

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 53.

KÖLN, 31. December 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** Geschichte der Musik von A. W. Ambros. (Schluss.) Von E. Krüger. — Die erste Aufführung von Weber's Freischütz. Auszugsweise aus „C. M. von Weber, ein Lebensbild.“ Von M. M. von Weber. Zweiter Theil. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Darmstadt, Denkstein für Capellmeister L. Schindelmeisser — Kassel, Hof-Capellmeister Reiss).

## Die Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,  
wird auch in ihrem **dreizehnten Jahrgange, 1865**,  
die bisherige Tendenz und den gleichen Um-  
fang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechun-  
gen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und  
historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren,  
dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und  
Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Le-  
bens zu vermitteln.

Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1865  
hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Se-  
mester,

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen,  
2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-  
Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.  
beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von  
Seiten der Verlagshandlung werden nach Ver-  
hältniss des Porto's höher berechnet.

M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung  
in Köln.

## Geschichte der Musik von A. W. Ambros.

(Schluss. S. Nr. 52.)

Als Anfang der christlichen oder mönchischen Har-  
monik pflegt man das Organum zu nennen, jene wun-  
derliche, modernen Ohren unerträgliche Zusammensingung  
einer Folge von Quarten, Quinten und Octaven in vier-  
stimmigem Gesange. Darüber ist Zweifel und Streit seit

lange erhoben; kürzlich hat Oscar Paul (Allg. Musik-  
Zeitung, 1863, S. 217) die allen Musikern willkommene  
Behauptung aufgestellt, dass solches Zusammensingen nie  
Statt gefunden habe und die Beweisstellen bei Gerbert,  
*Script. eccles. de mus.*, 1. 104, 166; 2. 263, dahin zu  
verstehen seien, dass die eine Stimme als *principalis*, die  
andere als *organalis* gelte, ähnlich unserem *dux* und *comes*  
in der Fuge, welche wohl über einander geschrie-  
ben werden zu anschaulicher Vergleichung, nicht zum  
harmonischen Zusammensingen. Ambros hat diese  
schwierige Frage weitläufig und mannigfaltig S. 66, 123,  
141 erörtert und beharrt bei der bisher gangbaren An-  
nahme des Zusammensingens, welche allerdings durch  
eine Notiz aus G. B. Martini bestätigt zu werden scheint.  
Vgl. Forkel 2, 451; Ambr. 2, 142.

Nach der Darstellung von dem dunkeln, aber viel ge-  
rühmten Wirken Hucbald's geht die Erzählung ununter-  
brochenen Flusses fort zu einem Bilde des Guidoni-  
schen Zeitalters: eine Weise, die der Verfasser liebt,  
doch nicht zum Vortheil des Verständnisses, da die Klar-  
heit der Lehre zuvor eine concentrirte Uebersicht von  
Guido's Leben und Werken erheischen würde; denn die  
biographische Fassung wird doch trotz mancher witzi-  
gen Einwürfe immer die gesunde Grundlage solcher Ge-  
schichten bilden müssen, und könnte es hier auch am er-  
sten, nachdem gerade dieser Wendepunkt des Mittelalters  
neuerdings durch Bottier de Toulmon zu einem Ab-  
schlusse gebracht ist.

Die folgenden Erzählungen von Troubadours und Min-  
nesängern u. s. w. bringen manches Neue, dem Bekannten  
eingeflochten, bald vermutend, bald beweisend, Letzteres  
in mannigfachen Original-Mittheilungen, welche den in-  
teressantesten Theil des Buches ausmachen. Gleich die  
erste Melodie ist richtig entziffert und wohlklingend, ein  
erstes Bild des aufblühenden Volksgesanges (1200?), zu  
den Worten des Châtelain de Coucy (S. 224):

*Quant li louseignolz jolis  
chante sur la flor d'esté  
que naist la rose et le lys  
et la rosée et vert pré  
plain de bonne volonté  
chanterai confins amis u. s. w.*

Auch die nächstfolgenden sind anmuthend; zu dem Marienliede von Adam de la Hale (1270) wäre aber wegen der historischen Wichtigkeit dieses Sängers ebenfalls das Facsimile des Manuscriptes erwünscht, imgleichen zu der vorangehenden Melodie Wilhelm Machaud's, welche unmöglich so, wie hier die Beischrift andeutet (S. 230), in der „Original-Notirung“ geschrieben sein kann. Diese ganze Partie, die auf den weltlich-volksthümlichen und den geistlichen Mysteriengesang bezüglich, ist übrigens anregend, auch, so weit wir ohne Kenntniss der Originale urtheilen können, selbständig und gründlich gearbeitet.

