

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 42.

KÖLN, 16. October 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Johann Gottfried Walther. Sein Leben und Wirken, seine Familie, sein musicalisches Lexikon. Mitgetheilt von Ernst Pasque. (Schluss.) Nachschrift. Von L. B. — Das dritte mittelrheinische Musikfest in Wiesbaden. (Schluss.) — Literatur: „Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik.“ Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gebrüder Brassin — Alfred Jaell — Das „Deutsche Theater-Archiv“ — Stuttgart — Kopenhagen — Paris).

Johann Gottfried Walther.

Mitgetheilt von Ernst Pasque.

(Schluss. S. Nr. 41.)

Wenden wir uns zum Vater, Johann Gottfried Walther, und dessen Lexikon zurück.

Der alte Walther war, wie schon mitgetheilt, am 23. März 1748 gestorben, ohne die Fortsetzung seines Lexikons dem Druck übergeben zu haben. Alle damaligen kritischen Stimmen erkannten seinen Werth als Schriftsteller und Componist an; Mattheson und Mitzler geben ihm (nach Gerber) das Zeugniß, „dass er ein vor trefflicher, reinlicher, gründlicher und künstlicher Componist für die Kirche und die Orgel gewesen sei“, und Adelung setzt noch hinzu: „dass er ein trefflich Ohr und Auge, die Fehler der Tonsetzer zu bemerken, gehabt habe.“

Von Walther's Hauptwerk, dem oft erwähnten Lexikon, erschien der Buchstabe *A* 1728 unter dem Haupt-Titel: „Allgemeine Musicalische Bibliothek oder Musicalisches Lexikon“, im Selbstverlage des Verfassers und gedruckt zu Erfurt bei David Limprecht. Das Werk war in Quart und ohne Widmung und Vorrede 64 Seiten stark. Es war unterm 15. November 1728 dem Herzog Ernst August gewidmet, gleichsam als Huldigung zu dessen „vor Kurzem völlig angetretener Regierung“.

1732 erschien das ganze Werk unter dem etwas veränderten Haupt-Titel: „Musicalisches Lexikon oder Musicalische Bibliothek“, und diesmal im Verlag des Buchhändlers Wolfgang Deer zu Leipzig und in gross Octav. Das Ganze war ohne Vorrede und Widmung etwa 42 Bogen oder 566 gespaltene und enggedruckte Seiten stark und enthielt ausser einem Titelkupfer (eine geistliche Capellmusik darstellend, bei welcher besonders die Trompeten und Posaunen stark vertreten sind) noch 22 Kupfer-tafeln mit Noten-Beispielen.

In der ersten Widmung sagt Walther, dass der Inhalt „mit göttlichem Beistande“, unter des Fürsten „gnädigstem Landes-Schutze in der fürstlichen Residenz“ und bei der ihm „bisher gnädigst gegönnten Beruffs-Arbeit“ gesammelt wurde. Die zweite Widmung — datirt vom 16. Februar 1732 ebenfalls an den Herzog Ernst August, „der gegen die Gott und Menschen so gefällige Musik und deren Ergebenen eine besonders gnädige Propension“ hegte — meldet uns, dass es „inzwischen nicht ohne göttliche Fügung geschehen, dass das gantze Werk durch Vorschub eines anständigen Verlegers bevorstehende Ostermesse auf einmal völlig ans Licht treten kann.“ Ferner bittet er in derselben den Herzog, die Dedication als ein Zeichen der Dankbarkeit zu betrachten, weil er ihm vergönnt, unter seinem „Landes-väterlichen Schutze bis dato sicher und ruhig zu leben“, und ferner neben seiner „Beruffs-Arbeit“ seinen „nothdürftigen Unterhalt“ geniesst.

Das Exemplar, welches Walther dem Herzog überreichte, und welches die herzogliche Hof-Bibliothek zu Weimar bewahrt, trägt noch von der Hand Walther's folgende schriftliche Widmung:

„Augustus zeigt was Guts durch seine Littern an,
Und Ernst befördert es mehr, als man denken kann.
Sey { meinem Hause } hold, Durchlauchtigster Regent,
diesen Blättern { } So hab' am Ernst was Guts ich unterster Client.

Johann Gottfried Walther.“

In den beiden Vorreden, die fast gleichlautend sind, erfahren wir, dass er auf Verlangen des Verlegers den Titel ändern musste (wie oben angeführt), sodann, dass der Buchstabe *A* bei „verschiedenen Personen von solcher Würkung gewesen“, dass sie ihn unaufgefördert unterstützt hätten. Ferner lernen wir die Ursache kennen, weshalb er das Werk geschrieben, und die Quellen, aus denen er geschöpft. Als erstere gibt er an, dass von Anfang des XVIII. Jahrhunderts an so viele Lexika über die verschiedensten Materieen erschienen, die zwar hier und da

einige Kunstmärter gebracht, doch keines, das ausführlicher über Musik handelte. Zwar hatte Brossart in seinem *Catalogue des Auteurs et Dictionnaire de Musique, 1703*, die Namen von etwa 900 Ahnentiteln gesammelt, doch ohne weitere Angaben, und so lag das Feld, welches Walther angebaut zu sehen wünschte, brach und öde. Dem wollte er abhelfen und begann seine Sammlungen und Arbeiten, so viel Zeit ihm seine „täglich insgemein mühsame Information“ dazu liess. Die fürstliche Bibliothek mit ihren damals schon reichen Sammlungen kam ihm dazu trefflich zu Statten. Aus derselben benutzte er „Paul Parsdorfer, *Indice di tutte le opera di Musica*“, München, 1653; Roger's musicalische Kataloge, erschienen zu Amsterdam zu Anfang des Jahrhunderts; Prinz, „Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst“, Dresden, 1690, die erste Musik-Geschichte, die in Deutschland erschien. Dies sind die einzigen gedruckten Quellen, die er anführt. Sonstige Mittheilungen erhielt er noch von den Hof-Capellmeistern Schmidt und Heinichen, den Hof-Organisten Böhm und Richter zu Dresden und besonders von dem Musik-Director Murschhäuser zu München, der etwa 1680 den oben gedachten Parsdorfer-schen Verlag gekauft hatte und ihm 104 kurzgefasste Nachrichten sandte.

