

Eduard Hanslicks Schriften für die „Neue Freie Presse“, hrsg. von Alexander Wilfing unter Mitarbeit von Katharina Bamer, Daniel Elsner, Anna-Maria Pfiel und Fernando Sanz-Lázaro (Wien: ACDH. 2023–2026).

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 5735. Wien, Sonntag, den 15. August 1880.

Eduard Hanslick, Die musikalischen Festlichkeiten in Brüssel. III.

1 Die musikalischen Festlichkeiten in Brüssel. III.

Ed. H. Das dreitägige „Festival“ galt der belgischen Musik in großem Style. Im „Parc Leopold“ erhob sich für diesen Zweck ein weitläufiger, wol 6000 Personen fassender Holzbau, der zwar das Provisorische seiner Errichtung nicht verleugnete, dafür aber den Zuhörern eine ersehnte Ausflucht ins Freie während der Zwischenpausen gestattete. Auf dem Podium stand eine imposante Sänger- und Musikerschaar von 800 bis 1000 Köpfen dem Publicum gegenüber, das in endlosen, wohlingetheilten und leicht zugänglichen Sesselreihen Platz nahm. Die mit rothem Zeug und Reisisg flüchtig decorirten Saalwände weisen auf großen Schildern die Namen der berühmtesten belgischen Componisten auf, von Josquin Desprez und Willaert bis auf Fétis. Welche stolze Ahnenreihe! Ja, der unantastbare Ruhm ihrer musikalischen Vergangenheit — freilich einer recht weit zurückliegenden Vergangenheit — gibt den Belgiern ein volles Recht zu einer Monstre-Ausstellung ihrer heimischen Tonkunst. Wir hätten nur, uns zur Erbauung und den Belgiern zum Ruhme, gewünscht, daß jene große Vergangenheit hier etwas kräftiger zum Ausdrucke gekommen wäre; sie war in dem dreitägigen Riesenprogramme nur durch zwei kleine Chöre von Josquin und Orlando Lasso repräsentirt, welche zusammen etwa sechs Minuten dauerten. Das ist zum Erschrecken wenig. Gewiß hat „der Lebende“ Recht, wenn er zunächst sich selbst zur Geltung zu bringen sucht; er kann und darf nicht schlechtweg abdanken zu Gunsten selbst der größten Verstorbenen. Allein achten und anerkennen sollte er Letztere, und ihre Werke nicht minder zahlreich und sorgfältig vorführen, als die eigenen. Hätte nicht von den drei Tagen dieses ausschließlich belgischen Musikfestes wenigstens *einer* als historisches Concert behandelt und den alten Niederländern bis einschließlich Orlando Lasso gewidmet werden sollen? — der einzige bedeutende (übrigens ganz *Grétry* französische) Componist, den sich Belgien in den zweihundert Jahren zwischen und *Lasso* hervorgebracht — fand seine *Lassen* Vertretung im Théâtre de la Monnaie, wo sein „Richard“ und sein „Löwenherz Epreuve villagoise“ recht gut gegeben wurden. Für die belgischen Componisten *neuesten* Datums hätten, wie mir scheint, *zwei* Concerttage reichlich genügt. Charakter und Bedeutung der alt niederländischen Musik sind fast nur den Musik-Archäologen bekannt. Man kann dem großen Publicum das Studium dickleibiger gelehrter Musikgeschichten unmöglich zumuthen, man kann ebenso wenig unseren, auf allgemeine Theilnahme angewiesenen Concert-Instituten die häufige Vorführung solcher uns fremd gewordener alter

Musik zumuthen. Aber hier in der Heimat dieser großen, altberühmten Schule, bei Gelegenheit eines geradezu einzigen patriotischen Festes, wie das gegenwärtige belgische Jubiläum, da war die richtige Stelle dafür. Für das Gebotene dankbar, müssen wir doch aufrichtig bedauern, daß die belgischen Musiker sich eine nicht wiederkehrende Gelegenheit entgehen ließen, ein großes internationales Publicum mit den Werken ihrer Urgroßväter bekannt zu machen, die zugleich die Urgroßväter unserer Musik waren.

