

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 32.

KÖLN, 8. August 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Vor siebenzig Jahren. — Noch einmal die Melodie der Marseillaise. — Die erste Aufführung von Rossini's Barbier von Sevilla. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Breslau, Adolph Friedrich Hesse † — Offenbach's neueste Operette — Denkmal für Fräulein Ida Pellet — Wien, Theater, Herr Wachtel, Offenbach's „Rheinnixe“ — Paris, Herrn Dietsch' Entlassung von der grossen Oper).

Vor siebenzig Jahren.

Wenn wir neuere und neueste Schriften über Aesthetik der Tonkunst, über das Wesen der Musik, über ihre Verbindung mit der Dichtkunst u. s. w. bis zum Ueberdruss gelesen haben, wobei es einem beinahe ergehen kann wie dem Schüler des Mephistopheles in Goethe's Faust mit dem Mühlrade, so blättern wir zur Erholung wohl in älteren Werken über Musik, selbst aus dem vorigen Jahrhundert, wobei es sich dann oft treffen will, dass wir uns recht guter Gedanken und einer von Wortschwall und Phantasterei freien Darstellung in denselben erfreuen.

So fiel uns vor einigen Tagen ein „ästhetischer Versuch“ von Christian Friedr. Michaelis „Ueber den Geist der Tonkunst“, gedruckt Leipzig, 1795, in die Hände, an dem wir dieselbe Erfahrung machten. Der Verfasser, ein Sohn des berühmten gelehrten Theologen Joh. David Michaelis († 1791), war in den neunziger Jahren Privatdocent der Philosophie in Leipzig und starb 1814 als Professor in Marburg. Seine Betrachtungen sind namentlich mit Rücksicht auf Kant's „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ geschrieben. Wir sind keineswegs gesonnen, das Buch (zwei Bändchen von 134 und 160 Seiten) zu analysiren: aber wir halten es der Vergleichung wegen für anziehend, einige Stellen daraus mitzutheilen.

Zunächst über Auffassung und Empfänglichkeit des Menschen für Musik und über die Wirkung der Tonkunst.

„Die sittliche Gefühlsstimmung ist der Grund einer feineren Empfänglichkeit für die musicalische Schönheit. Denn da unsere moralische Beschaffenheit nur zum geringeren Theile durch Begriffe und deutlich erkannte Grundsätze, zum grössten Theile aber durch blosse (sittliche) Gefühle bestimmt wird, so ist es wohl erklärlich, wie eine Kunst, welche Begriffe und Gedanken weder zum Mittel noch zum Zwecke ihrer Wirksamkeit hat, mit unserer Sittlichkeit im Zusammenhange stehen könne. Die

sittliche Stimmung des moralischen Gefühls-Vermögens verbreitet sich nun, je herrschender sie wird, um so mehr über die ganze sinnliche Natur des Menschen. Sie drückt sich also auch äusserlich, nach Beschaffenheit der Organisation, mehr oder weniger in dem Tone der Sprache und überhaupt in allen äusseren Bewegungen aus. Wir setzen aber auch unter ihren Zeichen bei Anderen eine solche sittliche Stimmung voraus, und um so mehr, je inniger wir uns ihrer in uns selbst bewusst sind. Sie kündigt sich uns in gewissen Beschaffenheiten der Töne an; Analogie und Einbildungskraft ergänzen, was in unseren Wahrnehmungen noch mangeln möchte, und eine moralische Sympathie, das geheime Band edler Seelen, leitet die Töne, die wir als Ausdruck sittlicher Gefühle auslegen und begierig aufnehmen, in unser Herz.

„Es gibt Tonstücke, die ganz vorzüglich einen lauteren, reinen Sinn athmen. Unsere Brust erhebt und erweitert sich bei dem Anhören derselben; wir sehen dann gleichsam ganz unser Inneres, unser edleres Selbst, vor dem wir nicht erröthen dürfen, dargestellt; wir fühlen uns selbst gestärkt zu neuer, lebendigerer Humanität. Die Gefühle, welche die Musik in einer sittlich gestimmten Seele erregt, kommen denen sehr nahe, zu welchen uns die Betrachtung der schönen landschaftlichen Natur erhebt. In der freien Natur wird uns so wohl, unser Herz erweitert sich, und wir fühlen uns hinausgesetzt über die selbst auferlegte Sclaverei, über kindische Eitelkeit, Thorheit und Eigensinn kleinlicher, in ihre Mauern eingeschränkter und auf diese Schranken gleichsam stolzer Menschen.

„Wir müssen aber, um die Werke der Tonkunst nicht ungerecht zu beurtheilen, Unbefangenheit und reine sittliche Gesinnung in denen voraussetzen, welche ihre Kraft und Würde und Schönheit fühlen und schätzen sollen. Ein gewisser lauterer Sinn ist es, der allen schönen Kunstwerken den leichtesten Eingang in das menschliche Herz verschafft, reine und sanfte, jedoch lebendige Bilder der Phan-

tasie hervorruft und den Geist zu richtigen Urtheilen leitet. Wie fähig ist nicht dieser reine Sinn, alle Arten der Musik richtig und lebhaft zu fühlen! Wie ergötzt ihn nicht z. B. der musicalische Ausdruck ländlicher, sanfter Fröhlichkeit und Einfalt, denn unzählige Bilder edler Einfachheit und schuldloser Glückseligkeit erfüllen da die Seele. Wie innig ist nicht auch der Ausdruck der Traurigkeit, des Ernstes oder der feierlichen Ruhe in schöner musicalischer Darstellung für ein gebildetes, gefühlvolles Herz! So erhebt sich der Geist über den Sturm der Leidenschaften in der energischen, wilden Musik (eines Händel, Mozart oder Haydn) durch die moralischen Ideen seiner Vernunft, und ästhetisches Wohlgefallen an dem erhabenen Ausdrucke mischt sich mit dem hohen Gefühle menschlicher Würde und Selbständigkeit.

