

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 9.

KÖLN, 27. August 1853.

I. Jahrgang.

Kunst und Kunststil.

Wenn man sich in einem dunklen Walde durch dichtes Gestrüpp und wirre Schlingpflanzen mühsam hindurchgearbeitet hat und endlich auf eine klare, lichte Stelle hinaustritt, wo duftender Rasen zur Ruhe einladet und das Blau des Himmels hereinleuchtet, so athmet man auf in einem Gefühle von Genügen und Befriedigung, das um so tiefer empfunden wird, je mehr es uns überrascht. So erging es uns, als wir nach mancher trostlosen Wanderung durch die verwilderten oder krankhaften Producte der heutigen Kunst-Philosophie auf ein kleines Büchlein stiessen, aus welchem überall Gesundheit, Ordnung, Licht und Leben uns anspricht. Wir meinen die Schrift:

Kunst und Kunststil. Mit einem Sendschreiben an W. von Kaulbach. Von Adolph Helfferich. Berlin, T. C. F. Enslin, 1853. XX u. 117 S. in 8.

Das Sendschreiben an Kaulbach, das eine scharfe Kritik der Richtung dieses Künstlers und seines Stils, oder vielmehr seiner Stillosigkeit, in einer kurzen Besprechung seiner letzten grossen Gemälde: „Thurmbau zu Babel“, „Zerstörung Jerusalems“ und „Die Blüthe Griechenlands“, enthält, geht uns zwar als Musiker nichts an; dennoch müssen wir auch hier schon so Manches auszeichnen, was für die musicalischen Kaulbachs der neueren Zeit seine Anwendung findet, wie z. B. den Satz, welcher der Kritik der Kaulbach'schen Zerfahrenheit zum Grunde liegt: „Die Motive als solche machen noch lange keine bedeutende Composition, sondern allein die Verwendung derselben in ihrem Verhältniss zu der darzustellenden Grund-Idee.“ Wiewohl Helfferich dies in Bezug auf die Compositionen der Malerei gedacht und geschrieben, so passt es doch eben so trefflich auf die Compositionen der Tonkunst.

Der Hauptgedanke der Schrift ist der, dass dasjenige, was in einem Kunstwerke den Eindruck des Schönen in der Seele hervorbringt, der Stil sei. Ehe der Verfasser jedoch an die nähere Erörterung dessen, was Stil ist, her-

angeht, bespricht er auf eine treffliche Weise den Unterschied zwischen dem Urtheil in Sachen der Kunst und der Erkenntniß in Sachen der Wissenschaft, und weis't nach, wie die Wissenschaft in dieser Beziehung in weit begünstigerer Lage ist, als die Kunst. „Die Lösung einer wissenschaftlichen Aufgabe, mag dieselbe auch auf verschiedene Weise in Angriff genommen werden, kann in ihrem Endergebniss nur Eine und dieselbe sein, wogegen ein künstlerischer Vorwurf, darin der Peripherie des Kreises ähnlich, vom Mittelpunkte aus in allen möglichen Richtungen mit demselben Anspruch auf Geltung sich ausführen lässt. Behaupten zu wollen, es gebe auf dem Gebiete der Kunst in letzter Instanz gleichfalls nur eine einzige absolute Lösung, hiesse das Grundwesen des artistischen Bildungstriebes nicht kennen und auf den Kopf stellen.“ Freilich! das ist eine Wahrheit, die den Thoren, welche von der einzigen möglichen Lösung der Aufgabe der gesammten Kunst durch das musicalische Drama der Zukunft sprechen, nicht laut genug gesagt werden kann, und wenn das nicht hilft, so muss man sie ihnen an den Kopf schleudern, damit eine Erschütterung desselben sie entweder ganz und gar verrückt mache oder heile.

Hiernach schreitet der Verfasser bestimmter auf der Bahn zu seinem Ziele vorwärts.

„Der Eindruck, den eine anerkannt schöne Erscheinung auf uns hervorbringt, ist nichts Anderes als ein gefördertes oder gesteigertes Lebensgefühl.“ Schon Herder nannte gegen Kant das Schöne „einen Typus der lebendigen Bildungen in der Natur“, — und Schiller sprach es geradezu aus: „Nicht die Gestalt als solche, sondern die lebendige Gestalt ist das Schöne.“ Wie wahr sagt der Verfasser: „Es ist, als ob unsere gesammte Natur sich zu einer freieren Lebensentwicklung emporgehoben fühlte, als ob der Druck und die Beschränkung des gewöhnlichen Daseins von uns genommen wäre, wenn der Genuss eines gelungenen Kunstwerkes uns gestattet ist.“ Natürlich ist die gehobene geistige Lebens-Einheit gemeint,

für deren ideale Lebens-Functionen die Sinne nur die Vermittler sind.

Ein gesteigertes Lebensgefühl kann aber nur die Wirkung der äusserlich dargestellten Lebens-Idee sein. Somit ist die erste und allgemeinste Definition des Stils gewonnen: „Der Kunststil ist dargestelltes Leben.“

So steht denn der Künstler inmitten einer Unendlichkeit von Aufgaben; denn alles, was lebensfähig ist, kann von der Kunst dargestellt werden, und es kommt nicht auf das **Was**, sondern auf das **Wie** an. Die Kunstgeschichte beginnt erst da, wo der Künstler die Idee des Lebens in seine Gewalt bekommt. Aber eben so unterliegt es keinem Zweifel, dass der Versall in der Kunst jedes Mal da seinen Anfang nimmt, wo das wirkliche Leben in ein gemachtes übergeht.