Das zweite Buch handelt von dem dunkelsten Capitel: dem Ursprunge des *Contrapunktes*, einem Urwalde, dessen Lichtung noch manchen Kernhieb heischen wird, ehe wir auf ebenem Plane arbeiten können. *Organum* und *Discantus* — Mehrstimmigkeit und Gegenstimmigkeit — hangen zusammen; und wenn jenes die ersten vielleicht dunkelen und rohen, jedenfalls uns noch nicht völlig erschlossenen Versuche moderner Harmonik bezeichnet, so erhebt sich mit dem neuen Begriffe des *Discantus* die Theorie zur Erkenntniss des Gegensatzes von *Grund-* und *Figuralstimme*, woraus die Anfänge des *Contrapunktes* begreiflich werden. Von Wichtigkeit wäre, die hier benannte und excerptierte *Ars discantandi* (318, 342, 364) — altfranzösisch, aus dem dreizehnten Jahrhundert (?) — vollständig wieder zu bringen. *Discantus* und *Faux bourdon* als Correlate aufzuführen (313, 319), ist auffallend, da vielmehr das zweite ein Theil des ersten ist. Die Beschreibung des *Faux bourdon*, einer Reihe von 3—4-stimmigen Accordgebilden in wechselnden Quartten, Quinten und Sexten, ist S. 313 nicht klar genug gegeben, um den Widerspruch in Tinctoris' Worten — *Contrap. 1, 6* — S. Ambros 313 n. 2 am Schlusse — zu lösen; auch ist es verwirrend, der total verschiedenen Bedeutung desselben Wortes F. B., wie sie im siebenzehnten Jahrhundert aufkommt, schon hier zu erwähnen, da der Zusammenhang des früheren und späteren *Terminus technicus* historisch noch nicht aufgeklärt ist. *Bourdon*, Pilgerstab, Stütze, Anlehnung, Grundstimme scheint in beiden so verstanden zu sein, dass eine vom eigentlichen *Contrapunkte* abweichende Bassführung Statt finde. Manches Hülfreiche wird nun aus Coussemaker: *Harmonie du moyen age*, und selbstverständlich auch aus Gerbert zusammengestellt

und wo möglich systematisch geordnet; das Gefühl eigentlich systematischen Fortschrittes hat man nicht, aber die zahlreichen Beispiele helfen wenigstens, sich zu orientiren, obwohl die Fortschritte der Kunst oft sehr springend erscheinen, z. B. von dem wunderlichen *Contrapunkte* Machaud's, S. 342, zu den wohlklingenden und geistreichen Tonsätzen unbekannter Herkunft, S. 352, 355.

Bei dem folgenden Capitel: *Mensural-Musik* und „eigentlicher“ *Contrapunkt*, vermisst man wiederum ein biographisches Verweilen bei Franco von Köln (S. 360), wo man gern die mühevollen Arbeiten Kiesewetter's und seines Gegners Fétis so ausführlich excerptirt sähe, wie manches Andere. Denn Franco ist ja nicht allein der Mensural-Musik halber, sondern weil er die *Terz* zuerst systematisch als Consonanz aufstellte und anwandte (*Tractatus de mus. mensurata c. 11* bei Gerbert) der Anheber einer neuen Kunst-Periode genannt. — Die verwickelten Lehren der mittelalterlichen Mensural-Musik (*Musica quadrata*, im Gegensatze der *M. plana = chant plain*) sind in diesem Capitel sorgfältig erklärt, späterhin aber nochmals wieder aufgenommen (S. 426 u. s. w.), weil sie sich im vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhundert noch anders — kunstreicher und klarer — gestalteten, worüber H. Bellermann in der trefflichen Schrift: „Die Mensural-Noten“ u. s. w., welche von Ambros meist wörtlich aufgenommen ist, vollständigen Unterricht gibt. Von besonderer Bedeutung auch für alle Folgezeit ist, dass in der alten Mensural-Schrift eine Bezeichnung des *integer valor notarum* oder des absoluten *Tempo's* mit enthalten war, welche ohne unsere Metronomen und *Tempo-Namen* Allegro, Adagio u. s. w. in sich selbst objectiv genug war, um noch bis heute als Grundmaass der Bewegung in der päpstlichen Capelle zu gelten, wie man aus Vergleichung von Gafurius' (1500) *Practica musices* 3, 4 mit Praetorius' *Syntagma* (1609) 3, 88 und Proske's (+ 1862) *Musica divina*, I. (Vorrede) ersieht. Der Typus des messbar Gemessenen war des Menschen Pulsschlag und Atemzug, späterhin genauer bestimmt nach astronomischem Maasse. Danach sind die Abstufungen von *Modus*, *Tempus*, *Prolatio* in der Mensural-Schrift zu verstehen: ein Damm gegen die unhistorische Ansicht, als gäbe es überhaupt kein objectives *Tempo*, womit die Speculanter der Zukunftsmusik sich viel wissen.

