

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 10.

KÖLN, 10. März 1855.

III. Jahrgang.

Eduard Hanslick.

IV.

Der Abschnitt Nr. V. enthält zwar ebenfalls treffliche Wahrheiten und ist vielleicht einer der unterhaltendsten von allen; allein auch er verweilt, wie die anderen, mehr auf dem Verneinen, auf dem Oppositionellen, als dass er das Positive, die Bedingungen, unter welchen die reine Anschauung des Schönen in der Musik allein möglich ist, und die Art und Weise, wie sie zur Erscheinung kommt, systematisch darlegte. Die Grundlage zu einem ästhetischen System ist aber nicht zu erkennen, und es wird dem Verfasser auch sicher gelingen, bei weiterer Forschung auf dem eingeschlagenen Wege den positiven Ausbau desselben zu bewerkstelligen.

Der fragliche Abschnitt kommt zuvörderst noch einmal auf die Wirkung der Musik auf das Gefühl zurück und erkennt dessen Recht auf die Musik, da es sich tatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung paart, allerdings an, aber nur dann, wenn es sich seiner ästhetischen Herkunft bewusst bleibt, d. h. der Freude an einem bestimmten Schönen, also hier dem Musicalisch-Schönen. Fehlt dieses Bewusstsein, so ist es nur das Elementarische der Musik, d. i. Klang und Bewegung, welches das Gefühl erregt, und diese Erregung ist pathologisch, nicht ästhetisch.

Für solche reine Gefühls-Auffassung stehen die Werke der Tonkunst den Naturproducten gleich, welche man mit Vergnügen geniesst, die uns aber keineswegs zwingen, einem Geiste, der bewusst geschaffen, nach zu denken. Und die sinnliche Seite der Musik lässt allerdings einen geistlosen Genuss zu, und zwar mehr, als jede andere Kunst. (Ein nun! die Leda von da Vinci, die Io von Correggio, selbst die Ariadne von Dannecker u. s. w. machen auf das rohe Gefühl auch einen Eindruck, dem das ästhetische Bewusstsein noch weit ferner liegen dürfte, als dem Genusse des blossen Gefühls-Musikers.)

Dies führt auf die richtige Würdigung der so genannten moralischen Wirkungen der Musik. Diese wird dabei nicht als ein Schönes genossen, sondern als Naturgewalt empfunden. Die Anklage derselben (schon bei den Alten) als verweichlichend, entnervend, ist am Ende noch würdiger, als ihre Lobpreisung in dieser Beziehung; denn der moralische Einfluss der Töne wächst mit der Uncultur des Geistes und Charakters, und die stärkste Wirkung der Art übt bekanntlich die Musik auf Wilde.

Dem pathologischen Ergriffenwerden ist nun eben das reine Anschauen entgegen zu setzen; die contemplative Form des Hörens ist die einzige künstlerische, ästhetische. Ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Gefühls-Enthusiasten in Eine Classe. Dem Schönen entspricht ein Geniessen, nicht ein Erleiden. Das Geniessen muss aber ein thätiges sein, ein geistiges Begleiten und Folgen, welches bei der Musik, deren Werke sich successiv abspinnen, ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden kann. — Nur solche Musik bietet künstlerischen Genuss, welche dieses geistige Nachfolgen hervorruft und lohnt. Es kann sich dies allerdings bis zur geistigen Arbeit steigern, aber auch bei sinnlichen Naturen auf ein Minimum sinken. Es gibt also eine Kunst des Hörens, und sie ist nicht leicht\*).

\* „Die siegende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italiänern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volkes, welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und contrapunktischen Verschlingungen zu folgen liebt.“ S. 79. — Darin liegt etwas Wahres, allein auch eine Ungerechtigkeit; denn sollte die wunderbare Leichtigkeit der Italiänner im Hervorbringeu des musicalischen Gedankens, der Melodie, und dieser gegenüber die ausserordentliche Empfänglichkeit des Volkes dafür, nicht eben so gut auf die reine Anschauung des Musicalisch-Schönen zurück zu führen sein, und zwar auf eine primitive, von der Natur verliehene Kraft derselben? Wäre dies nicht der Fall, so würden wir ja auch kein Thema an und für sich schön finden können, und doch muss die Hauptschönheit eines Musikstückes im Thema oder in den verschiedenen Thema's desselben liegen, wie der Verfasser ganz richtig meint.

Die Hauptforderung einer ästhetischen Aufnahme der Musik ist, dass man ein Tonstück um seiner selbst willen höre. Sobald die Musik nur als Mittel angewandt wird, also accessorisch, decorativ, so hört sie auf, als Kunst zu wirken. (In dem Verkennen dieser Wahrheit liegt, bei-läufig gesagt, der Grund-Irrthum Richard Wagner's.) Namenlose Verwirrung ist dadurch entstanden, dass man das Elementarische der Musik mit ihrer künstlerischen Schönheit verwechselte. Die reizende Musik in J. Strauss' besseren Walzern z. B. hört auf, es zu sein, wenn man nichts will, als dabei im Takte tanzen. — Sehr zu beachten ist auch die Bemerkung, welche der Verfasser bei dieser Gelegenheit eben hinwirft, dass die Kritik überall zu entscheiden habe, was bei einer vorhandenen Wirkung künstlerisch, was elementarisch sei.