Der gelehrte Hofrath, einer jener *Kiesewetter* eifrigen und ernstesten Musikliebhaber, die das vormärzliche Wien zierten, begann seine gekrönte Preisschrift von den „Verdiensten der Niederländer“ (1829) mit dem bemerkenswerthen Satze: „Man wird von Jugend auf so sehr an die Vorstellung gewöhnt, alle Musik sei von aus *Italien* über Europa verbreitet worden und die *Italiener* die Lehrer der übrigen Völker in dieser Kunst gewesen, daß man auf eine sonderbare Art überrascht wird, wenn man irgendwo zum erstenmale erfährt, daß es *Niederländer* waren, welche zu einer Zeit, wo in Italien und in anderen Ländern kaum noch schwache Versuche einer Verbindung mehrerer Stimmen zu einem harmonischen Gesange gewagt wurden, mit Werken einer schon sehr hochentwickelten contrapunktischen Kunst auftraten und bei den übrigen Nationen erst den Geschmack für die neue Kunst aufregten.“ Trotz mancher werthvoller Vorarbeiten, von Forkel und Anderen geliefert, paßt jenes Wort von der „sonderbaren Ueberraschung“ wirklich auf den Zustand der allgemeinen Musikgeschichtskennntniß im ersten Viertel unseres Jahrhunderts. Es ist uns werthvoll, daß zwei Oesterreichern ganz besondere Verdienste um die Kenntniß und Würdigung der alt niederländischen Musik zu kommen: dem genannten R. v. und seinem *Kiesewetter* Neffen Dr., der in dem dritten, weitaus besten *Ambros* Band seiner „Musikgeschichte“ die Niederländer mit bekannter Vor- und Ueberliebe behandelt. In der That waren die Niederländer das erste moderne Volk, welches die Musik als Kunst in systematischer, allerdings ziemlich einseitiger Weise gepflegt und ausgebildet hat. Ihr Land war ja früh von hervorragender Bedeutung für Poesie und Gelehrsamkeit. Es herrschte dort in früheren Jahrhunderten derselbe geistige Aufschwung in den Klöstern, wie später in der Schweiz. Die Herkunft des Gudrunliedes und der Siegfriedsage weist auf die belgischen Nordseeegenden, ebenso der Anfang der neueren nordischen Industrie.

Die musikalische That der Niederländer war, um es mit Einem Schlagworte zu nennen, die Einführung der Mehrstimmigkeit und des Contrapunktes und ihre Ausbildung zur höchsten Künstlichkeit. Niederländer brachten schon in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die ersten contrapunktisch geschriebenen Messen nach Rom, und Wilhelm aus dem *Dufay* Hennegau war unter den Sängern der päpstlichen Capelle der erste eigentliche Tonsetzer. Gleichfalls aus dem belgischen Hennegau stammte Ockeghem (Ockenheim), das anerkannte Haupt der niederländischen Schule in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Seit Ockeghem ist alle Tonkunst aus und durch die niederländische Schule weiter verbreitet worden. Niederländische Sänger und Tonsetzer werden an alle fürstlichen Capellen und großen Domcapellen berufen und nehmen die Lehrstühle ein, die in Neapel, Mailand, Paris für Musik neu errichtet wurden. Ihren Culminationspunkt erreicht die rein niederländische Musik in dem gefeierten *Josquin* (so, und *Desprez* nicht „de Près“ schreibt man den Namen in seiner Heimat), der als Hofcapellmeister Kaiser Maximilian's I. (1515) starb und zu dessen Schülern Heinrich gezählt wird, der *Isaak* erste namhafte Componist der Deutschen. Ein anderer Schüler *Josquin*'s, *Adrian* aus *Willaert* Brügge, kam schon als junger Mann nach Italien, wirkte bis zu seinem Tode (1563) als Capellmeister am St. Marcus-Dom in Venedig und bildete daselbst zahlreiche Schüler. *Willaert* wurde so der Stifter der venetianischen Schule, sowie ein anderer Niederländer, *Claudius*, Stifter der *Goudimel* römischen Schule in der Musik. *Palestrina* war ein Schüler des Letztgenannten. Nach *Willaert* ging nur noch Ein großer Tonsetzer aus