„Während aber für fröhliche Melodieen fast Jeder empfänglich ist, haben doch nur Wenige Sinn für den Ausdruck des Majestätischen und Erhabenen in der Musik. Denn eine majestätische, feierliche und erhabene Musik kann in keiner kleinen Seele Eingang finden, die sie vielmehr entweder als fremd gar nicht röhrt, oder mit einem schmerzhaften Gefühle niederschlägt und das Bedürfniss der Sinnlichkeit nur noch stärker fühlen lässt, während ein veredelter Geist voll Bewunderung und Staunen bei einem grossen Meisterwerke der Tonkunst weilt und sich im Anhören desselben moralisch erhoben und gestärkt fühlt.

„Hier scheint eine Stelle aus der Recension der Matthisson'schen Gedichte (Allg. L. Ztg., Nr. 298, 1794*) einen schicklichen Platz zu finden. „In thätigen und zum Gefühle ihrer moralischen Würde erwachten Gemüthern sieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft niemals müsig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen. Bietet sich ihr nun unter diesen Erscheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen Regeln behandelt werden kann, so ist ihr diese Erscheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlungen, der tote Buchstabe der Natur wird zu einer lebendigen Geistersprache, und das äussere und das innere Auge lesen dieselbe Schrift der Erscheinungen auf ganz verschiedene Weise. Jene liebliche Harmonie der Gestalten, der Töne und des Lichtes, die den ästhetischen Sinn entzückt, befriedigt jetzt zugleich den moralischen; jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raume oder die Töne in der Zeit an einander fügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Uebereinstimmung des Gemüthes mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der schö-

nen Haltung eines pittoresken oder musicalischen Stückes malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele.

„Der Tonsetzer und der Landschaftsmaler bewirken dieses bloss durch die Form ihrer Darstellung und stimmen bloss das Gemüth zu einer gewissen Empfindungsart und Aufnahme gewisser Ideen, aber einen Inhalt dazu zu finden, überlassen sie der Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters. Jede nähere Bestimmung wird hier als eine lästige Schranke empfunden; denn eben darin liegt das Anziehende solcher ästhetischen Ideen, dass wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Autor hineinlegen will, bleibt stets eine endliche, der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überlässt, ist eine unendliche Grösse.“

Man hat der Musik aber auch schon damals die Unbestimmtheit ihres Ausdrucks zum Vorwurfe machen wollen. Dagegen spricht ein Recensent von Heydenreich's System der Aesthetik, Leipzig, 1790, in der Neuen Bibliothek der sch. Wiss., 43, 2, 1791: „Empfindungen und Leidenschaften können eine Zeit lang ununterbrochen und unverändert in der Seele fortdauern: Töne können unverändert nicht fortdauern, oder sie werden uns unerträglich. Und eben dies macht wohl eine der Schwierigkeiten des musicalischen Ausdrucks und eine der Ursachen seiner Dunkelheit aus, dass die Modulationen und Gänge sich unaufhörlich verändern müssen, wenn sie dem Ohr nicht missfallen sollen, und dass sie doch unverändert dieselben bleiben müssten, wenn sie dem Gemüthe einen bestimmten Affect tief und stark genug einprägen sollen, wie Viele verlangen. Melodie und Tonart bleiben, auch in demselben Tonstücke, nicht unverändert, und Tact und Zeitmaass bezeichnet nicht eine bestimmte Empfindung so genau, dass Einheit des Ausdrucks durch die Einheit jener beiden Stücke erhalten würde.

„Müssen denn aber die Empfindungen oder die Summe und Vereinigung derselben, der Zustand der Empfindsamkeit, welchen Kunstwerke darstellen, überhaupt etwas Bestimmtes sein? Ist dies der Fall insbesondere bei der Tonkunst, wo in der That der musicalische Ausdruck der Leidenschaften unbestimmt ist? Es ist dies einer der Vorwürfe, die man dieser Kunst macht, aber mit Unrecht. Wenn es in der menschlichen Natur solche Empfindungen, solche Zustände der Rührung und des Begehrns gibt, von denen wir uns selbst nicht Rechenschaft zu geben wissen, warum soll es nicht auch eine Kunst geben, die als eine Dolmetscherin und Lenkerin dieser unbestimmten Regungen des menschlichen Herzens auftrete? Sie sind, ihrer Dunkelheit ungeachtet, auch für die bestimmten und mit mehr Bewusstsein verbundenen Eindrücke und Bestre-

bungen, und also für Vernunft und Sittlichkeit wichtig, weil sehr viel bei den absichtlichen und durch Ideen ge- lenkten Aeusserungen unserer Kraft auf die Stimmung unseres Gemüthes ankommt, mit der wir an dieselbe gehen. Und diese Stimmung hängt gerade in hohem Grade von solchen unnennbaren Gefühlen ab, dergleichen der musicalische Ausdruck darstellt und bearbeitet.“

Diesen Bemerkungen fügt C. F. Michaelis Folgendes hinzu: „Ein Kunstwerk soll durch die Schönheit seiner Form, mithin durch seine innere Vollendung, nicht aber um fremder Beziehungen willen wohlgefallen. Man darf aber diese Schönheit des musicalischen Kunstwerkes nicht bloss auf den Ausdruck von Gefühlen und Gemüthsbewegungen beschränken. Es gibt eine gewisse Symmetrie und bewundernswürdige Regelmässigkeit in der Musik, welche uns um so mehr anzieht, je mehr sie zu gleicher Zeit den Anschein von blosser Natur und Zufälligkeit behauptet. Uns gefällt durch eine schnelle Reflexion der Urtheilskraft das Verhältnissmässige, Mathematische, Symmetrische, Geordnete und Planmässige, das wechselseitig Bezogene in der Musik. Hieher gehören die wunderbaren harmonischen Verbindungen in der gebundenen musicalischen Schreibart, z. B. in den Fugen eines J. Sebast. Bach oder Händel. Sehr glücklich verband der unsterbliche W. A. Mozart den innigsten Gefühls-Ausdruck mit der kunstvollsten Symmetrie in den so genannten Nachahmungen, harmonischen Umkehrungen und dergleichen Aeusserungen seines musicalischen Tiefsinns.“

