

# Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 38.

KÖLN, 19. September 1857.

V. Jahrgang.

**Inhalt.** Pariser Briefe (Operetten — Reber — Eugène Gautier — Stockhausen — Jakob Offenbach — Musicalische Scandale — Scudo's *Le Chevalier Sarti*). Von B. P. — Zur Würdigung der so genannten Zukunfts-Musik. Von L. N., geb. K. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Capellmeister Ferd. Hiller — Bremen, Fräul. Auguste Gebler — Amsterdam, Ein neues Wunderknd — Florenz, Concert zu Ehren des Papstes — Paris, Violin-Preis).

## Pariser Briefe.

[Operetten — *Les Dames capitaines*, komische Oper von Reber — Eugène Gautier — Stockhausen — Jakob Offenbach — Musicalische Scandale: Scudo und Meyerbeer, Halévy und Brandus — Scudo's *Le Chevalier Sarti*.]

Der Sommer pflegt für die Bühne sonst überall nicht fruchtbar zu sein, in Paris aber fehlt es auch in der heißen Jahreszeit nicht an neuen Stücken und Operetten; denn die Directionen sind gezwungen, Neues zu bringen, um die Hitze zu bekämpfen, und so kommt das Product manches jungen Dichters und Componisten, das den Winter hindurch vergeblich nach Licht schmachtete, mit der steigenden Wärme an den Tag.

Dahin gehören im Fache der Oper z. B. *La Clef des champs*, Operette in Einem Acte, von Deffès, der Anlage zu der leichten Gattung zu haben scheint; dann *Les Nuits d'Espagne* von Semet, im *Théâtre lyrique*, in zwei Acten. Semet ist Paukenschläger im Orchester der grossen Oper, rbythmische Effecte liessen sich mithin erwarten. Aber siehe da, es kamen auch recht artige Melodieen zum Vorschein, welche, leicht und anmuthig erfunden, dem Textbuche einen gewissen Schimmer verliehen, der über den Unsinn der Handlung eine Weile blendete.

Bedeutender war die dreiactige Oper *Les Dames capitaines* von Mélesville, Musik von Reber, am 3. Juni zum ersten Male in der komischen Oper gegeben. Mélesville ist aus Scribe's Schule; er hat das Buch zu Zampa geschrieben. Das jetzige Stück spielt zur Zeit der Fronde in und vor der Stadt Saintes, dem Schlüssel von Bordeaux. Die „Feldherrinnen“, die Prinzessin von Condé und die Herzogin von Chatillon, sind darin belagert, und draussen im königlichen oder Mazarin'schen Lager befehligt Gaston von Marigny, der die Herzogin liebt. Diese soll einen Markgrafen von Anspach heirathen; die Vermählung geschieht durch

*Procura*. Gaston hat allerlei Papiere und Vollmachten aufgesangen, die er benutzt, um seinen Namen hineinzuschmuggeln und sich statt des Markgrafen mit der Geliebten vermählen zu lassen. Nachher stellt er in einem gefangenen Elsasser, einem sehr naiven Bauer, einen falschen Markgrafen auf, um der Herzogin Abneigung zu erregen; die Scenen, in welchen dieser auftritt und von seiner Frau, die nicht will, dass er den Markgrafen bis zum Ende spielt, verfolgt und gepeinigt wird, sind das eigentliche Komische und füllen namentlich den zweiten Act. Im dritten wird Gaston gefangen; die Herzogin übergibt, um ihn vom Tode zu retten, die Festung den Königlichen, der Pseudo-Markgraf wird nach Hause geschickt, und Gaston, dessen Name ja schon im Ehe-Contract steht, tritt in seine Rechte.

Das Buch reicht nicht an den Werth der früheren Arbeiten Mélesville's; das Ganze muthet dem Zuschauer gar zu viel Gutmuthigkeit zu, um sich alle diese Unwahrscheinlichkeiten und Dummheiten auf die Nase binden zu lassen; allein das Detail ist gut, witzig, komisch — und das ist es, was hier so manche schlechte Texte über Wasser hält.

Reber hat mit zwei kleineren Opern, *Le Père Gaillard* und *Les Papillotes de Mr. Benoît*, Erfolg gehabt; der gleichen Sujets möchten aber auch wohl der Rahmen sein, in welchen seine musicalischen Bilder passen. Er ist ein Genremaler; als solcher hält er seinen Stil fest und liefert Gelungenes. Er gilt hier für einen Archaisten, für einen Verehrer der alten Musik, für einen Classiker *quand même*. Im *Père Gaillard* hat er allerdings Grétry mit Glück nachgeahmt. Die jetzt von ihm componirte Oper ist aber im Text ein Gemälde, kein Bildchen; ein Gemälde, das wenigstens in seinen Umrissen und in seinem kriegerischen Hintergrunde in der Composition grossartig angelegt ist, wenngleich verfehlt. Dafür scheint Reber's Talent nicht auszureichen; es wird jedenfalls der Streit über dasselbe durch

diese Partitur neue Nahrung bekommen. Es sind sehr hübsche, fein und einfach erfundene und gearbeitete Stücke darin, in denen eine gewisse Eigenthümlichkeit Reber's wieder hervortritt. Allein zu einem wirklichen Stile kommt es hier nicht; im Gegentheil einige Nummern, und zwar die längsten und bedeutendsten, sind ganz in italiänischer Manier geschrieben und erinnern weit mehr an Rossini, als an Grétry und Haydn. Reber ist jedenfalls ein sehr achtungswertiger Musiker und verdient seine Stellung in dem Institut und im Conservatoire; allein den schöpferischen Geist, den göttlichen Funken habe ich in seinen Sachen noch nirgends entdeckt.