Sollen wir diesem Abriss des fünften Abschnittes des Büchleins eine Bemerkung zufügen, so wird es der Aus-spruch der Befürchtung sein, dass die darin aufgestellten Ansichten von der Kunst des Hörens und der Schwierigkeit derselben das Missverständniss veranlassen könnten, dass sich der Mensch, auch der gebildete, nur durch das Zeug-niss einer musicalischen Studien-Anstalt, in der er seinen Cursus gemacht, zum Genusse der Werke der Tonkunst legitimiren müsse. Wir sagen: das Missverständniss; denn wir glauben nicht, dass dieses die Meinung des Verfassers sei. Das würde die Kunst als nur für die Künstler, nicht für die Menschen existirend charakterisiren, und wenn dem also wäre, so wäre das ein grosses Unglück. Es entsteht also hier die sehr wichtige Frage: „Welcher Art muss die Bildung sein, die der Mensch erlangt haben muss, um der künstlerischen Auffassung des Musicalisch-Schönen wenigstens annähernd theilhaftig zu werden?“ Und die zweite, für die schaffende Tonkunst noch unendlich wichtigere: „Welcher Art der Darstellung und Ausarbeitung des Musicalisch-Schönen bedarf es, um alle auf jene Weise gebil-deten Menschen anzuziehen und geistig anzuregen und zu befriedigen?“ — Wir hoffen, auf diese Fragen zurück zu kommen; für jetzt erinnern wir nur an die trefflichen Auf-sätze von C. F. W. U. (Uhlemann): „Die Tonkunst für Alle“, im I. Jahrgang der von uns herausgegebenen Rheinischen Musik-Zeitung.

In dem sechsten Abschnitte handelt der Verfasser von dem Verhältnisse der Tonkunst zur Natur. Dass die richtige Einsicht in dasselbe zu den wichtigsten Folge-rungen für die musicalische Aesthetik führe, geben wir zu; dass aber das Resultat: „es gibt keine Musik in der Natur“, erst jetzt gefunden sei, stellen wir in Abrede, da

Nägeli, Hand, Krüger und vielleicht noch Andere im Wesentlichen dasselbe bereits ausgesprochen haben. Hand legt allerdings Nachdruck auf die „geistige Besee-lung“ im musicalischen Tone im Gegensatz zu den Natur-tönen, allein er sagt auch geradezu: „Nimmer gelingt es, die Folge der Töne der Vögel unserer musicalischen Scala anzupassen“, was denn doch mit anderen Worten heisst: „sie sind nicht messbar“, worauf Hanslick allerdings mit Recht den Haupt-Nachdruck legt. Auch bei Hand ist das Ergebniss das, dass die Musik ein Product des Menschen-geistes sei. Was Nägeli betrifft, so geht dieser nicht nur in diesem Punkte, sondern überhaupt schon einen Weg, welcher dem von Hanslick eingeschlagenen sehr nahe liegt, indem z. B. einer von Nägeli's Hauptsätzen ist, dass die Musik keinen Inhalt habe, sondern nur Formen und geregelte Verbindung von Tönen und Tonreihen gewäre. — Der Gedankengang bei unserem Verfasser ist folgender:

Die Musik gestaltet den durch Höhe und Tiefe be-stimmten, d. i. den messbaren Ton zu Melodie und Harmonie; beide finden sich in der Natur nicht vor, sie sind Schöpfungen des Menschengeistes. Vor dem Menschen existirt in der Natur nur das Eine Element der Musik, der Rhythmus. Aber auch dieser ist nicht der Rhythmus der menschlichen Musik, er trägt nur unmessbare Luftschwin-gungen, weder Melodie noch Harmonie. (Vergl. Hand, I., S. 40.)

Unser Tonsystem und alles, was damit zusammenhängt, ist kein natürliches, sondern ein künstliches, etwas Gewor-den-es im Gegensatz zu einem Geschaffenen. Haupt-mann (Die Natur der Harmonik und Metrik) irrt, wenn er den Begriff eines künstlichen Tonsystems einen durchaus nichtigen nennt (S. 7), „indem die Musiker eben so wenig haben Intervalle bestimmen und ein Tonsystem erfinden können, als die Sprachgelehrten die Worte der Sprache und die Sprachfügung erfunden haben.“ Sehr zur Sache führt der Verfasser dagegen J. Grimm's Ansicht an: „Wer nun Ueberzeugung gewonnen hat, dass die Sprache freie Menschen-Erfindung war, wird auch nicht zweifeln über die Quelle der Poesie und Tonkunst“ (Ueber den Ursprung der Sprache). Nicht die Sprachgelehrten, aber die Völker bilden sich ihre Sprache und ändern sie fortwährend; und so haben auch nicht die „Tongelehrten die Musik errich-tet“, sondern das fixirt und begründet, was der musicalisch befähigte Geist mit Vernünftigkeit, aber nicht mit Noth-wendigkeit ersonnen hatte.

Alle Naturstimmen sind lediglich Schall und Klang; selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens,

der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Scala nicht angepasst werden kann. In der Musik muss Alles commensurabel sein, in den Naturlauten ist nichts commensurabel. „Nicht die Stimmen der Thiere, sondern ihre Därme sind uns wichtig, und nicht der Nachtigall, sondern dem Schafe verdankt die Musik am meisten.“

Die Poesie, Malerei, Sculptur haben den Quell ihrer Stoffe in der Natur; irgend ein Naturschönes regt sie an, wird ihnen Stoff zu eigener Hervorbringung, wird ihnen Vorbild\*). Die Tonkunst hat kein Vorbild in der Natur, für die Musik gibt es kein Naturschönes. — Der Maler, der Dichter (dieser in der Betrachtung des Menschen, seiner Handlungen, Schicksale u. s. w.) finden in naturschönen Vorbildern das, was sie künstlerisch umbilden; der Musiker findet nichts dergleichen — er kann nichts umbilden, er muss Alles neu erschaffen. „Der Componist muss der guten Stunde warten, wo es in ihm anfängt, zu singen und zu klingen; da wird er dann aus sich heraus schaffen, was in der Natur nicht seines Gleichen hat und daher auch, ungleich den Erzeugnissen anderer Künste, geradezu nicht von dieser Welt ist.“

