

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 37.

KÖLN, 10. September 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Tonarten. — Ueber Künstler-Lohn. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Karlsruhe, Capellmeister Strauss — Altenburg, A. Gerstenberger — Lorch, Musikleben — Wien, Graf Moriz Dietrichstein † — Künstler-Stipendien — Alfred Bicking † — R. v. Hornstein — Rossini-Feste in Italien — Antwerpen, Musikfest — Paris, Theater — Emile Chevé † — Auszeichnungen, Rossini, Samson, Iffland — Theaterfreiheit — Birmingham, Musikfest — Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main).

### Die Tonarten\*).

Der Modus in der Musik, sagt Calvisius, ist eine Tonfolge von einem bestimmten Umfange mit Schlüssen und einem geschlossenen Ende. Der Umfang eines jeden Modus ist in irgend einer Octavengattung enthalten, welche er bisweilen nicht ganz ausfüllt, bisweilen jedoch über sie hinausschreitet. Doch zeigt er diese Octavengattung durch die Bildung seiner Schlüsse deutlich an. Das Ende eines jeden Modus ist der unterste Ton derjenigen Quintengattung, aus welcher jener Modus gebildet wird. Die Gattungen dieser Intervalle werden nach Ordnung der musicalischen Töne vom Tone *C* aus im regulären Systeme, oder vom Tone *F* aus im transponirten Systeme gezählt und nach Art der Stellung des Halbtones unterschieden, weil der Halbtone seinen regelmässigen Sitz zwischen *Mi* und *Fa* hat und alle anderen Tonstufen die Entfernung eines ganzen Tones aufweisen.

Die Quarte ist ein Intervall, welches zwei Töne und einen Halbtonton enthält. Von derselben gibt es drei Gattungen:

1. a.

Ut Re Mi Fa      Ut Re Mi Fa

\*) Herr Dr. Oscar Paul hat in eine Beurtheilung von H. Bellermann's „Contrapunkt“ (Berlin, 1862) in den wiener „Recensionen“ Nr. 34 u. ff. eine Abhandlung über die Tonarten eingeflochten, welche eine weitere Verbreitung verdient, weshalb wir sie mit Bezugnahme des Herrn Verfassers hier nach ihrem wesentlichen Inhalt wiedergeben. Er sagt, Calvisius sei ihm von den musicalischen Schriftstellern des XVI. Jahrhunderts als der klarste erschienen; nach dessen *Exercitationes musicae duae*, Lipsiae, 1600, wolle er versuchen, das Wesen der Tonarten, deren Klarstellung in den bisher gedruckten Werken vermisst werde, aus einander zu setzen, da auch das, was Bellermann aus dem musicalischen Wörterbuche des Joh. Tinctoris (XV. Jahrh.) in Chrysander's „Jahrbüchern“ über die Quinten- und Quartengattungen anführe, der Tonartenbildung des XVI. Jahrhunderts nach Calvisius nicht entspreche.

b.

Ut Re Mi Fa      Ut Re Mi Fa

2. a.

Re Mi Fa Sol      Re Mi Fa Sol

b.

Re Mi Fa Sol      Re Mi Fa Sol

3. a.

Mi Fa Sol La      Mi Fa Sol La

b.

Mi Fa Sol La      Mi Fa Sol La

Die Quinte ist ein Intervall, welches drei Töne und einen Halbtonton enthält. Von derselben werden vier Gattungen unterschieden:

1. a.

Ut Re Mi Fa Sol      Ut Re Mi Fa Sol

b.

Ut Re Mi Fa Sol      Ut Re Mi Fa Sol

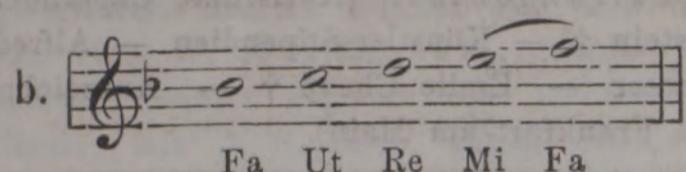
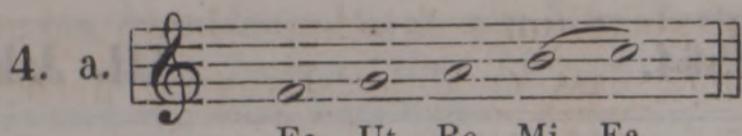
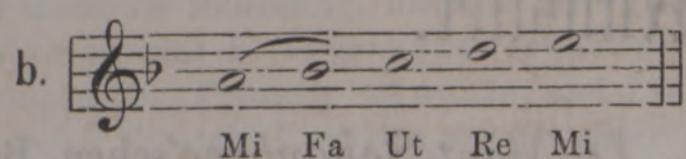
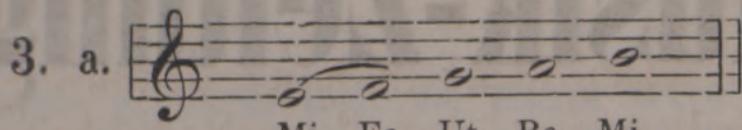
2. a.

Re Mi Fa Sol La      Re Mi Fa Sol La

b.

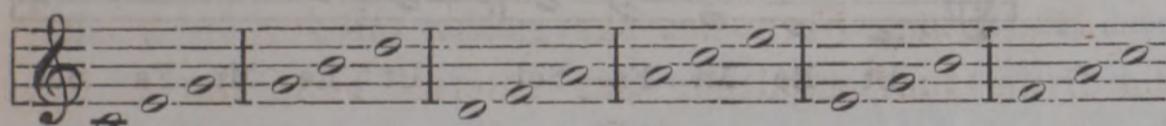
Re Mi Fa Sol La      Re Mi Fa Sol La

\*) a = regulär, b = transponirt. Der Halbtonton ist mit — bezeichnet.



Die Octave ist von Natur das erste Intervall; dieselbe enthält fünf ganze Töne und zwei Halbtöne und durchläuft alle Klänge, bis sie zu dem Tone, wo sie angefangen hat, gelangt. Daher entstehen durch die Reihe der sieben Töne vernünftiger Weise auch sieben Octaven-Gattungen, und in jeder derselben wird die Stellung des Halbtones verändert. Die erste Gattung ist im regulären Systeme von *C—c* und im transponirten System von *F—f* u. s. w.