Wie gering waren diese Quellen gegen die, welche Gerber benutzen konnte! wie schwierig das Unternehmen überhaupt, das, auf nichts Aehnlichem fussend, selbstständig aufrat! Und wie lös'te Walther seine Aufgabe! Nicht allein alle damals in der Musik üblichen Fremdwörter, Erklärungen sämmtlicher theoretischer Ausdrücke, aller gebräuchlichen Instrumente enthält das Werk, auch die Biographieen (mehr oder minder ausführlich), Compositionen und Schriften von mehr als 700 Musikern, die den späteren Schriftstellern (als Gerber und Forkel) sehr zu Statten kamen, und von denen gar viele ohne Walther's Werk gänzlich der Vergessenheit anheim gefallen wären. Allgemein wurde der Werth des Walther'schen Buches anerkannt, und bald nach seinem Erscheinen befand es sich in den Händen aller Musikgelehrten und Schriftsteller und gewiss auch der meisten ausübenden Musiker, denen es ein nützliches und unentbehrliches Hülfsbuch wurde.

Sechzig Jahre lang behauptete es seinen Werth, indem es als das einzige Werk seiner Art fort und fort benutzt wurde. Viele während jener sechzig Jahre thätige musicalische Schriftsteller, als Marpurg und Hiller, wollten Fortsetzungen zum längst verstorbenen Walther liefern, ihn in ganz erneuerter Form wiedergeben; doch es blieb nur beim Wollen, und der alte Walther war fort und fort das einzige musicalische Lexikon. Gerber, dessen

umsfangreiches und tüchtiges Werk endlich 1790 erschien, wollte anfänglich nur eine Fortsetzung des alten Walther liefern, und zwar nur für den biographischen Theil; der Verleger des Gerber'schen Werkes hatte sich sogar entschlossen, den alten Walther als wichtigsten Bestandtheil des neuen Lexikons ganz neu drucken zu lassen. Noch muss ich erwähnen, dass Gerber bei Bearbeitung seines ersten Tonkünstler-Lexikons das eigene durchschossene Exemplar Walther's, worin dieser unermüdlich fleissige Mann bis an seinen Tod durch 25 Jahre Zusätze, Nachträge und Berichtigungen eingetragen hatte, benutzen konnte, und dass er durch den Hof-Fourier Martini zu Weimar, Enkel des alten Walther und Erbe seines Sohnes (wie wir schon früher gesehen), erhielt.

Der projectirte Wiederabdruck des alten Walther unterblieb. Die Zeitalte mögen solchen wohl nicht gestattet haben, und das Buch verschwand ganz aus dem Handel. Die alten Musiker, die es besassen, hielten es fest, und die neueren sahen sich vergebens danach um. Da fasste denn Gerber den Entschluss, seinem neuen Tonkünstler-Lexikon die sämmtlichen biographischen Artikel Walther's einzubringen, und ein anderer Musiker aus Gerber's Wohnorte, aus Sondershausen, gewiss von Ersterem dazu angeregt, Heinrich Christoph Koch, überarbeitete den übrigen Inhalt des Werkes, vermehrte ihn zeitgemäß und lieferte so ein neues sachliches musicalisches Lexikon (Frankfurt, 1801).

Gerber hatte nicht ganz Wort gehalten: nicht alle im Walther enthaltenen Künstler hatte er seinem neuen Werke einverlebt (von 30 älteren weimarschen Musikern, die ich nach flüchtiger Durchsicht im Walther fand, fehlen im Gerber gerade 10), und so bleibt denn der „Walther“ auch noch für unsere Tage ein nicht unwichtiges Quellenwerk, und noch ganz besonders für die Kenntniss der zur Zeit Walther's üblichen Instrumente.

Einen wohl vorbereiteten Acker mit den zweckmässigsten Geräthschaften zu bestellen und fruchttragend zu machen, ist wohl keine schwere Arbeit; aber ein wild verwachsenes oder ödes Stück Land mit den nothdürftigsten Mitteln urbar zu machen, zu einem blühenden Felde zu gestalten, das ganzen Generationen seine Früchte darzurreichen vermag, das ist ein schwieriges und verdienstvolles Werk, und ein solches hat unser alter Walther vollbracht.

Ehre dem würdigen Manne!

Mögen diese Zeilen den heutigen Musikern seinen Namen und sein Wirken wieder in etwa ins Gedächtniss zurückrufen und so einen kleinen Theil der Schuld tilgen, die unsere Zeit sich gegen ihn aufgebürdet, da sie ihn der Vergessenheit anheimfallen liess!

Nachschrift.

Wie noch heute, so gab es auch im Anfange des vorigen Jahrhunderts literarische Freibeuter, die unter allerlei Vorwänden die Werke, welche Ergebnisse einer Lebens-Aufgabe gelehrter Männer waren, ausschrieben und in Miniatur-Copieen auf den Markt brachten.

Kaum war im Jahre 1732 Johann Gottfried Walther's Lexikon erschienen, als bereits im Jahre 1737 in Chemnitz bei Gebrüdern Stösseln ein „Kurz gefasstes Musicalisches Lexikon“ ohne Namen des Verfassers herauskam, „worinnen Eine nützliche Anleitung und gründlicher Begriff von der Music enthalten, die *Termini technici* erklärret, die Instrumente erläutert und die vornehmsten Musici beschrieben sind, nebst einer Historischen Beschreibung von der Music Nahmen, Eintheilung, Ursprung, Erfindung, Vermehrung und Verbesserung, biss sie zu itziger Vortrefflichkeit gelanget, auch wunderbaren Würckung und Gebrauch, ingleichen ihren vornehmsten *Cultoribus*, so von der Welt Anfang biss auf unsere Zeit gelebet, Alles aus derer besten und berühmtesten Musicorum ihren Schriften mit Fleiss zusammen gesucht, in Alphabetische Ordnung gebracht, und denen Liebhabern musicalischer Wissenschaften zu ferner Nachdencken wohlmeynend vorgestellet.“

