

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Abendblatt. Nr. 6580. Wien, Dienstag, den 19. December 1882.

Eduard Hanslick, *Neue Werke über Musik.* Angezeigt von Ed. H.

1 Neue Werke über Musik.

Albert: „*Jacquot* La Musique en Lorraine. Etude rétrospective.“ 2 de Edition. (d’après les archives locales Paris, Imprimerie de A. Quantin, 1882.)

Die Franzosen entwickeln eine rühmenswerthe Thätigkeit auf dem Felde der Musikschriftstellerei. Und keineswegs sind es oberflächliche Kritiken, pikante Causereien und leichte popularisirende Bearbeitungen, die sie uns bieten, sondern sehr ernste historische und kritische Arbeiten. Sie beschämen die gegenwärtige Musikschriftstellerei in Deutschland, die sich fast nur um Richard Wagner dreht. An die gediegenen musikwissenschaftlichen Werke, die in den letzten Jahren die Franzosen Arthur, *Pougin* Octave, H. *Fouque* fils, Mathis *Lavix*, Gustave *Lussy* und Andere geliefert haben, reiht sich jetzt würdig *Chouquet* Albert *Jacquot*’s Geschichte der Musik in Lothringen. Der Verfasser betritt hier ein fast noch unerforschtes Gebiet. In Nancy geboren und einer Familie ausgezeichneten Geigenmacher angehörig, ist Herr *Jacquot* zugleich Musikgelehrter und vortrefflicher Zeichner. Die höchst interessanten und belehrenden Illustrationen, welche das Buch schmücken (32 Holzschnitte und ein Miniaturbild), sind von ihm selbst verfertigt. Der Verfasser hat die Archive seiner Vaterstadt gründlich durchforscht und viele Documente aufgefunden, die von einer Anzahl bisher unbekannter oder doch verschollener lothringischer Musiker und Instrumentenmacher Zeugniß geben. Doch nicht blos die Archive hat er genau untersucht, auch die Glasmalereien und Sculpturen der alten Kirchen, die Tapeten des Zeltes von Karl dem Kühnen, die Zeichnungen von Claude la Ruelle, Jean la Hière, endlich von Jacques Callot, dem Rabelais unter den Zeichnern. Er bringt uns Abbildungen und Beschreibungen aller in Lothringen gebräuchlichen Musik-Instrumente sammt den sie spielenden Musikern von der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts an bis zur Regierung des Stanislaus Leszczynski, nach dessen Tode (1766) Lothringen an Frankreich fiel und auch die Musikgeschichte beider Länder fortan zusammenfließt. Als ein Curiosum unter den Abbildungen fiel uns ein dudelsackspielender Engel auf: bisher kannten wir nur Geigen, Flöten, Harfen und Lauten aller Art als hoffähige Instrumente des Himmels. In Lothringen gehörte der Dudelsack ehemals zur herzoglichen Hofmusik, erst später wurde er zum ländlichen Instrumente. Ein altes französisches Sprichwort sagt: die drei schönsten Ceremonien der Welt seien die Krönung eines römischen Kaisers, die Salbung eines Königs von Frankreich und das Begräbniß eines Herzogs von Lothringen. Das schreibt sich namentlich von dem großen, auch musikalisch glänzenden Pomp her, mit welchem das Leichenbe-

gängniß Karl's III. von Lothringen (1608) gefeiert wurde. Von den Instrumenten geht Herr Jacquot auf die Musiker über und schließlich auf die Instrumentenmacher. Die Kunst des Geigenbaues in Lothringen ist alten Datums und blüht heute dort ganz besonders in dem berühmten Mirecourt, dem Hauptsitze der französischen „Lutherie“. Das prachvoll ausgestattete Werk hat eine sehr lesenswerthe Vorrede von *Jules*, demselben trefflichen Geigenkenner, *Gallai* der bei der Wiener Weltausstellung 1873 als französisches Jury mitglied fungirte. „Der Zug unserer Zeit,“ sagt er, „geht nach Erforschung der Vergangenheit. Man rettet sich aus den Wirren des Tages in die Archäologie, aus Begierde zu vergleichen, aus Neugier, aber auch — zur Ehre unserer Epoche sei es gesagt — aus einem ihr eigenen Bedürfniß nach Wahrheit.“

Edmond Van der: „*Straeten La Musique aux Pays-Bas*.“ (6me. volume. avant le 19 siècle 1882. Bruxelles.)

