

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 22.

KÖLN, 30. Mai 1857.

V. Jahrgang.

**Inhalt.** Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten. III. — Musik-Zustände in Dresden. Von Louise Nitzsche, geb. Kind-scher — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Fräul. Rosa Kastner Kammer-Virtuosin — Brüssel, Concert der deutschen Liedertafel — Paris, die letzten Conservatoire-Concerte, *Concert spirituel*, Halévy — St. Petersburg).

## Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten.

### III.

(I. s. Nr. 17. II. Nr. 19.)

Man sieht aus den angeführten Stellen aus Hand's Aesthetik, dass er für die Charakteristik der Tonarten schwärmte. Alles, was er und Schubart darüber sagen, klingt recht gemüthvoll und phantasie reich; ist es aber wahr? ist es irgendwie bewiesen?

Es ist und bleibt eine Sache des subjectiven Gefühls, und wie sehr dieses überall, besonders aber auch in diesem Falle, schwankt, zeigen schon die abweichenden Charakter-Schilderungen aus den oben angeführten Schriften. So ist z. B. *A-dur* 1737 angreifend, klagend, traurig, ob es gleich brillirt; — 1787 lustig mit etwas Stolz; — bei Schubart drückt es unschuldige Liebe, Zufriedenheit, Hoffnung, Heiterkeit — bei Hand Vertrauen, Freude der Liebe, Heiterkeit, grösste Innigkeit aus.

*B-dur* 1737 divertissant, prächtig, magnifique, die Seele erhebend; — 1787 herablassend gross, ehrwürdig ernst; — bei Schubart heitere Liebe, gutes Gewissen (!), Hoffnung, Sehnsucht; — bei Hand offen und hell, heiter, zuversichtlich, glaubensvoll.

*E-dur* 1737 verzweiflungsvoll, tödlich traurig, für extrem Verliebte, hoffnungslos, wie Trennung des Leibes und der Seele; — 1787 stolz und abstossend; — bei Schubart Aufjauchzen, lachende Freude; — bei Hand lebensfroher Jubel, prächtig, auch feierlich in höchster Potenz; — bei Schilling (1838) wie bei Schubart zu Schmerz und Leid nie gestimmt.

Einem nüchternen, von keinerlei Art von Mystik umnebelten Kopfe wird bei solchen Widersprüchen schon etwas unheimlich zu Muthe. Die Uebereinstimmung

der Erklärer, wenn sie bei einigen Tonarten Statt findet, ist aber vollends ein Beweis gegen die Richtigkeit der Charakteristik. Sie offenbart nämlich, dass die gleichen Charaktere den heterogensten Tonarten beigelegt werden; denn was 1737 dem Charakterlauscher *C* klang, war ja dem von 1787 *H*, und dem von 1837 nach einem vollen Jahrhundert sogar *B* geworden. Läge also ein absolut charakteristischer Unterschied in dem Accord und der Tonart, so müsste die Schilderung von *C-dur* im Jahre 1787 mit der von *H-dur* aus 1737 übereinstimmen. Stimmen aber der Charakter von *C-dur* und *C-dur* nach 50 oder 100 Jahren überein, so ist klar, dass dem späteren *C-dur* die Eigenschaften des früheren *H-dur* und auf unserem heutigen Stande der Stimmung sogar die des früheren *B-dur* beigelegt werden. Stimme ich das eine Clavier genau um einen halben Ton tiefer als das zweite, so muss ich *B-dur* spielen, um mit *A-dur* auf dem zweiten zu harmoniren, und darum klingen *B-dur* und *A-dur* auf beiden ganz gleich.

Da wir bei der jetzt seit einem halben Jahrhundert allgemein herrschenden gleichschwebenden Temperatur eigentlich gar keine Tonarten (im Vergleich zu den alten Kirchentönen) haben, sondern nur Leitern und Transpositionen, in denen alle Verhältnisse der Intervalle stets ganz gleich sind, alle Consonanzen denselben Grad der Reinheit haben, der sich bei der jetzigen Temperatur erreichen lässt, alle enharmonischen Unterschiede verwischt sind, so bleibt, ausser dem wirklich charakteristischen Unterschiede der beiden Tongeschlechter *Dur* und *Moll*, für die Tonarten nichts weiter übrig, als die Differenz zwischen ihrer höheren und tieferen Lage.

Diese Ansicht findet sich vertreten und erläutert in zwei Aufsätzen: „Dass es mit der Charakteristik der Tonarten nichts sei“, unterzeichnet Hdt, in dem letzten Jahr-

gang (1848) der Breitkopf-Härtel'schen allgemeinen musicalischen Zeitung, Nr. 33 und Nr. 36.

Schubart, der eigentliche Vater der Phantasieen über die Aesthetik der Tonarten (denn die alten Athan. Kircher und Matheson, die unserm 1737er zu Grunde liegen, kennen Wenige), hat seine Ideen mit einer Art von mystischer Schwärmerie aus Tonstücken abgezogen, indem er die Stimmung, welche die Composition in ihm erregte, auf Rechnung der Tonart setzte, in welcher sie geschrieben war. Ebenso bemüht sich Hand, alle seine oben im Auszuge gegebenen Charakteristiken durch eine Reihe von Tonstücken zu rechtfertigen. Ja, Letzterer geht sogar so weit, zu behaupten, dass der Musiker die Tonart eines Stückes nicht nach dem Verhältnisse ihrer Höhe und Tiefe zu dem conventionellen *C*, das er durch Gewohnheit im Ohr hat, sondern aus dem Charakter des Stückes erkennen müsse. Das ist stark! Danach würde also ein Hand'scher Adept in Beethoven's fünfter Sinfonie das *C-moll* des ersten Satzes aus „Wehmuth, Trauer, Sehnsucht und Verlangen nach Trost“ erkennen. Unglücklicher Weise ist aber bekanntlich in dem kecken, trotzigem, herausfordernden Motiv Beethoven's von allen diesen Dingen, welche das *C-moll* charakterisiren sollen, keine Spur vorhanden!