Das Kunstwerk soll aber eine bestimmte Lebens-Idee darstellen; der einheitliche Gedanke desselben ist sein **seelisches Princip**. Der Stil bestimmt sich desshalb noch näher als „diejenige Kunst, welche das Leben aus seinem eigenen Grunde heraus schafft, oder, was dasselbe ist, als das seelenshafte Kunstwerk.“ — „Stilos mag dagegen alles heissen, was durch den Aufwand äusserer Mittel den Mangel an innerem Lebensgrund zu verstecken sucht. In der Kunst ist der Reichste, wer mit den wenigsten Mitteln das Meiste, der Aermste, wer mit den meisten Mitteln das Wenigste leistet. — Es wird dem reinen Sinn ganz ängstlich zu Muthe, wenn er beim Ansehen eines Gemäldes oder beim Anhören eines Musikstückes bemerken muss, wie sauer es sich der Künstler werden liess, etwas Wirksames zu Stande zu bringen, wie er aus allen Quellen schöpfte, nur nicht aus dem Born ungetrübter Begeisterung, die sich selbst genügt, sich selbst Maass und Regel ist.“

So spricht der Verfasser das aus, was auch wir seit Jahren in diesen Blättern unseren Lesern zum Bewusstsein über das Wesen der Kunst zu bringen streben.

Eben so aus der Seele geschrieben ist das, was er über den **Maass-** und **Formbegriff** sagt. Ueber jenen enthält der Satz (sich anschliessend an Mozart's Brief über sein Componiren): „Die Motive fliegen dem echten Künstler von allen Seiten zu, aber mit sicherem Instinct weis't er alle die zurück, die zu dem Ganzen nicht passen, die von dem ordnenden Maassbegriff nicht mit innerer Nothwendigkeit in den Organismus des Kunstwerks eingefügt werden können“ — und in Bezug auf den letzteren (den Formzwang): „Nicht die abstracte Regel ist es, die im Lebendigen walten, sondern die organische Form, welche in

der Unterordnung des Theiles unter das Ganze die **Zweckmässigkeit** frei gewähren lässt“ — diese Sätze, sagen wir, enthalten goldene Regeln für jeden Künstler und namentlich für den Componisten. Eben so ihre Anwendung im Folgenden auf Harmonie und Melodie, bei welcher mit Recht die **kunstgerechte Regelmässigkeit** der harmonischen Ausarbeitung an und für sich und unabhängig von der Melodie als **keinen rein ästhetischen Werth** habend, als etwas nur Generalisirendes, die Melodie hingegen als dasjenige Element, welches das **Individuelle** und darum **Lebendige** in der Kunst vertritt, hingestellt wird.

Wenn nun aber die einzige Aufgabe der Kunst ist, Leben darzustellen, so darf der Begriff dieses Wortes nicht auf dasjenige beschränkt werden, was nur in der Natur oder in der Geschichte wirklich existiren kann. Der menschliche Geist und das Gemüth sind unendlich vieler Lebensregungen fähig, und was in diesem Sinne wirkt, muss auch ein Anrecht auf künstlerische Behandlung haben, sei es in Ton oder Farbe, sei es durch die Gestalt oder im Worte. Ja, die Kunstdarstellung ist da erst recht an ihrem Platze, wo sie die lebendigen Beziehungen des Sinnlichen zum Uebersinnlichen, die Geheimnisse der menschlichen Brust zu offenbaren und so die eigentliche Krone der Lebensidee auszudrücken hat. Allein die idealen Gestalten des Künstlers müssen, um vom wahren Hauch des Lebens besetzt zu sein, aus der begeisterten Ueberzeugung, aus dem Glauben daran hervorgehen. Dies findet seine Anwendung im Besonderen auf die Darstellungen aus der Mythologie und der christlichen Religion, im Allgemeinen auf die Erzeugnisse der Tonkunst und der Poesie. Somit tritt zu den Erfordernissen des Stils noch dies: „dass das dargestellte Leben ein wahres und selbstdempfundenes Leben sei.“

Hierauf kommt der Verfasser noch einmal auf die Nothwendigkeit der Rücksichtsnahme auf das jedem Lebendigen inwohnende **Einheits-Princip** zurück und tadeln so scharf, wie sie es verdient, die heut zu Tage beliebte und leider auch vielbewunderte **Manier**, „in buntester Allerleiheit reale und ideale, historische und allegorische Stoffe zusammen zu kneten. Man geht dabei von der Voraussetzung aus, die quantitative Summe einzelner Wirkungen bestimme den Gehalt der Totalwirkung, und es komme nur darauf an, eine möglichst runde Summe gelös'ter Aufgaben neben einander vorzuführen. Nichts verkehrter als das!“

Wenn diese Stelle auch wieder besonders auf die Kaulbach'sche Compositionsweise gemünzt ist, so gilt sie

doch auch eben so gut jener Manier neuerer und berühmter Musiker, welche theils Objectives mit Subjectivem, Gegenständliches und Aeusserliches mit Empfundenem und Innerlichem zusammenwerfen, theils ein Spiel mit einer Menge von kurzen Motiven treiben und uns eine Reihe von Combinationen vorführen, welche einen Total-Eindruck unmöglich machen. Und wenn Helfferich, wiederum zunächst in Bezug auf die Malerei, sagt: „Wer mir zumuthet, bei jeder einzelnen Gruppe erst den besonderen Intentionen nachzuspüren, die der Künstler dabei gehabt, der schwächt und verkümmert nicht bloss den Kunstgenuss, den er hervorbringen wollte, er macht ihn geradezu unmöglich, weil er einseitig den Verstand beschäftigt und an diesen Forderungen stellt, die mit der Kunst gar nichts gemein haben“ —, so brauchen wir auch dazu in den musicalischen Producten eines Berlioz, Wagner u. s. w. nicht lange nach Analogieen zu suchen. Eben so schlagend trifft seine Aeusserung: „Es ist eitel Spielwerk und eine todte Fratze, wenn das Leben in der Kunst unter der Masse des Stofflichen erdrückt wird“, alle diejenige Musik, in welcher das eigentliche Leben der Tonkunst, die Melodie, von der Masse der Materie erstickt oder ganz und gar verdrängt wird.

