

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 29.

KÖLN, 17. Juli 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Ueber den gegenwärtigen Zustand der Tonkunst und die Lage junger Componisten. Von *Fétis d. Aelt.* III. Von *L. B.* — Gleichzeitige Berichte über die erste Jubelfeier *G. F. Händel's* in London 1784. — Eine Ansicht *Lamartine's* über Musik. — *Demoiselle Desfoix*. — *Tages- und Unterhaltungsblatt* (Köln, Herr Böhm — Hamburg, Theater-Zustände — Wien, Director Pitsch † — Paris, Theater-Agenten).

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Tonkunst und die Lage junger Componisten.

Von *Fétis d. Aelt.*

III.

(I. s. Nr. 27. II. Nr. 28.)

Das Drama hat immer mehr Reiz für Dichter und Componisten gehabt, als andere Kunstgattungen, namentlich in Frankreich. Die Tonkünstler finden in der Composition einer Oper den Weg zu einer grösseren und leichteren Popularität, als die Beschäftigung mit irgend einer anderen Musikgattung darbieten kann, und dann ist auch die Bühne die einzige Anstalt, welche ein gelungenes Werk auch einträglich macht. Es ist also nicht zu verwundern, wenn jüngere Musiker die schönsten Jahre ihres Lebens auf oft unfruchtbare Anstrengungen verwenden, sich Bahn durch die Menge von hemmenden Schranken zu brechen, mit welchen die Theater sich umschanzen. Die Täuschungen schwinden gewöhnlich erst nach Unfällen aller Art, vom Aufstreben eines Textes an bis zum Durchfall des Werkes.

Doch das ist ein falscher Ausdruck; eine Oper fällt in Paris nicht mehr durch, sie stirbt, ohne dass man gewahr wird, dass sie gelebt hat. Heutzutage ist Alles gemacht, auf der Bühne wie im Leben; der Schein ist überall an die Stelle der Wirklichkeit getreten, und dennoch täuscht — seltsam genug — dieser Schein Niemanden, obwohl man ihn als eine Nothwendigkeit betrachtet. Im Parterre sitzt eine Phalanx mit dem Auftrage, zu klatschen; was sie beklatscht, darauf kommt nichts an, aber diese lebendige Maschine ist selbst ein ergötzliches Schauspiel, an welchem das wahre Publicum oft mehr Spass hat, als an dem Stücke. Auf den Gesichtern ihrer menschlichen Bestandtheile wechseln je nach Bedürfniss und Losung Anflüge von Heiterkeit und tolles Gelächter mit Thränen der Rührung und enthusiastischem Entzücken. Die Zuschauer, die

ihr Geld bezahlt haben, um den Abend wo möglich angenehm zu verbringen, haben ihr Vergnügen an der Komödie in der Komödie, durchschauen ohne Mühe diese plumpen Kunstgriffe und lachen darüber. Das gutmütige Publicum pfeift ja nicht mehr; das Recht dazu, das man nach Boileau's Ausspruch an der Casse bezahlte, hat man aufgegeben; es zu benutzen, würde Mangel an Bildung verrathen; denn die Welt ist entsetzlich höflich geworden. Mithin pfeift das Publicum nicht mehr, sondern bleibt weg, wenn es sich langweilt. So geschieht es denn, dass eine Oper nicht mehr durchfällt, sondern dahin stirbt, ohne dass sich ein Mensch um ihr Schicksal bekümmert. Zum Lohne für dieses artige Benehmen des wohlwollenden Publicums setzt der Director es auf sammtne Polster und belegt die Treppen und Gänge des Theaters mit dickwolligen Teppichen.

Das Spasshafteste bei allem dem ist, dass die Dichter, Componisten, Schauspieler und Sänger, der Director, die Journalisten, kurz, alle, die in der Schmiede der Schein-Erfolge arbeiten, am Ende selbst nicht mehr wissen, woran sie sind, und im Glauben an das Gute und Schöne irre werden. Durch die Masse von Fremden, welche die Eisenbahnen täglich nach Paris bringen, sind die Theater bis zu einer gewissen Zahl von Vorstellungen eines neuen Werkes immer voll, wenn es auch nicht lebensfähig auf die Welt gekommen ist. Deshalb hört man oft noch bei der dreissigsten Vorstellung auf der Bühne hinter der Scene die Aeusserung: „Gefällt die Oper wirklich?“

Gesetzt, dies sei der Fall, so ist damit noch nichts gesagt; denn nun entsteht die Frage: Wodurch gefällt sie? Was zieht das Publicum an? — Das Gedicht? die Musik? ein Sänger oder richtiger eine Sängerin? die Scenierung, oder ein Kunststück des Maschinisten, oder irgend eine lächerliche Ungeheuerlichkeit, die man sehen muss? Von allem dem kommt die Musik am wenigsten in Betracht, die freilich auch nur selten noch ein Kunstwerk

ist. Und wenn sie dieses wäre, wenn sie grosse Vorzüge hätte, wo sind dann die Leute, die das wahrhaft Musically-Schöne aufrichtig lieben und es zu würdigen wissen? Wahrlich, ihre Zahl ist zu klein, um einen entscheidenden Einfluss auf das Schicksal einer Composition auszuüben. Musik ist also eine äussere Zugabe zu der Hauptsache, die den Erfolg bedingt und jene zur Nebensache macht. Dies ist so wahr, dass die meisten Theater-Directoren bei der Oper auf die Musik wenig geben, von der sie freilich auch in der Regel nichts verstehen. Haben sie eine berühmte Sängerin, die, wenn sie auch keine Stimme mehr hat, bei dem Publicum in Gunst steht, nun, so wird sie das Glück der Oper machen. Wo nicht, so muss man sehen, ob der Stoff es erlaubt, in Decorationen, Maschinerie und Scenirung etwas Aussergewöhnliches, Niedergewesenes, recht Ausschweifendes und Uebertriebenes anzubringen, das — um mit dem technischen Ausdrucke zu reden — „ganz Paris auf die Beine bringt“!

