

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 23. März 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Unser kirchliches Volkslied, der Choral. Von Louis Kindscher. — Kunst und Handwerk. II. — Nachtrag zu „Beethoven's Musik zum Prometheus-Ballet“. — Aus Aachen (Concerete). Von N. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concerete von Ole Bull — Dorn's „Nibelungen“ — Göttingen, Dr. Ed. Krüger — Hannover, Sing-Akademie — Paris, Zweite Aufführung von Rich. Wagner's Tannhäuser).

Unser kirchliches Volkslied, der Choral.

Die Kunst hat zu allen Zeiten es sich sehr gern zur Aufgabe gestellt, dem Heiligen und Erhabenen der Kirche zu dienen. Baukunst, Plastik, Malerei, Poesie und Musik nahmen aber dann einen diesem Heiligen und Erhabenen möglichst entsprechenden Charakter an, den wir somit auch als einen kirchlichen zu bezeichnen berechtigt sind. Noch heute bewundern wir die erhabenen Denkmäler der Baukunst in den mittelalterlichen gotischen Domen, die so recht den Geist einer streng-religiösen Gläubigkeit offenbaren, die in ihrem Riesenbau die Unendlichkeit des Heiligen und Ewigen ahnen lassen, die endlich in ihren überaus geistreichen und sinnigen Verzierungen als hohe, wunderbare Muster der Schönheit stets gelten müssen. So vereinte sich das Schöne mit der Idee des Erhabenen, um für den Beschauer ein Ausdruck des Göttlichen zu sein, um eben auf Letzteres Auge und Sinn zu richten. Wurde zugleich hiervon das innerste Gemüth angeregt, so gab es andererseits in der That kein besseres, wirksameres Mittel, dasselbe mit den Ahnungen des Unendlichen zu erfüllen, zu hoher Andacht das Herz zu stimmen, als die Musik mit ihrem allgewaltigen Tonzauber. Sie und ihre nächste Schwester, die Poesie, beide eigentliche Künste der Zeit, schlossen sich nun der Kunst des Raumes, d. i. der Architektur, zu gleichem Zwecke und Ziele an, beide zu Einem grossen Strome im Gesange zusammenfliessend, dessen Gewalt das Gemüth mit sich forttriss, dessen Wirkung von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart an dem heiligen Orte ihr Ziel auch niemals verfehlt konnte.

War aber der kirchliche Gesang seit Ambrosius' und Gregor's Zeiten meist auf einen Einzelnen (Priester) oder wirklich schon auf einen Chor von mehreren Kirchensängern beschränkt (von Harmonie nach unseren Begriffen war damals noch nicht die Rede), so verhielt sich das im

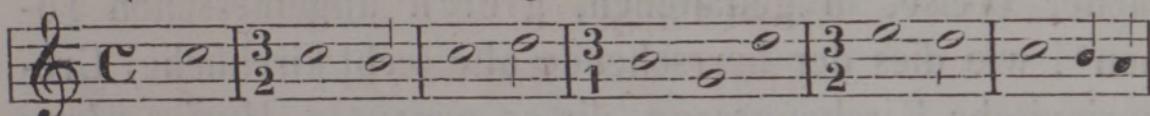
Gotteshause versammelte Volk immer noch ohne Theilnahme an demselben. Die wirkliche Mitbeteiligung gelang erst einer späteren Zeit, und es ist sehr leicht denkbar, wie der geistige Umschwung der Reformation auch in dieser Angelegenheit wirken konnte. Luther, welcher wollte, dass „Fraw Musica im Dienste dessen sei, der sie geschaffen“, wählte und sammelte als wirklicher Musikkundiger (er war von Jugend auf Currendschüler gewesen) die besten Melodien für das Volk, welches diese nun auch in seiner damaligen Glaubens-Begeisterung frisch und kräftig anstimmte, und zwar nicht anders als „in schlichter, einfacher Weise, in gehaltenen, gleich abgemessenen Tönen“, wie dies der herrschende alte (echt kirchliche) Gregorianische Kirchengesang, die so genannte *Musica plana* (schlichte Musik, *plain chant*), vorschrieb. Die *Musica mensurata* (gemessene) begriff umgekehrt die ausserkirchlichen Gesänge (also hier die weltlichen Volkslieder), überhaupt solche, deren ungleich lange Töne nach dem Tactgesetze streng gemessen oder geordnet werden mussten. Dem Kirchengesange hingegen prägte sich durch die gleichmässige und zugleich im Tone mehr gehaltene Singweise schon eine gewisse Feierlichkeit und Würde auf, die ihn eben zum Träger des Heiligen und Erhabenen im Tempel machte, die ihn streng schied von dem leichten, frivolen, weltlichen Volksliede, worin eben ein stets bewegter, höchst verschiedenartiger Wechsel von kurzen und langen Tönen herrschend war (Rhythmus).

Wenngleich es nun unter den damaligen Cantoren, die meist zugleich Componisten waren, in künstlerischer Hinsicht Mode wurde, auch den Choral durch solchen Rhythmus (sehr muthmaasslich nach dem Vorbilde alter Versmaasse entstanden) zu verändern (rhythmische Choräle), so betraf diese neue (allerdings etwas heterogene!) Gestaltung doch nur zunächst die in der damaligen Zeit schon sehr kunstgeübten Singechöre, wie eben dies auch aus den sämtlichen Choralwerken jener Zeit, die zu vier,

fünf, sechs Stimmen eingerichtet erschienen, zu ersehen ist. Man benannte übrigens auch eine derartige Musik mit dem Namen „Figuralmusik“, gleichbedeutend also mit oben erwähnter *Musica mensurata*. So sagt z. B. Glarean in seinem *Dodecachordon* — Basel, 1547 —: „Der Gesang ist zweierlei Art; die eine ist einfach und einförmig, wir bedienen uns derselben in den Kirchen, und von ihr handelt die *Musica plana*; die andere Art ist verschieden und mannigfaltig, und von ihr handelt die Figuralmusik.“

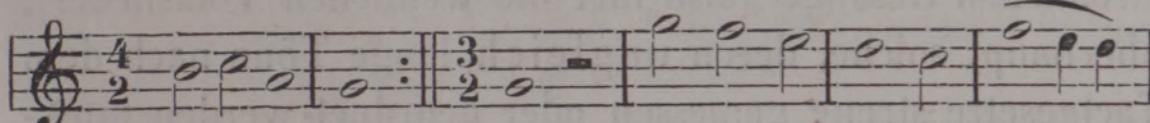
Hiernach aber ist nunmehr als ganz natürlich anzunehmen, dass auch der einfache, natürliche Choral mehr dem Volke, der künstliche und rhythmische dagegen mehr dem geschulten, gebildeten Singechore angehörte. Wie hätte denn auch das Volk damals an diesen „rhythmisichen Chorälen“ — wie dennoch Manche versichern wollen — Theil nehmen können, da erstlich darin manche Zeitsformen der Töne (Synkopen u. dgl.), noch verbunden mit einem sehr häufigen Wechsel des geraden und ungeraden Tactes, einem Musiker von Fach in der Ausführung schon schwer genug werden*), da ferner die ganze, aus lauter musicalischen Laien bestehende Volksmasse bei einem so verschiedenartigen wie raschen rhythmischen Tonwechsel unmöglich die höchst nothwendige Ordnung und Gleichheit im Choralgesange beobachten konnte? Ein Beispiel:

(Halbe Noten sind strenge zu zählen.)

