

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. II.

KÖLN, 14. März 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Erinnerungen an Franz Schubert. (In vier Abtheilungen.) Mitgetheilt von A. Schindler. III. und IV. — Aus Leipzig (Liszt-Concert — 19. Abonnements-Concert — Euterpe — Kammermusik). — Aus Elberfeld (Gedächtnissfeier für Robert Schumann — „Des Sängers Fluch“ von demselben). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Amsterdam, van Bree †).

Erinnerungen an Franz Schubert.

(In vier Abtheilungen.)

Aufgezeichnet von A. Schindler.

III.

„Der Grabstein allein hält die Erinnerung an den Todten wach.“

Vor längerer Zeit kam mir die Abhandlung eines alten Schriftstellers zu Gesicht, der es sich zur Aufgabe gestellt, nachzuweisen, das im Menschen am schnellsten Schwindende sei das Gedächtniss für die Abgeschiedenen. Der Schlusssatz dieser Abhandlung dient hier als Motto.

Ja, ja, wo sie mit ihm gegessen und getrunken, welches Bier, ob März- oder Bluzer-Bier, ihm besser gemundet, wie viel Pfeifen Tabak er täglich geraucht, und anderes Hochwichtiges, der täglichen Hantierung Angehöriges, das wissen sie noch, das ist in ihrem grossstädtischen Gedächtnisskasten hangen geblieben; wie es aber um das geistige Leben und Weben des Abgeschiedenen stand, welches Datum diese und jene ihn nahe berührende Begebenheit trägt, das wissen sie nicht mehr; kaum erinnern sie sich dieser Begebenheit, deren persönliche Zeugen sie doch gewesen, „weil es schon zu lange her ist“. Allerdings sind seit jenem Tage schon fünf, vielleicht zehn, vielleicht gar fünfzehn Jahre verflossen; inzwischen gab es in Frankreich eine Revolution, in Oesterreich ward eine Verzehrungssteuer eingeführt — das alles hat euren materiellen Ideengang stark in Anspruch genommen und in eurem Gedächtnisse *Tabula rasa* gemacht. Seit den Tagen des freundschaftlichen Verkehrs mit dem abgeschiedenen Franz Schubert hat der Eine der Vertrautesten eine hohe Stellung in der Musikwelt eingenommen, ein Anderer „sich verreis't“, ein Dritter ist ein unglücklicher Gatte geworden,

kurz — das Bild des Freundes ist bereits bei allen gegen die Wand gekehrt.

Im Jahre 1840 ward ich von einigen Freunden Schubert's aus Wien ersucht, eine biographische Schrift über ihn abzufassen. Ich fand mich dazu bereit und wünschte die Zusendung von Materialien. Unterm 12. August 1841 schickte mir der Bruder des Componisten, Herr Ferdinand Schubert (gegenwärtig Director der kaiserlichen Normal-Hauptschule zu St. Anna in Wien), ein Heft von 2 $\frac{1}{2}$ Bogen „Skizzen zu Franz Schubert's Biographie“, davon zwei Drittheile mit dem Kataloge sämmtlicher Werke des Componisten (ausgenommen Lieder und Gesänge) angefüllt sind. Zu sagen, wie ungenügend diese Skizzen sogar in Hinsicht auf die zu einer biographischen Arbeit benöthigten Vorfagen seien, wie es mir ferner bei angestellter Umfrage über bestimmt angegebene Punkte bei verschiedenen in sehr engen Beziehungen mit Schubert gestandenen Männern in und ausserhalb Oesterreichs nicht gelungen ist, mehr zu erfahren, als mir bereits bekannt — dürfte nach dem Sinne der Eingangsworte hier überflüssig sein. Die für höhere Begriffe empfänglichen Freunde Pinterics und Vogel waren unserem Componisten bald ins Jenseits nachgefolgt, Aloys Fuchs, der treffliche musicalische Antiquar und Sammler, hatte sich um F. Schubert immer zu wenig bekümmert — wo also noch ferner anklopfen? (In ganz ähnlicher Weise erging es mir mit verschiedenen Umfragen in Wien in Sachen Beethoven's.)

Es ist wahr, in Schubert's Leben gab es nicht Berg, nicht Thal, nur gebahnte Fläche, in der er sich in stets gleichmässigem Rhythmus bewegte. Auch sein Gemüths-zustand glich einer spiegelglatten Fläche und war durch äusserliche Dinge nur schwer zu irritiren; er befand sich im schönsten Einklange mit dem Grundwesen seiner Charakter-Eigenschaften. Man darf gestehen, dass seine Tage

dahinflossen, wie es dem arm Geborenen und arm Geblienen in bürgerlicher Sphäre geziemt. Bis ins zehnte Lebensjahr im väterlichen Hause, von da bis ins siebenzehnte „Sängerknabe“ im kaiserlichen Convict und auf den Schulbänken des Gymnasiums sitzend, alsdann drei Jahre Schulgehülfe bei seinem Vater in der wiener Vorstadt Lichtenthal, letztlich Clavierspieler — und zwar musterhaft — und Componist nach alleinigem Gefallen, dabei frei und unabhängig, weil sein Verleger schon 10 Gulden für ein Heft Lieder, 15 Gulden für ein Clavierwerk honorirt hat. Für den Abgang so genannter nobler Passionen und Bedürfnisse — nach Art moderner Musiker — hatte die Dürftigkeit im väterlichen Hause frühzeitig gesorgt. Familiensorgen und Kümernisse mancherlei Art, in nicht gesicherten ehelichen Verhältnissen ihre Quelle findend, lähmten dem Genius die Schwingen auch nicht; denn er stand allein in seinem Zauberkreise, von Familien-Prosa nicht angefochten. Das Lehramt in Musik hatte er die letzten acht Jahre gleichfalls aufgegeben, somit auch die Quelle grosser Mühsale und grossen Undanks verstopft. Reisen hat er auch nicht gemacht. Was er in weiterer Ferne als in der wiener Umgegend kennen lernte, beschränkt sich auf einige Ausflüge mit Vogel auf dessen Landgut zu Stadt-Steyer in Ober-Oesterreich, hauptsächlich auf den längeren Aufenthalt mit diesem Freunde in Gastein (1825), wo die Bekanntschaft mit dem Patriarchen von Venedig, Ladislaus Pyrker, dem grossen epischen Dichter, erfolgte. Diesen Moment pries Schubert als einen der erhebensten in seinem Leben.