Im Juni brachte das *Théâtre lyrique* zwei neue Operetten an Einem Abende, *Le Duel du Commandeur* (aber nicht des steinernen Gastes), eine Bastillengeschichte, weder neu noch interessant, mit Musik von Lajarte, von der man dasselbe sagen muss — und *Les Commères*, eine Lafontaine'sche Fabel, in eine Wilddiebs-Geschichte verwandelt, in Musik gesetzt von Montuoro, von dem früher einmal viel Spectakel durch die Journale gemacht wurde. Nach dieser Operette zu urtheilen, war Herr Montuoro nicht so viel Lärmens werth. Sangbar zu schreiben, ist für einen Italiäner kein grosses Verdienst; das Triviale ist auch sangbar. Von Erfindung ist hier gar nichts zu spüren, desto mehr von Erinnerung und gutem Gedächtniss. Ja, selbst wo dieses nicht nachzuweisen ist, schwört man darauf, dieselbe Wendung schon zwanzig Mal gehört zu haben. Aber überall jene musicalische Schwätzerei, welche die Südländer auch dann nicht im Stiche lässt, wenn sie nichts zu sagen haben.

Das Theater der komischen Oper, sonst die reiche und reine Quelle der echt französischen Oper, steigt jetzt sogar bis zur Wiederaufnahme alter Vaudevilles herab. Die Operette *Le Mariage extravagant* ist die Wiederauffrischung eines solchen Vaudevilles von Desaugiers, das im Jahre 1812 die Pariser amusirte, während ihre Brüder in Russland erfroren. Die Handlung, auf Verwechslung von wahn-sinnigen und vernünftigen Personen beruhend, ist jetzt mit acht Musikstücken von Eugène Gautier durchflochten, die einen Fortschritt beurkunden und Hoffnung geben, dass dieser junge Mann eine Zukunft haben wird. Er ist ein wackerer Violinspieler, Mitglied der Concert-Gesellschaft des Conservatoires und Organist. Auf dem *Théâtre lyrique* sind bereits zwei Operetten und eine Ballet-Operette von ihm mit Beifall aufgenommen worden; gegenwärtig soll er an einer dreiactigen Oper arbeiten. In der Musik zu dem

*Mariage extravagant* sticht besonders ein Zug von natürlicher Charakteristik angenehm hervor.

Von Wiederholungen sind an der komischen Oper Halévy's *Mousquetaires de la Reine* und besonders Boieldieu's *La Fête du village voisin* zu bemerken, eine Oper, deren köstliche Musik vor vierzig Jahren ganz Paris erötzte. Der unvergessliche Martin glänzte damals, wie man hier noch immer röhmt, als Henri. Diese Rolle war jetzt Herrn Stockhausen zugetheilt worden, und er hat sie mit verdientem Beifall durchgeführt. Seine herrliche Gesang-Methode hat über den „*Manque d'habitude de la scène*“ jetzt endlich gesiegt. Gleich seine erste Arie erwarb ihm ermunternden Applaus, der sich bei der zweiten: „*Simple, innocente et joliette*“, zum Enthusiasmus steigerte. Er trug diese mit seltener Vollendung vor und musste sie wiederholen.

Anfangs August wurde Meyerbeer's *Nordstern* wieder in Scene gesetzt — Mad. Cabel die Katharine — und zog in der That wieder eben so, wie früher. Nun, bei der Aufnahme dieser Oper von dem berühmten Componisten hat sich doch Deutschland in vortheilhafterem Lichte gezeigt, als Paris — ein seltener Fall, dass unser Vaterland nicht das Echo der Kaiserstadt ist!

Jakob Offenbach hat nach seiner Rückkehr von London einen Theil seiner Truppe nach Lyon geschickt und mit dem anderen das alte Sommer-Local in den *Champs Elysées* Ende Juli wieder eröffnet. Spät kam er, doch er kam! — und hat es nicht zu bereuen. Er begann mit zwei neuen Operetten: „*Die Mumie von Roscoco*“ und „*Une demoiselle en loterie*“. Die erstere schmeckt etwas nach dem *Barbier von Sevilla*; der alte Vormund-Doctor hat aber ausser seiner Leidenschaft für die Mündel auch noch eine Schwachheit für eine ägyptische Mumie, welche als Hülle der Geliebten zum Herausschaffen derselben aus dem Hause von ihrem Almaviva benutzt wird. Das Ding ist possenhaft genug. Ein junger Componist, Eugène Ortolan, hat ganz artige Musik dazu geliefert.

Das zweite Stück ist eine von den übertriebenen Possen, in denen sich jetzt Offenbach wohl etwas zu häufig gefällt, z. B. auch im *Vent-du-Soir*, einem Caraïben-Häuptling, der seinem Gaste das Fleisch seines Sohnes vorsetzt, das aber glücklicher Weise nur Fleisch des Bären ist, in dessen Haut der Sohn entkommen. Dergleichen cannabische Komik ist doch auch durch die weiteste Dolmetschung des Wortes *Bouffes* nicht zu rechtfertigen. Auch sehen wir nicht, worin bei solchen Extravaganzen das Volksthümliche und das Volksgefällige liegen solle. Und Beides dürfte doch

die wahre Aufgabe für eine Volksbühne, für ein *Théâtre chantant* sein. Leider verschwendet Offenbach eine wirklich allerliebste Musik an solche Lappalien.

Von den Bouffonerieen zu den Scandalen in Paris ist der Uebergang leicht. Die hiesige Musikwelt hat diesen Sommer deren zwei erlebt, die viel von sich reden machten. Der bekannte Kunstkritiker Scudo hat eine Reihe von Artikeln, die er für die *Revue des deux Mondes* geschrieben, als Buch unter dem Titel *Le Chevalier Sarti* herausgegeben und hat dieses Buch Meyerbeer zugeeignet. Die Zueignung strömt von Verehrung und Bewunderung für den „cher grand maître!“ über, der dem Verfasser „erlaubt habe, seinen *nom illustre* mit dem Buche zu verbinden“, und spricht den Vorsatz aus, in einer späteren Fortsetzung „die tiefen und so originellen Schöpfungen des eminent dramatischen Genie's von Meyerbeer“, den der Verfasser „eben so sehr liebt als bewundert“, zu charakterisiren.