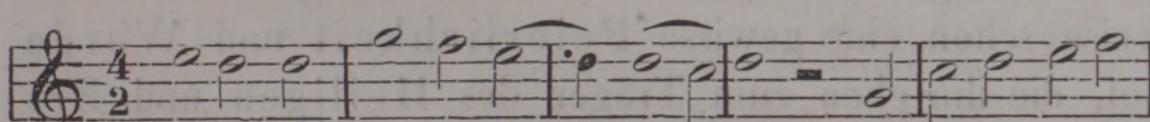


Ich dank' Dir, lie - ber Herre, dass Du mich hast be-
in die - ser Nachtge - fer-de, da - rin ich lag so

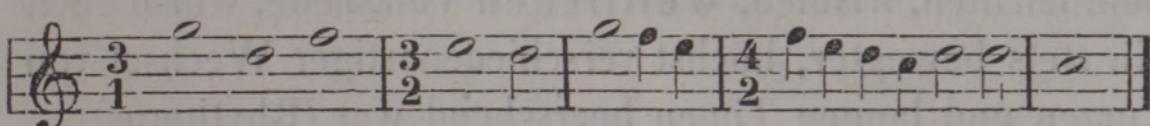
I. II.



wahrt hart, mit Finsterniss um - fan -



- gen, da - zu in gros - - ser Noth, daraus bin ich ent-



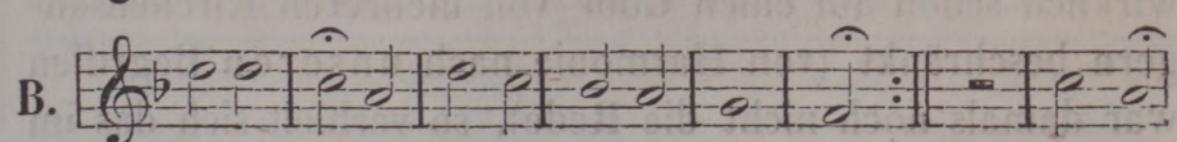
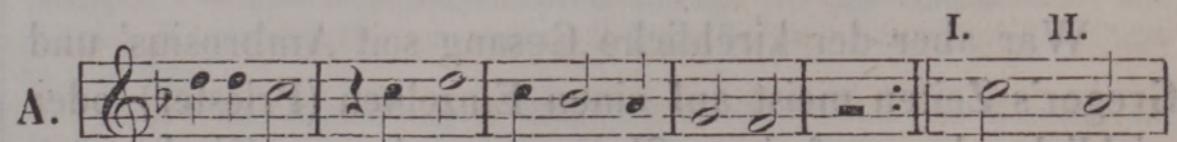
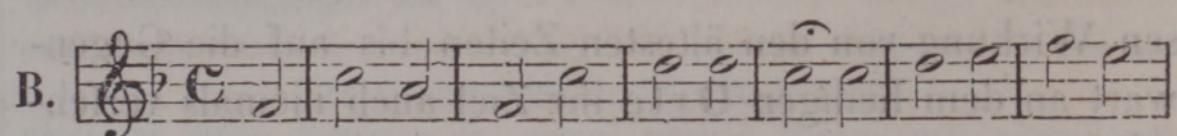
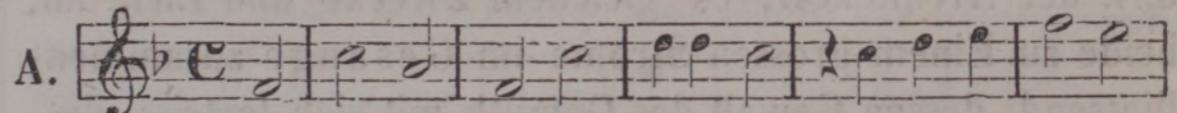
gan - gen, halfst Du mir, Her - - - - - re Gott.

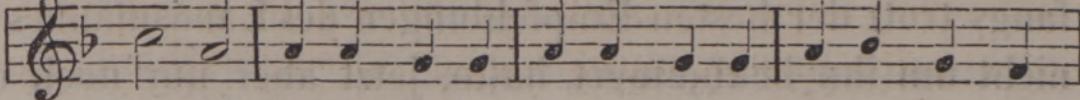
Schon Palestrina, der allgemeine Vertreter der Kirchenmusik — wer kennt nicht die Geschichte, wie seine

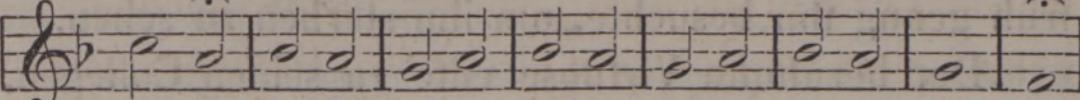
*) Dies alles wollen aber die Freunde des rhythmischen Chorals noch für eine besondere Schönheit desselben erkennen. Einer derselben macht dem Organisten jedoch den (etwas verfänglichen) Vorschlag, hier, bei Begleitung mit der Orgel, ja streng und — laut im Takte zu zählen, um — (!!) selber nicht aus dem Takte zu kommen.

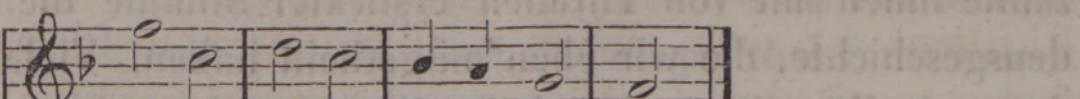
Messe den Papst Marcellus bestimmte, das schon erlassene Verbot der Kirchenmusik wegen deren überhand genommener Verweltlichung wieder zurückzunehmen? — erkannte, dass die Höhe des kirchlichen Gesanges unrhythmisch sei, und darin eben fand er die ideale Form. Rhythmus ist zwar immer auch in unserem Choral zu finden, nur treten die Längen und Kürzen der Töne äußerlich nicht so grell und bunt gemischt hervor, werden vielmehr erst durch die natürlichen Längen und Kürzen der Text-Sylben bestimmt. Im rhythmischen Choral ist sogar nun aber nicht einmal dieses äussere Gesetz beobachtet, und das Gefühl sieht sich nur zu häufig verletzt durch regelwidrige, gänzlich umgekehrte Verbindung langer und kurzer Sylben mit den ihnen doch entsprechenden langen und kurzen Tönen.