Dieses Buch, jetzt allerdings auch ein Curiosum, das uns durch Herrn F. Derckum in Köln mitgetheilt worden, ist nichts Anderes als ein Auszug aus Walther, was übrigens der Verfasser halb ehrlich gesteht, wenn er sagt: „Da das Walther'sche Buch wegen seiner Grösse und Kupferstafeln nothwendig auch theuerer bezahlt werden müssen, so hat man denen ersten Anfängern in der Music, ingleichen nicht allzuvielvermögenden Leuten, auch Schulen um einen geringen Preiss dergleichen Lexikon in die Hände liefern wollen.“

Diesem „kurz gefassten Lexikon“ geht eine „historische Nachricht von der Music“ vorher, welche aus der *Musica Historica* von Prinz, die Herr Pasqué oben anführt, gezogen ist.

Prinz vindicirt merkwürdig genug um 1690 nächst Gott dem Menschen, seiner Vernunft und seinem inneren Triebe den Ursprung der Musik, wie Féris in dem Artikel „Die Natur und die Musik“ vom Jahre 1858 in den Nummern 39 und 40 dieser Blätter thut. Die Stelle lautet:

„Es soll aber der Schöpffer Himmels und der Erden billig der Urheber der Music genennet werden, nicht nur, weil er die wunderbare Zusammenstimmung Himmels und der Erden componiret, sondern auch, weil er die Lufft, den Schall zu empfangen und fortzupflanzen, und die Ohren, denselben zu vernehmen und davon zu urtheilen, geschickt und bequem erschaffen; sonderlich aber auch, weil er de-

nen Menschen unterschiedliche Anreitzungen, den Gesang zu erfinden, an die Hand gegeben hat, als da sind gewesen die Vernunft, die in die Höhe und Tiefe veränderliche menschliche Stimme, und dann ein sonderbarer Trieb der Natur. Denn es ist gewiss, dass ohne diese drey Stücke die Music keineswegs hat können erfunden werden.“

Folgerecht hält er dann „muthmaässlich“ Adam für den eigentlichen Erfinder und Jubal nur für den Vervollkommenner der Musik vor der Sündflut, und beweis't, „dass ein Musicus, sei es nun Noah selbst oder eines von seinen Kindern gewesen, mit in die Arche eingegangen sein müsse. Denn wosfern nicht zum wenigsten ein Musicant mit in der Arche gewesen, so wäre jedes Falls die Instrumental-Music zugleich mit denen Menschen, so ersoffen, zu Grunde gegangen, und könnte also Jubal nicht von Moses lange nach der Sündflut ein Vater der Geiger und Pfeiffer genannt werden.“

Bei den „Wirkungen der Music“ wird berichtet, dass, „als Lutherus Zeit währendes Reichstags zu Augspurg auf dem Schlosse zu Coburg unter andern Satanischen Versuchungen einmal zur Nacht drey brennende Fackeln in seiner Schlaf-Kammer fliegen sahe, er dem Teuffel zum Verdruss mit seinen Freunden das vierstimmige *De profundis* gesungen habe.“

Unter den Feinden der Musik wird obenan Zwingli genannt, der „zur Verachtung der Music dahin gedrungen, die Gesänge in denen Kirchen gäntzlich abzuschaffen.“ Es wird ferner von ihm erzählt, dass er, „um die Sache noch viel lächerlicher und verhasster zu machen“, einst vor dem Rathe zu Basel eine Vorstellung an denselben abgesungen habe, und daran den Beweis geknüpft: „gleichwie es seltsam sey, vor den Menschen sein Anliegen abzusingen, so sey es auch ungereimt, dass unser Anliegen und Gebeth Gott singend vorgetragen werde. Ebenermassen wird von Carlstadt gemeldet, dass er keinen Figural-Gesang leiden wollen, unter dem Vorwand, dass, weil nur Ein Gott sey, auch nur Eine Stimme, nicht aber Discant, Alt, Tenor und Bass vonnöthen sey.“ — Freilich belächeln wir jetzt dergleichen Dinge. Ob aber wohl diejenigen, welche in unseren Tagen die Musik aus der katholischen Kirche verbannen wollen, sich bewusst sein mögen, dass sie dadurch in Bezug auf die Kunst protestantische Grundsätze annehmen, und zwar mit geringer Modification die ultra-protestantischen eines Zwingli und Carlstadt? Ob wohl unsere Nachkommen über diese Bestrebungen des neunzehnten Jahrhunderts dereinst auch lächeln werden?

L. B.

Das dritte mittelrheinische Musikfest.

(Schluss. S. Nr. 41.)

Das Concert am zweiten Tage (den 27. September) fand um 2 Uhr Nachmittags unter der Direction des Herrn Hagen, Capellmeisters am Hoftheater zu Wiesbaden, statt. Es wurde mit einer recht schönen Ausführung der Ouverture zur Iphigenie in Aulis von Gluck eröffnet. Wir können jedoch nicht billigen, dass der Schluss, den R. Wagner angehängt hat, statt des Mozart'schen gewählt worden war, da letzterer für die Concert-Aufführung weit zweckmässiger ist. Das Orchester aber zeigte, was es bei richtigem Tempo zu leisten vermochte.

Die Gesänge *a capella*, der Choral von Joh. Eccard: „Es ist das Heil uns kommen her“, mit verändertem Text, und Joh. Christoph Bach's Motette: „Ich lasse Dich nicht“, wurden zwar präcis und ohne Sinken ausgeführt, allein der Vortrag blieb weit hinter dem zurück, was bei solchen Chören ohne Begleitung erforderlich wird. Die Noten wurden mehr intonirt, als gesungen, und erhielten nicht ihren vollen gehaltenen Werth, so dass ein Tragen des Tones und An- und Abschwellen desselben nur selten vernommen wurde. Freilich ist ein gehöriger Ausdruck der Art und namentlich die Egalität desselben in allen Stimmen sehr schwer durch eine Gesamtprobe verschiedener Vereine zu erreichen, und wir halten aus diesem Grunde Chöre *a capella* durchaus nicht für Musikfeste geeignet. Sie können nur nach anhaltenden Studien von einzelnen Vereinen, welche dieser Gattung ausschliesslichen Fleiss zuwenden, befriedigend gesungen werden, und auch dann wird der Eindruck, wie ihn z. B. der berliner Dom-Chor macht, schwer zu erreichen sein.