Im dritten Abschnitt weis't der Verfasser nach, wie der sinnliche Stoff die Kunst bedingt und wie die Vielheit der Künste der Vielheit der Zustände, in welchen der Stoff erscheint, entspricht. Er eifert gegen die speculativen Aesthetiker, welche das Wesen der Kunst und auch die Vielheit der Künste rein begrifflich feststellen wollen. „Die Kunst hat es einmal nicht mit abgezogenen Begriffen zu thun, sondern mit einem unmittelbar Erscheinenden, so dass es einen inneren Widerspruch enthält, die verschiedenen Künste aus einem einheitlichen Begriffe ableiten zu wollen, worin der speculative Heissunger unserer Zeit sich kund gibt, der Alles begrifflich verschlingen zu können wähnt. — Der ideale Gehalt ist bei allen Künsten Einer und derselbe — Leben; wodurch sich aber die einzelnen Künste wesentlich von einander unterscheiden, das ist das Stoffliche, in welchem das Lebendige und Beseelte zur Erscheinung kommt.“

Dass solche Wahrheiten noch gesagt werden müssen, kann man sich nur dann erklären, wenn man an die Verwirrung der Begriffe denkt, welche die Wagner-Brendel'sche Theorie von dem Aufgehen der „Sonderkünste“ in die „Gesamtkunst“ und in das „Kunstwerk der Zukunft“ erzeugt haben. Helfferich scheint diese utopischen Tonkünstler-Speculationen nicht zu kennen; trotzdem schlägt

er sie alle Augenblicke darnieder. Hören wir z. B. folgenden Satz: „Das stets auf ein Materielles sich richtende Kunstvermögen hat genau zu erwägen, innerhalb welcher Gränzen die bestimmte Eigenthümlichkeit der Materie, mit welcher die besondere Kunst es zu thun hat, sich bewegt, um nicht unbührlich in ein fremdes Gebiet einzubrechen und den Schwerpunkt seiner eigenen Kraft zu verlieren“ — so fragen wir, ob irgendwo der Grund des nothwendigen Misslingens der Wagner'schen Theorie in der Ausführung deutlicher angegeben werden kann; nämlich die Verkennung des eigenthümlichen Wesens der Dichtkunst und der Tonkunst, welches auf der nie zu vertilgenden Verschiedenheit ihres Stoffes, des Wortes und des Tones beruht. Darum, weil er die bestimmte Eigenthümlichkeit der Materie, mit der es die Musik zu thun hat, verkennt und das Wort als Schöpfer des Tones betrachtet, verliert Wagner's musicalisches Kunstvermögen den Schwerpunkt seiner eigenen Kraft, und eine geniale musicalische Schöpfung wird ihm ein Ding der Unmöglichkeit.

Wir müssen es denjenigen, die sich für die Kunst im Allgemeinen interessiren, überlassen, die Rechtfertigung der Eintheilung der Künste überhaupt in räumliche und zeitliche, und denjenigen, denen im Besonderen die bildenden (räumlichen) Künste am Herzen liegen, die trefflichen Ansichten über Baukunst, Bildhauerei und Malerei in dem Büchlein selbst nachzulesen — und wenden uns zu dem vierten Abschnitt, welcher die Tonkunst (die zeitliche Kunst) vorzugsweise berücksichtigt.

Nachdem er die Hypothese der neuesten Naturkunde über die Identität von Farbe und Ton verworfen, erkennt der Verfasser nur so viel davon an, dass Malerei und Tonkunst unmittelbar an einander gränzen. Der Ton schlechthin lässt sich zwar nach Schwingungs-Verhältnissen in Bezug auf Höhe und Tiefe bemessen, aber sein wirkliches Wesen wissenschaftlich, mathematisch und physisch, zu erklären, ist bis jetzt nicht möglich gewesen. Wie der Ton sich offenbart und zu unserem Bewusstsein gelangt, weiss die Physik anzugeben; aber die ureigenste Natur des Stofflichen, das im Tone sich aufschliesst, jene Bewegung oder Lebensregung, die das gesammte individuelle Wesen eines Körpers durchzittert, vermag sie nicht zu erklären. Ist doch, was der Verfasser vom Gesange sagt: „es können tausend Menschenstimmen mittels derselben Schwingungsknoten in ihren Kehlen ein und denselben Ton singen, der Klang einer jeden dieser tausend Stimmen ist nichts desto weniger ein anderer, von den neuhundertneunund-

neunzig übrigen wesentlich verschiedener" — schon bei dem gewöhnlichen Sprachton der Menschen wahrnehmbar. Das Eigenthümlichste des Stoffes, aus welchem der Ton besteht, ist der Einfluss des Individuellen auf ihn: der Ton offenbart recht eigentlich die Seele der Materie, und man kann daher mit Bezug auf die oben von unserem Verfasser geforderte Eigenschaft des Seelenhaften im Kunststil behaupten, dass die Musik die idealste Kunst sei, indem schon ihr Stoff das Seelenhafte in sich selbst trägt, das bei den anderen Künsten erst durch den Menschen hineingelegt werden muss.

Die Musik ist eine zeitliche Kunst. Die Materie er tönt in der Zeit; die Tonkunst hat die zeitliche Aufeinanderfolge der Töne zum Gegenstande, und ist in so fern der Gegensatz der bildenden Kunst. Sie vermag daher auch die Lebens-Idee, welche von jeder Kunst gefordert wird, nur in einer von der bildenden Kunst durchaus abweichen den Weise darzustellen. Die musicalischen Tonreihen können nur ideelle Lebensregungen hervorrufen. „Das Leben“ — fährt der Verfasser fort — „das einen musicalischen Ausdruck gewinnt, beschäftigt nicht die Vorstellung und das Denken; es wirkt ausschliesslich auf das Pathetische im Menschen, auf jene verschleierte Gemüths Welt, die in tiefen Gefühlen und aufschäumenden Leidenschaften sich betätigkt. Andere Zustände vermag die Musik nicht darzustellen, weil sie nur von dieser Seite Zugang zu der Menschenbrust hat.“ Wiederum eine Wahrheit, deren wiederholter Ausspruch, so klar sie auch ist, dennoch noth thut — und diesmal kommt dieser Ausspruch von einem Nicht-Musiker, während die Musiker von plastischer Musik faseln!