Dies der unvergoldete Rahmen dieses ruhig und ungestört dahin fliessenden Künstlerlebens, ohne besondere Ansprüche an die Gegenwart, mit äusserst bescheidenen Hoffnungen für die Zukunft. Wie gern würde ich mich bemühen, es nach bestem Vermögen zu illustriren! jedoch man kennt die Gründe, warum es nicht geschieht. Wie mager und dürftig das mir zugekommene Heft ist, mag man daraus erkennen, dass selbst der im Illustriren moderner Künstlergrössen so geschickte Herr Franz Liszt ausser Stande gewesen zu sein scheint, in diesen Skizzen, die ihm später zu gleichem Zwecke zugeschickt wurden (wie man mir aus Wien gemeldet), den benötigten Stoff zu einem effectvollen Panegyrikus in hebräischer Sprache zu entdecken.

Indess, bedarf es denn wirklich dicker Bücher oder gar Folianten zur Schilderung eines bedeutenden Mannes in Kunst und Wissenschaft? Hat uns denn nicht der alte Plutarch schon das ungefähre Längenmaass zum Aufzeich-

nen von Biographien gegeben, ein Maass, das Jedermann zu überschauen im Stande ist? Vermag denn das Anhäufen von Material und individuellen Urtheilen zum tieferen Verständnisse eines Autors in Summa, vornehmlich eines Componisten, in der That beizutragen, dessen Werke längst Gemeingut der Völker geworden? Ansicht gegen Ansicht? Urtheil gegen Urtheil? Auf welcher Seite ist absolute Wahrheit oder nur ein entscheidendes Uebergewicht der approximativen Wahrheit*)? — Glückliches Zeitalter der Künste, in dem die Vielschreiberei noch nicht gekannt war, in dem es noch nicht Tausende von Journalen und Büchern gegeben, die sich abmühen, die widersprechendsten Urtheile über Einen und denselben Gegenstand, so in Politik, so in Kunstsachen, ins Publicum zu bringen! Eingangs dieser Aufzeichnungen erlaubte ich mir, die wiener Presse früherer Jahre indolent zu nennen. Gut, dass es so damit gestanden; wäre sie geschwätzig, vorgreifend, partiisch oder aller Welt Dienerin gewesen, wie die von heute**), die gefeierten Meister Beethoven und Schubert wären dem Schicksale nicht entgangen, von dem Einen kritisch zersetzt, richtiger zerfetzt, von dem Anderen aber unverschämt gelobhudelt zu werden.

Verzeiht dem nachgerade müde gewordenen Wanderer, der auf seinen künstlerischen Lebenswegen nicht wenigen von der Natur reich ausgestatteten Talenten begegnet, sie aber oft schon in ihrer ersten Entwicklungs-Periode verkümmern oder in Folge journalistischer Einwirkungen zu Grunde gehen gesehen, wenn er wieder von der eingeschlagenen Bahn etwas abwich. Dennoch will es ihn bedünken, dass er mit festem Fusse darauf stehen verblieben. Einst hatte ich Veranlassung, zu zeigen, wie misslich es um die primitive und auch künstlerische Erziehung bei Beethoven ausgesehen. Dennoch hat sein Genius einen Höhepunkt erstiegen, von dem er frei und frank ins künftige Jahrhundert hinüber blicken wird, unbehindert von jenen Kritikern, die seine Musik mit Ohren aus dem achtzehnten Jahrhundert hören. Wer hat denn Schubert's künstlerische Erziehung geleitet? Zumeist die Umstände und der Genius selbst, am wenigsten der unmittelbare Unterricht. Vernehmet beispielsweise an geeigneter Stelle, dass die Ossianischen Gesänge, die Jedermann als eines der hervorragendsten Producte des reifen Künstlers

*) Z. B. Fétis, Berlioz, Lenz und nun Ulibischeff — über Beethoven.

**) Dass dies nicht auch die Monatschrift für Theater und Musik treffen kann, das einzige in jeder Beziehung unabhängige Kunst-Organ in ganz Oesterreich, versteht sich wohl von selbst.

begrüsste, schon im Alter von sechzehn Jahren, also noch im Convict, componirt worden, und zwar mit einem so schlechten, undeutschen Texte, der bei Schubert's Vortrage in unserem oben geschilderten Kreise Lachen erregt hat. Das veranlasste Herrn Pinterics, seinen Freund, Herrn von Hummelauer (gegenwärtig Ministerial-Rath im auswärtigen Departement), zu ersuchen, eine vollständige Umarbeitung nach dem englischen Texte vorzunehmen, die alsdann der Musik unterlegt wurde.

So Vieles, unseren Schubert betreffend, lebt noch frisch in meiner Erinnerung, das der Mittheilung nicht unwerth wäre. Aber wie leicht könnte ich in den Fehler verfallen, den man verschiedenen Schubert'schen Compositionen mit Recht vorwirft! Es möge darum nur Eines noch angereicht werden, bevor wir uns dem Monumente nähern, das unser Freund sich selber gesetzt hat. Sicherlich wird es den Beschauer in nicht geringes Erstaunen versetzen, wären ihm auch dessen Umrisse schon zum Theil bekannt.