Jetzt erst, im vierzehnten Jahrhundert, neben und mit der Mensural-Theorie und der Entwicklung der Consonanzenlehre, gewinnt die eigentliche Kunst des *Contrapunktes*, die Kunst, zu einer gegebenen Melodie ein Gegenbild zu setzen, festen Grund. Um die Priorität im Gebrauche jenes Namens und damit vielleicht den Anfang der *Contrapunkts-Lehre* zu entdecken, wäre wiederum der

Chronologie und Biographie mehr Raum zu gönnen, als hier geschehen ist, um wo möglich über die Zeitgenossen des Marchettus und Muris ein Verhältniss von Lehrer und Schüler festzustellen; imgleichen ist die sonst anziehende Darstellung der Volksthümlichkeiten (S. 400 u. s. w.), welche an dem Wachsthum der neuen Kunst nächstbeteiligt sind, ohne jenes pedantische Gerippe der Historie kaum übersichtlich, und Winterfeld's historische Einleitung zum Gabrieli, die unser Verfasser zum Muster nimmt, ist eben darin musterhaft, dass sie jenen trockenen Faden des Verständnisses überall festhält. Doch gereicht unserem Verfasser zur Entschuldigung, dass dergleichen Notizen eben für das mittlere Mittelalter für manche Fälle unerfindlich sein mögen, welcher Mangel unter Anderen bei Henr. de Zealandia empfindlich drückt, da er nicht nur als Theoretiker angesehen war (S. 342, wo eine Hypothese über sein Alter aufgestellt wird), sondern auch ein Duett hinterlassen hat (S. 407), dessen erste Hälfte jeder Zeit zur Zierde gereichen würde; die zweite Hälfte, ebenfalls reizend und bedeutend, ist leider im Manuscripte lückenhaft.

Da der Fortschritt des Inhalts in dem Inhalts-Verzeichnisse Seite XXVII und in den Context-Ueberschriften ungleich angegeben wird, so darf die Kritik wiederum Klage über Undeutlichkeit erheben, aber daneben nicht unterlassen, aus den interessanten letzten Capiteln Merkenswerthes anzusechnnen. Den Hauptinhalt bildet die niederländische Schule, deren Bedeutung durch A. Kiesewetter's Preisschrift: „Von den Verdiensten der Niederländer um die Musik“ (Amsterdam, 1829), zuerst im Zusammenhange dargestellt ist. Die Unterscheidung derselben in drei Perioden: I. bis Dufay, 1380, II. bis Okenheim, 1450, III. bis Willaert, 1550, welche Kiesewetter später einführt, ist ein Neues, das der Kunsts geschichte erspriesslicher geworden wäre, wenn er die specifischen Unterschiede der einzelnen deutlicher gezeichnet hätte, als durch epochemachende Namen (vgl. Kiesewetter's Europäisch-Abendländische Musik, Ed. II., 1841, S. 48). Ob ein wissenschaftlicher Unterschied sich wirklich feststellen lässt, ist auch durch Ambros nicht deutlicher geworden, und wir müssen erwarten, ob das im folgenden Theile geschehen wird. Uns scheint vielmehr, dass der allgemeine Fortgang aus der mittelalterlichen Strenge der Kirchentöne (*rigor modi*) zur Chromatik und dem freien Contrapunkte des sechszehnten Jahrhunderts den abendländischen Völkern gemeinsam sei, und dass die ethnographische Darstellung niederländischer, deutscher, römischer Musik kaum zur Entscheidung darüber kommen wird, wem die Priorität der Chromatik gebühre, da die Niederländer der dritten Schule insgesamt mit Römern

verflochten sind und beide eben sowohl Lehrer wie Lernende waren. Das wesentlichste Moment der neueren Melodik, die Berührung und Verschmelzung von Volks- und Kirchen-Melodieen, ist von den Niederländern ausgegangen; die Auffassung dieses merkwürdigen Verhältnisses ist hier S. 411—414 nicht mit demjenigen Ernst, den die Wichtigkeit der Sache forderte, durchgeführt; tiefer gedrungen ist Winterfeld, Gabrieli 1, 109; einen Abschluss wird diese Lehre erst gewinnen, wenn die Principien der Melodik eben so philologisch-historisch, wie bisher wissenschaftlich-ästhetisch werden untersucht sein.

