

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 35.

KÖLN, 2. September 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Die Form des ersten Satzes der Sonate. — Zeitungsschau über das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Pesth-Ofener Conservatoriums vom 15.—20. August. — Aus Prag („Johanna von Neapel“, Oper von Julius Sulzer). — Tagess- und Unterhaltungsblatt (Dresden, das jüngst gefeierte allgemeine deutsche Sängerfest — Brüssel, bevorstehendes musicalisches Fest der Gesellschaft *Réunion Lyrique* — Pesth, Franz Liszt).

Die Form des ersten Satzes der Sonate *).

Der erste Satz der Sonate (von der Solo-Sonate bis zur Sinfonie) ist in der Regel von mehr oder minder schneller Bewegung, wesswegen man ihn auch gewöhnlich das *Allegro* der Sonate, Sinfonie u. s. w. nennt.

Er zerfällt in drei Haupt-Abschnitte: *a.* Erster Theil. *b.* Mittelsatz oder Durchführung. *c.* Wiederholung und Schluss.

a. Der erste Theil lässt vier Periodengruppen von meist grösserer Ausdehnung erkennen, nämlich: Haupt-Thema, Uebergang, Zweites Thema, Schlussgruppe.

aa. Das erste Thema, Haupt-Thema, ist der musicalische Grundgedanke des ganzen Satzes und im Ferneren des ganzen Tonwerkes —, letzteres allerdings im weiteren Sinne, in so fern die Entwicklung des ganzen Tonwerkes immer an eine musicalische und Gefühls-Logik gebunden ist, und der Grundgedanke, auch wenn er verlassen wird oder sogar in seinen Contrast umschlägt, doch bedingend auf den ganzen weiteren Verlauf einwirkt. In der Sonate kann das Haupt-Thema von verschiedener Ausdehnung sein; entweder ist es eine einfache Periode, oder es bildet eine umfänglichere Gruppe, indem diese Periode

entweder ganz, auch wohl in erweiterter Gestalt, oder theilweise wiederholt, oder ein Haupt-Motiv desselben zu einer Periode ausgesponnen wird. In vielen Fällen, wenn in ganz grossen Sätzen schon die Themagruppe breit angelegt werden soll, tritt zwischen die erste Thema-Periode und die Wiederholung ein Zwischensatz von mehreren, etwa 4, 6 bis 12 Tacten, der gewöhnlich ein Haupt-Motiv des Themas fortspinnt, auch wohl ein neues Motiv enthält, welches jedoch das Thema in sinnverwandter Weise so fortsetzt, dass die Wiederholung mit Nothwendigkeit hervorgerufen wird. Doch pflegt die Wiederholung gemeinhin keine genaue zu sein, sondern das Thema in irgend einer Weise etwas zu modifizieren, zu steigern, überhaupt durch veränderte Begleitung, anderen Vortrag oder durch sonstige Mittel ihm ein anderes Ansehen zu geben. — Selbstverständlich stehen das Thema und seine Wiederholung in der Haupt-Tonart; die erste Periode cadenzirt, wenn die Tonart *Dur* ist, meist auf der Dominante; wenn die Tonart *Moll* ist, entweder auf der *Moll-Dominante* (*C-moll—G-moll*), auf der Parallel-Tonart (*C-moll—E⁷-dur*), oder auf dem Halbschlusse (der 5. Accordstufe, *C-moll—GHD*). Die Wiederholung schliesst für den Fall, dass eine feste Cadenz gemacht wird, auf der Tonica, zuweilen aber geht sie auch gleich in die Modulation der folgenden Uebergangsgruppe über. Die Ueberleitungs-Periode zwischen Thema und Wiederholung vermittelt den Schluss der ersten Periode mit dem Anfange von deren Wiederholung durch die Dominant-Harmonie der Haupt-Tonart.

ab. Der Uebergang, Uebergangsgruppe, schliesst sich der Hauptthema-Gruppe an und vermittelt sie mit dem auf den Uebergang folgenden zweiten Thema. Je nach Ausdehnung des Tonsatzes und nach Intention des Componisten besteht der Uebergang aus einer oder mehreren Perioden, welche jedoch, ohne bestimmte Cadenzen zu machen, möglichst frei, mitunter gangartig, in einander überfliessen, so dass die ganze Gruppe den Charakter des

*) Der folgende Aufsatz ist für diejenigen Kunstfreunde bestimmt, die zu besserem Eindringen in den Geist eines Tonwerkes auch über die Form desselben sich klar zu werden streben — ein Streben, welches heutzutage bei der absichtlich von der neuesten Schule herbeigeführten Verwirrung der Begriffe volle Anerkennung und grösstmögliche Förderung von Seiten des Unterrichts und der Presse verdient. Die obige populäre Darstellung ist hauptsächlich der neuen Ausgabe von Koch's Musicalischem Lexikon durch A. von Dommer, dessen letzte Lieferungen (7. und 8.) so eben erschienen sind, entnommen. Vergleicht man den ganzen Artikel „Sonate“ in diesem Werke mit demselben Artikel in Bernsdorf's „Universal-Lexikon der Tonkunst“, so wird man einen überaus bedeutenden Unterschied zu Gunsten des ersteren gewahr werden.

