

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis
des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-,
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Cräutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

B. Westermann & Comp. in New-York.
P. Mechetti gm. Carlo in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Vierundvierzigster Band.

Nr. 21.

Den 16. Mai 1856.

Inhalt: Die Tonkunst und ihre Factoren (Schluß). — Aus Dresden. —
Kleine Zeitung: Correspondenz, Tagesgeschichte, Vermischtes. —
Intelligenzblatt.

Die Tonkunst und ihre factoren.

Erster Abschnitt: Die hörbare Stoffwelt.

von

Dr. Adolf Kullak.

(Schluß.)

Wir gehen zur organischen Welt über. Das Pflanzenreich entbehrt rein an sich betrachtet, der unfreiwilligen sowohl wie der freiwilligen Bewegung, und ist mithin eigentlich die Negation des Tones. Denn ohne Bewegung kein Schall. Insofern aber die vegetative Welt gegen die von den andern Reichen einwirkenden Einflüsse reagirt, erzeugt sie allerdings Bewegung und eine eigene ihm inwohnende Tonwelt. Sagenhafte Erscheinungen, daß Blüthen einzelner Gewächse (z. B. der Aloe) mit größerem oder geringerem Geräusch aufbrechen sollen, gehören in das Gebiet des Absonderlichen, und sind einflußlos auf den allgemeinen Typus der Pflanzenwelt. — Im Verkehr mit der Luft aber erzeugt die letztere eine reiche Schattirung leiserer und stärkerer Schallwirkungen; das Flüßtern der Blätter, welches nur leise das Schweigen der Pflanzenwelt unterbricht, bis zu dem brausenden Geräusch der Aeste und Wipfel einer ganzen vom Orkan erschütterten Waldung geben ungefähr die Grenzen an. Innerhalb derselben bilden sich die zahlreichen Schallercheinungen, welche dichtes oder dürreres Laub, kahle Zweige, buschiges Dickicht, große riesenhafte Bäume, biegsame junge Stämme, oder wogende Felder gegen den Andrang des leisen — des starken — des heftigsten

Sturmwindes hervorbringen. Es giebt eine Landschaftsmalerei, aber keine eigentliche Landschaftsmusik. Und doch liegt Charakter in einer Vereinigung all der Schallercheinungen, welche innerhalb der vegetativen Welt möglich sind. Man vergegenwärtige sich ein Gewitter mit Sturm in einer Waldung, die mannichfachen Drehungen der Winde, ihr verschiedenes Durchbringen durch größere oder kleinere Zwischenräume, hartnäckigen oder nachgiebigen Widerstand, das Pfeifen dürrer Aeste, das Knacken von Zweigen, das Rauschen des Laubes, das Gepfaffel herabfallender Tropfen, der Donner mit Echo, das Plätschern der Sturzbäche, das brausende Wogen der Baumwipfel und hierzu noch die Stimmen von Thieren, auf welche wir sogleich übergehen: man kann nicht läugnen, daß hier die Natur Stimmung und Charakter hinstellt und einen objectiven Bestand liefert, der in seiner Grundwahrheit nicht einflußlos bleibt, so sehr sich auch die Tonkunst in ein anderes Bereich zu entfernen scheint.

Nach der Pflanzenwelt die Thierwelt. Zuvörderst die Classen, welche am niedrigsten stehen. Ueberall sind zwei Arten der Schallwelt zu unterscheiden, die, welche durch die Stimme, und die, welche durch die Bewegung der Thiere entsteht. Hinsichtlich des ersteren Punctes gestattet die Natur ein schnelles Hinübergehen bei den wirbellosen Thieren und dem sogenannten Geschmeiß, welches im Wasser lebt. Dasselbe ist stumm, immer ekelhaft, und oft durch seine Schrecklichkeit fürchtbar. Eher würde die Wasserbewegung, allerdings nicht ohne Anstrengung der Einbildungskraft, Stoff liefern können. Man nehme z. B. den Fall an, es wolle jemand in einer Musik zu Schiller's „Taucher“ Naturnachahmungen anbringen, so läßt sich die Möglichkeit nicht abweisen, daß in dem allgemeinen Schollern und Rauschen der Wasser-tiefe noch individuelle Bewegungen von Ungeheuern angedeutet werden könnten. — In Haydn's „Schöpfung“ fehlen nicht dergleichen Andeutungen. Welche Nachah-