den Niederländern hervor: *Orlando Lasso* (mit seinem wahren Namen Roland de Lattre), aus Mons im Hennegau gebürtig. Dieser gewaltige Zeit- und Ruhmes genosse Palestrina's nahm als Hofcapellmeister des Herzogs Albrecht V. in München großen Einfluß auf die deutsche Musik. Er starb in München, wo ihm jetzt ein Denkmal gesetzt ist, im Jahre 1594. Mit Orlando Lasso war die Rolle der Niederländer in der Musik beendet; sie treten fast plötzlich vom Schauplatz ab, nachdem sie durch fast 200 Jahre die musikalische Führung und Oberherrschaft in Europa inne gehabt, die hierauf gänzlich auf die Italiener übergeht. Man hat für das plötzliche und nachhaltige Verstummen der niederen Musik mannichfache Gründe gesucht: die Kriege, ländlich die religiösen Wirren und andere kunstfeindliche Strömungen, welche aber doch die niederländische Malerkunst nicht hinderten, sich zur herrlichsten Blüthe zu entwickeln. „Fast scheint es,“ sagt, „als sei den einzelnen Künsten ein ge *Ambros*wisses quantitatives Maß Talent im vorhinein angemessen; ist dieses aufgebraucht, so tritt plötzlich eine Zeit des Brach liegens, höchstens ein schattenhaftes Nachleben der Kunst ein, dessen Ohnmacht dann gegen die Lebenskraft der vorüber gegangenen herrlichen Zeit doppelt absicht.“ Diese Erklärung scheint uns die einfachste, natürlichste; sie kann auch auf ein ganz analoges Beispiel, auf das Erlöschen der großen italienen Malerkunst hinweisen. nisch

Entschließen wir uns nun zu dem Sprunge über einige Jahrhunderte weg zu der heutigen Musik Belgiens. Die Componisten, deren Bekanntschaft wir in dem dreitägigen Musikfeste machten, sind — bis auf einen oder zwei — der deutschen Musikwelt gänzlich fremd. Weitaus der bekannteste ist Eduard, der zwar in *Lassen* Dänemark geboren, aber in Belgien zum Musiker herangebildet wurde. Seit vielen Jahren in Weimar als Hofcapellmeister thätig, selbstverständlich auch als Liszt- Wagner'scher Apostel, hat Lassen viele Compositionen geliefert. Eine davon ist auf dem Wiener Burgtheater heimisch: die Musik zu „*Hebbel's* Nibelungen“. Sie enthält manche grausame Stelle, bei der wir dem Componisten die Worte im Stillen zuriefen: „Hab' Dank, *Volker's* Chriemhild! Man sieht's an der Musik, zu welchem Tanz du uns geladen hast.“

großer Chor: „*Lassen's* Domine salvum fac regem“ (mit Orgel und Orchester) eröffnete würdig den ersten Con certtag; ein mit vollkommener Effectkenntniß geschriebenes, wohlklingendes Stück, dessen breiter, kirchlicher Festpomp der Gelegenheit entspricht, ohne besondere Eigenthümlichkeit zu enthalten. Es folgte eine Ouvertüre zu Shakespeare's „Hamlet“ von, einem jung verstorbenen talentvollen Com *Stadt*feldponisten, der ebenfalls kein Belgier, sondern in Wiesbaden geboren und nur im Brüsseler Conservatorium ausgebildet worden war. Die Ouvertüre bewegt sich in jenem an Berlioz und Wagner lehrenden, bald stockenden, bald überstürzten „dramatischen“ Styl, der sich sehr um die genaue Porträ tirung des dichterischen Originals, aber wenig um musika lische Befriedigung des Hörers kümmert. Wer ins Concert gekommen war, um gute Musik und nicht um eine Auslegung des bei Shakspeare viel klareren „Hamlet“ zu hören, konnte daher von keinem besonderen Genuß sprechen.