Ueber den Schluss (*clausula*) ist zu bemerken, dass dieselbe eine Modulation ist, welche zu einem Ruhepunkte führt, wo ein Theil des Textes geendigt wird. Diese Endigung geschieht hauptsächlich in den Endtönen des Intervales Quinte, ganz besonders aber auf dem untersten Tone (d. h. also auf der *Tonica*), wo auch das vollständige Ende (*finis*) einer Melodie festgestellt wird. Dann auch auf dem obersten Tone (d. h. also auf der *Dominante*), von welchem der erstere Theil der Melodie (d. h. also der melodische Vordersatz) abhangen soll, und in der Mitte, wo die Quinte in grosse und kleine Terz getheilt wird. Der Ort dieser Schlüsse kann aus diesen Noten begriffen werden:

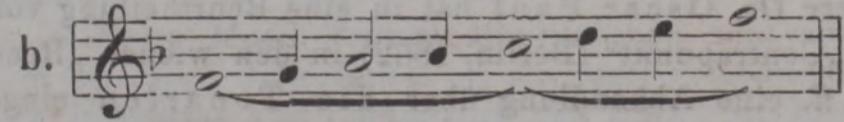
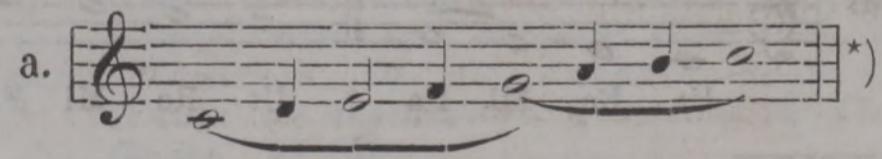


Wir würden einfach sagen, dass der Dreiklang die Töne für die Schlüsse liefere; die Alten hingegen führten Alles speciel auf ihre Tonarten zurück. Für sie gab es keine Neben-Dreiklänge, sondern nur Haupt-Dreiklänge der Tonarten, auf welchen bei Tonstücken in Betreff der Schlüsse das melodische Princip basirte.

Es gibt sechs Hauptmoden (*Modi principales*). Diese heissen *Ionicus*, *Dorius*, *Phrygianus*, *Lydius*, *Mixolydianus* und *Aeolius*. Ein jeder von diesen Hauptmoden hat eine doppelte Gestalt, welche durch die Art und Weise des Anschlusses der Quarte an die Quinte bewirkt wird. Die Quinte entfernt sich nicht von ihrem Platze, wogegen sich

die Quarte an jene auf dem oberen oder unteren Tone anschliessen kann. Daher kommt es auch, dass ein und derselbe Modus durch die verschiedene Art und Weise des Anschlusses der Quarte an die Quinte auch verschiedene Namen erhält; z. B. wird, wenn sich die Quarte an die Quinte auf dem obersten Tone der letzteren anschliesst, der daraus entstehende Modus entweder mit dem bereits angegebenen Worte „*principalis*“ genannt, z. B. der *Modus Ionicus*, *Dorius*, *Phrygianus* u. s. w., oder er wird durch Hinzufügung der Wörter „*contentus*“ oder „*authentus*“ bezeichnet. Wenn dagegen die Quarte unterhalb der Quinte liegt, dann wird der so gebildete Modus entweder mit der dem *Modus principalis* hinzugesfügten griechischen Präposition *Hypo* (ὑπό) genannt; z. B. *Hypo-Ionicus*, *Hypo-Dorius* u. s. w., oder er wird durch Hinzufügung der Wörter „*remissus*“ oder „*plagalis*“ bezeichnet, und beide, nämlich die *authenti* und *plagales*, haben wegen ihrer gemeinschaftlichen Quinte einerlei Schlüsse in den Octavengattungen; jedoch sind sie von einander verschieden, und es erzeugen jene (*authenti*) freudigere, diese (*plagales*) hingegen weichere und traurigere Harmonieen. Wegen dieses zweifachen Anschlusses der Quarte an die Quinte werden daher im Ganzen 12 *Modi* gezählt.

I. Der Ionische Modus besteht aus der ersten Quintengattung (*Ut—Sol*), an die sich die erste Quartengattung (*Ut—Fa*) anschliesst. Die erste Form, in welcher sich die Quarte auf dem oberen Tone der Quinte anschliesst, wird *Modus Ionicus*, oder *Ionicus contentus*, oder *Ionicus authentus* genannt. Dieser *Modus* liegt in der ersten Octavengattung, welche er dennoch bisweilen um eine grosse Terz überschreitet. Gewöhnlich nennt man ihn den fünften Ton. Im sechszehnten Jahrhundert glaubte man, dass dieser Modus hauptsächlich zur Erzeugung einer freudigen Stimmung geeignet wäre, weshalb man meistentheils auch die Tonstücke in demselben componirte. Im regulären Systeme besteht er aus folgenden Noten:



Der Hypo-Ionische Modus, oder *Ionicus remissus*, oder *Ionicus plagalis* ist derjenige, welcher die erste Quartengattung mit der ersten Quintengattung auf dem untersten

\*) Wir bezeichnen die durch Bogen verbundenen Endtöne der Quinte und Quarte mit ganzen Noten, die Töne der übrigen Schlüsse mit halben Noten und die rein melodischen Töne der Scala mit Viertelnoten. — Die Beispiele zu einem jeden Modus, bestehend aus den meisten damals gebräuchlichen Choral- und Figuralgesängen, übergehen wir zur Ersparung des Raumes.

Tone der letzteren verbindet und in der fünften Octavengattung liegt. Er wird im regulären Systeme vom Tone *G*, im transponirten aber vom Tone *C* aus geführt und gewöhnlich der sechste Ton genannt. Häufiger als sein *Modus contentus* dient derselbe zur Erweckung der Andacht.

In den meisten auf diesen Modus componirten Choralgesängen überschreitet er seinen Umfang nach der Höhe um einen ganzen Ton.

**II. Der Dorische Modus** besteht aus der zweiten Quintengattung (*Re—La*) und zweiten Quartengattung (*Re—Sol*), und zwar ist in der ersten Form desselben die letztere der ersteren auf dem obersten Tone hinzugefügt; der Modus liegt also in der zweiten Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *D*, im transponirten vom Tone *G* aus geführt wird. Zuweilen überschreitet er seinen Umfang um eine kleine Terz. Dieser *Modus Dorius*, oder *Dorius contentus*, oder auch *Dorius authentus* wird gewöhnlich der erste Ton genannt.