Nun hat aber Herr Scudo keinesweges immer in dieses Horn gestossen, sondern in der *Patrie*, in dem *Ordre*, ja, in der genannten *Revue* selbst aus ganz anderem Tone geblasen. Dies riesen ihm boshafte Collegen öffentlich ins Gedächtniss zurück und citirten unter Anderem folgenden Satz aus der *Patrie* vom 18. Januar 1846: „Mozart muss man unaufhörlich studiren und nicht Meyerbeer, der uns zum Verderben führen würde; denn der Componist von Robert der Teufel ist nur ein grosser Musiker des Verfalls“ (*Musicien de la décadence*).

Der zweite, grössere und in seinen Folgen bedeutendere Scandal ist zwischen Halévy und seinen bisherigen Verlegern Brandus, Dufour & Comp. vorgesunken. Der eigentliche Sachverhalt ist dieser:

Am 3. Mai kündigten Brandus & Comp. Halévy's *Leçons de lecture musicale* (ein populäres Methodenbuch für Harmonielehre) als in ihrem Verlage erscheinend an. Vierzehn Tage später zeigte eine andere Handlung die Herausgabe desselben Buches mit Betonung ihres alleinigen Eigentumsrechtes an.

Darauf erschien folgende Erklärung von Brandus & Comp.: „Tags darauf, als wir kraft einer Uebereinkunft, in deren Loyalität wir alle Ursache hatten Vertrauen zu setzen, den Verkauf der *Lectures etc.* angekündigt hatten, kam Herr Halévy, bat uns, ihn von seinem Worte zu entbinden, und motivirte diese Bitte dadurch, dass er das bewusste Buch und die Partitur einer neuen Oper (wahrscheinlich *La Magicienne*) zugleich bereits einer anderen Handlung überlassen habe. Wir hätten widersprechen können: wir hatten für uns die bereits aufgewandte Arbeit und ein gegebenes

Wort; allein wir konnten uns nicht verhehlen, dass dieses Wort, das man so wohlfeil weggab (*dont on faisait si bon marché*), einem schriftlichen und unterzeichneten Vertrage gegenüber zu leicht ins Gewicht fallen könnte. Wir wollten keinen Process.

„Da jedoch bei dieser Gelegenheit Herr Halévy nicht gezaudert hat, sich von uns zu trennen, so halten wir unsererseits darauf, diese Trennung vollständig und definitiv zu machen. Wir beeilen uns daher, dem Musicalienhandel anzuseigen, dass wir die Platten und das Eigentumsrecht sämmtlicher Werke dieses Componisten, die wir verlegt haben, binnen kürzester Frist werden versteigern lassen.

„Paris, den 24. Mai 1857.“

Halévy suchte sich in einem offenen Briefe zu rechtfertigen und berief sich auf eine Entschädigungssumme, die er dem Hause Brandus & Comp. gezahlt habe. Dies nöthigte Brandus, nun noch deutlicher zu werden, das Verfahren des Componisten durch Thatsachen scharf darzulegen und den schlagendsten Anklage-Beweis dadurch zu liefern, dass er nachwies, jene Summe sei allerdings von Herrn Halévy gezahlt worden, aber als Kostenersatz für bereits aufgewandtes Papier, Satz, Druck und Arbeiterzeit. Wie würde er sich zu einer solchen Zahlung je verstanden haben, wenn er sein Werk — wie er irrthümlich behauptet — nur in „Depot“ bei Brandus gegeben hätte?

Und nun stellten Brandus & Comp. in der That sämmtliche Verlagswerke, die den Namen Halévy's trugen, zum Verkauf in Partitur und Stimmen, Clavier-Auszügen, Arrangements u. s. w., erklärten auch dabei, was etwa von Platten keinen Käufer fände, einschmelzen zu lassen. So wurden denn wirklich versteigert sieben grosse Opern: *Charles VI.*, *Guido e Ginevra*, *La Juive*, *Le Juif errant*, *Le Lazzarone*, *La Reine de Chypre*, *La Tempesta* — und elf komische Opern: *La Dame de Pique*, *Le Dilettante d'Avignon*, *L'Eclair*, *La Fée aux Roses*, *Le Guittarrero*, *La Langue musicale*, *Les Mousquetaires de la Reine*, *Le Nabab*, *Le Sherif*, *Les Treize*, *Le Val d'Andorre*. Ausserdem noch ein *Prométhée enchaîné* (*scène d'après Eschyle*), von dem man bis jetzt wenig oder gar nichts wusste, eine Cantate und zwölf Romanzen.

Nach dieser Darstellung der Thatsachen ist das zu würdigen, was in verschiedenen Blättern über diesen Scandal für und wider geschrieben worden ist.

Noch ein paar Worte über das Buch *Le Chevalier Sarti* von P. Scudo.

Bei dem Titelnamen wird jeder Musiker an Giuseppe Sarti, den vielgereis'ten und über Verdienst berühmten

Componisten des vorigen Jahrhunderts denken, den Verfasser der ernsten Oper *Giulio Sabino* und mehrerer komischen, den Liebling der Kaiserin Katharina II. und Potemkin's (geb. 1729 zu Faenza, gest. 1802 zu Berlin auf seiner Rückreise von Russland). Von diesem ist aber hier gar nicht die Rede, und so dürfte der nackte Titel einer Art von *Mystification* nicht unähnlich sehen, zumal da der Zusatz *Histoire musicale* den Gedanken an Giuseppe Sarti bestätigt.