Man könnte aber den Einwand machen (und die neuere Austerlehre von der Gegenständlichkeit der Musik macht ihn oft genug theoretisch und praktisch!), dass der Mensch, wie dem Dichter, so auch dem Musiker Stoff zum Umbilden gebe. Führen wir Ein Beispiel für hundert andere an: Beethoven's Ouverture zu Egmont. Hier ist nun eben die Verwirrung der Begriffe zu lösen. „Dem Dichter ist die (historische) Gestalt wirkliches Vorbild, das er umbildet, dem Componisten bietet sie bloss Anregung, und zwar poetische, nicht musicalische. Nicht die Gestalt Egmont's, nicht seine Thaten, Erlebnisse, Gesinnungen sind Inhalt der Beethoven'schen Ouverture, wie dies allerdings im Bilde Egmont, im Drama Egmont der Fall ist. Der Inhalt der Ouverture sind Tonreihen, welche der Componist vollkommen frei nach musicalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Mit der Vorstellung „Egmont“ bringt sie lediglich die poetische Phantasie des Tonsetzers in Verbindung. Diese Verbindung ist aber so willkürlich, dass niemals die Hörer des Musikstückes auf dessen angeblichen

\*) Vischer (Aesthetik, II.), dem Hanslick, wie er unter dem Text bemerkt, hier in den allgemeinen Bestimmungen über das Naturschöne folgt, nimmt die Baukunst aus, als kein Vorbild habend in der Natur. Sollten die hohen Bogengänge in den deutschen Wäldern auf den germanischen Spitzbogen-Styl nicht denselben Einfluss gehabt haben, wie die Blätter und Blumen auf die architektonischen Verzierungen?

„Gegenstand“ verfallen würden, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unserer Phantasie von vorn herein die bestimmte Richtung octroyirte.“

Sehr schlagend fügt der Verfasser später noch hinzu: „Uebrigens kann der Anspruch an ein Tonwerk mit bestimmter Ueberschrift, die zur Vergleichung des Musikstückes mit einem ausser ihm stehenden Objecte nötigt, nur auf gewisse charakteristische Eigenschaften lauten, z. B. dass die Musik erhaben, düster, oder niedlich, froh klinge, sich zu betrübtem oder freudigem Abschluss entwickle, u. s. w. An die Malerei und an die Dichtkunst aber stellt der Stoff die Forderung einer bestimmten, concreten Individualität.“

Einen zweiten Einwand könnte man aus der musicalischen Literatur holen, indem ja doch Tonsetzer wirklich hörbare Aeusserungen des natürlichen Tonlebens nachgebildet haben, z. B. Haydn, Beethoven, Spohr (Weihe der Töne). Allein die genannten Componisten führen uns ja das Krähen des Hahns, den Wachtelschlag, den Kuckucksruf, den Schlag der Nachtigall nicht als Musik vor (oder als ein naturschönes Vorbild, welches sie umbilden oder musicalisch-künstlerisch gestalten), „sondern nur als Citate, um den Eindruck zurückzurufen, welcher mit jenen Natur-Erscheinungen zusammenhängt; sie entspringen einzig und allein der Tendenz, uns zu erinnern: es ist Morgen, es ist Frühling u. s. w. Ein Thema können alle Naturstimmen der Welt zusammen nicht hervorbringen.“

Man sieht, dass das Verhältniss der Musik zum Naturschönen mit der ganzen Frage vom Inhalt der Musik enge zusammenhängt. Und diese Frage ist es dann eben, welche der letzte Abschnitt der Hanslick'schen Schrift beantwortet, welchen wir bereits in dem ersten Artikel über dieselbe (in Nr. 7) im Auszuge gegeben haben.

Unsere Leser werden sich überzeugt haben, welche wichtige Punkte der musicalischen Aesthetik der Verfasser zur Sprache bringt, welche Menge von Problemen er der Lösung entgegenführt, welche eingewurzelte Vorurtheile er bekämpft. Seine Schrift ist uns ein Zeichen des Auflebens der tonkünstlerischen Vernunft gegen die wissenschaftliche Unmündigkeit und den faselnden Wahnsinn der Scharwächter der realistischen Propaganda; wir begrüssen dieses Morgenroth mit freudigem Zurufe und wünschen dem wackeren Kämpfer in dessem Lichte und für dessen Licht die nötige Ruhe und Musse, das alles noch mehr zu präzisiren und zu einem vollständigen System der musicalischen Aesthetik auszuarbeiten.

L. Bischoff.

## Erste Parallelle.

### Der künstlerische Ruhm.

Der Lebensgang von Hieronymus Payer<sup>\*)</sup>, sein rasch emporgeblühter und früh erloschener Ruhm (Letzteres, wie wir am Schlusse des Aufsatzes: „Die gegenwärtige hohe Orchester-Stimmung und ihr Ausgang“, in Nr. 9 gehört, herbeigeführt durch ein Ereigniss, das aller deutschen Musik gefährlich ward) sind wohl geeignet, einige flüchtige Betrachtungen über das Phantom, den künstlerischen Ruhm, anzustellen.