Schliessen wir hier gleich eine andere Stelle über Mozart's Don Giovanni an, zunächst ihres richtigen Grundsatzes wegen, dass auch das an sich Hässliche im musicalischen Ausdruck schön werden müsse, und zweitens als Beweis gegen die Berufung unserer heutigen Reformatorien auf die Verkennung des Genie's durch die jedesmaligen Zeitgenossen. Es heisst Th. II., S. 102:

„Der musicalische Ausdruck des an sich Sinnlich-Widrigen und Hässlichen muss durch die Kunst des Componisten gemildert werden. Gewaltsame Affecte und wilde Leidenschaften müssen also entweder erhaben dargestellt, oder durch angenehme Abwechslung mit den sanften und wohlthätigen, oder durch musicalische Veredlung ihrer Ausbrüche gemildert werden, wenn sie dem ästhetischen Gefühle angemessen sein sollen. In Mozart's tragischer Oper Don Giovanni oder *Il dissoluto punito* bieten sich bewundernswürdige Beispiele von der meisterhaftesten Behandlung der sinnlich-widrigen Affecte des Schreckens, der Furcht und des Entsetzens dar. Die letzteren Scenen, da die feierlich ernsten Warnungen und Drohungen der wunderbar beseelten Statue des Commandeurs vom Grabmal herab den leichtsinnigen Wüstling und seinen Diener in

Erstaunen, Angst und Schrecken setzen, das Entsetzen, das bei der wirklichen Ankunft des nur zum Scherze eingeladenen steinernen Gastes den Muthwilligen durchschauert, und der Chor der Verzweiflung und Verdammung, mit dem die grausende fünfzehnte Scene endigt*)— alles dies hat dem Componisten die glücklichste Gelegenheit gegeben, seine musicalische Einbildungskraft in dem gewaltigsten und erschütterndsten Ausdruck des Pathetisch-Erhabenen auf die unübertrefflichste Art zu beweisen.“

„Des Tonkünstlers Aufgabe ist, den inneren Menschen zu seinem Objecte zu machen; seine Kunst verliert sich um so gewisser ins Reich der Willkür, je mehr er sich von dem Ausdruck innerer Menschennatur entfernt und es unternimmt, die Eindrücke äusserer Gegenstände zu schildern oder gar äussere Begebenheiten durch Töne darzustellen.“ (II. 100.)

Ist es doch, als hätte man schon vor siebenzig Jahren die Verwirrung der Begriffe über das musicalisch Schöne und über den so genannten „Inhalt“ der Musik vorhergesehen und — klarer darüber gedacht, als jetzt!

Vergleichen wir nun Neueres mit dem oben gegebenen Alten, so finden wir in Vischer's Aesthetik, dem einzigen Werke unserer Zeit, welches auch in Bezug auf die Aesthetik der Tonkunst auf wahrer Wissenschaft beruht und ein klar gedachtes System in klarer Darstellung durchführt, in der Hauptsache eine vollständige Uebereinstimmung der Ansichten über das Wesen der Tonkunst mit den Principien, die, wie wir gesehen, bereits vor siebenzig Jahren ausgesprochen worden.

Wir lesen nämlich bei ihm (Theil II., 381): „In der Tonkunst ist die Phantasie, diese kunstschaaffende Kraft des menschlichen Geistes, in der Weise thätig, dass sie von den Objecten, die ihr, wie jeder Kunst, den Stoff liefern, nicht die Gestalt, nicht den Gegenstand selbst, sondern nur den reinen Eindruck derselben auf das Gefühl zum Ausdruck bringt; eben daher wird sie vorzüglich die Sphären aufsuchen, wo volles und vertieftes inneres Leben sich kund gibt. Wie sie selbst die empfindende ist, so ist der empfindende Mensch ihr Stoff, und je mehr eine Sphäre des Stoffes Erregungen des innersten Lebens mit sich führt, desto willkommener muss sie ihr sein: so die Liebe, die Freundschaft und vor Allem die Seelenkämpfe des Individuums. Sie wird sich immer auf den Boden des allgemein Menschlichen stellen, und zwar in der Form des rein bewegten Innern.“

Wie verhalten sich aber dagegen die Kunst-Philosopheme von Wagner, Liszt, Brendel und Genossen? wie

*) Dieser Chor wurde also damals gegeben, während heute seine hochtragische Wirkung durch Teufeleien ersetzt wird! D. Red.

Franz Müller und sämmtliche Anhänger der so genannten neuen Schule? Sie alle verkünden uns den grossen Fortschritt, dass „die Entwicklung der Tonkunst sich mit den Schulen Mozart's und Beethoven's erschöpft habe, dass in dieser Entwicklung, die sich streng auf das musicalische Gebiet beschränkte, wo Alles ausgelebt, erstorben schien, Wagner den Anstoss zu einer neuen Kunstentfaltung gegeben habe. Die Musik war bei ihrem Schlusspunkte angekommen, der Boden, welcher bisher ihr Gediehen förderte, war nicht mehr vorhanden. Dieser Boden war vorzugsweise das in sich zurückgezogene Gemüthsleben, die subjective Innerlichkeit. Jetzt ist eine Wendung nach aussen hin eingetreten, man hat dieses Reich des Innern verlassen. [Ja wohl, ja wohl!] Alles drängt nach Wirklichkeit, nach Gestaltung der äusseren Welt. Das neue Kunstwerk ist die jenem Drange nach aussen entsprechende Erscheinung auf musicalischem Gebiete.“ (Brendel, Geschichte der Musik, II., 593.)

Wahrlich, es hält schwer, diese und ähnliche Phrasen nicht für bittere Ironie zu halten! Wenigstens widerlegt nichts besser diese ganze Theorie, als die Behauptung, dass das „in sich zurückgezogene Gemüthsleben und die subjective Innerlichkeit“ aus der Welt verschwunden seien!