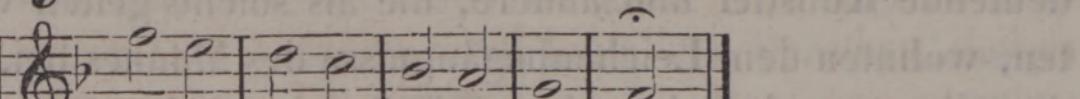
Aber einen hiernach so unkirchlichen wie schwer auszuführenden Choralgesang, wie der rhythmische es ist, wollte man noch in unserer letzten Zeit wirklich dem Volke aufdringen, das doch einmal und mit vollstem Rechte an seinem gewohnten wahrhaft kirchengemässen hängt! Müsste nicht sofort die Würde, das wirklich Geistige zu einem bloss Weltlichen, gemein Sinnlichen umschlagen? Die Zumuthung aber an die Kunst, zum rhythmischen Choral zurückzukehren, kann diese schon aus dem ersten und einfachen Grunde nicht eingehen, weil ihr Prinzip ein geistiger Fortschritt, eine immerwährende höhere Entwicklung nach dem Idealen ist und bleiben soll, ferner aus dem anderen Grunde, weil ihr, der nun im Laufe der Zeit gross und mündig gewordenen, die dreihundertjährigen, etwas altmodischen, vom allgewaltigen Zahne der Zeit auch etwas mürbe gewordenen Kindergewänder, mit denen sie sich wiederum kleiden soll, gar nicht mehr passen wollen, auf die sie zwar immer mit einer herzinnigen Pietät, doch aber nun auch mit einem stillen Lächeln blicken muss. Wie kindlich (wo nicht zu sagen: kindisch) erscheint, um hier nur ein Beispiel für viele zu geben, nicht gegen die kräftige Form unseres allbekannten, wunderschönen Chorals: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“, nun die rhythmische Form!



A. 

B. 

A. 

B. 

Ueberhaupt liegt der Irrthum und Missgriff einer orthodoxen Partei — die (vielleicht mehr unbewusst) durch den rhythmisichen Choral der Kirche gerade mehr Schaden als Nutzen zufügt — in dem umgekehrt oder vielmehr verkehrt eingeschlagenen Wege, durch eine vormalige Form auch einen vormaligen Geist wecken zu wollen. Doch der Geist schafft ja erst seine Form (die an sich tot ist), und: „Der Buchstabe tödtet, der Geist aber macht lebendig.“

Mögen die rhythmischen Choräle immer ehrwürdig sein und bleiben als historische Denkmäler der Kunst, so haben sie ihre Zeit gehabt und schlummern nun auch ihren Todesschlaf in dem staubigen Kunst-Archive, das der einsame Fuss eines vereinzelten Kunstreun des oder auch Archäologen betritt. Sollte aber, dennoch angenommen, ein in der That dem deutschen Volke so recht eigenthümlicher, erhabener wie erhebender Kirchen gesang, der einfache Choral, der, wohl zu bemerken, auch in der gegenwärtigen Kunst nur noch als allgemeiner und resp. einziger (!) Repräsentant der Kirchenmusik überhaupt dasteht, im Laufe der Zeit fallen können? In Folge einer durch solche Verweltlichung unseres zukünftigen Choralgesanges hervorgerufenen Entwürdigung und Profanation des Heiligen in der Kunst würde nun auch das Volk sich vollkommen für berechtigt halten dürfen, wie es auch früher wirklich geschehen, nach irgend einem geistlichen Liedertexte seine bekannten und beliebten Volkslieder zu singen: „Heil Dir im Siegerkranz“, „Schier dreissig Jahre bist du alt“, „Hier sitz' ich auf Rasen mit Veilchen umkränzt“, „Guter Mond, du gehst so stille“ u. s. w. — Allein zu einem solchen gefährlichen Umsturz wird es hoffentlich nicht kommen, denn das deutsche Volk hat seinen Choral, auf den es anderen Völkern gegenüber stolz sein darf, schon längst als den geistigen Eingungspunkt des Heiligen und Erhabenen der Kirche selber erkannt. Möge es nun aber auch sein wirkliches Eigenthum, auf das schon eine lange Reihe der deutschen Meister in der Tonkunst (darunter ein Bach, Händel, Mozart) mit besonderer Hochachtung und Liebe stets geblickt hat, sich nicht nehmen lassen!

Cöthen.

Louis Kindscher.

Hierzu noch als Schlusswort eine Relique von Dr. Friedrich Schneider, die Referent nach dem in seinem Besitze befindlichen Autograph hiermit wahrheitsgetreu wiedergibt:

„Gegen die Einführung des so genannten rhyth mischen Choralgesanges muss ich mich auf das bestimmteste aus Gründen, die aus vollster Ueberzeugung hervorgegan gen sind, erklären, und halte ich die Weise unseres bisherigen Choralgesanges, vorausgesetzt, dass er gehörig und zweckmässig ausgeführt wird, gerade für die passendste Weise. Denn keineswegs ist unsere bisherige Art des Gemeindegesanges ohne Rhythmus, er stellt nur den Rhythmus in seinen einfachsten, für den Volksgesang fasslichsten Verhältnissen dar. Durch Aufnahme des so genannten rhythmischen Choralgesanges kommt etwas Sinnlich-Weltliches in unseren Gemeindegesang, was wohl mitunter ganz lustig lauten wird, indess kann ich gerade darin kein Mittel zur Erweckung der Erbauung und Andacht finden, vielmehr durch die rhythmische Verwirrung, in welcher manche dieser so genannten rectificirten Melodieen erscheinen, mannigfaltige Störung der Andacht und Erbauung erreicht werden dürfte.“

„Dessau, im August 1852.

„Dr. Fr. Schneider.“

Kunst und Handwerk.

II.

(I. s. Nr. 9.)

Das Haus Blaguéoni und das Concert-Geschäft in Paris*).

In einer der vielen kleineren Zwischengassen, welche die grossen, zwischen dem *Boulevard des Italiens* und der *Rue Rivoli* liegenden Hauptstrassen verbinden, befindet sich das *Bureau de musique*, zugleich — wie auf dem kolossalen Aushängeschild zu lesen — *Agence internationale des théâtres, agence de la maison transatlantique Wind & Comp., agence de concerts u. s. w.* — der Herren Blaguéoni & Comp. Diese Männer rühmen sich, grossen und weit ausgreifenden Einfluss auf die musicalischen Angelegenheiten der „*Capitale du monde*“ auszuüben, und, wie Homer sagt, „sie behaupten den Ruhm“.