Der *Modus Hypo-Dorius*, oder *Dorius remissus*, oder *Dorius plagalis*, dessen Bildung die zweite Quartengattung zur zweiten Quintengattung auf dem untersten Tone der letzteren angefügt zeigt, fällt in die sechste Octavengattung, die im regulären Systeme vom Tone *A*, im transponirten aber vom Tone *D* aus geführt und gewöhnlich der zweite Ton genannt wird.

Im sechszehnten Jahrhundert findet sich nach der Angabe des Calvisius kein auf diesen Modus componirter Choralgesang; im figurirten Gesange hingegen finden wir verschiedene auf diesen Modus componirte Tonstücke\*).

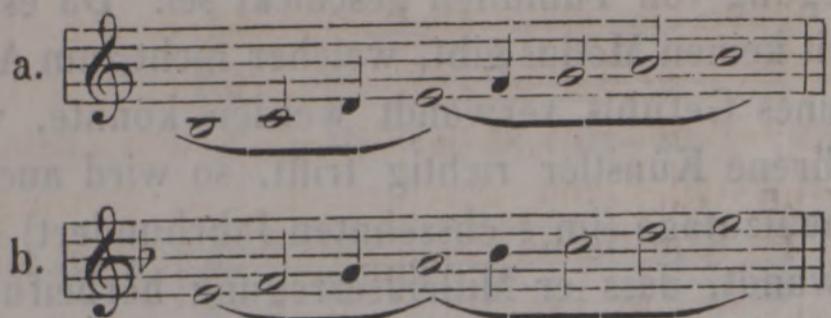
**III. Der Phrygische Modus** besteht aus der dritten Quintengattung (*Mi—La*) und dritten Quartengattung

\*) Hierbei ist zu bemerken, dass Calvisius über die griechische Theorie nicht ganz im Klaren war.

(*Mi—La*). „Die Alten“ (d. h. die Griechen), sagt Calvisius, „behaupteten, dass dieser Modus kriegerisch und zur Erregung von Tumulten geschickt sei. Da es aber in Wahrheit keinen Modus gibt, welcher nicht zum Ausdruck irgend eines Gefühls verwandt werden könnte, was nur der erfahrene Künstler richtig trifft, so wird auch dieser Modus heutzutage (im sechszehnten Jahrhundert) meistens so angewandt, dass er Mitleidserregung herbeiführt und den Geist mit einer gewissen Frömmigkeit umzieht, woher er auch beim *Apulejus* den Namen eines „ernsten“ „Modus „religiosus“ erhalten hat.“ Was nun die Schlüsse anlangt, so möchte dieselben die dritte Quintengattung auf der höchsten Note weniger bilden können. Dieser Modus hat seine Schlüsse zuweilen mit Hinweglassung jener Note in andere Noten übertragen, hauptsächlich in die Töne *A* und *C* im regulären Systeme, im transponirten Systeme jedoch in die Töne *D* und *F*, obschon er auch auf anderen Tönen seine Schlüsse bildet, so dass dieser Modus am wenigsten von allen selbständige ist und keineswegs sicher aus dem Schlusse erkannt werden dürfte. Die erste Form desselben, wo die Quarte oberhalb der Quinte liegt, fällt in die dritte Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *E*, im transponirten jedoch vom Tone *A* aus geleitet wird. Der Modus heisst dann kurzweg *Phrygius* oder *Phrygius contentus* oder auch *Phrygius authentus*. Gewöhnlich nennt man ihn den dritten Ton. Zuweilen überschreitet er seinen Umfang in der Höhe um einen halben Ton, in der Tiefe aber um einen ganzen Ton, ja, zuweilen um eine grosse Terz.

Die andere Form des phrygischen Modus, in welcher die dritte Quartengattung am unteren Tone der dritten Quintengattung liegt, wird *Hypo-Phrygius*, oder *Phrygius remissus*, oder *Phrygius plagalis* genannt. Gewöhnlich heisst er auch der vierte Ton und fällt in die siebente Octavengattung, welche im regulären System von *H*, im transponirten von *E* aus geführt wird. Dieser Modus überschreitet seinen Umfang in der Höhe oft um einen Halbtont oder auch um eine kleine Terz. In der Tiefe erreicht er seinen Umfang bisweilen nicht, wenn nämlich der Halbtont (*H—c*) weggelassen wird, und dann fällt er in den Umfang des ionischen Modus hinein, von welchem er dennoch durch Wendungen und Schlüsse leicht zu unterscheiden ist. Wenn er jedoch seinen Umfang in der Tiefe erreicht, so überschreitet er ihn auch gewöhnlich um einen

ganzen Ton, wie es aus verschiedenen harmonischen Beispiele ersichtlich ist. Der Modus hat diese Gestalt:



(Schluss folgt.)

### Ueber Künstler-Lohn.

Es gibt eine Menge von Aussprüchen und Sätzen, die so gäng und gebe geworden sind, dass man sie, weil sie ewig wiederholt werden, für Axiome, für Wahrheiten hält, die gar keines Beweises mehr bedürfen. Sind sie philosophischer, speculativer Natur, so lässt sich der Glaube daran durch die Verschiedenheit der Verstandeskraft bei den Menschen und durch die Anwendung von mancherlei äusserlichen Mitteln zu ihrer Verbreitung erklären und bis auf einen gewissen Grad rechtfertigen; betreffen sie aber historische Dinge, greifen sie in das Gebiet der Wirklichkeit ein, wo die Erfahrung allein über die Wahrheit maassgebend ist, so begreift man kaum, wie der Irrthum Wurzel fassen und eine so allgemeine Verbreitung erlangen konnte.

Auch in Bezug auf die Tonkunst gibt es dergleichen Sätze, sowohl philosophischer, namentlich ästhetischer, als historischer Art, welche sich von einer Epoche in die andere fortpflanzen, ohne dass man sich die Mühe nimmt, einmal danach zu fragen, ob sie vor einer ernsten Prüfung bestehen können.

Wir wollen heute nur an einen Gemeinspruch erinnern, der nicht das innere Wesen der Tonkunst berührt, sondern nur das Aeussere, ganz und gar Materielle, das mit ihrer Ausübung verbunden ist; wir wollen nicht von der Freude des Künstlers am Schaffen, vom Bewusstsein des hohen und edeln Strebens und der inneren Befriedigung am vollendeten Werke sprechen, sondern von dem äusseren Lohne, der ihm durch seine Stellung in der Gesellschaft und im Staate und durch seine Einkünfte zu Theil wird.