Der gute Erfolg meines Bemühens, Beethoven noch auf seinem Sterbebette Gelegenheit gegeben zu haben, Schubert's Talent von der rechten Seite kennen und würdigen zu lernen, was durch gemeine Naturen früher immer verhindert worden, hat mir Schubert's Dank und besondere Annäherung erworben. Ich hatte somit das Vergnügen, ihn im Sommer von 1827 öfters bei mir *à la Beethoven* „aufgeknöpft“ zu sehen. Bei diesen Besuchen hatten ihn gewisse Abtheilungen in dem literarischen Nachlasse Beethoven's ganz besonders beschäftigt, darunter wieder die mancherlei dem grossen Meister eingesandten lyrischen Dichtungen. Eine Sammlung von vielleicht zwanzig Nummern fesselte seine Aufmerksamkeit, weil ich ihm sagen konnte, dass Beethoven mehrere davon zu eigener Composition bezeichnet hatte. Die Frage nach dem Dichter dieser Sammlung — die noch vollständig vorhanden — wusste ich nicht mit Gewissheit zu beantworten; es schien mir Herr L. Rellstab oder Varnhagen von Ense zu sein. Schubert steckte diese Gedichte zu sich. Schon nach zwei Tagen brachte er mir in Musik gesetzt: „Liebesbotschaft“, „Kriegers Ahnung“ und „Aufenthalt“. Diese, wie noch vier andere aus jener Sammlung bilden den grössten Theil des Inhalts im „Schwanengesang“, mit Beisetzung des Namens „Rellstab“. — 1843 in Berlin fragte ich Herrn Rellstab, ob er wirklich der Verfasser jener Gedichte sei. Seine Antwort war weder ein entschiedenes Ja, noch ein Nein. Anfragen bei Anderen blieben gleichfalls erfolglos. Da jedoch andere Gründe als blosser Neugierde vorliegen, den Namen des Dichters sicher zu kennen, so erlaube ich mir,

das laute Ansuchen zu stellen, wer den Namen der Verfasser jener sieben Texte in Schubert's „Schwanengesang“ kennt, ihn gefälligst bekannt machen zu wollen. Der patriotische Inhalt einiger weist auf einen Preussen hin. Varnhagen ist der Verfasser nicht.

IV.

Vixi, scripsi, dixi.

Nach Aufzählung der enormen Anzahl von Joseph Haydn's Werken bemerkt der Verfasser der biographischen Notizen (der königlich sächsische Legationsrath Griesinger, Haydn's vertrauter Freund) auf Seite 4: „Man staunt über eine solche Fruchtbarkeit; Haydn selbst pflegte sich darüber zu wundern und zu sagen, er wisse sich keine passendere Grabschrift, als die drei Worte: *Vixi, scripsi, dixi!*“ Mit den beiden ersten Worten lässt sich füglich auch der ganze Lebensgang von Schubert charakterisiren, mit dem Unterschiede jedoch, dass dem Vater Haydn zur Hervorbringung seiner Kunstwerke mehr denn fünfzig Jahre zugemessen waren, Schubert aber nur sechzehn bis achtzehn, wenn man noch einige seiner Knabnjahre mit hinzu zählen will.

Spricht die Hinterlassenschaft unseres jungen Meisters nicht klar und deutlich aus, wie es um seinen sittlichen Wandel und folgerecht um die Verwendung jeder Stunde Zeit bei ihm ausgesehen? Und dennoch ist der falsche Glaube verbreitet und fest gewurzelt, Schubert habe ein unordentliches Leben geführt, sei dem Trunke ergeben gewesen u. dgl. *). Das ist so unwahr, als es unwahr ist, Beethoven habe Noth gelitten und sei Hungers gestorben. Solche Lügen niederzuschlagen, ist keine Möglichkeit, weil sie von einzelnen theils unwissenden, theils böswilligen Journalisten immer wieder vorgebracht werden, um ihren schaamlosen Doctrinen als Folie zu dienen. Was half es mir, Herrn Escudier, Redacteur der *France Musicale*, persönlich über Beethoven's Lebenslage aufzuklären? Sein Ausfall aus jüngster Zeit im *Journal de l'Empire* zeigt es. Er hat die Unverschämtheit, dort auszurufen: „Das Leben Beethoven's, der bis zum Grabe von Entbehrungen und Leiden, vom Neide und von der Intrigue verfolgt wurde, ist eine ewige Schmach für diese deutsche Nation, die kalt

*) Wie sehr diese üble Nachrede verbreitet ist, findet sich in Ulibischeff's „*Beethoven, ses critiques et ses glossateurs.*“ Dort heisst es Seite 37: „*Il me reste à faire mention d'un musicien qui s'essaya dans tous les genres et qui aurait peut-être égalé Beethoven ou Weber, si des passions mauvaises ne l'avaient perdu et s'il n'était mort tout jeune. Je parle de Franz Schubert.*“

wie ihr Himmel ist.“ Und diesen Schimpf konnten deutsche Blätter ohne irgend eine Anmerkung weiter verbreiten!? [Welche denn?]

Somit sind wir bei jenem Monumente angekommen, das uns die ungeheure Fruchtbarkeit des Schubert'schen Genius mit wenig Blicken übersichtlich macht, das die Stelle einer voluminösen Biographie vertritt, überhaupt die schönste Grabrede ist, die der Heimgegangene sich selber geschrieben. Ich meine den Katalog seiner Werke. Daraus möge die Musikwelt ersehen, wie viele Sinfonien, Quartette, dramatische und kirchliche Werke u. s. w. vorhanden und wie wenige davon edirt sind. Rechnen wir — nach Diabelli's Mittheilung von 1831, der den Nachlass damals erworben — noch fünfhundert einige und siebenzig Lieder und Gesänge, mit Einschluss der geistlichen und mehrstimmigen Chöre u. dgl. hinzu, so haben wir die Gesamtmasse der Erzeugnisse der Schubert'schen Tonmuse vor Augen.

Der Katalog beginnt mit Schubert's dreizehntem Lebensjahre, mithin von

1810. In diesem Jahre componirte er die erste Phantasie für Clavier zu vier Händen.
1811. *a.* Eine Quintett-Ouverture.
b. Ein Streich-Quartett.
c. Eine Phantasie zu vier Händen.
d. Mehrere Lieder, darunter sein allererstes, „Hagar's Klage“.
1812. *a.* Zwei Streich-Quartette (*D* und *B*).
b. Sonate, resp. Trio für Pianoforte, Violine und Cello.
c. Quartett-Ouverture in *B*.
d. Ouverture für Orchester in *D*.
e. Sechs Variationen für Pianoforte in *Es*.
f. Andante in *C* für Pianoforte.
g. *Salve Regina*, vierstimmiger Canon.
h. *Kyrie* für vier Singstimmen, und
i. mehrere Lieder.
1813. *a.* Octett für Blas-Instrumente.
b. Drei Menuette und Trio's für ganzes Orchester.
c. Vier Streich-Quartette — in *C*, *B*, *Es* und *D*.
d. Drei *Kyrie*.
e. Dreissig Menuette und Trios für Pianoforte.
f. Sinfonie in *D*.
g. Die dritte Phantasie zu vier Händen.
h. Mehrere Terzette und Canons.
i. Eine Menge Lieder, darunter der Taucher von Schiller.
1814. *a.* Drei Streich-Quartette in *C-moll*, *D* und *B*.
b. Fünf Menuette und sechs Deutsche sammt Trio's für Quartett und zwei Hörner.
c. Lied und Chor mit Orchester-Begleit. (Wer ist wohl gross?)
d. Grosse Messe in *F*.
e. *Tantum ergo* in *C*.
f. *Salve Regina* für Tenor-Solo.
g. Wieder viele Lieder.
1815. *a.* Zwölf Deutsche sammt Coda für Pianoforte.
b. Zehn Variationen für Pianoforte.
c. Grosses *Magnificat*.