Kraft dieser Richtung der Zeit ist die Kunst zu schreiben, für die Componisten die zur Oper zugelassen werden, sehr leicht geworden; denn es ist nicht der Mühe werth, sich um etwas den Kopf zu zerbrechen, auf das Niemand etwas hält. Die Opern machen ja doch stets grosses Glück — bis zu ihrem seligen Ende, das man nicht einmal der Familie ansagen lässt. Das sind die Ursachen der Entartung der dramatischen Musik und der entsetzlichen Schwäche der Opernwerke seit einer Reihe von Jahren. Die Künstler selbst fangen an, eine Kunst gering zu schätzen und oberflächlich zu behandeln, seitdem sie gewahren, wie sie zu einem blossen Zeitvertreib, nein, zur Zugabe zu einem Zeitvertreib, erniedrigt worden ist. Nichts bleibt von ihren Werken übrig, nicht einmal als Concertstück. Ihr Dasein mag lang oder kurz, ihr Erfolg vergänglich oder dauernd sein, der Tag des Vergessenseins bleibt nicht aus, sobald immer ein Werk auf das andere folgt, und dieses Vergessensein ist das Versinken in das Nichts auf alle Zeiten. An eine Wiederaufnahme dieser Tages-Producte ist nicht zu denken: selbst ihre Namen verschwinden aus der Erinnerung der Menschen.

Man muss auch im Unglücke nicht an dem Vaterlande verzweifeln, sagt der gute Bürger, und so wollen denn auch wir Künstler in Frankreich nicht an der Kunst verzweifeln. Aber täuschen wir uns nicht länger! In Paris ist das Mittel zur Abhülfe nicht zu suchen; dort hat das Uebel so um sich gegriffen, dass keine menschliche Macht im Stande ist, mit einer Reform durchzudringen. Sie müsste bei den Theater-Directionen anfangen. Aber diese privilegierten so genannten Kunst-Institute haben einen so handfesten Glauben an ihre Traditionen und Hausmittel, dass sie nie davon ablassen werden. Ihre ganze Geschicklichkeit

in Bezug auf die Musik besteht darin, dass sie nur den Künstlern von grösstem Rufie ihr Zutrauen schenken. Steht aber ein Componist auf dem Gipfel der Berühmtheit, so ist er in der Regel auch nicht weit mehr von dem Ziele seiner Laufbahn. Die Verwaltungen der grossen Theater müssten aber an die Zukunft denken und sich nach unbekannten jungen Talenten umsehen, sie hervorziehen, unterstützen u. s. w. Aber das ist ein Traum; eine Direction in Paris wird niemals einen solchen Weg einschlagen.

Die Centralisation in Paris [die von so manchen Künstlern thörichter Weise auch in Deutschland ersehnt wird!] hat der Entwicklung der Talente für dramatische Musik in Frankreich weit mehr geschadet als genützt. In Italien bildete die Menge von Opernbühnen zu allen Zeiten eine treffliche praktische Schule für Opern-Componisten. Sie brachte im achtzehnten Jahrhundert eine ununterbrochene Reihe von Componisten ersten Ranges hervor, wie z. B. — um nur die neuesten zu nennen — einen Jomelli, Piccini, Sacchini, Cimarosa, Paesiello, Guglielmi, Cherubini, Paer, und im neunzehnten Jahrhundert noch einen Rossini, Mercadante, Bellini, Donizetti. Neapel, Rom, Venedig, Mailand, Turin, Genua, Bologna, Florenz, Parma, Modena, Mantua, Palermo, Messina und viele andere noch weniger volkreiche Städte brachten die ersten Werke vieler grossen Meister zur Aufführung. Freilich kann man einwenden, dass jene Theater alle noch jetzt bestehen und der Verfall der Kunst dennoch in Italien so augenfällig ist, wie überall; allein es gibt dort andere Umstände, die ich im ersten Artikel und sonst [in einem früheren Aufsatze über Verdi — vgl. Rheinische Musik-Zeitung von L. Bischoff, Jahrg. I., Nr. 14] schon angeführt habe, welche den italiänischen Schulen und musicalischen Instituten den Todesstoss gegeben haben, und dann ist auch Italien seit langer Zeit von Ideen bewegt, die auf weit ernstere Dinge gerichtet sind und auf die Kunst verderblich eingewirkt haben.

Eben so sind in Deutschland ähnliche Theater-Verhältnisse günstig für die Opern-Composition gewesen. Erfolge in Wien, Prag, Dresden, Berlin, Leipzig, München, Stuttgart, Kassel, Hamburg, Frankfurt u. s. w. haben immer gleiche Wichtigkeit gehabt. Die ersten Aufführungen von Mozart's Opern vertheilten sich auf München, Salzburg, Prag und Wien; Naumann's auf Dresden und Berlin; Winter's auf München, Wien und Prag; Spohr's auf Frankfurt, Kassel, Wien und Berlin; C. M. von Weber's auf Prag, Dresden, Wien und Berlin — die unzähligen Opern nicht zu rechnen, die auf Provincial-Theatern fast in jeder bedeutenden Stadt zur ersten, oft freilich auch letzten Aufführung gelangen.

[Fétis schlägt hierauf vor, um in Frankreich etwas Aehnliches zu schaffen, in fünf grossen Städten, z. B. Lyon,

Marseille, Bordeaux, Rouen, Strassburg, den Theater-Directionen eine Staats-Unterstützung von 50—60,000 Francs zu geben, mit der Verpflichtung, jährlich einige neue Opern und Operetten von jungen, namentlich den von der Akademie gekrönten, Componisten aufzuführen, und bringt damit Preis-Vertheilungen u. s. w. in Verbindung.—Neuerdings sind übrigens bereits Fälle vorgekommen, dass neue Operetten zuerst in einer Provincialstadt gegeben worden sind; allein der Beifall, den sie erwarben, hatte keine Folgen, die pariser Directionen ignorirten sie, und es fand sich kein Verleger für ein Werk, das nicht in Paris über die Bühne gegangen. Den Hauptschaden bezeichnet Fétis ganz richtig, wenn er fortfährt:]