Da hört und liest man denn alle Augenblicke, dass von allen Künstlern der Tonkünstler, namentlich der schaffende, der Componist, am schlechtesten belohnt werde, und besonders muss unser gutes Deutschland sich von Ausländern und von Deutschen selbst Vorwürfe in dieser Beziehung gefallen lassen, die so weit gehen, dass die Re-

densart: „wir liessen unsere grossen musicalischen Genies verhungern“, zu den landläufigen gehört. Die Deutschen, die in diesen Chorus einstimmen, weisen dann immer zugleich auf Frankreich hin, als auf das Eldorado, wo alle möglichen Quellen des Gewinns sprudeln, wo der Staat die Componisten reichlich bedenke, wo sie allein noch auf der Welt Ruhm und Schätze zugleich sammeln könnten.

Das Einzige, was Frankreich in dieser Beziehung Jahre lang vor Deutschland voraus hatte, war die gesetzliche Regelung der Früchte des geistigen Eigenthums, mithin auch der musicalischen Werke, und leider ist selbst noch jetzt diese Sache bei uns nicht so gut geordnet, wie drüben bei unseren Nachbarn, wenn auch bedeutende Fortschritte darin zu Gunsten der Componisten gemacht worden sind.

Blicken wir aber in die Geschichte der beiden letzten Jahrhunderte und der ersten Jahrzehende des gegenwärtigen, so verbüllt sich die Unterstützung der Tonkunst durch den Staat oder die Staaten gerade umgekehrt, und Frankreich kann darin den Vergleich mit Deutschland nicht aushalten. „Die Kunst geht nach Brod!“ sagt der Maler bei Lessing zum Prinzen, und dieser erwiedert: „Das soll sie nicht, in meinem kleinen Gebiete gewiss nicht!“ Was er da den italiänischen Fürsten aussprechen lässt, das zeigte dem deutschen Dichter die Erfahrung auf allen den kleinen und grösseren fürstlichen Gebieten seines Vaterlandes. Die Summen, welche Frankreichs Könige auf die Tonkunst verwandten, können gar nicht in Betracht kommen gegen den grossen, ja, oft verschwenderischen Aufwand, den fast alle deutschen Höfe, die geistlichen und weltlichen, für musicalische Festlichkeiten und Aufführungen und für Gehälter und Ehrensold nicht bloss der ausübenden Künstler, sondern besonders auch der Componisten machten. Die Capellmeister an Kirchen wie an Theatern und für Concertmusik wurden nicht als Dirigenten, denn oft hatten sie mit der eigentlichen Direction der Aufführung gar nichts zu thun, sondern als Componisten besoldet, und was in ganz Frankreich der einzige königliche Hof für diesen oder jenen einzelnen, z. B. Lulli, that, das thaten der kaiserliche Hof in Wien und sämmtliche Kurfürsten in Deutschland an weit mehreren Künstlern zugleich, ja, man kann sagen an Hunderten, wenn man die kleineren Höfe der reichsunmittelbaren Fürsten und Grafen mitrechnet. Schon vom siebzehnten Jahrhundert an beweisen die bis zum Ende des vorigen fortlaufenden Verzeichnisse der Anstellungen grosser Componisten an den Höfen zu München, Dresden, Berlin u. s. w., von Orlandus Lassus und dessen Zeitgenossen an bis auf Graun und Naumann u. s. w., den unbestreitbaren Vorrang Deutschlands vor Frankreich, und die Menge von trefflichen Capellen an unseren Königs- und Fürstenhöfen

beweisen ihn bis auf diese Stunde. Eben so und noch weit mehr, als die Unterstützung der Tonkunst durch die Höfe in Deutschland verbreiteter und bedeutender ist, als in Frankreich, ist sie es auch durch die grossen Städte und deren Kunst-Institute (Operntheater und Concerte) und durch die reiche Aristokratie von je her gewesen. Man braucht nur an Hamburg und seine Oper, an Joseph Haydn beim Fürsten Esterhazy u. s. w. zu denken. Und nun kommt in der neuesten Zeit das Vereinswesen auf musicalischem Gebiete hinzu, welches seit den ersten Jahrzehenden unseres Jahrhunderts eine Menge von Gesellschaften für Gesang- und Instrumental-Musik, classische Concert-Institute, grosse Musikfeste gegründet hat, was alles doch mittelbar auch den Componisten zu Gute kommt, wovon aber in Frankreich kaum die ersten Anfänge vorhanden sind.

Trotz aliedem wird die Vernachlässigung Mozart's seinen Zeitgenossen zwar allerdings mit Recht vorgeworfen; allein wenn wir auch nicht im geringsten darauf eingehen wollen, einen Theil der Schuld seiner ewigen Noth seiner Persönlichkeit zuzumessen, so vergisst man doch, dass ihn der Tod ereilt hat, ehe sein Ruhm sich so weit verbreitet hatte, dass die ganze Nation ihn kannte und ihm den Zoll der Dankbarkeit abtragen konnte.

Hat denn aber das gepriesene Frankreich keine ähnlichen Martyrer der Tonkunst aufzuweisen? Ist dort immer und immer, wie die Leute meinen, dem Genius nicht bloss Weihrauch gestreut, sondern sind ihm auch goldene Kränze stets zu Füssen gelegt worden? — Was haben Cherubini, Herold, Boieldieu hinterlassen?

Lesen wir doch einmal folgenden Brief Boieldieu's aus dem Jahre 1832, den das *Journal des Arts, des Sciences et des Lettres* (1864, Nr. 2, vom 3. Februar) mitgetheilt hat. Er ist an Berton aus einem Bade in den Pyrenäen geschrieben:

„Lieber Freund! Ich bin sehr bald am Ende meiner Mittel und lange kann ich nicht mehr den Vorschriften der Herren Aerzte gemäss leben, da ich Stelle, Pension, Theater und ziemlich starke Summen, die man mir schuldete, verloren habe. Leider gewahre ich, dass unsere Regierung nicht geneigt ist, etwas für uns alte Künstler zu thun. Und doch haben wir so gut wie dieser oder jener Minister, dieser oder jener General, die gute Pensionen beziehen, dem Vaterlande unsere Schuld abgetragen. In jedem civilisirten Staate müssten die alten Künstler auch National-Eigenthum sein, welches die Regierung eben so wenig vor Armuth ins Elend, als die Monamente vor Alterthum in Trümmer fallen lassen dürfte, da die letzteren nicht mehr als wir Frankreich zur Zierde gereichen.“

