

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 10.

KÖLN, 3. September 1853.

I. Jahrgang.

## Kunst und Kunststil.

(Schluss. S. Nr. 9.)

Die Urtheile *Helfferrich's* über die drei Heroen der Tonkunst sind richtig und fein aufgefasst. Von *Beethoven* sagt er: „er rage als eine wahre Riesengestalt hervor, weil er die Gefühlsgegensätze, welche die Gemüthswelt bald aufregen, bald sänftigen, wie kein Anderer zu behandeln weiss, das Pathos als solches, den Sturm der in ihren tiefsten Tiefen aufgeregten Leidenschaft in den hinreissendsten und bewältigendsten Jubel- und Schmerztönen kund werden lasse.“ Zur Unterstützung dieses Satzes führt er freilich sehr unpassend *Gumprecht's* verkehrte Bemerkungen über die *A-dur-Sinfonie* aus dem Deutschen Museum an; es scheint, dass ihm andere, richtigere Analysen *Beethoven'scher* Sinfonien nicht bekannt geworden sind. Gern unterschreiben wir aber die folgenden Sätze:

„Wird man aber darum sagen wollen, *Beethoven* sei der grösste Musiker? Gewiss ist er es in seiner Art, d. h. in der Behandlung des Affects nach der Seite seines Gegensatzes und darum seines ursprünglichsten Wesens. Es ist die ungebrochene, oft wilde Naturkraft des Gemüthes, die unmittelbar, ohne Zaudern und Zagen an das Leben und seine Erscheinungen herangeht und sie als treues Echo wieder hinausklagen lässt in die zwischen Freud' und Leid getheilte Gotteswelt. Naturwüchsig, wie sie ist, widerstreitet der *Beethoven'schen* Musik nichts so sehr, als der Charakter der Zierpflanze: sie duftet wie die Waldblume und braus't wie der Sturmwind durch die Savannen. Bei *Joseph Haydn* ist gleichfalls Alles ungekünstelter Naturlaut; aber das Pathetische erscheint noch gar nicht in seine Gegensätze getrennt, vielmehr als substantielle Ungeschiedenheit, kindliche Innigkeit, in dem Urgrund aller Einheit, in Gott, ruhende Genügsamkeit. Von *Mozart* hinwiederum muss man sagen, dass er, der grösste Dialektiker in der Musik, die Gegensätze nicht zu bewusstloser, sondern zu bewusster Einheit zusammen schliesst, aus dem kindlichen Frieden des Gemüthes heraus durch die Gegensätze des erregten Pathos hindurchschreitet und sie in reine Harmonie

auflös't. Besteht darin das grösste aller Geheimnisse, das Geheimniss der Liebe, so mag man immerhin das charakteristische Merkmal der *Mozart'schen* Musik Liebe nennen. Die wahre Liebe ist ja auch die höchste Harmonie. Der Kampf hört nicht auf — aber schon aus der Ferne winkt der Palmzweig der Versöhnung. *Mozart* könnte darum der *Rembrandt* der Musik heissen. Wie bei diesem die erscheinende Welt völlig in der Farbe aufgeht, die Linien der Zeichnung sich zu Farbentönen verklären, so offenbart bei *Mozart* jede Schwingung des Affects sich in den ungetrübten Elementen des Tones, dessen Verständniss bis jetzt noch Niemand in demselben Grade besessen hat. Ein echter Maler sieht ganz andere Farbentöne als das gewöhnliche Auge: *Mozart* hörte und verstand den Ton so bis in sein innerstes, verschlossenstes Wesen hinein, dass er jede, auch die zarteste Seelenregung als ein reines Tonverhältniss auszudrücken vermochte.“

Ueber Melodie und Harmonie finden wir ebenfalls treffliche Andeutungen von Ansichten, die zwar nicht neu sind, aber deren Wahrheit vergessen zu werden droht und deren Verbreitung von Neuem und gerade durch Aesthetiker noth thut, weil gegen die Aesthetiker.

Ein Ton kann an sich schön sein, es kann sich in ihm etwas Inneres offenbaren — Schmerz, Freude in einzelnen Lauten. Allein von künstlerischer Wirkung kann nur bei der Aufeinanderfolge von Tönen die Rede sein. Diese ist die Hauptsache, das Wesentliche bei der Musik. „Hier ist nun zu bemerken, dass das elementare Naturgesetz, wonach eine sinnliche Verwandtschaft besteht zwischen der sinnlichen Materie und dem Gehörsnerv, eine Fülle von Gestaltungen hervorbringt, die zum Geist in keinerlei Beziehung stehen. Die Töne ziehen sich wechselseitig an und stossen sich ab; andere gehen Verbindungen ein, leiten zu anderen über, einige stehen im schärfsten Gegensatz, kurz, es geht durch die Tonwelt dieselbe Ordnung, derselbe organische Trieb, wie durch das ganze Reich der Natur. Die Musik, welche, ohne einen höheren Gehalt zu bieten, mit diesem Naturgesetz in Uebereinstimmung bleibt, wird stets,

wie alle reine Natur, einen angenehmen Eindruck auf uns machen. Eine Composition, die keinen anderen Vorzug hat als diese sinnliche Schönheit, hat deshalb immer noch einen gewissen Werth, in so fern sie eine sinnlich lebendige Erregung, ein sinnlich Pathetisches im Hörer hervorbringt. Von dieser Seite ist auch der ungebildete Naturmensch den Einwirkungen der Musik zugänglich. Eine wahrhaft künstlerische Behandlung des Tones jedoch, eine solche, die den Anforderungen eines reich entwickelten Gemüthes genügt, lässt diese bloss natürliche Schönheit immer mehr in den Hintergrund treten, ähnlich wie bei der bildenden Kunst, wo das sinnliche Wohlgefallen von einer geistigen Lebens-Idee verdrängt wird. Die höhere Musik wirkt auf das innere Gefühl, auf das geistige Pathos. Dazu eignet sich aber immer nur eine solche Succession von Tönen, die wir Melodie nennen und definiren können als den organisch gegliederten Tongedanken. Je reiner und vollständiger die Melodie einen in sich abgegränzten Inhalt unseres Gefühlens ausdrückt, desto gelungener, stilistisch richtiger ist sie, und man wird schwerlich fehlgreifen, wenn man die Melodie und den Inhalt der Musik als Eines und dasselbe betrachtet. Es widerstreitet daher auch aller gesunden Auffassung, die Harmonie das Frühere in der Musik zu nennen, und heisst ungefähr eben so viel, als wenn man in der Plastik den paradoxen Satz aufstellen wollte, der so genannte archaische oder alterthümliche Stil, der die Gestalt scharf und zum Theil hart, nur in ihren wesentlichen Formen darstellte, müsse in der Entwicklung der griechischen Kunst später sein als der classische Stil in dem Zeitalter des Praxiteles und Skopas. Wir besitzen bis zu dieser Stunde Melodien, die uns tief ergreifen und denen eine begleitende Harmonie nicht beigefügt werden darf, wenn nicht die reine Wirkung getrübt werden soll (F. Hand, Aesthetik der Tonkunst, 1837).“

