

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 28.

KÖLN, 15. Juli 1854.

II. Jahrgang.

Ueber musicalische Zustände in London.

Von

Prof. L. Bischoff.

II.

Die Macht der Centralisation zeigt sich hinwiederum von einer guten Seite in Bezug auf die musicalischen Vereine und die grossen Aufführungen, welche von diesen ausgehen, und hierin unterscheidet sich London auf höchst vortheilhafte Weise von Paris. Wenn in Paris die Centralisation für die Bühne Früchte getragen und die Oper in ihren beiden Hauptgattungen als ein National-Institut geschaffen hat, so ist sie dagegen für Kirchen- oder Oratorien- und Orchester-Musik ohne alle Wirkung und nur für das Virtuosenthum von Bedeutung gewesen. Und so ist es noch bis jetzt, und selbst das berühmte Concert-Institut des Conservatoire's kann es zu wahrhaft grossen Aufführungen mit vereinigten Gesang- und Instrumental-Kräften nicht bringen. Erst neuerdings fängt man in Frankreich an, eine Art von Musikfesten zu veranstalten und ganze Oratorien aufzuführen; aber die Provinz überflügelt darin die Hauptstadt, wie wir aus einem pariser Briefe ersehen, den wir in der nächsten Nummer werden abdrucken lassen. In Paris selbst ist es bis zur Stunde geradezu unmöglich, an die Aufführung eines Oratoriums, welches einen ganzen Abend oder überhaupt ein ganzes Concert füllte, zu denken; die ausübenden Kräfte dazu sind nicht vorhanden, oder man bringt sie wenigstens nicht zusammen; und gelänge dies auch, so würde es an Zuhörern fehlen. Dass ein alle Jubeljahr einmal auf dem Theater und von dem Theater-Personal allein gegebenes *Stabat mater* von Rossini die obige Thatsache nicht umstossen kann, sieht Jeder ein.

Oratorien-Aufführungen sind nur durch musicalische Vereine möglich, und hier steht England im Allgemeinen und London im Besonderen durch seinen lebendigen Associations-Geist vor allen Ländern oben an, selbst vor Deutschland, wenn auch vor diesem nur durch die

zahlreichere Theilnahme und die grösseren Geldmittel, welche zur Verwirklichung des Zweckes der Vereine aufgebracht werden. Neben den Vereinen für Kirchen-Musik stehen auch eben so tüchtige Gesellschaften für grosse Orchester-Musik, und beide Arten von Instituten haben seit einem Jahrhundert den grössten Einfluss auf Erzeugung bedeutender Kunstwerke und auf Bewahrung des Sinnes und der Empfänglichkeit für dieselben geübt, und sind bis heute noch ein mächtiger Damm gegen die andringende Flut des Ungeschmacks. Man denke nur an die Entstehung der Händel'schen Oratorien und der zwölf grossen Sinfonieen von Haydn, und man höre nur den Messias in Exeter Hall, um sich zu überzeugen, wie eine einzige solche Aufführung allen sächsischen und thüringischen Bündler-Declamatoren über die Grablegung der Oratorien mit Einem Male das Maul stopft!

Und bei der durchweg ernsten und keuschen Tendenz der londoner Vereine kann man ihnen doch keineswegs Verkümmерung in sich selbst durch halsstarriges Festhalten am Alten und nur am Alten vorwerfen; denn Beethoven und Mendelssohn werden nirgends mehr gefeiert, als in ihnen, und es ist bekannt, wie sie stets berühmte Componisten der Gegenwart zu sich einladen, um deren Werke, unter ihrer eigenen Leitung aufgeführt, kennen zu lernen. Wie wenig ausschliesslich sie dabei verfahren, davon ist wohl der auffallendste Beweis der, dass es die eine londoner philharmonische Gesellschaft sogar mit Hektor Berlioz versucht hat!

Merkwürdig ist die Erscheinung, dass in England dasjenige, was wir musicalischen Dilettantismus nennen, eigentlich nur in sehr geringem Maasse und, gegen Deutschland und Frankreich und Italien genommen, so gut wie gar nicht vorhanden ist, und dennoch eine Menge von Vereinen für Tonkunst bestehen, welche eine so grosse Anzahl von Mitgliedern aufweisen und über solche Mittel verfügen, wie keine einzige musicalische Gesellschaft auf dem Festlande. Von einer Unterstützung des Staates ist dabei gar nicht die Rede; das Prädicat *Royal*, welches viele derselben ihrem

Titel voranstellen, bezieht sich bloss auf das Patronat des Souverains; auch lässt es dieser — und besonders die jetzige Königin — nicht an Beiträgen und Geschenken fehlen; aber an regelmässige Staats-Unterstützung ist nicht zu denken; die Majestät und die Königlichen Hoheiten erscheinen dabei nur als Unterzeichner und werden in ihren Gaben nicht selten von Privatleuten übertroffen. Lassen wir Zahlen sprechen.