Man darf sich nicht verhehlen, dass es in Frankreich an musicalischer Bildung fehlt, die, ausser durch Unterricht, besonders auch durch häufiges Hören von guter und gut ausgeführter Musik erlangt wird. Und dazu mangelt es an Gelegenheit. Der ewige Schlaf, in welchem die Bewohner der meisten Provincialstädte vegetiren, röhrt davon her, dass sie gar keine Gelegenheit und Veranlassung haben, Verstand und Gefühl in Beziehung auf die Kunst zu prüfen und zu üben. Wenn man den gänzlichen Mangel aller Mittel, sich über Musik zu unterrichten und zu belehren und sich den Genuss derselben zu verschaffen, der in den französischen Landstädten herrscht, mit der lebendigen Thätigkeit und Regsamkeit vergleicht, welche sich überall in Deutschland offenbart, wo in jeder Dorfschule Gesang gelehrt wird und wo jede Stadt ihre Gesang- und Musik-Vereine hat, so wird man einsehen, worin der Grund der Ueberlegenheit der Deutschen in Bezug auf Kenntnisse, Urtheil und richtiges Gefühl in musicalischen Dingen liegt.

[In Beziehung auf die reine Instrumental-Musik schlägt Fétis die Einrichtung von Quartett- und Sinfonie-Cirkeln an den Conservatorien vor, die während des Sommers für den jungen Componisten ungefähr das sein sollen, was die Ausstellungen für den Maler sind, der freilich in Betracht der Bekanntmachung seiner Arbeiten in weit glücklicherer Lage ist, als der Musiker. — Wir lassen die mehr oder weniger praktischen Vorschläge auf sich beruhen und geben den trefflichen und wohl zu beherzigenden Schluss des Aufsatzes.]

Eine Haupt-Ursache des Zurückgehens der Tonkunst ist der Leichtsinn, mit welchem man heutzutage die Laufbahn des Tonkünstlers betritt, ohne durch den mächtigen Trieb, der das angeborene Talent offenbart, dazu gedrängt zu werden. Man entschliesst sich, Componist zu werden, wie man Anstreicher wird, um einen Beruf zu haben; man kann aber den Leuten nicht oft genug sagen, dass die Musik das schlechteste Handwerk ist, das Einer wählen kann, selbst wenn er natürliche Anlagen dazu hat.

Hast du schon in den zarten Kinderjahren eine unbewusste Aufregung, ein seliges Gefühl bei dem Vernehmen gewisser Tonverbindungen oder gewisser Klänge empfunden? Hast du mit Leidenschaft jede Gelegenheit aufgesucht, die dir diese Seligkeit verschaffte? Hast du bald darauf das dringende Bedürfniss gefühlt, dir selbst diesen Genuss auf irgend einem Instrumente, das dir gerade in die Hände fiel, zu bereiten, und hast du, ohne zu wissen, wie du es anzufangen habest, mit unermüdlicher Geduld darauf beharrt? Sind dir irgend welche Melodien in den Sinn gekommen, die dir angenehm klangen, ehe du noch von Musik hattest reden hören? Hast du hernach Musik, so zu sagen, ohne es gelernt zu haben, vom Biatt spielen können, weil dir ein rascher Ueberblick fast wie mit Einem Male das Geheimniß der Notenschrift enthüllte? Hast du die Harmonie im Gefühl gehabt, ehe du wusstest, was ein Accord sei? Hat dir endlich der innere Trieb keine Ruhe gelassen, zu schaffen und Gedanken auszudrücken, ihnen Form zu geben, sogar zu instrumentiren, in einem Alter, das sich sonst nur mit Kinderspielen beschäftigt? — Hast du das alles empfunden und gethan, so weiss ich noch nicht, ob du Genie hast, aber alle Andeutungen desselben sind da — du kannst arbeiten und studiren, dann wollen wir weiter sehen, was daraus wird. Hast du aber keine von diesen Offenbarungen der Natur an dir erlebt, so kannst du durch Arbeit und Fleiss ein mittelmässiger, auch ein tüchtiger Musiker werden; ein schaffender Künstler, ein Componist wirst du nie!

Ich sagte so eben, dass ein Kind, dessen musicalische Natur sich zeige, an das Studiren mit der Hoffnung, ein grosser Künstler zu werden, gehen könne. Und dennoch führen selbst diese Anzeichen nicht immer zu vollständigen Resultaten. Es gibt Naturen, welche täuschen; sie erfinden sich eine Kunst nach ihrer Weise oder finden sich hinein, aber sie zeigen sich störrig und unfähig, sobald von dem wirklichen Studium der Composition die Rede ist. Durch eine verkehrte Richtung des Geistes, die häufiger vorkommt, als man glaubt, empört es die Individuen dieser Kategorie, dass man sich anmaasst, ihnen Regeln aufzubürden, da sie durch ihr Genie darüber erhaben sind, wie sie meinen. Unsere Zeit hat eine Menge von solchen hochmüthigen, aber unreifen Talenten aufzuweisen, welche Tradition und Lehre verachten und sich einbilden, die Kunst beginne erst mit ihnen. Nach ihren Reden besteht die ganze Kunst nur in den Eingebungen des persönlichen Genie's; sie gewahren nicht, dass sie eine *Petitio principii* machen und auf einen Grund bauen, der erst bewiesen werden muss. Wo ist denn ihre Phantasie, ihr Genie? Wodurch und worin haben sie sie gezeigt? Noch nie hat man so viel von schöpferischem Talente, Originalität und

Genie gesprochen, als seitdem man von allem dem nichts mehr hat. Ich sage aus langer Erfahrung im Lehramte, dass die Fähigkeit, gute Studien zu machen, eine sehr seltene ist und sich nur in seltenen Ausnahmen mit der Fähigkeit einer schöpferischen Phantasie verbunden zeigt. Häufiger findet man sie als Ergänzung einer schwachen und schwerfälligen Erfindungsgabe; daraus kann man dann tüchtige Musiker machen, aber weiter auch nichts. [Es ist dieses dasselbe, was wir in diesen Blättern wiederholt das „Genie der Arbeit“, d. h. nicht der mechanischen, sondern der Ausarbeitung „nach den Regeln der Kunst“, wie Haydn sagt, genannt und bei den wirklich grossen Meistern als mit dem Genie des Schaffens vereint nachgewiesen haben. Dass wir es mithin auch jetzt von jedem Componisten als wesentliche Bedingung zur Meisterschaft verlangen, hat uns freilich oft genug die Ehrentitel von Alt-Conservativen, Zopfgelehrten, Perrückenstock und ähnlichen zugezogen, mit denen die Jünger der freien Schule im Stadium der Flegeljahre sehr freigebig sind.]