mungen sind überhaupt bereits in der Musik versucht worden! Man denke z. B. an A. Weber's Musik zu Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer“, worin das Arbeiten der Walzen und Hämmer hörbar wird. Gewiß läßt sich noch Manches nachahmen, was bisher unversucht geblieben ist, auch kann die Gegenwart nicht wissen, wie weit sich die Instrumentalmusik noch erweitert. —

Das Geräusch durch die Fischwelt schließt sich dem vorigen an. Freilich sind die Fische stumm, aber ihre Bewegung rauscht. In Verbindung mit dem Einbruch auf den Gesichtssinn kann das Dahingleiten des Delphins z. B. (etwa in einer Musik zu Schlegel's Ballade) etwas Edles erhalten. Das furchtbare Geräusch des kolossaleren Wallfisches oder Hays würde ebenfalls Momente bieten können, ist doch das Dahinrauschen eines Schiffes öfter in der Musik angedeutet worden.

Außerhalb des Wassers ist aus der Amphibienwelt zunächst noch etwas nachzuholen. Das Zischen der Schlangen kann nicht übergangen werden. Eigenthümlich ist das Geräusch der Klapperschlange. — Im Gegensatz zu dem Lauernden und Furchtbaren desselben ist der komische Ton des Frosches. Man denke an die Spielereien altgriechischer Kunst in Aristophanes' Chören, wo die Frösche ihren Refrain: bre ke ke ke koax koax singen. —

Die Insectenwelt wird wol nur durch den Flug hörbar. — Das Summen der Fliege macht seinen bestimmten Eindruck; noch zarter, lieblicher säuselt die Libelle (zwei Claviercompositionen von Th. Kullak und von Taubert führen diesen Namen). Die Cicade ist dichterisch wenigstens von den Griechen besungen worden. Das Gesumme der Motten, z. B. der Bienen, Mücken, kann aus einschläfernder Monotonie, abgesehen von der Gefahr, ins Widerwärtige übergehen. Die Vorstellung der letzteren, z. B. bei Heuschrecken, kann den Klang bis zum Furchterlichen treiben. — Man denke hierbei an Händel's Nachahmungen in seinem Oratorium „Israel in Egypten“ bei Gelegenheit der ägyptischen Landplagen.

Wir gehen zu den Vögeln über. Der Gesang der Singvögel ist wol der ergiebigste Stoff in der gesammten objectiven, außermenschlichen Welt. Wer sich auf sogenannte idyllische oder landschaftliche Musik legt, wird die Singvögel schwerlich entbehren können. Es bedarf kaum der Hindeutung auf Haydn's „Jahreszeiten“ und Beethoven's Andante in der Pastoral-symphonie. — Nachahmungen der Lerche, der Nachtigall, des Kuckucks, der Wachtel kommen sehr häufig vor. Welche Spielereien hat die Clavierliteratur nicht aufzuweisen, wo es les hirondelles, le rossignol, foyette et rossignol, „Flieg, Vogel flieg!“ etc. und dergleichen genug giebt. Einer unserer älteren Schriftsteller, Ernst Wagner, hat versucht, den Gesang des Finken in Sylben unserer Sprache auszudrücken, z. B.:

Wildes Geschrei in ganz Deutschland.

Wi wi wi wi wi, Ja ja ja ja ja, Die da.

Ahön und Thüringer Waldgesang.

Zwid zwid zwid, Zweria, Ja ja ja. Parabuzza, Gadir.

Thüringer Walddoppelschlag und Harzschlag.

Zizeri zizeri, Zeröfia, Ja ja ja, Sparbara zieazet.