Ueberhaupt ist es mit allen den Belegen aus vorhandenen Tonstücken classischer Meister nichts. Für eines, das in den Kram der Charakteristiker passt, kann man zehn andere bringen, die ihn über den Haufen werfen. Wir wollen nur, was uns eben namentlich aus Beethoven beifällt, erwähnen. Wie will man den Charakter von *A-dur* (nach Schubart und Hand) mit folgenden Sätzen vereinigen: Zwischenmusik zu Egmont, Nr. 2, Andante,  $\frac{2}{4}$ , und dagegen Allegro,  $\frac{4}{4}$ , Nr. 4, „Freudvoll und leidvoll“, und das Finale der siebenten Sinfonie! (Und wie durfte der Componist es wagen, die *A-dur*-Melodie der menschlichen Stimme auf die Worte: „Glücklich allein ist die Seele, die liebt“, gleich darauf in *C-dur* dem Fagott und der Oboe in Nr. 5 zu geben? Welch ein Missgriff! — es durfte nur die *A*-Clarinete gewählt werden, oder wenigstens doch *A-dur*, die Tonart für Innigkeit des Gefühls!) Hier haben wir in vier *A-dur*-Sätzen Wehmuth und Sorge, Tumult und Aufruhr, Seligkeit der Liebe und Taumel ausgelassener, sinnlicher Freude. Und dieselbe Seligkeit der Liebe spricht noch obenein *C-dur* eben so innig aus, als *A-dur*! Da sollte man doch beinahe auf den Gedanken kommen, der Charakter müsse wohl an der Melodie liegen, nicht aber an der Tonart.

Man vergleiche ferner in *D-dur* die Einleitung und den ersten Satz der zweiten Sinfonie mit dem Finale, mit diesem die Musik zu Klärchen's Erscheinung im Egmont; den ersten Satz des Clavier-Trio's Op. 70, 1, das Adagio des grossen *B-dur*-Trio's, das  $\frac{4}{4}$ -Trio des Scherzo in der neunten Sinfonie mit dem Mittelsatz des Adagio und dem Haupt-Motiv des Finale desselben Werkes, die Variationen aus dem *A-dur*-Quartett von Beethoven und das *Ave verum* von Mozart. — In *Es-dur* das Presto des Clavier-Trio's Op. I., 1 und des ersten Allegro der Eroica und das Adagio der *B-dur*-Sinfonie. — In *F-dur* die Sieges-Sinfonie im Egmont mit den drei *F-dur*-Sätzen der Pastoral-Sinfonie, und diese wieder mit der achten Sinfonie, besonders dem Finale derselben, bei welchem der alte Ulibisheff einen Schrecken bekam und welches er „die Inauguration der unmöglichen Musik nennt, die Beethoven zu träumen anfing.“ Einen Schrecken, eine unmögliche Musik in dem sanften, lieblichen *F-dur* „voll Frieden und Freude, Ruhe eines genüghen Lebens, Innigkeit tröstender Liebe“ (Hand)! Und dann wieder Händel's „Hoch thut euch auf“ im Messias.

In *E-dur* das Adagio des Quartetts Nr. 8 von Beethoven und Mendelssohn's Overture zum Sommernachtstraum, das erste Lied ohne Worte von Mendelssohn, Wagner's Overture zum Tannhäuser und das Largo aus Beethoven's Clavier-Trio Nr. 2 von Op. 1. — In *G-dur* die Sonate von Beethoven Op. 31 (29), Nr. 2, und Don Ottavio's erste Arie im Don Juan. — In *B-dur* die Allegro's der vierten Sinfonie und das Adagio aus der neunten. — In *C-dur* das Finale der fünften Sinfonie und das Andante aus dem *C-moll*-Quartett und das Adagio aus der *Es-dur*-Sonate, Op. 7.

In *A-moll* das Andante der siebenten Sinfonie und das kleine Rondo *Alla Turca* von Mozart. — In *H-moll* die Hebriden-Overture und das *Kyrie* in der grossen Messe von Bach. — In *C-moll* das erste Allegro der fünften Sinfonie und das Rondo der S. Pathétique. — In *D-moll* das Allegro der neunten Sinfonie und das Siciliano im *D-moll*-Quartett von Mozart. — In *E-moll* das 8. Quartett von Beethoven und das Rondo capriccioso von Mendelssohn. — In *G-moll* das Quartett von Mozart und Mendelssohn's Scherzo im Sommernachtstraum.

Jeder Musiker weiss, dass dieses kurze Verzeichniss, in welches nur die schroffsten Gegensätze aufgenommen sind, ins Unendliche vermehrt werden kann. Wenn nun aber der absolute Charakter der Tonarten die Prüfung an der vorhandenen Musik nicht aushält, woran sollen wir ihn dann erkennen? Was ist eine Existenz, die, ohne zu

entsprechender Lebens-Aeusserung, zu thatsächlicher Anwendung zu gelangen, bloss theoretisch behauptet wird? Wo gibt es auf dem ganzen ungeheuren Gebiete der Naturwissenschaft — und die Lehre vom Schall gehört doch dazu — einen ähnlichen, aus der Luft gegriffenen, durch nichts bewiesenen Satz?

Mit den letzten Worten kommen wir auf die neuesten Forschungen der Wissenschaft im Gebiete der Akustik und Aesthetik, deren Resultate in Bezug auf die behandelte Frage — mit unserer Ansicht übereinstimmend — in zwei vortrefflichen Werken niedergelegt sind, in dem Buche von Friedrich Zamminer: Die Musik und die musicalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik. Giessen, bei J. Ricker, 1855. 8vo. — und in Dr. Friedr. Theod. Vischer's Aesthetik. Th. III., Abschnitt 2, Heft 4: Die Musik. Stuttgart, bei C. Macken. 1857. 8vo.