Die Bemerkungen über Rhythmik und Tonart ermangeln dagegen der Begründung durch genügende musicalische Kenntnisse; namentlich ist alles, was über die Tonart gesagt ist, nur dann wahr, wenn es nicht auf die Einzelverschiedenheit der zwölf Tonarten, sondern nur auf den Haupt-Unterschied von *Dur* und *Moll* bezogen wird, und auch dann noch nicht ganz und gar.

Dagegen können wir wieder im Ganzen mit dem übereinstimmen, was über die Bedeutung der Harmonie in der Musik gesagt wird. Die Tonkunst, deren wesentlichstes Element das Zeitliche, die Aufeinanderfolge der Töne, d. h. die Melodie, ist, „gelangt erst zu ihrer vollen Entfaltung durch den Gebrauch von Mitteln, welche dem an sich Suc-

cessiven den Charakter des Räumlichen verleihen. Zu der Melodie tritt die Harmonie, die Ordnung und Zusammenstimmung gleichzeitiger Töne, ein Simultanes in dem Einklang eines Mannigfaltigen von Tönen“. — Das ist wahr; jedoch ist dem Verfasser entgangen, dass das räumliche Element auch in der Harmonie nur ein untergeordnetes ist, und dass die Harmonie hauptsächlich auch nur wieder durch die Aufeinanderfolge wirkt, nur mit dem Unterschiede, dass bei ihr die Folge von Zusammenstimmungen, von Accorden, nicht bloss von einzelnen Tönen in Anwendung kommt. Ohne das Zeitliche in der Harmonie würde keine Modulation existiren. Geistreich und wahr ist der Vergleich der Perspective mit der Harmonie. „Nur Rousseau konnte in seiner paradoxen Einseitigkeit die Harmonie eine barbarische, gothische Erfindung nennen und ihren Ursprung in dem Mangel des Sinnes für natürliche Musik nachweisen. Es erinnert dies an die Chinesen, die in der Malerei von der Perspective nichts wissen wollen. Erst im Zusammenklang verschiedener Töne offenbart der Ton seine ganze Gewalt. Gewiss, man kann Gefallen finden schon an naiven Abbildungen, auf denen alle Figuren unmittelbar nach einander und in blosser Linien-Perspective erscheinen; wer wird darum aber läugnen wollen, dass die Malerei ihren höchsten Anforderungen erst dann entsprach, als sie ihre Gestalten zu modelliren und zu gruppiren lernte? Nicht anders verhält es sich mit der Harmonie. Die Harmonie verleiht der Melodie eine feste Haltung, Abgränzung und Rundung, überhaupt die Merkmale eines zu plastischer Existenz gelangten Lebens; denn die Tonmassen in ihrem gleichzeitigen Fortschreiten geben dem Tonbilde erst seine Schattirung und Fülle. — Wie die Perspective rein wissenschaftlich erlernt werden kann, so auch die Harmonielehre; bei Beiden lassen sich unwandelbare und mathematisch gewisse Gesetze aufstellen und beweisen. Die Correctheit, die durch die wissenschaftliche Kenntniss der Perspective und des Contrapunctes erreicht wird, darf nicht gering angeschlagen werden. Allein die bloss gelehrte Musik, einem Bilde vergleichbar, worauf die Perspective nach den strengsten Regeln der Kunst beobachtet und das Andere nur nebenher behandelt ist, beschäftigt lediglich den Verstand und vermag bloss dieser formalen Tadellosigkeit wegen einen tieferen Eindruck auf das Gemüth nicht hervorzubringen. Es fehlt ihr das Stoffliche, der Inhalt und dessen freie, dem Gemüthe zusagende Behandlung. Für die Harmonie in diesem Sinne, d. h. sofern sie dem melodischen Inhalt einen mannigfaltigeren, reicheren und zugleich tieferen Ausdruck zu verleihen hat, hört das mathematische

Gesetz auf, wie der Maler, um der eigenthümlichen Natur der Farbe Genüge zu thun, wohl gar genöthigt sein kann, gegen die mathematischen Regeln der Fernsicht zu verstossen. Die tiefere Vermittlung ist nicht Sache der Wissenschaft, sondern der künstlerischen Begabung, und eine richtige Harmonie ist darum noch keine gute Musik. Es lassen sich einer und derselben Melodie verschiedene harmonische Behandlungen geben, was dem Tonbilde ein verschiedenes Colorit verleiht. Eigentlich aber ist es die Aufgabe der Harmonie, den melodischen Keim zu der ganzen Pracht und Herrlichkeit eines organischen Gebildes zu entfalten, und in diesem Sinne wird man sagen können, dass, gleichwie es für ein vortreffliches Lied nur eine einzige ebenbürtige Melodie gibt, so auch nur eine Harmonie für eine gelungene Melodie.“

Wir schliessen diesen Artikel mit den trefflichen Schlussbemerkungen Helfferich's über den Gegensatz der bildenden Künste und der Musik:

„Reine Anschaulichkeit und darum Selbstentäusserung der Lebens-Idee gehört deshalb zum Wesen der bildenden Künste, weil das an sich Räumliche immer und überall nur an der Oberfläche sichtbar wird. Ein Innerliches, Verborgenes und Verschlossenes, ein erst zu Errathendes, Mystisches und Geheimnissvolles gibt es in der bildenden Kunst nicht; ihr Geheimniss ist vielmehr, dass sie kein Geheimniss hat, Alles offenbart, das Innerlichste selbst zur äusseren Erscheinung bringt. So will es die vermittels des Lichtes zu äusserem Bewusstsein gelangende Materie. Umgekehrt wendet die Musik sich schlechterdings vom Anschaulichen ab. Mit dem Tone, diesem inneren, seelischen Erklängen der Materie, zieht sich das Leben von der Oberfläche in sich selbst zurück, die Offenbarung faltet sich zum Mysterium zusammen, und die als Gedanken-Inhalt nicht näher zu bestimmenden Erregungen des Gefühls gehen bloss in die Tiefe, nicht in die Breite, wecken daher stets Wehmuth und Sehnsucht. Dieser vorherrschenden Innerlichkeit kann sich die Musik so wenig ent schlagen, dass es vielmehr gerade ihre Aufgabe ist, eben nur pathologisch, d. h. in der Richtung nach dem in sich form- und gestaltlosen Gemüthe zu wirken, und alle die Gedankenkeime, die sich zum äusseren Dasein drängen, stets wieder in den verschlossenen Urgrund innerlicher Gefühls-Erregungen zurückzunehmen. Die Zeit ist nie und nirgends: sie ist nur im Werden, oder als verschwindend; so soll auch der musicalische Gedanke sich nur im Verschwinden offenbaren.“

Was ferner in dem besprochenen Büchlein über Mimik und Tanz, über dramatische Action und end-

lich über Poesie, wenn auch nur kurz andeutend, gesagt wird, verdient ebenfalls nachgelesen zu werden. Schlagend ist darin unter Anderem die Bemerkung: „Das sprachliche Wort muss in der Kunst der Rede wirklich gesprochen und nicht gedruckt gedacht werden. Ein nicht laut vorgetragenes Gedicht ist keine Poesie.“ — Was lässt sich daran nicht alles knüpfen!

Der fünfte und sechste Abschnitt enthalten Ansichten über den Weg, den die Kunst einschlug, um sich stilistisch zu entfalten, über den geschichtlichen Fortgang ihrer Entwicklung bis auf die Hellenen. Von der Musik kann dabei natürlich nicht viel die Rede sein.

### H. Berlioz in Frankfurt am Main.

Hektor Berlioz, der Kritiker von Metier, der malende und abstracte Begriffe in Musik übersetzende Componist, der in unzähligen Artikeln seine „souveraine Verachtung“ ausgesprochen hat gegen alles, was die Musikgeschichte von Palestrina an bis auf unsere Zeit für ehrwürdig und classisch gehalten, der, weil er in seiner souverainen Verblendung nur Gluck und Beethoven für grosse Componisten erklärt, darum des ersteren Opern, des anderen Symphonien in Atome zerlegt und die eigentliche Musik erst von Gluck an datirt hat; derselbe Hektor Berlioz, der in langer Diatribe (*Journ. d. Débats* 1841) sagen konnte: „Höre ich Musik von Mozart, so drückt mich immer ein kleiner Alp (*Cauchemar*), höre ich aber Musik von Haydn, so drückt mich ein grosser Alp“; derselbe an Widersprüchen überreiche kritische *Secirer par excellence*, der den Mantel nach dem Winde zu kehren versteht, wie selten einer, der in einem an Schwatzhaftigkeit überströmenden Artikel „*Tribulations d'un critique*“ (*Gazette Musicale*, 7. Jan. 1838) die Bescheidenheit so weit getrieben, dass er von seinem Requiem in folgenden Epitheten spricht: „*C'est merveilleux! c'est colossal! c'est gigantesque! c'est sublime!*“; der auf den Vorwurf der pariser Kritik: es sei kein contrapunktische Gelehrsamkeit documentirender Satz, viel weniger eine ausgeführte Fuge in seinem Requiem, die stolze Antwort gab: „*Le génie est un prince qui ne donne pas audience tous les jours*“, (*Gaz. Mus.* 1. Jahrg., S. 125)\*

\*) Mit welcher souverainen Verachtung Hr. Berlioz die Kunst der Fuge beehrt (weil er selber nichts davon gelernt), hat er bei Beurtheilung von Beethoven's *Missa solemnis* (*Journ. d. Déb.*, 20. Febr. 1835) mit Folgendem beurkundet: „*Puisse l'inventeur des Fugues être maudit jusqu'à la consommation des siècles!*“ — Es genügt, zu wissen, dass, als Hr. Berlioz diesen Fluch

— kurzum, der grosse ästhetische, wie nicht minder theoretische und praktische Sünder oder „Reformator“, wenn man lieber will, der Meister und Vorgänger im Phantastischen und Absonderlichen, der im ersten Jahrgang der *Gazette Mus.* S. 38 von sich selbst schreibt: „*Je parie que je suis fou. Au nom de Dieu, dites-moi ce qui en est*“ . . . er ist in eigener Person in unserer Stadt und hat vorgestern im Theater nachstehende Werke seines erhabenen Genius zur Aufführung gebracht, deren Ankündigung auf dem Theaterzettel schon charakteristisch genug ist:

I. Abtheilung. Harold in Italien. Sinfonie in 4 Abtheilungen mit obligater Viola: 1. Harold in den Bergen, Scenen der Trauer, des Glücks und der Freude. 2. Marsch und Abendgebet der Pilger. 3. Serenade eines Bergbewohners der Abruzzen. 4. Erinnerungen an die vorhergegangenen Bilder. Das Fest der Räuber.

II. Abtheilung. Die Ruhe der heil. Familie. Fragment, dem neuen Testament entnommen, Dichtung und Musik von H. Berlioz. (Abdruck des Gedichts — 20 Zeilen — mit der Ueberschrift: *Un berger chantant.*) Gesungen von Hrn. Caspari.