Die *Royal Society of Musicians*, eine Gesellschaft, deren Zweck Unterstützung von altersschwachen und bedürftigen Musikern und deren Witwen und Waisen ist, wurde am 19. April 1738 gegründet, hauptsächlich unter Händel's Mitwirkung, welcher für sie 1739 sein „Alexanderfest“, 1740 „Acis und Galathea“, 1741 die Serenata „Parnasso in Festa“ componirte und aufführte, und bei seinem Tode ihr 1000 Pfund vermachte. Sein unsterblicher Name brachte ihr aber noch viel mehr ein; denn von den vier grossen musicalischen Gedächtnissfeiern Händel's in der Westminster-Abtei in den Jahren 1784 bis 1787, welche zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet wurden und die ersten grossen Musikfeste in Europa waren, erhielt die Gesellschaft auf ihren Anteil 16,000 Pfund, mithin über 100,000 Thaler. An Vermächtnissen von 1759 bis 1853 7353 Pfund, darunter vier zu 1000 und eines zu 754 Pfund. Im Jahre 1834 brachte ein Händel-Fest in Westminster 2250 Pfund ein. Die königliche Familie gab von 1804 (erste Gabe 500 Pfund von Georg III.) bis 1854 995 Pfund, aber John Broadwood und Söhne von 1820 bis 1854 712 Pfund, Jenny Lind 1849 einen Concert-Ertrag mit 150 Pfund u. s. w. Die Rechnung über Einnahme und Ausgabe im Jahre 1853 weis't eine Einnahme an Capital-Zinsen, Grundrenten, jährlichen Beiträgen der Mitglieder, Schenkungen und Concert-Erträgen von 2998 L. 15 Sh. 8 P. nach und eine Ausgabe von 2679 L. 14 Sh. 11 P., wobei sich 2000 L. (über 13,000 Thlr.) für Pensionen befinden. Die Gesellschaft zählt 229 Unterzeichner auf Lebenszeit (die Königin, die Herzogin von Kent, der König von Belgien und Prinz Albert an der Spitze), 180 aufs Jahr und 190 Künstler von Fach, zusammen 599 Mitglieder*).

Die Entstehung dieser Gesellschaft hatte folgende Veranlassung. In den ersten Jahrzehenden des vorigen Jahrhunderts lebte in London ein berühmter deutscher Oboebläser, Namens Kritsch. Er war ein sehr talentvoller und gesuchter Künstler, aber, wie so manche seiner Genossen,

ein schlechter Wirth. Er vernachlässigte seine Familie und sich selbst und kam so herunter, dass er in keiner anständigen Gesellschaft mehr erscheinen konnte. Der Unglückliche starb auf der Strasse.

Nicht lange nach seinem Tode standen drei Künstler, der Oboebläser Vincent und zwei Deutsche, der Violinspieler Festing und der Flötenbläser Weidemann, vor einem Kaffeehouse auf Haymarket und bemerkten zwei Knaben, welche Milch-Esel trieben; ihre interessante Physiognomie fiel ihnen auf, sie fragten nach ihrer Herkunft — es waren die Waisen des verkommenen Kritsch. Auf der Stelle eröffneten die genannten Künstler eine Subscription für die Erziehungskosten der Knaben, traten mit den ersten Componisten und Musikgelehrten der damaligen Zeit zusammen und stifteten am 19. April 1738 die Gesellschaft. Unter den Stiftern finden wir die Namen G. F. Händel, J. C. Smith (Händel's Amanuensis), Dr. Greene, Dr. Pepusch, Burnett, Dr. Burney, J. C. Bach, W. und F. Cramer u. s. w.

In der Regel veranstaltet die Gesellschaft nur eine grosse Aufführung jährlich, wozu gewöhnlich Händel's *Messias* gewählt wird, wie das auch in diesem Jahre am 17. Mai der Fall war. Der Mitwirkenden waren an 700, Musiker von Fach und Dilettanten; den Haupt-Bestandtheil des Chors hatte der Verein *Sacred Harmonic Society* geliefert, von welchem später die Rede sein wird.

Ich benutze diese Gelegenheit, um einige Irrthümer über die Entstehung und die ersten Aufführungen des *Messias* zu berichtigen, welche sich durch Nacherzählen und Nachschreiben bis auf unsere Zeit fortgepflanzt haben und trotz dem, dass sie in England schon seit mehreren Jahren aufgeklärt worden sind, doch noch immer wieder in deutschen Blättern auftauchen und im Munde der Musiker und Dilettanten leben. Freilich geht mit ihrer Berichtigung manch schönes Anekdotchen verloren, wie z. B., dass Lord Chesterfield den König in seiner Einsamkeit beim Anhören des *Messias* nicht habe stören wollen, was eben so wenig wahr ist, als dass das Werk am 12. September 1741 beendigt und am 14. schon aufgeführt worden sei, und dass Händel sein Vermögen dabei zugesetzt habe. Händel bedurfte der Einnahmen durch den *Messias* so wenig, dass er ihn bis an seinen Tod fast jährlich nicht anders als zu wohlthätigen Zwecken aufgeführt hat (von 1749 bis 1759 für das Findlings-Hospital, dem er an 4000 Pfund einbrachte); dass ferner ein Mann, der, wie wir oben gesehen, einer Gesellschaft, die er mit gestiftet hat, ein Capital von 7000 Thlrn. vermachte, nicht arm gestorben sein kann, leuchtet ebenfalls ein.

*) Jahresbericht für 1853 von John Parry Esq.

Aber wir Deutschen haben zwei besondere Liebhabe-reien, welche in der Kunstgeschichte eine Rolle spielen: erstens lassen wir alle unsere Genies gar zu gern arm dahin sterben, wo möglich verhungern, und zweitens sollen ihre grössten Werke bei ihrer ersten Erscheinung stets nicht gefallen haben! Das Letztere namentlich wird von allen mittelmässigen Talenten gehörig ausgebeutet, um der Welt zu beweisen, dass auch sie Genies sind, wir aber, das Publicum nämlich, Dummköpfe, deren Urtheil die Nachwelt Lügen strafen wird, weshalb sich denn neuerdings eine ganze Schule oder Secte von Componisten entschlossen hat, geradezu bloss für die Zukunft zu schreiben. Nun, Glück zu! Bei Händel fand keines von jenen beiden Postulaten für ein deutsches Genie Statt, und sein Messias namentlich erregte auf der Stelle Bewunderung und ganz ausserordentlichen Beifall.