„Wie? Die wilden Thiere in der Menagerie haben nichts bei dem Regierungswechsel verloren, und wir, wir verlieren dabei die mageren Belohnungen, die uns nach vierzig Jahren voll Arbeit bewilligt worden waren? Das ist empörend, und was man mir über den Zustand von Verzweiflung und Elend geschrieben hat, worin sich die Kunst und die Künstler in Paris befinden, betrübt mich tief.“

„Ich wüsste nur Ein Mittel, theurer Freund, uns aus diesem Jammer zu ziehen: wir müssten in einer der schönen Gegenden, in denen ich seit einem Jahre lebe, eine Colonie von ruinirten Tonkünstlern gründen, in welche man nur aus besonderer Gnade diejenigen, die noch nicht ruinirt sind, aufnehmen könnte. Da könnten wir ein wohlfeiles Leben und glückliches Dasein unter einem schönen Himmel führen, und wenn man sich vereinigt und einander hilft und beisteht, so hat man meiner Ueberzeugung nach kein Elend zu befürchten. Nach meinem Plane müssten wir ein altes, schön gelegenes Schloss kaufen, wie das vom Dichter Despourins in dem herrlichen Thale von Argelès. Der Anblick der so schönen Natur würde die erstarrte Phantasie wieder erwärmen, und wer weiss, ob nicht aus den alten Köpfen wieder freie und ursprüngliche Gedanken hervorgehen würden, welche wohl den rein speculativen und ergrübelten gewisser Tonkünstler der neueren Schule die Wage halten möchten!“

„Schon vor langer Zeit, als ich in Russland war, hegte ich den Traum von einem glücklichen Asyl für alte Künstler, wo sie ihre Laufbahn so schön beschliessen könnten. Wir müssten eine Musterwirthschaft von Künstlern bilden, welche gewiss nicht ohne Einfluss auf die Kunst selbst bleiben würde. Wie viele junge Leute, die man mit Stipendien nach Rom schickt, dort die schönsten Jahre ihres Lebens zu verlieren, würden nicht vorziehen, zu uns zu kommen und einige Monate lang ihren musicalisch-philosophischen Cursus mit uns durchzumachen!“

„Das Klima der Pyrenäen würde eben so viel wie der Himmel Italiens für sie werth sein. Der *Pic du Midi* hat keinen Vulcan, aber duftende Blumen. Sind die schönen Wasserfälle von dem Pont d'Espagne nicht den Cascaden von Tivoli vorzuziehen? Sind der Marboré, die Rolandsbresche, der Circus von Gavornie mit seinen Brücken von Schnee und seinem Wasserfälle, der eine Höhe von 1200 Fuss herabstürzt, nicht Denkmäler der Natur, welche die Phantasie eben so gut aufregen können, als St. Peter in Rom, als das Collosseum und das Pantheon?“

„Aber ach! um das zu erreichen, müsste man viele Vorurtheile und eingebildete Meinungen abstreifen, vor Allem die Ansicht, dass ein Künstler nur in Paris leben, nur in Paris schaffen könne! Ich denke, Voltaire war doch

in Ferney kein Schwachkopf und hat dort nicht ganz übel geschrieben; auch Horaz hat auf seinem Sabinum ganz hübsche Sachen gemacht, wiewohl er Augustus und Mäcenas zu besingen hatte. Da wir nun vollends weder einen Mäcenas noch Augustus zu besingen haben, was freilich für die Kunst ein Unglück ist, so weiss ich nicht, was uns abhalten sollte, nach den Pyrenäen zu gehen.

#### „Adrian Boieldieu.“

So weit Boieldieu selbst. Und was brachte den Mann, der die echt französische Musik, die Musik der komischen Oper, auf ihren Gipfel gebracht hatte, zu dieser Stimmung? Die Undankbarkeit seiner Nation und ihrer Regierung.

In den letzten achtzehnhundert zwanziger Jahren fühlte er das Bedürfniss der Ruhe um so mehr, als die Keime einer tödlichen Krankheit, der Halsschwindsucht, sich immer drohender entwickelten. Er kam um seine Entlassung vom Conservatorium ein, und seine Pension wurde anständig festgesetzt. Allein ein Gehalt von 1200 Fr. vom Theater der komischen Oper verlor er; indess wies ihm der König Karl X. eine Zulage zur Pension auf seine Privatcasse an. Da kam die Juli-Revolution. Nicht nur fiel danach die königliche Zulage weg, sondern eine Revision aller Pensionen der Oper und des Conservatoriums brachte heraus, dass ihm einige Dienstmonate zur Berechtigung auf die Höhe der seinigen fehlten, und so wurde ihm ein Theil derselben gestrichen. So gesellte sich zu dem körperlichen Leiden noch die Sorge für die Existenz, und Boieldieu, der neunundfünzigjährige Boieldieu, der Sänger der unsterblichen Melodien der „Weissen Dame“, war gezwungen, wiederum Unterricht zu geben und kam beim Minister um seine Wiederaufnahme als fungirender Lehrer am Conservatorium ein! Sein Wunsch wurde erfüllt und ihm aus dem allgemeinen Fonds für die schönen Künste eine kümmerliche Pension von 3000 Fr. (800 Thlr.) angewiesen. Zu spät! Er starb schon am 8. October 1834.

#### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der in den Ruhestand versetzte Capellmeister Strauss in Karlsruhe hat vom Grossherzog von Baden als Zeichen der Anerkennung seiner vieljährigen und erspriesslichen Dienste eine kostbare goldene Tabatiere, mit dem Bildnisse des Grossherzogs von Brillanten umgeben, als Geschenk erhalten.

A. Gerstenberger, Hof-Musicalienhändler in Altenburg, hat für sein neuestes volksthümliches Werk: „Liederschatz für Kinder“, Ihrer Hoheit der Prinzessin Marie zu Sachsen-Altenburg dedicirt, von Sr. Hoheit dem Herzoge Ernst zu Sachsen-Altenburg einen Diamantring zum Geschenk erhalten.