Bevor die Herren Blaguéoni & Comp. sich ganz dem Dienste Polyhymniens weihten, hatten sie in ihrer Heimat — dem Hauptorte eines südlichen Departements — einen

*) Wir glauben das in Nr. 9 angezeigte Buch „Kunst und Handwerk“ nicht besser empfehlen zu können, als wenn wir noch einen Abschnitt auszugsweise aus dem 11.—15. Capitel im II. Bande mittheilen.

nicht unerheblichen Handel mit Südfüchten getrieben, dabei aber—vielleicht im Vorahnem der künftigen Grösse—immer eine gewisse Vorliebe für Musik gezeigt. Sie waren die eifrigsten Besucher der *Cafés chantants*, und so oft sie nach Paris gingen, um Contracte über Lieferungen von Oliven und getrockneten Pflaumen abzuschliessen, verschafften sie sich Freimarken zu den dortigen Concerten, kauften Contremarken vor den Theatern, wodurch sie die letzten Acte mancher Opern um ein Drittel des Eintrittspreises zu sehen bekamen, und brachten die neuesten Quadrillen von Musard, oder Arrangements von Auber'schen und Bellini'schen Opern für die musicalischen Damen ihrer Kundschaft mit. Auf diese Weise lernten sie die Handgriffe des Musicalienhandels kennen, vorerst nur in kleinem Maassstabe und in beschränktem Kreise, bis ein zufälliges Ereigniss sie veranlasste, ihre Thätigkeit weiter zu entfalten.

In dem Hause eines reichen pariser Epicier, dem die Herren Blaguéoni & Comp. alljährlich Orangen und *Muscatt de Lunel* lieferten, wohnte ein deutscher Musiker. Der Mann war, geblendet von den glänzenden Beschreibungen des pariser Musiklebens, womit alle deutschen Zeitungen damals ihre Spalten füllten, begeistert von der Idee, dass Beethoven's Sinfonieen in Paris den grössten Triumph gefeiert hatten, nach der Weltstadt gekommen, um sich da selbst niederzulassen.

Nach bitteren Enttäuschungen sah er sich nach Verlauf einiger Zeit gezwungen, um sein Leben zu fristen, eine werthvolle Sammlung von Partituren mehrerer Werke von Palestrina, Orlando Lasso, Marcello, viele Oratorien, Opern und Sinfonieen zu verkaufen. Er wandte sich desshalb an den Sohn seines Wirthes. Dieser junge Mensch schrieb damals für kleinere Journale Berichte über Vaudevilles u. dgl., die auf den kleineren Theatern aufgeführt wurden, ist jedoch später ein berühmter doppelnamiger Kritiker geworden. Er schlug den Herren Blaguéoni den Ankauf vor. Nachdem diese von Pontius zu Pilatus gelaufen, um sich über die alten Manuscrite Raths zu erholen, kamen sie endlich auch zum Custos der Bibliothek, der ihnen eine schöne Summe bloss für Lasso's Partituren bot. Auf der Stelle kaufsten sie den ganzen Kram dem armen Deutschen für ein wahres Spottgeld ab, und verhandelten zunächst den Lasso und einige andere ältere Niederländer und Italiener nicht etwa an den genannten Custos, sondern hinter dessen Rücken an einen fürstlichen Dilettanten und Sammler, der ihnen viel mehr für ihre Schätze gab, als jener geboten hatte.

Der deutsche Musiker überlebte den Verlust seiner einzigen Trost- und Erhebungsmittel im Elend nicht lange. Er starb in den Armen eines grossen Virtuosen, der An-

fangs trotz der besten Empfehlungen des Landsmannes sich nicht um ihn bekümmert hatte, jetzt aber nur noch eben früh genug ihn besuchte, um ihn sterben zu sehen.

Der berühmte Virtuose elte zu seinen Collegen, erzählte ihnen mit von Thränen erstickter Stimme die Leidensgeschichte, die wir eben mitgetheilt haben. Viele bedeutende Künstler und andere, die als solche gelten wollten, wohnten dem Leichenbegängnisse des Mannes bei, von dem sie entweder nie reden gehört oder keine Notiz genommen hatten. An seinem Grabe wurden Reden gehalten; ein berühmter Dichter, der nicht einmal dessen Namen kannte, rührte die ganze Versammlung durch eine Apologie des Verklärten, „der inmitten einer egoistischen Zeit, wo Alles nur der Ostentation lebt, still und verborgen das Ideal der Kunst allein anbetete und im Anschauen der Gottheit versunken war, während Andere um das goldene Kalb tanzten.“ Ein Bildhauer erbot sich, ein einfaches Denkmal mit allegorischen Reliefs aus eigenen Mitteln zu beschaffen. Der Journalist, der Sohn des Epicier, erregte die allgemeine Aufmerksamkeit durch eine mit Wärme und Geist geschriebene kurze Geschichte der Erlebnisse des fremden Musikers, der, wie er sagte, „dem Drucke der engen Verhältnisse, dem Kastengeiste Deutschlands entfliehend“, ohne Empfehlungen, ohne Ruf, ohne Mittel—der Lügner!—, nur dem inneren Freiheitsdrange folgend, nach Paris, dem Tempel der Künste, dem gelobten Lande, wo allein der Künstler sich frei fühlt, gewandert war, und da als ein frommer Priester der Kunst seine irdische Wanderschaft beschlossen hatte. Man sprach in den pariser Salons von diesem eigenthümlichen deutschen Musiker, den man sich als eine Hoffmann'sche Figur, etwa als einen zweiten Capellmeister Kreisler, vorstellte; man erkundigte sich, ob er vielleicht eine Frau, Kinder, oder auch nur eine Geliebte hinterlassen habe, die man unterstützen könnte. Das dauerte drei Tage; am vierten trat eine neue Tänzerin in der Oper auf, und der Musiker war vergessen.

Den Herren Blaguéoni war nach dem Verkaufe der Werke von Benedetto Marcello und Orlando di Lasso noch eine ansehnliche Zahl von Partituren Haydn'scher und Mozart'scher Sinfonieen geblieben. In Paris konnten sie nicht auf einen vortheilhaftesten Verkauf hoffen; doch das mercantilische Genie unserer Helden zeigte ihnen einen andern, zum sichereren Ziele führenden Weg.

Sie unternahmen es, in ihrer Heimat, in dem Department, wo sie als Geschäftsleute mit Südfüchten handelten und als besondere Freunde der Musik sich mit Verkauf von Musicalien abgaben, eine *Société d'amateurs de musique* zu gründen, bei der sie gleich die Partituren der mitgebrachten Sinfonieen absetzen konnten. Und es gelang

ihnen vollkommen. Sie wussten den Präfecten zu gewinnen, und beuteten die Eitelkeiten des Dilettantismus geschickt zu ihrem Vortheile aus.