Das Lob, das wir oben den Franzosen gezollt, gebührt auch den Belgiern: ihre musikalischen Schriftsteller sind productiv und arbeiten in ernster historischer Richtung. großes *Gevaert's* Werk über die Musik der alten Griechen genießt wohlbegründeten Ruhm; *van* liefert in seinem Sammelwerke „*Elewyck Les*“ werthvolles Material zur anciens clavecinistes Flammands niederländischen Musikgeschichte, Victor danken wir *Mahillon* die wichtigen Aufklärungen über den Bau alter und moderner Instrumente, sogar die alljährlichen Rechenschaftsberichte des Brüsseler Conservatoriums zeichnen sich durch Beigabe lehrreicher selbstständiger Aufsätze vor ähnlichen Conservatoriums-Berichten sehr vortheilhaft aus. Der Verfasser der oben genannten „Geschichte der niederländischen Musik vor dem“, Herr 19. Jahrhundert *Van der* (manchmal schreibt *Straeten* er sich auch *Vanderstraeten*), hat bereits früher manches Buch veröffentlicht, auch einige wagnerfreundliche Schriften, z. B. einen Bericht an den Minister des Innern über die „Wagner-Feste“. Sein uns vorliegendes Werk (6. Band) behandelt eine der wichtigsten Epochen der Musikgeschichte: die Thätigkeit niederländischer Musiker in im fünfzehnten *Italien* und sechzehnten Jahrhundert. In dieser Materie, um deren wissenschaftliche Darstellung zwei österreichische Musikgelehrte — *Kiesewetter* und *Ambros* — namhafte Verdienste haben, harret allerdings noch Vieles einer genaueren historischen Feststellung. *Van der Straeten* war in der glücklichen Lage, acht Jahre im officiellen Auftrag der belgischen Regierung in Italien verleben und daselbst die eingehendsten archivalischen Studien machen zu können. In Rom, Venedig, Mailand, Mantua, Fer — überall ging er mit Erfolg den Spuren der großen Niederländer nach. Durch den belgischen Geschäftsträger am päpstlichen Stuhl erhielt er, was noch keinem Forscher gegönnt gewesen, freien Zutritt zu dem Archiv der Sixtinischen Capelle. Der Verfasser will, wie er im Vorwort betont, tüchtiges Material sammeln für ein Monument nationaler Geschichte, ohne die Prätension, dieses Monument selbst zu errichten. Diese beiden Aufgaben zu vereinigen, übersteigen die Kräfte eines Einzelnen. Natürlich trachtet *Van der Straeten*, die anerkannten großen Verdienste der Niederländer um die italienische Musik so hoch als möglich darzustellen. Er fragt: Haben die *Peri*, *Caccini*, *Cavaliere*, *Monteverde* wirklich mit Einem Schlag die dramatische Musik in Italien geschaffen? Ein Jahrhundert früher haben *Niederländer* scenische Feste in Italien dirigirt, in welchen vorbereitende Elemente dramatischer Musik sich geltend machen — die Vorhallen zu dem Gebäude, genannt „Oper“. Noch früher äußert sich die niederländische Einwirkung im Instrumentenbau. Verschiedene Blasinstrumente gelangten aus der Werkstatt eines Drechslers in Brügge zu Anfang des 15. Jahrhunderts nach Ferrara, wo sie von den (größtentheils niederen) Menestrels der Herzoge von Este gespielt wurden. Das Buch, welches größtentheils Actenstücke, Briefe, Documente enthält, behandelt in seinem ersten Capitel den vlämischen Componisten *Gaspard*, dessen vollen Namen, *Caspar van Weerbeke*, und dessen Geburtsort (*Audenarde*) der Verfasser zuerst nachgewiesen hat, ein Verdienst, das bereits *Fétis* und *Ambros* anerkannten. Ein dreistimmiges *Stabat mater* dieses Componisten ist