Herr Dionys Pruckner aus München spielte das *C-dur*-Concert für Pianoforte von Beethoven als ein technisch vortrefflich ausgebildeter Clavierspieler. Sehr zu bedauern war, dass der recht klangreiche Flügel nicht mit dem Orchester stimmte, was natürlich für den Musiker den Eindruck sehr schwächte. Das Orchester nahm auch die Sache zu leicht und war nicht immer exact, die Pauken vollends verdarben den Schluss des letzten Satzes ganz und gar, ein Eindruck, der durch die glänzende Ausführung der Schluss-Cadenz von Seiten des Solospelers nicht verwischt werden konnte. Ueberhaupt gelang der letzte Satz dem Herrn Pruckner am besten, während der Vortrag des Adagio etwas kalt liess, und dem grossartigen ersten Allegro bei aller Reinheit und Sicherheit des Spiels die erforderliche Breite und Würde des Ausdrucks nicht immer zu Theil wurde. Wir haben über den Vortrag dieses Concerts freilich eine ganz andere Ansicht, als die meisten Clavier-Virtuosen neuerer Zeit, Franz Liszt ausge-

nommen, der es mit einer classischen Ruhe spielt, die den heroischen Ausdruck keineswegs ausschliesst, sondern im Gegentheil befördert. Gleich bei der Introduction des ersten Satzes begegnen wir fast immer einer falschen Auffassung: die Passagen derselben sind keine Cadenzen im gewöhnlichen Sinne, es sind integrirende Bestandtheile des ganzen Satzes, wie ihre Wiederkehr im Tempo im zweiten Theile hinlänglich zeigt; der Vortrag derselben ist vom Componisten allerdings dem Spieler überlassen, allein nur so weit, als er sie im Charakter und Geiste des ganzen Satzes auffasst und wiedergibt, nicht aber als Virtuositäts-Proben.

Der 114. Psalm von Mendelssohn schloss die erste Abtheilung des Concertes. Ihm wurde die beste Aufführung von allen Musikstücken des Programms zu Theil; Chor und Orchester wirkten schön zusammen, das Tempo war überall richtig und gemessen, der Eindruck einzelner Stellen, wie z. B.: „Was war dir, o Meer“, „Vor dem Herrn bebt die Erde“, der Wiedereintritt des ersten Thema's: „Da Israel aus Aegypten zog“ — war gross und prächtig. Dem „Halleluja“ am Schlusse würde vielleicht etwas mehr Feuer und Schwung im Ausdruck, nicht im Tempo, gut gethan haben.

Franz Schubert's grosse Sinfonie in *C-dur* eröffnete die zweite Abtheilung. Wir können nicht anders, als sagen, dass die ganze Aufführung von Anfang bis zu Ende eine verfehlte war. Eine solche Uebertreibung aller Tempi ist uns noch nie vorgekommen. Eine Rechtfertigung derselben, die wir von einem eifrigen Freunde und Theilnehmer der Musikfeste, der in dortiger Gegend wohnhaft, hörten, ist zu curios, um unseren Lesern vorenthalten zu werden. „Es sei keine Kunst“ — meinte er —, „über die falschen Tempi zu raisonniren; im vorliegenden Falle hätten die Dirigenten ganz Recht gehabt; vor Künstlern und Kunstverständigen möge man das Tempo wahren: wenn man aber die Kunst ins Volk tragen wolle, so müsse Alles schneller genommen werden.“ — Wer kann gegen solche Argumente aufkommen?!

Man weiss in der That nicht, was aus der Musik werden soll, wenn das Abjagen der Noten für künstlerische Ausführung gelten soll! Die Clavier-Virtuosen der letzten Jahrzehnte haben eine grosse Schuld auf sich geladen; sie waren die ersten, welche die Tempi übereilten, um ihre Fingerfertigkeit zu zeigen, und ich erinnere mich noch sehr gut, dass zu den Lieblingsphrasen der Bewunderung gehörte: „Und in welch einem rasenden Tempo!“ Ja, wohl rasend im wahren Sinne des Wortes auch in Bezug auf das Ansteckende, das jede Narrheit mit sich führt. Die französische Kritik erfand dafür das Wort *enlever* und freute sich, wenn der Pianist (auch eine pariser Erfindung)

ein Stück so von den Tasten wegputzte, dass nichts davon weder im Ohr noch im Herzen übrig blieb. Nach und nach ergriff die Manie die Dirigenten der Orchester, und als vollends die Literaten und Demokraten anfingen, ohne musicalische Kenntnisse das grosse Wort in der Tonkunst zu führen, da hörte man Redensarten, wie: „Unsere Zeit ist die Zeit des raschen Fortschrittes—unser Blut rollt schneller als der träge Umlauf desselben in den Adern der früheren Menschen —, wir leben schneller!“ — woraus denn als nothwendig gefolgert wurde, dass wir das Gehen (*Andante*) in Laufen, die Munterkeit (*Allegro*) in ausgelassenes Toben und die Schnelligkeit (*Presto*) in Wettrennen vervollkommen müssten. Dazu kam die Verachtung alles Alten und Ueberlieferten, die Verspottung jeglicher Tradition, folglich auch der musicalischen, und endlich gar die Lehre von dem Rechte der subjectiven Auffassung eines klassischen Werkes durch den Spieler oder den Dirigenten.