Leicht könnte ein Componist die Melodie zu diesem Texte ablauschen, und die humoristische Seite der Tonkunst mit diesen Spielereien auf ergötzliche Weise erweitern. Freilich würde die Tonhöhe der weiblichen Kehle nicht immer ausreichen. Indes Versuche einer Vogelcantate (von Matthieu) und komischer Lieder (von Taubert) hat die Literatur bereits aufzuweisen. Die Griechen müssen darin weitergegangen sein als wir. Welche Spielereien in Aristophanes' „Vögeln“, wo der Chor so oft den Refrain erhält:

„Tio tio tio tio ting.“

Uebrigens sind die Modulation und der Rhythmus der Singvögel zum Theil unendlich schwierig in unsere Musik zu übertragen. Die erstere beruht oft weder auf dem diatonischen, noch dem chromatischen System unserer Zeit, und der Rhythmus ist von der fessellosesten Freiheit (vgl. hiermit Hand, 1. Theil, S. 41). Wir kommen hier wiederholentlich auf Hand's Bemerkung zurück, worin er die Töne der Naturwesen, außer dem Menschen, als unmusikalisches leicht hin beiseite stellt. Die Ansicht ist nicht tief genug. Es lassen sich dramatische Situationen in der Musik denken, wo eine möglichst getreue Nachahmung der Naturlaute von äußerst glücklicher Wirkung sein würde. Wenn der Künstler mit leicht nachhelfender Hand hier und da eine schrille Stelle der objectiven Erscheinung idealisirte, und die Erscheinung selbst in den richtigen dramatischen Zusammenhang zu bringen versteht, ist er ganz in seinem Rechte, er thäte nichts anderes, als was der Maler und der dramatische Dichter thun muß. —

Zuletzt sei der Schwanengesang, als ein freies Zeugniß menschlicher Phantasie, im Sinne der natürlichen Objectivität erwähnt. — Freilich sind die Versuche hinter der Idee der Fabel zum Theil zurückgeblieben. Franz Schubert's Schwanengesang ist wol in einem andern Sinne zu verstehen.

Außer den Singvögeln sind noch Laute mancher anderer zu erwähnen. Von seltsamen Klang ist das Geschrei der Seeadler, der Möven, der wilden Gänse, Kraniche, Raben. Es bleibt dahingestellt, ob am passendem Orte hier eine Nachbildung die Gefahr des Komischen, die sehr nahe liegt, überstehen würde. Diese Bemerkung geht gleichzeitig auf die Erweiterung über, welche die Tonwelt aus dem sonstigen Leben der Vögel empfangen kann. Hierzu gehört z. B. das Locken der Hähne zum Futter, das Gurren der Tauben, der Ruf der Henne an ihre Jungen, das Flüstern der Schwalben im Nest, das zänkische Leben der Sperlinge, der Ton der Vögel beim Kampf etc. etc.

Ferner ist die Bewegung des Fluges von Ton-

erscheinungen begleitet. Das Schwirren der Flügel ist verschieden, je nach Größe, Bewegung und Schnelligkeit der Schwingen. Die Schwalbe, im Fluge dem dahinfliegenden Pfeil vergleichbar, ist in Claviercompositionen Stoff geworden. Anders wirkt das Rauschen des Adlers, das Flattern der Lerche, oder einer Herde von Vögeln. Gespenstisch klingt der fast unhörbare Flug der Fledermaus, oder das einschläfernde, gefahrbringende Webeln des Vampyrs (beide sind dem Musiker Vögel).