beigedrukt. Den berühmten Hof-Capellmeister Kaiser Maximilian's, Heinrich Isaak, macht der Verfasser den Deutschen nicht geradezu streitig, erinnert aber daran, daß die Bezeichnung „germanns“ zur Zeit Maximilian's I., sowie „tedesco“ für Niederländer und speciell für flandrische Künstler oft gebraucht wurde, auch der Name sich häufig „Yzaac“ geschrieben findet. Sehr interessant sind die folgenden Capitel über Cyprien de Rore, Willaert (der gegen die geringschätzig Behandlung durch Fétis heftig vertheidigt wird), über Dufay und Orlando Lassus. Daß Letzterer niemals „Roland de Lattre“ geheißen hat (wieheute noch manche Lehrbücher auf die Autorität hin *Dehn's* nachschreiben), ist schon früher nachgewiesen: erst Van der Straeten bringt jedoch nähere Nachrichten über die Heimat der Familie *Lassus*. In die Details eines gelehrten historischen Werkes ein zugehen, ist hier nicht der rechte Ort; wir müssen uns begnügen, Freunde musikalischer Geschichtsforschung, die in der Periode der Niederländer schon einigermaßen bewandert sind, auf das Buch des Herrn Van der Straeten aufmerksam zu machen.

: „*La Mara* Musikalische Studienköpfe“, 5. Band: Die Frauen im. (Tonleben der Gegenwart Leipzig, 1882. Breitkopf und Härtel.)

Romanschriftstellerinnen und lyrische Dichterinnen haben wir seit lange in ansehnlicher Zahl. Eine neuere Erscheinung sind die Damen, die Musikgeschichte und Musik-Kritik schreiben. Die drei bekanntesten sind Fräulein Marie, genannt *Lipsius* La Mara, Fräulein Lina und Frau Elise *Ramann*, geborene *Polko* Vogel. Diese drei Grazien der Musik-Literatur, wie wir sie galant nennen wollen, wetteifern in fleißiger Betriebsamkeit. Am niedrigsten behandelt Frau *Polko* ihr Fach, nämlich in Form musikalischer Romane, Novellen und Märchen, die für junge Mädchen recht amüsant sein mögen und nur den Nachtheil haben, daß die Leserinnen niemals wissen, was an den Geschichten, in welchen Bach, Händel oder Beethoven die Hauptrolle spielen, historisch und was erdichtet ist. Viel ernster, ja erschrecklich ernst nimmt es Fräulein L., die in *Ramann* dem ersten Bande ihrer Liszt-Biographie ganze Abhandlungen über den St. Simonismus, über die romantische Dichterschule in Frankreich und Aehnliches einschaltet, Alles eingehüllt in dicke Weihrauchwolken für, der mit noch mehr Recht als einst *Liszt* Dingelstedt sagen darf: „Sie glauben gar nicht, wie viel Lob ich vertragen kann!“ Ungefähr zwischen diesen beiden Colleginnen steht Fräulein, welche ernsthafter als die kindlich *La Mara* fabulirende und minder schwerfällig als die salbungsvolle *Polko* einen Musikerkopf nach dem andern säuberlich porträtirt. Sie hat ihre „Musikalischen Studien“ glücklich auf fünf Bände gebracht: der eben köpfe erschienene behandelt nur Damen, und zwar lebende — Sän gerinnen und Virtuosinnen. Bezeichnend ist, daß sie dieses weibliche Pantheon gerade widmet, „dem Ideal der Virtuosinnen“ *Liszt* — also eigentlich *Liszt*, dem Ideal der Frauen, in und außer „dem Tonleben der Gegenwart“. Die zahlreichen Leser, noch mehr Leserinnen, welche sich für genaue Biographien der, *Lucca*, *Nilsson*, *Materna*, der *Trebelli*, *Clauß-Szarvady*, *Essipoff* *Sophie*, *Menter*, *Timanoff* etc. — es sind genau zwei Dutzend — interessiren, werden *Neruda* hier ihre Rechnung finden. Das Fatale dabei ist nur die außerordentliche Aehnlichkeit in den Lebensläufen fast aller dieser Virtuosinnen. Immer verräth das Wunderkind schon mit dem fünften oder sechsten Jahre das erstaunlichste musikalische Talent, spielt schon im zehnten die schwierigsten Stücke, wird von seinem Lehrer, der es regelmäßig „nichts mehr zu lehren weiß“, zu Tausig oder Bülow geschickt, hat endlich das höchste Glück, kennen zu *Liszt* lernen, macht die üblichen Concertreisen, erhält die Schwarzburg-Sondershausen'sche Medaille und wird endlich gar Hofpianistin in partibus. Auch auf dem kritischen Theile von *La Mara's* Damen-Biographien lastet eine gewisse Eintönigkeit, da die Leistungen dieser Virtuosinnen sich durch bloße Beschreibung nicht scharf von einander sondern lassen oder überhaupt sich nicht allzu sehr unterscheiden. Die Verfasserin urtheilt theils aus eigener Anschauung, theils mittelst abgedruckter Recensionen, meist in einem enthusiastischen Tone, der für ein ernstgemeintes Buch doch gar zu