Man kennt die im Volke gäng und gebe Meinung, dass Eitelkeit zumeist zu künstlerischem Ruhme ansporne. Dagegen darf die Behauptung ausgesprochen werden, dass Eitelkeit—in der engen Bedeutung des Wortes—den hervorragenden Männern, insbesondere den Tonsetzern der früheren Epoche, im Allgemeinen nicht zuzuschreiben ist. Diese Behauptung findet selbst im Charakter der Zeit, in welcher jene Künstler lebten und wirkten, ihre Begründung. Die Geschichte der bildenden Künste aus früheren Zeiten bezeugt, dass ihre Meister und Jünger dem schlichten Bürger im Wandel geglichen, häufig von dem eigentlichen Handwerkermann nicht zu unterscheiden gewesen. Sogar unser, aus den Fugen des rechten Maasses gewichenes, Zeitalter zeigt auf jenem Felde noch derlei vereinzelte Exemplare. Die Musiker in der Mehrzahl haben zwar zu allen Zeiten jene Sitte nicht nachgeahmt, weil der Beifall der Massen sie nur zu oft über die Gränze des Vernünftigen hinweggedrängt, vielleicht noch darum, weil Meistern und Jüngern häufig auch Pietät vor der Kunst, als solcher, nebst wissenschaftlicher Bildung abgingen. In Betracht dessen aber müssen die aus der vorhergegangenen Epoche noch lebenden Ueberreste mit hoher Befriedigung auf ihre ausgezeichneten Zeitgenossen zurückblicken. Schlichten Bürgern im Wandel gleichen Beethoven, Cherubini, Salieri, Eybler, Weigl, Seyfried, Umlauf und viele Andere noch, vornehmlich deutsche Musiker.

Eitelkeit war wohl am wenigsten der Sporn, der diesen Männern zu mehr oder weniger Ruhm verholfen, sicherlich nur der inwohnende Genius der Kunst. Göthe sagt im sechsten Buche seiner italienischen Reise: „Wir Deutschen missbrauchen das Wort eitel nur allzu oft; denn eigentlich führt es den Begriff von Leerheit mit sich, und man bezeichnet damit billiger Weise nur einen, der die Freude an seinem Nichts, die Zufriedenheit mit einer hohen Exi-

stenz nicht verbergen kann.“ Ob diese Definition auf mehrere oder viele Musiker unserer Zeit eine Anwendung lässt, mag sein, auf die Tonsetzer der Epoche, die mit dem dritten Decennium ihr Ende erreicht hatte, keinesfalls. Der mit dem Ordensbande behangte Schlafrock dieses oder jenes modernen Virtuosen, davon sich dem Verfasser einst zu Köln ein schönes böhmisches Exemplar präsentierte, spricht zu deutlich, auf welche Classe der heutigen Musiker Göthe's Definition von eitel ihre unbestreitbare Anwendung findet.

In allen unserer Zeit vorausgegangenen Epochen konnte der künstlerische Ruhm nur durch wahres Verdienst errungen werden, nicht durch Vordrägen, durch schmeichelische Unterwerfung unter das populäre Vorurtheil in Bezug auf den herrschenden Geschmack, nicht durch Verleumdung oder Verketzerung der Mitstrebenden, durch Selbstlob und Suppliciren bei kritischen Behörden u. dergl. mehr, wie wir das alles heute in schamloser Weise, vornehmlich auf den grossen Marktplätzen der Musik, zu schauen bekommen. Beweise genug, dass die solide Basis für wahrhaften, dauernden Ruhm unserer Zeit abhanden gekommen, dass es keinen künstlerischen Ruhm mehr gibt. Er ist nur mehr ein Begriff, fremd den Meisten. Unbequem sind die Mittel, langweilig die Wege den Meisten zu stufenweiser, organischer Entwicklung des schöpferischen Talentes, darin doch nur allein einige Garantie für die Zukunft liegt. Daher das Drängen und Treiben nach Ruhm um jeden Preis, wenngleich nur auf 24 Stunden. Daher die unreifen Sinfonie- und Opern-Componisten. Um nur eine kurze Spanne Zeit für einen Componisten gehalten zu werden, der grosse Werke zu schaffen vermag, opfert man Ruhe, oft noch dauerndes, wenn auch nur bescheidenes, Lebensglück. Man jagt einer Idee nach und belügt sich selbst mit Bewusstsein, nicht das Publicum, das sich nicht mehr belügen lässt. Unsere Zeit scheint wirklich schon dahin gekommen zu sein, dass es nur noch die Ideen sind, welche die Völker bewegen, Geschichte und Ruhm machen, Letzteres vorzüglich in allen Kunstoffächtern. Darum dürfte L. Schücking's Erklärung vom literarischen Ruhme auch vom tonkünstlerischen gelten. Er sagt: „Ruhm ist ein aristokratisches Gelüste, eine Sünde wider den Geist der Zeit, der von der Monarchie durch die Aristokratie zur Demokratie voranschreitet, der, was zuerst dem Einzelnen gegeben wurde, Wenigen, dann Vielen, endlich Allen verleiht.“

Diese Betrachtungen leiten unsere Blicke auf Ergebnisse mit mehreren Tonsetzern hin, die zu den Zierden un-

<sup>\*)</sup> In dem Art. II. über „hohe Orchester-Stimmung“ in Nr. 9 ist S. 68, Z. 13 v. o., 1824 statt 1834 zu lesen.

serer Epoche, wenn auch nicht der jüngsten Zeit, gehören und von allen Völkern des Continents ausgezeichnet worden waren: Hummel, C. M. v. Weber, Ries, Kalkbrenner, Field und Andere. Kaum hatten sie ihr Haupt zur ewigen Ruhe niedergelegt, als auch schon ihre Werke vom Repertorium zu verschwinden begannen. Man frage nach in den Musikhandlungen, was von Hummel's Werken, ausser den Clavier-Concerten, noch gesucht ist. Alles musste dem Andrange des tausendfältig nachgeborenen Pianoforte-Unraths weichen. Hätte Weber's Freischütz bisher nicht einzig und allein den Ruhm des Componisten aufrecht erhalten und zugleich auch einen Glanz über dessen andere Opernwerke verbreitet, was wäre von diesen noch da? Was lebt noch von seinen mitunter gediegenen Werken für Pianoforte ausser dem Concertstück und der Aufforderung zum Tanze? Höchstens greift noch ein Spieler aus der älteren Schule nach einer Sonate von diesem Componisten, wie neulich wieder einmal C. M. v. Bocklet in Wien. Bei so vielen sehr beklagenswerthen Erlebnissen drängt sich endlich noch die Frage auf: Was wird wohl von Mendelssohn's heute sehr beliebter Clavier-, überhaupt Kammermusik nach zwei Jahrzehenden noch übrig geblieben sein? — *Qui vivra, verra.* So sieht es aus mit dem künstlerischen Ruhme um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts — dem viel schreibenden und viel schwatzenden!