Die menschliche Natur zeigt sich auf tausendsach verschiedene Weise; bei einigen Künstlern bricht das Genie in frühester Jugend durch, bei anderen offenbart es sich erst in dem reiferen Alter. Indess muss man sich im ersten Falle doch hüten, junge Talente, die ihre Laufbahn erst beginnen oder noch nicht weit darauf vorgerückt sind, gar zu eilig für grosse Künstler zu erklären. Es zeigen sich oft Blitze von Talent und Originalität, die nur vorübergehend leuchten, und es hat schon oft Musiker gegeben, die nach einem ganzen Leben voll mühsamer Production ihre Ansprüche auf Ruhm nur in einem oder einigen ihrer ersten Werke suchen konnten.

Die gediegene Arbeit hat zu wenig Theil an den jetzigen Erzeugnissen der Tonkunst. Die Componisten thun bei Weitem nicht alles, was sie thun könnten, an ihren Werken. Sie sind zu hastig, zu schnell fertig und zu nachsichtig gegen sich selbst. Wie manche Werke lernt man kennen, die Erfindungsgabe und Phantasie zeigen, und denen nichts fehlt als ernste Arbeit und tiefere Anwendung des musicalischen Wissens, um vortreffliche Musikstücke zu werden! Oft sehen die Verfasser selbst die Tragweite und Entwicklungsfähigkeit ihrer Ideen nicht ein, weil sie nicht tief genug darüber nachdenken und sie gründlich zu verarbeiten versuchen.

Wir müssen also jeden Kunstjünger ermahnen, sich in die Tiefen seiner Kunst zu versenken, alle ihre Hülfsquellen, Formen und Mittel zu ergründen und durch Uebung sich zu sicherem Gebrauche anzueignen, und vor Allem diejenigen mit Verachtung zurückzuweisen, deren Feldgeschrei ist: „Hütet euch vor den pedantischen Studien, welche die Phantasie austrocknen!“ Die Phantasie,

welche dadurch vertrocknet, floss nur aus einem sehr dürftigen Quell.

Wir wollen den Musikern ferner zurufen: Verirret euch nicht auf Wegen, die keinen Ausgang haben. Hütet euch davor, aus dem Gebiete der Musik herauszutreten, von ihr Dinge zu verlangen, die sie nicht leisten kann. Die sinnliche Aussenwelt kann der Musik eben so wenig als abstracte Begriffe Stoff darbieten; sie ist nicht im Stande, das Wirkliche darzustellen oder die Sprache des Verstandes zu reden; sie kennt nur die Sprache des Gefühls, und nur diese versteht unsere Seele, wenn wir Musik hören. Werdet euch nicht auf neue Formen und heterogene Zusammenkoppelungen; das verräth meistens die Unfruchtbarkeit der Phantasie. Schreibt ihr eine Sinfonie, so sei es eine reine Sinfonie, keine Sinfonie-Cantate, keine Sinfonie-Ode, keine symphonische Dichtung. Blickt nur recht tief in die Formen der Sonate, des Quartetts, der Sinfonie hinein: ihr Rahmen hat Raum genug für die tiefsten Gedanken und für deren reichste und mannigfaltigste Entwicklung.

Endlich noch ein Wort an diejenigen, die zur Leitung musicalischer Studien und zum Urtheil über künstlerische Leistungen berufen sind, namentlich an die Vorsteher und Lehrer an Conservatorien und Musikschulen. Wollen wir den Vorwurf, dass wir das musicalische Proletariat befördern, thatsächlich zurückweisen, so müssen wir als strengste Richter auftreten, damit wir nicht junge Leute in eine Laufbahn werfen, zu deren Durchführung sie nicht die genügenden Kräfte haben. Wir sind verantwortlich für die Jahre von Anstrengungen, Mühen und Arbeiten, welche unsere Schüler, auf unseren Ausspruch gestützt, verbringen, um am Ende doch nur Stümper zu bleiben. Die Vorliebe für unsere Schüler verleitet uns oft; es ist aber ein schlimmer Dienst, den wir ihnen leisten; wir sollen sie im Gegentheil vor einer Selbstdäuschung bewahren, welche sie vielleicht um eine glückliche Existenz in irgend einem anderen Lebensberufe bringt.

[Der Verfasser urtheilt sehr milde, wenn er dergleichen Fehlgriffe nur durch freundschaftliche Vorliebe erklärt. Er scheint keine Vorstellung von der Gewissenlosigkeit mancher Musiklehrer zu haben, die bloss um des Brodes willen ihren Schülern die unverschämtesten Schmeicheleien an den Hals werfen, in jedem Violin- oder Clavierschüler einen Paganini oder Liszt entdecken, in jedem Gesangsschüler eine Stimme, welche die Welt erobern könne, u. s. w. Wenn nun auch in den höheren Classen der Gesellschaft solche Albernheit bald eingesehen und belächelt wird, so verleitet sie doch gar manche, die in beschränkteren Verhältnissen leben, zu thörichten Laufbahnen, und auf Ein Talent, welches vielleicht dadurch etwa für die

Bühne gewonnen wird, sind sicherlich zehn bis zwanzig zu rechnen, die besser Seifensieder oder Drahtzieher, Näherinnen oder Wirthschafterinnen geblieben wären, als auf das Theater zu gehen!] L. B.