Die Aufführung eines Opernfinals im Concertsaale ist jederzeit ein bedenklich Ding, selbst wenn die Composition ausgezeichnet und ihr Gegenstand den Hörern hinlänglich be kannt ist. In dem Finale aus der Oper „Le siège de“, von Ch. Calais, fehlten obendrein diese bei *Hanssens*den Bedingungen; und es machte im Concert keinen Ein druck. Hanssens (geboren 1802 in Gent, gestorben 1871) war ein gewandter, mehr arrangirender als erfindender Orchester- Componist, dessen Oper: „Die Belagerung von Calais“ in Brüssel nur zwei Vorstellungen erlebte, ein Schlag, welchen der bejahrte Componist nie wieder verschmerzte. Von be sonderem Interesse war nur eine Symphonie (Es-dur) von, der als Tondichter ebenso unbekannt, wie als Musik *Fétiss*schriftsteller berühmt und hochgeschätzt ist. Der Mann selbst — er starb, 87 Jahre alt, 1871 — war geradezu eine Merkwürdigkeit. An musikalischer Gelehrsamkeit von Wenigen, an unermüdlicher Arbeitslust und Arbeitskraft vielleicht von Keinem

erreicht, bewahrte sich Fétis bis in sein Greisenalter jugendliche Frische und Empfänglichkeit. Als hoher Sechzigers schrieb er seine erste Symphonie, eben jene in Es. Sie ist das Werk eines Anempfinders, im Style des früheren Beethoven geschrieben, auch anklingend an Spohr und Mendelssohn, ohne jegliche Originalität, aber gefällig, klar und nicht geistlos. Leider entspricht dem mäßigen Inhalte nicht die bedenklich ausgedehnte Form. Die Symphonie will kein Ende nehmen und bringt uns selbst in ihrem besten Satze, dem Adagio, durch ihre unstillbare Redseligkeit zur Verzweigung. eigenthümlichstes Fétis' und wahres Verdienst wäre durch den kleinsten seiner musikhistorischen Aufsätze besser repräsentirt, als durch seine vierbändige Symphonie in Es. Hätte man nicht besser gethan, blos Einen Satz daraus zu bringen? Es wäre dadurch zugleich Raum geworden für einen andern belgischen Componisten, dessen geschichtliche Stellung ihm ein Recht gab auf eine Vertretung in dem patriotischen Musikfeste. Ich meine den alten (geboren Gossec 1755 im belgischen Hennegau, gestorben in Passy 1829), der Zeit nach einen der ersten Symphonie-Componisten, dessen Anhänger bekanntlich unserem Haydn die Priorität in dieser Compositions-Gattung lange streitig zu machen versuchten. Seine Symphonien sind so kurz, daß dann wol immer noch Platz geblieben wäre für das im Programme versprochene, aber trotzdem weggebliebene „Sym“ von Ad. phonische Fragment in D-moll. Dieser Samuel uns unbekannt belgische Componist — Director des Conservatoriums in Gent — fiel trotz seiner nur „fragmentarischen“ Ansprüche vermuthlich der musikalischen Unerättlichkeit seiner beiden Programmachbarn Fétis und Radoux zum Opfer — der „einzige Todte“ in dieser belgischen Musikschlacht.