III. Abtheilung. Die zwei ersten Acte aus „Die Verdammniss des Faust“, Legende in 4 Acten, musicalisch dargestellt von H. Berlioz. Bilder des 1. Acts: Die Ebenen von Ungarn. Faust beim Aufgang der Sonne. Zug der Landleute. Chor. Recitativ und ungarischer Marsch.

Bilder des 2. Acts: Faust in seinem Studirzimmer. Recitativ zu einer Instrumental-Fuge. Des Osterfestes Hymne. Auftritt des Mephistopheles. Recitativ. Auerbach's Keller. Chor der Zecher und des berauschten Brander. Lied. Vocalfuge über ein Thema aus Brander's Lied. Gesang des Mephistopheles. — Romantische Gegend an den Ufern der Elbe. Chor der Sylphen und Gnomen. Schlummer des Faust. Tanz der Sylphen. Recitativ und Soldatenchor. Lateinischer Studentengesang. Derselbe mit Ensemble und Chor. Finale. — Faust Hr. Caspari — Mephistopheles Hr. Dettmer — Brander Hr. Leser.

Nachdem die Sinfonien *Harold*, *Romeo et Juliette*, *Phantastique*, *L'Episode de la vie d'un artiste*, das Requiem und andere Werke wiederholt in Paris zur Aufführung gekommen (wo sie der Unterzeichnete auch gehört) und der Stern ihres Schöpfers bereits im Erbleichen war, brachte der Constitutionnel eine summarische Beurtheilung, aus der wir das Wesentliche hier im Urtexte wortgetreu folgen lassen, da dieselbe ihre Geltung für alle Zeit behalten wird, zumal Hr. Berlioz in Allem und Jedem auch stets derselbe bleibt.

„*En dépit de tous ses efforts pour être original, Mr. Berlioz n'a point de style à lui. Sa manière change incessamment, et, en voulant n'imiter personne, il imite tout le*

gethan, er eben auf dem Gipfel seines pariser Ruhmes, aber auch seines Uebermuthes, angelangt war, von dem herab ähnliche souveraine Bannflüche nach allen Seiten geschleudert worden; der stärkste oder, richtiger, unverschämteste traf Mozart's Requiem in seiner Totalität. (*Gazette Musicale*, 7. Sept. 1834, und *Journ. d. Déb.*, 9. Aug. 1835 wiederholt.)

*monde, c'est-à-dire il exagère les formes de tous les grands maîtres: il va de Mozart à Beethoven et de Haendel à Rossini, oui, à Rossini, ne vous déplaie. Mr. Berlioz, qui a écrit tant de feuilletons contre la mélodie rythmée, contre les phrases carrées, enfin contre ce qu'il appelle, en son style des Débats, la musique de nourrice, Mr. Berlioz arrive quelquefois, après avoir livré son orchestre à des contorsions effroyables, après avoir accablé de fatigue les plus vigoureuses contrebasses de Paris, il arrive, dis-je, à quelque bonne mélodie bien rythmée, bien classique, bien découpée en 4, 8, 12 et 16 mesures. En un mot, Mr. Berlioz fait quelquefois du Rossini pur et simple; c'est une cruelle punition pour un réformateur aussi rébarbatif! Le plus grand reproche qu'on puisse faire à Mr. Berlioz, c'est qu'il ne sait pas traiter une idée musicale. Il manque de suite; ses phrases se succèdent, mais elles ne sont point liées entre elles; il n'a pas de trame, de tissu dans le style, etc.\*).*“

Von Seiten des Bühnen-Vorstandes, des Orchesters, wie auch der Solo- und Chorsänger hat Hr. Berlioz die willfährigste Unterstützung gefunden, was allein schon sechs Gesamtproben bezeugen. Welcher wahrhaft grosse, den Vorfahren gleiche Componist — gäbe es dermal einen solchen — müsste wohl kommen, dem man so viel Zeit- und Kraftaufwand zum Opfer brächte? Und für welche Erfolge? Zunächst für ein leeres Haus. Nur das Parterre war spärlich besetzt, dagegen waren sämtliche Logenreihen und die Galerie vollkommen leer; die Netto-Einnahme betrug demnach nur vierzig Gulden. Wenn dies kein sprechender Beweis von mangelnder Sympathie für dergleichen Absonderlichkeiten im hiesigen Publicum ist, so weiss ich

\*) „Trotz seiner Anstrengungen, originel zu sein, hat B. doch keinen eigenthümlichen Stil. Seine Manier wechselt immerwährend, und indem er Niemanden nachahmen will, ahmt er Jedermann nach, d. h. er übertreibt die Formen aller grossen Meister: er springt von Mozart auf Beethoven und von Händel auf Rossini, ja, auf Rossini, wenn Sie nicht übel nehmen. Berlioz, der so viele Feuilletons gegen die rhythmische Melodie, gegen die gegliederten Perioden geschrieben hat, überhaupt gegen das, was er in seinem Debats-Stil *Ammenmusik* nennt, Berlioz kommt manchmal, nachdem er sein Orchester zu furchtbaren Gliederverrenkungen gezwungen, die kräftigsten Contrabassisten von Paris halb tod gemacht hat, zu einer harmlosen zweitheilig rhythmisirten Melodie, die recht hübsch classisch, recht hübsch in 4, 8, 12, 16 Tacte gesondert ist. Mit Einem Worte, er macht öfters nichts als reinen Rossini: das ist eine bittere Strafe für einen so störrischen Reformator! Der grösste Vorwurf, den man ihm machen kann, ist der, dass er keine musicalische Idee zu behandeln weiss. Er hat keine Folge in seinen Sachen: seine Perioden kommen eine nach der anderen, aber sind nicht mit einander verbunden — er hat keinen Plan, kein Gewebe in seinem Stil u. s. w.“

einer ähnlichen, kaum dagewesenen Demonstration keine andere Auslegung zu geben.