Ueber die Charaktere der griechischen Tonarten sagt Zamminer S. 154: „Man kann wohl kaum an der Richtigkeit der Ansicht derjenigen Kunstkenner zweifeln, welche den jenen Tonarten zugesprochenen Ausdruck anstatt auf die Tonleiter allein, vielmehr auf die ganzen in Doris, Ionien, Phrygien, Aeolien und Lydien gebräuchlichen Kunstformen, auf die Gesangsweise, die Octaven-Gattung, das Instrumentale, den Rhythmus und den Vortrag des Gedichtes, selbst auf Tanz und Pantomime, kurz: auf den Inhalt des ganzen Kunstwerkes beziehen.“

An einer anderen Stelle bemerkt er, dass wir die fabelhaften Erzählungen der Alten über die Macht der verschiedenen Tonarten (z. B. bei Boëthius, wo Pythagoras einen wüthenden Brandstifter durch den Wechsel der wilden phrygischen Tonart mit einer ernsteren zur Besinnung gebracht habe) gar nicht zu belächeln berechtigt sind, wenn wir die Phantasieen unserer Aesthetiker über unsere jetzigen Tonarten vergleichen. Denn „die kühnen Präntionen des ästhetischen Gefühls dem gesunden Menschenverstande gegenüber“ sind bei diesen noch wunderlicher, als bei den Alten.

Zur Hauptsache äussert er sich folgender Maassen (S. 152 ff.):

„Seitdem die ungleichschwebenden Temperaturen verlassen sind, erhebt sich über jedem Tone unseres musicalischen Systems eine absolut gleiche Stufenfolge. Wenn man diese Thatsache gehörig würdigt, so ist es unmöglich, für den Charakter der Tonarten einen anderen physischen Grund suchen zu wollen, als die Höhe der Lage, als die Stelle des Grundtones im System. Wenn ein Pianoforte

daher gegen ein anderes um einen halben Ton tiefer gestimmt wäre, so müsste *C-dur* auf dem ersteren genau den nämlichen Eindruck machen, wie *H-dur* auf dem zweiten. Diese Folgerung wird zwar von fein fühlenden Musikern nicht zugegeben; allein es scheint, als ob der Versuch in dieser Reinheit selten oder niemals gemacht worden sei, und wäre er angestellt worden, der Erfolg hätte in der That kein anderer sein können, als der angegebene. Das  $a_1$  der petersburger Oper steht auf 453 Schwingungen, das der *Opéra comique* in Paris steht oder stand auf 428 Schwingungen; der Unterschied ist genau der eines halben Tones. Man könnte danach schliessen, dass, wenn allein die Tonhöhe den Charakter der Tonart bedinge, alle Tonstücke, welche auf der petersburger Oper aus *C-dur* gespielt wurden, in der *Opéra comique* den Eindruck hätten machen müssen, als gingen sie aus *H-dur*. Allein diese Folgerung erscheint nicht gerechtfertigt, wenn man, wie wir es geneigt sind, zu thun, den Charakter der Tonarten durchaus nur als etwas Relatives auffasst, als relativ gegen eine Grund-Tonart *C-dur*, an deren Lage bei der herrschenden Orchesterstimmung das Ohr sich gewöhnt hat. Wie in Beziehung auf den Grundton *C* die übrigen elf Töne der Scale ein mehr oder weniger einfach harmonisches Verhältniss haben, so muss es auch mit den auf die einzelnen Grundtöne basirten Harmonie-Verbindungen in Beziehung auf die *C-dur*-Harmonieen der Fall sein. Alle *Dur*-Harmonieen sind an sich von gleicher Reinheit und in so fern unbestreitbar von gleichem Charakter; hat aber einmal das Ohr durch lange Gewohnheit *C-dur* als den Ausdruck des Einfachen und entschieden Klaren und Kräftigen in der Musik angenommen, so wird jede andere *Dur*-Harmonie um so mehr sich von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegentheiligen Empfindungen sich zu bieten scheinen, je fremder ihre harmonischen Verhältnisse denjenigen der *C-dur*-Harmonieen sind. Dem nämlichen Eindruck, welcher bei dem Laien in der Musik nur durch die Modulation, durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung der Tonarten erreicht wird, ist das, ich möchte sagen, auf *C-dur* seines Orchesters gestimmte Ohr des Musikers stets offen, wenn es auch eine Tonart nur an und für sich zu empfinden glaubt. Dass ein Uebergang aus *C-dur* in das so nahe verwandte *G-dur* einen weit ruhigeren Charakter an sich tragen muss, als der Uebergang aus *C-dur* in das in allen seinen harmonischen Verhältnissen weit abweichende *H-dur*, kann nicht befremden, wenn man bedenkt, wie wenig einfach das Verhältniss der Schwingungszahlen des Dreiklangs *c, e, g* zu denjeni-

gen des Dreiklangs *h, dis, fis* ist. Die Tonarten über der Quinte und Quarte müssen demnach in ihrem Ausdruck *C-dur* am ähnlichsten sein, dann folgen die Tonarten über den Terzen und Sexten, hierauf die über der grossen Secunde und der kleinen Septime, die über der verminderten Quinte und endlich die über der kleinen Secunde und über der grossen Septime. Uebrigens wird auch die Mitwirkung der höheren oder tieferen Lage einer nämlichen Melodie zum Total-Effect der Tonart nicht geläugnet werden können. Einer speciellen Charakteristik der Tonarten aber Beifall zu schenken, würde um so bedenklicher sein, als die verschiedenen Künstler, welche sich mit mehr Phantasie als Kritik in einer solchen Charakteristik versucht haben, oft weit von einander abweichen.“