Es wird am Schlusse der Vorrede noch ein dritter und vierter Band versprochen. Nach den Ergebnissen der beiden ersten würden wir weder mit dem unbedingt verwerfenden Recensenten unserem Verfasser alle Fähigkeit zur Durchführung des Planes absprechen, noch mit dem unbedingt lobenden Philosophen ihn als den, der den Schatz bereits gehoben hätte, begrüssen: sondern wir würden den kunstsinnigen, vielgewandten Mann, der den Fleiss nicht scheut, schwierige Massen sich anzueignen und fremdes Gut nochmals zu verwerthen, inständig darum bitten, diese Massen auch zu bewältigen durch logische Ordnung und scharfe Begrenzung des Raisonnements, damit nicht der positive Gewinn seiner Mühen, wie gross oder klein er auch vor dem letzten Gerichte ausfalle, verloren gehe.

Als solchen wesentlichen Gewinn haben wir vorhin die reiche Anschaulichkeit der Beispiele herausgehoben. Ausser den im Texte eingeschalteten sind am Schlusse noch einige grössere Tonsätze in Beilagen gegeben. Von ausgezeichneter Schönheit ist das erste Stück, *Chanson* von Guillaume Dufay über das Volkslied: *Cent mille escus quant ie voeldrai*, in sauberer Dreistimmigkeit canonisch gearbeitet; dann das berühmte *Kyrie Christe Kyrie* aus der Messe *L'ome armé*, hier zuerst (?) vollständig veröffentlicht. In dem von Vincent. Faugues (1450, S. 460) gegebenen *Kyrie*, ebenfalls dreistimmig mit Motiven des *L'ome armé*—einer über 200 Jahre lang beliebten Volksweise, die bis in Palestrina's Zeit in Messen verflochten ward —, bezeugt sich unseres Verfassers Gewandtheit in der Conjectural-Kritik; wer hier das Manuscript zur Vergleichung vermisst, wird doch den vorliegenden Tonsatz geistreich concipiirt, obwohl unbehülflich ausgeführt und von Dufay's Lieblichkeit weit abliegend finden.— Die folgende *Chanson* von Anton Busnoys, Karl's des Kühnen Capellmeister, 1467 (S. 463, 530), über das Volkslied: *Je suis venut vers mon ami*, ist sehr schön, von schwermütigem Liebreiz. Weniger ansprechend sind die folgenden von Hayne v. Gizeghem und John Dunstable;

das letzte Stück aus Firmin Caron's Messe scheint uns des grossen Lobes, das ihm S. 469 gespendet wird, nicht würdig; auch sind die zwei Takte vor dem Ende, wenn recht entziffert, unbegreiflich, indem einmal 538, 3, 3 Tenor, Contra-Tenor und Alt (*g. a. d'*) übel stimmt, dann im folgenden Takte Contra-Tenor und Sopran einen für jene Zeit unglaublichen Durchgang bilden: *d' e' f'* gegen *c'' b' a'*; vielleicht ist an der ersten Stelle statt des zweiten *a* im Contra-Tenor *b* zu lesen; für die andere weiss ich keine Hülfe.

Ueberhaupt sind in dem sonst gut gedruckten Buche sehr viele Fehler uncorrigirt geblieben, deren manche, z. B. orthographische, den kundigen Leser nicht stören, dagegen die Unrichtigkeiten in den Noten und Schlüsseln unbequemer auffallen, z. B. S. 159 der unmögliche Schlüssel, wo *C* eine Quinte unter *f* steht; 248, 249 die Verschiedenheit der Schlüssel in Facsimile und Entzifferung; 252 steht das *b* in der 5. Note der zweiten Zeile falsch; 256 ist das *b* des Baritonschlüssels falsch gestellt (S. 257 dagegen richtig); 306 müssen die 5. und 6. Note Achtel, statt Viertel sein; 353 stehen überall Alt-, statt Discantschlüssel; ebenda Z. 3, T. 3 fehlt ein *b* über der ersten Note der Oberstimme; ebenda Z. 4, T. 1 muss die Oberstimme *d*, statt *f* haben; 386 der Schlüssel des Facsimile und der Entzifferung stimmen nicht überein; 481 fehlen oben zwei Tenorschlüssel; 528, Z. 2, T. 5, muss das *b* über der mittleren, nicht letzten Note stehen; 530—532 steht durchweg das *b* des Sopranschlüssels unrichtig.