Die Leistung des Orchesters war vortrefflich. Die gehäuften, unerhörten Schwierigkeiten, vornehmlich im ersten und vierten Satze der Sinfonie, wurden fast durchweg mit Leichtigkeit ausgeführt. Aber auch den Singstimmen, darunter besonders den Chören, gebührt laute Anerkennung; denn diesem Theile sind in der Musik zu der elendiglichen zusammengestoppelten Faust-Legende Dinge zugemuthet, die kein Componist schreiben kann, dem sich das Gesang-Element nur einiger Maassen erschlossen hat. Eine kritische Analyse dieser Musik zu geben, unterfange ich mich nicht, obwohl ich dazu versucht wäre\*), indem ich sicher voraussetze, dass Ihnen und vielen Lesern der Niederrheinischen Musik-Zeitung eine solche aus der Feder des Componisten schon bekannt ist; denn Hr. Berlioz lässt auf Selbstkritiken seiner neuesten Schöpfungen in der Regel nicht lange warten, wie männiglich bekannt.

Ueber die hiesige Aufführung, über die verlangten Wiederholungen, z. B. des Ragozy-Marsches (den das Programm als solchen näher zu bezeichnen vergessen hatte, daher Publicum glaubte, er sei Eigenthum des Hrn. Berlioz), dann einer wirklich originalen Stelle, abwechselnd zwischen Pauke und Harfe, nicht minder über das Hrn. Berlioz zu Ehren nach dem Concerte von der Elite der Musiker gegebene Abendessen, über die begeisterten Toaste dabei werden Sie sicherlich im *Journ. d. Débats* einen detaillirten Bericht zu lesen bekommen. Darin wird der immer sehr genaue und umständliche Berlioz nicht unterlassen, auch anzuführen, wie viel Pianisten, Violinisten, emeritirte Flötisten, Capellmeister, Doctoren der Musik und Referenten zu Frankfurt am Main ihm ihre aufrichtige Huldigung dargebracht, um dafür nur im *Journ. d. Débats* oder in der *Gazette Musicale* mit Namen genannt zu werden. Von einem Mitgliede des Schauspiels wurde Hrn. Berlioz ein Lorberkranz aufs Haupt gesetzt und ein Gedicht in deutscher Sprache, von C. Golmick verfasst, überreicht. Man will sogar wissen, dass diese kleine Phalanx wahrhafter Verehrer mit dem grossmüthigen Vorsatz umgehe, das Scheiden dem berühmten Reformator und Ruhmmacher aus dieser undankbaren, seine grossen Verdienste ignorirenden

\*) Anzumerken will ich jedoch nicht unterlassen, dass die im Programm angekündigte Instrumental-Fuge nicht zu Gehör kam, wohl aber die Vocal-Fuge auf das Wort „Amen“. Und was geht da vor? Nachdem der Führer in allen Stimmen unter einen Hut gebracht ist, tritt sogleich ein Orgelpunct von 10 bis 12 Tacten ein, und — aus ist das Ding. Diese famose Schulkraben-Fuge besteht aus höchstens 30 Tacten.

Stadt dadurch zu erleichtern, indem sie den unerfreulichen Ausfall an der Casse durch einen goldenen Tactirstock ersetzen wollen. Das wäre thatsächlich eine edle Rache, von der sämtliche Zeitungen der alten und neuen Welt Eclat machen würden!

Erleidet Hr. Berlioz durch sein Unternehmen hier wirklich einen namhaften Verlust, was unter allen Beziehungen zu bedauern, so gestaltet sich der moralische Gewinn, den das kleine Häuflein Unbefangener davon trägt, um so erfreulicher und bedeutsamer, als man endlich Gelegenheit gefunden, wenigstens einige der oft und vielmals mit Emphase rühmen gehörten Werke des „Fortsetzers der Beethoven'schen Instrumental-Musik“ kennen zu lernen, und sich einen klaren Begriff von ihrem Kunstwerthe zu machen. Einem später lebenden Geschlechte wird diese Gelegenheit sicher und gewiss nicht mehr werden, da Hr. Berlioz fern von der Anmaassung eines anderen Reformators der dramatischen Musik ist, Kunstwerke für die Zukunft schaffen zu wollen.

Frankfurt am Main, den 26 August.

A. Schindler.

### Stoppellese.

Was wird doch nicht alles in die Welt hineingeschrieben, um Aufsehen zu machen! Geht's nicht mit dem Erheben eines neuen Werkes bis zum Himmel, so macht man sich an das Herabreissen eines längst in anerkannter Glorie glänzenden Sterns; und die Berechnung auf die Natur der Menschen ist richtig — sie greifen gern nach dem Herben, das Anderen angethan wird, und das Neue und Pikante geht ihnen über Alles, mag es auch kränkende oder unsinnige Behauptungen enthalten. Effect um jeden Preis! das ist die Losung auch der heutigen Kunstkritik, besonders der schönrednerischen, die sich in den Feuilletons zeigt. So hat ein Kunstrichter in der augsb. Allg. Ztg. Nr. 217 unter dem Titel: „Musicalischer Brief von einem beschränkten Kopf“ (Riehl?) seinem Gewissen über Beethoven's neunte Sinfonie in folgender Weise Luft gemacht:

„Als am Beethoven-Fest zu Bonn Franz Liszt die ne<sup>s</sup>, Sinfonie zur Aufführung brachte, da war sie in De<sup>das</sup> land gewisser Maassen noch Neuigkeit. [Keineswegs der war vor jenem Feste bereits vier Mal auf den ni<sup>n</sup> Menschlichen Musikfesten aufgeführt worden!] Sie h<sup>bei</sup> ihm wenige Darstellungen (?) gefunden, ihrer Schwie<sup>e</sup> abgeht gen, und wenige Liebhaber, ihrer Ungewöhnlic<sup>e</sup>eil setzen, er misslich-

Die Hörer ermüdeten in den düsteren Labyrinthen des ersten Satzes, fanden sich befremdet durch die dämonischen Sprünge des zweiten, und kaum dass sie bei der seelenvollen Klage des Adagio aufzuthauen begannen, so fanden sie sich von dem Bass-Recitativ des vierten Satzes wie mit Wasser begossen — ein Entsetzen, von dem sie sich auch trotz des Freudenliedes nicht mehr erholen konnten, sondern sie mussten es mit nach Haus und zu Bett nehmen. Schrecklich! Und man hatte auf einen so ausgesuchten Genuss gerechnet.