Die Welt der Säugethiere nähert sich psychologisch dem Menschen. Somit ist auch die hörbare Entäußerung derselben nicht ohne Bedeutung, wiewol eine ähnliche Klangschönheit, wie bei den Singvögeln, fehlt. Doch sind einzelne Momente nicht zu übersehen. Hat die geflügelte Welt im Sopran Reichthum entfaltet, so ergänzen sich hier mehr die übrigen Stimmlagen. Man sagt, Beethoven sei einst, angezogen von den tiefen Tönen eines Zuchstieres, in Lebensgefahr gerathen. Er habe sich aus Spielerei in ein Duo mit ihm eingelassen, welches immer leidenschaftlicher wurde. Wenn der Stier in seinem Brummen eine Pause eintreten ließ, brummte Beethoven. Als der Bass am schönsten und die Gefahr am größten wurde, habe die Dazwischenkunft von Menschen allein den Tondichter gerettet. — Bei Haydn und anderwärts kommen genug andere Nachahmungen vor: der brüllende Löwe, das wiehrende Ross, der heulende Wolf, der brummende Bär u.

Auch der Gang der Thiere ist dem musikalischen Ohre und der musikalischen Production Gegenstand geworden. Der Trab des Rosses in Schubert's „Erlkönig“ und der Ballade „Leonore“ von Th. Kullak; auch sonst wol öfter. Der zierliche Tritt der Gazelle in Th. Kullak's „Gazelle“, der Schritt des Wolfes in dessen Märchen „Rothhäppchen“. In dem letzten Satz der Beethoven'schen D moll Sonate haben Viele einen nächtlichen Ritt erkennen wollen. Wer Freiligrath's Löwenritt componiren wollte, wäre auf ähnliche Nachahmungen hingewiesen.

Genug von der außermenschlichen Natur. Die letztere lebt und webt in Tönen. Gab die unorganische Natur in den Gesetzen fester Körper bereits akustische Grundwahrheiten, so fielen diese mehr unter den Gesichtspunct des Verstandes. In der Thierwelt reagiren die Erscheinungen zugleich auf das Gefühl, das sich mit dem Verstande verbindet, sie werden psychologisch. Schmerz, Freude, Wohlleben, Kraft, Ermattung, Muth, Kampfbegierde, Furcht, Liebe, Sehnsucht, Schrecken, Angst, selbst muscivender Instinct, wie bei den Vögeln, lauter psychische Zustände, zum Theil sich bis in die Visionen des Traumes erstreckend, erhalten in der Stimmodulation des Thieres ihren charakteristischen Ausdruck.

Der Uebergang zur Menschenwelt ist gegeben. Der Mensch hat eine zwiefache Beziehung zu dem hier in Rede

stehenden Stoffe. Die objectiven Factoren der Tonkunst erhalten in der Menschenwelt ihren bedeutsamsten Abschluß. Die vorhergegangenen Beobachtungen empfangen ihre richtige Beurtheilung vom Gesichtspuncte dieses letzten objectiven Factors aus. Unmerklich geht derselbe in die Subjectivität über, welche, als der wesentlichste Bestand, die Reihe der bei weitem wichtigsten Factoren umfaßt.

Nach den verschiedenen Menschenracen wäre der Genauigkeit halber zunächst die sprachliche Klangverschiedenheit ins Auge zu fassen. Was große Reisende über den größeren oder geringeren Wohlklang verschiedener Völkerstämme berichten, ist zum Theil wenigstens bekannt, es verdient jedoch hier und da von einem musikalischen Beobachtungsvermögen anziehende Ergänzungen.

Allgemeiner und wichtiger sind aber die Erscheinungen, die mit den verschiedenen Lebensaltern zusammenhängen. Das Organ der Kindheit ist höher, schwächer, weicher, weniger articulirt, als im reiferen Alter. Es liegt im Sopran gewissermaßen. Später geht es in tiefere Regionen herab. Im Jünglingsalter zeigen sich Leidenschaften, im Uebergange befindliche Gemüthsrichtungen in der Stimme aus. Im Mannesalter Ruhe, Sicherheit, Kraft, im Greisenalter Ehrfurcht, neben abnehmender Kraft. Die Stimme der Jungfrau bleibt dem Kindlichen näher stehen, aber prägt den Charakter bestimmter aus und bewahrt im Allgemeinen das Liebliche, Anmuthige. Die Frau im edlen Sinne fügt das Würdevolle zum Lieblichen. Es ist der Sopran oder Alt in jenen Stimmen theils von zarter, theils von edel kräftiger Wirkung.

