; und diese ist allein gebunden an die der Tonkunst natureigenen Gesetze. Es kann hier nun nicht mehr die Rede davon sein, dass jede Sylbe, wie im Recitativ, mit nur einem Tone, nicht mit mehreren Tönen besetzt sein dürfe. Indem wir der Musik die Macht und den Zweck zugestehen, im Gefühls-Ausdruck über die praktische Rede weit hinauszugreifen, kann in der freien Melodie die Anzahl der Töne nicht mehr durch die Sylben bestimmt werden. Ist dieses auch der Recitation natürlich, so eignen dem entwickelten Gesange doch eben so naturgemäss mannigfache Tonbiegungen, Bindungen, melodische Durchgänge, welche besser auf einen Vocal zusammengezogen, wie durch Aussprache verschiedener Sylben getheilt und gebrochen werden.“

„Die Arie fordert Begleitung, und zwar nicht das eintönige, verhallende Clavier — wengleich dieses wohl als Verstärkungs- und Aushülfsmittel dienen kann —, sondern das vielfarbige Orchester, oder wenigstens Instrumente, welche selbst des Gefühls-Ausdrucks durch Gesang fähig und in verschiedener Combination einer höheren Klang-Charakteristik zugänglich sind. Die schildernde Kraft der Instrumental-Musik wird bei der Arie mehr wie bei jeder anderen Gesangsform als wesentliche Beihülfe nöthig, indem Singstimme und Melodie allein nicht hinreichen, den ganzen Reichthum eines bis zum Ueberströmen gehobenen Gefühls vollständig darzulegen. Es muss nicht allein Harmonie, sondern diese auch in ihrer Stimmenmehrheit hinzutreten, der nun Manches zur Charakterisirung Nöthige, über das Gebiet der Melodie und Singstimme jedoch Hinausgreifende übergeben wird. Jedermann sind die ungemein feine Zeichnung und mannigfache Farbenschattirung bekannt, in welchen das Orchester in Mozart's Opern- und Concert-Arien sich ergeht, und es bedarf einer weiteren Auseinandersetzung eben so wenig, wie nach der anderen Seite hin nothwendig erscheint, der Ueberladung mit Instrumenten als einer kunstwidrigen Ausschreitung eingehender zu gedenken. Die neueste Zeit lässt sich eine solche so über alles vernünftige Maass hinaus zu Schulden kommen, dass die Missverhältnisse zwischen Stimme und Begleitung in manchen modernen Opern auch

dem anspruchlosesten Kunstfreunde nicht entgehen können. Bei aller kunstvollen und reichen Combination der Instrumental-Begleitung muss der Singstimme dennoch vor Allem eine gesicherte Stellung bleiben. Das ist ein so einfacher und in der Natur begründeter Satz, dass man fast zögern möchte, ihn nochmals auszusprechen, und kaum begreift, wie auch bedeutende Tonsetzer so oft dawider handeln konnten. Die Ueberladung mit Instrumenten-Massen an sich ist schon genugsam als Aeusserlichkeit bezeichnet, welche die Charakteristik nicht etwa fördert, sondern herabdrückt und ins Materielle hineinzieht, abgesehen davon, dass eine schöne Gesamtwirkung nicht möglich sein kann, wenn die Stimme gezwungen ist, durch ein Chaos von Blech- und anderen Instrumenten mühsam sich Bahn zu brechen, statt von einer in sich bedeutungsvollen Begleitung gehoben und getragen zu werden.“

„Der ästhetische Werth der Arie, namentlich für die Oper, ist in neuester Zeit energisch angefochten. Richard Wagner verwirft bekanntlich diese wie überhaupt jede geschlossene musicalische Form an sich und besonders im Musik-Drama. Bis jetzt ist aber noch nicht gelungen, noch dürfen wir erwarten, dass es je gelingen wird, etwas Vollkommeneres dafür hinzustellen. Denn der declamatorisch recitirende Gesang, halb Arioso, halb Recitativ, bietet nicht im Entfernten einen Ersatz dafür. Der kunstmässige Einzelgesang ging von der Recitation aus, und ihr Werth kann nicht bestritten werden; nichts desto weniger war das höhere Ziel, dem jener nachstreben musste, Entwicklung selbstständiger Formen, welche mit dem ihrem Wesen und Bedürfniss entsprechenden Ausdruck zugleich die Anschaulichkeit eines in sich Beschlossenen gewähren sollten. Dass die Form einseitig gepflegt und von der Unproductivität zum Schema herabgesetzt werden kann, wie genug geschehen, beweist nichts gegen ihre Berechtigung oder vielmehr Nothwendigkeit, wenn die Musik wirklich als selbstständige Kunst gelten soll. Die Ausartungen, denen die Arie verfiel, zeugen noch keineswegs gegen ihre Bedeutsamkeit an sich. Die alleinige Anwendung declamatorischen Gesanges in der Oper ist kein Schritt vorwärts, sondern ein Zurückfallen in einen Zustand der Unvollkommenheit, aus welchem die Kunst schon lange sich zu befreien gewusst hat, wie wir erinnern müssen, wenn wir ihre ganze Entwicklung von 1600 bis zu Beethoven's Tode nicht völlig verkennen wollen. Diesen ganzen Zeitraum hindurch (auch vordem schon) hat sie nach der Bildung reicher und zur Aufnahme des verschiedenartigsten Inhalts befähigter und dabei bestimmt und deutlich ausgeprägter Formen gestrebt. Jener Grund für Ausschliessung der Arie, dass die Handlung im Fortschritt gehemmt werde durch Entwicklung einer breit angelegten musica-