Scudo's Lorenzo Sarti ist ein Venetianer, der von einem Patrizier Marco Zeno adoptirt und in sein Haus aufgenommen wird, und *Histoire musicale* soll bedeuten „Musicalischer Roman“. Der Inhalt des Romans, wenn man ihn so nennen kann, ist jedoch weder neu noch interessant genug, um an und für sich zu fesseln. Sarti verliebt sich in Beata, Zeno's Tochter, die ihm Unterricht in der Musik gibt. Er lässt sich durch die Sängerin Vicentina verführen, durch die edle und geistvolle Beata jedoch wieder bekehren, was ihn aber leider nicht abhält, sich bei einer Studenten-Revolution zu compromittiren. Hierauf Verbannung, Balconsene zum Abschied, Sprung in den Canal, Gefängniss unter den Bleidächern, Rettung durch Beata, die einem Mächtigen ihre Hand reicht, u. s. w. Erst auf ihrem Todtentbette sieht Sarti sie wieder. „Beata starb in der Nacht vom 10. auf den 11. Mai 1797. Einige Tage nachher, am 16. Mai, führte eine Flotille eine Division der französischen Armee auf den Marcus-Platz, und die Republik hatte aufgehört.“

Die Erzählung ist jedoch Nebensache. Das Buch gehört in die Kategorie der Kunst-Romane oder Kunst-Novellen, die sich in der deutschen Literatur seit Heinse's *Hildegard* überlebt haben. Der Hauptzweck desselben ist, musicalische Raisonnements, ästhetisirend-kritische, mitunter auch biographische Artikel anzubringen, welche dann die Erzählung häufig und oft sehr lange in förmlichen Abhandlungen unterbrechen. Für wen eigentlich solch ein Buch geschrieben sei, sieht man nicht recht ein. Der Romanleser wird die Musik, der Musiker den Roman verwünschen. Zwitter-Art thut niemals gut. Man denke nur, dass z. B. an einer Stelle ein Capitel von nicht weniger als 80 Seiten von der Geschichte und Musik der venetianischen Schule handelt! Wie gehört das in einen Roman, so interessant es auch für den Musiker oder wenigstens für den Dilettanten sein mag? Der Leser, der sich für Lorenzo und Beata interessirt, kann es dreist überschlagen. Manche andere Stellen und Skizzen von Künstlern und ihren Werken reihen sich etwas besser, als jenes *hors d'oeuvre*,

gesprächsweise an den Faden der Erzählung; immer aber ist Alles doch auf unnatürliche Weise zu einem Ganzen zusammengeschweisst. So bildet z. B. auch das Capitel über Farinelli und die „Sopranisten“ einen ganz getrennten Abschnitt für sich. Der Gesprächsleiter, wenn über Musik ästhetisirt und debattirt wird, ist ein gelehrter Abbé, Zamaaria genannt. Mit dem Dialog in Bezug auf Form und Dialektik ist's aber auch nichts; es geht damit, wie bei Cicero: Einer predigt, und die Anderen hören zu. Allerdings fehlt es nicht an Anekdoten und Traditionen über berühmte Tonkünstler, z. B. Guadagni, Gabrieli, Porpora, Galuppi u. s. w.— ja, gleich von vorn herein lässt sich der Verfasser zu einer Skizze über Beethoven verleiten, von der man gar nicht weiss, was sie da soll. Auch mag der *Chevalier Sarti* (dem sie Scudo in den Mund legt und der nach ihm auch wirklich existirt hat, am Ende gar noch lebt, weil er irgendwo mit einer Fortsetzung droht) es verantworten, dass Beethoven nach der Vermählung von Giulietta Guicciardi habe Hungers sterben wollen, und was des Zeugs mehr ist!

Besser verbindet sich mit der Liebesgeschichte das Gemälde des untergehenden Venedigs und seiner gesunkenen sittlichen und politischen Grösse. Dieses macht einen zweiten Haupttheil der Tendenz des Buches aus; was sich darauf bezieht, ist mit Wärme und nicht ohne Glanz geschrieben. Mit etwas mehr Ausführung dieser Partie hätte Scudo einen lesbaren Roman und ein unterhaltendes Buch über Musik, aber beide getrennt, aus dem jetzigen hermafroditischen Kunstwerke machen können. Mögen hier zum Schlusse die Zeilen stehen, mit denen er Venedigs damalige Zustände charakterisirt:

„Venedig lag im Verscheiden. Es starb langsam dahin, schlaff wie eine erschöpfte Buhldirne, die Stirn mit Rosen umkränzt, ein Lächeln auf den Lippen, in Bankets und Festen, umringt von *Ruffiani*, von Sängern, *Ballerini*, Improvisatoren, verschmitzten Gaunern und von Spionen, der letzten Zuflucht gesunkener Regierungen. Unter einer düsteren, schweigenden, argwöhnischen Aristokratie, welche die Vortheile und Mühen der Herrschaft an sich gerissen hatte, wogte ein Volk von Kindern auf und ab, das über Alles lachte, an Allem sich ergötzte und sich um nichts kümmerte, als um die Lust des Augenblickes. Was brauchte es zu arbeiten, nachzudenken, für die Zukunft zu sorgen, dieses sanftmütige und liebenswürdige Volk, das von den Sporteln der Reichen, von *Confetti*, Kaffee, Sonetten, Musik und Liebe lebte!“ u. s. w.

Paris, 14. September 1857.

B. P.

## Zur Würdigung der so genannten Zukunfts-Musik.

„Es reden und träumen die Menschen viel  
Von künftigen besseren Tagen.“

Schiller.

Wie sehr passt dieser Ausspruch zur jetzigen Bewegung auf dem Gebiete der Kunst! Da man im Allgemeinen keine musicalischen Wunder mehr wahrnimmt, glaubt man gerade die Gegenwart dieser Kunst als erschöpft bezeichnen zu können. Während nun die Partei der Zukunfts-Musik unablässig vorwärts späht und ein neues Kunstreich zu entdecken glaubt, welches Besseres bringen soll, als je da gewesen ist, schaut eine andere sehnsüchtig in die Vergangenheit wie nach einem verlorenen Kunst-Paradiese zurück. Jede dieser Richtungen hat ihr eigenes Motto, und jede glaubt sich berufen, die Sache der Musen zu führen.