Auf eine sehr sinnige Weise sucht Helfferich dann aus dem Zeitlichen, als dem Haupt-Elemente der Musik, und aus dem Charakter der Vergänglichkeit alles Zeitlichen, die, in die Gemüthsstimmung übersetzt, Wehmuth heisst, den elegischen Zug zu erklären, welcher der echten Musik immer eigen sei, und nennt das Elegische „die ungeschiedene Einheit von Freude und Schmerz, von Liebe und Hass, von Hoffnung und Furcht“. Die Tonkunst zieht den Augenblick, in welchem der Ton sich offenbart, in eine gränzenlose Zeitfolge aus einander. Wenn es nun weiter heisst: „Die Tonkunst strebt über sich hinaus nach dem Unendlichen; Sehnsucht ist ihr Grundzug; sie will erreichen, was ihr ewig unerreichbar ist, möchte einen Gegenstand erfassen, den sie nur in weiten Kreisen umschweben kann, etwas aussprechen, wofür sie nur Anklänge und Andeutungen hat“ — so ist das eben so schön

als richtig gesagt. Fährt der Verfasser aber folgender Maassen fort: „Der Eindruck, den ein edles Tonwerk auf uns macht, ist desshalb nie frei von wehmüthiger Beimischung; die heitersten Melodien, der frohlockendste Tonjubel lassen in der Brust ein ungestilltes Verlangen zurück, entsprechend der elegischen Falte, die über das heitere und klare Antlitz der Natur sich zieht, wenn der Blick überall Spuren der Vergänglichkeit begegnet — — wie denn die Zeit überhaupt fortwährend die schmerzliche Sehnsucht nach dem Vergangenen und das melancholische Verlangen nach dem Zukünftigen weckt“ — so ist das nur halb wahr, wenngleich es allerdings den Charakter der Tonkunst im Ganzen richtig schildert. Allein der Verfasser betont das Wehmüthige, das Melancholische zu sehr. Im Allgemeinen wird dieses freilich dem Unbefriedigten und unbestimmt Verlangenden, das sich bei dem Eindrucke der Musik in unserer Brust regt, hauptsächlich zum Grunde liegen — aber bei dem Eindrucke, namentlich von heiterer Musik, von „frohlockendem Tonjubel“, spielt doch die individuelle und momentane Stimmung des Hörenden eine grosse Rolle, und derselbe Strauss'sche Walzer, der mich zur Wehmuth stimmt, wenn ich ihn einsam im Garten anhöre und an vergangene Zeiten denke, wird mich entzücken, wenn im Saal die Gegenwart mich glücklicher macht, als es die Vergangenheit gethan. Eben so wenig können wir in dem Eindruck eines zum Kampf begeisternden Marsches oder z. B. des Finale's der C-moll-Sinfonie von Beethoven, der C-dur-Sinfonie von Mozart und ähnlicher Stücke den wehmüthigen Zug zugeben, es müsste denn das Verlangen des Dreinschlagens, des Ueberwindens und Triumphirens etwas Melancholisches sein. Unzweifelhaft richtig ist es aber, dass die Seele in der Leidenschaft sich immer in dem Maasse gefördert und gehoben findet, in welchem sie den Druck und die Beklemmung von sich genommen fühlt. Und daher die grosse Macht der Musik auf das Gemüth.

So haben denn, auf die Lebens-Idee bezogen, welche die Kunst überhaupt anstreben muss, Architektur, Plastik und Malerei das sich entäußernde, die Musik aber das sich verinnerlichende Leben zum Gegenstande.

(Schluss folgt.)

Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrervereins.

Dieses Fest fand am 24. August zu Brühl statt und war, wie auch stets in den vorigen Jahren, mit einer kirchlichen Feier verbunden. Die gedrängt volle Kirche und die

Anwesenheit einer Menge von Geistlichen und Musikern aus dem Rheinlande bezeugte die grosse Theilnahme, welche diese brühl'schen Aufführungen in doppelter Hinsicht erregen, in kirchlicher und in musicalischer. Es ist bekannt, dass der thätige und energische Leiter des Vereins, Hr. Schulpfleger und Pfarrer Weber in Rheindorf, und der verdiente Dirigent, Hr. Musik-Director M. Töpler in Brühl, als Hauptziel des Vereins die Veredlung des katholischen Kirchengesangs erstreben. Das Mittel hierzu glauben sie mit vielen anderen Meinungs-Genossen in der Vereinfachung der Musik beim Gottesdienste durch Rückkehr zu den Vocal-Compositionen der alten niederländischen und italiänischen Meister gefunden zu haben. Die brühl'schen Aufführungen haben desshalb ein grosses praktisches Interesse; denn sie zeigen allerdings die Möglichkeit der Wiedereinführung jener alten Musik, sobald einiger Maassen genügende Kräfte dazu an einer Kirche vorhanden sind und die gehörige Zeit auf die Einübung verwandt werden kann. Wir lassen die Streitsfrage, ob nur die älteren Meister, ein Palestrina, Allegri, Gabrieli, Josquin, Lassus, Arcadelt u. s. w. die wahre religiöse Stimmung im Menschen zu wecken im Stande seien, und sämmtliche Neuere von Bach und Händel an über Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven bis auf Mendelssohn herab als zu weltlich zu verbannen und zu verdammen sein dürften, für jetzt unberührt und halten es vor Allem für Pflicht, das grosse Verdienst freudig anzuerkennen, welches sich der Sieg-Rheinische Lehrerverein um die Sache der Kirchenmusik dadurch erwirbt, dass er uns auf den Boden der Thatsachen stellt und uns Gelegenheit gibt, jene alten Meisterwerke zu hören und den Eindruck zu beobachten, den sie machen. Eine einzige solche Aufführung ist in dieser Hinsicht mehr werth, als ganze Bücher voll Theorie und Raisonnement. Auf die künstlerisch vollendete Ausführung kann es dabei gar nicht ankommen, sondern nur auf eine solche, welche den Geist der Composition möglichst treu wiederzugeben sucht; denn was in das kirchliche Leben eingreifen soll und nur durch Vereinigung seltener musicalischer Talente und bedeutender Kräfte herzustellen wäre, hätte sich dadurch allein schon den Weg zur Verbreitung verschlossen.