lischen Form, ist eine reine Aeusserlichkeit, welche auch nicht einmal durch das gewöhnliche Leben, auf dessen bloss naturalistische Nachahmung es diesen Fortschrittmännern doch im Wesentlichen ankommt, gerechtfertigt wird. Denn auch im gewöhnlichen Leben treten Momente ein, in welchen die äussere Handlung keineswegs vorwärts geht, die aber dennoch höchst bedeutungsvoll sind für den ganzen Gang des Ereignisses durch Entwicklung und Bestimmung innerer Zustände, welche wiederum auf den ferneren Fortgang der Handlung bedingend einwirken, also im engsten Zusammenhange mit ihr stehen. Auch im Drama findet dieses Statt; weit häufiger aber noch und mit noch weit mehr Berechtigung in der Oper. Denn diese Kunstgattung ist in ihrer Absicht auf musicalische Darstellung, welche jederzeit im Vordergrunde bleiben muss, vorzugsweise auf Entwicklung und Aussprache innerer Seelenzustände hingewiesen. Dass dieses geschehe, ohne einen störenden Conflict mit der sichtbaren Darstellung hervorzurufen, ist Sache des Dichters. Durch Recitativ und Arioso allein, oder durch Mischung beider, wird aber niemals eine kunstmässige Schilderung fertiger und andauernd beharrender Seelenzustände zuwege gebracht. Es wird höchstens ein Schein von Naturwahrheit gewonnen, und zwar auch nur ein trügerischer, indem das gewöhnliche praktische Leben kein Vorbild für die Kunst ist und diese, über jenes hinausgreifend, ihre eigenen Mittel wählt. Wollte man dieses ausser Acht lassen, so liegt auch der triviale Einwurf nicht fern, eine singend dargestellte Handlung sei überhaupt Unsinn, da im wirklichen Leben allerdings keinem Menschen einfallen wird, seine Empfindungen und Gedanken in Recitativen und Arien auszudrücken. Hat aber der Gesang in der Oper überhaupt Geltung, so auch die kunstmässige Form. Wie übrigens in der Wirklichkeit keine innere oder äussere Handlung der Höhepunkte entbehrt, so noch weniger im Drama und in der Oper. Die Arie ist in letzterer aber Höhepunkt der Scene, nicht allein in dramatischer, sondern auch in musicalischer Hinsicht, und der musicalisch-dramatischen Darstellung wird durch Fortschaffung derselben die Spitze abgebrochen, abgesehen davon, dass die Monotonie einer in gleicher Weise fortgehenden recitirenden oder ariosen Musik ohne Anfang und Ende, grössere Gliederung, Gruppierung und ohne Schwerpunkte ausgebildeter Formen unerträglich wird. Wagner's „Lohengrin“ beweist es.“

Der XI. Abschnitt behandelt die Formen der Instrumental-Musik. Er enthält in seinem praktischen Theile klare und deutliche Darstellung und Erläuterung der verschiedenen Formen; mit der ästhetischen Begründung derselben können wir uns aber sehr häufig nicht

einverstanden erklären, da der Verfasser dabei ein Princip aufstellt, dessen folgerichtige Durchführung — er mag sich dagegen verwahren, wie er wolle — am Ende nothwendig zur Programm-Musik führt.