So sind wir denn allmählich zu Ungeheuerlichkeiten gekommen, wie die Ausführung der Sinfonie von Schubert durch Herrn Hagen in Wiesbaden. Wir können nur wiederholen, was wir bereits an einem anderen Orte darüber gesagt haben. Gleich beim ersten Allegro war die warnende Inschrift: „*Ma non troppo*“, umsonst in den Arm des Wegweisers zum richtigen Tempo eingegraben: die trotzige Kraft der punctirten Viertel, und somit der ganze Charakter des Satzes, ging dadurch verloren, indem das vorschlagende Achtel niemals mit gehöriger Stärke herauskommen konnte. Die Schnelligkeit aber vollends, mit der das wundervolle Andante *con moto* in einen Hopser verwandelt wurde, war für jeden, der die himmlischen Melodien dieses Stükkes im Herzen trug, wahrhaft empörend. Eben so wurde das *Allegro vivace* des Scherzo zum *Presto*, durch welches ein Staccato der Achtelfiguren fast unmöglich wurde; am schlimmsten kam das Trio dabei weg, in welchem noch obenein auf den Ausdruck sehr wenig geachtet und namentlich bei dem hier so oft vorgeschriebenen *fp* das *p* gewöhnlich ganz ignorirt wurde. Das *Non plus ultra* flachster Auffassung lieferte das Finale, *Allegro vivace*, d. h. nach der vom Dirigenten dieser Sinfonie durchweg befolgten Theorie: „so fix wie möglich.“ Es scheint, als habe Herr Hagen beweisen wollen, Geschwindigkeit sei doch eine Hexerei. Für uns hört die Musik bei solcher Peitscherei auf, Musik zu sein.

Nach der Sinfonie brachte uns der Priesterchor aus der Zauberflöte glücklicher Weise wieder in eine musicalische Stimmung, und Händel's grosses Halleluja aus dem Messias schloss auf imposante Weise, und merkwürdiger Weise im richtigen Zeitmaasse aufgeführt, das zweite Fest-Concert.

Ueber den dritten Festtag schliessen wir hier den Bericht unseres geehrten Correspondenten aus Wiesbaden an:

Das Fest auf dem Neroberge, einem der reizendsten Punkte in der schönen Umgegend Wiesbadens, war ein hier noch nie gesehenes. Von 2 Uhr an strömten die Menschen nach diesem Berge, auf dem auch ein köstlich „Nass“, der „Neroberger“, wächst. Eine Menge Wagen führte die schöne Welt hinauf; der andere Theil der Welt bewegte sich in verschiedener Weise dahin, zu Fuss, zu Pferd und zu Esel. Eine Inschrift, in einer Art Triumphbogen angebracht, rief den Sängern ein „Willkomm unter schattigem Dach“ entgegen. Es war ein Volksfest, daher auch ein Volkston es beherrschte. Alle Stände waren vertreten. Auch Altmeister Spohr kam; wohin er den Fuss setzte, schallten ihm dreifache Hochs entgegen. Er wurde hier zu einem „Manne des Volkes“. Gegen 7 Uhr langte der Zug der Festgäste, mit Musik an der Spitze, wieder in der Stadt an. Die Stadt war auf den Beinen; dieser Tag war der glänzendste und stand in seiner allgemeinen Bewegung den Bewegungen (*Tempi*) der früheren Tage nicht nach; ein recht harmonisches Fest, bei dem sogar auch das Gesetz der Steigerung festgehalten wurde.

Um 7 Uhr begann die Vorstellung von Spontini's *Vestalin* im Theater. Herr Tichatschek (Licinius) war der Einzige, der die Vorstellung zu einer „festlichen“ machte. Seine Stimme ist noch frisch und kräftig und gleichmässig, sein Einsatz eben so kühn und sicher, wie sonst, sein Spiel, sein Feuer noch immer dasselbe, wie es seit und vor Jahren das Publicum entzückt hat. Seine ihm eigenthümliche Declamation kennt man und übersieht das dem genialen Sänger. Er hat sich zu fest darin verfahren, um die Art und Weise, Sylben zu trennen, Noten zu verkürzen, abzulegen und — wie Bader, Mantius (auch der hier gewesene Schneider) und alle grossen Tenöre thaten — ein wenig mehr zu binden. Er zerrt und rückt wohl einmal an den Noten und ist nicht gern dem Componisten unterthan. [Subjective Auffassung!]

Trotz der feurigen Leistung dieses Sängers war das Publicum doch nicht sonderlich gehoben; ob daran die erhöhten Eintrittspreise oder „das festlich geschmückte Haus zur Feier des dritten mittelrheinischen Musikfestes“ (so sprach der Zettel nämlich) schuld waren, oder die Leistungen der übrigen Sänger — das wissen die Götter.

Fräul. Lehmann, welche die Julia spielte und sang, Frl. Schönchen (erste Priesterin der Vesta) und Herr Simon (Cinna) gaben sich sichtlich Mühe, sich als „talentirt“ hinzustellen, allein das Publicum erkannte nur einigen „Seufzern und Hauchen der Julia“ einen schwachen Applaus zu. Herr Lipp (*Pontifex maximus*) brachte seine Rolle in musicalischer und declamatorischer Hinsicht zu

voller Geltung. Das stete Tremoliren, die meckernden Triller und die hässlichen Töne in der hohen Lage der Stimme des Fräul. Lehmann, ihr unschönes Schreien, ihr marmornes Gesicht, das sich ewig gleich bleibt, ihr Hin- und Herlaufen auf der Bühne ohne Zweck, das sind Wahrheiten, die wir Fräul. Lehmann gegenüber vertreten wollen und ihr vorhalten müssen. Dass sie als Dänin kein besseres Deutsch spricht, könnte man ihr nicht zum Vorwurf machen, wenn sie in Rendsburg, Flensburg oder Kiel sänge; allein nicht Jeder kennt sie als Ausländerin, weshalb der Uebelstand störend ist. Fräul. Schönchen singt nicht immer rein, setzt zu unsicher ein und spricht mehr mit Augen und Händen, als sie singt. Diese Rolle zu bewältigen, fehlen ihr die Stimmmittel, die für anspruchslose Liedchen wohl ausreichen mögen, aber nicht für dramatischen Gesang. Herr Simon tremolirt mit Fräul. Lehmann um die Wette; er besitzt schöne Stimmmittel, sollte sie aber auch würdiger gebrauchen lernen, das brächte der Kunst und ihm Gewinn und Ehre. Die eingelegten Tänze von Fräul. und Herrn Opfermann fanden, wie gewöhnlich, Beifall.