Doch zunächst sei vom Text die Rede. Den soll Händel selbst zusammengestellt haben — ja, es gibt auch darüber eine Anekdote, welche ihn in Zorn gerathen lässt, weil ihm ein Bischof das Anerbieten eines Textes gemacht, wobei der Meister ausgerufen habe: „Meint er was Besse-res liefern zu können als Propheten und Apostel, oder dass ich die Bibel nicht so gut kännte, wie er?“ — Schade nur, dass das Geschichtchen nicht wahr ist. Der Verfasser des Textes war Charles Jennens auf Gopsall Hall in Leicestershire. Jennens war ein Vorfahr des jetzigen Earl Howe und ein Mann von grossem Vermögen, von Geschmack und Kenntnissen, dabei musicalisch gebildet und ein vertrauter Freund von Händel, welcher, wenn nicht den ganzen Messias, doch den grössten Theil desselben, auch auf dessen Landsitze geschrieben haben soll. Einige Gemälde, welche Händel seinem Freunde Jennens vermacht hat, befinden sich noch in Gopsall im Besitze des Lords Howe, und die Orgel, an welcher Händel den grössten Theil des Messias componirt hat, wird von einem anderen Zweige der Familie Jennens zu Packington in Warwickshire aufbewahrt.

Lord Howe ist ferner im Besitz zweier Briefe von Händel an Jennens. In dem ersten, aus Dublin vom 29. December 1741, erkennt er den Empfang einiger Zeilen an, welche als Vorwort zu dem Oratorium Messias dienen sollten. Der zweite ist nach der Aufführung in Dublin (welche am 12. April 1742 statt fand und die erste war) geschrieben und trägt das Datum London, den 9. September 1742. Darin heisst es: „Ich hatte vor, Ihnen einen Besuch auf meiner Rückreise von Irland nach London zu machen; dann hätte ich freilich Ihnen besser münd-

lichen Bericht, als schriftlich, darüber abstatten können, wie gut Ihr Messias in jenem Lande aufgenommen worden ist.“

Der Messias war Händel's sechstes Werk in dieser Gattung; dessen Vorgänger waren: Esther, Deborah, Athalia, Israel in Aegypten, Saul. Diese fünf waren geschrieben, ehe sich Händel ganz von der Composition von Opern für das italiänische Theater lossagte. Seine letzte Oper, Deidamia, wurde am 10. Januar 1741 zum ersten und am 10. Februar desselben Jahres zum letzten Male gegeben. Persönliche Verhältnisse und die mächtige Opposition einer Partei unter den Gönnern der italiänischen Oper brachten ihn zu dem Entschlusse, gänzlich mit ihr zu brechen und sein Talent einer Beschäftigung zu weihen, welche, wie er selbst sagte, „seinem vorgerückten Alter besser gezieme“. Die erste Frucht dieses Entschlusses war der Messias.

Nach den Angaben in der Original-Partitur, welche die königliche Bibliothek im Buckingham-Palast aufbewahrt, ist das Werk Sonnabend den 22. August 1741 angefangen worden; der erste Theil war Freitag den 28. fertig — der zweite, der mit dem Hallelujah schliesst, Sonntag (wohl zu merken! denn Händel war wirklich fromm, und welche Sonntagsstimmung herrscht im Hallelujah!) den 6. September, und der dritte Sonnabend den 12. September vollendet. Das unvergängliche Werk ist also in 22 Tagen geschrieben! Das ist freilich bekannt und folglich keine Neuigkeit; aber es ist gut, daran zu erinnern, damit die heutigen Musik-Philosophen und Größenmacher einsehen, was für ein Unterschied sei zwischen einem musicalischen Genie und einem musicalischen Drahtzieher.

Mehr Zweifeln unterworfen war Tag und Ort der ersten Aufführung. Die Sage, dass das Oratorium in London durchgefallen und erst nach Händel's Rückkehr aus Dublin, wo es mit Begeisterung aufgenommen wurde, Beifall gefunden habe, stammt aus den *unechten Memoiren* von Händel her, welche 1760, ein Jahr nach dessen Tode, veröffentlicht wurden, und deren Compilation man einem gewissen Mainwaring zuschreibt. Darin steht, dass der Messias 1741 in London aufgeführt und sehr kalt aufgenommen worden sei, weshalb Händel aus Verdruss London verlassen und nach Dublin gegangen sei. Danach bringt J. Hawkins in seiner Geschichte der Musik dieselbe Nachricht mit dem Zusatze, dass die Aufführung im Covent-garden-Theater statt gefunden habe, und Dr. Burney in seiner Biographie Händel's wiederholt sie ebenfalls. Allein

Burney's spätere Forschungen führten ihn auf die Wahrheit, und er widerlegte sich selbst im vierten Bande seiner Geschichte der Musik (S. 441, S. 661).

Warum Händel mit der Partitur des Messias im Koffer London verliess, lässt sich leicht, wenn man die obigen Data vergleicht, aus seinem Aerger über die Opern-Angelegenheit erklären. Auch mochte er einen augenblicklichen Tik auf die Londoner haben und ihnen desshalb die erste Anhörung des Werkes, welches er selbst für sein bestes hielt, missgönnen. Kurz, die erste Aufführung fand nicht in London, sondern in Dublin am 12. April 1742 statt. Zwar hat Hogarth in seiner Geschichte der Musik aus der oben erwähnten Original-Partitur eine Aufführung zu London schon am 14. September 1741 beweisen wollen — zwei Tage nach der Vollendung des Werkes! — ; aber er hat sich verlesen oder das Deutsche nicht richtig verstanden.