Von anderer Wirkung ist das Gespräch der Menge. Hier gestalten sich die mannichfaltigsten Combinationen. Kinderstimmen unter einander voll übergreifender Laune, Ausgelassenheit, Helligkeit. Das Gespräch von Frauen und Mädchen, eigenthümlich durch Schnelligkeit, Vielheit, Unerfättlichkeit, Aufgeregtheit (nachgeahmt z. B. in dem komischen Duett aus dem „Maurer“). Die Berathung von Männern klingt dumpf, ernst, markig, der Kampf aber bringt den Schrei der Leidenschaften zum Ausdruck. Das Geschrei der gemischten Menge wirft alle diese Modulationen zusammen. In der Aufregung haben Dichter es mit dem Meereswogen verglichen. In künstlerischer Auffassung dieses Motivs ist Mendelssohn bedeutsam in dem Chor „Kreuziget, kreuziget ihn“. — In größerer Entfernung klingt dies Gemüth der Stimmen wie ein Summen. — Näher zu betrachten ist ferner die Sprache des Einzelnen, ihre Modulation nach Höhe, Tiefe, Stärke, Schwäche, je nach Beschaffenheit des Inhaltes. Im Recitativ ist die künstlerische Behandlung der individuellen Rede in diesem Sinne die Aufgabe. Der persönliche Charakter muß sich nach und nach gestalten, wiewol er in der Musik mit der Bestimmtheit nicht erreichbar ist, wie in der Poesie. Doch sind die

Temperamente, Pflagma, Melancholie, das Cholerische, Sanguinische wohl zu treffen, sowie ein großer Theil ihrer Vermischungen. — Freilich dringt die Musik nicht in die zahlreicheren Feinheiten des Dramas ein, da sie nur die Empfindungen behandelt, und in den seltensten Fällen die Handlung plastisch zeichnet, die vorzugsweise den Charakter erkennen läßt.

In dieser Welt der Empfindungen aber ist sowohl die Klangbeschaffenheit als Lebensthätigkeit des Organs das eigentliche Mittel des Ausdrucks. Behaglichkeit drückt sich im breiten, sich in sich selbst genügenden Tonbilde aus; die Freude in höherer, anschwellender Stimmveränderung, der Schreck im schnellen, unsichern Aufschrei, die Angst in bebender, klangloser Hast, die Trauer in monotoner, ermattender Tiefe, die Liebe im zarresten Ausdruck des Organs, der Haß in schneidenden, abstoßenden Lauten, der Muth im kraftvollen Ausruf, die Furcht im Zittern und Abgebrochenen der Stimme, innere Nührung in bewegtem Tone zc.

Endlich muß die objective Seite menschlicher Thätigkeiten zur Betrachtung kommen. Der Gang des Einzelnen hat verschleierte Rhythmi. Der gleichmäßige Schall eines gewöhnlichen Schrittes ist das beste Sinnbild des Tactes überhaupt und der Tactmäßigkeit. Schnelles und langsames, wechselndes Tempo, Eile, Zögern, Gravitätisches, leicht Beflügeltes, Angst, Eifer, alle Seelenzustände fast sind schon im Rhythmus des Schrittes angedeutet. Im Marsche zeigt sich der gewichtige Schritt geschlossener Massen. Der Tanz in seinen mannichfachen Verschlingungen und Combinationen enthüllt neue Seiten des Rhythmus. Das Kopfüberstürzen (*precipitato*), oder die Eile des Laufes, der sich übernimmt und in Fallen, oder in die Gefahr desselben ausartet, wie im Wettlauf zc. markirt sich gleichfalls darin. Selbst den Schritt des Gespenstes hat die Musik ausgedrückt (Robert der Teufel, weiße Dame zc.). Wir können auch hier, wie im Folgenden, nur andeuten, wofern wir nicht zu weit gehen wollen.