**Gleichzeitige Berichte über die erste Jubelfeier
G. F. Händel's zu London 1784*).**

London, den 11. May 1784. Unsere einsichtsvollsten Concertmeister behaupten, die Aufführungen werden wegen der Menge schwer zu regierender Mitspieler immer etwas Fehlerhaftes und Unvollkommenes haben, obschon man eine Guinee für das Billet zahlen muss. — Was in der Westminster-Abtey und im Pantheon zu diesem Feste gebaut ist, kostet über 1600 Pf. St. Auf jeder Seite der Orgel steht ein Paar Pauken, das eine ganz neu von Herrn A. auf seine Kosten zu dieser Jubelfeier gemacht; das andere ist den Franzosen bei Malplaquet durch den Herzog von Marlborough abgenommen und aus dem Tower nach der Kirche gebracht. Der Chor besteht aus den Chorschülern der beiden Kathedralen und der königlichen Schule. Die Liebhaber, welche mit spielen, erhalten silberne, die Leiter und Ordner goldene Medaillen.

Den 29. May 1784. Man rechnet, dass vorgestern in der Westminster-Abtey wenigstens 4500 Personen gegenwärtig waren. Zwei Drittel derselben waren Damen. — Der König hatte ein hellblaues, mit Silber gesticktes Kleid an und eine blassgelbe Weste, die Königin ein blassgelbes seidenes Kleid. — Für den dritten Tag (wieder in Westminster) wurden einzelne Billets mit 4 bis 5 Guineen bezahlt. Der König, die Königin und die königliche Familie waren wiederum mit den Vornehmsten des Hofes und den Grossen des Reiches gegenwärtig, und Händel's Meisterstück: Der Messias, ward so vortrefflich, so unvergleichlich aufgeführt, dass der Effect, welchen besonders die Chöre machten, ganz unbeschreiblich ist. Die zahlreichen Spieler und Sänger waren fast alle Meister in der Kunst, und nun denke man sich die Wirkung, welche das Chor: Halleluja, der Herr wird König sein! hevorbrachte. Als selbiges angefangen ward, stand der König und die ganze Versammlung auf. Die Worte: Herr der Herren, der Götter Gott! von beynahe 300 Sängern und Sängerinnen gesungen, und fast eben so viel Instrumentalisten, darunter 14 Trompeten, im Unisono begleitet, riss die ganze Versammlung zu einem so sichtbaren Entzücken hin,

dass Jeder fast das Bewusstsein seiner selbst zu verlieren schien. Und nun flossen häufige Thränen aus den Augen der äusserst gerührten Zuhörer, als Madam Mara die Aria: Ich weiss, dass mein Erlöser lebt! auf eine himmlische Art, ganz mit der dazu gehörigen, unbeschreiblich schönen Simplicität sang. Ihre Majestäten und die Prinzen und Prinzessinnen waren ausserordentlich gerührt. Der grosse Sänger Tasca sang die Arie: Sie schallt, die Posaun! welche Serjeant, vielleicht der erste Trompeter in der Welt, mit der Trompete begleitete. Das Chor: Würdig ist das Lamm u. s. w., der Ausdruck der tiefsten Anbetung, endigte dieses Oratorium mit der bekannten grossen Fuge „Amen“, welche letztere mit der grössten Genauigkeit executirt ward.

Interessant ist die Zusammensetzung des damaligen Orchesters: 100 Violinen, 32 Bratschen, 26 Oboen, 7 „Flöten-Virtuosen ausser den übrigen Flötisten“, 30 Violoncells, 26 Bassons, 18 Contrabässe, 14 Trompeten, 12 Hörner, 3 Posaunen, 4 Pauken.

Ueber die Einnahmen wird Folgendes berichtet: Das musicalische Jubiläum zum Andenken Händel's ist geendigt. Es hat nach der genauesten Rechnung eingebracht: am ersten Tage in der Westminster-Abtey 2825 Guineen. am andern Tage im Pantheon 1619 „ am dritten Tage in der Westminster-Abtey 3049 „ am vierten Tage in der Abtey 1547 „ am fünften Tage in der Abtey 2002 „ wie 2mal Probemusic aufgeführt ward . 800 „ Se. Majestät schenkten 500 „

Summa . 12342 Guineen.

Hierzu kommt noch, was aus den verkauften Musikbüchern gelöstet worden, und ungefähr zu 400 Guineen angeschlagen werden kann. Nach Abzug der Unkosten und 1412 Pf. Sterl. für das Westminster-Hospital ist der Ueberrest in einen Fonds zur Unterhaltung verarmter und verdienter Musiker unter dem Patronate des Königs verwandt worden, und zur Ehre dieses musicalischen Festes ist eine weisse Marmortafel mit folgender Inschrift über Händel's Monument in der Westminster-Abtey aufgehängt:

„Innerhalb dieser Mauern ward Händel's Andenken unter dem Schutz Georg's III. den 26. und 29sten May und 3ten und 5ten Junii 1784 gefeiert. Die zu dieser Feierlichkeit aufgeführte Music war aus seinen eigenen Werken gewählt, unter Direction der Grafen Exeter, Sandwich, Uxbridge, Sir Watkin Wynne, Sir Richard Jebb, und unter musicalischer Leitung des Jones Bates, Esquire.“

*) Vergl. Niederrheinische Musik-Zeitung, IV. Jahrg., Nr. 35, wo die gegebenen Musikstücke, die Besetzung des Gesang- und des Orchester-Personals u. s. w. nach Burney angegeben sind. Die obigen Stellen sind aus londoner Blättern von 1784.

Eine Ansicht Lamartine's über Musik.