„“ nennt sich eine große Cantate für Soli, Patria Chor, Orchester und Orgel von Th., auf die Radoux das studentische „Ubi bene“ offenbar nicht gemünzt ist. Der Componist gilt hier als ein zum Zarten, Melancholischen neigender und in solchem Ausdrucke glücklicher Tondichter. Solche placide Naturen pflegen, einmal im Bann eines großen heroischen Stoffes, ihre Kräfte zu überspannen, sich bis zum Bersten zu überschreien, nur um sich und Andere zu überzeugen, daß sie auch stark sprechen können. Im ersten Theile der „Patria“, welcher die Leiden des belgischen Volkes vor der Revolution umständlicher als nöthig schildert, scheint der Componist noch ziemlich in seinem Elemente; die idyllischen Klagen der ländlichen Liebespaare (denen doch sonst die Politik wenig Kummer macht) sinken zwar aus der Historie stark in das Genrebild herab, klingen aber wenigstens einfach und musikalisch empfunden. Die zweite Abtheilung hingegen: „Die Schlacht“, haftet in meiner Erinnerung als der größte Lärm, den ich in einem Concertsaale erlebt. Die Chöre mit ihrem Weh- und Wuthgeschrei, um braust von Orchester und Orgel, toben gleich einem Orcan, während zugleich von Außen Militärbanden gegen den Concertsaal anrücken, rasender Trommelwirbel, Kanonenschläge und Trompetensignale eine förmliche Schlacht aufführen. Der Componist hat sogar von dem erfinderischen Brüsseler Instrumentenmacher sechs Mahillon neuartige Naturtrompeten bauen lassen, welche, wie die Buccina der Römer in weitem Bogen gekrümmt, mit durchdringend schrillum Ton uns Mark und Bein erschüttern. Beethoven's „Schlacht bei Vittoria“ ist ein Kinderspiel dagegen, obwol sicherlich die drei gegen Napoleon alliirten Armeen zu einem etwas größeren Ensemble-Schlachtenlärm berechtigt wären, als die Brüsseler Barricaden-Kämpfer von 1830. Es steckt viel Arbeit und Effectkenntniß in dieser Cantate; wahrscheinlich steckt auch musikalisches Talent darin, das nur aus den vielen Trompeten schwer herauszuhören ist. Der dritte Theil der „Patria“ schildert wieder die Segnungen des Friedens, an denen ich — im Kriege invalid geworden — leider nicht mehr theilnehmen konnte. Die Cantate des Herrn Radoux feierte einen großen patriotischen Triumph, an welchem auch dem Dirigenten, Herrn Henry, ein wohl gemessen Theil gebührt. Ich sah mir Warnots ihn gerne an, den kleinen, wohlbeleibten alten Herrn mit dem feurigen Blicke und dem schönen weißen Kopfe, wie er mit jugendlicher Lust und Festigkeit die Chormassen leitete. war früher erster Tenorist an der

Oper; daß *Warnots* ein solcher sich hinreichende musikalische Bildung erobert, um von der Bühne unmittelbar aus Dirigentenpult treten zu können, gehört gewiß zu den Seltenheiten. Mademoiselle *Warnots*, die anmuthige Sängerin des Théâtre de la Monnaie, ist seine Tochter. Die Orchesterstücke wurden von Herrn Joseph dirigirt, den wir auch in der Oper als *Dupont* vortrefflichen Dirigenten schätzen lernten.