Zufällig liegt uns da noch ein Büchlein vor Augen, das denselben Titel führt, wie unser altes von 1795, nämlich: „Der Geist der Tonkunst“ von Dr. Ludwig Nohl. Wiewohl Herr Nohl nicht in das Horn der neuesten Schule stösst, sondern noch an Autoritäten wie Vischer, O. Jahn, auch Marx glaubt, aus deren Schriften er viel, sehr viel genommen, was er übrigens auch gar nicht läugnet, so ist es doch sonderbar, dass er seinem Büchlein einen so anspruchsvollen Titel gegeben, da man von Erläuterungen oder Belehrungen über den Geist der Tonkunst im Allgemeinen so gut wie nichts findet und das Ganze mehr eine historische Uebersicht über die Entwicklung der Musik mit eingefügten Charakteristiken einzelner Musiker oder einzelner Werke derselben gibt. Die Art, wie Herr Nohl z. B. an Mozart zeigt, wie dieser Künstler das Wesen der Musik nach Vischer's oben angeführtem Aussprache in seinen Werken zur Erscheinung gebracht habe, möge als eine Probe seiner Darstellung hier stehen (S. 101 ff.):

„Die Oper Don Juan ist trotz des darin vorkommenden Wunders der unermessliche Fortgang vom Mythos zur lebendigen Wirklichkeit. Mozart war es, der der Musik die ganze Welt der realen Stoffe erschloss. Man sieht dies nirgends deutlicher, als an dieser Oper. Die gespenstische Geschichte der Erscheinung des Commodore [Wie kommt Herr Nohl dazu, den Commendatore zu einem Admiral zu machen?] ist trotz allem wunderbaren Scheine

nichts als ein psychologischer Vorgang, der aus dem Innern des Wollüstlings Don Giovanni an das Licht der lebendigen äusseren Erscheinung gezogen wird, damit er überhaupt nur dramatisch darstellbar werde. Er ist wie die Erscheinung des Erdgeistes im Faust, die Hexen im Macbeth, der Geist im Hamlet, nicht eine Theater-Maschinerie, um die Figuren des Stückes in Bewegung zu setzen, sondern es ist hier das Innere, das Gewissen des Menschen herausgestellt, der sich des Bösen bewusst ist, dass er in seinem Eigenwillen sich gegen den Willen der Gesamtheit empört hat. Es ist Wirklichkeit, lebendig gefühlter Vorgang, und desshalb von der Musik mit so unübertrefflicher Wahrheit dargestellt, wie nur diese Kunst innerste Zustände der Menschenseele darzustellen vermag. Hier ist ein Beispiel, und ein bedeutsames, wie Mozart die Seelenkämpfe des Individuums aufzufassen und darzustellen gewusst hat, und Goethe hatte wohl eine Ahnung von der Congenialität dieses Meisters mit ihm, wenn er ihn als den Einzigen bezeichnete, der die Musik zu seinem Faust zu schreiben vermöchte. Gleichwohl übersah er, dass gerade ein solch ebenbürtiger Geist nicht dazu im Stande gewesen wäre, und zwar aus dem Grunde der Ebenbürtigkeit.

„Die genannte Scene aus dem Don Juan gibt einen bedeutsamen Aufschluss über Mozart's ganze Anschauungsweise in den höchsten Dingen. Nur ein Geist, der, wir wollen nicht sagen, in dem klaren Bewusstsein, aber in der gewissen Empfindung lebt, dass die Schuld, so wie sie vom Menschen selbst und von ihm allein begangen, so auch an ihm allein und bei seinen Lebzeiten gerächt werde, vermöchte so sehr mit Wahrheit das Schaudergefühl und die Angst des erwachten Gewissens zu malen. Hier ist die Erscheinung eines Richters aus jener Welt, denn einen solchen stellt der Commodore dar, nicht mehr ein Glaube zu nennen, in dem der Dichter besangen wäre, sondern ein Geglaubtes, ein vom dunklen Theile des Volkes nur noch hier und da Geglaubtes. Nur einem Geiste, der in seinem innersten Fühlen jedwede Transcendenz überwunden hat und in sich gewiss ist, dass das Ewige und Göttliche sich nicht hoch oben über den Wolken aufhält, sondern uns in lebendiger Gegenwart da und dort und überall umweht, kann sich eine solche Tiefe des Schuldbewusstseins, ein solcher Blick in den innersten Zusammenhang aller Erscheinungen des Lebens eröffnen, wie er sich in dieser Oper zeigt. Nur für einen solchen ist es dann ferner möglich, dass ihm, wie unserem Meister, der Mensch, der alleinige Mensch, zum Mittelpunkte alles Daseins, zur alleinigen Quelle des Stoffes für seine wunderbaren Kunstschöpfungen wird. Dass Mozart selbst sich dieses nicht zum klaren Bewusstsein gebracht hat, dass sein alltägliches Verhalten, sein Kirchenbesuch dem allem zu widersprechen

scheinen, hindert uns nach dem oben Gesagten nicht an dieser Annahme. Sein ganzes Thun und Lassen schwebte innerhalb der Region des menschlichen Geistes, die dem Selbstbewusstsein vorauf geht und in der alles, was in weiterer Thätigkeit des menschlichen Geistes als Gedanke heraustritt, bereits als ahnende Empfindung vorgebildet ist. Die Dichter und Künstler waren es von je, die dem Philosophen die ersten Keime und Ansätze gaben zu den Ideen, die als klare Gedanken, als Aussprüche der Wahrheit später die Welt regelten und beherrschten, und es ist deshalb von grösster Bedeutung, in solch schöpferischen Geinen, wie Mozart war, überall nicht die Fortschritte zu erkennen, die sie in der tieferen Erfassung des menschlichen Geistes zum Theil bereits selbst machten, zum Theil wenigstens vorbereitet.“

Und dann die Stellen über die „Ironie des Schönen“ bei Mozart, welcher „die Höhe in dieser Ironie des schönen Scheins erreichte“ (S. 109):

„Er, dem wir das wärmste und liebevollste Herz zuschrieben, er, dessen ganzes Wesen Empfindung sein musste, liebevollste Ergreifung alles Menschlichen, wärmste Umschlingung jedes Gemüthes, das ihm nahe kam, sollte gerade er am meisten jener kühlen Ironie, jenes feinen Spottes, jenes Belächelns alle des Köstlichen, was er in der Wirklichkeit empfunden, fähig gewesen sein?“