Hierauf gibt der Verfasser einige Beispiele dieser abweichenden Meinungen, was wir in dem I. und II. Artikel ausführlicher gethan haben. — Wir können uns nicht enthalten, den Epilog des ganzen sechsten Capitels „über Harmonie und Melodie“, dessen Inhalt mit den stets in diesen Blättern vertretenen Ansichten über das Wesen der Musik übereinstimmt, zur Empfehlung des ganzen Werkes hieher zu setzen. Nachdem er die Analogie zwischen Farben und Tönen (Newton), welche namentlich durch Unger, der eine wirkliche Farbenmusik ausklügelt, zu weit geführt worden ist, besprochen, fährt er S. 170 fort:

„Nur möge man derartige Ausschreitungen, so wie die Ueberschätzung der mathematischen, mechanischen und dynamischen Momente der Musik nicht der Naturforschung zur Last legen. So sehr der unläugbare Zusammenhang zwischen einfachen Schwingungs-Verhältnissen und dem Wohlklang dazu aufzufordern scheint, so ist es doch niemals einem Naturforscher in den Sinn gekommen, es könne ihm gelingen, die Schönheiten einer Mozart'schen Sonate oder einer Beethoven'schen Sinfonie durch ein Rechen-Exempel nachzuweisen, die wunderbaren Wirkungen, welchen ein reizbares Nerven-System durch die Musik unterliegt, oder gar die Eindrücke, welche einem sensibeln Gemüthe durch Harmonie und Melodie bereitet werden, auf die Gesetze der Resonanz zurückzuführen, welche Thüren und Fenster eines Concertsaales erschüttern.“

„Von einem einfachen Dreiklange bis zur Sinfonie ist ein weiter Weg, so weit, wie von Unger's Farben-Dreiklang zu einer Raphael'schen Stanze, von einer Säule oder einem Spitzbogen zum griechischen Tempel oder gothischen Dome. Um die Vorzüge eines musicalischen Meisterwerkes zergliedernd nachzuweisen, bedarf es des Verständnisses der Seelen-Thätigkeiten und der Ansprüche der Phantasie eben

sowohl, wie der Kenntniss von Sept-Accorden und Rhythmen-Folgen. Ebenmaass und Contrast, die Beziehungen aller Theile des Kunstwerkes zum Ganzen, die Mannigfaltigkeit in der Einheit, sind alles Bedingungen der Schönheit, deren Wirkungen auf die Seele noch niemals gemessen wurden. Wie soll man da rechnen können?

„Keiner unserer Sinne steht in so naher und so umfassender Verbindung mit den Empfindungs-Nerven unseres ganzen Körpers, als das Gehör. Daher rührt zweifellos ein grosser Theil der unmittelbaren Wirkungen der Töne. Wie die Saite unter dem Einflusse gleichgestimmter Klänge erzittert, so beben sämtliche Empfindungs-Nerven unseres Körpers, wenn der Gehörnerv von den Schallwellen des Luftmeeres erschüttert wird. Die Macht der Rhythmik dringt auf diesem Wege zu uns, sie hebt als Tanzmusik die Füsse oder treibt uns im stürmischen Marsche unaufhaltsam voran. Dies ist aber keine Musik im höheren Sinne, sondern nur eine ihrer elementaren Mächte, deren Gewalt selbst die Thiere mit uns empfinden, auf welche sie wirkt, wie der Goldglanz auf den Raben oder die rothe Farbe auf den Stier.“

„Möglich, dass selbst einige der im Alterthume und Mittelalter so gepriesenen medicinischen Wirkungen der Musik, welche nach Lichtenthal sich auf die Heilung von Gicht, Epilepsie, Pest, Fieber-Wahnsinn und selbst der Dummheit erstrecken sollen, auf solch eindringlicher Nerven-Erschütterung beruhen. Aber warum Baptista Porta der Ansicht war, dass die Töne einer aus Helleborus geschnitzten Flöte Wassersucht, solcher aus Pappelholz Hüftweh und aus Zimmetrohr Ohnmachten zu heilen vermöchten, wird wohl so leicht Niemand ergründen. Die Anwendung der Musik bei Geisteskrankheiten, welche in den Hospitälern in Wien und in der Salpetrière zu Paris bis zur Ausführung von Vocal- und Instrumental-Concerten, allein durch Irre, gediehen ist, lässt auf keinen Fall eine nur mechanische Erklärung zu.“

„Die Musik als Naturgewalt ist nirgends glänzender verherrlicht, als in den Sagen der Inder, welche nicht nur berichten, dass Menschen und Thiere ihr blindlings Folge leisteten, sondern dass selbst die leblose Natur den Ragi's, welche der Gott Mahedo in Gemeinschaft mit seiner Gemahlin Parbutea componirte, unterthan war. Mia-Tousine, ein berühmter Sänger aus der Zeit des Kaisers Akber, sang einst mitten am Tage einen Raga, welcher der Nacht geweiht war, und siehe, es schwand die Sonne\*), und Dun-

\*) Dergleichen geschah zuerst im 19. Jahrhundert wieder. Pariser Blätter meldeten, so herrlich habe Dreyschock auf dem

kelheit verbreitete sich um ihn, so weit seine Stimme reichte. Ein anderer jener Ragi's besass die Kraft, den Sänger in Feuer aufgehen zu machen, welcher ihn zu singen wagte. Akber befahl einem Musiker, jenen Raga zu singen, während er bis an den Hals im Flusse Djemnah stand. Der Unglückliche verbrannte mitten im Wasser.