Mit eigenthümlicher Spannung sah man dem zweiten Tage des Musikfestes entgegen. Er gehört ganz und voll ständig einer großen Cantate „*(De Oorlog Der Krieg)*“, welche von van in vlämischer Sprache gedichtet und *Beers* von dem Director der Musikschule in Antwerpen, *Peter*, componirt ist. *Benoit Peter* (nicht mehr Pierre), gegenwärtig der thätigste und genannteste Com *Benoit*ponist in Belgien, das musikalische Haupt der vlämischen Bewegung, ist in Deutschland kaum dem Namen nach bekannt. Hingegen feiern ihn hier seine Anhänger, die Vlā men, mit jenem Enthusiasmus, welcher „interessanten Nationalitäten“, das heißt solchen, die in der civilisirten Welt sich erst durchsetzen müssen, allüberall eignet. Mir geziemt kein Urtheil über die vlämische Bewegung, doch darf ich wol als Thatsache anführen, daß diese Strömung bisher wenig Nennenswerthes in Wissenschaft, Kunst und Litteratur hervorgebracht hat. Selbst die Aufmerksamkeit, welche der notabelste Poet der Vlāmen, *Henrique*, seinerzeit in *Conscience* Deutschland gefunden, ist längst erloschen. Oesterreicher werden sich ohne Zweifel durch die vlāmische Bewegung an die czechischen Ansprüche lebhaft erinnert sehen. Als ich in einer Partitur von *Benoit*, der die ganze musikalische Terminologie vlāmisiert, die Bezeichnung „Solokvartet“ fand, glaubte ich mich geradezu nach Prag versetzt. *P. Benoit*, geboren 1834 in dem flandrischen Dorfe *Hazelbecker*, hat viele und umfangreiche Compositionen geschrieben, von denen besonders seine patriotischen Cantaten „*Rubens*“ und „*Die Schelde*“ gerühmt werden. Sein großes Oratorium „*Lucifer*“ ist bereits 1866, der „*Oorlog*“ 1873 mit außerordentlichem Beifalle in Antwerpen und Brüssel gegeben worden; trotzdem ist noch keines, weder in Partitur noch im Clavierauszug, veröffentlicht. Die Wogen des „nationalen“ Enthusiasmus machen merkwürdigerweise immer vor der Thür der Verleger Halt; diese fürchten, die großen Kosten von dem relativ kleinen „nationalen“ Publicum nicht hereinzubekommen. Ich konnte mir von *Benoit*'s gedruckten Compositionen nur einige Lieder und die Partitur einer Schauspiel-Ouvertüre: „*Charlotte Corday*“, verschaffen. An den Liedern schienen mir die Worte das einzige National-Vlāmische, die Musik gehört der Schumann-Mendelssohn'schen Richtung an, mit einziger Ausnahme eines volksthümlich gehaltenen Liedes: „*Pachter Jan*“. Die Ouvertüre zu „*Charlotte Corday*“ verarbeitet mit großem dramatischen Aufwande die *Marseillaise*, welche schließlich fortissimo in halben Noten von allen Bläsern intonirt wird, während Violinen und Bratschen durch zwanzig Partiturseiten lang eine Figur von Vierundsechzigstel-Noten darüber herschleifen, ganz wie am Schlusse der „*Tannhäuser*“-Ouvertüre. Den selben Instrumental-Effect mit den schwirrenden Geigen finden wir auch im ersten Theile des „*Oorlog*“, und es ist nicht der einzige Zug, der an *Richard Wagner* erinnert. Wie dieser, so sieht auch *Benoit* etwas geringschätzig auf die absolute, nur sich selbst bedeutende Musik herab, und liebt es, durch Töne Ideen auszudrücken, welche nur durch das Wort ausdrückbar sind. Seine Landsleute nennen ihn manchmal den vlāmischen *Richard Wagner*. Aber selbst wenn wir auf das einschränkende Beiwort den stärksten Nachdruck legen, fehlt zu solcher Vergleichung noch unendlich viel. Ich habe überhaupt unter den zahlreichen *Wagner-Räuspenern* und *Wagner-Spuckern* noch keinen Einzigen begegnet, der auch nur etwas wie den „*Tannhäuser*“-Marsch oder wie das *Spinnerlied* und den *Matrosenchor* im „*Fliegenden Hollän*“ erfunden hätte. Das macht sich eben nicht mit „philosophischen Ideen“, sondern mit musikalischen.

Benoit's „*Oorlog*“ schildert den Krieg, nicht einen vlāmischen, sondern einen ganz abstracten Krieg, den Krieg an und für sich. Hätte doch der Poet seinem Gedichte irgend einen bestimmten localen oder historischen Hintergrund gegeben! Anstatt

ein so realistisches Ding wie der Krieg durch lauter reale Kräfte vor uns entstehen und bezwingen zu lassen, umgibt der Poet die kämpfenden Menschen mit ganzen Armeen von Erdgeistern, Lichtgeistern, Spottgeistern und dergleichen altmodischem Pack. Dieser geschmacklosen Chimären hätte es wahrlich nicht bedurft, um die wirklichen Schrecken des Krieges zu erhöhen. Der erste Theil ergeht sich in vollem Frieden und feiert den Frühling; viel geschickte Tonmalerei, aber keine wahre Frühlingsstimmung. Im zweiten Theile bereitet sich der Krieg vor. „Der Spottgeist“ verhöhnt die Ueberhebung des sich mächtig und glücklich wahnenden Menschen. Er befiehlt seinen Dämonen, alle bösen Nebel um den Menschen her zu häufen; Eifersucht und Mißtrauen erwachen, die rohe Gewalt triumphirt, der Friede entflieht. Nun entfesselt der dritte Theil alle Schrecken des Krieges; Schlachtenmalerei in großem Style und in grellsten Farben. Wir hofften, es werde wenigstens der vierte und letzte Theil uns von diesem Alp des Entsetzlichen befreien, aber wieder reizt „der Spottgeist“ mit seinem teuflischen Ha, ha, ha! das Böse und Schreckliche auf: Leichenraub auf dem Schlachtfelde, Verblutende röcheln, Verdurstende wimmern, eine Mutter schreit herzzerreißend nach ihrem gefallenen Sohne, und so fort, bis schließlich, ganz schließlich, ein Engelchor der Sache mit der Verheißung auf „Gleichheit, Freiheit, Verständniß“ und „ewigen Frieden“ ein Ende macht.