Es spukt dieses Princip schon bei der Besprechung der Tanzformen, denen neben der Fähigkeit zum Ausdruck auch des Ernsten, Pathetischen, selbst Tragischen — wogegen wir nichts haben —, auch das Geeignetsein „zur Aufnahme eines bedeutungs- und inhaltvollen Gedankens“ zugeschrieben wird. Uebrigens spricht der Verfasser nur von den älteren Tanzformen bei Bach u. s. w. und rechtfertigt das Uebergeben der heute üblichen durch die Bemerkung, dass „ihnen neue wesentliche Entwicklungs-Momente nicht zuzuschreiben“, was nicht richtig ist, da sich nicht läugnen lässt, dass Strauss namentlich die Walzerform gar sehr erweitert und durch die Anwendung des Widerstreits der Melodie mit dem Rhythmus ein ganz neues Element der Bewegung in dieselbe gebracht hat, was zugleich die Schlussbemerkung des ersten Alinea von S. 271 widerlegt. Auch die Mazurka hätte eine Erwähnung verdient. Dass die Hinweisungen auf Muster der abgehandelten Formen zu ausschliesslich die Alten, namentlich Bach und Händel, berücksichtigen, haben wir schon bemerkt; in einem Elementarwerke über Musik wird es immer auffallen, wenn Haydn und Mozart so selten, wie bei von Dommer, erwähnt werden; sie werden z. B. in den Paragraphen über die „Variation“ ganz ignorirt, während neben Bach und Beethoven Schubert, Mendelssohn und Schumann genannt werden. Die Bemerkung (S. 278), dass „vom Gesichtspunkte des höheren musicalischen Formbegriffs aus betrachtet, wenigstens die einfache Variationsform trotz aller interessanten Schöpfungen nur untergeordnete ästhetische Geltung habe“ — fliesst auch wieder aus derselben Quelle, welche uns als Grundbedingung aller ästhetischen Geltung einer Gattung, ja, jedes Musikstückes, nicht den musicalischen Gedanken, sondern irgend etwas Aussermusicalisches, mag es nun ein „Gefühls-Ereigniss“ oder „Erlebniss“ oder gar „ein bestimmtes Object“ sein, aufdrängen will.

Der Verfasser drückt diesen Grundsatz so aus (S. 283): „Die mehrsätzigen Formen bestehen aus mehreren verschiedenen, der äusseren Gestaltung, Zeitbewegung, Tonart und inneren Durchbildung nach in sich selbstständig abgeschlossenen Sätzen, von denen ein jeder jedoch nicht als ein Vollständiges für sich allein, sondern als Glied eines ästhetischen Zusammenhanges gelten und zum ganzen Werke in einem ähnlichen Verhältnisse stehen soll, wie die einzelne Phase eines inneren Erlebnisses zu dessen ganzem Verlauf.“

Nachdem nun die Formen der vier Sätze der Sonate u. s. w. recht anschaulich aus einander gesetzt sind, wird der Schluss-Passus des eben angeführten Paragraphen im Folgenden (S. 293 u. ff.) dahin erläutert, dass sämtliche Sätze „als Analogon des geschichtlichen Verlaufs eines inneren Hergangs in einem ästhetischen Zusammenhange stehen müssen.“ — „Dieser Hergang, der im Tonwerke darzustellen ist, muss nicht nothwendiger Weise ein in allen seinen Theilen vorher klar gedachter sein. Er kann eben so gut aus einem Complex von Gefühlen und Stimmungen bestehen, für welche weder Tonsetzer noch Hörer irgend eine Auseinandersetzung in Worten zu geben im Stande wären. Auch hat der Componist — nach früheren Bemerkungen — sich vom Begrifflichen seines Planes vollständig loszusagen, die ganze innere Bewegung durchaus in Tonbewegung umzusetzen. Nichts desto weniger muss der Seelenzustand ein im Gefühle bestimmt beschlossener (!) sein, weil er sonst in seiner Entwicklung nicht als Totalität erscheinen, überhaupt nicht dargestellt werden kann.“

Wer sieht nicht, dass hier Eines das Andere aufhebt? Wie kann ein Seelenzustand, der aus einem „Complex von Gefühlen“ u. s. w. besteht, also doch ein unbestimmter ist, trotzdem ein im Gefühl bestimmt beschlossener sein? Und was sagt denn am Ende der Satz: „die innere Bewegung in Tonbewegung umsetzen“, Anderes, als was die alte Maxime sagt: Der wahre Musiker denkt nur Musik, alles, was er sieht, erlebt, empfindet, wird ihm zur Musik? — Nach dem Verfasser soll die „Durchbildung (?) eines (poetischen, aussermusicalischen) Hauptgedankens die Einheit der drei oder vier Sätze vermitteln“, wenn auch „die Vermittlung, wie vieles Andere in der Musik, nicht immer begrifflich sich nachweisen lässt.“ Ja wohl, ja wohl! Das Letztere ist ganz richtig, aber das Erstere ist falsch, wenn mit dem Hauptgedanken nicht der musicalische gemeint ist. Der allerpoetischste aussermusicalische Gedanke ist nicht im Stande, eine Einheit im musicalischen Kunstwerke zu bewirken, wenn der Musiker kein Genie ist. *Exempla sunt odiosa!*