Der Entwicklungsgang der Kunst entscheidet aber am besten alle kritischen Fragen.

Die Musik ist wie jede ihrer Schwesternkünste allmählich gewachsen. Anfangs beschränkt auf Eine Darstellungsform, lernte sie bald sich in verschiedenen bewegen, und ist eben dadurch ungezwungener, endlich frei und gross geworden. Unverkennbar steigert sich jede Ausdrucksweise oder Darstellungsform bis zu einem *Forte*, um alsdann keinen Höhengrad weiter zuzulassen; jede kommt zu ihrer Blüthe, wo sie vollendet ist. So fand der eigentliche Kirchengesang in Palestrina seinen Meister, die Fuge hat in Seb. Bach ihre Spitze erreicht, Händel vollendete das geistliche, Haydn das weltliche Oratorium, Mozart führte die Oper zur höchsten Stufe, Beethoven die Sinfonie an die äusserste Gränze u. s. w. Die Erfindung neuer Kunstformen trägt also wesentlich zur Ausbreitung der Kunst bei. — Auch das Suchen nach Neuheit des Ausdrucks ist natürlich und gerechtfertigt, namentlich da, wo es dem starren Festhalten am Alten, Stereotypen entgegentritt. Nur darf bei dem Streben nach Neuem das Schöne nicht vergessen werden. Formen, die bloss neu sind, fördern ebenso wenig wie die überlebten etwas an der Kunst. Weder in eingewängter Steifheit und Prüderie, noch im ungenierten „Sichgehenlassen“ gibt sich das Schöne; hier wie dort bleiben die Grazien aus. Aesthetik ist der wahre Musensührer; Aesthetik bewacht der Musen Erb- und Vorrecht, worauf sie fussen und welches heisst „Schönheit des Ausdrucks und der Form“.

Die Kunst verdankt ihr Leben der Natur; aus dieser ewigen Quelle, wo Offenbarung die Offenbarung treibt,

schöpft sie Stoff und Inhalt — aber um ihn schön zu bearbeiten und darzustellen. Das Entsprechende, Natürliche an und für sich ist desshalb unzureichend für die Kunst, wenn es nicht zugleich schön hervortritt. Kunst ist Beherrschung — Beherrschung ist Kunst! So kann der Drang nach Neuheit auch nur da etwas Künstlerisches schaffen, wo er im Bunde mit der Schönheit ist. Die ersten Regungen des Neuen sind noch von den Grazien geleitet und beleben namentlich diejenigen Formen wieder, welche, vom Genie vollendet, so oft trostloser Manierirtheit zum Ausputz dienen müssen. Später durchbrach aber ein ungebundener Geist das Ebenmaass des Ausdrucks; der Drang nach Neuheit überflutet die Gränzen der Aesthetik und tritt endlich entschieden über das Gebiet der Kunst. Dieses Stadium bildet zwar Charakteristisches, Merkwürdiges, Originelles in neuer Gestalt — aber keine Kunstgestalt mehr. Während die Hauptwirkung der Kunst auf schönem Ausdruck in schöner Form beruht, wie das die Classiker am besten beweisen, buldigt man hier dem Irrthume, die künstlerische Form für eine Fessel freier Gedanken- und Gefühls-Aeusserung zu halten. Jedoch ist und bleibt Beherrschung der Form Freiheit — dagegen Verletzung der Form Zügellosigkeit.

Das Classische gleicht dem Brennpunkte, wohin frühere Strahlen sich vereinigen und wovon spätere ausgehen. Kein voranstehender oder nachfolgender Kunst-Ausdruck kann je zu dieser Vollendung gelangen. Aber in demselben Maasse, wie eine Harmonie aus etwas schon Gegebenem sich zusammenstellt, lassen sich aus ihr wieder Einzelheiten gewinnen. So beginnt das Neue im Abglanz des Classischen; es fängt damit an, besondere Saiten stärker zu berühren, welche im vollendeten Ausdrucke zusammenklangen; aus der Verschmelzung von Vorzügen entwickeln sich einzelne. Zur Erläuterung folgende Beispiele:

Mozart, der Messias der Oper, nährte seinen Genius mit den ihm vorgeschaftenen besten Leistungen, und seine Eigenthümlichkeit vermählte sich mit dem vorangegangenen Grossen aufs innigste. Bach, als Herrscher des Contrapunktes, Gluck, der Meister musicalischer Plastik, Händel mit seinem erhabenen Schwung glänzen dem Auserwählten wie Propheten vor, ohne seiner Umfasslichkeit gleich zu kommen. Mozart hat diese ihre Einzel-Tugenden zwar nicht übertroffen, wohl aber dieselben verwoben und mit eigenem Nimbus umgeben. Aus Mozart's classischer Oper zog Carl Maria von Weber besondere Fäden, um hieran eine neue Richtung zu knüpfen. Die Romantik, in den Schöpfungen Mozart's bereits angesponnen, aber nur hier und da

entschieden durchblickend, wird in Weber glänzende Eigenthümlichkeit, wodurch die Oper in neuem Lichte erscheint. Andere verpflanzten aus den Opern Mozart's insbesondere den Humor, wie Lortzing, Nicolai u. s. w. Die Weber'sche Romantik fand wieder in Spohr und namentlich in Marschner ihren Nachklang; auch in Mendelssohn spiegelt sich diese Zauberwelt, und er belebt sie noch mit neckischen, capriösen Gestalten.