reclamenartig klingt. Dadurch verfällt sie auch häufig in leere Phrasen. Ein solche ist gleich auf der ersten Zeile die Behauptung, daß „unter allen Künsten *des Raumes und der Zeit* die Tonkunst die bevorzugteste ist“. Was hat die Tonkunst mit den Künsten des Raumes zu schaffen? Unter den von La Mara porträtierten berühmten Virtuosen ist uns nur Eine gänzlich unbekannt: *Erika*, die uns hier als eine Pianistin allerersten Ranges *Lie-Nissen* geschildert wird. Wie kommt es, daß trotz ihrer verschiedenen Kunstreisen ihr Name nie an unser Ohr gedrungen? Nach der Erklärung der Verfasserin „hat Erika mit allem Eifer *da*, daß ihr Name so wenig als möglich *nach gestrebt von an* genannt werde“! Also nur von ihren eigenen? *deren Lippen*

Ludwig: „*Meinardus*.“ (Mozart. Ein Künstlerleben Berlin, 1883, bei I. Gutentag.)

Der Verfasser rechtfertigt seine neue Biographie Mozart's in der Vorrede mit den Worten: „Ein *geschaffenes Kunst* für jeden gebildeten Leser schien allen längst verbreiteten *werk Studienwerken* für Tonkünstler und Musikforscher gegen über den Anspruch an seine Existenzberechtigung und Lebensfähigkeit kühnlichst erheben zu dürfen.“ Meinardus beabsichtigt „für Geist und Herz eine Speise zu bereiten, die *gar*, einen Trank, der klar und ein Lebensbild, das wahr sei“. Wenn wir auch diese Zusammenstellung von „Speise, Trank und Lebensbild“ unangefochten lassen wollen, das Eine können wir doch nicht verhehlen, daß die „Bereitung“ für den genannten Zweck zu breit und umständlich gerathen sei. Ein „Buch für Jedermann, jeglichen Alters und Geschlechtes“, „ein Buch für das deutsche Volk“, wie der Verfasser seine Arbeit nennt, mußte wol etwas gedrängter sein, etwa im Umfange von *Victor Wilder's* französischer Mozart-Biographie. Aber ein Band von mehr als 500 eng gedruckten Seiten, in welchem obendrein die musikalische Belehrung nur spärlich fließt, hingegen alle biographischen Details, desgleichen Mozart's Familienbriefe einen unverhältnißmäßigen Raum einnehmen, beobachtet kaum die richtige Oekonomie. Neue Thatfachen, selbst eine neue Auffassung Mozart's, wird man schwerlich in dem Buche finden. Otto ist in seinem *Jahn* classischen Mozartwerke so vollständig und so gewissenhaft genau, daß es da kaum etwas zu ergänzen oder zu berichtigen gibt. Nur wenigen sehr gründlichen Forschern konnte noch eine kleine Nachlese gelingen, wie G. in seinen *Nottebohm* „Mozartiana“ und in der Redaction des *Brahms* Mozart'schen Requiems für Breitkopf und Härtel. Mei schöpft vollständig aus *nardus*; wer dies thut, sollte *Jahn* wenigstens die Verpflichtung fühlen, in der Vorrede Otto Jahn ein Monument zu errichten. Uebrigens ist das Buch mit echter Liebe für Mozart geschrieben, in fließender, gemüthlicher Darstellung, die nur mitunter in salbungsvolle Sentimentalität verfällt mit einem Stich ins Religiöse. Wenn der Verfasser den Tod Mozart's mit den Worten meldet: „Die Hülle der entpuppten Psyche lag auf der Bahre,“ so berührt uns das wie eine Schönrednerei am unrechten Platze. Desgleichen der Schlußsatz: „Ein Strahl der lux perpetua — der himmlischen Klarheit — zuckte hernieder und entzündete ein brennendes und scheinendes Licht. Das leuchtete in der Welt und leuchtet fort und fort. Aber es zeigt auch dem offenen Blicke die traurigen Stellen, wo undurchdringliches Dunkel und kalte Finsterniß herrscht. Doch der Leuchter, der das Licht trug, er strahlte von seinem Widerscheine — und sein Name heißt W. A. Mozart.“ Diesem Styl entsprechen auch die novellistischen Capitel-Ueberschriften, die der Verfasser nach dem Vorbilde von Marx sich ausgedacht: „Vom Königreich Rücken“, „Schlag schatten“, „Irrfahrt nach dem Glücke“, „Auf der Höhe“, „Aus der Enge in die Weite“ etc. Von *Nohl's* Mozart-Biographie unterscheidet sich die von Meinardus vortheilhaft dadurch, daß sie echte Liebe und Verehrung für Mozart athmet und diesen Meister keineswegs als Piedestal für „den Meister“ und die Zukunftsmusik hinstellt.