In jener Partitur steht nämlich am Schlusse von Händel's Hand geschrieben: „*Fine dell' Oratorio. G. F. Händel. Sonnabend* (durch das astronomische Zeichen ausgedrückt) *September 12. 1741*“, und darunter steht: „aus gefüllt den 14. dieses“, in deutscher Sprache. Das Wort „aus gefüllt“, das sich auf die Instrumentirung u. s. w. bezieht, hat Hogarth „ausgeführt“ gelesen oder dafür genommen, daher der Irrthum, der aber noch im Jahre 1850 von mehreren Blättern wiederholt worden ist. Freilich hätte die Unwahrscheinlichkeit oder vielmehr die Unmöglichkeit der Sache schon stutzig machen sollen; denn die Kräfte, welche eine Partitur wie die des Messias binnen zwei Tagen in Stimmen ausschreiben, einstudiren, probiren und aufführen können, dürften wohl nicht auf Erden zu finden sein! Uebrigens war es Händel's Ge-wohnheit, den Tag des Anfangs und der Vollendung in seinen Partituren zu notiren, nicht aber den Tag der ersten Aufführung. So findet sich z. B. in der Original-Partitur der Oper Berenice in der königlichen Bibliothek auf der letzten Seite: „*Fine dell' Opera Berenice, G. F. Händel, Januar 18. 1737*“, und darunter: „Auszufüllen“; ganz unten: „Geendigt den 27. January 1737“.

Nach seiner Rückkehr von Irland eröffnete Händel in London eine Unterzeichnung auf 12 Oratorien-Concerde im Coventgarden-Theater während der Fastenzeit des Winters von 1742—43, welche mit „einem neuen Oratorium, genannt Samson“, begannen. Nach mehreren erfolgreichen Aufführungen kam am neunten Abend der Messias an die Reihe, Mittwoch, den 23. März 1743, und dies war die erste Aufführung in London, und zwar bloss unter

dem Titel: „*A New Sacred Oratorio*“ (ein heiliges Oratorium); auch nannte Händel noch viele Jahre lang sein Werk in allen Ankündigungen bloss „*The Sacred Oratorio*“ — wahrscheinlich gab er ihm diesen Titel vorzugsweise, weil der Text rein aus Bibelstellen besteht. Daher auch der Gebrauch, den englischen Textbüchern bei jedem Absatz den Nachweis der betreffenden Bibelstelle beizusetzen, z. B.: „Tröstet mein Volk“, Jesaias 40, 1—3. „Es ist uns ein Kind geboren“, Jes. 9, 6. „Der Herr gab das Wort“, Psalm 68, 11. u. s. w.

Das Werk wurde mit demselben Erfolg wie in Dublin, mit allgemeinem Beifall und Bewunderung aufgenommen und noch zweimal in derselben Saison gegeben. Ein Augenzeuge, der Earl of Kinnoul, welcher im Jahre 1787 starb, äussert sich in der *Biographia Dramatica* folgender Maassen darüber: „Als dieses Werk zum ersten Male aufgeführt wurde, war die Zuhörerschaft aussergewöhnlich ergriffen und aufgeregt durch die Musik im ganzen Oratorium; als aber der Chor: „„Hallelujah, denn der Herr regiert!““ erschallte, da ergriff uns eine solche Begeisterung, dass Alle mit dem Könige, der auch gegenwärtig war, aufstanden und bis zum Ende des Chors stehen blieben. Und von daher schreibt sich die Sitte, dass in England das Publicum jenen Chor jedesmal stehend anhört.“

Und diese Sitte hat sich über ein Jahrhundert lang bis heute erhalten. Auch am 17. Mai dieses Jahres erhob sich bei den ersten Accorden des Hallelujah die ganze Zuhörerschaft im Saale und auf den Galerieen von ihren Sitzen, und an 2500 Menschen hörten stehend und mit Andacht den mächtigen Klängen zu; der Eindruck, den dies macht, ist grossartig und erhabend; es ist ein Gottesdienst, den Religion und Kunst zugleich feiern.

Dies ist die wahre Geschichte von der Aufnahme des Messias in London, aus den besten Quellen in der Bibliothek der *Sacred Harmonic Society* geschöpft. Sie mag vielleicht manchem Musikgelehrten, im Ganzen wenigstens, bekannt sein: beim grossen Publicum der musicalischen Welt ist sie es aber nicht, und desshalb habe ich sie hier gegeben.

Bericht der Commission zur Untersuchung der Lage der grossen Oper in Paris.

(Auszug.)

Die Lage der Oper verlangt schnelle und durchgreifende Maassregeln. Die Verwicklung ihrer Finanz-Verhältnisse bedroht sie mit gänzlicher Auflösung.

Abgesehen von allem, wodurch dieser Zustand herbeigeführt worden sein mag, muss die Ansicht fest stehen, dass diese Bühne, wenn auch ihre Verwaltung und Führung der Privat-Unternehmung überlassen war, dennoch, vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet, Frankreich und Europa angehört und nicht untergehen darf.

Die grosse Oper ist ihrer Natur nach ein sehr kostspieliges Theater. Ihr Glanz hat jederzeit bedeutende Opfer verlangt.