Nach einigen Jahren kam ein neuer Präfect, der zwar eben so wie sein Vorgänger die Stelle eines Präsidenten der *Société* annahm, aber auf den unerhörten Einfall einer Revision der Gesellschafts-Casse kam. Die Herren Blaguéoni beugten jeder Untersuchung des Vereins-Comite's dadurch vor, dass sie alle Cassen- und sonstigen Rückstände sofort aus ihren eigenen Mitteln ersetzen. Dagegen erklärten sie sich in ihrem eigentlichen Geschäfte zahlungsunfähig. Sie behaupteten hierbei, dass durch die schlechte Oliven-Aérnte und durch übernommene bedeutende Lieferungen ihre Mittel schon bedeutend erschöpft gewesen wären, und dass die plötzliche strenge Rechnungs-Forderung des Herrn Präfecten sie gezwungen habe, alles, was ihnen noch geblieben war, der Ehre der Kunst zu opfern. Die gute Gesellschaft bedauerte sie allgemein als ein Opfer der Herrschaftsucht des Präfecten, der allgemein als ein unbequemer, harter, alles Kunstsinn entbehrender Mann verschrien ward. Unsere Helden aber zogen nach Paris, wo sie einem gewissen Theile der musicalischen Welt durch ihre Berichte aus der Provinzstadt bereits hinlänglich bekannt waren. Sie gründeten ein Musik-Verlagsgeschäft. Das Glück war ihnen günstig. Der Handel mit italiänischen Romanzen war noch gewinntragender, als ihr früherer mit italiänischen Früchten. Bald gelang es ihnen auch, in einigen Journalen als Kritiker wirken zu können. Sie verstanden zwar nichts von Musik, doch sie besasssen einige Gewandtheit und eine nie erröthende Stirn, zwei Eigenschaften, durch welche gewisse Kunstkritiker in gewissen Kreisen einen gewissen Erfolg erzielen. Gleichgesinnte, Verbündete gesellten sich zu ihnen; bald waren sie der Mittelpunkt einer Clique, durch welche sie in der Journalistik, in der Theater- und Musikwelt grossen Einfluss üben konnten. Sie erweiterten nun ihre Thätigkeit und errichteten Agenturen für Concerte u. s. w., und da ihnen Geschick nicht abzusprechen war und sie alles unternahmen, was scrupulöseren und bequemeren Verlegern und Agenten nicht genehm war, so erlangten sie bald eine grosse Bedeutung, deren moralische Berechtigung Niemand prüste; denn in der Welt, die wir in diesem Augenblicke beschreiben, gilt der Grundsatz: *Réussir c'est avoir raison.*

Horst [unter diesem Namen führt der Verfasser den Helden seines Buches ein, einen tüchtigen deutschen Künstler, dessen Schicksale und künstlerische Ansichten den Hauptinhalt desselben ausmachen] kam zu den Herren Blaguéoni & Comp., um sich mit ihnen über die Anordnung mehrerer Concerte, die er veranstalten wollte, zu berathen. Er wollte einige seiner grösseren Compositionen vortragen

und in dieser Weise seine künstlerische Bedeutung endlich zur Geltung bringen; denn in den Salons, wo man alle Tage eine anders zusammengesetzte und anders gestimmte Gesellschaft trifft, hatte er bisher die verschiedensten Meinungen hervorgerufen, und um das Urtheil über seine Leistungen festzustellen, schien ihm eine wiederholte Berufung an das grosse Publicum am geeignetsten; seine Ansicht wäre auch eine ganz richtige gewesen, hätte er bei der Veranstaltung seiner Concerte nicht auf die Protection der Leute gerechnet, die ihn nur vom Salon her kannten.

Die Bedeutung des Concertsaales ist jetzt für den Künstler wie für das Publicum eine andere, als sie bis vor etwa fünfundzwanzig Jahren, wo die glänzende Virtuosen-Epoche eintrat, gewesen ist. Damals wirkte der ausübende Musiker fast gar nicht durch seine Persönlichkeit und nur durch seine Leistungen. Er und das Publicum trafen einander nur im Concertsaale. Seine persönlichen Beziehungen reichten nur in den seltensten Fällen über den bescheidenen Kreis geist- und sinnverwandter Freunde hinaus. Das Salonleben existierte nicht für ihn.

Die darauf folgende Aera der Virtuosen-Cäsaren, die da kamen, spielten und siegten, und bei deren Erfolgen auch die Persönlichkeit und andere Hebel mitwirkten, gab auch dem Concertsaale ein verändertes Ansehen. Er wandelte sich zu einer Art von Salon um, in welchem sich die persönlichen Freunde und Verehrer des Künstlers versammelten; der Salon dagegen, und was drum und dran hängt, Salon-Gelehrte, Salon-Dichter, Salon-Literatoren und Salon-Genies waren es, unter denen der Künstler seine Concert-Erfolge vorbereitete oder wenigstens allenthalben preisen liess. Von jener Zeit her datirt die angenehmere (?) Stellung, welche die Tonkünstler in der Gesellschaft einnehmen, und deren Hohlheit, Unzulänglichkeit, Zwitterhaftigkeit — fast möchten wir sagen: deren Erniedrigung — nur die Wenigen recht kennen, die an das Leben höhere Anforderungen stellen, als der Salon überhaupt zu befriedigen vermag.

Als Horst in das Local der Herren Blaguéoni & Comp. trat, war eben ein grosser Theil der „Compagnons“ da-selbst versammelt. Das Aeussere der Gesellschaft widersprach eigentlich der Vorstellung, die man mit dem Begriffe von Leuten verbindet, in deren Händen Kunst-Angelegenheiten ruhen. Mit Ausnahme des berühmten Journalisten, der sehr elegant gekleidet, und eines zufällig anwesenden italiänischen Gesanglehrers, der mit goldenen Ketten und Ringen beladen war, boten die Verleger, Agenten und Kunstrichter Blaguéoni sammt ihren Verbündeten in Kleidung, Haltung und Bewegung ein so eigenthümliches Bild, dass man sie sich unwillkürlich eher zwischen Oliven- und Sardellenfässern feilschend, als in Kunst-An-