Ist doch der Verfasser selbst gezwungen, zu sagen (S. 296): „Eine Veranlassung zur Anordnung der Sätze als Allegro, Adagio, Scherzo (Menuett) und Finale liegt allerdings auch in der äusserlichen Forderung der Abwechslung. Der innere Grund dafür ist aber in jenen Gegensätzen zu finden, welche jedes Gefühl in sich selbst hat, dass einem Grundgefühl verwandte Regungen sich anschliessen, jenes zeitweilig sich abschwächt, wieder erneute Kraft gewinnt, oder sich beruhigt. Ob wir hier von Gefühls- oder Tonbewegung sprechen, ist einerlei, beide sind in der Musik dasselbe. Die Tonformen sind al-

lerdings aus sich entstanden, ohne dass man viel (nein: ohne dass man überhaupt nur) über Analogisirung eines ausserhalb der reinen Tonverbindung liegenden Inhalts reflectirt hat. Eben so wenig kann man sagen, es sei von vorn herein eine bewusste Absicht bei Anordnung der einzelnen Sätze thätig gewesen. Im Laufe der Zeit wurde aber dasjenige mit Bewusstsein durchgebildet, was ein künstlerischer Instinct lange vorher bereits als das Richtige empfunden und ausgeübt hatte.“ (Soll heissen: Nachdem die Kunst, selbst allmählich bildend und durch auf einander folgende Genie's unterstützt, ihre festen Formen aus sich selbst entwickelt hatte, kam die Reflexion und abstrahirte von jenen Formen die Theorie, wobei sie denn in philosophischer Erklärungssucht auf mancherlei Abwege, und heute mehr wie jemals, gerieth.)

Sehr versöhnend wirkt es, wenn der Verfasser bei der Sinfonie denn doch endlich über Haydn und Mozart sich so ausspricht:

„Die Symphonie Haydn's und Mozart's offenbart vorzugsweise jenes herrliche und frische Tonleben, als welches eine in der Ueberfülle des Stoffes und der bildenden Kraft nun zur freien Selbstständigkeit gelangte Instrumentalmusik mit aller Unbefangenheit und Naivetät, zugleich aber auch mit aller Bedeutsamkeit eines reichen Inhalts und hoher Kunst sich kundgeben konnte. Die noch heute ungeschwächte künstlerische Wirkung der symphonischen Schöpfungen beider Meister beruht nicht allein auf Schönheit der Form-Verhältnisse, Reichthum an Melodie und stets neuen Gedanken überhaupt, sondern auch auf Wärme und Frische des inneren Lebens, auf der normalen Gesundheit des Gefühls, dessen naturgemässer Ausdruck sie sind. Es bedürfen die durch sie erweckten rein musicalischen Stimmungen noch durchaus keines Hinweises auf ein bestimmtes inneres Ereigniss, sondern sie spiegeln das Gemüthsleben im Allgemeinen, und zwar in seinen feinsten Schattirungen, in reichster Mannigfaltigkeit wieder. Bei einer Symphonie Haydn's oder Mozart's eine bestimmte Vorstellung sich machen zu wollen, ist daher kaum möglich; die Tiefe eines dichterischen, auf ein erfassbares Object gerichteten Planes finden wir nicht darin. Wohl aber ein Tonleben, welches in seiner Fülle doch nur Aeusserung eines eben so reich bewegten, von tiefster Empfindung durchdrungenen und durch eine unerschöpfliche Phantasie gehobenen Seelenlebens sein kann, indem es uns sonst kalt und unberührt lassen müsste.

„Ob Haydn zuerst den damals üblichen drei Sätzen den vierten, die Menuett, hinzugefügt hat, ist unbestimmt; wahrscheinlich war die Suite Veranlassung, aus ihrer langen Reihe den damals beliebtesten der Tänze in die Symphonie mit herüberzunehmen. Gewiss ist aber, dass Haydn

der Menuett ihren eigenthümlichen, seither typisch gewordenen Charakter verliehen hat, indem er sie, den Tanz der damaligen vornehmen Welt, mehr ins Volksleben übertrug, und das, was er an Gravität ihr benahm, durch volksthümliche Laune und Heiterkeit ersetzte. (Vgl. „Mozart“ von O. Jahn, Bd. I.)

„Aus der Unzahl von Haydn's Schöpfungen möchte man schliessen, er habe sehr schnell gearbeitet; doch er sagt selbst, dass er „wie ein Geschwindschreiber gewesen sei, sondern mit Bedächtigkeit und Fleiss componirt habe. Solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das auch sogleich aus der Partitur“ (Griesinger, Biographie). Ueber die Empfindungen und Ideen, welche beim Componiren in seinem Gemüthe sich bewegt haben mögen, sind uns keine weiteren Aufklärungen geblieben. Wir vermissen sie auch nicht.