Eine Ausführung, welche diesem Erforderniss entsprach, haben wir am 24. August gehört; ja, wir gestehen, dass das Geleistete unsere Erwartung bei Weitem übertroffen hat und dass es die bedeutenden Fortschritte, welche der Verein gemacht hat, auf eine recht herzerhebende Weise bekundete.

Und fragt nun ein Fremder: Wer sind diejenigen, wel-

che es unternahmen, die sechsstimmige Messe von Palestrina (die so genannte *Missa Papae Marcelli*) ohne alle Begleitung zu singen? — so wird sich bei der Antwort, welche Auskunft über die Zusammensetzung dieses muthigen Chores ertheilt, sein Erstaunen verdoppeln. Die Sopran- und Altstimmen waren durch Kinder aus fünfzehn verschiedenen Städtchen und Dörfern, welche in den Landkreisen Köln, Mülheim, Bonn, Ahrweiler zerstreut, zum Theil durch den Rheinstrom getrennt liegen, vertreten, und die Tenor- und Bassstimmen hatten die Lehrer, welche zu dem Vereine gehören, und die Zöglinge des brühler Lehrer-Seminars übernommen. Wenn eine angestellte Kirchenkapelle, deren Mitglieder Musiker und Sänger sind, oder ein berliner Domchor, der für den classischen Vortrag von Kirchensachen errichtet und besoldet ist, ja, wenn nur eine Sing-Akademie von Dilettanten, welche die besten Kräfte einer Stadt in sich vereinigt, sich dieselbe Aufgabe stellt und sie zur Zufriedenheit lös't, so wird ihnen dies sicher und mit Recht zum Verdienst angerechnet werden. Und nun vergleiche man die Verhältnisse, unter denen der Chor des Sieg-Rheinischen Vereins ans Werk schritt! Und dieser Chor sang nicht nur die Noten rein und richtig, sondern bestrebte sich überall auch den erforderlichen Ausdruck hinein zu legen, was ihm an sehr vielen Stellen auch ganz vorzüglich gelang, wogegen allerdings an manchen anderen eine etwas zu schroff markirte Accentuation zu sehr an das vorschriftsmässig Eingeübte erinnerte. Ich kann mich aber nicht entschliessen, diese Mängel und die ganze Vortragsweise, überhaupt die kunstmässige Ausführung unter die Lupe der Kritik zu legen — es sträubt sich dagegen in mir etwas, das wie die Scheu vor Undankbarkeit aussieht, Undankbarkeit gegen die aufopfernde Ausdauer der Lehrer, welche diese Gesänge zwei bis drei Monate lang ihren Schulkindern eingeübt, gegen die Lust und Liebe der Kinder selbst zum Gesang, gegen die Mühewaltung, Arbeit und Gesinnung des Dirigenten, ohne dessen Bearbeitung der Palestrina'schen Messe für das Einstudiren eine solche Uebereinstimmung im Vortrage durch eine einzige Probe nun und nimmermehr hätte erzielt werden können.

Auf der anderen Seite halte ich mich aber auch, aufrichtig gesagt, nicht für competent zu einer Kritik der Vortragsweise der alt-italiänischen Kirchenmusik, und ich frage nicht bloss leise, sondern sehr laut: wer ist das heut zu Tage überhaupt? Ich weiss sehr wohl, dass man sich in dieser Beziehung für unfehlbar halten und geradezu aussprechen kann, dass „die eigenthümliche Weise des Vor-

trages, wie ihn diese Gesänge verlangen“, durch die Versuche in Brühl „noch gar nicht erreicht ist“. Aber wodurch will man sich zu so apodiktischem Urtheil legitimiren? Das Studium der alten Kirchenmusik, auch das gründlichste, kann hier nichts entscheiden; ja, je gründlicher es mit einer gewissen vorgefassten Meinung über die Vortragsweise betrieben wird, desto mehr kann es zu höchst einseitiger Auffassung führen. Das Entscheidende ist allein die Tradition, und diese haben wir am Rheine nicht; ja, nach den neuesten Klagen aus Italien, geht sie sogar in jenem Lande und selbst in Rom immer mehr verloren. Wer will nun hier bei uns auftreten und behaupten, diese Compositionen verlangen den und den Vortrag?

Dass eine sinngemäße ausdrucksvolle Declamation, welche nur durch einen gewissen Grad rhythmischer Freiheit erreicht werden kann, hieher gehört, ist freilich keine Frage. Aber so lange kein Dogma über diese Declamation möglich ist, das die Kirche selber sanctionirt, so lange wird es auch nach dreihundert Jahren jedem heutigen Menschenkinde unbenommen sein, diejenige Declamation ins Leben zu rufen, welche nach seinem individuellen Gefühle die angemessenste ist.