Aus Lorch schreibt man dem Frankfurter Journal: Wie in jedem Jahre, so ist auch in diesem Sommer unser freundliches

Städtchen das Ziel und das Standquartier vieler Touristen. Von Notabilitäten nennen wir hier ausser Lachner von Mannheim, der uns neulich mit einem Besuche beeindruckte, Heinrich Neeb aus Frankfurt, der seit einigen Wochen in dem rühmlichst bekannten Gasthause des Herrn Dahmen „Zum rheinischen Hofe“ wohnt und dem Vernehmen nach mit der Composition einer heroisch-romantischen Oper, „Rudolph von Habsburg“, beschäftigt ist, zu welcher Dr. G. Freudenberg in St. Goarshausen den Text schreibt. Wie wir hören, beabsichtigt sein renommirtes Quartett, ihn demnächst zu besuchen, auf welchen Kunstgenuss man sich hier schon freut.

**Wien.** Graf Moriz Dietrichstein ist am 27. August im 90. Lebensjahre nach langem, schmerzvollem Leiden gestorben. Geboren zu Wien am 19. Februar 1775 (wir entnehmen diese und die meisten folgenden factischen Angaben dem „Biographischen Lexicon“ von Wurzbach) verfolgte er von 1791 bis 1800 mit Auszeichnung die militärische Laufbahn. Später widmete er sich dem Hofdienste und der Pflege von Wissenschaft und Kunst. Kaiser Franz ernannte ihn zum Mentor des unglücklichen Herzogs von Reichstadt, welcher schwierigen Aufgabe Dietrichstein mit Hingebung oblag. In den Jahren 1819—1826 war er Hofmusik-Graf, 1821—1826 zugleich an der Spitze der Hoftheater, 1826—1845 Chef der Hof-Bibliothek, später auch Director der Münz- und Antiken-Sammlung, endlich 1845—1848 Oberstkämmerer und in dieser Eigenschaft wieder Chef der Hoftheater. Als solcher wird ihm der beste Wille, es Allen recht zu machen, und die grösste Leutseligkeit im Verkehr mit allen Theater-Angehörigen dankbar nachgerühmt. Auch fehlte es ihm weder an vielseitigen Kenntnissen, noch an richtigem Urtheil in Kunstsachen, wenngleich mitunter an der nöthigen Energie und Concentrationskraft. Abgesehen von seiner amtlichen Stellung, wirkte Dietrichstein nach allen Seiten hin helfend und fördernd, wo irgend es einem künstlerischen oder wissenschaftlichen Zwecke galt. Nach allen Seiten hin, selbst auf seinem Krankenlager, noch unermüdlich thätig, veranlasste er noch zuletzt einen Wiederabdruck der Biographie seines einstigen Lehrers, des Abtes Stadler. Er selbst hatte sich in früheren Zeiten auch in der Composition versucht. — Wünschenswerth wäre eine ausführliche Biographie des Verstorbenen, welcher jedenfalls als ein gebildeter, intelligenter Repräsentant der wiener Aristokratie besondere Aufmerksamkeit und Theilnahme verdient.

(W. Rec.)

Künstler-Stipendien aus dem österreichischen Staatsschatze haben folgende dramatische Dichter und Musiker erhalten: Tonkünstler Franz Doppler aus Lemberg, der Dichter und Uebersetzer Otto Gottfried Frhr. v. Lütgendorf-Leinburg aus Wien, der epische Dichter Ludwig Ritter v. Mertens aus Wien und der Dramatiker Franz Nissel aus Wien.

Die wiener „Recensionen“ bringen (Nr. 36) folgenden Nekrolog: Alfred Bickling †. Nachdem wir öfters in diesen Blättern des jungen, talentvollen Componisten und Sängers Alfred Bickling in anerkennender Weise gedachten, müssen wir jetzt die traurige Kunde von dem am 15. Juli erfolgten Tode desselben bringen. Kaum aus Italien nach Berlin zu seinen Eltern zurückgekehrt, erlag derselbe einem zehrenden Fieber, 24 Jahre alt. Sein Verlust ist um so inniger zu beklagen, als sich bei diesem jungen Talente in einer seltsamen Weise Alles vereinigte, um uns mit recht günstigen Aussichten für die Zukunft zu erfüllen. Schon in früher Jugend erfasste ihn einzig der mächtige Trieb, seiner idealen Richtung im Gebiete der Musik zu folgen, unterstützt darin durch eine edle und kraftvolle, den würdigsten Interessen des Lebens zugewandte Persönlichkeit. Eine reiche, hochbegabte Natur, die freudig ihr Alles an ein grosses Ziel setzte und die auch äusserlich in die glücklichsten Verhältnisse gestellt war, starb hier in der Blüthe der Jahre, in der

Begeisterung für die Kunst und in der vollsten Kraft des Schaffens. Von Alfred Bickling sind schon früher in Druck erschienen: „*Due romanze*“ und „*Il renegato*“. Die Aufführung seiner Oper „*Vincenzo*“ in Italien, zu welcher er das Libretto in italiänischer Sprache selbst gedichtet, hat in allen italiänischen Journalen die grösste Anerkennung gefunden. Wir können nur wünschen, dass diese Oper auch in Deutschland die verdiente Anerkennung finden möge.

R. v. Hornstein hat zu Mosenthal's „*Deborah*“ eine Ouverture und Entreacts geschrieben, denen althebräische Melodieen zu Grunde liegen. Derselbe Componist vollendete vor Kurzem eine neue Operette „*Adam und Eva*“, Text von Paul Heyse.

**Rossini-Feste in Italien.** Nicht bloss in Pesaro, Bologna und Florenz, von denen jede ein Drittel Heimatsruhm Rossini's für sich in Anspruch nimmt, ist der siebenzigste Namenstag des Maestro gefeiert worden, sondern von allen Seiten gehen Nachrichten von festlichen Ehrenbezeugungen für ihn an dem genannten Tage durch die Blätter. In Genua war die Stadt glänzend illuminirt, eine Fest-Cantate wurde aufgeführt und Rossini's Büste bekranzt; dann gab man „*Othello*“. In Neapel erschien eine neue Prachtausgabe des Lustspiels in vier Acten von Dasti: „*Rossini in Napoli*“, worin der Maestro die Hauptrolle spielt. — In Paris aber erzählt man sich, dass Rossini, als die Rede darauf kam, dass Catania die Asche Bellini's, der in Paris begraben liegt, reclamire, sich geäussert habe: „Meine Asche soll aber in Frankreich bleiben; die Lumpe von Eisenbahnen (*ces gueux de chemins de fer*) sollen mich so wenig todt als lebendig zum Transport bekommen.“ — Ein kostliches Paroli auf die Errichtung seiner Statue in Pesaro durch diese *gueux!*

**Antwerpen.** Das Musikfest zum dreihundertsten Jahrestage der Gründung der Akademie und zum achtundfünfzigsten der Stiftung der Société d'Harmonie wurde durch zwei grosse Concerte gefeiert. Aufgeführt wurden der 114. Psalm von Mendelssohn, die Cantate „*Jacob von Artevelde*“ von Gevaert, drei Sätze aus einer Messe von Benoît, eine Ouverture: „*Teniers oder die flandrische Kirmess*“, von Burburé, die Sinfonie in C-moll von Beethoven, ein *Te Deum* und *Invocation à l'Harmonie*, Sinfonie mit Chor von Benoît, Theile aus Mendelssohn's „*Elias*“, Violin-Concert in A von Vieuxtemps. Mademoiselle Sax, Stockhausen und Vieuxtemps waren die Solisten.