Die Sinfonie wurde dem unvergleichlichen Beethoven ebenfalls von Kunstvorgängern übergeben. Sie wurzelt in der Suite von Bach, breitete sich aus durch Haydn und Mozart, bevor sie ihre Wunderblüthen zu Tage bringt. Obgleich also die Sinfonie Beethoven's den höchsten Flug unternommen hat, den Aesthetik gestatten kann, so lassen sich, wie gesagt, auch hier die Vorstufen nachweisen. Auch diese musicalische Form hat noch nach ihrer Vollendung neue künstlerische Bearbeitungen erfahren. An dem Strahlevorbilde Beethoven entzündeten sich die genialen Werke Schubert's und Schumann's; es liefern Spohr, Kalliwoda und Mendelssohn interessante Nachträge. Hier erscheint die Sinfonie minder kühn und reich als in der ursprünglichen Kraft, aber sie spricht doch künstlerische Haltung aus. Namentlich lässt Schumann (so viel Unklarheit im Uebrigen seinem Stil anhaften mag) die Sinfonie ihrem Charakter nach sehr deutlich hervortreten, indem er gerade hier Besonnenheit und Umsicht für thematische Bearbeitung und Schnellkraft des Ausdrucks zeigt.

Die Ouverture, welche im Grunde eine musicalische Vorrede ist und als solche bereits unter der Hand der grössten Meister Haupt-Effecte zusammenfasst und in Kürze einen grossen Inhalt bespricht, wurde später und besonders in der Neuzeit beschreibendes, selbstständiges Tonbild. Wem würden z. B. die Ouverturen Weber's und Mendelssohn's nicht förmliche Gemälde vor die Seele führen?

Das Virtuosenthum hat der Drang nach Neuheit durch mehrfache Kunstformen bereichert, die schon vorhandenen mit vielseitiger Auffassung erfüllt, ohne zwar auch hier die Vorzüglichkeit des bereits Geleisteten zu übertreffen.

Möge diese kurze Beobachtung genügen, um zu beweisen, wie das Neue unter dem Einflusse der Aesthetik die Kunst nach Inhalt und Form fortleben lassen, wenn auch nicht wieder zu ihrer Höhe zurückführen kann. Kunstformen, einstmals mit dem vollen Lichte classischer Schöpfung durchschienen, zeigen sich fort und fort zwar nicht mehr im früheren Glanze, aber doch im Schimmer neuer Erfindung. Obwohl das Aesthetisch-Neue bisher we-

nig bedeutende Darstellungsarten lieferte, so hat es doch nichts Unkünstlerisches hervorgerufen.

Die tonangebenden Schöpfer der eigentlich neuen Musik, Wagner und Berlioz, begannen ihre Laufbahn ebenfalls damit, in vorhandenen Kunstformen sich neu auszusprechen; Wagner vorzugsweise auf dem Gebiete der Oper, Berlioz im Elemente des Oratoriums, der Sinfonie, Ouverture u. s. w. Beiden ist aber bei ihrem Streben nach Neuheit das Hauptziel der Kunst mehr und mehr entrückt. In ihren Werken wogt denn auch der Drang nach Neuheit bald wie eine Gewalt, welche die Form zerbricht und aus den Schranken tritt; der Ausdruck wird nun so übermäßig und zügellos, dass er keiner Kunstform mehr ähnlich sieht.

Wagner, der eigentlich zur Oper berufen ist und durch Erfindungskraft die neuesten Operndichter bedeutend übertragt, gibt uns die glänzendsten Beweise seiner Meisterschaft und Irrung zugleich. Seine Compositionen sind an vielen Stellen gross, treu, lebendig, ergreifend schön; es treten Symptome von Genie hervor, das unbedingt zu einer „glücklichen Zukunft“ führen würde, wenn es nicht die Bahn der Aesthetik verschmähte und auch seine Willkür und Fehler mit dem Namen Kunst zu stempeln sich und Andere verblendete. Hieher gehört z. B. das zu häufige Wiederholen eines Motivs, wodurch die Musik breit, monoton wird und die Aufmerksamkeit der Hörer lähmt; ferner das Ineinandergehen, Verschwimmen von Chor und Arie, wodurch dem Gemüthe kein einziger Rubepunkt gegönnt wird; endlich das Uebereinanderhürmen von Harmonien, die manchmal so unvorbereitet und unlogisch folgen, wie Klänge einer Windharfe, u. A. m. Kurzum, wir erkennen in Wagner eine gewaltige Schöpferkraft, die, wo sie mit Schönheit verbunden ist, zur Bewunderung hinreisst, zugleich aber in ihrer Verirrung zeigt, was wir an ihr verlieren.— Auch Berlioz, ein geistvoller Componist, welcher so wahrhafte Kunst-Effecte zu erreichen weiss, opfert einen grossen Theil seines musicalischen Werthes dem Götzenbilde der Neuheit. Deshalb erscheint er oft outrirt, unschön. Die Schilderung des Nationalen, worin er sich sehr gefällt, ist besonders interessant; doch kann gerade das leicht zu einer Klippe führen, wo das Charakteristische das Schöne unterdrückt. Wenn alle nationalen Klänge zur Kunst privilegiert würden, bloss weil sie national sind, so könnten auch wilde Völker mit ihrer Naturmusik Beiträge liefern. Einige Werke von Berlioz tragen nicht bloss eine zu scharfe Charakteristik, sondern gehen in das Zügellose über. Die Ouverturen *Carnaval romain* und zu *Cellini*, welche im Verzeichnisse der „werthvollen Schöpfungen für