„Die Musik gibt nicht die Empfindung selbst, nicht das Stossweise, Ungeordnete, Zufällige, das sie hat, die Musik soll, wie jede Kunst, nur das Bild geben, und je mehr sie alles Stoffartige ihres Inhalts abgestreift hat, je höher wird sie zur wahren Schönheit durchgedrungen sein.“

„Wir wollen verzichten auf Herzähnung der feinen Züge, die Mozart's dramatischen Compositionen in überreicher Fülle eingewebt sind. Es erscheint uns bedeutsamer, im Ganzen seiner Werke, besonders in den Instrumentalsachen, in den kleineren, für die „Kammer“ bestimmten Compositionen, jene Selbst-Ironie, die in dem Leben seiner Zeit lag, aufzusuchen und zu bemerken, wie sie sich bei ihm zur Ironie der reinen Schönheit verklärte. Man sieht die schlanken, feinen Gestalten in kurzen Hosen und seidenen Strümpfen, mit Tressenrock und Galanteriedegen, mit einer Haarfrisur, die aller Naturwahrheit Hohn spricht, den Tanz der Zeit, die Menuett, in würdevollster Grazie einherschreiten. Ueber die jungen Greisengesichter, die der Puder macht, geht ein feines Lächeln. Sie sind sich wohl bewusst, dass dieser Tanz, wie ihr Schäferspiel und das Ganze ihres geschraubten Daseins eine Lüge ist, eine Theaterscene, die bald ein Ende finden wird. Aber dennoch tanzen sie mit heiterem Ernste hinweg über die Haltlosigkeit ihrer Zustände. Es ist ein wunderbares, fast unheimliches Gefühl, das uns bei man-

chen Compositionen dieser Art ergreift, der Boden schwankt uns unter den Füssen, nirgends mehr ist ein Halt, es ist ein Geniessen mit der Vorahnung des Abgrundes, des schrecklichen Sturzes, der bald erfolgen muss. Und doch sind gerade solche Sachen von dem wunderbaren Zauber, den nur die reine Schönheit hat. Sie sind nichts als Spiel, aller Inhalt ist gleichgültig geworden, alles Dasein, alles Wirkliche ist aufgehoben, alles, was an die Endlichkeit erinnert und uns im reinen Genusse des höchsten Seins stören könnte, ist so sehr getilgt, dass wir unbekümmert um allen Inhalt uns gern dem Scheine der Unendlichkeit, der uns umglänzt, mit voller Seele hingeben.“

Wer biernach Neigung dazu hat, möge zum Buche (Frankfurt am Main, 1861) greifen.

Noch einmal die Melodie der Marseillaise.

Nach den Aufschlüssen von Castil-Blaze (in der *France musicale* vom 18. Juli 1852), welche wir in der Rheinischen Musik-Zeitung, Jahrgang 1852, vom 7. August mitgetheilt und daran eine Uebersicht der Nachrichten über den muthmaasslichen Componisten der Melodie der Marseillaise geknüpft haben, hielten wir die Acten über diese immerhin sehr interessante Sache dahin für geschlossen, dass allerdings eine deutsche Melodie — ein Gesang mit Chor und Refrain, der zum ersten Male 1782 im Hotel der Frau von Montesson, Gemahlin des Herzogs von Orleans, gehört wurde — dem *Chant de guerre*, Poesie von Rouget de l'Isle, zum Grunde liege.

Jetzt tritt Herr Fétis in der *Revue et Gazette musicale*, Nr. 29 vom 19. Juli, auf und behauptet geradezu: „Eine Abschrift von Rouget de l'Isle's *Chant de guerre* kam nach Paris und fiel in die Hände eines guten Musikers, der unter dem Namen Navoigille bekannt ist, obwohl er eigentlich Julien hiess. Als eifriger Republicaner begeisterte er sich an den Worten und erfand unmittelbar darauf die erhabene Melodie, welche sie unsterblich machte.“

Worauf stützt Fétis diese positive Behauptung? Er hat im Jahre 1847 zwei gedruckte Sammlungen aus der Revolutionszeit durch einen glücklichen Zufall aufgefunden: „die erste enthält alle revolutionären und republicanischen Gesänge in kleinen fliegenden Blättern; die andere alle von Gossec, Catel u. s. w. für die Revolutionsfeste componirten Stücke.“

In der ersten findet sich ein Blatt mit dem Titel: „*Marche des Marseillais, paroles du citoyen Rouget de l'Isle, musique du citoyen Navoigille; à Paris, chez Frère, passage du Saumon, où l'on trouve tous les airs patriotiques des vrais Sansculottes.*“ — Ein zweites Blatt

enthält dieselbe Melodie mit Guitarre-Begleitung: „*Marche des Marseillais, musique du citoyen Navoigille, accompagnement de guitare par le citoyen Mathieu. Au magasin de musique rue Joseph, section de Brutus.*“

Hieraus schliesst Fétis: „dass, da „ „die wahren Sansculotten“ ungefähr achtzehn Monate in den Jahren 1793 und 1794 geherrscht hätten, Navoigille in dieser Zeit die Marseillaise componirt habe, und dass sie damals als sein Werk öffentlich colportirt worden sei.“ Gegen das Letztere ist kein Zweifel zu erheben, wohl aber gegen das Erstere, indem diese beiden fliegenden Blätter am Ende nichts weiter beweisen, als dass die Melodie damals dem Bürger Navoigille allgemein (wie es scheint, da die beiden Blätter verschiedene Verleger haben) zugeschrieben wurde.