Ueberleitenden hat. In neuerer Zeit pflegt der Uebergang gewöhnlich aus neuen Motiven gebildet zu sein, um den ersten Theil des Satzes mit thematischem Stoffe reicher auszustatten; früher, da man den Mittelsatz, als den der thematischen Arbeit gegenwärtig eigentlich angehörenden Theil, weniger ausbildete, wurde der Uebergang meist thematisch aus Motiven des Haupt-Thema's entwickelt, und es kommt darauf an, ob dieses genügenden Stoff bietet, ohne durch eine gleich von vorn herein beginnende thematische Arbeit zu sehr ausgebeutet zu werden. Doch pflegen die angenommen neuen Motive des Ueberganges nicht breit angelegte Themen zu sein, sondern Sätze von 4, 3 oder 2 Tacten, oder von nur einem Takte, oft nur kurze Figuren, welche sich leicht fortspinnen lassen. Auch kommen Fälle vor, in denen ein eigentlicher Uebergang ganz fehlt und nur durch einen oder einige Accorde rasch in das zweite Thema hineinmodulirt wird. — Die Modulation innerhalb der Mittelsatz-Gruppe ist frei, meist aber durch leitereigene Tonarten hindurchgehend, jedoch ohne den Fluss des Tonganges durch feste Cadenzen zu hemmen. Am Schlusse dieser Gruppe, wenn es in das zweite Thema hineingehen soll, wird ein Halbschluss gemacht, und zwar, wenn der Satz in *Dur* steht, auf der fünften Accordstufe der Dominante der Haupt-Tonart. Steht also der Satz in *C-dur*, so wendet sich der Uebergang nach (*D F[#] A*), als Dominant-Accord von *G*, der Dominant-Tonart von *C*. Steht der Satz in *Moll*, so erfolgt die Halb-Cadenz des Ueberganges auf dem Dominant-Accord der Parallel-*Dur*-Tonart, also in *C-moll* auf *BDF*, als Dominant der *E^b-dur*-Tonart. Die Tonart des zweiten Thema's wird also durch ihren Dominant-Halbschluss ordentlich vorbereitet und festgestellt.

ac. Das zweite Thema ist der nächst dem Haupt-Thema wesentlichste musicalische Gedanke des ganzen Satzes. Beide stehen in einem einheitlichen Contraste zu einander, d. h. das zweite Thema ist vom ersten zwar verschieden oder ihm entgegengesetzt an Empfindungs-Inhalt und Tongestalt, dennoch aber sind beide dem gleichen Grundgedanken entsprungen, nur verschiedenartige Momente einer und derselben Grundbewegung. Als dem Hauptgedanken untergeordnet, zeigt das zweite Thema auch weniger umfängliche Ausdehnung; meist ist es eine achttaktige Periode, welche oftmals auch wiederholt wird, nicht allemal aber eine die ganze Periode breit ausfüllende Melodie, sondern etwa ein viertakter Satz, der durch Wiederholung, Versetzung und Nachahmung weiter ausgesponnen wird. Indem nun das erste Thema sehr häufig kräftig und energisch oder leidenschaftlich auftaucht, und alsdann im zweiten Thema seinen ausfüllenden Gegensatz in getragener, ruhiger Melodie sucht, hat man das zweite

Thema oder dessen Gruppe auch die Gesanggruppe genannt, eine Benennung, die sehr bezeichnend sein würde, wenn es wirklich jederzeit melodischer Natur wäre; doch ist dieses keineswegs immer der Fall, denn man findet es eben so gut von vorwaltend rhythmischem Interesse. Eben so wenig muss jederzeit eine sanfte Stimmung darin vorherrschen; es kann auch eine leidenschaftliche sein, wenn das erste Thema etwa einen solchen Gegensatz fordern sollte. — In neuerer Zeit ist es jederzeit aus neuen Motiven gebildet; früher, als die Form noch nicht zu so deutlicher Klarheit sich entwickelt hatte, trat oft nur eine thematische Umgestaltung des ersten Thema's an die Stelle des zweiten. Das Tonarten-Verhältniss zwischen beiden Themen ist dieses: Steht das Haupt-Thema in *Dur*, so das zweite in der Dominant-Tonart, *C-dur* — *G-dur*; steht das Haupt-Thema in *Moll*, so würde die *Dur*-Dominante, welche der Haupt-Tonart wohl als Accord, nicht aber als Tonart angehört, zu weit abliegen, die *Moll*-Dominante hingegen zu wenig Abwechslung bieten, da alsdann der ganze Satz in *Moll* stände und unser Gefühl ein ununterbrochenes *Moll* mit weit weniger Befriedigung aufnimmt, als ein fortwährendes *Dur*. Deshalb steht das zweite Thema eines *Moll*-Satzes in den bei Weitem häufigsten Fällen in der Parallel-*Dur*-Tonart, und nur verhältnismässig selten findet sich eine Abweichung von diesem Tonarten-Verhältnisse zwischen beiden Themen; zuweilen schlägt das zweite Thema wohl die *Moll*-Dominante oder die *Moll*-Tonart der Parallel-*Dur*-Tonart an, geht dann schliesslich aber doch in die *Dur*-Tonart über; es kommt auch vor, dass es in einem *Dur*-Satz in der Parallel-*Moll*-Tonart steht. Weiter entfernt liegende Tonarten aber treten sehr selten auf, es ist auch keine Veranlassung, dass es häufiger geschehe. Grundton und Quinte haben für einander eine ähnliche tonliche Bedeutung, wie das erste und zweite Thema eines Sonatensatzes in Bezug auf Inhalt und Stellung in der Form, und sind bei nächster Verwandtschaft doch hinlänglich verschieden, — die Quinte als aus der Einheit des Grundtones entsprungener Gegensatz —, um zweien verschiedenen Seiten desselben Gedankens zur entsprechenden tonlichen Grundlage zu dienen. Aehnliche Bewandtniss wenigstens hat es auch mit der *Moll*- und Parallel-*Dur*-Tonart; wenngleich eigentlich eine und dieselbe Tonart, so sind sie doch durch andere Intervallen-Verhältnisse zum Grundtone, Tonverbindungen, Grundstimmung und verschiedenes Geschlecht zur Darstellung jenes einheitlichen Gegensatzes ebenfalls sehr wohl geeignet. Der Uebergang cadenzirt, wie wir vorhin sahen, auf dem Halbschlusse einer dieser beiden Tonarten des zweiten Thema's.

ad. Die Schlussgruppe ist eine nach Maassgabe des ganzen Tonsatzes länger oder kürzer ausgearbeitete