L i t e r a t u r.

Die kleine Schrift: „Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik. Hannover, 1858, Helwing'sche Hofbuchhandlung“ — ist in einem zweiten, unveränderten Abdruck wieder ausgegeben worden. Der Werth derselben ist hauptsächlich ein relativer, indem es für jeden deutschen Tonkünstler ein erhebendes Gefühl ist, hier zu lesen, wie durchdrungen ein deutscher Fürst von der Herrlichkeit der Tonkunst ist, wie unendlich hoch er sie stellt, und wie warm er zu ihrem wahren Cultus auffordert. Wiewohl der erlauchte Verfasser sich nicht genannt hat, so lassen doch viele Stellen erkennen, dass wir die künstlerischen Ansichten und Ueberzeugungen der höchsten Persönlichkeit im Königreiche Hannover hier dargelegt finden.

Allein auch abgesehen davon, erregen die ausgesprochenen Betrachtungen Interesse, wenn auch die Ansicht über die Fähigkeit der Musik, selbst Gegenständliches auszudrücken, auf die Erregung von mehr oder weniger klaren Analogien der menschlichen Empfindung mit dem Eindruck eines Gegenstandes oder eines Ereignisses begrenzt werden zu müssen scheint. Mit grosser Theilnahme wird man folgende Stellen lesen:

„Von allen Sinnen des Menschen sind das Gesicht und das Gehör diejenigen, durch welche die meiste Einwirkung auf Geist und Herz hervorgebracht wird; und die dadurch zu den mächtigsten Triebfedern für die sittlichen und ver-

nunftgemässen Empfindungen, Handlungen und Urtheile des Menschen werden. Das Gehör aber erscheint desfalls als das kraftvollste, wirkungsreichste beider Organe, weil durch unharmonische, missklingende Töne unser Gefühl bis in seine tiefsten Tiefen so erschüttert und schmerhaft verletzt werden kann, dass man darüber fast ausser sich gerath; welcher Eindruck durch ein schlechtes Gemälde, eine traurige Gegend oder ein sehr mangelhaftes Gedicht in uns unmöglich hervorgebracht werden kann.

„Hieraus geht aber zugleich hervor, dass unsere Gefühle in der engsten und innigsten Verwandtschaft zu dem Reiche der Töne stehen, und nur hiedurch wird es möglich, dass die Zusammensetzung derselben in einer Composition und ihre Beschaffenheit eine so bedeutende Wirkung auf unsere Empfindungen äussern. —

„Zu den besonderen Eigenschaften und Vorzügen der Tonkunst darf noch gezählt werden, dass sie selbst in dem Ungebildetsten tiefe, unerklärliche Empfindungen erregt, ohne dass dieser mit dem Künstler fast auf derselben Stufe zu stehen braucht, was sonst bei anderen Künsten seltener der Fall ist. —

„Die Frage liesse sich wohl aufwerfen, ob die merkwürdige Composition der Scene in der Wolfsschlucht in Weber's Freischütz irgendwo anders als im Theater, und ohne Worte und Decorationen, ohne die flatternden Eulen und Fledermäuse, den wilden Jägerzug in der Lust, den spukenden Samiel u. s. w. aufgeführt, uns wohl nicht in dieselbe schauerlich grauenvolle Stimmung versetzen, und uns irgend eine teuflische Werkstelle mit allen ihren Schrecknissen und grässlichen gespenstigen Wesen ahnen lassen würde? —

„In der Introduction zur „Norma“ von Bellini findet man die höchst kunstvolle Darstellung einer Gegend. Mit tiefen Tönen beginnend, entfaltet sie sich in finsternen Harmonieen und gibt den Eindruck, welchen das waldige Dunkel eines ausgedehnten Haines auf das menschliche Gefühl hervorbringt, treu wieder. Einzelne gleitende und abgerissene Töne scheinen einige lichte Unterbrechungen des dunkeln Waldes zu bezeichnen; und somit wird die erste Decoration der Oper, der Opferhain, passend geschildert.

„Gewiss wird dem Leser das Treffende dieses Tongemäldes noch mehr auffallen, wenn ich ihm die mir bekannt gewordene Aeusserung eines Blinden hier anfüre, welcher bei dem ersten Anhören dieser Introduction so gleich die Darstellung einer Waldpartie auf der Scene errieth. —

„Es versteht sich von selbst, dass ich keineswegs auch nur im Entferntesten die Ansicht habe aufstellen wollen, als sei ein Gedicht ohne musicalische Composition nicht fähig, das Gefühl anzusprechen und zu erregen: eine Be-

hauptung, welche der täglichen Erfahrung durchaus widerspräche. Die grossartigen und meisterhaften Dichtungen in unserer geliebten Muttersprache, so wie die anderer Nationen beweisen gar zu sehr das Gegentheil. Ausserdem muss ja das Gedicht erst den Tondichter begeistern, die in demselben durch Worte bezeichneten Gefühle in ihrer wahren Tiefe durch sinnverwandte Töne auszudrücken.