„Ueber Mozart's Symphonieen nur dieses Allgemeine. Im Grossen und Ganzen gewann die cyklische Form überhaupt durch ihn nur technische Durchbildung. Fest ausgeprägte Gedanken, einheitlich entwickelte Stimmung [also doch! und zwar ohne poetischen Grundgedanken!], kunstvollster Tonsatz, so wie edle, schöne Form, herrliche, gesangreiche Behandlung der Instrumente charakterisiren seine symphonischen Arbeiten. Doch hatte (sagt Jahn) die Symphonie der damaligen Zeit noch nicht die Aufgabe, mit individuel charakteristischem Ausdruck auf Schilderung tief und leidenschaftlich erregter Gemüths-Zustände auszugehen. Freiere Gestaltung der Form und consequentes Festhalten der angeregten Stimmung war ihre Haupt-Aufgabe. Die Form erweiterte sich wenig; dies konnte erst geschehen, als ein neuerer und reicherer Inhalt gewonnen und die Kunst durch allseitige Verarbeitung des Technischen alle Mittel zum völlig freien Ausdruck desselben erlangt hatte. Lebhaftigkeit, Glanz oder ruhige Beschaulichkeit machen den wesentlichen Charakter der damaligen Symphonie aus. Doch haben wir manchen Symphonieen von Mozart (z. B. *G-moll*, *E-dur*, *D-dur* in drei Sätzen, *C-dur* mit der Schlussfuge) wohl mehr als dieses allein zuzuschreiben. Uebrigens war die Symphonie damals noch nicht die ausschliesslich bedeutendste Instrumentalform; erst seit Beethoven ist sie die unumschränkte Herrscherin der Instrumental-Musik geworden.“

Endlich noch dieses, dass der Verfasser in einer Anmerkung über Beethoven's Symphonieen selbst einräumt, „dass es schwer halten dürfte, der IV. Sinfonie irgend welche poetische Idee unterzubreiten“, eben so der achten, und bei Gelegenheit der siebenten und der maasslosen Auslegungen derselben gesteht er, dass das „Dinge

seien, die man Jedermann selbst überlassen sollte.“ Ei nun, dann sind wir ja einig!

Erfreulich war uns auch die Bemerkung (S. 298) über die *Tempi* in der Ausführung, die heutzutage in einem Elementarwerke über Musik sehr am Orte ist. Es heisst dort: „Der Grad der Bewegung geht aus der Harmonie des Ganzen hervor, und der Ausführende muss bedacht sein, diese nicht zu stören. Vergriffenes Tempo eines einzelnen Satzes ist nicht ein Missgriff nur an diesem allein, sondern auch am Ganzen. Die Gegenwart mit ihrer hastigen Eilfertigkeit und Freude am Effect macht diese Eigenschaft auch an Stellen geltend, wo sie gar nicht hingehört, so dass man mitunter ein fremdes Gebilde zu hören glaubt, in welchem an Stelle feiner, seelischer Züge und richtiger Vertheilung von Licht und Schatten unberechtigte Hast und übermüthiges Spiel mit dynamischen Effecten Gewaltsamkeiten ausüben, und die virtuose Instrumental- oder Orchester-Musik eine ihr nicht zukommende Stellung über dem Geiste und Gehalt des Tonwerkes usurpirt.“

Eine Stimme aus Frankreich über Musik- und Gesang-Vereine.

(Schluss. S. Nr. 39.)

Glücklich sind dann wenigstens die Stadtarmen, wenn solche Productionen einige Francs in ihre Unterstützung-Casse fliessen lassen. Aber selbst diese Reunions, wie schwierig sind sie zu Stande zu bringen! Dazu gehört Zeit, Geschick, diplomatische Manieren, denn Eigenliebe und Eitelkeit spielen die Hauptrollen bei den musicalischen Localgrössen. An Disciplin, an Ordnung ist nicht zu denken. Endlich entschliesst sich das Orchester zum Stimmen; die Aufgabe wird aber nur annähernd gelöst. „Sie sind zu hoch!“ ruft der Dirigent dem ersten Violinisten zu. „Mir klingt es nach Wunsch!“ erwidert der beleidigte Virtuose. Solcher Scenen kommen Hunderte vor, und wir kennen nur wenige Gesellschaften, die eine Ausnahme machen und der Würde der Kunst gerecht werden. Es ist Jammer und Schade, dass so viele gute musicalische Elemente in diesem schönen Lande entweder gar nicht zu gedeihlicher Entwicklung kommen, oder mitten in derselben stehen bleiben und dann natürlich zu Grunde gehen. Und doch hat die Menge noch Empfänglichkeit für das wahre Schöne in der Musik, wie vor Kurzem der Enthusiasmus des Publicums bei der einen blassen Copie der pariser Sinfonie-Concerte von Paderloup, die in Toulouse versucht wurde, deutlich offenbarte.

Und nun vollends die Männer-Gesangvereine!

Die Gesang-Vereine theilen zwar die Mängel der philharmonischen Gesellschaften nicht in Allem, aber sie

haben wieder andere Eigenschaften, welche ein künstlerisches Gedeihen hindern.