„So wenig die subjectiven Empfindungen, welche die Musik in dem Hörer wach ruft, einen Maassstab für die ästhetischen Vorzüge der Composition geben können, welcher vielmehr in dem musicalischen Gehalt selbst, in der Schönheit der Tonformen zu suchen ist, so wenig kann es Jemandem einfallen, die vorzugsweise und unmittelbare Wirkung dieser herrlichen Kunst auf die Empfindung in Abrede zu stellen. Die Empfindung freilich ist ein sinnlicher Act; ihrer ist der gebildete Mensch wie der rohe, ja, das Thier ist ihrer fähig. Auch ist es nur das sinnliche dynamische Moment, welches die Musik mit den Empfindungen gemein hat, wovon sie, wenn man so sagen darf, ein akustisches Daguerreotyp entwirft, mit ihren Mitteln der Rhythmik, der weiten oder engen Tonfolge, des gebundenen oder abgesetzt gebrochenen Vortrages, des *Piano* und *Forté*.

„Unendlich verschieden nach der Individualität und dem Grade der Bildung, ein Ergebniss alles vorangegangenen Seelenlebens sind die Gefühle, welche bei dem geistigen Anschauen einer Tondichtung im Gemüthe des Hörers auftauchen, eine unmittelbare Folge der Empfindungen, welche das kunstvolle Gewebe von Harmonie und Melodie erregte. In unserem Innern ist das Sinnliche mit dem Geistigen, der unbewusste Vorstellungs- und Denk-Process mit dem bewussten Denken und Urtheilen innig verbunden und mannigfach verwoben. Ist es schon

mit der Gedankenfabrik

Wie mit einem Webermeisterstück,  
Wo Ein Tritt tausend Fäden regt,  
Die Schifflein herüber, hinüber schiessen,  
Die Fäden ungesehen fliessen,  
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt,

so herrscht noch ein tausendfach mannigfaltigeres und schwieriger zu entwirrendes Leben und Weben, wo Empfindungen und Gefühle vorwiegend mit eintreten. Darum wird es ein vergebliches Bemühen sein, nachweisen zu wollen, diese Melodie drücke unverkennbar und unzweideutig Sehnsucht, jene Liebe, eine andere Wuth aus. Wie der Zorn rasch in der Seele auflodert, aber die heisse Flamme bald wieder in sich selbst zusammensinkt, oder wie der Affect auf und ab tobt, wenn er sich zur Wuth steigert,

Piano gespielt, dass die Kerzen heller erglänzten in ihren kristallinen Kelchen.

einem vom Orkan gepeitschten Meere vergleichbar, bis der Gegenstand der Wuth vernichtet ist oder die physische Kraft ohnmächtig unterliegt, so kann der Tondichter in seinem Werke raschen und grellen Wechsel hoher und tiefer Tonlagen, des *Piano* und *Forté* mit *Fortissimo* entfalten, er kann die Töne in den heftigsten Rhythmen stürmen lassen. Aber die Deutung des Hörers kann auf wüthende Eifersucht eben sowohl, wie auf kriegerische Leidenschaft, ja, auf ungebundene Fröhlichkeit und Lust gehen. Wenn das *Legato* des Vortrages ganz allgemein innerlich verhaltenem, meist sehnsüchtigem und zartem Gefühle gilt, so können die kurz und rasch abgesetzten Töne eben sowohl dem Ausdruck der Kälte oder Heftigkeit, als des Komischen dienen.

„Für den sinnlich rohen Menschen bildet die Musik eine sinnliche Gewalt, die ihn in wilde Lust und zu kriegerischen Thaten fortzureissen vermag. Es braucht, um dieses einzusehen, nicht so ungeheuerlicher Beispiele, wie das des Ericus Bonus, Königs von Dänemark, welcher einst, als er dem Zauber der Töne sich zu überlassen gedachte, vorsichtig zuvor alle Waffen entfernen liess, dann aber, als der Sänger die Gemüther zur Raserei entflamte, durch die Thür brach, zum Schwerte griff und vier der Umstehenden ums Leben brachte. Verständlicher ist der Kampf, welchen Eduard I., König von England, mit der Musik bestand. Als er nach achthundertjährigen vergeblichen Bemühungen seiner Vorfahren Wallis erobert und mit England vereinigt hatte, liess er alle Barden des Landes hinrichten, weil ihm das tapfere Bergvolk so lange nicht sicher dünkte, als es noch die Freiheits-Gesänge aus jener Munde zu den Klängen der Harfe vernahm. Frankreichs König verbot, in Paris den Kuhreigen der Alpen zu spielen, da die Schweizergarden, von diesen Tönen ergriffen, scharenweise nach ihren heimischen Bergen eilten.

„Auch in dem gebildetsten Gemüthe vermag die Musik nicht solche Gefühle zu erwecken, in welchen das sinnliche Moment der Empfindung ganz zurücktritt. Wie sollte es möglich sein, Gefühle der Dankbarkeit, Gefühl für Recht und Wahrheit durch einen Instrumentalsatz hervorzurufen? Aber wie die Anschauung des Schönen überhaupt, so können auch vollendete Tonformen der Antrieb zu jeder höheren sittlichen Regung werden, ja, selbst schöpferische Geistesthätigkeit vermag die Macht der Töne zu wecken. Ein grosser Naturforscher, dessen Name am Wohnorte des Verfassers in unvergänglichem Andenken steht (Liebig?), bekannte, dass nicht selten beim Anhören musicalischer Meisterwerke unter den Klängen der Melodie die frucht-

barsten Gedanken, die glücklichsten Combinationen sich wie durch einen Zauber seinem Geiste darboten.