Eben in dieser Hinsicht meinen wir, wie wir bereits oben aussprachen, dass der Verein schöne Fortschritte gemacht hat. Hr. Töpler hat mit grosser Sorgfalt die Palestrina'sche Messe durchweg mit Vortrags-Bezeichnungen Behufl der Einübung in den einzelnen Schulen und Gesang-Conferenzen der Lehrer versehen. Diese bestehen nicht nur in den gewöhnlichen dynamischen Zeichen (deren italiänische Benennungen Hr. Töpler verschmäht, so dass wir es hier nicht mit *piano* und *forte* u. s. w., sondern mit „schwach, stark, sanft, gehend, zögernd, breit, voll, deutlich, ernst, gesteigert, fest, entschieden, die Viertel etwas gelös't, leichte klare Töne u. s. w.“ zu thun haben), sondern Hr. Töpler hat sich die Mühe gegeben, die rhythmischen Perioden für freiere Declamation sichtbar abzutheilen und die Declamation selbst theils durch Zeichen für Betonung oder Nicht betonung über den einzelnen Noten, theils durch wörtliche, oft sehr ausführliche und durch ganze Reihen lang unter der obersten Notenreihe hinlaufende Anweisung und Auseinandersetzung vorzuschreiben. So finden wir z. B. S. 24 der Partitur, welche zum Gebrauche des Vereins abgedruckt ist, unter nur 22 Tacten des *Credo* folgende Angaben: „Zarter und ein wenig langsamer, ein wenig stärker, gewichtvollere, gedecktere Töne, langsam und in sanfte zarte klare Töne auslaufend — ziemlich leichte Töne, stärker, sehr gewichtvoll, die Viertel

etwas gelös't, das Zeitmaass gezügelt — allmählich ins Stille und Langsame übergehend — bewegter und frischer, feste Intonation.“

Es scheint, als habe Hr. Töpler darin doch des Guten etwas zu viel gethan; indess machten freilich die zerstreuten Wohnorte des Chors und der einübenden Lehrer eine genauere Anweisung als sonst nöthig; nur darf man nicht die Hoffnung hegen, dass dergleichen schriftliche Instruktionen den belebenden Geist des Dirigenten ersetzen könnten. In Ganzen gelang die Declamation und besonders der getragene Gesang in den Schlüssen recht gut, und es ist als merkwürdig und ein sehr gutes Einüben beweisend hervorzuheben, dass bei dem Mangel an eigentlich schönen Stimmen dennoch ein gewisser Wohlklang und eine klangvolle Schwingung des Ganzen besonders bei den sanften Stellen Befriedigung erregten.

Sollen wir nun noch von dem Eindruck der Composition auf die Zuhörer sprechen, so mag es schwer sein, darüber ein allgemeines Urtheil zu fällen; in diesem Falle doppelt schwer, weil eine gläubige Vorliebe und eine gewisse Pietät der katholischen Kirche zum Vortheil dieser alten Gesänge einen unabweisbaren Einfluss geltend machen. Abgesehen davon schien uns der erste Satz der Messe, das *Kyrie*, allgemein einen tiefen und ergreifenden Eindruck hervorzubringen, den wir selbst vollkommen mitempfanden. Eben so wenig dürste sich aber auch die Wahrnehmung läugnen lassen, dass der Mangel an Aufschwung der Melodie, selbst bei den glaubensfreudigsten Stellen des Textes, und die Monotonie der Form und der Modulation, oder vielmehr der Aneinanderreihung der einfachen Harmoniefolgen, auf die Dauer eine Aspannung des Gemüthes hervorbringen, welcher man bei dem Anhören einer Mozart'schen, Haydn'schen, Beethoven'schen und ähnlicher Messen oder einer Cantate von Bach und Händel keineswegs ausgesetzt ist.

Deutsche Tonhalle.

Zur Beurtheilung der nach der Anzeige vom Juni dieses Jahres eingekommenen Bewerbungen um den für eine Hymne ausgesetzten Preis waren die Herren General-Musik-Director Dr. L. Spohr, Hof-Capellmeister Dr. F. Liszt und Hof-Capellmeister V. Lachner erwählt. Der Bewerbung mit dem Spruche: „Edlen Seelen vorzufühlen, ist wünschenswerther Beruf“, von Herrn Wilh. Scheffer in Eisenach eingeschickt, wurde der Preis zuerkannt, und belobt wurden die Bewerbungen der Herren Karl

Hering in Berlin, Hermann Böncke in Quedlinburg, Anton Leder in Marienwerder, V. E. Becker in Würzburg und Wilh. Volckmar in Homberg.

In dieser Bekanntmachung des Vorstandes der deutschen Tonhalle zu Mannheim, datirt vom 4. August, sehen wir ein erfreuliches Zeichen der fortdauernden Liebe deutscher Componisten für die ernste Musikgattung. Möge der Verein fortfahren in seinen edeln Bestrebungen und zuvörderst unseren Dank entgegennehmen dafür, dass er nach so kurzer Zeit seines Bestehens — seit kaum einem Jahre — bereits einige Fest-Ouvertüren und nun diese im kirchlichen Stile gehaltenen Hymnen mit Orgel- und Orchester-Begleitung ans Licht gerufen hat. Freilich muss die Theilnahme an demselben noch sehr wachsen, wenn etwas Grosses geleistet werden soll. Bis jetzt sind an 250 Mitglieder eingezzeichnet — allerdings ein hübscher Anfang, allein wie gering, wenn man an die Zahl der Musikfreunde in Deutschland denkt! Doch das darf nicht abschrecken. Mit eben so bescheidenem Anfange begann die „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden“ ihr Dasein, und jetzt ist sie in Tausenden von Mitgliedern über ganz Holland verbreitet und besteht bereits fünfundzwanzig Jahre lang. Möchten daher recht viele Musikfreunde und Künstler dem Vereine beitreten, und zahlreiche Kunstmänner unter den begüterten Classen dem Beispiele des Herrn Fürsten von Fürstenberg folgen, der sich vor Kurzem auch an dieser guten Sache betheiligt hat! Das Eintrittsgeld beträgt nur ein Drittel Thaler und der jährliche — stets kündbare — Beitrag ebenfalls nicht mehr.

Wir sind gern bereit, Anmeldungen zum Beitreitt anzunehmen und dem Vorstande der deutschen Tonhalle zu übermachen.

Die Redaction.

Aus Paris.