Sie zerfallen im südlichen Frankreich in zwei verschiedene Lager: in dem einen sehen wir die älteren Vereine, die eine gewisse praktische Sicherheit erlangt haben und stolz auf ihren Ruf und ihre Erfolge, eitel auf ihre Ueberlegenheit sind und alles über die Schulter ansehen, was ausserhalb ihrer Höhe und ihres Ruhmes steht; in dem anderen scharen sich die neuen Vereine kleinerer Städte und vom Lande zusammen, eine unabsehbare Menge, die nicht das Geringste von den ersten Elementen der Musik kennt, aber entzückt über ihre Leistungen und voll Selbstgefühl ist, sobald sie unter einem Banner von gold-gesticktem Sammet die unvermeidliche *Retraite*, oder die „Dorfhochzeit“, oder sonst ein Trallerlied nothdürftig singen kann. Beide Lager leben im Allgemeinen so lange in Freundschaft und Frieden, bis die Gesang-Wettstreite sie in Welfen und Ghibellinen, in Capulets und Montague's scheiden. Aber der Parteihass siedet nur im Stillen fort: den öffentlichen Ausbruch hindern die Theilnahme des Publicums und die Autorität der Gemeinde-Behörden, welche dort zu Lande jeden musicalischen Versuch ermutigen zu müssen glauben. Auch wäre der Scandal zu arg, wenn man den häuslichen Zwist von Gesellschaften, die eine so hohe Stellung in der Welt einnehmen, unter das Volk bringen wollte. Auch haben zu viele Vertreter der Männer-Gesangvereine in zu schwungvollen Ausdrücken bewiesen, dass diese Vereine die Wiedergeburt des menschlichen Geschlechtes, die Umgestaltung der socialen Verhältnisse in ihren Liederheften bei sich trügen, dass sie selbst daran glauben und deshalb ihre äussere Würde dem Ernste einer so hohen Mission gemäss zu bewahren suchen. Einige unter ihnen setzen freilich diesen Beruf im Gegentheil so sehr aus den Augen, dass sie bei den Wettstreiten in phantastischen Trachten von Matrosen, provençalischen Minnesängern, Bergleuten, spanischen Toreadoren u. s. w. bunt genug auftreten.

Diese Armee von Sängern — der Süden allein zählt deren an 20,000 — bekundet allerdings eine Ausbreitung der Kunst (?) beim Volke. Eifer zeigen sie fast alle, und es sind sehr schöne Stimmen darunter, aber es kommt nicht die rechte Ordnung und der rechte Geist hinein. Wenn wir auch im Allgemeinen dem Männergesange sein Verdienst nicht absprechen wollen, so sind doch alle verständigen Leute, die sich für diese Frage interessiren, darüber einig, dass die Vereine sich bis zur Unzahl vermehren, aber keinen wirklichen musicalischen Fortschritt aufweisen. Mit wenigen Ausnahmen, welche übrigens gerade die Regel bestätigen, ist ihr Vortrag roh, monoton und anspruchsvoll. Die Dirigenten können ihre Schüler nichts lehren,

wovon sie selbst nichts verstehen, und so nimmt gar bald eine bedauernswerthe Stagnation überhand, eine unerträgliche geckenhafte Eitelkeit und Halbwisserei, welche jeden guten Rath verschmäht und allen Mahnungen zum Bessern das Ohr schliesst, wozu denn die unseligen Wettstreite kommen, die nur dazu bestimmt scheinen, die kleinlichste Eitelkeit zu krönen, bis ein eclatanter Durchfall die grässlichste Enttäuschung und damit gewöhnlich die Zertrümmerung des Vereins herbeiführt. Nun nehme man die übertriebenen Lobpreisungen hinzu, die Wallfahrten zu den Sängerfesten, den Quellen so mancher verkehrten socialen Ideen, und endlich den Schlendrian eines Repertoires, das sich ewig um seine Achse dreht, anstatt den deutschen Compositionen das Bürgerrecht zu verleihen und die Producte der älteren französischen Schule zu studiren — und man wird einsehen, dass eine sehr kräftige Constitution dazu gehört, wenn ein Verein der Gesamtwirkung dieser hemmenden und am Ende zerstörenden Elemente widerstehen soll.

So war vor Kurzem ein Sängerfest in Perigueux. In der schönen Landschaft Périgord, deren Hauptstadt die genannte Stadt ist, haben die Trüffeln, an sich ein treffliches Product, lange den idealen Cultus des Liedes oder der Fanfare beeinträchtigt. Aber die Menschheit schreitet vor: man beabsichtigte eine Pflanzen-, Gemüse- und Blumen-Ausstellung nebst Pferderennen, und fand nach vielem Hin- und Herreden in dem dirigirenden Ausschusse, dass dem Zeitgeiste gemäss Musik und Gesang dabei nicht fehlen dürften. Das Wort Orphéon hat in Frankreich eine grosse Bedeutung erlangt; man wandte sich an den Local-Orphéon, denn Welch ein Ort auf der Welt ist nicht im glücklichen Besitze eines solchen! und dieser beschloss, einen Wettstreit auszuschreiben; und so öffnete denn das altrömische Vesona am 1. September dieses Jahres seine Thore den herbeiströmenden Sängern, um auch in seinen Mauern eines von jenen Festen zu feiern, welche die Provincialblätter den olympischen Spielen der Griechen vergleichen!