die Zukunft“ glänzen, sind durchaus kranke Gestalten, Ausbrüche eines musicalischen Deliriums, das nur stellenweise lichte Augenblicke hat. Berlioz benimmt sich oft so, als könne man die Anforderungen der Aesthetik wie eine veraltete Mode von sich thun, und Wagner glaubt, die Gesetze des Schönen revoltirend umstossen zu können. Beide vergessen, dass sie hiermit nicht an etwas Herkömmlichem, sondern an dem Bestehen der Kunst selbst rütteln. So sehen wir die Wagner'sche Art und Weise, die in der bisherigen Opernform sich unmöglich noch darstellen kann, in ein Gebiet sich ergiessen, wo mehrere Kunstformen, ja, mehrere Künste aufgehen sollen in etwas Einziges, genannt „Das Drama der Zukunft“. Ein gezwungenes Zusammentreten der Künste, ein materielles Nebeneinanderstellen derselben, ein communistisches Verfahren im Nehmen und Geben der Eigenthümlichkeiten einer jeden kann aber zu keinem Kunst-Resultate führen. Von Natur ist schon eine Kunst in der anderen enthalten, wobei dennoch der selbstständige Werth einer jeden bewahrt bleibt. Die Künste gleichen verschiedenen ebenbürtigen Schwestern, von denen jede ihre Eigenthümlichkeit besitzt, während sich dennoch alle in die Familien-Aehnlichkeit theilen. „Unnatur“ ist das allgemeine, bezeichnendste Wort, welches dieser ganzen „Zukunfts-Richtung“, wie sie jetzt sich äussert, an der Stirn steht. Wagner selbst spricht sich dieses Urtheil, indem er die Melodie „das oberflächliche Umherschwimmen auf dem Ocean der Harmonieen“ nennt. Ohne Melodie würde aber der Musik das Herz genommen, ohne Melodie müsste die Musik der Musik aushören und der Ocean der Harmonieen zu einem Chaos werden. Wohl ruht auf der Harmonie die musicalische Gewalt, wohl gibt sie Bekräftigung, Nachdruck, Beleuchtung, namentlich seitdem sie von den Classikern nicht mehr unter-, sondern beigeordnet ist. Bloss aus der richtigen Vermählung Beider geht ein schönes Ganzes hervor. So gleichen also die Vertreter des eigentlich Neuen in der Musik bloss merkwürdigen Meteoren, welche aufsteigen, um zu verschwinden, oder kometenähnlich der Sonne der Kunst sich nur manchmal nähern, um excentrisch (!) wieder davon abzuschweifen. Aber:

„Vergebens werden ungebund'ne Geister  
Nach der Vollendung reiner Höhe streben;  
Die Regel nur kann Freiheit geben,  
Und erst die Selbstbeschränkung zeigt den Meister.“

Göthe.

Die Welt ist frappirt im Anschauen dieser auffällig funkeln Phänomene, und gefesselt von dem Blendenden und Merkwürdigen wendet sich Aufmerksamkeit und Be-

geisterung momentan hierauf. Aber der unbefangene Blick behält ein Firmament im Auge, welches fest steht, während alle glänzenden Irrthümer daran verschwinden. Eben so wie die Alten Unvergessliches unter die Sterne versetzten, um es unsterblich zu machen, so bleibt am Himmel der Kunst alles ewig, was ihrer werth ist. Hier erscheinen die wahren Grössen der Musik wie Fixsterne, Licht und Wärme auf Planeten und Trabanten werfend; hier strahlt Schönheit und Wahrheit in unverändertem Glanze, während von Neuem und Altem nichts zu entdecken ist. Die gute, echte Musik ist von selbst „Zukunfts-Musik“, ohne diese Namens-Etiquette an sich zu tragen; die echte und gute Musik hat sich bereits so vielfach documentirt, dass ihr Dasein durch entgegengesetzte Bestrebungen nicht erschüttert werden kann. Was spähet ihr darum in die Zukunft, was trauert ihr um die Vergangenheit? Wenn auch der Entwicklungsgang der Kunst dem Laufe der Sonne zu vergleichen ist, indem das Antike als Morgenröthe dem Tage der classischen Schöpfung voranging, und diese vollen Strahlen in der Dämmerung Romantik wieder allgemach verschwinden, so bleibt diese Offenbarung der Kunst der Menschheit als geistiges Vermächtniss gegenwärtig.

Auch unter den Vertretern der Religion zeigt sich Ein leuchtender Gipelpunkt, Eine Vollkommenheit, Eine Vereinigung der höchsten Tugenden, von keinem Propheten weder vor noch nach dem Messias erreicht. Christus war der Gott-Mensch, welcher vollkommen lebte, um alle Welt vollkommen zu machen. Jeder, der nach seinem Sinne lebt und strebt, ist ein Künstler als Mensch. Gute Werke im Leben begeistern für das Gute. Die besten Werke der Kunst erinnern an das Beste. Die Kunst, welche Tempel baut und Altäre schmückt, die Kunst, welche wie ein lauter Ruf nach Vollkommenheit nur von Erhebung spricht, ist eine Miterzieherin zur Religion. Diese Kunst gibt ein veredeltes Abbild vom Leben, vermahlt das Wahre mit dem Schönen, und sie ins Leben übertragen heisst sich zum Besseren erziehen lassen. Mag immerhin der Irrthum glauben, die Kunst auf materielle Weise zum Leben machen zu können, indem er jeden entsprechenden und willkürlichen Ausdruck, durch künstlerische Mittel dargestellt, schon für Kunst gelten lässt. Mag immerhin der Neuigkeitskram und Zukunftshandel wie zu einer Jahrmarktsfrist anlocken und versammeln, so bleibt das Werk der Zukunft jener consonirende Schluss-Accord, worin alles Schöne, Wahre und Gute zum Einklang im Leben gebracht wird.

L. N., geb. K.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Capellmeister Ferd. Hiller ist von seiner Ferienreise durch die Schweiz wieder zurückgekehrt und hat bereits einigen Gesangproben zu dem grossen Beethoven-Concerte am 23. September in Bonn beigewohnt. Man wird darin einige Sätze aus der grossen *D-dur-Messe*, das Clavier-Concert in *Es-dur* (gespielt von Eduard Franck), das Violin-Concert (gespielt von Joachim), die Egmont-Ouverture und die *C-moll-Sinfonie* hören.