Periodengruppe, welche das zweite Thema fortführt und den ersten Theil zum Abschluß bringt. In der modernen Sonate und Sinfonie besteht sie überwiegend aus neuem Motiv-Stoffe, und zwar aus mehreren verschiedenen Motiven; doch kommt es auch vor, dass Motive des ersten Thema's oder Ueberganges verwendet werden. Fast jederzeit enthält die Schlussgruppe mehrere Perioden, und zwar soll ihr Bau eigentlich so beschaffen sein, dass die Gruppierung nach dem Schluß hin immer gedrängter wird, die Perioden immer mehr sich verengern, wodurch die ganze Gruppe etwas Drängendes bekommt und zum Abschluß sehr wohl organisirt erscheint. — Die Tonart der Schlussgruppe ist die des zweiten Thema's, also, wenn der Satz in *Dur* steht, die Dominant-, wenn in *Moll*, die Parallel-*Dur*-Tonart. Modulation findet Statt, und zwar pflegt sie meist leitereigen zu sein, nicht selten aber auch eine oder die andere fremde Tonart in überraschender Weise zu betreten; alle oder doch die meisten Perioden der Schlussgruppe aber cadenziren nach der Tonart des zweiten Thema's, in der dann auch die meist etwas breiter ausgeführte Schluss-Cadenz des ganzen ersten Theiles erfolgt.

Ueberblicken wir nun die Tonarten des ersten Theiles kurz noch einmal, so erinnern wir uns, dass die Haupt-Tonart nur im Haupt-Thema durchaus vorherrscht, im Uebergange herrscht theilweise ihre leitereigene Modulation und die der Tonart des zweiten Thema's. Zu bemerken bleibt hier noch, dass die Tonica des zweiten Thema's selbst im Uebergange jederzeit besser unberührt bleibt, damit sie um so frischer und tonlich charakteristischer eintrete. Vom Anfange des zweiten Thema's an herrscht die Dominant- oder Parallel-*Dur*-Tonart mit ihrer leitereigenen Modulation. Nachstehendes Schema möge eine leichtere Uebersicht vermitteln:

Erster Theil des ersten Satzes.

a. Haupt-Thema-Gruppe.

Hauptgedanke des ganzen Satzes.
— (Kurzes Zwischenspiel.) —
Wiederholung des Haupt-Thema's.

Herrschaft der Tonica. — Leitereigene durchgehende Modulation.

c. Zweites Thema.

Kürzerer, an Inhalt und Form dem Haupt-Thema untergeordneter Nebengedanke. Einheitlicher Contrast. Einfacher Periodenbau.

In *Dur*: Dominant-, in *Moll*: Parallel-*Dur*-Tonart.

b. Uebergang.

Ueberleitung zum zweiten Thema; aus kürzeren Sätzen entwickelt. Neue, oder dem Haupt-Thema entlehnte Motive.

Unmittelbare oder durchgehende Modulation von der Tonart des ersten zu der des zweiten Thema's.

d. Schlussgruppe.

Verschieden gebildete Perioden und Sätze. Ganz oder theilweise neue Motive. Verengerte Periodenbildung nach dem Schluß hin.

Perioden-Cadenzen u. Tonschluss auf der Tonart des zweiten Thema's.

Dieser erste Theil enthält in seinen Motiven das tonliche Material für den ganzen ferneren Ausbau des ersten Satzes; im weiteren Verlaufe des letzteren treten keine eigentlich neuen musicalischen Gedanken mehr auf, sondern alles auf den ersten Theil Folgende ist thematische Gestaltungen aus seinen Themen und Motiven; dass hiervon mitunter abgewichen wird und namentlich in der freieren Form der Solo-Sonate die fernere Arbeit nicht allemal eine streng thematische ist, hebt die Grundregel nicht auf. Indem also dieser erste Theil (gleichsam) die Exposition des ganzen ersten Satzes bildet, daher sein Inhalt wohl aufgefasst und gemerkt werden muss, damit man im Weiteren die Motive auch in der mannigfaltigsten thematischen Umbildung wiedererkenne, wird er zwei Mal gleich nach einander gespielt, und zwar ohne weitere Abänderung, desshalb mit einem Repetitionszeichen notirt. Doch wird gewöhnlich die letzte Schluss-Clausel etwas umgebildet, in so fern sie beim zweiten Vortrage fortbleibt, und dafür eine kurze Ueberleitung in den zweiten Theil oder Mittelsatz gesetzt wird. Man kann gegen die Wiederholung des ersten Theiles zwar einwenden, dass die reine Dreitheiligkeit des ganzen Satzes dadurch etwa beeinträchtigt erscheint; doch würde man sie, wenigstens in Sätzen von grossem und kraftvollem Charakter, immerhin nicht gern entbehren, nicht etwa aus Gewohnheit, sondern weil die Form dadurch neben der Deutlichkeit auch an Breite und Gewicht gewinnt. Jedenfalls muss man den Charakter des Satzes in Betracht ziehen, ehe man sie fortlässt; ist er leicht und flüchtig, so kann es vortheilhaft sein, indem die Form runder und schlanker wird.

(Schluss folgt.)

Zeitungsschau über das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Pesth-Ofener Conservatoriums

vom 15.—20. August.

Die Festfeier war nach Seiten der musicalischen Leistungen keineswegs in dem Stile gehalten, den das Jubiläum eines Kunst-Instituts bedingt. Eine fünfundzwanzigjährige Existenz ist freilich für ein Conservatorium nur eine geringe Lebensdauer, allein doch immerhin zureichend, um den Charakter einer solchen Anstalt in seiner ganzen Bedeutung zu erkennen. Aber gerade nach dieser Seite hin stellte das Programm der zur Aufführung gewählten Werke einen kaum zu entschuldigenden Missgriff heraus. Man hätte doch wenigstens für irgend eine, wenn auch noch so geringe Vertretung der grossen Classiker, sei es in irgend einer Symphonie oder Ouverture, Sorge tragen müssen, denn auf diesen allein können Anstalten