Freilich fühlen die Spitzen der Gesangsvereins-Noblesse sich gestossen, dass eine so materielle Ausstellung und ein Pferderennen durch den Gesang verschönert werden solle. Sie halten es für unwürdig, dass Sänger-Vereine in Bezug auf die Theilnahme des Publicums mit einer phänomenalen Rübe oder einem Vollblutschimmel concurriren sollen; der Vereinsgesang dürfe weder Zierde noch Zugabe zu etwas Anderem sein, sondern nur Selbstzweck und Selbstfest. Wir werden uns hüten, diese heikelige, wichtige Frage zu erörtern, und bestätigen nur historisch, ohne uns um die hippische oder horticultorische Veranlassung zu kümmern, den unläugbaren Fortschritt, dass die Hauptstadt von Périgord zum ersten Male seit ihrer Gründung durch

die Römer den Volksgesang gastlich bei sich aufgenommen hat, und dass wir dafür dem Fest-Ausschusse besten Dank schulden.

Vierzig Gesang- und Instrumental-Vereine hatten ihr Erscheinen zugesagt, jedoch konnten mehrere ihre Zusage nicht erfüllen, weil die Eisenbahn-Verwaltung in ihrer unkünstlerischen Verstocktheit keine billigeren Fahrpreise bewilligen wollte. Aufzüge, bewimpelte Stangen, Fahnen, Kränze, Kronen, Laubgewinde, Triumphbogen, Lampions, Fackeln, Gelage, Toasts und Speechs, Ball, Lärm, Getümmel, Gedränge, Ohnmachten, Beifallssalven, begeisterter Rausch, Hitze, selige Brüderschaft, kurz, nichts von allen obligaten Zuthaten zu einem Sängerfeste fehlte in Périgueux. Natürlich hatte man auch Preisrichter, eben so natürlich aus Paris verschrieben; einer derselben, Camille de Vos, gegenwärtig ein Hauptlieferant von Gesangstoff für Männer-Vereine, hatte sogar das Concurstück, ein recht schönes *O salutaris*, componirt; ein zweiter ein Localstück: *Les Enfants de Vesone*, u. s. w. u. s. w. Dass daneben auch ein Fanfaren-Concurs Statt fand, versteht sich bei uns von selbst; Trompete und *Cornet à Piston* und Familie sind die steten Begleiter der Orpheonisten.

An Sieg und Erfolg und Preisen fehlte es nicht. Der Volksgesang stirbt noch lange nicht; eine Generation von Sängern folgt der anderen, und jede bringt, wie der junge Frühling, ihre Blüthen, ihre Lust und Liebe, ihre Lieder mit. Das Schwierige ist dabei nur, dass ein künstlerischer Sinn darüber walte und diesen schnell auf einander folgenden Producten wahre Jugend und Dauer verleihe, dass die immer neu auftauchenden Vereine sich nicht in Selbstgefälligkeit spiegeln, sondern dass die Spielerei ihnen Ernst, die Lust eine Arbeit werde, so dass sie Geist und Gemüth der Hörer dadurch erheben können. Angenehme Zerstreuung bieten sie jetzt allerdings, aber ihr wirklich künstlerisches Gedeihen wird meist schon im Keime gefährdet.

Mit den Instrumental-Vereinen, die übrigens im Süden von langer Zeit her bestehen, ist es jetzt im Allgemeinen auch nicht viel besser bestellt; da die Uebung eines Instrumentes mehr Arbeit und Ausdauer fordert, als der Gesang, so fehlt es nicht an zahlreichen Ueberläufern aus dem Lager der Instrumentalisten in das Lager der Sänger. Daher denn ein gewisser Stolz bei jenen; der Serpentbläser, der mit der Posaune Vertraute, der Fanatiker für die Clarinette, sie alle stellen sich hoch über die Vereinssänger. Das hält sie noch so ziemlich zusammen. Aber was spielen, oder vielmehr: was blasen sie? Lauter Opernstücke, und in Arrangements, die zum Davonlaufen gemacht sind. Die Leute gehen aber mit einem fabelhaften Selbstvertrauen an die Ausführung. Im Nothfalle spielen sie die Ouverture zu Wilhelm Tell mit Piccoloflöte, Posaune und Tambourin!

Es gibt in den grossen Handelsstädten im Süden allerdings einige gute Orchester, aber wie viel bleibt ihnen noch zu thun, um die Höhe der Instrumental-Ausführungen in Deutschland und selbst in Belgien und im nördlichen Frankreich zu erreichen!

Gehen wir aber nun vollends in die Kirchen, wenn die Fanfaren- und Orpheonisten-Vereine zur Verherrlichung des Cultus mitwirken, dann muss sich der Musiker und der Gläubige die Haare ausraufen vor Verzweiflung. Die Overture zur Stummen von Portici und die allerweltlichsten Gesänge sind an der Tagesordnung. Beim Ausgehen aus der Kirche hörten wir irgendwo einen Contretanz spielen, ja, während des Offertoriums jämmerliche Solo-Vorträge einer Clarinette. Erst seit kurzer Zeit versuchen einige Vereine Messen und Motetten für die Kirche einzuüben, und das ist immerhin ein Fortschritt, wenn auch Wahl und Ausführung oft noch sehr unkritisch und roh ausfallen.