„Dennoch aber ist der ausgezeichnetste Vorleser, der berühmteste Declamator nicht im Stande, durch den Vortrag eines Dichterwerkes unsere Gefühle so tief zu ergreifen, als es durch Hinzuziehung der Musik möglich wird, weil die Musik die Bilder und Handlungen des Gedichtes nicht bloss verstärkt, sondern auch anschaulicher macht und viel nachhaltiger auf das Gefühl wirkt.“

Die Sprache ist nur fähig, einen Gegenstand zu benennen, ihm einen Namen zu geben, welcher von demjenigen, der diese Sprache kennt, verstanden wird, weil wir durch Gewohnheit unseres Gehör-Organes oder durch Hülfe unseres Gedächtnisses es nicht anders lernten und kennen, als dass dieses oder jenes Wort die einmal angenommene Bedeutung habe. Es könnte aber eben so gut angenommen sein, dass das Wort „lächeln“ umgekehrt „weinen“ bezeichnete; dass man statt „schlafen“, sagte: „wachen“, um das Schlafen zu bezeichnen. Die Franzosen, Engländer u. A. werden in dem Worte „lächeln“ nichts „Lächelndes“ finden, wenn sie kein Deutsch verstehen, sondern nur in dem Worte *souriant* oder *smiling*, wodurch ihre Sprachen diese Gefühls-Aeusserung bezeichnen. Sie werden bei dem mündlichen Vortrage eines deutschen Gedichtes durchaus nichts empfinden. — Wenn wir ein aus der Feder des besten Dichters geflossenes Gedicht über die Liebe*) in uns bekannter Sprache lesen oder declamiren hören, dessen Inhalt der Verfasser tief empfand, ja, welches vielleicht seine eigene Herzensempfindung schildert oder enthüllt, und worin er die tiefsten und innigsten Bewegungen, die sein Inneres durchglühten, und so ihm die Worte der Dichtung entlockten, ausspricht, so können wir durch den Sinn der Worte zwar auf das vollkommenste begreifen, was er empfand, aber nicht, wie er es fühlte, nicht die verschiedenen Nuancen und Abstufungen seines Gefühls; denn die Worte benennen dasselbe, aber sie sind nicht der Ausdruck des Gefühls selbst, sie bezeichnen nicht dessen Tiefe; der Ton aber ist die einzige wahre Verkörperung des Gefühls. —

„Wem der Himmel das Talent, die glückliche, segenbringende Fähigkeit zur Composition verliehen hat, der wird es ihm nie genug danken können; denn er besitzt

*) Ein Beispiel über den Ausdruck des Gefühls der Liebe ist desfalls hier gewählt, weil sie die heftigste und lebhafteste der Leidenschaften genannt wird.

eines der reichsten Güter für Geist und Herz, eine Gabe, die ihn fähig macht, sich dem Irdischen zu entreissen und dem Himmlischen zu nahen, die Reinheit und den Frieden des Herzens sich zu bewahren, allein und mit dem Dichter vereint seinen Schöpfer zu verherrlichen, seinen Nebenmenschen wohlzuthun und sich die Liebe und Verehrung der Mit- und Nachwelt zu erwerben! —

„Die Musik ist ein unmittelbares Werk der Natur, sie ist mehr noch: ein unmittelbares Geschenk Gottes, nicht durch den Verstand des Menschen erfunden, sondern ihm gegeben durch die milde Hand des grossen Geberts alles Guten, zur tröstenden und erquickenden Begleiterin, zur Beruhigung in trüben Stunden, zum deutlichsten Ausdrucke seiner Freuden und Leiden, zur Stärkung seines Muthes, zur Erhebung seiner sittlichen Kraft, zur Förderung seines inneren Werthes, zur Befestigung seiner Hoffnungen, vor Allem aber zum Lobe des Ewigen, Allmächtigen, Allgütigen!“

„Es ist daher ein durchaus nicht zu entschuldigender Frevel an dieser hohen, göttlichen Kunst, wenn man sie bloss als Zeitvertreib für müssige Augenblicke oder als Ohrenkitzel ansieht, sie bloss zu den Bewegungen des gedankenlosen Tanzes bestimmt glaubt, oder nur ihre Vorträge besucht und anhört, weil es Mode und Anstand fordern, oder wenn man auch bloss dazu die Musik benutzt, sich für die Conversation ein oberflächliches Urtheil über Künstler und Kunstwerke zu bilden, und nicht vielmehr sich bemüht, das Erhabene, Herrliche, Wahrheit-Athmende, Tief-Ergreifende jedes Tonwerkes vollständig und richtig aufzufassen, in die Producte begeisterter Stunden grosser Tondichter sich hinein zu denken, und so mit unbefangenem Sinne und weit offenem Herzen zu fühlen, was sie fühlten, zu nehmen, zu geniessen, was zum Hochgenusse sich darbietet, und zu suchen und zu finden, was wahrlich zu finden ist in dem überschwänglichen Reichthume alles Gediegenen in der Tonkunst: Veredlung unseres Gefühls, Verfeinerung unserer Sittlichkeit, Stärkung unserer Kraft, unseres Muthes, Tröstung im Leiden, Kräftigung unseres Geistes, Hoffnung für die Zukunft und treues Ausharren und Festhalten im Glauben und in der Liebe.“

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die zwei jüngeren Brüder Brassin sind seit einigen Tagen hier und werden sich nächstens öffentlich hören lassen.

Alfred Jaell hat in Süddeutschland, namentlich in Salzburg, wo er drei sehr besuchte Concerte gegeben hat, neue Lorber geärrtet. Gegenwärtig verweilt er wieder am Rheine in Baden-Baden, wo er am 2. d. Mts. mit dem Violinisten Hermann und dem Violoncellisten Franco-Mendes in einer Soiree im Conversationshause gespielt hat.

In Salzburg hatte Herr Jaell die Ehre, in den Appartements Ihrer Majestät der Durchlauchtigsten Kaiserin Carolina Augusta vor den eben anwesenden Allerhöchsten Herrschaften, Ihrer Majestät der Königin Marie von Sachsen, Ihren Kaiserlichen Hoheiten dem Herrn Erzherzog Franz Karl und der Frau Erzherzogin Sophie, Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Erzherzogin Clementine, Prinzessin von Salerno, und Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Herzogin von Aumale mehrere Piecen von Chopin und von eigener Composition vorzutragen.