zum Behufe künstlerischer Ausbildung fussen. So aber genossen nur ungarische moderne Compositionen die Ehre der Aufnahme, als wollten sich unsere lieben Nachbarn in Pesth von dem europäischen Kunstverbande ablösen und eine eigene Kunstgeschichte an ihrem Institute grossziehen. Wenn man jedoch einmal den nationalen Standpunkt einseitig festhalten wollte, so war es wenigstens billig, dass man den Componisten der „Wanda“, Herrn Doppler, der so lange in Pesth gewirkt hat, nicht von dem Programme ausschloss, zumal sich in demselben keineswegs ein Ueberfluss an Meisterwerken sichtbar mache. Auch mit dem Orchester war viel zu spät abgeschlossen worden. Für die nöthigen Uebungen verblieb so wenig Zeit, dass die General-Probe zugleich eine Correctur-Probe abgab, ja, dass man erst am Morgen des Concerttages den letzten Theil des Oratoriums zum ersten Male versuchte, das am Abende aufzuführen war. Hätten nicht die beiden Professoren Herr Wöhler und Herr Engesser den Chor auf lobenswerthe Weise vorbereitet, das Oratorium würde ohne allen Zweifel am Tage seiner ersten Lebens-Aeusserung auf die empfindlichste Weise zu Falle gekommen sein; denn mit Ausnahme der Sängerin Frau Pauli-Markovics, welche die Partie der Elisabeth vortrug, sah die Mitwirkung der übrigen Kräfte eher einem ängstlichen Entziffern, als einer freien Ausführung des Werkes ähnlich.

Das Concert fand Abends um 7 Uhr in dem schönen Redoutensaale Statt. Schon längst vor der bestimmten Stunde war der grosse Raum des Locals im wahren Sinne des Wortes überfüllt. Die Aufführungen begannen mit einer Hymne für Chor, Orchester und Soli aus der Oper „Dózsa György“ von Franz Erkel, einer Composition, die wohl der Stimmung entsprach, allein durch ihre übermässige Länge hier etwas monoton wurde; dann las die Schauspielerin Frau Feleki einen Prolog. Alle diese Leistungen wurden, wie selbstverständlich, mit grossem Beifalle aufgenommen. (Nun folgen die Eljens u. s. w. bei Liszt's Auftreten.)

Franz Liszt ist mit seinem so genannten Oratorium Elisabeth, wohl dem Bedeutendsten, was sein Talent hervorgebracht hat, in eine neue Phase getreten. Während er bisher getrachtet hatte, in den symphonischen Formen und anderweitigen Gattungen der instrumentalen Musik das Ideal seiner romantischen Anschauung zu verwirklichen, sehen wir ihn jetzt auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst dieselbe Bahn einschlagen, welche Wagner in der Oper betreten hat.

Auf den ersten Blick zeigt es sich, dass der Text alles organischen Zusammenhangs entbehrt und in seiner ganzen Anlage—abgesehen vom Stoffe—nichts mit der Form gemein hat, welche das Oratorium bedingt. Das Gedicht

zerfällt in eine Reihe vereinzelter dramatisirter Scenen, welche ihrem Charakter nach an das alt-italiänische geistliche Drama anspielen. Dieses allerdings trug von vorn herein die Bestimmung einer äusserlichen Darstellung an sich, und auch bei der „heiligen Elisabeth“, obwohl der Componist wahrscheinlich eine derartige Zumuthung zurückweisen würde, verräth sich an mehreren Stellen ein ähnliches Bedürfniss zur nothwendigen Ergänzung mancher Momente und zur befriedigenden Abrundung des Gesammt-Eindrucks.

Es spricht von vorn herein für den bedeutenden Werth der Musik zu diesem Oratorium, dass sie bei der so mangelhaften Ausführung dennoch im Ganzen und Grossen den Eindruck einer grossartigen Anlage hinterliess, wenngleich in mehreren Partieen eine excentrische Stilweise keinen angenehmen Contrast zu den grossen und schönen Momenten bildete. Wohlthuend namentlich berührte uns an gewissen Stellen der natürliche, unmittelbare Charakter der Melodik und der reine Bau der Melodieen, während der Meister früher eine besondere Neigung verrieth, Melodieglieder zu bilden, und durch eine heftige, heisse Steigerung ihnen an Macht des Ausdrucks das zulegte, was sie an befriedigendem Effecte eingebüsst hatten. Dieses Mittel wird auch hier der eigenartigen Stilweise des Componisten gemäss verwendet, äussert indess eine reinere Wirkung bei der Klarheit und Ehrlichkeit des Ausdrucks, welche dieses Werk durchgängig in seinen hervortretenden Momenten bekundet. Zu solchen gehört namentlich der wunderliebliche Kinderchor in der ersten Nummer, in dem die Erfindung keck und frisch wie das Wasser in einem Waldquell hervorsprudelt. Von wunderbarer Schönheit ist ferner die musicalische Schilderung des Rosenwunders. Mit grossartiger Zeichnung und mächtiger Wirkung hebt sich der Kreuzritter-Chor nebst dem symphonischen Anhange hervor, während dagegen das Gebet der Elisabeth unendlich zart empfunden und der sich anschliessende Chor der Armen stimmungsvoll gehalten ist. Wer jedoch vom Standpunkte einer normalen Stilweise aus, wie wir sie in der Gattung des Oratoriums gewohnt sind, an die Beurtheilung dieser Schöpfung gehen wollte, müsste sie ihrer ganzen Anlage nach verwerfen. Glücklicher Weise ist jener Standpunkt hier unzulässig, denn, wie schon erwähnt, die „heilige Elisabeth“ gehört nach Dichtung und Musik der Gattung des freien kirchlichen Drama's an.