Uebrigens findet man häufig den Choralgesang durch Dilettanten verstärkt, besonders durch Bassisten. Wir erinnern uns einer dadurch veranlassten höchst komischen Scene in der Kirche einer kleinen Pyrenäenstadt. Als der Lector am Allerheiligensfeste recitirt hatte: „*Sedenti in throno et agno benedictio et honor et gloria et potestas in saecula saeculorum*“, so intonirten vier Dilettanten, weil der Priester, um Athem zu schöpfen, eine kleine Pause machte, im Respondiren: *Amen!* weil sie das öfter vorkommende *saecula saeculorum* für die Schlussformel hielten. Der Lector fuhr aber unmittelbar darauf fort: „*Et quatuor animalia dicebant Amen*“ — worauf dann ein Gelächter ausbrach, das selbst die Heiligkeit des Ortes nicht zurückdrängen konnte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 1. October wurde das neue Stadttheater mit Goethe's „Egmont“ eröffnet und brachte am folgenden Tage als erste Opern-Vorstellung Mozart's „Don Juan“.

Die Einführung der tiefen Orchesterstimmung in der königlichen Oper steht auch in Berlin bevor, und es sind bereits die erforderlichen neuen Blas-Instrumente angekauft worden.

Mainz. Unser Stadttheater ist Anfang September mit der „Stummen von Portici“ eröffnet worden, welcher als erste Schauspiel-Vorstellung Laube's „Essex“ folgte. So viel aus den bisher Statt gefundenen Aufführungen abzunehmen ist, kann man im Ganzen genommen mit dem engagirten Personale wohl zufrieden sein, und wenn auch einzelne Fächer früher besser besetzt waren, so dürfen wir doch hoffen, dass wir ein gutes Ensemble und abgerundete Vorstellungen zu sehen bekommen, wenn Capellmeister und Regisseur ihre Schuldigkeit thun. Als Capellmeister fungirt Herr Fischer, bisher am würzburger Theater engagirt, der ein tüchtiger und routinirter Dirigent zu sein scheint; nur übertreibt er leider gern die Tempi, was namentlich in „Stradella“ fast durchgängig der Fall war

und auch im „Freischütz“ theilweise recht unangenehm auffiel. — Möchte man doch endlich einmal von diesem sinnlosen Jagen, unter welchem Ausdruck und Deutlichkeit so sehr leiden, abstehen!

Der König von Hannover hat dem Nestor der deutschen Capellmeister, Methfessel in Braunschweig, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Dingelstedt hat den Text zu Benedict's Oper „*The Lily of Killarney*“ übertragen, und zwar unter dem Namen „Die Rose von Erin“.

Im dresdener Hoftheater ging am 18. September Geibel's „Brunhild“ zum ersten Male in Scene, brachte es jedoch nicht über einen *Succès d'estime* hinaus; hingegen wurde der Darstellung, namentlich Fräulein Janauscheck, grosser Beifall gezollt.

Wien. Hier fand die Leseprobe des dreiactigen Lustspiels „Die deutschen Komödianten“ von Roderich Benedix im Hofburgtheater Statt.

Herr Ander feierte den siebenzehnten Jahrestag seines ersten Auftretens im Hof-Operntheater und hatte hierzu die Titelrolle in „Stradella“ gewählt, in welcher er am 23. Sept. 1845 debutirte.

Von den für das Orchester des Hof-Operntheaters angeschafften Instrumenten sind die Holz-Instrumente bereits seit dem 4. September in den Händen der betreffenden Künstler; einige, wie z. B. eine Posaune, dann die beiden Flöten für die Gebrüder Doppler, sind schon im Juli übergeben worden. Vollständig abgeliefert sind ferner die Instrumente für das Bühnen-Orchester des Operntheaters und ein Theil der für das Burgtheater bestellten. Im Ganzen sind für die beiden Hoftheater 107 Instrumente beigebracht worden, und zwar für das Opern-Orchester 53 Instrumente im Kostenbetrage von 4694 Fl., für die Bühnenmusik 33 Instrumente im Kostenbetrage von 1600 Fl., fürs Burgtheater 21 Instrumente im Kostenbetrage von 1810 Fl.; Gesamtkosten, einschliesslich der auf 200 Fl. bezifferten Umänderungskosten der Theater-Orgel: 8304 Fl.

Ankündigungen.

Demnächst erscheint im Verlage des Unterzeichneten:

Overture zu Goethe's Iphigenia auf Tauris,

für Orchester von

B. Scholz.

Op. 15.

Partitur 1²/₃ Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

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.