**Bremen.** Fräul. Auguste Gebler, früher Schülerin der Rheinischen Musikschule zu Köln, zuletzt in Paris, ist als Margarethe in den „Hugenotten“ mit grossem Beifall aufgetreten. Ihre Vorzüge bestehen besonders in Coloraturlertigkeit und in einem Triller, wie man ihn heutzutage selten hört. Die Stimme ist nicht gross, aber ungemein lieblich und hell, so dass sie auch grosse Räume füllt. Der Timbre ist der eines echten Soprans mit bedeutender Höhe. Der jungen Sängerin öffnen sich nach erlangter Bühnen-Routine glänzende Aussichten für ihre Künstler-Laufbahn.

**Amsterdam.** Ein neues Wunderkind ist hier seit dem vorigen Winter öffentlich aufgetreten, das nach meiner Ansicht alle anderen überstrahlt wird. Es ist Maria Bastiaans, Tochter des Organisten an der Südkirche in Amsterdam. Der Vater, ein höchst gediegener Musiker und Orgel-Virtuose, Schüler von Mendelssohn, Friedr. Schneider und Becker, hat seine Tochter ganz allein selbst ausgebildet. Das Mädchen ist jetzt erst sieben Jahre alt, und doch habe ich selten ein schöneres und fertigeres Clavierspiel gehört. Die Sauberkeit und Kraft und der gefühlvolle Vortrag sind wirklich bewunderungswert. Obgleich sie die Octaven nur noch gebrochen spielen kann, so hat sie mich doch neulich wahrhaft entzückt durch den Vortrag von Liszt's *Reminiscenses de Lucia di Lammermoor*, *Les Naïades* von Weh'e, Heller's Forelle und Thalberg's *Fantaisie sur Moise*. Auch hat sie schon im vorigen Winter Beethoven's *C-moll-Concert* mit Orchester gespielt, so dass ich nicht glaube, dass etwas Aehnliches dagewesen ist, seitdem die Virtuosität im Clavierspiel die hohe Stufe erreicht hat, auf welcher sie seit Thalberg und Liszt steht.

J. A. v. E.

**Florenz.** Die Stadt Florenz gab Sr. Heiligkeit dem Papste Pius IX. zu Ehren ein grosses Concert, in welchem die Oratorium-Trilogie von Pietro Raimondi, „Potiphar — Joseph — Jakob“, aufgeführt wurde\*).

Die Gesamtzahl der Mitwirkenden belief sich auf 730, von welchen 250 für den instrumentalen Theil und 480 für den Gesang bestimmt waren. Man begann mit dem ersten Theile des Oratoriums „Giuseppe“, dann folgte die zweite Abtheilung des „Putifar“ und hierauf die zweite Abtheilung des „Giacobbe“. Nach diesem wurden die drei Oratorien zu gleicher Zeit ausgeführt. Nach der „Bilancia“ thaten die Choristen ihre Schuldigkeit, und die Orchester spielten vortrefflich; allein die Zuhörer langweilten sich im Allgemeinen. „Raimondi“ sagt das eben genannte Blatt, „der ohne Zweifel einer der gelehrtesten Contrapunktisten der Neuzeit ist, glaubte mit dieser Trilogie ein Denkmal seiner grossen musicalischen Wissenschaft zu hinterlassen; aber für uns ist (ohne die Kenntnisse dieses Meisters, die sich in anderen Compositionen hervorhun, zu läugnen) diese Trilogie vielmehr eine musicalische Bizarerie, als etwas Anderes. Es handelt sich in letzter Auflösung um drei Oratorien mit obligaten Harmonieen. Raimondi bediente sich zu dieser Arbeit eines Notenpapiers mit so vielen Zeilen, als für drei vollständige

\*) Wir haben seiner Zeit in Nr. 17 des III. Jahrg. der Rhein. Musik-Zeitung vom 23. October 1852 ausführlich darüber berichtet.

dige Partituren erforderlich sind, in der Art, dass er stets die Harmonie gegenwärtig hatte, die in einem gegebenen Momente allen drei Oratorien entsprach. Im Allgemeinen diente das Oratorium „Giacobbe“ als Norm, aber in manchem Stücke gab er dem „Putifar“ und dem „Giuseppe“ den Vorrang, so dass bei der einzelnen Aufführung manche Tonstücke verschwommen, skelettirt und schattenartig zu Tage treten. Die Ermüdung ist gross, die Gelehrsamkeit, die sich kund gibt, ist auch gross, allein der edlere Theil der Kunst gewinnt nichts durch solche Anstrengungen des Talents. Kein Stück eines dieser Oratorien wird durch die Vereinigung mit den correspondirenden der anderen Oratorien in seiner Wirksamkeit gehoben.“ Der grosse Saal der Fünfhundert enthielt mehr als 2000 Personen. Dem Orchester im Angesichte, auf der entgegengesetzten Seite des Saales, sass unter einer Art von Thronhimmel Se. Heiligkeit und der grossherzogliche Hof.

**Paris.** Von den siebzehn eingeschriebenen Bewerbern um den Violin-Preis waren es zwei Fremde, welche die Palme davontrugen, nämlich Mr. Sarazate, ein junger Spanier von 13 Jahren, welcher den ersten Preis, und Fräul. Hummler, eine Deutsche von 15 Jahren, welche den zweiten Preis erhielt. Beide sind Schüler Alard's. — Das Engagement Stockhausen's wurde unter sehr günstigen Bedingungen für ihn erneuert.

## Ankündigungen.

*Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:*

**Die Lehre**  
von der  
**musicalischen Composition,**  
praktisch-theoretisch,  
von **Adolf Bernhard Marx.**  
Dritte Auflage. Dritter Theil.  
Gr. 8. Geh. 3 Thlr.

**Lehrbuch der Harmonie,**  
praktische Anleitung  
zu den Studien in derselben,  
zunächst  
für das Conservatorium der Musik zu Leipzig  
bearbeitet von  
**Ernst Friedrich Richter.**  
Zweite Auflage. Gr. 8. Geh. 1 Thlr.  
Leipzig, im August 1857. **Breitkopf & Härtel.**

*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 einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — 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.