Nun meint Fétis: „Wäre Navoigille nicht der eigentliche Componist, sondern Rouget de l'Isle, so würde dieser dagegen reclamirt haben, was nie geschehen sei.“ Dies ist kein Beweis; denn wer kann behaupten, „dass es nie geschehen sei“? Wer hat die öffentlichen Blätter jener Zeit sämmtlich zu diesem Zwecke controlirt? Ding der Unmöglichkeit! Wenn Fétis als neuen Beweis gegen Rouget hinzufügt, dass in dessen *Essais en vers et en prose* vom Jahre 1797 bloss der Text des *Chant de guerre* stehe und kein Wort, das sich auf die Musik beziehe, so ist er im Irrthume. Bei der Ueberschrift der Marseillaise steht „ein Sternchen“, und eine Anmerkung besagt, dass dieses Zeichen bei den betreffenden Liedern bedeute, „dass er (Rouget) auch die Musik dazu gemacht habe“. — Die Sammlung von „50 chants français mis en musique par Rouget de l'Isle“, in welcher sich die Marseillaise ebenfalls befindet, ist nach Fétis erst 1825 in Quarto in Paris erschienen. Allein (was Fétis nicht anführt) Rouget erklärt darin wörtlich: „dass er die Melodie und die Worte zu Strassburg in der Nacht nach der Kriegserklärung im April 1792 gemacht habe“. Diese zwei ausdrücklichen Erklärungen Rouget de l'Isle's (in den *Essais* und in den 50 *Chants*) entkräften vollständig die Behauptung, dass er „nie reclamirt“ habe, denn zwei so bestimmte Angaben von 1796 (oder 1797) und von 1825 sind mehr werth, als ein Protest in irgend einem vergänglichen Zeitungsblatte.

Castil-Blaze erzählt in dem angezogenen Aufsatze, dass Julien (Navoigille) die deutsche Melodie zuerst in dem Concerte der Frau von Montesson vorgelegt habe, und nennt seine Gewährsmänner dafür. Ferner erwähnt er auch, dass man 1792 Navoigille die Autorschaft derselben zugeschrieben, eben so aber auch anderen Musikern, wie Gossec, Pleyel, besonders auch Méhul, der sie erst vollständig harmonisirt und instrumentirt hat.

Die wahrscheinlichste Lösung der Frage dürfte vielleicht sein, dass Rouget de l'Isle in Strassburg, wo damals deutscher Gesang viel mehr gepflegt wurde, als jetzt, wiewohl er keineswegs aus dem Elsass verbannt ist, das deutsche Lied gehört und mit Bewusstsein oder als unwillkürliche Reminiscenz zu seiner nächtlichen Composition benutzt habe.

Der mehrgenannte Julien hiess vollständig *Guillaume Julien*, genannt *Navoigille*, geboren zu Givet in den Ardennen 1745. In Paris, wo er sich für die Musik ausbildete, nahm ihn ein venetianischer Nobile in sein Haus, begünstigte ihn auf alle Weise und gab ihm den Namen Navoigille. Später kam er durch Monsigny in das Haus des Herzogs von Orleans. Auch dirigte er eine Zeit lang die damals berühmten Concerte der *Loge Olympique*, für welche J. Haydn sechs Sinfonien geschrieben hat. Als tüchtiger Violinspieler gründete er eine Schule für Violinisten, aus welcher unter Anderen der excentrische Alexander Boucher hervorging. Nach wechselvollem Leben als Orchester-Mitglied oder Dirigent an verschiedenen Theatern, als Mitglied der Hofmusik des Königs von Holland Louis Bonaparte u. s. w. starb er in Paris im Jahre 1811 in nichts weniger als glänzenden Verhältnissen.

Die erste Aufführung von Rossini's *Barbier von Sevilla*.

Rossini hatte schon in seinem achtzehnten Jahre eine einactige *Opéra buffa*: „*Il Cambiale di matrimonio*“ („Ein Wechsel auf Heirath“) mit ziemlich gutem Erfolge in Venedig auf die Bühne gebracht, im neunzehnten durch „*Demetrio e Polibio*“ auf dem Theater *Valle* in Rom Aufsehen erregt, im zwanzigsten (1812) fünf neue Opern aufführen lassen (darunter *L'Inganno felice*), die zwar nicht alle Glück machten, jedoch die überquellende melodische Fruchtbarkeit des jungen Maestro bekundeten, und hatte im folgenden Jahre durch seinen *Tancredi* (1813 auf dem Theater *Fenice* in Venedig) ganz Italien entzückt. Trotzdem, dass sein Ruhm auch durch die folgenden Opern: *L'Italiana in Algeri* und *Elisabetta* (1815 in Neapel) erhöht wurde, erlebte doch im Jahre 1816 seine Oper *Torvaldo e Dorlisca* auf dem Theater *Valle* in Rom ein halbes Fiasco, und als in derselben Stagione und in derselben Stadt das Theater *Argentina* das neueste Werk Rossini's: *Il Barbiere de Seviglia*, brachte, waren die Neider des vierundzwanzigjährigen Maestro und die enthusiastischen Verehrer Paesiello's, welcher denselben Stoff bearbeitet hatte, wahrlich nicht zu günstiger Aufnahme gestimmt.

Ueber diese erste Aufführung des Meisterwerkes berichtet die Sängerin Righetti als Augenzeugin und Mitbeteiligte. Diese Künstlerin hatte eine ausgezeichnete Mezzosopran-Stimme, welcher sie mehr als ihrer Virtuosität ihre Erfolge verdankte. Sie war schon im Jahre 1804 so berühmt, dass sie in Napoleon's Hosconcerten sang. Nach Bologna, ihrem Geburtsorte, zurückgekehrt, hatte sie dort Rossini kennen gelernt, der 1804 und 1805 und von 1807 bis 1810 dort unter Tesei und Mattei sich musikalisch bildete. Nachher war sie in Rom länger mit ihm in freundschaftlichem Verkehr. Später, im Jahre 1823, liess sie eine Lebensskizze Rossini's in Bologna drucken.