„Das Theater in Sanssouci“, Aufsatz des Herrn Hofrathes L. Schneider in Nr. 2 des neuen Deutschen Theater-Archivs, bringt zwei merkwürdige Cabinets-Ordres Friedrich's des Grossen. Für den Besuch des russischen Grossfürsten, späteren Kaisers Paul, am preussischen Hofe im Juli 1776 waren nämlich Feste aller Art projectirt, mit denen sich der König bis in die kleinsten Details beschäftigte. Schon am 20. Juni musste der Capellmeister Reichardt nach Sanssouci kommen und einen allegorischen Prolog zur Oper „Angelica e Medoro“ für Porporino und Tosoni componiren, eben so eine Arie für die Mara. Der Gatte der Letzteren, ein persönlicher Feind Reichardt's, wusste sie zu überreden, an den König zu schreiben: „solche Musik könne sie nicht singen!“ Die Folge davon war eine Ordre an den Baron v. Arnim, welche Einblick in die Weise gewährt, wie der grosse König das turbulante Völkchen seiner Oper von Sanssouci aus regierte:

„Vous pourrez dire à la chanteuse Mara en réponse à la lettre, qu'elle vient de M'adresser que Je la payois pour chanter et non pour écrire, que les airs étaient très-bien, tels qu'ils étaient et qu'elle devoit s'en accommoder, sans tant de verbiage et difficulté. Sur ce etc. etc.

„Frédéric.

„à Potsdam le 30 de Juin 1776.“

Eigenhändig war darunter bemerkt:

Elle est payée pour chanter et non pour écrire.

Gleichzeitig wurde der eben erwähnte Kammermusicus Mara nach Spandau gebracht, was den Baron v. Arnim, der nun Störung der Opern-Vorstellungen überhaupt fürchtete, ausser sich brachte. Auf seine Eingabe desswegen an den König erfolgte jene merkwürdige — in Theater-Angelegenheiten ausnahmsweise deutsch geschriebene — Ordre:

„Bester, besonders lieber Getreuer! Ich werde aus Eurer Vorstellung vom 4. d. gewahr, dass Ihr sehr sanftmüthig und ein sehr grosser Freund seid von der Mara und ihrem Mann, weil Ihr Euch derselben so sehr annehmt und vor sie das Wort führt. Ich muss Euch aber nur sagen, dass Eure Sanftmuth hier schlecht angebracht ist, und dass Ihr weit klüger handeln werdet, wenn Ihr dasjenige thut, was ich Euch befehle, und Euch nicht angewöhnt, zu rasonniren; denn das leide ich durchaus nicht, und müsset Ihr Euch dergleichen nicht in den Sinn kommen lassen. Die Mara soll die Arie singen, wie ich es verlange, und nicht widerspenstig sein, wo sie nicht will, dass es ihr eben so wie ihrem Manne ergehen soll, und er soll sitzen, bis auf weitere Ordre, danach kann sie sich richten. Ihr hingegen müsset Euch nicht einbilden, dass Ihr mein Geheimer Rath seid. Dazu habe ich Euch nicht angenommen, sondern Ihr habt Euch besser zu befleissigen, meinen Ordres parition zu leisten, wenn Ihr wollet, dass ich ferner sei Euer gnädiger König.

„Friedrich.

„Potsdam, den 5. Juli 1776.“

Stuttgart. Ende dieses Jahres kommt die neue Oper „Anna von Landskron“ des Kammermusicus Abert zur Aufführung.

Kopenhagen. Die Vorstellungen der deutschen Oper haben nach unausgesetzten Widerwärtigkeiten ihr Ende erreicht.

Paris. Der freudige Eindruck, welchen die durch alle Zeitungen gegangene Kunde der grossmütigen Widmung und Einsendung einer Tantième des Ertrags der mit so glänzendem Erfolge im *Théâtre lyrique* in Paris aufgeföhrten *Noces de Figaro* an den einzigen noch lebenden Sohn Mozart's in Mailand allenthalben hervorgebracht, wird durch folgende Notiz der *Gazette des Théâtres* sehr herabgestimmt werden.

Herr Carvalho, Director des *Théâtre lyrique*, hatte den vortrefflichen Gedanken, die *Noces de Figaro* in Scene zu setzen, und der Erfolg, welcher diese Initiative krönte, hat die Empfindlichkeit der Commission der Autoren geweckt, und die Direction des genannten Theaters musste die Wechselfälle mehrerer gerichtlichen Reklamationen bestehen. Mehrere Journale, und wir sind unter der Zahl, haben angekündigt, dass die Commission der dramatischen Schriftsteller den Nachkommen Weber's und Mozart's die aus den Vorstellungen Oberon's, der Preciosa und der *Noces de Figaro* fliessenden Autoren-Gebühren habe zukommen lassen. Für dieses letztere Werk allein hat die dem Nachkommen Mozart's zugesandte oder wenigstens zugesetzte Summe am Schlusse der Saison des *Théâtre lyrique* 8000 Fr. betragen. Im Angesichte der Bedeutenheit dieser Ergebnisse haben mehrere Autoren sich die Frage gestellt, ob die Zuwendung so beträchtlicher Summen nicht alle Voraussicht übersteige, und sie wurden dadurch zu der Nachforschung angeregt, aus welchen Rechtstiteln diese Zahlungen hervorgingen. Unter dem Datum des 22. Juli 1858 haben die Herren Siraudin und Cholér der Commission der Autoren einen aussergerichtlichen Act überreicht, in welchem sie verlangen, dass der Stand aller, der Gesellschaft fremden Personen zugewandten Summen nachgewiesen werde, und dass unter der Verantwortlichkeit der Commissionsglieder, welche ähnliche Zahlungen angeordnet haben, die Fonds, die hierzu geopfert oder bestimmt sind, der Cassa wieder einverleibt oder in der Gesellschafts-Cassa behalten werden. Demgemäß weigert der Director des *Théâtre lyrique* sich, der Gesellschaft die Mozart'schen Gebühren herauszuzahlen, und macht Anspruch, sie in seiner Cassa zu behalten.

Ankündigungen.

Bei H. Matthes in Leipzig erschien so eben und ist in allen Buchhandlungen vorrätig:

Die Gebrüder Müller
und das
S T R E I C H - Q U A R T E T T
von
L. Köhler.
Preis 7½ 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.