A. S.

### Beurtheilung.

**Die erste stehende deutsche Oper.** Dargestellt von E. O. Lindner, Dr. phil. Mit achtzehn musicalischen Beilagen, enthaltend neun bisher ungedruckte Compositionen von Reinhard Keiser in Partitur und im Clavier-Auszug. 200 Seiten in 8. Berlin, Schlesinger, 1855. Preis 2 Thlr.

Unter den mancherlei musicalischen Schriften, die heutzutage erscheinen, sind verhältnissmässig wenige, die sich mit der älteren Geschichte beschäftigen. Natürlich; denn leichter ist es allerdings, Dieses und Jenes aus der Gegenwart zu beschwatschen, als gründlich über vergangene Dinge zu schreiben. In so fern muss uns jede geschichtliche Darstellung schon an sich willkommen sein. Mit dieser Vorliebe nahmen wir auch das angezeigte kleine Buch von Lindner zur Hand, fanden aber leider durchaus nicht, was wir erwartet. Wir erwarteten nur, was jeder vernünftige Leser erwarten wird: eine Geschichte der Opernwirthschaft in Deutschland seit dem Ende des dreissigjährigen Krieges bis

zum Aufhören der grösseren stehenden Opern-Theater, also etwa bis 1738. Der Verfasser macht es sich aber leicht. Er versteht unter der ersten deutschen Oper eigentlich bloss die hamburger und beschreibt nur diese, was ohne grosse Mühe anging, da es über dieselbe allgemein bekannte Quellen genug gibt. Also Mattheson's Bücher, das musicalische Lexikon, eine Sammlung der alten Operntexte und Streitschriften nebst einigen Partituren der berliner Bibliothek durchgesehen, das „interessant“ Scheinende angemerkt, auf einen Haufen getragen, flüchtig und fehlerhaft abgeschrieben, meistentheils ohne Angabe der Quelle — und das Buch war fertig. Von Durcharbeitung, von Ordnung ist natürlich keine Rede, eben so wenig als von einem guten Deutsch. Daher kommt es denn, dass dem Leser das Buch als höchst trocken und langweilig erscheint, obwohl darin so vielerlei interessante Gegenstände zur Sprache kommen; ja, mich sollte gar nicht wundern, wenn Lindner's Schrift die Meinung verbreitete, als wäre Alles so recht trostlos und erbärmlich gewesen in der alten hamburgischen Oper. Es war ganz anders und zum Glück viel besser bestellt.

Den seiner Zeit so beliebten, erfindungsreichen Opern-Componisten Reinhard Keiser hat sich Herr Lindner aus der Gesamtheit herausgehoben und ihn mit einem Lobe überschüttet, das ganz schön wäre, wenn er nicht eine Kleinigkeit vergessen hätte: den Beweis für seine Behauptungen. Es kann nicht fehlen, dass es trotzdem Andere besticht und darauf nachgeschwatzt wird. Handelte es sich nicht um eine grosse, noch wenig erkannte Geschichte, so könnte man diesen Leuten das Vergnügen immerhin gönnen. Doch zur Steuer der Wahrheit und für Verständige sei hier kurz bemerkt, dass Winterfeld in seiner Geschichte des evangelischen Kirchengesanges im dritten Bande dreizehn Stücke in Partitur von Keiser mittheilte, und zwar aus Passions-Oratorien und Kirchen-Cantaten, in höchst lehrreicher Zusammenstellung mit Compositionen von Händel, Mattheson und Teleman über dieselben Texte, so dass man über Keiser als Componisten daraus eine vollkommen klare Anschauung gewinnen kann. Was wird nun aber jeder ehrliche Leser denken, wenn ich ihm sage, dass Herr Lindner Winterfeld's und seiner Leistungen in dieser Sache nicht mit einem einzigen Worte erwähnt, dagegen neun Opern-Arien herausgibt und damit Epoche zu machen glaubt? — neun Arien, an sich ganz geeignet, das Urtheil über den Componisten irre zu leiten, und die meist ohne Erläuterung gelassen sind.

Das ist die Schrift nach ihrer musicalischen Seite hin, und wenn sie irgendwo einen kleinen Werth hat, so kann er nur in den Mittheilungen über dieses oder jenes unbekanntere musicalische Werk verborgen sein; freilich sich darauf als auf eine Autorität zu verlassen, will ich Niemandem rathen. Doch eine Oper, weiss man, besteht nicht aus Musik allein, die Poesie tritt hinzu: so kommen denn auch für den Beschreiber die Texte mit in Betracht. Was Lindner hierbei an Kenntniss, Geschmack und Urtheil offenbart, wäre ganz geeignet, einen Menschen mitleidig zu stimmen, denn er bleibt stets an dem Seichten hangen und hat von bekannten Dingen nichts gehört; aber man sieht auch bald, dass es bei ihm blosser Dummstolz war, der das Lernen verschmähte und sich z. B. einbildete, klüger zu sein als Gervinus (Deutsche Dichtung, Bd. III. am Ende), bevor er ihn hatte verstehen lernen.