Unter Ludwig XIV. und im Ansange der Regierung Ludwig's XV., wo die Oper durch bevorrechtete Unternehmer geführt wurde, machten diese alle, mit Ausnahme von Lulli, schlechte Geschäfte. Bankerotte waren das gewöhnliche Resultat, und wenn zuweilen die Gläubiger auf ihre Rechnung die Unternehmung bis zum Ende der vertragsmässigen Zeit fortführten liessen, so wurden sie selbst in den Strudel der Zerrüttung durch Schulden mit fortgerissen*). Um diesem Uebel zu steuern, bewilligte das Decret vom 25. August 1749 der Stadt Paris das Privilegium der Oper. Allein die städtische Behörde weiss auch nicht, wie sie es anfangen soll, um ohne Verlust durchzukommen. Das Verwaltungs-System wird alle Augenblicke geändert, aber der ungeheure Schaden bleibt immer derselbe, die Stadt mag einen Director für ihre Rechnung anstellen, oder die Bühne verpachten.

Im Jahre 1776 griff der König auf den Rath von Malesherbes ein, um dem vollständigen Ruin der Oper zuvorzukommen, und überwies die Bühne der Verwaltung des Intendanten und Schatzmeisters seiner *menus plaisirs*. Dieser Zustand dauerte aber nicht lange; Unternehmer und städtische Verwaltung wechselten wieder mit einander ab, bis im Jahre 1780 die letztere sich mit 200,000 Frcs. Schulden und der Verpflichtung zu 112,000 Frcs. jährlich an lebenslänglichen Pensionen vor dem Privilegium bedankte.

Nun wurde die Oper wieder unter die unmittelbare Leitung des Ministers des Departements von Paris und des königlichen Hauses gestellt, und diese Verwaltung setzte in zehn Jahren 3,992,752 Frcs. zu, das ist in mittlerer Summe 362,977 Frcs. jährlich. Ausserdem gab der König jährlich 150,000 Frcs., welche aber für die zwölf Vorstellungen bei Hofe in Versailles und Fontainebleau daraufgingen.

Und bei allen diesen Schwankungen und äusseren Nöthen war die Periode von 1775—1790 dennoch eine

der ruhmvollsten für die französische Oper; es war die Zeit von Picini und Gluck! Diese grossen Genies feierten die glänzendsten Siege, während die Unternehmer und Intendanten von der Last ihrer Niederlagen erdrückt wurden.

Die Revolution brachte die Oper wieder an die Stadt Paris, aber ohne Vortheil für die Casse. Napoleon, welcher ein Feind von schwankenden Stellungen und täuschenden Projecten war, ging von der Ansicht aus, dass die Oper unmöglich ihre Ausgabe durch die Einnahme decken könne, und warf für sie schon als erster Consul eine Staats-Unterstützung von 50,000 Frcs. monatlich aus. Als Kaiser erhöhte er die Summe bis auf 720,000 Frcs. jährlich, und verfügte noch, dass die Theater zweiten Ranges, gleichsam als Vasallen der grossen Oper, eine Abgabe an dieselbe entrichten mussten. Das Ministerium des kaiserlichen Hauses verwaltete das Theater, nicht auf Kosten und Gefahr der Civilliste, sondern für Rechnung des Staates, als eine Art von General-Direction.

Die Restauration nahm die Grundlagen dieses Systems an, nur mit der Aenderung, dass die königliche Civilliste die Oper auf ihre Rechnung in Bausch und Bogen übernahm, der Staat aber eine Unterstützung zahlte, welche sich im Jahre 1830 auf 850,000 Frcs. belief. Im Ganzen legte diese Art der Verwaltung der Civilliste nur mässige Opfer auf. Wenn ein oder das andere Mal die Finanzen der Oper etwas ins Gedränge kamen, so war das die Folge vorübergehender verschwenderischer Bevorzugungen und der unentgeltlichen Bewilligung von zu vielen Logen an zudringliche Forderer.

Die Juli-Revolution von 1830 änderte Alles wieder. Die Civilliste des neuen Königs wollte nichts mit dem Patronat der grossen Oper zu schaffen haben. Das Kunst-Institut wurde Gegenstand der Industrie und der Privat-Speculation (29. Januar 1831). Die Staats-Unterstützung wurde um 40,000 Frcs. verkürzt und erlitt späterhin noch bedeutendere Schmälerungen. Ferner wurde die Abgabe, welche die kleineren Theater zahlen mussten, und das Monopol der Maskenbälle, welches die Oper gehabt hatte, aufgehoben.

Es darf nicht geläugnet werden, dass der erste Versuch dieser Rückkehr zur Führung der Oper durch Unternehmer von einem vollständigen Erfolg gekrönt wurde. Eine geschickte und glückliche Verwaltung, welche ihre Laufbahn mit 810,000 Frcs. Unterstützung, mit grossen Künstler-Talenten für mässiges Gehalt*) und ohne Ueber-

*) Diese und alle folgenden Angaben sind im Original-Berichte durch Anführungen aus den Archiven belegt.

*) Die Gehälter der Künstler in Paris waren damals gegen die jetzigen in der That gering, wie aus folgenden Beispielen er-

nahme einer Schuldenlast begann, verstand die zufälligen günstigen Umstände zu benutzen. Sie hatte ferner das Glück, „Robert den Teufel“ in Scene zu setzen, wozu sie noch 30,000 Frs. ausserordentlichen Zuschuss vom Staate erhielt, und so machte sie treffliche Geschäfte.

Aber die Umstände änderten sich; die Unterstützung war im Jahre 1835 auf 620,000 Frs. herabgekommen (so viel betrug sie noch bis auf diesen Augenblick), und im Jahre 1840 war das Deficit wieder da. Es vergrösserte sich mit jedem Jahre; der Wechsel der Unternehmer, anstatt es auszufüllen, machte es bleibend und unheilbar und vererbte es regelmässig auf die Nachfolger, welche mithin schon von Haus aus mit Verlust anfingen.