Was die Musik betrifft, so glaube ich (um gleich den so vielbesprochenen nationalen Punkt zu erledigen), daß, wenn der „Oorlog“ auf deutschen, statt auf vlämischen Text gesungen würde, Niemand eine „national-vlämische Musik“ darunter vermuthen würde. Es will mir überhaupt scheinen, als ob das „Vlämische“ in diesen und ähnlichen belgischen Compositionen — von der Verwendung wirklicher Volkslieder abgesehen — darin bestehe, daß sie nicht französisch, sondern deutsch klingen. Das entschiedene Gravitiren nach der deutschen Musik und die Opposition gegen französischen Geschmack ist jedenfalls das Bezeichnendste in der ganzen Richtung. Der „Oorlog“ dauerte von 2 Uhr bis 6 Uhr und hat, trotz einzelner Schönheiten, einen niederdrückenden, ja niederwerfenden Eindruck auf mich gemacht. Die Composition ist von einer Maßlosigkeit und Uebertreibung ohnegleichen. Die Lichtseiten von Benoit's Talent verkenne ich nicht: er hat Sinn für das Große, verhält sich wie Franz Moor zu den „Kleinigkeiten“, er entwirft Pläne von weitesten Dimensionen und kühnster Structur und führt sie mit einer Unerschrockenheit und Unermüdlichkeit aus, welche an seinen Landsmann, den Maler Anton, *Wiertz* erinnert. Ich bin kein Freund solcher Parallelen, welche durch die Mode des geistreichen Culturgeschichteln sich überall eingefressen haben. Aber die Verwandtschaft zwischen *Wiertz* und Benoit liegt so nahe, daß es affectirt wäre, sie übersehen zu wollen. Uns lag sie sogar *räumlich* ganz nahe: das Musée *Wiertz*, das alle Bilder des vor fünfzehn Jahren hier verstorbenen Malers, enthält, stößt dicht an die große Concerthalle im Leopoldspark, wo der „Oorlog“ sich abspielte. Ich war direct von den *Wiertz*'schen Bildern zu Benoit's Musik gekommen, und das Colossale, Massenhafte, das Allegorisch-Philosophische, endlich auch das Gesuchte und Verzerrte in Beiden fiel mir in seiner Aehnlichkeit auf. Wenn *Wiertz* auf einer Leinwand von fünfzig Fuß Höhe und dreißig Fuß Breite den Aufruhr der Hölle gegen den Himmel malt mit einer Fülle von Nebenfiguren, vor denen uns die Sinne schwindeln, so versucht Aehnliches in seiner *Benoit* musikalischen Schilderung des Krieges. Nur weht uns aus *Wiertz*' Gemälden viel mehr echt malerische Empfindung an, als musikalische aus Benoit's Composition. Die Verwandtschaft beider Richtungen ist zweifellos, aber die künstlerische Reife des Malers hat der Componist noch lange nicht erreicht, und ich möchte zweifeln, ob seine Compositionen in Hinkunft so viele aufrichtige und an dauernde Bewunderer fesseln werden, wie jetzt die Bilder im Musée *Wiertz*. Benoit bauscht seine Musik zur Ungeheuerlichkeit auf, er schreibt statt eines Ritornells eine Symphonie und braucht für eine Strophe von acht Verszeilen — echt *Wiertz*isch — eine Leinwand von zweitausend Zoll. Benoit liebt das Maßlose und Unverständliche; es that mir, so oft ich