Wenn man mich fragt, welche Musik ich vorziehe, die Musik ohne Worte, oder diejenige, welche Worte und Gesten auf der Bühne begleiten, so stehe ich gar nicht an, der nicht dramatischen den Vorzug vor der theatraischen Musik zu geben. Wenn eine Kunst mit der anderen eine Missheirath eingeht, so kann sie sich höchstens dadurch bei dem grossen Haufen beliebt machen. Was würde man von der Bildhauerkunst denken, wenn sie von der Malerei die Farben borgte, um die göttlichen Formen und Gestalten eines Phidias den bemalten Figuren eines Wachs-Cabinettes ähnlich zu machen, von deren Schönheit die unwissende Menge in den Marktbuden entzückt ist? Und was von der Malerei, wenn sie die Zeichnungen Raphael's oder Titian's modellirte, um den Gemälden dadurch mehr in die Augen springende Wahrheit zu geben? Beide Künste würden dadurch ihre wesentlichen Bedingungen verläugnen und aus den Schranken treten, welche die Natur ihnen angewiesen hat. Und doch würden sie vielleicht mehr Effect machen; aber welchen Effect? Einen rohen, grob sinnlichen Effect, der den Enthusiasmus des Pöbels, niemals aber der Gebildeten erregen würde, die mit wahrem Gefühl für die Kunst begabt sind, geschweige denn den Beifall der Kenner. In Kunstsachen ist der sinnliche Eindruck bei der Menge, das Urtheil aber bei dem Kern der Gebildeten zu suchen.

Am Ende thut aber der Musiker ganz dasselbe, wenn er seine Sprache, die keine Worte, sondern nur Töne kennt, mit einem Theater-Gedichte verbindet, um seine Musik in einer so genannten Oper Gespräche führen, schaudern, triumphiren, schluchzen, schreien, heulen und klagen zu lassen, Alles nach einem gegebenen Schema in Worten. Er vermehrt vielleicht den materiellen Effect seiner Kunst, aber er vermehrt ihn, indem er ihr Wesen verändert, ihre Unabhängigkeit aufgibt, eine Kunst auf eine andere, ja, auf mehrere andere pfropft; den sinnlichen Eindruck kann er dadurch steigern, ihren wahren Zauber über das Herz nur verringern.

Ich begreife ganz wohl, dass der Musiker, Dichter, Maler, Sänger, Tanzmeister, dramatische Declamator, Architekt und Bildhauer auf den Gedanken kommen können und gekommen sind, ihre Künste auf der Bühne zu vereinigen, um auf die grosse Menge einen Universal-Eindruck mit Hülfe des Eindrucks aller ihrer einzelnen Herrlichkeiten zu machen. Wir können uns selbst der sinnlichen Gewalt eines Schauspiels nicht entziehen, worin der Poet dichtet, der Maler die Decorationen liefert, die Tänzerin durch Schönheit, Bewegung und Stellung das Auge berauscht, der Held declamatorisch singt, singend mordet

oder selbst stirbt, das Orchester endlich alle diese Eindrücke durch Seufzen oder Donner der Instrumentirung so begleitet und steigert, dass jeder Nerv in uns gereizt oder gepackt wird. Allein auch die grösste Gewalt dieses Eindrucks kann unser Urtheil nicht unterdrücken, und wenn wir uns auf den wahrhaft geistigen Standpunkt stellen, auf den wirklichen Standpunkt des Kunstschenen, so können wir es nur bedauern, dass jede von diesen einzelnen schönen Künsten eine Verbindung oder vielmehr eine Vermischung eingegangen ist, die ihre eigenthümliche Natur verändert; wir können nie den Glauben aufgeben, dass die Malerei schöner ist auf einem Raphael in der Galerie des Vaticans, als auf einer Opern-Decoration; dass die Poesie in einem Homer, Virgil, Dante u. s. w. göttlicher ist, als in den Coloraturen einer Sängerin; dass der Schauspieler mächtiger durch Declamation wirkt, als wenn er seine Rollen mitten unter den Blendwerken der Oper absingt; endlich, dass der Musiker beredter und pathetischer in der erhabenen Blöße seiner Töne ist, als in der naturwidrigen Verbindung derselben mit Drama, Declamation, Tanz, Decoration und Flittergold. Diese Vereinigung der Künste ist eine Art von Buhlerei, welche ihre wahre Natur von sich weis't, wenn sie sich nicht herabwürdigen will. Bei den Griechen war jede Kunst um so vollendet, je mehr sie für sich allein und sich selbst treu blieb.

Componisten wie Mozart und Rossini und ihres Gleichen wollen wir keineswegs einen Vorwurf daraus machen, dass sie sich zu solch einer gezwungenen Verbindung herabliessen; aber wir beklagen die Umstände, die sie dazu genöthigt haben. Denn genau genommen, kann die Declamation nicht singen und die Musik nicht declamiren; jede hat ihre eigene Sphäre für sich.

Freilich täuscht sich die grosse Menge darüber; ihren tauben Ohren sagt die Musik nichts, wenn nicht ein ungeheures Orchester Lärm macht, wenn Worte ihnen die Töne nicht erklären, wenn nicht ein Schauspieler ihnen Worte und Töne noch obendrein durch Gesten, Bewegungen, Mimik und schreiende Betonung recht handgreiflich ins Sinnliche übersetzt. Bedürfen aber Menschen, die mit musicalischem Genie begabt sind, wie jene grossen Componisten und diejenigen, welche im Stande sind, sie zu verstehen, bedürfen die dergleichen grobe Verdolmetschung? Ist die Musik nicht eine vollständige Sprache, eine Sprache, die Ideen, Leidenschaften, Gefühle, das Endliche und Unendliche eben so gut ausdrücken kann, als die Wortsprache? Ist diese Tonsprache gerade durch ihre Unbestimmtheit und Schrankenlosigkeit nicht viel weniger beengt in ihrem Ausdruck, als die wirkliche Sprache, in welcher der Ausdruck auf die bestimmte Bedeutung des Wortes beschränkt ist und in den Fesseln der Syntax liegt? Nehmen

wir an, dass Jemand seine Muttersprache vollkommen gut spricht und schreibt; macht er nicht dennoch alle Augenblicke die Erfahrung, dass es Nuancen, Geistigkeiten, Unaussprechlichkeiten von Empfindungen, Gedanken und Gefühlen gibt, die einem auf den Lippen oder unter der Feder dahinsterben, weil kein Wort bestimmt oder vielmehr unbestimmt genug ist, sie auszudrücken? Hat die Liebe, die Begeisterung, das Gebet nicht seelische Bewegungen, deren Darstellung in Worten ganz unmöglich ist?