Der Componist Louis, welcher einige Duette für Pianoforte und Violine geschrieben hat, leichte Musik für Liebhaber ganz gewöhnlicher Art, hat jetzt ein Musikstück unter dem pomposen Titel: *Les Fiancés* (die Verlobten), *drame-legende en six parties*, — wofür? ei nun, für Pianoforte und Violine, herausgegeben. Er hat früher auch einige Opern componirt, welche aber in Paris nicht zur Aufführung gelangten. Jetzt hat ihm Méry ein Gedicht von beinahe 300 Versen aus dem Aermel geschüttelt, und darüber schreibt Herr Louis ein halbes Dutzend Studien dramatischer Scenen, in welchen die Violine mit dem Piano dialogisirt. Der Dichter schildert einen Auftritt am Spieltische aus der Zeit der Regentschaft; die Würfel rollen über den grünen Tisch, die jungen Musketiere verlieren ihr Geld u. s. w. — Violine und Piano malen uns die Orgie trotz Meyerbeer und Robert dem Teufel. Darauf wird Noëmi's Liebe geschildert, welche sich unglücklich fühlt; die Melodie dieses Abschnittes, $\frac{2}{4}$ und $\frac{12}{8}$ Tact, ist nicht übel. Kindisch

wird die Spielerei in den Passagen der rechten Hand und der Violine bei der „Schmetterlingsjagd“. Dann folgt die „vertrauliche Unterredung“ zwischen Raoul und Noëmi, ein „Leichenzug“, natürlich in *C-moll* — Noëmi ist gestorben —, und endlich „der Gesang der Sylphen“ — Alles, sowohl in Poesie als Musik, ohne bindenden Faden und ohne tiefer gehende Gedanken, leicht und lose, auf nichts als auf den Effect durch etwas Neues berechnet.

Bei dem Rücktritt des Unternehmers Corti von der italiänischen Oper haben sich viele Stimmen gegen die grossen Belastungen erhoben, welche diese Unternehmung nicht aufkommen lassen, und sie verlangen eine bedeutende Unterstützung des Staates für dieselbe. Die Geschichte der *Salle Ventadour*, wo die italiänische Oper spielt, ist interessant. Karl X. liess dieses prächtige Local bauen, und es kostete nicht weniger als 5,500,000 Frs. Die letzte Zahlung geschah im Jahre 1829; sie ist in den Rechnungsbüchern der Cilliste jenes Jahres mit 2,979,000 Frs. verzeichnet. In demselben Jahre wurde der Saal an einen Privatmann für noch nicht ganz 2 Millionen verkauft, doch musste dieser die Schulden der Operngesellschaft, für welche der König gutgesagt hatte, mit 600,000 Frs. bezahlen. Der König verlor $3\frac{1}{2}$ Million bei diesem Geschäfte. Späterhin ist das Eigenthum an einer Gesellschaft von Actionären übergegangen, und mit dem Comite derselben muss der jedesmalige Unternehmer sich absfinden. Ausser der Miethe von 75,000 Frs. hatte Corti noch einen Verlust von 40,000 Frs. durch die freien Entreen der Actionäre und ihrer Beamten. Ausser fünf Logen im Parket und im ersten Rang musste er dreihundert Actionären freien Eintritt geben, und zwar nicht auf Personalkarten, sondern auf verkäufliche Billets! Dazu kommen noch die Abgaben an die Armen-Anstalten, so dass man leicht einsieht, wie bei solchen Verhältnissen weder Lumley noch Corti Geschäfte machen konnte, und wie es sehr leicht möglich ist, dass die italiänische Oper in Paris nicht wieder eröffnet wird.

Weil ich einmal bei Theatergeschichten bin, so gehört folgende auch zu den interessanten. Die erste Sängerin der komischen Oper, Mad. Ugalde, wurde vor einigen Wochen heiser, unpässlich, und was dergleichen mehr sich darbietet, wenn eine *Prima Donna* nicht singen will. Dem Director wurde von vertrauter Seite hinterbracht, dass ihre Stimme so gut wie verloren sei, und er beilete sich, den Contract mit ihr zu lösen. Acht Tage darauf erscheint Mad. Ugalde auf dem Theater des *Variétés*; sie ist zufällig wieder bei vortrefflicher Stimme und zieht als Roxelane in einer wieder hervor geholten alten Oper: „Die drei Sultaninnen“ alle Abend ein ungeheuer zahlreiches Publicum in das Theater. Die Sache war natürlich vorher abgekettet. B. P.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Sonntag den 21. August gab der Männergesang-Verein auf dem Gürzenichsaale unter Leitung seines Dirigenten, des Herrn Musik-Directors Weber, ein Concert, dessen Ertrag zum Besten dreier Kirchen in Köln bestimmt war. Trotz des schönen Wetters und der heissen Temperatur war der grosse Saal fast ganz gefüllt und das Publicum sehr angeregt. Das Concert eröffnete ein Psalm von Reissiger, eine sehr triviale Composition; es ist uns schon oft aufgefallen, warum der Verein bei solchen Gelegenheiten die Compositionen von Bernhard Klein — fast die einzigen, die im kirchlichen Stile für Männergesang wirklichen Kunstwerth haben — zurücksetzt. Besser gewählt war der Eröffnungs-Chor der zweiten Abtheilung: *Tenebrae factae sunt* von Ritter Sigism. Neukomm, Doctor der Tonkunst und Ehren-Mitglied des Vereins. Der berühmte Componist war selbst anwesend und äusserte wiederholt seine grosse Zufriedenheit mit der Ausführung seines Werkes, welches zwar nur kurz, aber vorzüglich