- d.* Die Freunde von Salamanca. Komisches Singspiel in 2 Acten.
e. Der vierjährige Posten. Singspiel in 1 Act. Geschr. in 7 Tagen.
f. *Salve Regina*. Sopran-Solo.
g. Offertorium. (*Tres sunt*.)
h. Fernando. Singspiel in 1 Act. Geschrieben in 7 Tagen.
i. Zwei Sinfonien, in *D* und *B*.
k. Zweites *Dona nobis* zur Messe in *F*.
l. Namensfeier. Kleine Cantate.
m. Zwei Sonaten für Pianoforte, in *E* und *C*.
n. Streich-Quartett in *G-moll*.
o. Messe in *G*.
p. Ungeheuer viele Lieder, darunter „Adelwald und Emma“ und Schiller's Bürgschaft.
1816. *a.* Trio für Violine, Viola und Violoncello.
b. Quartett in *E-dur*.
c. Concert für die Violine.
d. Rondo in *A* für Violine.
e. Die Bürgschaft. Oper in drei Acten. (Nicht vollendet.)
f. Sinfonie in *B*.
g. Tragische Sinfonie in *C-moll*.
h. *Stabat mater* von Klopstock. Oratorium.
i. Cantate von Hoheisel.
k. Sonate für Pianoforte in *Es*.
l. Drei Sonaten für Pianoforte und Violine.
m. Clavier-Concert.
n. *Requiem*. (Nur der erste Satz bis zur Fuge.)
o. Ouverture zur Cantate von Hoheisel.
p. *Tantum ergo*.
q. Chor der Engel für 4 Singstimmen. (Christ ist erstanden.)
r. Deutsches *Salve Regina* für 4 Singstimmen mit Orgel.
s. Duetto für Sopran und Tenor.
t. Eine Menge Lieder.
u. Messe in *C-dur*.
1817. *a.* Quintett f. Pianof., Violine, Viola, Violoncell u. Contrabass.
b. Polonaise für Violine.
c. Trio für Violine, Viola und Violoncell.
d. Sinfonie in *C-dur*. (Die einzige bis nun gedruckte.)
e. Zwei Ouverturen in italiänischem Stil, in *C* und *D*.
f. Vier Sonaten für Pianoforte in *Es*, *E-moll*, *A-moll* und *As*.
g. Sonate für Pianoforte und Violine in *A-dur*.
h. Viele Lieder.
1818. *a.* Rondo für Pianoforte zu 4 Händen.
b. Zwei Sonaten für Pianoforte in *C-dur* und *F-moll*.
c. Variationen zu 4 Händen. (Beethoven gewidmet.)
d. Sonate zu vier Händen in *B*.
e. Viele Lieder.
1819. *a.* Die Zwillingbrüder. Posse in einem Acte.
b. Ouverture in *E*.
c. Cantate für Sopran, Tenor und Bass mit Pianoforte-Begl.
d. Viele Lieder.
1820. *a.* Quartett in *C-moll*.
b. Auferstehung. Oratorium von Niemeyer. (Ein Theil.)
c. Sechs Antiphonen zur Palmweibe.
d. Viele Lieder.
1821. *a.* Gesang der Geister über den Wassern von Göthe, für 8 Männerstimmen mit Begleitung von 2 Violoncelli und Contrabass.
b. Sehr viele Lieder.
1822. *a.* Alphonso und Estrella. Grosse Oper in 3 Acten.
b. *Tantum ergo* in *D*.
c. Lieder.
1823. *a.* Fierabras. Heroische Oper in 3 Acten.
b. Der häusliche Krieg von Castelli. Operette in 1 Act.

- e. Siebenzehn Deutsche für Pianoforte.
 d. Sonate in *A-moll*.
 e. Sonate für Pianoforte und Arpeggione (?) in *A-moll*.
 f. Viele Lieder.
1824. a. Octett für zwei Violinen, Viola, Clarinette, Fagott, Horn, Violoncello und Contrabass.
 b. Quartett in *D-moll*.
 c. *Salve Regina* in *C* für vier Männerstimmen.
 d. Viele Lieder.
1825. a. Drei Sonaten, *A-dur*, *C* und *D*, letztere in Gastein comp.
- 1826 a. Trio in *Es* für Pianoforte, Violine und Violoncello.
 und b. Schlachtlied von Klopstock für 8 Männerstimmen.
1827. c. Chor mit Alt-Solo und Pianoforte-Begleitung.
 d. Deutsche Messe für vier Singstimmen und Orgel.
 e. Quartett in *G-dur*.
 f. Nachthelle, Solo u. Chor für Männerst. u. Pianoforte-Begl.
 g. Eine Menge Lieder.
- 1828 a. Grosse Messe in *Es-dur* (eines seiner vollendetsten Werke).
 b. Quintett für 2 Violinen, Alto und 2 Violoncelle.
 c. Drei grosse Sonaten für Pianoforte, mit der Dedication an Hummel. Die Verlagshandlung dedicirte sie später Robert Schumann.
 d. Sonate in *Es-moll*.
 e. Duo für Pianoforte in *A-moll*.
 f. Hymnus an den heiligen Geist, für 8 Männerstimmen mit willkürlicher Begleitung von Blas-Instrumenten.
 g. Ein zweites *Benedictus* zur Messe in *C-dur*.
 h. *Tantum ergo* in *Es*.
 i. Tenor-Arie mit Chor.
 k. Viele Lieder, darunter mehrere, die im „Schwanengesang“ aufgenommen sind.
 l. Die Correctur des Druckes der zweiten Abtheilung von der „Winterreise“ macht den Beschluss der künstlerischen Wirksamkeit dieses ausserordentlichen Mannes,

Am 19. Nov. raffte ihn ein Nervenfieber hinweg.