Die vielfachen groben Fehler hier einzeln zu verbessern, dazu fehlt es mir augenblicklich an Zeit und Lust. Ich nahm das Buch zur Hand, um mich zu belehren, und wäre dem Verfasser sehr dankbar gewesen, wenn er geleistet, was seine Aufgabe von ihm forderte; um so verdriesslicher ist mir jetzt die unreife Schreiberei, die der Verleger sich noch dazu sehr theuer bezahlen lässt. Indess, wenn mehr begehrft wird, so findet sich wohl noch ein müssig Stündchen, und man steht zu Diensten.

### Aus Utrecht.

Am 30. Januar haben wir hier ein schönes Fest gefeiert, welches beweis't, wie Holland auch die deutschen Künstler zu ehren weiss, die sich da niedergelassen und für die Tonkunst gewirkt haben. Die Hauptperson desselben war Herr J. H. Kufferath, unser städtischer Musik-Director, welcher an diesem Tage vor fünfundzwanzig Jahren zuerst als Orchester-Dirigent bei uns aufgetreten war. Es hatte sich eine Commission gebildet, um die Feier des Tages würdig anzuordnen und zu leiten. Sie fand in dem Saale des Gebäudes für Kunst und Wissenschaft statt. Als Herr Kufferath in den Saal trat, schallten ihm die Töne von Mendelssohn's Hochzeit-Marsch entgegen. Alle jetzigen und früheren Mitglieder des Orchesters und eine grosse Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden waren versammelt. Herr Dahmen hielt die Festrede an den Gefeierten; eine Blumen-Pyramide, welche vor dem Orchester in der Mitte stand, öffnete sich und enthüllte einen kostbaren, kunstvoll gearbeiteten, silbernen Becher als Ehrengeschenk.

Dieses Kunstwerk ist nach einer Zeichnung des Malers Nieuwenhuysen aus der Werkstatt der Herren van Kempen hervorgegangen. Herr Kufferath sprach seinen Dank gegen die städtische Behörde, die Commission u. s. w. aus und dirigirte dann auf Ersuchen Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, worauf ihm ein Lorberkranz überreicht wurde. Ein heiteres Mahl beschloss das Fest, belebt durch vierstimmige Gesänge und ehrenvolle Toaste auf den Jubilar.

Am Morgen des Tages hatte Herr Kufferath bereits die Glückwünsche einer Deputation empfangen, welche ihm Namens der Mitglieder des *Collegium musicum* (städtischer Concert-Verein) und des Studenten-Concert-Vereins ein kostbares Geschenk und ein Album überreichten, und in den nächsten Versammlungen der „Gesang-Gesellschaft“ und des „Männergesang-Vereins“ wurde er, als Dirigent derselben, durch festliche Anreden und werthvolle Andenken geehrt. Auch die „Gesangschule“ blieb nicht zurück, dem Meister zu huldigen, der sich um das Emporblühen der Tonkunst in Utrecht während seiner langjährigen Wirksamkeit so grosse Verdienste erworben hat.

### Achtes Gesellschafts-Concert in Köln im Casinosaale.

Dinstag, den 6. März.

Die Ouverture zur Oper Genovefa von Rob. Schumann eröffnete das Programm. Es ist unmöglich, dieser Composition bedeutende Motive und schwungvolle Arbeit abzusprechen; sie leidet auch weniger, als z. B. die dritte Sinfonie, an den vom Componisten nach Chopin's Vorgang beliebten, bei ihm zur Manier gewordenen, raffinierten Vorhalten und rhythmischen Renkungen, und dennoch reisst sie nicht hin; sie trägt den Stempel eines grossen Talents, aber den zündenden Strahl des Genie's vermissen wir, zumal wenn wir sie gegen die Ouverturen von Mozart, Beethoven, Spontini und Weber halten.

Das zweite Musikstück war F. Hiller's „O weint um sie“, aus Byron's hebräischen Gesängen, für Sopran-Solo, Chor und Orchester, über dessen Werth wir uns schon öfter ausgesprochen haben. Das Solo sang Fräul. Nina Hartmann; die schönsten Töne ihrer frischen, jugendlichen Stimme liegen gerade nicht in der Region des Mezzo-Soprans, für welchen die Partie geschrieben ist; auch ist der Vortrag derselben, welchem Klang und Reinheit des Tones allein nicht genügen können, da er neben diesen hauptsächlich eine tiefe Gefühlsbildung und charakteristische Auffassung verlangt, keineswegs Sache einer, wenn auch talentvollen, Anfängerin.

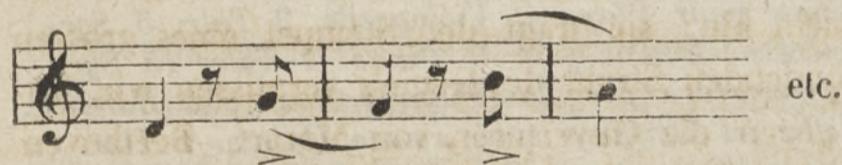
Hierauf hörten wir Mendelssohn's Violin-Concert von unserem Hartmann auf eine vollendete Weise vortragen, so dass auch der Eindruck der Composition ein allgemein zündender war und stürmischer Beifall den vortrefflichen Künstler lohnte.

Zum Schlusse der ersten Abtheilung trug Herr M. Guglielmi, Bariton der italiänischen Oper zu Wien, die Kirchen-Arie von Stradella (in *H-moll* transponirt) mit schöner, klangvoller Stimme, in welcher nur das eingestrichene *d* eine abstechende, nicht angenehme Färbung hat, vor. Herr Guglielmi versteht auch zu singen, nur wendet er das Tremoliren zu häufig an, wenn auch glücklicher Weise nicht in so hohem und widrigem Grade, wie andere italiänische Sänger. Dass er für den Concert-Vortrag das genannte, sehr ernste Musikstück wählte, spricht für seine künstlerische Bildung.