Ferdinand: „*Hiller* Goethe's musikalisches Leben.“ (Köln bei Dumont, 1883.)

Der lebenswürdige, uns mit jeder Gabe hochwillkommene Verfasser schildert hier Beziehungen zur Tonkunst und *Goethe's* zu Tonkünstlern, zumeist mit des Dichters eigenen Worten. „Meine Arbeit,“ sagt Hiller, „wird hiedurch freilich das An se-

hen einer Compilation tragen — sei es darum, wenn sie ihren Zweck erreicht!“ Dieser Zweck ist, Goethe's Neigung und Verständniß für Musik in hellstes Licht zu setzen, und darzuthun, „daß es in der ganzen neueren Literatur keinen großen oder auch nur bedeutenden Dichter gegeben, der so viel für Musik zu thun sich bemüht hätte“. Wir theilen nicht ganz die Ansicht Hiller's und haben unsere abweichende Meinung über Goethe als Musiker an anderem Orte entwickelt. Goethe hörte gern Musik, dichtete einige Singspiele und suchte — in Folge seiner beispiellosen Universalität, welche kein Gebiet der Kunst und der Natur unerforscht lassen wollte — auch der Tonkunst, vornehmlich von ihrer theoretischen Seite, sich zu nähern. Die Musik als Phänomen, als naturwissenschaftliches Object erregte sein lebhaftes Interesse: für die Musik als Kunst besaß er zwar Neigung und Empfänglichkeit, aber wenig unterscheidende Urtheilskraft. „Leichtsinnige, leidenschaftliche Begünstigung problematischer Talente war ein Fehler meiner früheren Jahre, den ich niemals ganz ablegen konnte“ — dieses Selbstbekenntniß Goethe's gilt ganz besonders für seine Ueberschätzung mittelmäßiger Componisten. Während er Chr. Keyser und Zelter als große Talente ehrte, hat Goethe nicht ein Wort für und Franz *Beethoven*, die er doch Beide um mehrere Jahre überlebte. Er *Schubert* beauftragt Chr. Keyser, Zwischenacte und Bühnenmusik zum „Egmont“ zu componiren (was Keyser gar nicht zu Stande gebracht hat), aber niemals nahm Goethe die geringste Notiz von der herrlichen „Egmont“-Musik seines Verehrers, *Beethoven* welche doch schon 1810 im Wiener Burgtheater gespielt wurde und die in Weimar aufzuführen keine Schwierigkeit kosten konnte. Die schönsten Compositionen Goethe'scher Gedichte sind unstreitig die von; der Componist schickte sie dem großen *Schubert* Dichter nach Weimar, der keine Notiz davon nahm. Hingegen rühmt Goethe hausbackene Compositionen seiner Ge *Zelter*'s dichte und versichert, daß er „der Musik kaum so herzliche Töne zugetraut hätte“. Zur Begründung seiner Anschauung über Goethe sagt unter Anderm: „Sind je Lieder gedichtet *Hiller* worden, die in gleichem Grade wie die Goethe'schen als *gelungen* zu bezeichnen wären? Ist nicht Alles Musik in ihnen: der Rhythmus, die Form, die Empfindung?“ Aehnliches läßt sich jedoch auch von und *Heine* sagen, zwei *Uhland* Dichter, die unendlich viel und gute Musik hervorgerufen haben und trotzdem für Musik wenig Neigung oder gar Verständniß besaßen. Hiller's Broschüre ist zunächst dadurch werthvoll, daß sie Alles geordnet vorbringt, was von Goethe's musikalischen Erlebnissen und Bestrebungen vorliegt. Allein sie ist mehr als bloße „Compilation“. Wir finden darin manche feine geistreiche Bemerkung, und, was uns besonders wichtig ist, Hiller's eigene Urtheile über die Musik von Keyser und Zelter, Urtheile, die von Goethe's Lob dieses Componisten sehr weit abstehen. Hiller genoß bei dieser Arbeit die bisher allen Menschenkindern versagte Begünstigung, das Goethe'sche Hausarchiv in Weimar benützen zu dürfen. Noch C. A. klagt in seiner Mono *Burkhardt*graphie „Goethe und der Componist Ph. Chr. Keyser“ (Leipzig, 1879), daß ihm die Hauptquelle für Keyser's Leben, das Goethe'sche Archiv, trotz aller Bitten verschlossen blieb. Erst Hiller ist es gelungen, die gestrengen Kammerherren Wolfgang und Walther v. Goethe zu erweichen, wofür er ihnen auch durch die Zueignung seiner interessanten Schrift sich dankbar erweist.