In dieser Schrift gibt sie interessante Nachrichten über die frühesten Jahre des genialen Knaben, der viel arbeiten und darben musste, weist die Vorstellungen von dem Unfleiss und der Flüchtigkeit des frühreifen Kindes zurück und versichert, dass er namentlich auf die Partitur des Barbiers grosse Mühe verwandt habe. Ueber die Aufführung in Rom schreibt sie dann unter Anderem, dass das Libretto vom Ritter Sterbini ist und die vier Männerrollen bei der ersten Vorstellung von Garcia, Zamboni, Botticelli, Vitarelli gegeben wurden; sie selbst, Signora Georgi Righetti, sang die Rosina. Vorher sagt sie in Bezug auf die Art, wie Rossini zu arbeiten pflegte: „Er hatte die Gewohnheit, mitten unter seinen Freunden zu schreiben, und dabei wünschte er, dass die Unterhaltung derselben recht lebhaft sei. Aber man muss nicht vergessen, dass Rossini mehrere Male sein Libretto förmlich durchstudirte und meistens im Auf- und Abgehen im Kopfe arbeitete; fing er daher an zu schreiben, so war die meiste Arbeit schon geschehen.“ Nachdem sie die Umstände erklärt, welche die Wahl des Libretto des Barbiers herbeigeführt, erzählt sie die Ereignisse, welche sich bei der ersten Aufführung dieser Oper zugetragen, in folgender Weise: „Das Theater Argentina war schon mit den Feinden des jungen Maestro angefüllt, welche es ihm nicht vergeben konnten, dass er einen Gegenstand gewählt, den schon Paesiello bearbeitet. Durch einen unglücklichen Umstand hatte man es vergessen, die Guitarre zu stimmen, mit welcher sich Almaviva begleiten sollte. Garcia war genöthigt, sie auf der Scene zu stimmen, aber bei dieser Procedur sprang noch eine Saite! Dieser unglückliche Zufall erregte die boshafte Heiterkeit des Publicums, das zu pfeifen anfing. Die Melodie dieser Arie war von Garcia componirt worden; sie erschien dem Publicum fremdartig und missfiel, das Pfeifen verdoppelte sich und das Parterre jodelte die Rouladen nach, die der Künstler eben hatte hören lassen. Nach der Introduction hörte man zuerst das Ritornell der Arie des Figaro mit Ruhe an; als aber Zamboni nun mit einer anderen Guitarre in der Hand die Scene betrat, brach im ganzen Saale ein

nicht enden wollendes Lachen aus. Als hierauf Rosine auf dem Balcon erschien, wollte das Publicum, das sie schätzte, sie warm empfangen; als sie aber gleich darauf vom Balcon wieder verschwand, da nahm die Missstimmung des Publicums zu und das Pfeifen währte während des ganzen Duets zwischen Figaro und Almaviva. Nur als Rosine wiederkehrte und nach der schönen Arie *Una voce poco fa* änderte sich die Stimmung des Publicums, wozu Stimme und Vortrag der Sängerin nicht wenig beitrugen. Drei Beifallssalven liessen Rossini's Freunde vermuten, dass ihm jetzt das Glück lächele. Der Maestro, der sich im Orchester am Piano befand, erhob sich etwas von seinem Stuhle, machte dem Publicum eine dankende Verbeugung und wandte sich zur Sängerin, indem er leise ihr zuflüsterte: *Oh, natura!* Die Sängerin entgegnete ihm etwas böse: „Danken Sie dieser Natur, denn ohne sie hätten Sie nicht nöthig gehabt, Sich von ihrem Stuhle zu erheben.“ Inzwischen fingen die böswilligen Manifestationen des Publicums beim Duette zwischen Rosine und Figaro wieder an, und als man an die Stretta des herrlichen Finales des ersten Actes gekommen war, schrie eine gewaltige Stimme aus dem Parterre darein: „Das ist das Leichenbegängniss des Don Cogl...*)!“ Ein höhnisches Lachen erhob sich durch das ganze Haus und der Vorhang fiel. Rossini drehte sich zum Parterre um, zuckte mit den Achseln und schlug klatschend mit den Händen zusammen. Verletzt durch dieses Zeichen der Verachtung, rächte sich das Publicum während des ganzen zweiten Actes, von dem man mitten unter dem entsetzlichen Getöse einer aufgebrachten Menschenmenge keine Note vernehmen konnte. Rossini blieb indessen ganz ruhig und liess den Sturm vorüberziehen, ohne irgend eine Aufregung zu äussern. Die Künstler mit Madame Righetti begaben sich nach der Vorstellung zum Maestro, den sie aber nicht mehr trafen, weil er schon zu Bette gegangen war. Am anderen Morgen schrieb er die köstliche Cavatine *Ecco ridente il cielo***), um die spanische Arie von Garcia zu ersetzen, die so missfallen hatte; auch nahm er noch mehrere Modificationen mit seinem Werke vor und wollte nicht der zweiten Vorstellung beiwohnen, deren Resultat auch noch nicht durchschlagend war. Indessen hörte man doch das Werk mit Ruhe an und viele Piecen wurden warm applaudirt. Erst mit den darauf folgenden Vorstellungen nahm der Erfolg des Meisterwerkes in einer steigenden Weise zu.“

*) Die Dame hat das Wort nicht ausgeschrieben; es ist einer von jenen unanständigen Ausdrücken, welche bei Italiänern, Spaniern und Franzosen figürlich für „Lump“, „Dummkopf“ u. s. w. vom Pöbel gebraucht werden.

**) Er nahm sie aus einer früheren Oper: *Ciro in Babilonia*.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Breslau, 5. August. Unsere Stadt, Schlesien und wohl das ganze deutsche Vaterland ist heute einer ihrer grössten musicalischen Zierden beraubt worden. Der königliche Musik-Director Adolph Friedrich Hesse hat heute Morgens nach langem Krankenlager das Zeitliche gesegnet. Die Kunde von dem frühen Hintritte dieses wahren Meisters der Musik wird den grossen Kreis seiner Freunde und Verehrer mit tiefer Trauer erfüllen, und namentlich wird unsere Stadt in ihrem wahrhaft künstlerischen Musikleben für lange Zeit den Verlust einer so bedeutenden Kraft im Reiche der Töne schmerzlich empfinden. Diese Zeitung endlich verliert in dem Dahingeschiedenen ihren trefflichen Kritiker für das Gebiet der Musik, eine Feder, die stets hohen Ernst für das Heilige der Kunst, aber auch humanes Wohlwollen für die, welche ihm dienen, an den Tag zu legen wusste. Hesse, unstreitig einer der berühmtesten Organisten und Componisten für sein Instrument, war am 30. August 1809 in Breslau geboren, hat also seine ruhmvolle Laufbahn in seinem fast vollendeten 54. Jahre geschlossen. Die Darstellung seiner grossen Bedeutung für die Kunst, wie die seiner Bildung, Entwicklung und mächtigen Individualität wollen wir einer anderen Feder anheimstellen; aber das dürfen wir unseren wehmuthsvollen Worten noch hinzufügen: auch das Leben hat einen wackeren, biederer, frohen Menschen verloren. (Schles. Ztg.)