Wer ein gutes Bildniss von Schubert besitzen will, greife nach dem kleinen, von Passini noch bei Lebzeiten des Componisten gefertigten (Wien, Witzendorf). Das von Kriehuber erst 1846 bei Spina erschienene (in Gross-Folio) ist der massiven Umriss und nothwendig daraus hervorgehenden Mängel wegen vielleicht das wohlgetroffene Bildniss einer mit der Materie in naher Berührung stehenden Celebrität, nicht aber des Tondichters Franz Schubert.

Aus Leipzig.

[Liszt-Concert — 19. Abonnements-Concert — Euterpe — Kammermusik.]

Der grosse Tag, der 26. Februar, ist vorüber. Das Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Instituts ist verrauscht, aber „die Resultate desselben haben tiefe Wurzeln geschlagen, die Folgen werden unermesslich sein!“ — Das möchte man uns gern glauben machen; aber es glaubt's Niemand. Den bekannten kleinen Kreis von gescheiterten Componisten und unmusicalischen

Literaten ausgenommen, haben höchstens einige Enthusiasten die Sache für Ernst gehalten; für die ganze übrige musicalisch gebildete leipziger Welt war es ein interessanter Spass, der weder kunstgefährliche noch kunstfördernde Folgen haben wird, sondern gar keine. Heutzutage ist bei den meisten Dingen der Rumor, der vorher gemacht wird, die Hauptsache; kommt das Ding endlich selbst zum Vorschein, so verpufft es, und einige Tage darauf weiss man kaum noch, dass es da gewesen. Auch bei uns waren die Leute weit mehr gespannt und bewegt, als die Sache verdient. Jetzt sind die Aufgeregten meist ernüchert und haben sich von dem, was die Vernünftigen längst wussten, ebenfalls überzeugt, dass nämlich bei den Orchester-Compositionen von Franz Liszt von dem Aufleuchten einer neuen grossen Wahrheit, von dem Durchbruche einer die Tonkunst neu gestaltenden Idee gar keine Spur vorhanden ist. Was von seinen symphonischen Dichtungen bis jetzt gedruckt vorliegt, ist nichts Anderes als instrumentirte Claviermusik in Form der modernen so genannten Clavier-Phantasie, d. h. ungefähr eben so viel, als ohne alle Form. Wie man diesen Compositionen gegenüber mit scheinbarem Ernste von einem „ganz neuen Genre“, von „Erschaffung einer selbstständigen Form“, von einer „künstlerischen Erscheinung ersten Ranges“, von der „Gewalt des Genie's“ sprechen kann, ist einem Unbefangenen geradezu unbegreiflich. Es sind Transcriptionen, weiter nichts; der Verfasser ist des Uebertragens der Lieder-, Opern- und Sinfonie-Musik auf das Clavier überdrüssig und transscribirt nun am Clavier gedachte Musik für das Orchester.

Wir hörten in dem Concert am 26. Februar die *Préludes* und den *Mazeppa* — zwei Compositionen, zu denen Gedichte von Lamartine und Victor Hugo den Verfasser begeistert haben. Dass die neue Schule den so genannten Inhalt ihrer Musik immer von aussen holt, sind wir schon gewohnt; der Verdacht, dass die innere Armuth an musicalischen Gedanken sie dazu nöthigt, liegt freilich nahe und wird leider sehr häufig durch die That bestätigt. Beide Dichtungen beruhen auf fremder, dem deutschen Gemüthe weder erwachsener, noch ihm zusagender Gefühls- und Empfindungs-Weise, und ohne über den poetischen oder sittlichen Werth derselben absprechen zu wollen, bemerken wir nur das Eine, dass in diesen Poesieen das Asonderliche den Grundton anschlägt, der durch das Ganze fortklingt. Und so ist es denn auch in der Musik Liszt's; einen Strom von melodischer Lebenswärme, eine aus dem Innern quellende harmonische Befriedigung, einen musica-

lisch-logisch sich entwickelnden Ideengang suchen wir vergebens. Nur die Willkür, der Kunstgriff, nicht das Kunst-Genie, halten die Form nothdürftig zusammen, und der zügel- und flügellose Pegasus tummelt sich namentlich im *Mazepa* wie seine Genossen im Renz'schen Circus auf der Erde herum, vermag nicht, sich irgendwo und irgendwie zu erheben, und begnügt sich, Staub aufzuwirbeln (*pulverem collegisse*). In den *Préludes* taucht wohl noch hier und da ein in etwa musicalisches Motiv auf, das dem Ausdruck einer menschlichen Regung ähnlich sieht; aber wie bald wird es erstickt und begraben von der Springflut des hereinbrechenden Tonmeeres! An künstlerisches Ebenmaass, an selige Beruhigung durch Anschauen der Schönheit und Wahrheit ist bei diesen fieberhaft athmenden Tongebilden nicht zu denken.

Rein musicalisch betrachtet, ist ausser der wirklich auffallenden Gedanken-Armuth der gänzliche Mangel an thematischer Arbeit zu rügen. Man wird uns von der anderen Seite entgegen halten, thematische Arbeit sei alter Zopf, Liszt verschmähe sie. Um Verzeihung! müssen wir antworten, das Letzte ist so wenig wahr, wie das Erste; Liszt wie sein Freund Wagner — Berlioz steht in diesem Punkte höher — legen allerdings Themata's zum Grunde und versuchen, sie durchzuführen; aber wie? Sie bringen sie, nachdem allerlei Hokuspokus, der nicht im Geringsten damit zusammenhängt, dazwischen gebruddelt worden, ein oder ein paar Mal in verschiedenen Lagen wieder, transponiren sie in andere Tonarten, verbreiten sie durch rhythmische Dehnung, steigern sie durch Klangwirkungen und Lärm, nicht aber durch neue harmonische Unterlage; aber die eigentliche Entwicklung derselben als Grundgedanken, ihr sich ausbreitendes Emporwachsen und die organische Herausbildung des ganzen Beiwerkes (der Nebengedanken) aus ihnen — das ist nirgends zu finden. Sie wollen wohl thematisch arbeiten (sonst wäre ja auch der Gedanke, ein bestimmt Ausgesprochenes — ein Gedicht, eine Stimmung, eine Empfindung — ihrer Musik zum Grunde zu legen, ein wahrer Irrsinn), aber sie können nicht; das Talent versagt ihnen, und da nun auch die Erfindung nicht genial ist, so kann diese Art, zu componiren, keinen Boden gewinnen auf dem Gebiete der Tonkunst, und wird nur ephemere Erscheinungen ans Licht fördern. Selbst die sonst bei wirklich tiefer Musik oft mit Recht, bei abstruser und überkünstelter mit Unrecht und nur zur Entschuldigung vorgebrachte Phrase: „Man kann solche Werke nicht auf der Stelle fassen, man muss sie studiren, ergründen, öfter hören“ — passt hier keineswegs. Nichts ist