In dieser Schöpfung wird man vergebens eine einheitliche Grundstimmung suchen, welche die Gegensätze der verschiedenen Ausdrucksweisen stilgemäss vermittelte. Die Kirche und die Oper berühren sich häufig; neben dem alten, salbungsvollen Chorale klingen namentlich in den

recitirenden Partieen der Venusberg aus dem „Tannhäuser“, der Schwan aus „Lohengrin“, überhaupt die raffinirten Ausdrucksformen Wagner's vor, ohne dass man übrigens Liszt die Verwendung von Reminiscenzen zum Vorwurf machen könnte. Derartige Ausdrucksformen sind die musicalischen Typen der neuen Romantik, welche allerdings uns gern ihr Haupt aus den erhabenen Wolken zuwendet, aber dennoch mit den Füssen auf der compac-ten Erde eines sehr derben Realismus steht, wenn sie auch durch das mystische Helldunkel einer spitzfindigen Symbolik das verdächtige Parterre den Blicken entziehen will. Die Symbolik ist dieser Schule vor Allem werth; ohne sie würde es mit den Effecten sehr bedenklich ausschauen. Auch Liszt hat in seinem Oratorium zu diesem beliebten Mittel gegriffen, um den Grundton der Dichtung in einer ungewöhnlichen und effectvollen Färbung zu halten. So werden zur Charakterisirung der vornehmsten Persönlichkeiten und schlagendsten Situationen gewisse passende Volksweisen benutzt. Ein ungarisches Lied begleitet die „heilige Elisabeth“ und gibt in allen Momenten der Handlung, wo sie betheilt ist, dem musicalischen Ausdrucke eine locale Färbung, denn die heilige Elisabeth ist eine Ungarin; der Markgraf von Thüringen dagegen ist mit einem deutschen Volksliede bedacht. Die grossen symphonischen Sätze, welche die Handlung einrahmen, sind aus den charakteristischen Motiven der vorgekommenen Sätze gewebt und schildern auf eine mystische Weise das vorgeführte Bild der Situationen im musicalischen Abdrucke. Das alles ist freilich genial und geistreich gemacht, es ist auch effectvoll, sogar blendend, ob aber ästhetisch zulässig, der Natur der Kunst und der Wahrheit des Ausdrucks gemäss, das ist eine andere Frage. Sicherlich ist es schön und richtig gefühlt, wenn der Chor der Kreuzritter, der Chor der Engel bei Gelegenheit des Wunders durch den Anklang an das *Magnificat* illustrirt wird; aber soll der musicalische Ausdruck zur Ehre einer Passkarte für die heilige Elisabeth erhoben werden, so sinkt er und mit ihm das Bild der Heiligen, die durch ihren Stand hoch über alle Nationalität und geographische Gränzen erhaben ist.

(Wiener Presse. Schelle.)

[Wir brauchen nicht besonders auf die Widersprüche in diesem sonst interessanten Berichte—den wir übrigens, wie auch die folgenden, nur auszugsweise mittheilen — aufmerksam zu machen; der Leser wird leicht bemerken, wie das Hin- und Herschwanken der beiden kritischen Wagschalen zwischen Lob und Tadel weder durch einen endlichen Gleichstand beider, noch durch ein entschiedenes Uebergewicht der einen sein Ende findet.

Fügen wir noch einige bezeichnende Stellen aus dem „Pesther Lloyd“ hinzu:]

Liszt hat in diesem Werke einen entschieden neuen Weg betreten. Er hat sich hier selbst eine Schranke auferlegt und vier abgeschlossene Melodieen benutzt, die in der remarkabelsten Weise auftreten und durchgeführt werden; damit hat er das Wagner'sche System der so genannten endlosen Melodie verlassen, und der Periodenbau ist ein fasslicherer geworden, ohne aber der Originalität im Geringsten Abbruch zu thun. Der Zuhörer findet seine nothwendigen Anhaltspunkte, er hat Erinnerungsstellen, und der Componist wird auch dem weniger fortgeschrittenen Ohre verständlich. Dabei ist ein instrumentaler Farben-Reichthum über das Ganze verbreitet, der auch nicht einen Augenblick die Spannung des Zuhörers ermatten lässt. Das neueste Werk Liszt's wird populärer werden, als irgend eine andere seiner musicalischen Dichtungen; es wird, weil melodiös fasslicher, auch die harmonischen Eigenthümlichkeiten seines Schöpfers anmuthender machen. Der Componist selbst wird die Ueberzeugung gewonnen haben, dass, wie für den Dichter ein gewisses Versmaass, auch für den Componisten eine Melodieen-Norm nothwendig ist, um seiner Inspiration die erforderliche Entschiedenheit und Klarheit zu verleihen. Dass Liszt auch in der eingänglichen Melodieen-Norm neu sein kann, hat er bewiesen; wir brauchen nur an den Chor der Kinder (Nr. 1) und den Kreuzritter-Chor (Nr. 3) zu erinnern; beide sind augenblicklich verständlich und lassen eine entschiedene Erinnerung zurück, weil sie ihre bestimmte Gliederung haben, und gleichzeitig überraschen beide durch eine fremdartige Farbe und noch fremdere Harmoniefolgen, die aber in den wenigsten Fällen als unmöglich erscheinen. Von dem Farben-Reichthum, der dem Instrumentirungs-Künstler zu Gebote steht, wollen wir nichts sagen, allein unsere freudige Ueberraechnung nicht verhehlen, dass Liszt im Ganzen bescheidener instrumentirt hat, als selbst in der Graner Messe. In der Führung der Singstimmen ist er durchaus in den Gränzen des Möglichen, stellenweise sogar Bequemen geblieben; nur in einzelnen Solostellen unterlaufen einige der bekannten früheren Liszt'schen Intonationen.

Aber der sonst Alles besiegende Meister ist doch nicht jeder Gefahr entgangen; er hat bei dem beseligenden Schwelgen in einzelnen Situationen den klaren Blick für das richtige Maass verloren, er konnte sich nicht rechtzeitig von dem einmal umfassten Gegenstände trennen. So möchten wir die Wunder-Scene etwas verkürzt wünschen, wir möchten ein Drittel der Kreuzritter dahin geben und selbst von dem Gebete der Elisabeth die Wiederholung der Worte: „O Herr, lass' Deinen Segen thauen“, weglassen, weil die in allen drei Stücken voraufgegangene prachtvolle Steigerung durch die zu grosse Ausdehnung

abgeschwächt worden ist, und das ist ein grosser Verlust. Ferner dünkt uns die Recapitulation des Harmonieensatzes mit dem Viola-Orgelpunkte (vor dem Chor der Armen und vor dem Eintritte der Engelstimmen) nur zeitraubend und damit so zu sagen überflüssig; nach dem so bezeichnenden Flötengange, der den letzten Seufzer der Elisabeth schildert, könnten mit grösserem Effecte sogleich die Engelstimmen erklingen.