Julius: „*Hey*.“ Erster *Deutscher Gesangsunterricht* sprachlicher Theil. (Mainz bei B. Schott, 1882.)

Caroline: „*Pruckner* Uebungen zur Förderung einer deutlichen.“ (Neue umgearbeitete Ausgabe. Aussprache im Gesange Berlin, 1882, bei Schlesinger.)

Beide Werke behandeln eines der wichtigsten und doch leider sehr vernachlässigten Erfordernisse des Gesanges: die richtige und deutliche *Aussprache*. Das Buch von J. Hey sucht diesen Gegenstand in sehr ausführlicher, theoretischer Belehrung zu erschöpfen, während das Pruckner'sche Heft nur praktische Uebungen aller Art zur Erlernung tadelloser Aussprache bringt. Ueber die Wichtigkeit der letzteren ist kein Zweifel möglich, sie liegt heute, seit Wagner's Oberherrschaft, in der Oper augenfälli-

ger als je zu Tage. Herr Hey hat in vieljähriger Thätigkeit als Sänger und Gesangslehrer (an der königlichen Musikschule in München) seinen Gegenstand eindringlich studirt und ist vollkommen berufen, seine Erfahrungen hierin allgemein zugänglich zu machen. Daß er dies, wie er in der Vorrede versichere, „in gedrängter Kürze“ that, beruht wol auf einer Selbsttäuschung, denn gerade der Umfang dieses dicken *ersten* Bandes dürfte der Propaganda Hey'scher Lehren hinderlich sein. Ueber dies lernt man schönen Gesangsvortrag und deutliche Aussprache viel mehr durch lebendige Unterweisung, durch Wort und Beispiel, als aus Büchern. Herr Hey ist ein Bewunderer Wagner's — gut. Daß aber gerade Wagner's Einfluß auf die *Gesangs* das Verdienst sei, welches wir an *kunst* Wagner zu preisen haben, ist uns schwer begreiflich. Mit der Versicherung, „daß die *dramatische Gestaltungsgabe* der Sänger durch die Vertiefung in Wagner's Werke sich auffallend steigere“, mag der Verfasser Recht haben; die „Wagner-Sänger“ par excellence pflegen deutlicher auszusprechen und dramatischer vorzutragen, als die meisten ihrer deutschen Collegen. Allein sie verlieren vorzeitig die Stimme und erwerben so wenig Gesangkunst, daß — von Mozart'scher Partien ganz abgesehen — die einfachste Cantilene oder die leichteste Verzierung in Rollen wie Raoul, Robert, Arnold, Masaniello u. s. w. sie meistens in bittere Verlegenheit bringt.