„Niemals kann der echte Tondichter sich die Aufgabe stellen, diese oder jene Empfindung in Tönen auszudrücken; er componirt, weil eine Melodie in ihm erklingt, weil die Tonformen vor seinem inneren Ohr sich fügen und gestalten, wie die Formen eines Domes vor der Phantasie des Baumeisters, wie Gruppierung des Ganzen und der Ausdruck des Einzelnen im Geiste des Malers oder des Bildhauers. Die Ausarbeitung einer Tondichtung erfordert Fleiss und umsichtige Sorgfalt, damit ein kunstgerechter Periodenbau, eine reiche und doch ebenmässige Entfaltung rhythmischer und melodischer Motive aus Einem musicalischen Grundgedanken den Gesetzen der Schönheit entspreche. Zur vollen Ausübung seiner Herrschergewalt gelangt der Tondichter dann, wenn er mit der geistigeren Macht der Melodie die Wirkung der Harmonie und Instrumentirung verbindet, wenn er der einfachen Weise die Ausstattung der Accorde, der Consonanzen und Dissonanzen, der schlichteren oder kühneren Modulation, so wie der mannigfaltigen Klangfarben der Instrumente gibt.

„Am weitesten tritt der Tondichter da aus der ihm eigenen Sphäre, wo er anstatt des subjectiv Innerlichen die äusseren Erscheinungen darzustellen, in Tönen zu malen sucht. Zwar sind selbst die grössten Meister solchen Versuchen nicht fremd geblieben. In Haydn's Schöpfung ist der stolze Lauf des Rosses, es sind die Sätze des gelenkigen Tigers, das Kriechen des Gewürms durch die Musik wiedergegeben; an der Stelle des Mozart'schen *Requiem's: Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla, judicandus homo reus*, ahmt die Musik die Bewegung der aus den Gräbern erstehenden Menschen nach. Allein nur selten kann eine solche Malerei in Tönen ohne Störung der höheren Kunstwirkung gelingen; zumal da die Nachahmung objectiver Erscheinungen, welche den Tonverbindungen an sich so fern stehen, immer unvollkommen bleibt und meist eine so bunte Mischung von Rhythmik und Melodik verlangt, dass das Ganze vielmehr zu einer Art Rebus, zu einem Spiel für den Verstand wird, als dass es das musicalische Schönheits-Gefühl befriedigen und dauernd beschäftigen, oder gar das Gemüth ergreifen könnte.“

### Musik-Zustände in Dresden.

Im April 1857.

Sobald die ersten Frühlingsboten bei uns eintreffen, nehmen wir zugleich Abschied von den Kunstgenüssen,

welche der Winter brachte. Mit dem Palmsonntags-Concerte schliessen gewöhnlich die musicalischen Productionen unserer angestammten namhaften Künstler ab, und das gastliche Dresden öffnet nun für Fremde seine Pforten. Nach diesem Kunst-Frühling, welcher hier während des Winters blüht, überdenkt man unwillkürlich, was man davon erlebt hat, und hält das Hauptsächlichste für die Erinnerung fest.

Die jüngst verflossene Saison ist nicht gerade überfüllt gewesen, da z. B. höchstens zwei auswärtige Virtuosen hier concertirt haben. Wir sind aber dafür durch sehr Gediegenes von den hiesigen Kräften entschädigt worden. Das Fundament echter Musik ruht in der königlichen Capelle, welche Oper und Kirchenmusik ungefähr so trägt und hebt, wie feste, schön gemeisselte Säulen die Gebäude stützen und zugleich verzieren. Auf diese Weise unaufhörlich beschäftigt, bleibt im ganzen Jahre nur für drei bis vier Concerte Zeit übrig, worin die Capelle mit grösseren Orchesterwerken selbstständig hervortritt. Zu ihren unvergesslichen Leistungen fügte sie vorigen Winter den Vortrag der Beethoven'schen Musik zu Prometheus und die Wiederholung einer schon früher gehörten Suite von S. Bach. Ausserdem gibt der Tonkünstler-Verein, meistens aus Mitgliedern der Capelle und anderen distinguirten Musikern bestehend, noch Gelegenheit zum freieren Austausch der einzelnen Künstler. In diesem eben so schönen als nöthigen Institute hat sich denn ein sehr frisches, geistiges Leben entfaltet, und ein umfassender Eifer sorgt für den Vortrag von gewählten Kammermusiken der ältesten bis zu den modernsten Componisten. In der Opernwelt wurden für uns neu geboren Iphigenie auf Tauris, *Così fan tutte* und Armide. Ueberhaupt machten classische und gediegenere Opern das Plus, Meyerbeer und Consorten das Minus aus, was dagegen sich in den vorjährigen Wintern umgekehrt herstellte. Die grossartige, unvergleichliche Stimme der Frau Bürde-Ney hat immer mehr von der Weihe des echten Vortrags empfangen, und sie brachte gerade die Gluck'schen und Mozart'schen Tongestalten aufs herrlichste zur Geltung. Einen Höhepunkt erreichte die gefeierte Sängerin als Donna Anna, welche Leistung wir zum Schönsten und Grossartigsten zählen, was uns jemals in dieser Partie entgegen gekommen ist. Tichatscheck und Mitterwurzer, diese beiden Helden des Tenor und Bariton, bewähren nach wie vor ihre Tapferkeit. Frau Krebs-Michalesi, deren umfangreicher Mezzo-Sopran vorzüglich zum Charaktervollen, entschieden Gezeichneten passt, ist während dieser abgelaufenen Saison wieder sehr vortheilhaft herausgetreten, und noch zu Ende derselben imponirte sie in Armide durch eine äusserst