Die Probe zum zweiten Fest-Concerte ward Abends 8 Uhr beendet, und anderen Tages, Vormittags 10 Uhr, begann die Aufführung. Das Concert wurde mit einer Fest-Ouverture von Robert Volkmann eröffnet. Gewöhnlich herrscht ein eigener Unstern über Gelegenheits-Compositionen, der Zuhörer erwartet etwas Besonderes, während über den Componisten nur in den seltensten Fällen die richtige Stimmung gekommen ist. Die Phantasie lässt sich nicht immer commandiren, sie kommt nicht auf jeden Ruf. So sind die schlechtesten Compositionen Meyerbeer's diejenigen, welche er für besondere Zwecke geschaffen hat; wir brauchen ja nur an seinen Schiller-Marsch, an seine Ouverture zu „Struensee“, an seine verhängnissvollen Fackelmärsche für Vermählungs-Feierlichkeiten höchster Personen zu erinnern. Auch unser Volkmann hat die Uebelstände einer gewünschten Arbeit und der vorgeschriebenen Zeit empfinden müssen. Sein Werk lässt natürlich den gewiegten, das Orchester beherrschenden Componisten erkennen, aber der Genius, welcher in so vielen seiner anderen Werke unmittelbar zwingend hervorbricht, der hat in dieser Ouverture sein Haupt verbüllt. Das Kleid macht es nicht, nur der Träger adelt das Kleid. So wäre auch diese Ouverture für Musiker gewöhnlichen Schlages ein prächtiges Werk, aber nicht für Robert Volkmann, der durch sein *B-moll-Trio*, seine beiden Symphonien, durch seine „Sappho“ und andere Werke bewiesen hat, dass er zu den Magnaten der Kunst gehört.

Diese „Sappho“ bildete die zweite Nummer. Wir haben sie schon in der Winter-Saison gehört, und wieder müssen wir sagen, dass es eine höchst bedeutende Schöpfung ist. Fräulein Carina sang diese Concert-Scene mit ausgezeichneter Bravour und tiefer Empfindung; das Accompagnement war vorzüglich und darum auch der gespendete schallende Beifall ein gerechtfertigter.

Reményi hatte speciel für unser Concert ebenfalls eine Composition geliefert, welche er ein ungarisches Concert für die Violine nennt. Wir haben ihn bisher nicht als Componisten gekannt; nur flüchtig erinnern wir uns einiger Abende, an welchen er so genannte ungarische Streich-Quartette vorgeführt. So viel wir wissen, hat er sie nicht wiederholt. Reményi ist eine *Species* in der Geigerwelt; als Ungar, dem, wie das Sprich-

wort geht, die Geige mit in die Wiege gelegt wird, besitzt er ein urwüchsiges Feuer, damit verbunden einen kühnen Strich, seine Finger setzen sich mit gleicher Zuversicht auf die Saiten: und so geht aus diesem Ensemble eine in gewisser Beziehung imponirende Erscheinung hervor. Auch wir können ihm den Tribut der Anerkennung nicht versagen, auch auf uns hat er den besten Eindruck gemacht, so lange er in seiner Sphäre blieb; allein dem Componisten dieses ungarischen Concertes für die Violine können wir nicht mehr beipflichten. Reményi hat sich wahrscheinlich in dem Titel geirrt; als Rhapsodie mit einer recht hübschen Schluss-Cadenz hätte die Composition einigen Werth.

Das Händel'sche „Alleluja“ gab dem ersten Theile des Concertes den würdigsten Abschluss. Franz Liszt führte jetzt seine Dante-Symphonie vor. Wer da empfunden hat, Welch furchtbare Mysterien Dante in seiner „*Divina commedia*“ enthüllt hat, wer da weiss, mit Welch dämonischem Fanatismus gerade ein Liszt sich ihnen widerstandslos hingibt, wer da fühlt, wie entsetzlich die Macht der entfesselten Tonwelt ist—der wird mit einer gewissen Angst diese Dante-Symphonie erwartet haben; uns wenigstens ist es so ergangen. Wir haben ja Tondichter, die uns eine Hölle zu malen versucht haben, die uns Schmerz, Sehnsucht, Hoffnung in den glühendsten Farben zeichneten, wir können durch den Klang Rache, Ehrgeiz, die Alles durchbrechende Wuth versinnlichen, allein Hoffnungslosigkeit, also das eigentlich Vernichtende, uns durch Töne in die Seele zu schrecken — das hat noch Keiner gewagt. „*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!*“ ist das Thema, welches sich Liszt für den ersten Theil seiner Symphonie gewählt hat, und, Gott weiss es! er führt dasselbe in der furchtbarsten Weise durch. Kein Ruhepunkt, kein Abschluss, ewig nur aufwühlende Rhythmen und Accorde—was hilft es, dass in dem *Andante amoroso* nur einen Moment hindurch ein jugendlich schönes Bild hindurchschimmert, uns erinnernd an den Zauber, dem wir uns so selig hingegeben, „*lasciate ogni speranza*“, es treibt uns wieder davon in die grauenvolle Nacht. Ob es einem Tondichter verziehen werden kann, ein solches Programm seiner Phantasie zur Richtschnur zu wählen — wir wollen es nicht beurtheilen. Die Partei, welche von ihren Gegnern Zukunftsmusiker genannt wird, will zu jeder Musik ein bestimmtes Programm haben. Sie verlangt die höchste Spitze des Ausdrucks; mit den allgemein menschlichen Empfindungen hat sie abgeschlossen, um sich nur noch mit ganz speciellen, exorbitanten Phasen der Seele zu befassen. Wie weit es ihr gelungen ist, das muss die Geschichte lehren. Liszt und Wagner haben vielleicht nicht bedacht, dass die Consequenzen ihres Strebens nur bis zu

einem gewissen Gränzsteine gehen dürfen, wenn nicht das Chaos einbrechen soll, das hoffnungslose.