**Paris.** Die grosse Oper hat schon vor einigen Wochen ihre Vorstellungen wieder eröffnet; in der vorigen Woche sind die *Opéra comique* und das *Théâtre lyrique* ihr gefolgt. Der Zuschauerraum im Theater der ersteren, welche zwei Monate lang geschlossen war, ist gänzlich restaurirt und verschönert. Die Eröffnung mit Boieldieu's *Dame blanche* und Grétry's *Tableau parlant* war der Gattung von classischer französischer Musik, welche dieses Theater vertritt, vollkommen würdig und brachte eine Einnahme von 6000 Fr. ein. — Im *Théâtre lyrique* war *La Reine Topaze* mit Madame Miolan-Carvalho die erste Vorstellung.

Die italiänische Oper wird am 1. October ihre Saison, die bis zum 4. Mai 1865 dauert, beginnen. Der Director Herr Bagier hat in dem Saale Ventadour mehrere Verbesserungen zur Bequemlichkeit der Besucher angebracht und verspricht auch für die Opern, die dessen bedürfen, ein vollständiges Ballet. Seine Gesellschaft, die er für seine beiden Theater zu Madrid und Paris engagirt hat, besteht aus vierzig ersten Sängerinnen und Sängern, ausschliesslich dem Chor-, Ballet- und Orchester-Personale. Damen: Adomali, de Brigni, Charten Demeur, de la Grange, de Méric-Lablahe\*),

\*) Die gesperrt gedruckten Namen waren Mitglieder der italiänischen Oper, welche in diesem Sommer hier in Köln Vorstellungen gegeben hat.

Carlotta und Barbara Marchisio, Adelina Patti, Penco, Spezzia, Vitali u. s. w. — Tenore: Baragli, Corsi, Fraschini, Naudin, Negri, Nicolini u. s. w. — Baritone: Aldighieri, Agnesi, Delle Sedie, Sterbini, Zucchi u. s. w. — Bässe: Antonucci, Marchetti, Selva u. s. w. Buffi: Scalese, Zucchini. — Das Repertoire verspricht von Rossini 8 Opern, von Bellini 3, von Donizetti 8 (darunter *Poliuto*, *Roberto d'Evreux*), von Mercadante 1 (*Giuramento*), Pergolese 1 (*Serva padrona*), Verdi 5, Cimarosa 1 (*Matrimonio segreto*), Mozart 3 (*Don Giovanni*, *Figaro*, *Così fan tutte*), Flotow (Martha), Pacini (Saffo), Poniatowski (*Don Desiderio*). Ferner als neue Opern: *Fa Forza del Destino* von Verdi, *Leonora* von Mercadante, *Don Bucefalo* von Gagnoni, *Crispini e la Comare* von Ricci, *La Duchessa di San Giuliano* von Graffigna.

Das neueste Stück en vogue ist: *Eh Lambert!* Polka für Pianoforte von Karl Merz (2 Fr. 5 C.).

Der fürstliche Componist der „*Santa Chiara*“ und „*Diana von Solanges*“ wird hier erwartet. Es ist die Rede davon, dessen Oper „*Casilda*“ im *Théâtre lyrique* nächstens in Scene zu setzen.

Sivori hat uns verlassen, nachdem er noch in einigen Städten der nördlichen Provinzen Concerte gegeben, um über Mailand und Triest nach Wien und Pest zu gehen.

† Emile Chevé, der eifrige Vertheidiger des musicalischen Unterrichts-Systems nach Ziffern und der thätigste Förderer desselben durch theoretische Anleitungen und praktische Lehrstunden in Frankreich, ist in der letzten Woche des August gestorben. Um seine durch rastlose Thätigkeit und Willensstärke angegriffene Gesundheit zu stärken, war er nach Fontenay le Comte in der Vendée gegangen. Er sass im Garten und hörte, den Kopf auf die Hand gestützt, einem Freunde zu, der etwas vorlas; er schien eingeschlafen zu sein: man war still, um ihn nicht zu wecken — allein er erwachte nicht wieder. Geboren im Jahre 1804, hatte er sich der Arzneikunde und Chirurgie gewidmet und wegen seiner vorzüglichen Dienste auf der Station am Senegal im Jahre 1831 den Orden der Ehrenlegion erhalten. Nach seiner Verheirathung mit einer musicalisch gebildeten Dame begeisterte er sich für den Volksgesang und dessen Verbreitung durch das Ziffern-System, welches Galin († 1821) zuerst in Frankreich eingeführt hatte. Galin und Chevé waren beide musicalische Dilettanten, der erstere von Beruf ein tüchtiger Mathematiker und besonders Arithmetiker; sie waren um so enthusiastischer für ihre Methode eingenommen, als ihnen selbst das Studium der Musik nach Noten, weil sie es nicht in der Jugend begonnen hatten, grosse Schwierigkeiten machte und sie in das eigentliche Wesen der Tonkunst im höheren Sinne nicht eingedrungen waren. Sie glaubten daher der Welt eine Wohlthat zu erzeigen, wenn sie die Intervallenlehre populär darstellten und dadurch zu leichterem und sichererem Treffen der Töne beim Gesange beitragen. Ob sie die Versuche deutscher Pädagogen in derselben Methode gekannt haben, steht dahin. Chevé, unterstützt von seiner Frau und seinem Schwager, leistete als Lehrer in seinem Gesang-Institute Ausserordentliches, was aber doch immer nur heissen kann: alles, was diese Methode überhaupt für musicalische Ausbildung leisten kann. Sein Glaube an sich selbst, in ehrlicher Ueberzeugung begründet, verwinkelte ihn in viele Kämpfe mit den Musikern, die anderer Ansicht waren, und in seinen Streitschriften, die allerdings ein gewisses dialektisch-polemisches Talent zeigten, machte er sich durch rücksichtslose Schärfe und Derbheit nur immer mehr Feinde, ohne seiner Sache zu nützen. Sein Fehler war, dass er die Wirksamkeit seiner Methode, die über die Elementarlehre nicht hinausgeht, überschätzte und auch das höhere Studium der Tonkunst davon abhängig machen zu müssen glaubte.