leichter, als das Verständniss dieser symphonischen Dichtungen; das, was andere Compositionen, z. B. die meisten Schumann'schen, schwer macht, die versteckte und complicirte thematische Arbeit, die Consequenz der Ideen-Durchführung, die contrapunktische Combination, das ist alles bei Liszt nicht vorhanden. Es ist kinderleicht, die Stücke und die Stückchen, die an einander gesetzt sind, zu sondern und zu gliedern; aber den rothen Faden zu entdecken, der sie alle durchzieht und zur Einheit verbindet, das ist nicht etwa mühsam, sondern unmöglich, weil eben keiner da ist.

Ich bin mit meinem Berichte gleich *in medias res* hinein gerathen. Ich hole jetzt den Concert-Zettel und Notizen über Aeusseres nach. Das Concert hatte zwei Theile; im ersten dirigitte Rietz, im zweiten Liszt. Diese Verzichtleistung des Ersteren wurde von der Concert-Direction, wir wissen nicht, ob verlangt oder nur gebilligt, und war wohl mehr als blosser Höflichkeit, die sonst eben nicht die starke Seite derselben gegen fremde Künstler ist. Demjenigen, dem es um ein wirkliches Urtheil über die Liszt'schen Compositionen zu thun war, musste es lieb sein, dass er sie selbst dirigitte, weil ja nun, wie es ihre Vorreden verlangen, „dem periodischen Vortrage mit dem Hervortreten der besonderen Accente und der Abrundung der melodischen und rhythmischen Nuancirung durch die geistige Auffassung des Dirigenten, durch sympathisch schwungvolles Reproduciren“ (!) sein volles Recht werden musste — mithin die Entschuldigung einer schlechten Ausführung eben so wegfiel, wie die eines schweren Verständnisses. Nicht lieb war uns dagegen das von Weimar mitgebrachte Gefolge der Adepten und Aspiranten, welche, da viele Plätze leer geblieben, sich gleichmässig durch den Saal vertheilten, die Stimmung der Umsitzenden zu bearbeiten und missliebige Meinungs-Aeusserungen durch Schreien und Klatschen zu unterdrücken suchten. Dieses Manöver war unwürdig und rief Gegen-Demonstrationen hervor, die eben so wenig am Orte waren. Der besonnene Theil der Zuhörerschaft betrachtete die Komödie mit Lächeln und Schweigen.

Im ersten Theile hörten wir eine kurze Overture von Rob. Schumann zu einem Singspiel „Hermann und Dorothea“, in welcher die Marseillaise das Haupt-Thema bildet. Sie wäre besser im Familienschrein geblieben, aus dem man sie als nachgelassenes Opus 136 hervorgezogen hat. Frau von Milde sang das Gebet aus Schumann's Genovefa recht schön, worauf ein Herr Grün aus Pesth,

ein noch junger, tüchtiger Geiger, das Adagio und Rondo aus Vieuxtemps' *E-dur*-Concert spielte.

Man sieht, der erste Theil war Nebensache. Im zweiten gab es ausser den bereits genannten zwei symphonischen Dichtungen noch ein Clavier-Concert in *Es-dur* mit Orchester, vortrefflich gespielt von Herrn von Bülow, und eine Romanze, gesungen von Herrn von Milde, ebenfalls von Liszt; dazwischen ein Duett aus dem „Fliegenden Holländer“ von Wagner. Das Clavier-Concert steht auf einer etwas höheren Stufe, als der *Mazepa*; eine besondere Bedeutung können wir ihm aber auch nicht zugestehen, es strotzt ebenfalls von Absonderlichkeiten und lässt keinen Total-Eindruck aufkommen. Das Duett von Wagner gehört seiner früheren Periode an; es wurde sehr schön gesungen und gefiel mit Recht.

Das Extra-Concert der Euterpe am 3. März brachte Gluck's Overture zur Iphigenie, die Scene mit dem Furienchor aus dessen Orpheus (Fräul. Francisca Schreck sang mit Ausdruck, doch wünschten wir eine pathetischere Dramatik), Beethoven's Phantasie mit Chor (Pianofortestimme von W. Speidel sehr brav ausgeführt) und Rob. Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“, eine Composition, die schon bei einer früheren Aufführung durch ihre Innigkeit ansprach, jedoch an Eintönigkeit leidet, was sich auch jetzt, trotz der guten Ausführung, wieder herausstellte.

Im 19. Gewandhaus-Concerte, den 5. März, machten die alten Heroen, Händel mit dem Alexanderfest und Beethoven mit der *C-moll*-Sinfonie, recht auffallend Front mit ihrer Musik voll Poesie gegen die Musik nach der Poesie. Es war, als wenn eine eherne Phalanx dreinschlug und ein bramabasirendes, bunt belapptes und bekapptes Gesindel nach allen vier Winden aus einander stäubte. Das Publicum nahm besonders die Sinfonie mit einem wahren Jubel auf. Die Soli im Händel sangen Frau Nissen-Saloman, Herr R. Otto (Tenor) und Herr E. Sabbath (Bass) mit seltener Meisterschaft.