So kommt man denn bis zu der gegenwärtigen Theater-Direction. Wir wollen nicht behaupten, dass die Verpflichtung, die Schulden ihrer Vorgängerin zu bezahlen, die alleinige Ursache ihres Falles ist. Man muss ausserdem die Verkürzung der Staats-Unterstützung und die unverhältnissmässige Steigerung der Gehalts-Ansprüche der Künstler ersten Ranges in der Oper und im Ballett in Anschlag bringen. Immer jedoch blieb die Uebernahme der Schuldenlast der früheren Directionen die drückende Last, welche jeden Aufschwung hemmte.

Was ist also zu thun? Das Material der grossen Oper hat nie aufgehört, Staats-Eigenthum zu sein, und es ist von grossem Werthe. Kann man nun die Unternehmung der Strenge der Gesetze nach gemeinem Rechte Preis geben? Nun, dann hört das Theater plötzlich auf, das Personal geht aus einander, und die Gläubiger streiten sich mit dem Staate um die Pfändung des Materials. Kann man auf der anderen Seite die Verwaltung von ihren Schulden befreien, ohne diese dem neuen Unternehmer zur Last zu schreiben? Nun, dann deckt man den Schaden der alten Direction und impft ihn der neuen ein.

Um aus dieser schwierigen Lage herauszukommen, scheint das beste Mittel das zu sein, das System der Vergbung der Oper an Privat-Unternehmer aufzugeben und folgende Vorschläge anzunehmen:

Der Staat bezahlt die Schulden der Oper. Er vermehrt die Summe der jährlichen Unterstützung, welche in ihrem jetzigen Betrage offenbar ungenügend ist. Die Civilliste tritt

hellt, die wir der Biographie Rossini's von Stendhal entnehmen. Die Pasta erhielt 35,000 Frs. und ein Benefice mit 15,000 Frs. verbürgt, Garcia 30,000, Pellegrini 24,000, Bordogni 20,000, Levasseur 12,000 Frs. (Formes in London im Jahre 1854 75 Pf. Sterl. wöchentlich!), die Cinti-Damoreau 15,000 Frs. (die Cruvelli 1854 100,000 Frs.!).

Anm. der Redaction.

in den Besitz der Oper; sie übernimmt sie ohne alle Passiva und lässt sie durch das Ministerium des Hauses des Kaisers verwalten, unter dem Beirath einer technischen Commission. Dadurch wird der Opernbühne eine Wirksamkeit gesichert, welche von den Fesseln der industriellen Speculation befreit ist und den Forderungen der Kunst genügen kann.

(Hierauf folgt eine lange Beweisführung, dass es im Interesse des Staates liege, mit der Vergangenheit der grossen Oper reine Bahn zu machen, d. h.: ihre Schulden zu bezahlen, und dass derselbe nie in ähnliche Verlegenheit oder Notwendigkeit kommen werde, wenn die Civilliste von jetzt an die Verwaltung und folglich auch die Deckung eines etwaigen jährlichen Deficits übernehme. Dann geht der Bericht zu den Vortheilen, welche die neue Einrichtung dem wahren Gedeihen der Kunst bringen werde, folgender Maassen über:)

Die Privat-Unternehmungen haben ohne Zweifel einen scharfsinnigen Instinct, alle Elemente, die zu einem Erfolg führen können, in Bewegung zu setzen. Aber neben diesem Vortheile liegt die Gefahr, dass sie der eiteln Lust und Laune des Publicums schmeicheln, anstatt es in den Schranken des guten Geschmacks festzuhalten.

Es ist nichts leichter, als eine Zuhörerschaft durch den Missbrauch der Mittel und der Aufregungen zu erschüttern; und wenn auch die Gebildeten kalt bleiben bei Effecten, welche über das Ziel hinaus gehen, so lässt sich doch die Menge leicht beherrschen durch den Ausbruch übermässiger Leidenschaften und den Charlatanismus eines forcirten dramatischen Ausdrucks. Gesetzt nun, das Publicum zeigte sich nur gar zu empfänglich für das Verführliche einer solchen übertriebenen Kunst: würde es dann nicht von einer Privat-Unternehmung zu viel verlangt sein, von ihr zu fordern, sich zur kühnen Vorkämpferin für die verkannte wahre Kunst aufzuwerfen? Mehr Muth ist aber von einer Verwaltung zu hoffen, welche weniger darauf angewiesen ist, ein gutes Geschäft zu machen, als den guten Geschmack aufrecht zu erhalten. Kann sie auch nicht in offenen Kampf gegen alle Verirrungen der Mode treten, so braucht sie ihr doch nicht unterthänig zu sein und kann die Erziehung und Bildung des Publicums im Auge behalten, welches am Ende dem Reize des wahren Schönen doch nicht widersteht.

Wir wollen z. B. nur eines einzigen Punktes gedenken. Die Bedingungen, welche der Contract der bisherigen Unternehmer enthält, legen allen die Verpflichtung auf, alle Jahre einige von den Meisterwerken des älteren Repertoires

aufführen zu lassen, und man sieht die Zweckmässigkeit dieses Paragraphen beim ersten Blicke ein. Trotzdem ist er fast ganz in Vergessenheit gerathen, und während Deutschland auf den Hoftheatern die unsterblichen Werke Gluck's zu hören bekommt, bleibt dieses erhabene Genie dem gegenwärtigen Geschlechte in Frankreich unbekannt und gleichsam verhehlt.