Was haben wir in solchen Momenten für Mittel des Ausdruckes? Ein Seufzer, ein Ach, ein Hauch, ein Schrei ist dann unser ganzer ärmlicher Behelf. Da erscheint die Musik, und sie spricht aus der Seele zur Seele. Es ist unbegreiflich, dass man den Satz vergessen oder verläugnen kann: „Die Musik beginnt da, wo die Sprache aufhört.“ Die Wahrheit über das Wesen der Musik liegt in ihm. Ist eine Sinfonie von Beethoven für einen, der musicalischen Sinn hat, nicht tausend Mal dramatischer, als alle jene so genannten Gedichte, welche den Spectakel-Opern zum Grunde liegen? Hat ein gefühlvoller Mensch jemals im Theater einen Eindruck durch die Musik empfunden, der dem Gefühl zu vergleichen wäre, das uns in der Kirche ergreift, wenn die Orgel ihre majestätische Tonfülle entfaltet oder ihre zarten Stimmen erklingen lässt, oder wenn ein schöner Gesang ein *Ave verum corpus*, ein *Stabat mater*, ein *Requiem* melodisch dahinhaucht? Die Worte, zumal die lateinischen, sind es wahrlich nicht, die jenes Gefühl der Sehnsucht, der Vereinigung mit dem Unaussprechbaren, mit dem Unendlichen in uns hervorrufen. Selbst bei den Volksliedern, mögen sie auf dem Meerbusen von Neapel oder in dem schottischen Hochlande, auf den russischen Steppen oder in den Thälern der Alpen ertönen, ist die Melodie dasjenige, was ergreift und das Herz bewegt. Macht sie doch auch denselben Eindruck, sie mag gesungen oder auf der Flöte, dem Horn, der Clarinette, der Zither sogar gespielt werden. Warum? Weil die Worte das Bestimmte, das Endliche sind, die Musik das Unbestimmte, das Unendliche. Wir stehen gar nicht an, es auszusprechen: die Worte sind ein bleiernes Gewicht, das der Musiker oft gezwungen ist, seinen Tönen anzuhängen, um diese Töne der grossen Menge wegen am irdischen Boden zu halten. Wir aber, die Auserwählten, wollen das Blei von ihren Schwingen lösen, damit sie uns empor zum Himmel tragen.

L. B.

Demoiselle Desfoix.

Die Sängerin Desfoix, die um 1780 in Paris und einige Jahre später in Petersburg, wo sie von der Kaiserin

Katharina mit 22,000 Livres Gehalt bei der Oper angestellt war, grosses Aufsehen machte, erhielt, als sie noch nicht so berühmt war, einst einen Antrag von der Theater-Direction in Lyon mit 2000 L. Gage. „Das ist zu wenig“, sagte ihre Mutter. — „Das weiss ich wohl,“ antwortete sie; „aber lass mich nur machen.“ Sie nahm den Contract an, reiste mit ihrer Mutter nach Lyon und trat in einem ärmlichen Gasthöfe in der Vorstadt ab. Dann ging sie zur Frau Directorin.

Die Desfoix war klein und ausser dem Theater nicht schön. Sie hatte sich in eine ganz gewöhnliche, ja, höchst dürftige Kleidung gesteckt, machte sich noch kleiner, als sie war, affectirte eine schiefe Hüste, kurz: nahm ein solches Aeusseres an, dass das Kammermädchen sie gar nicht vorlassen wollte. Endlich nannte sie ihren Namen und wurde in das Zimmer geführt. Die Directorin erschrak bei ihrem Anblicke, fasste sich jedoch nach Einsicht des Contractes, den die Künstlerin ihr zeigte, und lud sie zu Tische. Die Desfoix blieb so, wie sie war, da und spielte ihre Rolle so vortrefflich, dass die Gesellschaft, trotz aller Rücksichten, kaum das Lachen unterdrücken konnte, als sie erklärte, sie wünschte in der Hauptrolle einer damals beliebten Oper: „Die Zigeunerin“, aufzutreten. Man versuchte auf alle Manier, sie davon abzubringen; vergebens. Nach Tische verlangte sie die Directorin allein zu sprechen. „Ich sehe wohl,“ sagte die Künstlerin in sehr bescheidenem Tone, „dass man Sie über meine Person und mein Talent getäuscht hat. Hier ist mein Contract; ich gebe ihn Ihnen zurück, ich vernichte ihn. Lassen Sie mich nur die Eine Rolle spielen, und ersetzen Sie mir das Reisegeld.“

Dabei zerriss sie den Contract, und wer war froher als die Frau Directorin! Diese fuhr sogar bei der Noblesse von Lyon herum und bat, das kleine unglückliche Geschöpf doch huldvoll zu behandeln und nicht auszupfeisen.

Die Probe kam. Mademoiselle Desfoix sang nicht, sondern markirte mit kaum hörbarer Stimme, und sagte nur bei einem Versehen des Capellmeisters: „Mein Herr, so steht das nicht in der Partitur; wenn dieses bei der Aufführung wieder vorkommt, so werde ich es dem Publicum bemerkbar machen müssen.“

„Wie ging es?“ fragte die Directorin den Musikmeister. „Weiss ich's?“ sagte der; „sie hat Alles zwischen den Zähnen gemurmelt und nur einmal (laut genug!) mir eine Nase gegeben, die ich wirklich verdient hatte.“

Der Tag der Vorstellung kam. Als die Zigeunerin in reizender Tracht, mit dem Tamburin in der Hand auf die Scene trat, erregte ihre schöne, schlanke Figur, ihr feines Gesicht, ihre ausserordentliche Grazie einen rauschenden Applaus. Die Directorin traute ihren Augen nicht; — auch sie glaubte, wie die Mitglieder des Orchesters und alle die-

jenigen, welche die kleine, unscheinbare Desfoix vorher gesehen hatten, diese liebliche Erscheinung sei eine andere Künstlerin. Als aber der Regisseur vortrat und mit lauter Stimme: „*Debut de Mademoiselle Desfoix*“ verkündete, da brach der Beifall noch lebhafter aus. Vollends der Gesang entzückte Alles, und am Schlusse stürzten die noblen Herren und Dandy's von Lyon auf die Bühne, um der Künstlerin ihre Huldigungen und der Directorin ihre Glückwünsche zu bringen.