„Das ist nun seitdem freilich sehr anders geworden. Unsere Capellen haben die Schwierigkeiten des riesenhaften Werkes überwunden oder umgehen gelernt, unser Publicum an seine Seltsamkeiten sich gewöhnt. Die neunte Sinfonie ist beliebt, ist gewisser Maassen populär geworden. Die Concertsäle wenigstens füllt sie sicher jedes Mal. Beim Eintreten der Menschenstimme nach  $3\frac{1}{2}$  Theilen Instrumental-Musik, wo sich vor zehn Jahren die Haare sträubten, gehen jetzt die Herzen auf. Die tiefe Symbolik, welche in diesem Eintritt liegt, dass nur im Menschen und mit Menschen dem Menschen Lösung aller Qualen blühe — das *homo homini Deus* Feuerbach's — dieses Wort des Räthfels der neunten Sinfonie ist jetzt zur Trivialität geworden, die der Jüngling seiner Dame ins Ohr flüstert. Und während unter Fortgeschrittenen längst kein Zweifel mehr darüber ist, dass mit diesem Werke Beethoven sich selbst übertroffen und der Musik neue, bis dahin ungeahnte Bahnen eröffnet habe, redet auch das grosse Publicum sich eine besondere Liebhaberei für dasselbe schon desswegen ein, weil Niemand sich von den Fortgeschrittenen ausschliessen mag.

„Und nun, nach dieser Revolution in dem musicalischen Geschmacke Deutschlands, ja, der Welt, was werden Sie sagen, wenn ich mich noch immer als einen von denen bekennen muss, die nichts gelernt und nichts vergessen haben? Nicht vergessen jenes fatale Begossenwerden, und nicht gelernt, des Schlüssels mich zu bedienen, den man zum Verständniss eben dieses Punktes einem jetzt bereits mit dem Concert-Programm in die Hände drückt? Werden Sie nun noch von übertriebener oder affectirter Bescheidenheit

Behalten? Gott verzeih's dem Lehrer, der mich auf der Schule <sup>Ber</sup> halben Horaz auswendig lernen liess; denn daher hab' <sup>same</sup> noch, dass mir bei dieser Sache immer der Vers im

genommt: *Humano capiti cervicem pictor equinam etc.*

getrag auch mag mich dadurch noch so sehr prostituiren, salsliche ich doch, wenn durch jene Formel die Abnormen <sup>worden</sup> unten Sinfonie gerechtfertigt sein soll, so las-  
zart's R <sup>1834,</sup> unes Erachtens auch der Gott mit dem Hunds-

kopf oder der Stier mit dem Menschenkopf als Kunstwerke rechtfertigen. (!!)) Denn haben sie nicht auch ihre tiefe Symbolik? Und sind sie darum weniger Monstra? Das ist es also, woran ich hangen bleibe: durch Nachweisung einer symbolischen Bedeutsamkeit wird, so viel ich sehe, ein Kunstwerk eben nur als bedeutsam, möglicher Weise tiefsinnig, aber immer nicht als schön erwiesen, und Schönheit bleibt doch beim Kunstwerk, das erhabenste nicht ausgenommen, immer das Grund-Erforderniss.

„Ich weiss wohl, in welchen Nachtheil ich mich einer Zeit gegenüber setze, welche, nachdem ihr das Ueberspringen historischer Schranken auf politischem Felde so übel bekommen, ihren Zorn an den hergebrachten Schranken auf dem Gebiete der Kunst scheitern zu lassen zu wollen, wenn ich hier mit der alten Gränzlinie angezogen komme, welche die Entwicklungs-Geschichte der Musik zwischen Vocal- und Instrumental-Musik gezogen hat. Ausser ihrer unvermischten Gestalt kommt letztere allerdings auch als Begleitung und als Einleitung zu der ersteren vor, wie im historischen Bilde die menschlichen Figuren von landschaftlichen Partien umgeben sein können. Die Instrumental-Musik, als Einleitung zur Vocal-Musik, verhält sich entweder als Introduction, d. h. sie lässt auf unbestimmtere Weise die Stimmung anklingen, welche sofort mit dem Eintritt der Menschenstimme sich bestimmter darlegt und entfaltet — ich erinnere beispielsweise an die Introduction des Messias mit ihren schwermüthigen Klängen als Vorbereitung auf das „Tröstet, tröstet mein Volk“; oder sie ist Overture, d. h. sie drückt den gleichen Inhalt, welchen die Oper, das Oratorium in der Weise der dramatischen oder lyrisch-epischen Vocal-Musik (die unselbstständig begleitende Instrumental-Musik mit eingerechnet) zur Darstellung bringt, in der Weise der reinen Instrumental-Musik aus, wozu Beispiele anzuführen überflüssig ist. Alles das sind Formen und Verbindungen, die sich durch die Natur der Sache rechtfertigen. Dass wohl die Instrumental-Musik, niemals aber die Vocal-Musik die begleitende Rolle spielen darf, erklärt sich aus demselben Umstande, wie das Andere, dass Menschenstimme als Einleitung zu einem Stücke einer Instrumental-Musik ein Unding wäre; aus der grösseren Bestimmtheit, welche der Vocal-Musik aus der Anlehnung an das Wort, und der unmittelbareren Seelenhaftigkeit, die ihr aus dem Organ der Menschenstimme erwächst.

„In dem Falle der neunten Sinfonie nun geht zwar auch, wie wir als zulässig erkannt haben, die Instrumental-Musik der Vocal-Musik voraus, aber weder als Introduction noch als Overture (die ja überdies, schon äusserlich genommen,

doch nicht grösser sein dürften als das einzuleitende Werk selbst). Nicht als Overture; denn sie fasst nicht den Inhalt der folgenden Vocal-Musik in ihrer Weise zusammen, im Gegentheil enthält sie von diesem Inhalt gar nichts, sie sucht ihn bloss und drängt danach hin. Und doch kann sie eben so wenig als Introduction betrachtet werden; denn sie bereitet nicht einen ersten vocalen Satz bloss vor, der sich dann in einer Reihe von Sätzen und Situationen entwickelt, sondern umgekehrt durchläuft sie selbst eine Reihe von Sätzen und Stimmungs-Entwicklungen, während der zum Schluss eintretende Gesang verhältnissmässig nur noch Eine Stimmung auszudrücken hat.