Offenbach's neueste Operette „Signor Fagotti“ hat bei ihrer ersten Aufführung in Ems unter persönlicher Leitung des Componisten sehr gefallen.

Der am 10. Juli in Leipzig verstorbenen Künstlerin Fräulein Ida Pellet vom k. Hoftheater in Berlin lässt Emil Devrient, ihr Freund und Lehrer, der durch ihren jähren Tod tief erschüttert wurde, ein marmornes Denkmal setzen, das in einem Pfeiler mit Kreuz und Lorberkranz bestehen soll.

P. Cornelius, in München lebend, soll eine dreiactige Oper, deren Sujet dem „Cid“ entnommen ist, nahezu vollendet haben.

Wien. Zum Namensfeste Sr. Majestät des Kaisers wird Gluck's Oper „Iphigenie in Aulis“ in Scene gehen.

Frau Pauli-Markovics eröffnete im Operntheater ihr Gastspiel in David's Oper „Lalla Rookh“. — Herr Wachtel, der erst im Herbste kommen sollte, trat bereits mit 1. August sein Engagement an, um der Tenoristennoth ein Ende zu machen.

Offenbach hat bereits drei Acte seiner Oper „Die Rheinnixe“, Text von Wolzogen, eingesandt. Der letzte Act folgt nächstens. Besetzt wird die Oper mit den Damen Wildauer, Destinn, den Herren Ander und Beck. Früher soll noch Steffen Heller's Oper „Loreley“, Text von Geibel (?), zur Aufführung kommen. Hingegen ist man von der projectirten Aufführung der „Rose von Erin“ von Benedict wieder abgestanden.

Paris, 2. August. Grosses Aufsehen hat unter den hiesigen Musikern die plötzliche Entlassung des provisorischen Orchester-Directors der kaiserlichen grossen Oper, des Herrn Dietsch, gemacht. Der Verlauf der Sache ist folgender:

Am 20. Juli fand die erste Vorstellung der wieder aufgenommenen Oper *Les Vêpres Siciliennes* von Verdi statt. Bei der Probe zur zweiten Vorstellung glaubte Verdi, der gegenwärtig war, einigen bösen Willen bei einem Theile der Orchester-Mitglieder zu gewahren und stellte den Director Dietsch in sehr aufgeregten Ausdrücken darüber zu Rede. Dietsch antwortete ihm wahrscheinlich eben so lebhaft, worauf Verdi seinen Hut nahm und das Theater verliess. Darauf — wie es heisst, noch an demselben Abende nach der Vor-

stellung — erhielt Dietsch ein Schreiben des Ministers, des Inhalts: „*qu'il était admis à faire valoir ses droits à la retraite*“, also die Weisung, seinen Abschied mit Pensions-Anspruch zu nehmen. Herr Georg Hainl aus Lyon wurde an seine Stelle berufen und dirigte bereits die dritte Vorstellung der *Vêpres Siciliennes*.

Ueber die Veranlassung zu dieser plötzlichen Entlassung eines hochverdienten und allgemein geachteten Capellmeisters ist kein Zweifel vorhanden: er hat sie dem beleidigten Stolze Verdi's zu verdanken. Verdi, überall, namentlich in Italien und bei italiänischen Operntheatern in anderen Ländern, an rauschende Ovationen des Orchesters bei seinem Erscheinen in der Probe seiner Oper gewöhnt, fühlte sich durch den eben nicht feurigen Empfang des pariser Orchesters verletzt, eilte zum Minister und soll auf Genugthuung durch Entlassung des Directors mit der Drohung angetragen haben, seine sämmtlichen Opern dem Repertoire zu entziehen und keine seiner Compositionen mehr in Frankreich (!) aufführen zu lassen. Man hatte nicht den Muth, dieser Drohung zu widerstehen, und Dietsch fiel als Opfer. Und zwar wurde dieses Opfer dem Hochmuthe des Italiäners mit solcher Eile gebracht, dass Hainl telegraphisch von Lyon her berufen wurde und dem dortigen Theater-Unternehmer, der ihm 12,000 Francs Gehalt zahlt, ein bedeutendes Abstandsgeld zahlen muss, welches natürlich die kaiserliche Operncasse übernehmen und ausserdem das Capellmeister-Gehalt, das auf 9000 Frs. fixirt ist, für ihn erhöhen muss.

Hainl ist ein ausgezeichneter Violoncellist und ein vorzüglicher Dirigent, was er durch die Leitung des Operntheaters in Lyon seit vielen Jahren bewiesen hat. Allein dass die hiesigen Blätter, auch die musicalischen, für Dietsch kein Wort zu sagen haben, dass einige von ihnen sogar die dritte Vorstellung als bei Weitem exacter und gelungener preisen — das charakterisirt den Zustand unserer Presse auf traurige Weise. Eine Art von Nemesis hat über die Fortsetzung der Vorstellungen gewaltet, da Fräulein Sax, welche die Helene (einst die Schöpfung von Sophie Cruvelli) singt, durch einen Fall auf der Treppe, als sie zu dem Begräbniss der nach langen Leiden verschiedenen Emma Livré fahren wollte, sich so verletzt hat, dass Verdi's Oper fürs Erste wieder durch Auber's „Stumme von Portici“ ersetzt werden muss. Verdi selbst ist nach erhaltener Genugthuung (!) von Paris abgereist.

Der Minister hat indess wenigstens so viel Gerechtigkeitsgefühl gehabt, Herrn Dietsch sein volles Gehalt (9000 Francs) bis zu Ende des Jahres zu lassen. Vom 1. Januar 1864 an aber ist seine Pension auf 3500 Francs festgesetzt, also noch nicht einmal auf die Hälfte seines bisherigen Gehalts. B. P.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

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.