Als Beide allein waren, umarmte die letztere die Desfoix und zog den zerrissenen Contract aus der Tasche, den sie mit den schmeichelhaftesten Worten der Sängerin zurück reichte. — „O nein!“ rief diese; „wenn ich Ihnen sagte, dass es mir scheine, als wären sie falsch über mein Talent berichtet, so war das mein völliger Ernst, wie Sie jetzt wohl einsehen werden. Indess bin ich bereit, für 10,000 Livres einen neuen Contract einzugehen.“ — Und so geschah es auch wirklich.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Herr Böhm, welcher an der Stelle des Musik-Directors Reinthaler den Gesang-Unterricht an der Rheinischen Musikschule ertheilen wird, ist in diesen Tagen von Dresden hier angekommen.

Der Organist Krebs († 1782) in Altenburg, bekanntlich einer der tüchtigsten Orgel-Componisten und Orgelspieler, war J. S. Bach's Schüler. Man machte daher das Wortspiel: „In dem so grossen Bach sei nur ein einziger Krebs gefangen worden.“

Hamburg. Nach öffentlichen Blättern ist die Theater-Unternehmung des Herrn Sachse mit 100,000 Mark Schulden in die Brüche gegangen. Herr Dr. Wollheim wird, wie man sagt, das Steuer des Theaterschiffes ergreifen.

Wien. Die heimische Kunst hat am 12. Juni einen grossen Verlust erlitten. Nach einem nur dreitägigen Krankenlager starb in Prag Herr Director Pitsch. Was er als Componist, Theoretiker und Pädagoge geleistet, wissen alle Verehrer und Freunde der *Musica sacra*. Die Trauernachricht wird in allen betreffenden Kreisen tief empfunden werden und besonders die zahlreichen Schüler der unter der Leitung ihres einzigen Directors so grosse Früchte tragenden prager Orgelschule schmerzlich berühren.

Aus Paris. Die Theater-Agenten. Wir haben hier jetzt nicht blass eine Geld- und Handelsbörse, sondern auch eine Sängerbörse. Ihr Local ist das *Café Cardinal*, die Hauptmakler sind Italiäner. Die italiänische Oper florirt mehr wie je in der alten und neuen Welt; daher das ungeheure Bedürfniss an Sängern, auf welche von den Speculanten dermaassen und mit solcher Hast gefahndet wird, dass wir bald selbst aus jenem Lande, das bis jetzt noch hier und da gute Waare lieferte, nichts Ordentliches, d. h. keine kunstgemäss gebildeten Sänger werden beziehen können.

Taucht irgendwo in Italien oder in welchem Lande es auch sei, eine Sopran-, Tenor-, Bariton- oder Bassstimme auf, so geht die

Kunde davon auf allen Telegraphen-Linien in die Welt hinaus. Die Theater-Agenten sind fortan um ihren Schlaf gebracht; es gilt, wer der zahllosen Concurrenten den aufgehenden Stern weg fischt, um ihn den verbündeten Journalen zu überliefern, die ihn zum wunderbarsten Kometen, zu einem nie gesehenen Phänomen erheben müssen.

Diese Theater-Agenten treiben ihr Geschäft im Grossen wie eine Art von Selavenhandel und tragen einen grossen Theil der Schuld an der Entartung der Gesangskunst. Wittert Einer von ihnen eine schöne Stimme aus, so wartet er nicht etwa, bis sie ausgebildet ist, sondern stürzt wie ein Falk über seine Beute her. Er lässt dem Neuling eine Rolle, oft nur eine einzige Arie einpauken und übernimmt sofort gegen gehörige Procente, sein Auftreten auf der Bühne mit Posaunenschall zu verkünden und ihn empor zu bringen. Und er bringt ihn in der That so schnell vorwärts, dass der arme Schützling auf der zweiten oder dritten Station aus dem Triumphwagen aufs Pflaster fällt und noch Gott danken kann, wenn er noch tauglich bleibt, um statt der geträumten ersten Stelle eine vierte oder fünfte einzunehmen.

Früher hatte man nur in Italien dergleichen Agenten, und auch da nur in Mailand und Florenz. Jetzt ist Paris ihr Mittelpunkt; hier ist die Weltbörse, auf welcher die Notirungen des Courses der Stimmen gemacht und auf *hausse* und *baisse* derselben speculirt wird. Das *Café Cardinal* ist der Ort, wo es von Maklern wimmelt, die für Rechnung der Theater-Directoren kaufen und verkaufen. Hier kann man von Jedem, den man anredet, auf der Stelle erfahren, wie der Cours von Mario, Giuglini, Formes, Mad. Bosio, Spezzia an bis zu den unbedeutendsten Anfängern steht. Die zügellose Concurrenz stellt das Talent der Künstler auf dieselbe Linie mit einer Zuckerkiste oder einem Ballen Baumwolle.

B. P.

Ankündigungen.

Bei Carl Luckhardt in Kassel ist erschienen:
Bartholomäus, E., Op. 13, Pickenick-Polka für Pianof. 7½ Sgr.
 — — Op. 15. Fest-Polonaise. 7½ Sgr.
 — — Op. 19. Minne Tyrolienne. 7½ Sgr.
Haeser, C., Op. 15, Zwei Lieder für Alt oder Bariton mit Pianoforte. 12½ Sgr.
Hamburger, W., Op. 1, 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianof. 12½ Sgr.
Krausse, F., Op. 64, Jugendlust, Tonstück für Pianoforte. 10 Sgr.
 — — Op. 65, Frühlings-Ahnen. Idylle für Pianoforte. 12½ Sgr.
Schuppert, C., Op. 5, Drei Gesänge für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
 — — Op. 6. Drei Lieder für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 22½ Sgr.
Volckmar, W., Feiergesänge. 50 leichte Choräle f. 3 Kinderst. 4 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 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.