„Die reine Instrumental-Musik, im Besonderen die Sinfonie, geht von der Voraussetzung aus: der Kreis menschlicher Gefühle und Stimmungen, welche zu einem in sich gegliederten und vollendeten Kunstwerk erforderlich sind, lässt sich darstellen ohne Mitwirkung der menschlichen Stimme, durch das bloss Zusammenwirken verschiedener Instrumente. Wogegen die Vocal-Musik von der gegentheiligen Voraussetzung ausgeht: dass, wie das menschliche Empfinden vom Gedanken untrennbar und sein natürliches Organ die menschliche Stimme ist, so auch sein voller musicalischer Ausdruck nur durch die Menschenstimme in Verbindung mit dem Worte möglich sei. Beide Voraussetzungen sind jede an ihrem Orte richtig, und der Musiker kann sich beliebig auf den Boden der einen oder der anderen stellen, er kann in verschiedenen Productionen zwischen beiden Voraussetzungen wechseln, aber — in einem und demselben Werke darf er das nicht, wenn er nicht dessen Einheit zerstören will. (Und Don Juan, Fidelio, u. s. w.?! ) Wenn der Opern-Componist seiner Oper eine Overture vorausschickt, so sagt er uns gleichsam: Seht, was ich euch sofort dramatisch-musicalisch vorführen werde, das kann ich euch schon vor der Hebung des Vorhangs im rein musicalischen Nebelbilde zeigen; aber der eigentliche Körper kommt erst nach. Es verlässt also der Opern-Componist mit der Overture seinen Standpunkt keineswegs, welcher die Vocal-Musik (mit Begleitung) als die wahre voraussetzt. Dagegen stellt sich Beethoven in der neunten Sinfonie von vorn herein ganz auf den entgegengesetzten Standpunkt. Er lässt sich mit der Instrumental-Musik so ernstlich, tief und anhaltend ein, als wäre sie das befähigte Organ, allen Inhalt seiner Gefühle in sich aufzunehmen — um sie dann am Ende bei Seite zu werfen (??) und nach der menschlichen Stimme als dem allein hierzu ausreichenden Organ zu greifen. Ausreichend, wozu? Zum vollen Ausdruck menschlicher Empfindung überhaupt? Nein;

zum Ausdruck der einen Art von Empfindungen findet er sie offenbar ganz ausreichend, des Schmerzes nämlich in allen seinen Formen und Farben; nur zum Ausdruck der anderen Hauptart von Gefühlen, der freudigen, soll sie nicht ausreichen, sondern da die Zuhörfähigkeit der Menschenstimme unerlässlich sein. Diese Behauptung gibt der Menschenstimme in Verbindung mit dem Worte zu viel und zu wenig: nein, nicht bloss die Freude, auch den Schmerz vermag nur sie in seiner ganzen Tiefe und Innigkeit auszudrücken; aber so weit die Instrumental-Musik das Eine kann, kann sie auch das Andere; einen rein instrumentally geschürzten Knoten zu lösen, bedarf es keines vocalen *Deus ex machina*, oder wer vermisst denn einen solchen in desselben Meisters *C-moll-* und *A-dur-Sinfonie*?

„Ich habe oben, um das Verhältniss zwischen Vocal- und Instrumental-Musik zu erläutern, das zwischen historischer und Landschafts-Malerei herbeigezogen; hier will ich an das zwischen der Malerei überhaupt und der Plastik erinnern. Die letztere setzt voraus, dass sich die vielartige Herrlichkeit und Bedeutsamkeit des menschlichen Leibes ohne Farbe durch die bloss körperliche Form darstellen lasse; die Malerei sagt: Nein! ehe ich mir die Farbe nehmen lasse, verzichte ich lieber auf die körperhafte Form. Auch hier haben Beide Recht; Beide können Beides in verschiedenen Kunstwerken beweisen, aber sie können nicht Beides in demselben Kunstwerke beweisen wollen. Was würde man von einem Künstler denken, der Beine, Leib, Brust, Arme einer Figur aus farblosem Marmor fertigte; wie er nun aber an den Kopf käme, sagte er: Nein, das geht so nicht: dem Kopfe, dem muss ich Farben geben. Unfehlbar würde man denken, der Mann sei toll geworden. Ob das aber nicht genau der Fall der neunten Sinfonie ist? (!!)

„Daher also (es ist jetzt schon einerlei, und so will ich lieber Alles vollends heraussagen), daher dieser fatale Eindruck, den ich nicht wegstreichen kann, so oft im vierten Satze der Bass mit seinem Recitativ einfällt, dass ich mich selbst frage: Bin denn ich toll geworden oder die Musik? (Sie, Bester!) Es kommt daher, dass hier mit Einem Ruck das Kunstwerk seinen Schwerpunkt verändert und dadurch auch den Hörer umwerfen zu wollen scheint. Und Beethoven vollends, der so unvergleichbar stärker in der Composition für das Orchester als in der für die menschliche Stimme ist, der insbesondere in dem Schlusschor unserer Sinfonie die Menschenstimme eben nur als Instrument behandelt, wobei ihm aber das contrapunktische Mark Händel'scher Chöre abgeht — wie mochte er insbesondere sich so in Nachtheil setzen, wie die Gefahr einer solchen Antiklimax an der misslich-

sten Stelle laufen? denn mit allem Respect vor dem auch von mir hochverehrten Meister sei es gesagt, diesen Schlusschor halte ich gerade für das Platteste in der ganzen neunten Sinfonie.“ („Stürzet nieder, Millionen!“ ist platt!!)