gelegenheiten wirkend denken mochte. — Der Chef des Etablissements disputirte mit dem italiänischen Gesanglehrer über einige Romanzen, die dieser schon lange bezahlt zu haben behauptete, während jener auf dem Gegentheil bestand. Sie suchten einander zu überschreien und in Argumenten zu überbieten, die eben nicht dem *Code du gentilhomme* entnommen waren. Nachdem sie eine Weile gestritten hatten, wurden sie wieder die besten Freunde und besprachen den Plan eines grossartigen Unternehmens, durch welches das Haus Blaguéoni alle Fäden der musicalischen Angelegenheiten in seine Hand zu leiten gedachte. In einer Ecke vor dem Schreibtische sass Herr Cäsar Blaguéoni, der Cousin, Miteigenthümer des Geschäftes, gleich dem berühmten römischen Cäsar nach vier Seiten hin zur selben Zeit thätig. Er schrieb für ein grosses Journal die Kritik eines Concertes, in dem er nicht gewesen, unterstützte hier und da durch eine Zwischenbemerkung seinen Verwandten in dem Streite über die unbezahlten Romanzen, instruirte den Referenten des Mode-Journals, wie er die letzte Oper eines den Blaguéoni's missliebigen Componisten am besten angreifen und in der Meinung des Publicums herabsetzen könnte, und vernahm endlich — wie gesagt, Alles zu gleicher Zeit — den Bericht des Concert-Agenten, des Compagnons der Blaguéoni, über die in Aussicht stehenden Concerte, über deren Veranstalter, ihre Verbindungen und Verhältnisse. In der Gesellschaft befanden sich noch ein ziemlich *en vogue* stehender Componist von Operetten und anderen ephemeren Erzeugnissen, der ehemals zu den erbittertsten Gegnern der oben bezeichneten Herren gehört hatte, aber der eifrigste Bewerber um ihre Gunst geworden war, als ein Concurrent ihm den Platz in den Theatern und in der Gunst des Publicums streitig zu machen begann; dann ein Deutscher, der an grosse und kleine Journale seines Vaterlandes Berichte über das pariser Kunstleben sandte und bei den Herren Blaguéoni & Comp. das Losungswort holte; endlich mehrere musicalische und schriftstellernde Dilettanten, die sich überall an so genannte Berühmtheiten drängen, um bei den Leuten, welche das Treiben und Leben der Kreise, die hier beschrieben werden, wenig kennen, als bedeutend und einflussreich zu gelten.

Als Horst eintrat, erkannten ihn die Herren Blaguéoni sehr wohl, aber sie nahmen keine Notiz von seiner Anwesenheit. Es lag in ihrer Art, alle jene Künstler, die sich an sie wandten und nicht schon eines bedeutenden Namens genossen, nur in so weit zu beachten, als die Bekanntschaft ihnen Vortheil bot. Sie setzten daher nach kurzer Begrüssung ihre Gespräche mit den früher Anwesenden fort, und diese folgten dem Winke mit jener Coterie-Disciplin, worin die Franzosen unnachahmlich sind,

und wodurch sie im Guten wie im Schlechten Grosses zu leisten vermögen. Selbst der Journalist, dem Horst erst wenige Tage zuvor einen längeren Aufsatz über manche Kunstfragen zugesandt, und die jener in seinen Kritiken vielfach benutzt hatte, und der deutsche Correspondent, mit dem er öfters zusammengekommen war, begegneten ihm mit der oberflächlichen Höflichkeit, auf welche auch der fast Unbekannte Anspruch hat. Eine kleine Weile sah Horst dem Treiben zu; ein eigenthümliches Gefühl überkam ihn, wenn er dachte, dass er mit diesen Menschen über Kunst, Ehre, Ruf sprechen sollte, aber er konnte sie nicht entbehren; der Weg, den er bisher verfolgt hatte, führte ihn zu diesen Menschen; die Erfüllung von Ewalt's Prophezeiungen begann. — Er näherte sich dem Haupte der Blaguéoni und setzte ihn von dem Zwecke seines Kommens in Kenntniss. Der Verleger hörte ihn mit süßlichem, zweideutigem Lächeln an und entgegnete: „Wir wollen uns, so weit es mit unseren massenhaften Geschäften zu vereinigen, für Sie interessiren, obwohl Sie uns früher von Ihren Planen hätten unterrichten sollen, wenn Sie hier in Paris etwas erlangen wollen; es wunderte uns schon lange, Monsieur Horst, dass Sie Sich nicht mehr bemühten, den Anteil von Männern zu gewinnen, die, wie Sie wissen, hier Alles vermögen. Uebrigens wenden Sie Sich an unseren Compagnon dort, dem wir das Geschäft des Concert-Veranstaltens ausschliesslich übertragen haben, da wir unsere Kräfte den anderen Zweigen der Kunst, dem Verlage und der Kritik, widmen. Ich will Sie dem Herrn besonders empfehlen. Folgen Sie seinem Rathe.“ — Er rief den Agenten herbei. Dieser hatte seinen Rapport an den Herrn Cäsar Blaguéoni unterbrochen; die Beiden blickten mit spöttischer Miene auf den deutschen Künstler, in dessen bald erblassenden, bald erröthenden Zügen der Eindruck seines Empfanges deutlich zu lesen war. „Monsieur Appalton,“ endete der grosse Chef des Bundes, „ich stelle Ihnen den Herrn Horst vor; nehmen Sie Sich seiner an und unterstützen Sie ihn mit Rath und That.“ Nach diesen Worten wandte er sich wieder zu dem italiänischen Gesanglehrer, mit dem er sich leise unterhielt.

(Schluss folgt.)

Nachtrag zu „Beethoven's Musik zum Prometheus-Ballet“.

(S. Nr. 11.)

Der erste Clavier-Auszug dieser Musik ist bald nach der Aufführung des Ballets (den 28. März 1801) in Wien erschienen. Er liegt uns vor und führt den Titel: *Gli Uomini di Prometeo. Ballo per il Clavicembalo o Pia-*

noforte composto e dedicato a sua Altezza la Signora Principessa Lichnowsky nata Contessa Thun da Luigi van Beethoven. Opera 24. In Vienna presso Cappi & Comp. Pr. 3 Fl. 36 Kr. (56 Seiten in Quer-Folio.)

Nach A. Schindler's Begleitschreiben zu der freundlichen Uebersendung dieses Clavier-Auszugs äusserte Beethoven bei Einhändigung dieses Exemplars in Bezug auf die Vollständigkeit: „Das ist Alles.“ — „Dass er“, fährt A. S. fort, „bei diesem Arrangement mitgewirkt, hörte ich ihn später sagen. Betreffs des schlecht stylisirten Titelblattes schalt er sich selber aus: *Ballo per il Clavicembalo!* Damals war er durch und durch Italiener und radbrechte häufig die italienische Sprache — es war in der Epoche

„*Giulietta Guicciardi*“ 1801. — Herrn Thayer verdanken wir nämlich die Gewissheit, in welchem Jahre jene Katastrophe im Leben Beethoven's erfolgt ist, und aus welchem also auch jene drei Briefe an seine Geliebte herühren, die nur die Angabe des Tages, aber nicht des Jahres tragen. Thayer hat in allen Kirchenbüchern Wiens Jahr und Tag der Trauung der Giulietta mit dem Grafen Gallenberg aufgesucht und gefunden, dass die Trauung im Jahre 1801 statt gefunden. — Bisher setzte man diese Liebe Beethoven's in viel spätere Zeit, z. B. 1805 und 1806; auch Schindler war noch in der neuesten Ausgabe der Biographie der Meinung, dass sie in das Jahr 1803 gehöre. Nach Thayer's Fund fällt sie also in das einunddreissigste Lebensjahr Beethoven's. (Vgl. Sch., I., 93 ff.)