Allein Liszt ist doch Original, und darum nehmen wir auch die Excentricitäten des Originals mit demselben Interesse hin, wie das unserer Gefühlsweise von vorn herein Entgegentretende. Aber viele, die sich seine Partei nennen, sind nicht mehr Original, sind ein erblasster Abklatsch, der wahrlich nicht mehr ansprechen kann.

Nach Mosonyi's Ouverture, die bekanntlich einige der schönsten National-Melodieen hat, von denen wir das „Szózat“ vor allen Dingen erwähnen, bildete der Rákóczy-Marsch mit der Liszt'schen Orchester-Illustration den Schluss.

A u s P r a g .

Am 9. August ging hier ein Erstlingswerk von Julius Sulzer aus Wien: „Johanna von Neapel“, Oper in drei Acten von Otto Prechtler, in Scene. Die Novität fand Anerkennung. Den Löwentheil des Beifalls gewann der erste Act, worin ein Duett und ein Theil des Ballettes wiederholt werden mussten; nach jedem Actschlusse wurde der Componist gerufen. An diesem Erfolge hat die Musik den grössten Anteil; denn das Libretto hat denselben nicht allein nicht gefördert, sondern meist gestört.

Die Handlung fällt in das Jahr 1343 und bietet die Kämpfe zwischen den Neapolitanern und Ungarn, zwischen Johanna und Andreas, und die Ermordung des letzteren. Mit den Partiekämpfen der zwei Nationen glaubte der Dichter dem Componisten schon ein grosses Gebiet zur Entfaltung seines Talentes geboten zu haben, sah aber selbst die Magerkeit seines Sujets ein und knüpfte desshalb eine Zwischenhandlung an, deren Träger die königliche Amme Filippa Catanese und deren Sohn Folco sind; endlich waren noch die zwei Haupt-Charaktere zu zeichnen — Stoff genug für eine Oper. Allerdings ist auch der Stoff ein guter und das Material kein geringes; desto schlimmer ist die Vertheilung der Handlung gerathen.

Der erste Act fand an Sulzer einen tüchtigen Bearbeiter; mit vielem Geschick benutzte er das Auftreten der Ungarn zu einem höchst lebendigen, farbenreichen Gemälde und erzielte eine glückliche Wirkung. Aber je frischer eben der Eindruck dieses Actes ist, desto matter erschienen die beiden anderen, und obgleich sie nicht geringe musicalische Schönheiten enthalten, schwächen sie doch die Wirkung des Ganzen. Aber Alles bekundet ein ausgesprochenes Talent und erweckt berechtigte Hoffnungen. Die namhaftesten Stellen der Oper sind folgende: Keine Ouverture, sondern nur eine etwas grössere Intro-

duction beginnt das Werk. Der erste Act wird durch einen kurzen, charakteristischen Frauenchor eingeleitet, worauf die Königin sich mit einem längeren Gebete einführt, welches zu den schwächeren Nummern gehört. Es folgt das treffliche Duett zwischen Filippa und Folco, breit angelegt, eben so melodiös als edel gehalten. Dieses Duett fand lebhaften Beifall und wurde repetirt. Der Eintritt der Ungarn ist offenbar mit besonderer Vorliebe behandelt; der Componist bediente sich dabei des Vortheils, National-Melodieen anzuwenden; denn was kann eine Nationalität besser charakterisiren, als ihre eigenen Melodieen? Ein Marsch bezeichnet ihre Ankunft, worauf ein effectvoller Chor folgt. Den festlichen Theil bezeichnet das Ballet, worin der Csárdás vorherrscht. Nach einzelnen Recitativen, von dem besonders das des Königs hervortritt, folgt der grosse Finalsatz, eine werthvolle Ensemble-Nummer, worin der Componist seine Kunst, Massen zu beherrschen, trefflich bewährte. Besonders der Schluss ist von entschiedener Wirkung. Im zweiten Acte tritt Andreas mehr hervor; jedoch wirkt der Streit der Fürsten schon weniger. Petrarca's Anrede ist ohne besondere Bedeutung. Desto besser ist das Versöhnungs-Duett, welches in sanften, milden Tönen zum Gefühle spricht. Das Finale, wieder der Ausdruck wilder Zwietracht, steht dem des ersten Actes bedeutend nach; polcaartig gehalten, erinnert es an Verdi. Der dritte Act ist instrumental nicht ohne Werth, aber der zu gedehnte Text schadet. Das Duett zwischen Johanna und Folco ist leidenschaftlich und stimmungsvoll, das zwischen Andreas und Onofrio von wohlthuender Milde, die Erinnerung ist einfach und rührend bezeichnet. Auch der Schluss, der Fall des Königs, ist einfach. Aus dem Ganzen ist ersichtlich, dass die Oper an bedeutenden Momenten nicht reich ist; aber die hervorgehobenen sind mit entschiedenem Talente gearbeitet. Ueberdies ist die ganze Instrumentation eine gründliche und correcte, die Ensemble-sätze, mit wuchtiger Behandlung des Orchesters, sind kühn, aber sicher gearbeitet, die Stimmen vortheilhaft benutzt, und überall ist es sichtbar, dass der Componist sein Libretto nicht leichtfertig bearbeitet hat. Als eigenthümlich, aber nicht unbedenklich ist zu bemerken, dass Gebet und Choral auffallend vorherrschen, dagegen die Arie auf die kleinsten Dimensionen beschränkt ist. Die Mängel sind die gewöhnlichen bei einer Erstlingsarbeit. Einmal sind einzelnen Solisten Schwierigkeiten gemacht, die sie nur mit Mühe überwinden können, besonders gilt dies von der Partie der Johanna; ferner übertönt das Orchester häufig die Singstimme. Von den Charakteren ist Andreas am besten durchgeführt; ihm zunächst ist Filippa. Die Titelpartie beansprucht ein Organ von bedeutendem Umfange und vollendete Gesangskunst.