gelungene Darstellung der „Furie des Hasses“. Dem Fräul. Krall gehört das höhere Soubrettenfach. Ihre Stimme ist biegsam, auch klangvoll, wenn auch weniger in den Mittel-tönen. Grazie und Naivetät, nicht im Mindesten von Coquet-terie gestört, sind ihr besonders eigen. Zu ihren bedeutendsten Leistungen rechnen wir die Repräsentation der Despina in *Così fan tutte*. Von den übrigen Opern-Mitgliedern erwähnen wir noch die beiden Tenoristen Rudolph und Krüger. Ersterer hat sich schon längst als sehr brauchbar bewährt, und sein unverkennbares Bemühen, sich mehr und mehr in Gesang und Vortrag zu heben, hat auch die erfreulichsten Resultate erzielt. Herr Krüger kam erst diesen Winter nach Dresden und brachte eine frische, ergiebige Stimme, so wie natürlichen und ansprechenden Vortrag mit, wofür die hiesige Opernsphäre ihm noch manche andere Vortheile entgegenhält, von denen er nur profitiren kann. — Als die vorzüglichsten Concerte erschienen uns: drei Akademien, von Concertmeister Lipinsky veranstaltet; drei Soireen, gegeben von Marie Wiek, und eine Soiree von Fr. Seelmann und R. Wehner. Der rühmlichst bekannte Lipinsky hat seit einem Jahre wieder begonnen, sich in Quartetten hören zu lassen, und damit im Publicum erneuten Enthusiasmus rege gemacht. Dass die Violine Lipinsky's in jeder Beziehung eine „erste“ ist, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Hier im Quartett erscheint sie als eine auserwählte Vertreterin der betreffenden Componisten, indem sie deren Charaktere und Intentionen selbst sprechen und wahrhaft gegenwärtig werden lässt. Die Geister Mozart's, Beethoven's und Haydn's traten desshalb deutlich und verklärt in diesem meisterlichen Spiel hervor, und Boccherini, Reissiger und Gebel haben unter solcher Repräsentation nur im vortheilhaftesten Lichte gestanden. Neben dem Violinspiel Lipinsky's, das oft auf Einem Tone eine ganze Gefühls-Scala darstellt und noch im verklingenden Pianissimo Seele und Ausdruck festhält, nimmt das Cellospiel von A. E. Kummer (Kammermusicus) die Stelle eines ebenbürtigen Vertrauten ein, der an der leisesten Nuancirung Theil nimmt und im edelsten Tone damit übereinstimmt. Der Kammermusicus Hüllweck, ein anerkannt bedeutender Violinist von feinem Spiel und nobler Auffassung, bewies in diesem Quartettspiel, dass er eben so geschickt im Unterordnen, wie sonst im Tonangeben ist. Herr Göhring vervollständigte durch sehr vortheilhafte Behandlung seiner Viola den reinen Zusammenklang des Ganzen. Die drei Soireen von Fräul. Wiek gaben ein neues Zeug-niss von dem echten Kunsteifer dieser Virtuosin. Vorzüg-lich ist es ihre Herrschaft über die Technik, die Sauberkeit

und Präcision des Anschlags und ihre grosse Sicherheit, welche stets Bewunderung erweckt. Die Wahl ihrer Vor-träge erfasste sowohl Bach wie Chopin, und in der durch-sichtigen Klarheit ihres Spiels liess sie eben so die gross-artigen Combinationen des Erstgenannten sich knüpfen und lösen, wie die modernen Arabesken des Anderen sich zu-sammenstellen und umwinden. Nächst dem führte sie auch Beethoven vor und entwickelte besonders in dessen „32 Variationen“ eine grosse Bravour. Das Concert der Herren Seelmann (Violinist) und Wehner (Pianist) gehörte zu den interessantesten Musik-Erlebnissen des verflossenen Win-ters. Ein Quartett von Haydn, in welchem sich dessen ge-liebter Genius auf eine ganz besondere Art ausspricht, bil-dete hier den Anfang. Im Adagio nämlich tritt die erste Violine ganz ungebunden auf, und zwar in schwermüthi-gem, ja, phantastischem Ausdruck. Eine nicht zu stillende Klage dringt in rührenden und ergreifenden Tönen zu un-serem Herzen. Vergebens treten die übrigen Instrumente zu immer erneuten Harmonieen zusammen, um die irrende Stimme festzuhalten und zu beruhigen; umsonst vereinigen sie ihren sanften oder dringenden Zuspruch — nichts hemmt den Lauf der melodischen Thränen, und so, in tröstender Begleitung, aber dennoch ungehindert und unbeschwich-tigt schwebt die Klage an uns vorüber, und selbst das darauf folgende Scherzo kann ihre Seufzer noch nicht vergessen machen. Gerade diese Partie der ersten Violine wurde von Kammermusicus Seelmann auf das sprechendste und zar-teste durchgeführt. Ein *Andante spionato* mit darauf folgen-der Polonaise für Clavier mit Instrumental-Begleitung von Chopin bot Herrn Wehner Gelegenheit, die Grazie und Eleganz seines Spiels zu zeigen. Der Componist verlangt hier, wie fast immer, dass seine ungebundene Laune doch mit Feinheit gegeben und seine capriciösen Passagen wie Blumen hingeworfen werden sollen, und Herr Wehner be-wies durch seinen gelungenen Vortrag, wie gut er versteht, diesen verwöhnten Liebling des modernen Clavierspiels richtig zu behandeln. Eine glänzende Leistung des Herrn Seelmann ergab der Vortrag eines Lipinsky'schen Violin-Concertes, das unbedingt zu den geistreichsten derartigen Compositionen gehört. Hier beleuchtet jede Variation das Thema besonders, bespricht jede einzelne eine neue Seite desselben. Gedanken-Reichthum fesselt von Anfang bis zu Ende. Während im Minore selbst, so wie auch an vielen Uebergängen schöner Gesang hervortritt, und in die Canti-linen ein tief bewegender Ausdruck gelegt war, dass die Violine förmlich dabei zu schluchzen schien, flammt gegen den Schluss hin eine Leidenschaft auf, die imposant und

hinreissend ist. Wärme, Sorgfalt und Feuer im Vortrage verriethen, dass diese bedeutende Composition Herrn Seelmann begeistert hatte; denn in der That war seine Reproduction eine tadellose und gewann die völlige Zufriedenheit des Componisten selbst.