Die zweite Abtheilung nahm Beethoven's neunte Sinfonie ein. Die Ausführung war im Ganzen gut, stand aber nicht auf der Höhe, welche frühere Aufführungen des grossen Werkes hier erreicht haben. An der Auffassung durch den Dirigenten lag dies keineswegs, namentlich können die Tempi gewiss nicht richtiger genommen werden, als es von Hiller geschieht. Aber es hat vielleicht an Zeit gefehlt, den Vortrag bis ins Feinste auszuarbeiten. Dem ersten Allegro mangelte der majestätische Schwung, den dieser Satz, der Gipelpunkt der Instrumental-Musik, erfordert. Das allmähliche Anwachsen der Crescendos und das gleichmässige Flüstern des *sempre pianissimo* waren eben so wenig vollendet da, als die himmelstürmende Kraft, welche bei dem furchtbaren Orgelpunkte auf *Fis* und der darauf folgenden wunderbar grossartigen Doppelgestaltung des Thema's namentlich in den Bässen und Violoncells fehlte. Von Einzelheiten wollen wir bemerken, dass die ersten Andeutungen des Thema's in der ersten Violine zu Anfang vor dem *Pianissimo* der zweiten Geigen und der Cellos ein wenig hervortreten müssen; Beethoven bezeichnet bekanntlich den dynamischen Ausdruck sehr genau, und hier erklärt er seine Absicht durch *sotto voce* bei der ersten Violine und *pp* bei der zweiten und den Cellos. Das in seiner Einfachheit so wunderschöne zweite Motiv:



wird gar zu häufig falsch vorgetragen, indem es so phrasirt wird:



Das widerspricht aber ganz und gar der Absicht Beethoven's; wer daran zweifeln sollte, vergleiche nur die zweite Form desselben Motivs:



Freilich ist der richtige Vortrag in den Blas-Instrumenten nicht leicht; das fragliche letzte Achtel des Tactes muss einen sanften Druck bekommen, sogar trotz der geringen Tondauer noch abschwellen und durch einen momentanen Absatz sich von dem folgenden ersten Viertel des neuen Tactes abtrennen. — Eine andere für den Vortrag schwierige und sehr selten richtig ausgeführte

Stelle ist diejenige, welche zuerst (S. 11 der Partitur) gegen Ende des ersten Theils vorkommt:

Hier widerfährt gewöhnlich nicht einmal dem *Piano* des zweiten Achtels gegen das *Fortissimo* des ersten, geschweige denn dem *Espressivo* in den Blas-Instrumenten, vereinigt mit richtiger Bindung und Phrasirung, sein Recht; nur bei dem langsamen und majestätischen Tempo dieses Satzes ist der volle Ausdruck dieser Stelle möglich, und doch fordert derselbe noch ein unmerkliches Zurückhalten von Seiten des Dirigenten; im übereilten Tempo und bei rohem Abblasen wird diese schöne Stelle ganz unverständlich und sogar widerlich.

Das Scherzo befriedigte in Bezug auf den Vortrag mehr als der erste Satz. Dass aber der Herr Dirigent bei seiner vorgefassten Meinung über die beiden Fermaten S. 53 und 65 der Partitur verharret, können wir durchaus nicht gut heissen. Die erste Stelle ist in den Holz-Blasinstrumenten so bezeichnet:

in den übrigen durch eine ganze Tactpause mit darüber stehender Fermate; die zweite so:

auch mit Hörnern und Trompeten, während in den Stimmen der Saiten-Instrumente die letzte Viertelpause die Fermate hat. Trotz dieser urkundlichen Vorschriften wurden hier auch diesmal wieder beide Stellen im letzten Viertel kurz abgebrochen und eine Pause danach gemacht. Hätte Beethoven das gewollt, so würde er nicht die Fermate auf das letzte Viertel, sondern zwei Tactpausen hinter dasselbe gesetzt haben, wie er ähnlich überall in demselben Satze gethan, — oder er hätte das Zeichen der Fermate über den Tactstrich geschrieben, eine Bezeichnung, welche er auch schon gebrauchte, so gut wie die Neueren, z. B. in dieser Sinfonie selbst in der Einleitung des Finale, S. 99 der Partitur:

Er wollte also an diesen Stellen gerade einen Contrast mit den vorigen ähnlichen, und die Steigerung bis zum *Fortissimo* in der Fermate der Blas-Instrumente gipfeln; musicalisch entscheidend ist in der letzten Stelle (S. 69) der volle Accord und der Octavensprung der Oberstimme wieder in die Höhe.

Das Finale wurde gut und feurig ausgeführt.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**\*\* Elberfeld.** Unsere Orchester-Verhältnisse befinden sich jetzt in einem merkwürdigen Zustande. Herr Küpper, Besitzer des Vergnügungs-Etablissements auf dem Johannisberg, der so etwas von americanischem Unternehmungsgeiste in sich spürt, hat die Langenbach'sche Capelle von 30 Mitgliedern nebst ihrem Dirigenten Herrn Langenbach auf festes Gehalt engagirt, und zwar so, dass dieselbe weder im Ganzen noch theilweise, selbst nicht in Quartett-musik oder Solospiel, irgendwo öffentlich ohne seine Erlaubniss auftreten darf. Wer die Capelle oder einzelne Mitglieder derselben zu öffentlichen Concerten, Kammermusik, Bällen, geselligen Vereinen benutzen will, hat über das Honorar einzig und allein mit dem Unternehmer, respective Vermiether, zu contrahiren und an ihn Zahlung zu leisten. Dem Dirigenten soll ein jährliches Gehalt von 800 Thlrn. und ausserdem 400 Thlr. an Tantièmen garantirt sein.