Das End-Resultat über die Sulzer'sche Oper wird nur dahin lauten können, dass sie die Begabung des Componisten für die dramatische Musik in einer Weise offenbarte, welche das Publicum von seinen weiteren Arbeiten mehr als gewöhnliche Leistungen erwarten lässt. Repertoirefähig ist sie schwerlich; ihr schadet der Contrast zwischen dem ersten und den zwei letzten Acten. Das Streben Sulzer's ist ein ernstes, und in dieser Beziehung ist nicht zu befürchten, dass er in die Schablone oder Schreibseligkeit gerathen wird. Aber vor Allem muss er für seine nächste Arbeit einen lebensfähigen Text gewinnen. Die Local-Kritik beurtheilte die Oper sehr günstig.

(W. Rec.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Dresden, 20. August. Bei dem jüngst hier gefeierten allgemeinen deutschen Sängerfeste hatte man ein solch unnützes Behagen daran gefunden, das Fest so pomhaft zu verherrlichen, als sei es das grösste Nationalfest, welches jemals nur in Deutschland begangen werden könne, und die lediglich zu ihrem Vergnügen hier einziehenden Sänger müssten wie die kühnsten Helden, die unser Vaterland von fremder Tyrannie befreit, oder als die um das Wohl der Menschheit verdientesten Ehrenmänner geehrt werden. Dass die bösen Nachwehen solch ungerechtfertigten Getriebes nicht ausbleiben konnten, ist selbstverständlich. So verlautet denn jetzt schon, wo die Festrechnungen allmählich geschlossen werden, dass die Stadtkasse das ungeheure Deficit von circa 60,000 Thlrn. wahrscheinlich zu decken haben wird. Das ist denn freilich eine übel Entdeckung, welche die überströmende Festbegeisterung plötzlich hier bis auf das Aeusserste abgekühl hat. Dresden ist gar keine reiche Stadt, es gibt nur zu viele gerechte, aber selten berücksichtigte Wünsche für bessere Pflasterung, Gasbeleuchtung, Wasserleitung, Armenversorgung und andere, zwar weniger prunkvolle, aber nützlichere Dinge; das Deficit muss wahrscheinlich durch eine Erhöhung der Miethssteuer, welche die unteren Stände hart trifft, wieder gedeckt werden, und so findet man, dass das Vergnügen, etliche Tausend Sänger hier vier Tage bewirthet und einzelne eitle und selbstgefällige Redner in schon unzählige Mal abgedroschenen Ideenfloskeln gehört zu haben, mit solcher Summe doch entschieden viel zu theuer erkauf ist.

Brüssel, 24. August. Von der Gesellschaft *Réunion Lyrique* wird hier in den Tagen der September-Feier ein grosses musicalisches Fest veranstaltet werden, wozu die Vorbereitungen jetzt schon mit regem Eifer betrieben werden. Das provisorische Local auf der Place du Trône wird in einen grossartigen Concertsaal umgewandelt, der an drei Tausend Personen fasst. Die Leitung des Concertes haben die Herren Ch. Hanssens und Fischer übernommen. Der Chor besteht aus sechshundert Dilettanten, worunter eine grosse Anzahl Damen; das Orchester aus 150 ausgesuchten Musikern. Diese an sich schon bedeutende Phalanx wird außerdem noch durch zahlreiche Musikfreunde von Antwerpen, Gent und Lüttich verstärkt. Die Solo-Partieen sind in Händen belgischer Künstler, wie Fräulein Artot, Herr Warnots, Herr Depoitier und Anderer. Zur Ausführung werden hauptsächlich Oratorien kommen, und zwar der erste Theil aus „Paulus“ von Mendelssohn, der dritte und vierte Theil aus „Die Jahreszeiten“ von Haydn und die Cantate „Arte-

velde“ von Gevaert. Das Concert selbst findet am 26. September Mittags statt, die Generalproben, zu denen das Publicum auch Zutritt hat, am 24. und 25. September.

Man schreibt aus Pesth: Dass von den Vielen, welche Liszt im Jahre 1856 gesehen, wie er mit ordenfunkelnder Brust den Dirigentenstab bei der Graner Festmesse geführt, dass von diesen nicht Wenige neugierig sind, den einst von der Gunst der Frauen getragenen Künstler in der schwarzen Sutane zu sehen, das mag sich wohl von selbst verstehen. Der geniale Meister hat sich übrigens seit den neun Jahren, wo wir ihn das letzte Mal gesehen, nur wenig oder gar nicht geändert. Er ist noch immer von den fesselnden Formen des Umganges, die ihm von je her eigen waren, und es gehört eben kein grosser Menschenkenner dazu, um auf den ersten Blick in ihm den Künstler herauszufinden, der die Falten des priesterlichen Talars mit derselben feinen Grazie zu drapiren weiss, mit der er einst das weltliche Kleid zu tragen verstand. Es lebt in ihm noch die alte Künstlernatur, das feine Verständniß der plastischen Form, wenn er über den wohlorganisirten Sopranisten-Chor die verbindliche Bemerkung macht, er sei „non seulement artistiquement, mais aussi physiquement bien choisi“.

Ankündigungen.

Im Verlage von Conrad Weichardt in Esslingen ist neu erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu haben:

C. G. Straub's kurze Anleitung zum Violinspielen für Lehrer und Lernende.

Nebst 46 stufenmässig geordneten Duetten
für die ersten Anfänger.

5. Aufl. 56 Seiten in 4. Preis 1 Fl. 20 Kr. — 24 Ngr.

Amtliche Empfehlungen und vielfache Einführung zum Unterricht bürigen für den Werth dieser praktischen und correcten Violinschule.

Die Musik-Director-Stelle

in Landau, bayerische Pfalz, kommt bis 1. October dieses Jahres in Erledigung. Verlangt wird die Befähigung, Vocal- und Instrumental-Aufführungen (Soli, Chöre, Orchester) zu leiten. Bei fixem Gehalte von 400 Gulden zugleich Aussicht auf zahlreichen Privat-Unterricht (Clavier und Gesang). Bewerbungen mit nötigen Zeugnissen an den derzeitigen Vorstand Dr. med. Lobstein. Termin vier Wochen.

Landau, 19. August 1865.

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, Höhle Nr. 1.

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.