Zu widerlegen ist so etwas nicht. Die schiefen Urtheile und die hinkenden Gleichnisse fallen von selbst um, und es bleibt nichts zu bewundern übrig, als die — Eitelkeit des Schreibers, der im runden Hut unbemerkt durch die Menge ging und auf einmal auf den Gedanken kam, über den Hut noch eine rothe Mütze zu ziehen.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Ausser den Garten-Concerten, unter denen die vom Capellmeister Manns stets den ersten Rang behaupten, ist nichts Musicalisches zu vernehmen. Am 15. Sept. wird Hr. Director Röder die Bühne eröffnen; es heisst, er habe Frau Behrendt-Brand als Prima Donna engagirt, was sehr erfreulich wäre. Wir werden auch Wagner'sche musicalische Dramen, den Tannhäuser und vielleicht auch den Lohengrin, hören. Die Decorationen zu ersterem werden bereits gemalt.

\*\*\* **Frankfurt a. M.,** 30. Aug. Prof. Otto Jahn aus Leipzig ist seit drei Wochen hier anwesend und arbeitet anhaltend in den Mozart'schen Originalen bei André. Er besitzt eine ungeheure Thätigkeit und einen ausserordentlichen Forschungssinn für sein grosses Unternehmen einer vollständigen Biographie und Charakteristik von Haydn, Mozart und Beethoven. Ueber die beiden letzteren hat er das Glück gehabt, eine grosse Menge Einzelheiten und Neues aufzufinden.

Am 25. Aug. hatte Hr. Prof. Kühmstedt aus Eisenach in André's Saale an dreissig Musiker und Musikfreunde versammelt, um ihnen klare Begriffe von seiner neuerfundenen Theorie der Musik oder der „Kunst, in Tönen zu denken,“ beizubringen. — Immer mehr neue Theorien, Methoden, Systeme — und immer schlechtere Musik! Männer, die sich in den letzten fünfzig Jahren mit offenen, gesunden Sinnen auf dem Musikgebiete umgethan, wissen etwas darüber zu sagen. Von dem Bemühen des Hrn. Kühmstedt, dessen Aeusseres auch den grossen Weisheitslehrern gleicht, die der alte Horaz in seinen Satiren schildert, kann ich nur berichten, dass er die Versammlung gelangweilt, mitunter sogar aufgebracht und erbittert hat, und dass die Höflichsten ihn für einen — Philosophen halten, der dem Grundsatz Geltung verschafft: *Omnes stultos insanire.*

Am 29. Aug. hatte die Theater-Direction Hrn. Berlioz das Haus zu einem zweiten Concerte bewilligt, worin die Sinfonie „Harold in Italien“ und die „Verdammnis des Faust“ wiederholt und Weber's Aufforderung zum Tanz, von Berlioz instrumentirt, zur Aufführung kamen. Erste Ranglogen und Parterre waren wohl besetzt, wozu das regnerische Wetter auch das Seine beigetragen hatte. Die Beifallsäusserungen scheinen jedoch die vom ersten Concerte um Weniges überboten zu haben. Jedenfalls dürften die Berichte in den *Débats* vom Kunstsinne der Frankfurter nicht viel Löbliches zu erzählen wissen.

**Wiesbaden.** Capellmeister Schindelmeisser, der bekanntlich einem Rufe nach Darmstadt folgt, gab in voriger Woche sein Abschieds-Concert, welches durch Gesang-Vorträge der Damen Joh. Wagner und Marra-Vollmer einen erhöhten

Reiz erhielt. Er hat von dem Theater-Comite ein besonderes Dankschreiben als Anerkennung seiner Wirksamkeit erhalten.

**Mannheim.** F. Kühmstedt, Professor der Musik aus Eisenach, verweilte einige Tage hier und gab durch die freie Entwicklung einer Fuge über ein gegebenes Thema Beweise seiner ausgezeichneten contrapunktischen Kenntnisse. Er gehört sicher zu den besten Orgel-Componisten unserer Zeit. (Südd. M.-Z.)

**Bremen.** Unser Capellmeister Hagen, der seit fünfzehn Jahren die Abonnements-Concerte und seit zehn Jahren die Oper hier leitete, verlässt uns, um nach Wiesbaden zu gehen. Er hat zum Andenken und zur Anerkennung seiner Verdienste einen silbernen Pocal erhalten. Sein Nachfolger ist Barbieri, bisher in Hamburg.

Der Fürst von der Moskowa, Sohn des Marschalls Ney, ist als einer der tüchtigsten musicalischen Dilettanten in Frankreich bekannt. Seine Lieblingsbeschäftigung ist die Erforschung der Geschichte der Musik, und er besitzt eine der werthvollsten Sammlungen von gedruckten und ungedruckten Compositionen älterer Meister. Gegenwärtig als General in Algerien, hat er auch dort mitten unter dem Kriegsgetümmel die musicalischen Forschungen nicht zurückgesetzt und wird demnächst einen Aufsatz über arabische Musik mit Beispielen arabischer National-Melodien in der *France musicale* veröffentlichen. Der Aufsatz ist aus Constantine, wo der Fürst einige Monate lang in Garnison stand, datirt.

Selbst nach Sydney in Australien ist die Musik und die Oper gedungen. Ein Italiäner führt dort die bekanntesten italiänischen Opern, jedoch mit englischem Text, auf. Die Sänger sollen nicht so übel sein, das Orchester aber (einige schlechte Violinen und eine grosse Trommel) schauerhaft. Die Eintrittspreise sind im Verhältniss zu der dortigen Theuerung billig: 4 Shilling die Logen, 2 Shilling das Parterre. Der *Impresario* macht gute Geschäfte.

### Ankündigungen.

Bei C. J. Falckenberg in Coblenz sind so eben erschienen und durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

**Flügel, G.,** 4 Clavierstücke. 1. Morgen-Empfindung. 2. Kampfes-Unruhe. 3. Gestillte Klage. 4. Abend-Empfindung. Op. 34. 25 Sgr.

**Weidt, H.,** 2 Lieder. Weinfreude und Fliege Vogel, fliege Falke. Für 1 Singst. mit Pianof. Op. 27. 10 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

(Hierbei das Literaturblatt Nr. 2.)

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.