Durch die Opuszahl 24 auf dem Titel des Cappischen Clavier-Auszugs wird ebenfalls auf die richtige Zeit der Entstehung der Prometheus-Musik hingewiesen (in den Katalogen der Beethoven'schen Werke wird sie fälschlich mit Op. 43 bezeichnet). Uebrigens ist die Sonate in F-dur für Clavier und Violine auch unter der Nummer Op. 24, und zwar auch 1801 (aber bei Mollo in Wien), erschienen. Die Umgebungen sind demnach folgende:

Op. 20, Septett in Es-dur. Op. 21, Sinfonie in C-dur. Op. 22, Clavier-Sonate in B-dur. Op. 23, Sonate für Pianoforte und Violine in A-moll. Op. 24 (s. vorher). Op. 25, Serenade für Flöte, Violine und Alto. Op. 26, Sonate in As-moll. Op. 27, die beiden Phantasien (Nr. 2, Cis-moll, „Alla Contessa Giulietta Guicciardi“).

Aus Aachen.

Wenn ich Ihnen lange nicht über unser musicalisches Leben geschrieben habe, so ist der Mangel an Concerten wahrlich nicht daran schuld, sondern eher die Fülle des Stoffes, ein *Embarras de richesses*. Das kann man doch wohl mit Recht sagen, wenn in einer Woche drei Künstler von europäischer Berühmtheit hier concertirt haben: Laub, Jaell und Stockhausen.

Im fünften Abonnements-Concerte (den 19. Januar) wurde die vollständige Musik von Beethoven zum Ballet: „Die Gesehöfe des Prometheus“, und Ouverture und II. Act aus Gluck's „Orpheus“ gemacht; die Alt-Partie in letzterem sang unsere geschätzte Dilettantin, Frau P. — Das sechste Concert (zum Besten des Orchesterfonds) brachte Beethoven's Ouverture in C, Op. 115 — Arie für Mezzo-Sopran aus Händel's Herakles — Concert für das Violoncell von Molique, gespielt von Hrn. J. Wenigmann — zwei Lieder von F. Schubert (Mignon's „So lasst mich scheinen“, von Liszt, und Gretchen's „Meine Ruh' ist hin“, von Hiller instrumentirt) — eine Orgel-Toccata von J. S. Bach, orchestriert von Esser — Schlusscene aus Göthe's Faust, II. Theil, für Soli, Chor und Orchester von R. Schumann. Wie Sie sehen, ein sehr interessantes Programm, das überall recht gelungen ausgeführt wurde. Fräulein Emilie Genast aus Köln ärntete durch den Vortrag der Arie von Händel und vorzüglich der beiden Lieder den lebhaftesten Beifall.

Die oben genannten Künstler gaben Soireen, die, zur Ehre unserer Stadt sei es gesagt, von sehr zahlreicher und enthusiastischer Zuhörerschaft besucht waren. Laub, der ausgezeichnete Interpret classischer Musik, eröffnete seine Soiree, unterstützt von dem wackeren Quartett der Gebrüder Wenigmann, durch das Quintett von Mendelssohn in C-dur, dem der Vortrag der Sonate Op. 96 von Beethoven für Pianoforte und Violine durch die Herren Wüllner und Laub folgte, eine Leistung, so vollendet, wie man sie von zwei so tief in die Geheimnisse des Meisters eingeweihten Künstlern erwarten konnte. Während eine Polonaise von Laub und Ernst's Othello-Phantasie die Technik des Concertgebers bewundern liessen, offenbarte der Vortrag einer Romanze von Beethoven seinen schönen Ton und gefühlvollen Ausdruck aufs herrlichste.

Der eminente Pianist Alfred Jaell erregte in einem Concerte der „Liedertafel“ in dem schönen Bernaert'schen Saale einen stürmischen Enthusiasmus. Ihnen alles aufzuzählen, was er spielte, wäre unmöglich, da seine freundliche Bereitwilligkeit, die stürmischen Wünsche des Publicums zu befriedigen, eben so gross war, wie seine Virtuosität.

Am 16. d. Mts. hörten wir die grösste Berühmtheit unter den Sängern, Julius Stockhausen; er versetzte unser Publicum in eine so begeisterte Aufregung, dass es ein wahres musicalisches Fest feierte. Gleich durch die ersten Takte der Arie aus „Julius Cäsar“ von Händel eroberte er alle Herzen, und bei dem nächsten Ruhepunkte brach auf der Stelle der lauteste Beifall aus. Der glänzende Ruf, der dem Meistersänger in der edelsten Bedeutung des Wortes und der Kunst vorausgegangen war, wurde weit übertroffen, und in der That wurde alles, was Stockhausen sang, so vollendet vorgetragen, jedes Stück trug einen so individuellen Charakter von Vollkommenheit in sich, dass es unmöglich ist, Eines vor dem Anderen hervorzuheben. Der Erfolg war ungeheuer und fast beispiellos in unseren Concert-Annalen. Am folgenden Tage wiederholte er sich in einem engeren Kreise in einer Matinee bei Herrn Director Wüllner, wo der Sänger mit vollen Händen aus dem reichen Schatze von Franz Schubert schöpfte, der ihm vor allen Anderen zur Aufbewahrung anvertraut zu sein scheint.

N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

KÖLN, 22. März. Ole Bull, der bereits in Düsseldorf und in Bonn mit grossem Beifalle gespielt hatte, gab in dieser Woche zwei Mal Concert im Theater und hatte einen ungeheuren Erfolg. Im ersten Concerte spielte er ein Concert von Paganini, ein wunderschönes Larghetto von Mozart (ursprünglich für die Clarinette geschrieben) und seine Polacca guerriera. Nach dem wiederholten Her-

vorrufe trug er noch das von ihm für die Violine allein arrangirte Duett aus Don Juan: *La ci darem la mano*, und ein spanisches Ständchen vor, Alles unter stürmischem Beifall und Fanfaren von Trompeten und Pauken. Im zweiten Concerte spielte er sein Concert in A-dur, auf allgemeines Verlangen wiederum das Larghetto von Mozart, und zum Schluss ein Carneval.