**Hannover.** Am 12. Februar wurde Marschner's *Hans Heiling*, neu einstudirt, unter des Componisten Leitung gegeben. Stürmischer Beifall empfing den Meister, als er an das Dirigenten-pult trat. Die Ouverture musste wiederholt werden; am Schlusse derselben wurde ihm ein Lorberkranz von hoher Hand zugeworfen. Das Haus war gedrängt voll. Die Besetzung war folgende: Anna — Fräul. Geisthardt, Gertrud — Fräul. Janda, die Königin — Frau Nottes, Heiling — Herr Clement, Konrad — Herr Niemann. — Im fünften Abonnements-Concert gefiel eine neue Composition von Marschner: „Das Burgfräulein von Rodenberg“, eine Gesangscene mit Orchester, ausserordentlich; Fräul. Janda wurde gerufen.

**Dessau,** 7. März. Aus sicherer Quelle erfahren wir, dass der Capellmeister Kalliwoda die ihm früher angetragene Capellmeister-Stelle hier jetzt anzunehmen sich bereit erklärt hat, da anderweitige Verpflichtungen ihn nunmehr nicht binden. Er wird, wie verlautet, im Verein mit dem Musik-Director Thiele, welcher von Köthen hieher berufen ist und am 1. k. Mts. eintrifft, die musicalischen Angelegenheiten in die Hand nehmen. Sie erhalten später genaueren Bericht über das Nähere. — Das Theatergebäude, eines der geräumigsten in Deutschland, steht, indem ich diese Zeilen schreibe, noch in vollen Flammen. Gerettet sind nur die Opern- und Kirchenmusik-Bibliothek und die Instrumente, mit Ausnahme von vier der schönsten italiänischen Contrabässe, Pauken, Trompeten, so wie Posaunen und zweier Flügel, welche ein Raub der Flammen wurden. Die reichhaltige Bibliothek reiner Instrumental-Musik, Concert-Arien, Streich-Quartette u. s. w. konnte nicht gerettet werden — ein unersetzlicher Verlust. Der Vorbau des Hauses, welcher den nun fast vollendeten Concertsaal enthält, ist erhalten; doch soll der Saal bedeutend beschädigt sein. Die Partituren und Stimmen zu den Opern *Prophet* und *Jüdin*, welche in Vorbereitung waren, sind gleichfalls verbrannt. Der Brand wurde früh um halb sieben Uhr sichtbar.

Frau Jenny Lind-Goldschmidt hat in Hamburg vier Concerte gegeben (in dem letzten sang sie auch Mazurken von Chopin!!) und geht über Bremen und Hannover nach Holland.

**Sondershausen.** An unserem Hoftheater wurde eine neue Oper: „Der Cid“, von F. O. Schmidt, Musik von Emil Mayer, aufgeführt. Sie ist gross angelegt, füllt fünf Acte, wurde mit ausgezeichneter Sorgfalt von dem Sänger-Personale und der trefflichen Hofcapelle unter persönlicher Leitung des Componisten aufgeführt und fand grossen Beifall.

**Paris.** Auf dem Theater der Italiener ist Madame Viardot-Garcia plötzlich wieder erschienen und als Rosine im Barbier aufgetreten. Der Director hat durch sie die Stelle der Frau Borghi-Mamo ersetzt, welche ihn durch ihre „interessante Lage und deren natürliche Entwicklung“ in eine sehr uninteressante und peinliche gebracht hatte.

Meyerbeer's „Stern des Nordens“ hat am Freitag den 16. Februar seine hundertste Vorstellung erlebt.

## Ankündigungen.

### NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

### BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

*Adler, V., Op. 5, Scène de bal. Caprice brillant p. le Piano, 20 Sgr.*  
*— — Op. 6, Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Hunyady Laszlo de F. Erkel, pour le Piano, 15 Sgr.*

*Beethoven, L. van, Ouverture zur Oper Leonore (Nr. III.) für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 20 Sgr.*

*Haydn, J., Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Neue Ausgabe. Nr. 11, Es-dur. Nr. 14, G-moll. Nr. 15, Es-moll. à 1 Thlr.*

*— — Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Nr. 18, G-dur, 15 Sgr. Nr. 19, C-moll, 15 Sgr. Nr. 20, D-dur, 15 Sgr. Nr. 21, G-dur, 15 Sgr. Nr. 22, D-dur, 10 Sgr. Nr. 23, G-dur, 15 Sgr. Nr. 24, Es-dur, 15 Sgr. Nr. 25, F-dur, 15 Sgr.*

*— — Dritte Symphonie für Orchester in Stimmen, 3 Thlr.*

*Klengel, A. A., Canons et Fugues, dans tous les tons majeurs et mineurs p. le Piano. En deux parties. Partie I. 5 Thlr.*

*Knorr, J., Kleine Lieder für das Pianoforte zu vier Händen. Zum Behuf melodischen Ausdrucks angehenden Spielern gewidmet. 25 Sgr.*

*Mendelssohn-Bartholdy, F., Verleih uns Frieden. Gebet nach Luther's Worten. Die Orchesterstimmen. 15 Sgr.*

*Rubinstein, A., Op. 17, 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Nr. 2, 1 Thlr. 15 Sgr. Nr. 3, 2 Thlr.*

*— — Op. 18, Sonate pour Piano et Violoncelle. 2 Thlr. 5 Sgr.*

*— — Op. 20, Deuxième Sonate pour le Piano. 1 Thlr. 15 Sgr.*

*Struve, A., Op. 42, Ouverture für das Pianoforte zu vier Händen, die Melodie im Umfange einer reinen Quinte. 1 Thlr.*

*Wieniawski, J., Deux Morceaux de Concert pour le Piano.*

*Nr. 1, Barcarolle-Caprice, Op. 9. 25 Sgr.*

*Nr. 2, Romance-Etude, Op. 10. 25 Sgr.*

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.