lich schön ist; es ist übrigens nur ein Bruchstück aus einem grösseren kirchlichen Werke, „Die heilige Woche“ betitelt. Unter den übrigen Leistungen erregten die zwei Vorträge des Hrn. Du Mont-Fier (das Solo in Kückens „Im Walde“, und die spanische Canzonetta von G. Reichardt) den lautesten Beifall und Dacapo-Ruf; uns war, ausser dem Genuss an dem bis auf einige Ueberverzierung der Fermaten sehr schönen Vortrage, noch besonders die Wahrnehmung merkwürdig, wie doch eine einzige wirkliche Metallstimme auch das grösste und selbst ungünstigste Local füllt, während eine Menge von Stimmen, und darunter sehr schöne und liebliche, zusammengenommen dasselbe Resultat nicht erzielen. Die Begleitung mit Brummstimmen zu diesen Solosachen wurde in der That im höchsten Grade künstlerisch ausgeführt und versöhnte dadurch mit dem Bänkelsängermässigen, was diese Manier sonst an sich hat. In den beiden letzten Gesängen (A b t 's Ständchen „Wenn Du im Traume“ und Mendelssohn's Rheinweinlied „Wo solch ein Feuer“) vermissten wir hier und da die Präcision, an welche uns der treffliche Verein bei seinen Vorträgen gewöhnt hat. — An Instrumentalsätzen hörten wir das erste Allegro des Quintetts in D-moll von Hummel für Pianoforte u. s. w., eine Composition, die nicht hält, was sie in den grossartigen ersten Tacten verspricht, und die Andante-Variationen von Beethoven aus der grossen Sonate Op. 47 für Pianoforte und Violine, von Reinecke und Hartmann ganz ausgezeichnet schön vorgetragen.

In Berlin wird Erck unter dem Titel Deutscher Liederhort eine Sammlung der vorzüglichsten deutschen Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodieen herausgeben. Auf Befürwortung der Akademie der Künste hat Se. Maj. der König diesem Unternehmen eine besondere Theilnahme geschenkt.

Herr von Hülsen, General-Intendant der königl. Schauspiele in Berlin, ist seit acht Tagen in Paris und scheint seine Aufmerksamkeit besonders den jungen Gesangstalenten zu widmen, welche dort ihre Bildung zu vollenden suchen.

In Frankfurt a. M. gastirt Pischek. — H. Berlioz sollte am 24. Aug. daselbst im Theater bei aufgehobenem Abonnement Concert geben und von seinen Compositionen aufführen: 1) Harold in Italien. 2) Die Ruhe der heiligen Familie. 3) Die zwei ersten Acte aus: „Die Verdammniss des Faust.“

Fräulein Johanna Wagner hat am Ende ihres Aufenthaltes zu Soden Anregung zu einem Concerete zum Besten des dortigen Krankenhauses für Arme aller Confessionen gegeben, und sie und ihre Schwester Francisca sind darin aufgetreten.

Der am Rheine bekannte und geachtete Theater-Director Löwe hatte am 6. Aug. nach der Vorstellung auf dem Theater zu Baden in der Schweiz das Unglück, durch den Schuss eines mit Schrot geladenen Gewehrs, welches in den Händen des Theaterdieners losging, in den rechten Arm verwundet zu werden. Leider ist derselbe, nach eingegangener Privatnachricht, trotz aller angewandten ärztlichen und chirurgischen Hülfe vor einigen Tagen an den Folgen dieser Verwundung gestorben.

Die Sängerin Lagrange verschafft der italienischen Opern-Gesellschaft in Lyon volle Häuser.

In Rom ist die Oper *Il Solitario* das Ereigniss des Tages. Der Componist ist nur — siebenundneunzig Mal gerufen worden!

London. Die italienische Oper hat am 20. Aug. mit „Wilhelm Tell“ geschlossen. Die vorletzte Vorstellung war Meyerbeer's Prophet; am Montag vorher fand die Abschiedsvorstellung von der Grisi und Mario Statt (Bruchstücke aus *Lucrezia Borgia* und *Elisire d'amore*). Das Haus war überfüllt; am Schlusse erhob sich die Versammlung zu minutenlangen *Cheers*. Das Künstlerpaar geht nach Italien, kehrt dann nach England zurück, um mit dem Unternehmer Beale die Provinz auszubeuten, und schifft Anfangs November nach Nordamerica.

London, 23. Aug. Die englische Oper ist wirklich zu Stande gekommen, namentlich durch die energische Mitwirkung von Formes an Begründung derselben. Am 22. d. M. wurde sie im Drurylane-Theater mit Weber's *Freischütz* eröffnet. Caspar — Formes, Max — Reichardt, Agathe — Fräul. Caradori, Aennchen — Mad. Anschütz. Das Haus war gedrängt voll, Formes wurde rauschend empfangen und drei Mal gerufen. Die Vorstellung war in den Hauptpartieen gut, der Chor zwar zahlreich, aber schlecht. An der Spitze des Unternehmens steht Sheret, Musik-Director ist Anschütz. — Die Musikfeste in Bredfort und Gloucester werden in diesen Tagen statt finden.

Der berühmte Violoncellist Piatti ist von London über Paris nach Genua gereis't, um von da nach Neapel zu gehen und über Rom, Florenz und Mailand zurückzukehren.

Breslau. Adolph Henselt, der berühmte Componist und Clavier-Virtuose, hat während seines kurzen Aufenthaltes hierselbst (in der Officin der Herren Brettschneider & Regas) einen ausgewählten Kreis von Künstlern und Kunstfreunden durch den Zauber seines Spiels entzückt. (Siehe Nr. 6 der Niederrheinischen Musik-Zeitung.)

Der geehrte Künstler bediente sich bei seinem Vortrage der in genannter Officin aufgestellten Instrumente und spricht durch folgendes eigenhändiges Zeugniss seine vollste Zufriedenheit über dieselben aus:

„Mit Vergnügen ertheile ich den Herren Brettschneider & Regas, Pianoforte-Fabricanten hierselbst, das Zeugniss, dass ihre Instrumente, welche ich heute mehrere Stunden gespielt habe, durch kräftigen, resonanzreichen Ton, gute Spielart und schöne Form sich besonders auszeichnen.“

„Breslau, den 24. Juli 1853.

„Adolph Henselt.“

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 mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — 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.