Zahlreicher und bei weitem umfassender aber sind alle Erscheinungen, die innerhalb der Thätigkeiten der menschlichen Welt dem Ohre Gegenstand werden können. Es genüge hier statt einer Eintheilung in Kategorien, auf einige Beispiele zu verweisen. Das summende Leben einer Fabrik, das Treiben eines Handelsmarktes (wie Liszt in seinem Reisebilde aus Marseille andeutet), ein Fest (die Clavierliteratur hat ein Böhmenfest und ein Magyarenfest aufzuweisen), ländliche Heiterkeit, Begräbniß, Schlacht, pomphaste Aufzüge, Krönung, Triumph, Hochzeit, Jagdereignisse, Weihnachtsabend, kirchliche Feier, Glockengeläute, alles dies sind Fälle, welche thematischen Stoff für Compositionen abgegeben haben. Wir erinnern an die Schlacht von Waterloo von Beethoven, an seine Pastoralsymphonie, an Haydn's Jahreszeiten, endlich an unzählige Stellen guter Opern, die ja in ihrer dramati-

schon Entwicklung auf den anthropologischen Stoff hauptsächlich verwiesen sind (wie z. B. in den Hugenotten, Aufzuehrcenen zc.). Wir entsinnen uns selbst in der Claviermusik eines Weihnachtsabends von Taubert, worin die Trompetchen der Kinder vorkommen; in neuerer Zeit ist selbst der Feuerlärm Salonstück geworden; es giebt eine Jagdouverture von Mehul, eine *la chasse* von Heller, und Chopin idealisirt die hangende Luft in sinnig edler Reflexion in vielen seiner Walzer und Mazurkas, wie nicht minder Liszt in seinen Walzercapricen.

Eine besondere Bedeutsamkeit nimmt noch der Gottesdienst in Anspruch. Obenan steht der fast betäubende Prunk der römischen Kirche, ihm zur Seite der durch seine Einfachheit gewaltig ergreifende evangelische Cultus. Anders klingt wieder der jüdische Gottesdienst. Am eindringlichsten aber mag unter allen doch der Eindruck des Katholicismus sein. Wer im stillen Kloster, in den gewaltigen gewölbten Räumen, bei sonntäglicher Ruhe die frühen Paßgesänge der Mönche in den wiederhallenden Capellen belauscht hat, wird ohne Zweifel Eindrücke größter Feierlichkeit empfangen haben. In dem Tiefen und Sonoren liegt eine eigenthümliche Gewalt.

Endlich kann die Musik sich selbst noch objectiv zum Stoffe nehmen, indem der in weltlichem Sinne musizirende Mensch, abgesehen von dem Inhalte seiner Kunstäußerung, rein in seiner Thätigkeit dargestellt wird. So giebt Haydn in seinen Jahreszeiten einen pfeifenden Landmann, Rossini in der Tellouverture den Kuhreigen. Wie oft kommt in Opern z. B. ein Ständchen vor, welches einer Dame gebracht wird. Freilich verschwindet hier meist die objective Tendenz, wie sie bei Haydn vorhanden ist, und geht häufig schon in den subjectiven Kunstzweck über. —

Zum Schluß und in Eile sei an die Sterbelaute erinnert. Das Dahinröcheln und Verschleiden ist musikalisch ebenfalls versucht worden. Leider schweben mir hier nur italienische Opernszenen vor.

Die Phantasie hat nach der Menschenwelt noch eine Geisterwelt geschaffen und ihr eine bezügliche Tonentäußerung beigelegt. Die letztere hat logisch einen schwierigen Standpunct. Sie steht mitten zwischen dem Objectiven und Subjectiven. Doch neigt sie mehr zu dem letzteren, und so sehr man auch die Elfen in Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum“, das Gespenst im „Don Juan“ und allerhand Spuk im „Freischütz“ natürlich, d. h. objectiv zu finden geneigt ist, gehört die ausführlichere Betrachtung dieses Theiles doch dem spätern Abschnitte an.

Die hörbare Stoffwelt als erster Factor sei hiermit beendet.