Talent durchschimmern sah, fast leid um dieses Talent, denn was mir musikalisch unverständlich bleibt, das vermag ich nicht zu preisen. *Peter* dirigierte persönlich; *Benoit* eine herkulische Gestalt, mit etwas breitgezogenem, aber aus drucksvollem Gesichte, das unter dem langen, glatt herab fallenden Haare gar kühn dreinschaut. So könnte man sich einen streitbaren vlämischen Volkstribun, einen Jacob van Ar vorstellen. Halb tevelde Antwerpen (der Hauptsitz der vlämischen Bewegung und Wohnort des Dichters und Componisten der Cantate) war im Concertsaal, mitwirkend oder zuhörend, zugegen, der Beifall daher besonders enthusiastisch und der Triumph des „Oorlog“ ein unbedingter. Soli und Chöre (letztere an achthundert Personen stark) wurden von Herren und Damen aus Antwerpen mit bewunderungswürdiger Kraft und Ausdauer gesungen.

Kürzer fassen wir uns über „die Wunder“ des dritten Tages. Sie waren heiterer, menschlicher geartet als die vorausgegangenen; auf die Schrecken zweier Kriege („Patria“ und „Oorlog“) hat man mit Recht friedlicheren Weisen und Virtuosenkünsten Entfaltung gegönnt. *Désirée*, *Artôt* die große Sängerin, der wir in Wien so viele unvergeßliche Kunstgenüsse danken, sang mit gewohnter Bravour zwei Arien von und *Gluck*, der beiden einzigen *Händel* Nichtbelgier des Programms. *Joseph* spielte *Servais* ein unveröffentlichtes und der Veröffentlichung unwerthes Violoncell-Concert seines berühmten Vaters, *François*, mit ebensoviel Virtuosität als Pietät. Verdienten *Servais* Beifall ernteten der Violin-Virtuose *J. B.*, der *Colyns* ein Adagio und Rondo von *Vieuxtemps*, und der Professor am Brüsseler Conservatorium, *August*, der ein *Dupont* Clavierconcert eigener Composition vortrug. Das Andenken des vor wenig Jahren in Lüttich verstorbenen, mehr im Liede als in der Oper glücklichen *E.* wurde durch *Soubre* ein Finale aus seiner Oper „*Isoline*“ gefeiert. Die bereits im ersten Concerte bedachten Tondichter und *Hanssens* erhielten zum zweitenmal das Wort, und zwar *Lassen* jeder zu einer langen „Fest-Ouverture“. Den Schluß bildete eine Cantate von, dem geistvollen Musikhistoriker *Gevaert* und hochverdienten Director des Brüsseler Conservatoriums: „*Artevelde*“. Sie erklang zum erstenmale vor mehreren Jahren als Festcantate in Gent, als daselbst das Denkmal van, des „vlämischen *Artevelde's* Rienzi“, enthüllt wurde. Von allen Compositionen dieses dreitägigen Musikfestes hat mir *Gevaert's* „*Artevelde*“ den reinsten und erfreulichsten Eindruck hinterlassen. Geistreich ohne Affectation und populär ohne Trivialität, ist diese Composition das Werk eines feinen Musikers, der melodiösen Reiz und formale Schönheit mit charakteristischer Eigenart verbindet — eines Musikers, der freilich nicht den Anspruch auf Genialität macht, dafür aber auch nicht den widerwärtigen Eindruck eines falschen Beethoven. *Gevaert* ist von vlämischer Geburt, von französischer Bildung; als Künstler gehört er einfach zur Partei der — guten Musiker. Obwol einen vlämischen Helden feiernd und eine vlämische Volksmelodie mit großer Wirkung einflechtend, wendet sich *Gevaert's* Cantate doch keineswegs an irgend eine Racen-Sympathie, sondern an das musikalisch gebildete Publicum von Europa. Und dieses wird ihm eine warme Aufnahme nirgends vorenthalten.