Man hat eingewandt, dass die Wiederbelebung musicalischer Formen, deren Tradition sich verloren hat, das Publicum wenig anziehen würde. Dieser Einwand kann nur für eine Privat-Unternehmung gelten; auf eine Verwaltung, welche vom künstlerischen Gesichtspunkte aus organisiert ist, kann er keinen Einfluss üben. Diese darf und muss einige augenblickliche Opfer bringen, um die Kunst auf ihrer Höhe und in ihrer Reinheit zu erhalten. Und eben desshalb scheint uns der Uebergang der Oper auf die Civilliste ein glückliches Ereigniss zu sein. So mögen wir denn die Schätze der Gegenwart bewahren und doch die reiche Erbschaft der Vergangenheit nicht von uns stossen, sondern dem Publicum auch jene unvergänglichen Muster vor Augen stellen, denen gesunder Sinn und gesunder Geschmack immer huldigen, sobald sie nur auf würdige Weise vorgeführt werden.

(Moniteur vom 2. Juli.)

Zur Beantwortung der Fragen über Beethoven's Taubheit, in Nr. 24 dieses Blattes.

Der Einsender einer Beantwortung in der vorigen Nummer gibt Daten über Beethoven's Taubheit bis zum Jahre 1813, ohne jedoch die präcis gestellten Fragen zu berühren. Jedenfalls dürften diese mit „chronologischer Genauigkeit“ von Niemand genügend beantwortet werden können. Doch soll aus dem dort Gesagten nicht gefolgert werden, dass Beethoven's Gehör schon 1813 fast erloschen gewesen. Nachstehende Data mögen dies zeigen.

Am 11. April 1814 spielte Beethoven mit Schuppanzig und Linke im Saale zum „Römischen Kaiser“ sein neues *Trio*, Op. 97, und wiederholte es bald darauf in einer Matinée im Prater. Beide Mal war ich unter den Zuhörern. Es waren dies die letzten Productionen Beethoven's vor einem Publicum. Die Leipziger Allg. Musik-Z. erwähnt diese Aufführungen gleichfalls. Dieselbe Zeitung spricht 1816, S. 121, zum ersten Mal von dem Zustande seines Gehörs, „der ihn unfähig mache, seine Werke selbst zu dirigiren.“ Diese Notiz in Bezug auf das *Selbstdirigiren* wolle man fest im Auge behalten, denn sie scheint mir bei Ergründung der beiden Fragepunkte die wichtigste,

ja, entscheidendste. Dass die Abnahme seines Gehörs in diesem und auch im folgenden Jahre in seinem Clavierspiele nicht zu bemerken war, wird Herr Musik-Verleger Simrock in Bonn, der in jener Zeit Beethoven wiederholt gehört hat, ebenfalls bestätigen. — Seite 110 meines Buches wird eines kleinen Vereins (dessen Theilhaber auch ich gewesen) für Aufführung Beethoven'scher Claviermusik bei C. Czerny gedacht und gesagt, dass Beethoven selbst mehrere seiner Werke zu diesem Behufe mit Czerny vorgenommen und bei den Aufführungen öfters an dessen Seite gesessen habe. Zum letzten Mal war dies der Fall beim Vortrage der neuen Sonate Op. 106, im Frühling 1819. Ueberhaupt kam C. Czerny vom Jahre 1801 bis 1819 oft mit Beethoven am Piano zusammen. Er selbst äussert sich darüber im vierten Theile seiner Clavierschule. Er kann bestätigen, dass unser Meister im Jahre 1819 das Spiel eines Anderen noch recht wohl zu corrigiren im Stande gewesen. Dasselbe vermochte er noch einige Jahre später mit mir. Und warum sollte er denn im April 1824 die beiden Damen Sontag und Unger wiederholt zu sich beschieden haben, um mit ihnen die Solo-Partieen aus der 9. Sinfonie und der Missa einzüben, wenn er sich nicht fähig gehalten hätte, ihren Gesang überhören zu können? Man erinnere sich gefälligst der dabei Statt gehabten Anmerkungen Seitens der beiden Sängerinnen, die ich beispielsweise Seite 154 nur angedeutet habe.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Beethoven bis zu jenem Zeitpunkte wenigstens vermittels des linken Ohrs einzelne oder einige Stimmen zu überhören vermochte, nicht aber in Massen; und daher seine Unfähigkeit, diese zu leiten. Die Vorgänge 1822 im Josephstädter Theater, das Jahr darauf mit seinem Fidelio im Kärnthnerthor-Theater, ganz besonders jene 1824 bei Aufführung der 9. Sinfonie und der Missa zeigen das zur Genüge. Doch hat er im August 1825 das neue *A-moll Quartett*, Op. 132 *), das Herr Moriz Schlesinger gekauft und zu hören wünschte, sorgfältig mit dem Vortragenden eingeübt. Hr. Karl Holz sass an der ersten Violine, „Hephaestos“ Linke am Violoncell. — Die Leipz. Allg. Musik-Z. 1822 berichtet endlich noch in Nr. 19, „dass Beethoven in einem geselligen Cirkel mehrere Male ganz meisterlich phan-

*) Diese Thatsache zeigt deutlich, dass der Beisatz: „Aus dem Nachlasse“, welcher bei Anführung dieses Quartetts in dem thematischen Verzeichniß der Beethoven'schen Werke bei Breitkopf u. Härtel zu lesen steht, falsch ist. Dassgleichen ist falsch dieser Beisatz bei dem Quartett Op. 135, in *F-dur*. Hr. Schlesinger hat dieses Werk 1826 von Beethoven selbst zugeschickt erhalten.

tasirt habe.“ Es geschah dies im Hause seiner Freundin und Leidensgefährtin, der Frau Baronin von Python, die er damals noch zuweilen besucht hat.