Die VI. Abend-Unterhaltung für Kammermusik beschloss am 16. Februar den Cyklus. Sie führte ein Violin-Quartett von Friedr. Hermann und „humoristische Variationen, Scherzo und Festmarsch“ von J. Moscheles vor. Das Quartett erhielt einen *Succès d'estime*. Moscheles spielte selbst; er wurde mit rauschendem Beifalle begrüsst, und sein Werk, das zu Ostern bei F. Kistner erscheinen wird, fand wie sein meisterhaftes Spiel eine glänzende Aufnahme. — In dem ganzen diesjährigen Cyklus kamen zum ersten Male zur Aufführung: Beethoven's nachgelassenes Quartett für Streich-Instrumente in *F-dur*, Op. 135

— Quartett von Friedr. Hermann — Variationen, Scherzo und Marsch von Ignaz Moscheles — Quartett in *G-dur*, Op. 161, von Franz Schubert und Octett von demselben, Op. 166. — Die übrigen zu Gehör gebrachten Compositionen waren: 1) sieben Quartette für Streich-Instrumente: Beethoven, Op. 18, Nr. 3, *D-dur*, Op. 127, *Es-dur*, und Op. 131, *Cis-moll* — Mendelssohn, *E-moll*, Op. 44, Nr. 2 — Fr. Schubert, *D-moll* — R. Schumann, *A-dur* — Spohr, Doppel-Quartett in *D-moll*; — 2) ein Quartett für Pianoforte und Streich-Instrumente von Mendelssohn, *H-moll*, Op. 3; — 3) ein Quintett für Streich-Instrumente von Mozart, *Es-dur*; — 4) vier Trio's, a) für Streich-Instrumente: Beethoven, Op. 8, Serenade, und Op. 3 von demselben; b) für Pianoforte, Violine und Violoncell: Beethoven, Op. 97, und Schumann, Op. 110, Nr. 3; — 5) ein Pianoforte-Stück: Beethoven's Sonate, Op. 27, Nr. 1. Die Instrumente waren durch folgende Künstler vertreten: 1) Pianoforte: Fräul. Louise Hauffe, Herr Professor Moscheles, Frau Clara Schumann, Fräul. Emma v. Staudach aus Wien. 2) Violine: Herr Concertmeister David (erste), Herr Concertmeister Dreyshock (erste), Herr Haubold (zweite), Herr Röntgen (erste und zweite). 3) Bratsche: Herr Hermann, Herr Hunger. 4) Violoncell: Herr Elzig, Herr Grützma-cher, Herr Capellmeister Rietz. 5) Contrabass: Herr Backhaus. 6) Clarinette: Herr Landgraf. 7) Fagott: Herr Weissenborn. 8) Waldhorn: Herr Lindner.

Aus Elberfeld.

Am verflossenen Samstag fand im hiesigen Casino unter Leitung des Musik-Directors Herrn Schornstein eine Gedächtnissfeier zu Ehren Robert Schumann's Statt, die zu den glänzendsten Aufführungen gehörte, welche wir jemals hier erlebten. Das Programm enthielt nur Schumann'sche Compositionen, und zwar der erste Theil die überaus frische *B-dur*-Sinfonie, Op. 38, und das reizende Clavier-Concert in *A-moll*, Op. 54, von Herrn Brahms meisterhaft vorgetragen. Der zweite Theil brachte Werke aus Schumann's Nachlass, die bis jetzt noch unbekannt waren und in Elberfeld ihre allererste Aufführung feierten. Die Overture zu Hermann und Dorothea, eine liebliche Idylle im Genre des Singspiels, wollen wir hier nicht weiter besprechen, da sie bereits unter der Presse ist und binnen vierzehn Tagen der Oeffentlichkeit übergeben wird. Um so mehr fühlen wir uns aber gedrungen, bei dem darauf folgenden Werke zu verweilen, weil es eine der bedeutendsten Compositionen Schumann's ist und jedenfalls durch ganz Deutschland die grösste Sensation machen wird. Wir meinen hier Uhland's allbekannte Ballade „Des Sängers Fluch“, welche in der Form wie etwa Mendelssohn's Walpurgisnacht von Richard Pohl, unter möglichster Beibehaltung der Uhland'schen Verse, dramatisch gestaltet wurde.

Schumann componirte das Gedicht im December 1851, unmittelbar nach der Rose Pilgerfahrt. So hohe Schönheiten letztere auch enthalten mag, so steht doch einer lebensfrischen Gestaltung sowohl

hier, wie auch in Paradies und Peri der durchaus ideale Stoff mit seinen körperlosen Wesen, die als Träger der leitenden Ideen vorgeführt werden, entgegen. Bei „Sängers Fluch“ befindet sich aber der Componist mitten in einer wirklichen Welt; dadurch werden die Formen präciser, die Gestalten plastischer, ein warmer Lebenshauch durchströmt das Ganze. Der Hörer steht hier nicht mehr ausserhalb des Stoffes; durch das hinzugewonnene dramatische Element fühlt er sich allmählich in die Handlung selbst versetzt, er erlebt sie mit, und seine Theilnahme wird dadurch endlich so sehr gesteigert, dass sie nicht mehr dem Kunstwerke, sondern der Sache selbst gilt — gewiss der höchste Erfolg, den ein Künstler erreichen kann. Diesen Erfolg hat Schumann in „Sängers Fluch“ so entschieden errungen, dass wir gerade desshalb dieses Werk seinen übrigen grösseren Gesang-Compositionen vorziehen.