Ole Bull — geboren 1810 — ist noch immer der bewunderungswerte nordische Geigen-Heros, der in seiner Art einzig dasteht. Was auch die Kritik über Benutzung oder Missbrauch seiner eminenten Virtuosität zu unmusicalischen Kunststücken tadelnd gesagt hat, die gerechte, nicht pedantisch einseitige Würdigung seines Spiels wird ihn stets und, wir möchten beinahe sagen: jetzt noch mit mehr Recht, als früher, unter die ersten Künstler auf der Violine setzen, und ihn in Bezug auf Grösse und Schönheit des Tones auf allen Saiten, auf innigen Vortrag der Melodie, auf geniale Behandlung des Instrumentes, auf Darlegung einer scharf ausgeprägten Künstler-Individualität den grössten Virtuosen gleich stellen, während sie ihm in Betreff der technischen Meisterschaft in manchen Dingen, z. B. im doppelgriffigen Spiel, und namentlich im Staccato, die unbestreitbare Palme zuerkennen muss.

Ole Bull hat hier einen so enthusiastischen Beifall erhalten, dass es zu bedauern ist, dass seine Anwesenheit gerade in die nächste stille Zeit vor Ostern fällt; zu anderer Zeit würde hier eine Reihe von Concerten desselben ein dankbares Publicum finden. Wie kommt es aber, dass wir den eminenten Künstler nicht in einem der Abonnements-Concerte im Gürzenich hören?

Passacaglio. (Vgl. Nr. 11, S. 87.) Von guter Hand geht uns die Notiz zu, dass im Spanischen *Pasacalle* „ein gewisses Tonstück für die Zither“ oder Gitarra bezeichnet Demnach dürfte das Wort aus Spanien stammen und von *pasar* (*passer*, vorübergehen, gehen) und *calle* (die Strasse) ursprünglich ein Lied (oder einen Tanz) bedeuten, das in den Strassen gesungen wurde — ähnlich dem französischen *Vauderville*, d. i. *Chanson qui court par la ville*.

Im Laufe des Monats Februar fanden in Berlin die 24. und 25. Vorstellung von H. Dorn's „Nibelungen“ statt. Das echt deutsche Werk hatte sich auch diesmal bei zum Theil neuer Besetzung des wärmsten Empfanges von Seiten der Zuhörer und Zuschauer zu erfreuen. Erhöht ward die Theilnahme noch durch eine neu componirte, von Frau Jachmann-Wagner (Brunhilde) trefflich vorgetragene Einlage im zweiten Acte. Zur Aufführung vorbereitet wird die Oper in Sondershausen, und Karlsruhe wird folgen. Zuerst wurden die „Nibelungen“ in Weimar (Januar 1854), dann in Berlin (März 1854), Königsberg (Mai 1855), Breslau (November 1855), Wien (Februar 1857) und Stettin (März 1857) aufgeführt.

Göttingen. Seit Ostern vorigen Jahres hält Herr Dr. Ed. Krüger hier Vorlesungen vor Studiosen über Musik, welche recht gut besucht sind. Ferner steht ein Singverein unter seiner Leitung, welcher sich vorzüglich mit Palestrina und Bach beschäftigt. Die Wirksamkeit des hochgebildeten Musikgelehrten und zugleich praktischen Musikers für die Tonkunst, welcher er seit Jahren, wie bekannt, die Mussestunden, die ihm seine amtliche Thätigkeit liess, widmete, wird von bedeutendem Einflusse auf die musicalischen Zustände in Göttingen sein.

Hannover. Je seltener bei uns grosse Chor-Aufführungen sind, desto erfreulicher war das Concert, welches die Sing-Akademie unter Direction des Herrn Capellmeisters B. Scholz am 6. Februar veranstaltete. Zur Aufführung kamen die Cantate von J. S. Bach: „Christ lag in Todesbanden“, nur für Chor ohne Soli,

die Orchester-Begleitung zur Aufführung im Concertsaale ohne Orgel von Scholz eingerichtet; Gluck's Ouverture zur Iphigenie in Aulis und das Requiem von Cherubini. Das Concert fiel sehr gut aus. Se. Majestät der König, Protector des Vereins, war anwesend und von der Ausführung so befriedigt, dass er die Wiederholung des Requiems in der nächsten Zeit wünschte.

Ueber die am 18. März in der grossen Oper zu Paris erfolgte zweite Vorstellung des Tannhäuser wird uns geschrieben: „Wagner hat sich zwar zur Ausmerzung aller während der ersten Vorstellung verlachten Stellen herbeigelassen; er hat den ersten Dialog zwischen Venus und Tannhäuser gekürzt, das Wiedererscheinen der Venus unterdrückt. Aber das Publicum fühlte sich so unangenehm berührt durch diese Musik und so gelangweilt, dass das Pfeifen kein Ende nehmen wollte. Trotz der Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin unterbrachen die Bezeugungen des Missfallens das Stück zu wiederholten Malen. Der Marsch und das Lied an den Abendstern wurden allein ohne Opposition beklatscht. Als Niemann seinen tragischen Bericht im dritten Acte beginnen wollte, wurden wieder Zeichen des Missfallens laut. Da machte der Sänger einen Gestus mit der Hand, der andeuten sollte, dass er keine Schuld an der Composition habe, und sofort antwortete das Publicum mit donnerndem Beifalle. Aber seine Erzählung wurde doch hier und da wieder unterbrochen. Ich habe niemals solchen Scenen in der grossen Oper beigewohnt. Als der Lärm einen Augenblick so stark war, dass es schien, als pfiffe das ganze Haus, rief Jemand aus einer Loge des zweiten Ranges: „Mais c'est la claque qui siffle!“ Ich glaube nicht, dass der Tannhäuser mehr als 3—4 Vorstellungen erleben wird.“

Eine Correspondenz der Indépendance aus Paris vom 19. d. Mts. sagt aus, dass die Opposition bei der zweiten Aufführung sich nicht auf Heiterkeit und Murren beschränkt, sondern in arges Pfeifen ausgebrochen sei. Der Kaiser und die Kaiserin traten gerade mitten in einer solchen Tumultscene gegen Ende des zweiten Actes ein. Sie wurden von lautem Applaus begrüßt. Der missgestimmte Theil des Publicums nahm diesen für eine Demonstration zu Wagner's Gunsten, und das Pfeifen verdoppelte sich, bis das Missverständniß gelös't wurde. Im dritten Acte aber ging der Scandal wieder los, und nun erfolgte die (oben erwähnte) Scene mit Niemann. Die heftige Opposition soll hauptsächlich von den Abonnenten der grossen Oper herrühren; der ungastliche und unanständige Charakter derselben ist aber jedenfalls bedauernswerth.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und 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.

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.