Ob sich somit das Jahr, in welchem Beethoven völlig taub geworden, wie auch das erste Opus seit der Zeit seiner Taubheit — worauf die beiden Fragen in Nr. 24 gerichtet sind — nur mit einiger Gewissheit angeben lassen, möge man nach diesen Daten zu ergründen versuchen. Die hier genannten Herren (mit Ausnahme von Linke, der nicht mehr am Leben), ferner die Frau Gräfin Rossi-Sontag und Frau Unger-Sabatier, werden sicherlich dabei behülflich sein. — Für mündliche Conversation war Beethoven's Gehör schon im Laufe von 1818, selbst mit Hülfe der Sprachrohre, zu schwach, und musste von da an zur Schrift Zuflucht genommen werden. Nur allein im Verkehr mit dem Erzherzog Rudolph, und zwar seines weichen Sprachtons wegen, vermochte das kleinste seiner Sprachrohre noch mehrere Jahre hindurch gute Dienste zu leisten.

Die Eingangsworte des Fragestellers: „Es wird so viel über Beethoven's Taubheit gesprochen mit gewissen Consequenzen, die alsbald tendentiös ausgebeutet werden“, verdienen nach Erwägung der betreffenden Daten im Interesse der Beethoven'schen Musik wohl eine nähere Erläuterung; denn haben wir nicht schon erlebt, dass selbst hochgestellte Musiker bloss auf Grund von Beethoven's Schwerhörigkeit diesem das Recht abgesprochen haben, das Tempo seiner Werke zu bestimmen, weil er sie mit dem äusseren Ohr nicht mehr scharf zu hören vermochte? Welch grobe Ungereimtheiten (wenn dies ja der rechte Ausdruck ist) kann nicht die Folgezeit noch erleben!

A. Schindler.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der grossherzoglich weimar'sche Kamervirtuose Herr Laub befindet sich gegenwärtig am Rheine und hat im Bad Soden am 28. Juni ein Concert gegeben. Ein meisterlich technisches Violinspiel und eine grosse Behandlungsweise seines Instrumentes zeichnen ihn aus und werden ihm in allen Rheinstädten denselben ausserordentlichen Beifall erringen, den er hier in Soden gefunden hat.

In Luzern wurde am 4. Juni die grosse Messe von Cherubini Nr. IV. aufgeführt; in Bern am 11. Juni Mendelssohn's Paulus unter Direction des Hrn. Methfessel — beide Aufführungen in Kirchen.

Der Sänger Roger hat seine Anstellung bei der pariser grossen Oper ganz aufgegeben. Er reis't gegenwärtig in Deutschland (Weimar, Hamburg) und wird auf dem grossen Musikfeste zu Rotterdam singen.

Ueber die bedeutende musicalische Bibliothek des Abts Santini in Rom ist ein Katalog erschienen: *L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome, par Vladimir Stassoff.*

Sophia Cruvelli hat in Paris ausser der Valentine und der Julia noch die Alice gesungen und ist am 1. Juli wieder nach London gegangen. Wie man sagt, wird sie bei der Gesellschaft sein, mit welcher der Unternehmer Beale eine Kunstreise in die Provinzen von England machen will.

Der Pianist W. Krüger hat Paris verlassen, um wieder drei Monate in Deutschland zuzubringen.

Von Thalberg's Oper Florinda ist in Paris der Clavierauszug erschienen.

In London macht die französische Opern-Gesellschaft des *Théâtre Lyrique* Glück. Sie spielt auf dem St. James-Theater. Die Sängerin Madame Cabel zieht besonders das Publicum an.

Der Pianist Alfred Jaell ist aus America zurück gekehrt und wird nach einem kurzen Aufenthalte bei den Seinigen in Deutschland eine Reise nach Italien machen.

Die Cholera wütet in Mexico sehr heftig, Zu den Personen, welche ihr als Opfer gefallen sind, gehören Henriette Sontag, der britische Gesandtschafts-Secretär Barkeley und Senor Bustamente von der spanischen Gesandtschaft. An einem Tage allein belief sich die Zahl der Todesfälle auf nicht weniger als 200. Der Tod der berühmten deutschen Sängerin erfolgte am 17. Juni. Für den 11. war ihr Auftreten in der Oper „Lucrezia Borgia“ angezeigt gewesen, doch ward die Aufführung wegen eines plötzlichen Cholera-Anfalls, welcher die Darstellerin der Hauptrolle heimsuchte, ausgesetzt. Der Tod der Frau Sontag erregte in der mexicanischen Hauptstadt sehr grosses Aufsehen. Die Beerdigung fand am 19. in der Kirche San Fernandez statt. Eine ungeheure Menschenmenge, darunter die Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft, die meisten der in der Stadt anwesenden Künstler und mehrere der auswärtigen Gesandten wohnten dem Begräbnisse bei.

Triftiger Grund. In Rio de Janeiro hat ein Italiener Labocetta in diesem Jahre eine neue italiänische Oper unternommen. Als das Publicum seine Unzufriedenheit mit dem grössten Theile des Personals kund gab, trat der Director vor und sagte: „Was können Sie denn, meine Herrschaften, Besseres verlangen in einem Lande, wo die eine Hälfte der Sänger vom gelben Fieber dahin gerafft und die andere durch Ihre kolossalen Blumensträusse gesteinigt wird?“

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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.