Wir haben bereits gesagt, dass der Bearbeiter die Uhland'sche Ballade fast unverändert beibehalten hat. Nur statt der drei Strophen, in welchen ganz im Allgemeinen erzählt wird, dass Harfner und Jüngling „von allem Süssen, was Menschenbrust durchbebt, und allem Hohen, was Menschenherz erhebt“, sangen, da werden diese Gesänge selbst eingeflochten, und zwar in sechs Uhland'schen Gedichten, die nicht besser gewählt werden konnten. Zuerst singt der Jüngling als provencalisches Lied den Anfang von „Rudello“, dessen reizende, innige Melodie die süsseste Liebesschwärmerei athmet. Hierauf der Harfner die Ballade: „Die drei Lieder“, durch die eine düstere, wilde, kaum verhaltene Kraft pulsirt und durch die originelle Instrumentirung ganz eigenthümliche Effecte erhält. Dann folgen einige Strophen aus „Gesang und Krieg“ als Zwiegesang zwischen Harfner und Jüngling. Der frische Odem des deutschen Volksliedes weht so erquickend durch diesen Vaterlands-Gesang, dass Jeder gleich mit einstimmen möchte. Nach einigen Strophen aus dem Gedichte „Das Thal“, welche die Königin, wie in sich verloren, in kurzen Absätzen dazwischen singt, beginnt der Jüngling die herrliche Romanze „Entsagung“, von der er unmittelbar in die Strophe „Hohe Liebe“ übergeht. Wunderbar treffend hat hier der Componist das Ueberströmen der mächtigsten Leidenschaft bis zum delirirenden Selbstvergessen gezeichnet, wodurch sich die Eifersucht des Königs bis zur bekannten grässlichen Katastrophe steigert. Von unbeschreiblicher Wirkung ist der darauf folgende Weheruf des Harfners; Piccolo, Flöte und drei Oboen bewegen sich durch Secunden-Fortschreitungen in der höchsten Lage, „dass es schaurig durch Schloss und Garten gellt“, und die gedämpften Violinen murmeln in der Tiefe eine abgebrochene Triolen-Figur dazwischen. Aber die Krone des Ganzen ist die Schlussnummer, wo der Chor mit den Worten: „Der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's gehört“, das Thema der Einleitung im Unisono aufnimmt und *pianissimo* in den tiefsten Lagen, wie eine Geisterstimme, mit den Worten: „Das ist des Sängers Fluch!“ zitternd verhallt.

Der Eindruck, den dieses wunderbare Werk bei der ersten Auf-führung hervorbrachte, ist ein in Elberfeld ganz unerhörter. Der Enthusiasmus, den die ersten Nummern entzündeten, steigerte sich allmählich bis zu fieberhafter Aufregung, und allgemein sprach sich die Ueberzeugung aus, dass während des letzten Decenniums keine Composition entstanden, die sich dieser an die Seite setzen dürfe. Wir theilen diese Ansicht mit voller Ueberzeugung und fühlen uns glücklich, der Ehre theilhaftig zu sein, dem deutschen Vaterlande die erste Kunde von diesem köstlichen Schatze bringen zu können, der unser musicalisches Nationalgut um ein strahlendes Geschmeide mehr bereichern wird.

In diesem Augenblicke vernehmen wir, dass Aachen das Manuscript von „Sängers Fluch“ verlangt hat, um es bei dem bevorstehenden Musikfeste zur Aufführung zu bringen. d.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

† **Amsterdam.** Am 14. Februar ist hier van Bree im 56. Jahre seines Alters gestorben. Sein Tod ist ein grosser Verlust für die Tonkunst und namentlich für ihre Pflege in Amsterdam. Er stand als Dirigent der Concerte in *Felix Meritis* an der Spitze aller bedeutenderen Productionen der hiesigen musicalischen Gesellschaften, war ein ausgezeichnete Componist und Orchester-Dirigent und glänzte als Violinist besonders im Quartettspiel. Er hat in den letzten Monaten viel gelitten und hinterlässt eine Witwe mit fünf Kindern, von denen nur erst der älteste Sohn selbstständig ist. Vermögen konnte dieser treffliche Künstler trotz seiner grossen Thätigkeit auch als Lehrer und trotz seiner allgemeinen Beliebtheit in dem reichen Amsterdam dennoch nicht erwerben. Jetzt rührt man sich freilich; ein Concert zum Besten der Witwe hat nahe an 3000 Fl. eingebracht, und man wird zusammentreten, um der Familie eine anständige Existenz zu sichern. Das Concert brachte (an der Stelle der früher bestimmten Fest-Ouverture von van Bree) zur Eröffnung einen Männerchor von Viotte, Text von Heye mit Blech-Instrumenten, das an seinem Grabe gesungen worden war; darauf Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt; im zweiten Theile F. Hiller's „Gesang der Geister über dem Wasser“, eine Motette von Mozart und Mendelssohn's Finale zur Lorelei. Frau Offermans und Frau Alberdingk Thym sangen die Sopran-Soli, Herr Thenbergh die Tenor-Partie. Der Saal war mit einer Büste von van Bree und mit Trauer-Draperieen geschmückt, alle Damen vom Chor weiss gekleidet.

Ankündigungen.

Für Organisten.

Im Verlage von G. D. Bädeker in Essen ist so eben erschienen:

36 Nachspiele für die Orgel.

Von **Chr. H. Rinck.**

Zweite Auflage, besorgt durch **W. Greef**,
Lehrer und Organist zu Moers.

Opus 107.

1 Thlr. 7 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Vor einigen Jahren erschien in demselben Verlage:

100 kurze Orgelsätze

in den gebräuchlichsten Tonarten,

als Einleitung für die Mittel- und Schlussgesänge des evangelischen Gottesdienstes,

von **Friedr. Wilh. Blügel**,

12 Sgr.

Von den vielen günstigen Beurtheilungen, die dieses Werkchen fand, seien nur folgende Stimmen hervorgehoben:

„Leichte und in würdigem Stil geschriebene Vorspiele von 6—20 Tacten, theils zu bestimmten Chorälen, theils allgemeineren Inhalts. Angehenden Orgelspielern zum kirchlichen Gebrauche sowohl wie zum analytischen Studium und zur Nachbildung hiermit empfohlen.“

(Pädag. Jahresbericht. VII.)

„Die Anleitungen zu den Mittel- und Schlussgesängen des evangelischen Gottesdienstes müssen kurz sein. Diese Kürze gerade macht die Hauptschwierigkeit, indem von unseren Meistern dergleichen Sachen äusserst wenig vorliegen. Der Componist hat demnach durch diese 100 Sätze einem Bedürfnisse entsprochen. Er liefert solche von 4—8 Tacten in grosser Zahl und zeigt dabei die Meisterschaft, dass sie nicht nur wohlklingen, sondern auch in den verschiedensten Formen erscheinen“ etc.

(Niederrheinische Musik-Zeitung.)

„Das wiederholte Durchüben dieser Orgelsätze wird dem Anfänger zu einer Fülle von Anschauungen in Betreff der Construction homophoner Vorspiele verhelfen, welche ihm keine Generalbass-Schule gewähren kann“ etc.

(Euterpe.)

(Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des vierten Jahrgangs.)

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