Auszeichnungen. (Rossini. Samson. Iffland.) Rossini ist der erste Componist, dem in Frankreich die grösste Auszeichnung zu Theil geworden, indem ihm der Kaiser am 15. August das Grosskreuz der Ehrenlegion verliehen hat. Auch ist bemerkt worden, dass Samson vom *Théâtre français* der erste Schauspieler ist, der einen Orden erhalten, nämlich das Ritterkreuz der Ehrenlegion. In Deutschland war Iffland der erste Schauspieler, der dekorirt wurde durch Verleihung des preussischen Rothen Adlerordens. In unseren Tagen ist demselben Künstler und dramatischen Dichter vom Könige Ludwig I. von Baiern eine Statue in Mannheim errichtet worden, welche am 20. August enthüllt worden ist. Am Abende kam sein Drama: „Der Spieler“, zur Aufführung. Eine eingehende Würdigung Iffland's als Dichter wäre gerade jetzt an der Zeit, wo unsere Poeten und Literaten vermeinen, mit dem wegwerfenden Worte: „So etwas kann man nicht mehr ansehen“ — sei das Urtheil über Iffland's Dramen gesprochen. Das bürgerliche Drama ist eine echt deutsche Schöpfung und ist der ganzen Gefühls- und Anschauungsweise unseres Volkes vollkommen angemessen. Das sahen Lessing und Schiller — letzterer wenigstens im Anfange seiner dichterischen Laufbahn — wohl ein. Emilia Galotti und Cabale und Liebe verfehlten auf unbefangene, nicht blasirte oder verbildete Gemüther noch jetzt ihre Wirkung nicht, und eben so dürfte es sich der Mühe lohnen, die besten von den Iffland'schen Stücken einmal wieder in Scene zu setzen. Freilich gehören Schauspieler dazu, die Charaktere darzustellen vermögen. Auch einige neuere Dichter haben mit Dramen ähnlicher Gattung Glück gemacht, von denen wir nur „Deborah“ von Mosenthal nennen; auch Hebbel's „Magdalena“ gehört dahin, wenn auch der Stoff und die Art, wie er durchgeführt ist, abstoßen.

Theaterfreiheit. Zu den Missgriffen, welche die Theaterfreiheit in Paris hervorruft, gehört eine Aufführung auf dem Vaudeville-Theater in voriger Woche, deren Gegenstand auf dieser Bühne kein Mensch auf Erden errathen würde, und wenn er auch noch so sehr in der dramatischen Literatur aller Nationen bewandert wäre. In diesem der Heiterkeit, dem populären Witze und der Komik geweihten Hause brachte man eines der grässlichsten Trauerspiele, die je der Phantasie eines Dichters entsprungen sind, auf die Scene — eine Uebersetzung des vierundzwanzigsten Februars von Zacharias Werner! Benutzt worden ist dieser schauerliche Stoff schon vor Jahren einmal im letzten Acte des Drama's: „La Vie d'un Joueur“, einem Stücke, das gänzlich durchfiel. Jetzt aber bringt das Vaudeville (!) eine wörtliche Uebersetzung — hoffentlich einmal und nicht wieder. Charakteristisch ist auch die Zusammenstellung, denn der Theaterzettel des Abends lautet: *Le Devin du Village*, Musik von Rousseau. *Le Florentin*, Lustspiel in 1 Act von la Fontaine. *Le 24 Février, drame en 1 acte de Werner* (der Uebersetzer hat sich nicht genannt). *Pierrot posthume*, Lustspiel von Th. Gautier. — Man ist versucht, unter diesen Umgebungen und auf dieser Bühne die Ankündigung für eine Mystification oder das angekündigte Stück für eine Travestie zu halten: aber nein, es war der wirkliche grauenhafte 24. Februar Wort für Wort!!

Beim nächsten birminghamer Musikfeste (im September) kommen drei neue grössere Musikwerke zur Aufführung: Costa's neues Oratorium: „Naaman“, eine Cantate „Kenilworth“ von Sullivan und eine ähnliche Composition von Henry Smart, welche sich „The bride of Dunkerron“ betitelt.

#### Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main.

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main, begründet bei dem im Jahre 1838 dahier veranstalteten Sängerfeste, beabsichtigt, wieder ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht:

§. 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musicalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

§. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtene Rufes sind und besondere musicalische Befähigung besitzen.

§. 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen, nebst Angabe des Alters, mit Zeugnissen über die musicalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein.

§. 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musicalische Befähigung durch die That nachzuweisen.

§. 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschusse bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes übertragen.

§. 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität üben das Amt der Preisrichter.

§. 33. Der erwählte Stipendiat wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben.

Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns bis zum Tage des 1. October d. J. alle diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeignet sind, sich um das Stipendium zu bewerben. Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redactionen deutscher Zeitungen, dieser Bekanntmachung zu deren möglichster Verbreitung einen Platz in ihren Blättern vergönnen zu wollen, und sind dafür zum voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt am Main, 31. August 1864.

**Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.**

#### Ankündigungen.

#### Musikschule zu Frankfurt a. M.

Mit dem 17. October d. J. beginnt der Winter-Cursus. Anfragen sind bis dahin an den derzeitigen ersten Vorsteher, Herrn W. Oppel, Schlesingergasse, zu richten.

Das Honorar für den gesamten Unterricht beträgt jährlich 154 Fl. Rh. = 88 Thlr. Pr.; die Beteiligung an einem einzelnen Unterrichtsfache jährlich 42 Fl. = 24 Thlr.

**Der Vorstand.**

#### Paulus & Schuster,

Markneukirchen in Sachsen,  
empfehlen ihr Fabricat aller Arten Blas- und Streich-Instrumente  
und deren Bestandtheile, so wie Darm- und übersponnene Saiten.  
Reparaturen werden prompt und billigst ausgeführt.

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, Höhle Nr. 1.

#### 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.