Schliesslich wollen wir nicht übergehen, wiederholt des Hünerefürst'schen Musikcorps zu gedenken, welches mit den übrigen Local-Orchestern hiesigen Ortes auf gleichen Bedingungen steht und äusserlich mit in dieselbe Kategorie gehört, obwohl es sich auffallend davon in seinem eigentlichen Wesen unterscheidet. Das kleine Orchester trägt etwas von dem Adel echter Concertmusik an sich und gleicht einer Persönlichkeit, welche durch ihre äussere Erscheinung wenig imponirt, die aber, sobald sie sich ausspricht, Geist verräth und dadurch interessant, ja, bedeutend wird. Intelligenz in Betonung und Vortrag, Exactheit in der Ausführung ist hier zur Force gediehen, die schon Ausserordentliches erreicht hat, und das ist um so mehr anzuerkennen, da doch ein Reichthum an Mitteln, eine ebenbürtige Bildung in Behandlung sämtlicher Instrumente sich hier nicht geltend machen kann. Man fühlt sich bei der Hünerefürst'schen Musik sofort in künstlerischer Sphäre, und schon oft haben wir vorzügliche Leistungen der Capelle, die wahrhafte Originale für musicalischen Vortrag abgaben, hier, wie in gelungenen Photographieen, wenn auch in kleinem Maassstabe, wieder gefunden. Herr Hünerefürst, welcher nicht bloss als Dirigent seinem Orchester vorsteht, sondern auch sich demselben als erster Violinist einverleibt, zeichnet in seinem Spiel alle Grund- und Haarstriche der Accente und Nuancen vor und dictirt eigentlich damit stets seine Auffassung. Das gewissenhafte Festhalten am Vorgeschiedenen ist hier wohlthuend mit der Freiheit einer subjectiven Belebung vereinigt. Immer ist das Spiel geweckt, und auch nur bisweilen finden sich in den schnelleren Tempi's kleine Uebertreibungen ein, welche aus Allegro ein Presto, aus Presto ein Prestissimo machen.

Dresden. Louise Nitzsche, geb. Kindscher.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wien. Fräul. Rosa Kastner ist von Sr. K. K. Majestät zur k. k. Kammer-Virtuosin ernannt worden. Wir begrüssen diese Auszeichnung der eben so liebenswürdigen als seltenen Künstlerin mit wahrer Theilnahme.

Die deutsche Liedertafel in Brüssel hat am 9. Mai durch ein Concert erfreuliche Beweise ihres Strebens gegeben. Die Gesamt-Vorträge: An das Vaterland von C. Kreutzer, Abendständchen und Mein von Härtel, Der Jäger Abschied von Mendelssohn, Doppel-Quartett von Schäfer und Mozart's Priesterchor aus der Zauberflöte — sprachen alle sehr an.

Paris. Die beiden letzten Conservatoire-Concerte hatten folgende Programme: Am 5. April: Beethoven Sinfonie in F, Nr. VIII. — Arie aus der Oper Aëtius von Haydn: J. Stockhausen. — Largo in Fis-dur aus einem Quartett von Haydn, mit sämtlichen Saiten-Instrumenten. — Das Finale des II. Theiles von Haydn's Schöpfung (Demoiselle Boulart, die Herren Paulin und Stockhausen). — Ouverture und Musik zum Sommernachtstraum von F. Mendelssohn. — Am 19. April: Sinfonie in C von Mozart. — Introduction aus dem Oratorium Samson von Händel. — Air de danse aus Gluck's Iphigenie in Aulis. — Jägerchor aus Euryanthe von C. M. v. Weber. — Sinfonie in D von Beethoven. — Finale aus dem II. Acte der Vestalin von Spontini.

Die sonst gewöhnlichen zwei Concerts spirituels am Charfreitage und ersten Ostertage wurden dieses Mal auf Eines — am Freitage — beschränkt, da die grosse Oper am Ostertage spielte.

Das Concert spirituel (am 10. April) brachte: Sinfonie in B von J. Haydn. — Aus Mozart's Requiem: Rex tremendae Majestatis — Confutatis — Lacrymosa. — Haydn's Volkslied für Quartett mit allen Geigen-Instrumenten. — Vier Sätze aus Rossini's Stabat Mater. — Die Sinfonie Nr. VII. in A-dur von Beethoven. Es war ein Abend-Concert; Anfang 8 $\frac{1}{2}$  Uhr.

Am 16. Mai fand noch ein ausserordentliches Concert auf Befehl des Kaisers zu Ehren des Grossfürsten Konstantin Statt. Aufgeführt wurden der II. und III. Theil von Haydn's Jahreszeiten (Mademoiselle Boulart und Ribauld, Roger, Bonnehée), die Oberon-Ouverture von C. M. v. Weber und die Sinfonie in A-dur von Beethoven. B. P.

F. Halévy in Paris arbeitet an einer neuen grossen Oper, La Magicienne, in fünf Acten, Text von St. Georges. Die Aufführung wird im Herbst Statt finden.

Von St. Petersburg ist uns zugegangen: Saltarello Romain et Tarantelle des Pifferari, transcrits p. l. Piano à 4 mains. — Herr Basil Engelhardt hat diese Melodien unmittelbar nach dem Volksvortrage aufs getreueste aufgeschrieben, und Herr Wladimir Stassoff hat sie mit einem interessanten Vorworte begleitet. Der Saltarello wird in Rom gespielt, die Melodie auf der Mandoline, die Begleitung auf der Calascione, einer Art von Guitarre. Die Tarantelle ist in den Gebirgen des südlichen Italiens zu Hause und wird dort von zwei Pfeifern und einem Dudelsackspieler ausgeführt. Beide haben mit dem bekannten Carneval von Venedig die Menge von Variationen gemein, welche die Spieler improvisiren. Das Verdienst beider Melodien ist hauptsächlich nur das der echten Nationalität; doch hat die erstere in A-moll auch etwas an und für sich Ansprechendes. (St. Petersburg, bei Bas. Denotkine, 1856.)

### Ankündigungen.

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 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. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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