Ausführliche Register dürfen wir hoffentlich zum letzten Bande erwarten.

E. Krüger.

### Die erste Aufführung von Weber's Freischütz\*).

Die bevorstehende Erscheinung des Freischütz auf der berliner Bühne wurde durch die äusseren Verhältnisse in ihrer Bedeutung weit über die einer ersten Aufführung einer guten Oper hinausgehoben, und hätte dieselbe auch von einem weit berühmteren Componisten, als Weber damals war, hergestammt. Sie wurde von der Partei für

\*) Am Ende des Jahres sind noch zwei musikgeschichtliche Werke erschienen, welche wir in dieser letzten Nummer von 1864 wenigstens noch anzeigen und als willkommen begrüssen wollen:  
1. Der zweite Theil von „C. M. von Weber, ein Lebensbild.“ Von M. M. von Weber. Leipzig, bei Ernst Keil. 741 S. 8.  
— 2. „Franz Schubert.“ Von Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn. Wien, Verlag von C. Gerold's Sohn. VI und 619 S. 8. Preis 3 Thlr. 20 Sgr.

Indem wir uns eingehendere Besprechung vorbehalten, theilen wir aus dem II. Bande von „Weber's Leben“ den obigen Abschnitt als einen der anziehendsten für die Geschichte der deutschen Oper auszugsweise mit.

deutsche Musik mit Besorgniß und Hoffnung zugleich erwartet, gegenüber den Anhängern der Hofrichtung und des berühmten, an der Spitze des preussischen Theater-Musikwesens stehenden Meisters Spontini, denen ein grosser und bedeutsamer Theil der Presse zu Gebote stand.

Was er hier brachte, das fühlte Weber sehr wohl, musste ihn entweder sehr hoch heben, der deutschen Kunst einen Dienst von unberechenbarer Tragweite leisten, oder mit Spott zu Grabe getragen werden. Einen Mittelweg gab es hier nicht. Graf Brühl, dem sehr wohl bewusst war, dass mit dem Erfolge von Weber's Oper seine Wagschale, die derjenigen gegenüber, in welcher Spontini's Einfluss lag, bedenklich zu schwanken begann, nur schwerer werden könnte, leistete überdies, von herzlicher Freundschaft für den Componisten beseelt, den Bestrebungen Weber's kräftigsten Vorschub. Was befohlen werden konnte, geschah zu seinem Vortheile. Decorationsmaler, Costumiers, Maschinisten wurden zu seiner Verfügung gestellt, der Capelle angedeutet, dass Weber's Zufriedenheit auch die des Chefs des Theaters sein werde.

Das Erste, womit Weber seine Thätigkeit am Freischütz in Berlin begann, war das Studium der Stimme und Individualität der lieblichen, einundzwanzigjährigen Sopranistin Johanna Eunicke, für die er auf ihren und Brühl's Wunsch die in den dritten Act des Freischütz einzulegende Romanze und Arie componiren wollte. Das graziöse, für die Verlebendigung des Aennchen wie geschaffene Talent der jungen Dame sprach ihn in so hohem Maasse an, dass er nun gern an die durch jene Gesangstücke zu bewirkende weitere Durchführung des Charakterbildes des schalkhaften Jägermädchen ging und mit Vorliebe jene Romanze: „Einst träumte meiner seligen Base“, und die Arie: „Trübe Augen, Liebchen, taugen“ u. s. w. niederschrieb, zu deren Composition er sich ungern verstanden hatte. Die Arbeit daran wurde am 28. Mai vollendet.

Die Decorationen zu der Oper fand Weber zum grössten Theile schon von dem jungen, genialen Gropius entworfen, und sie regten ihn, der ausserordentliches Gewicht auf das harmonische Mitwirken der Schwesterkünste bei den Aufführungen seiner Werke legte, zu manchem ausführlichen und warmen Gespräche mit dem geistvollen Maler an. In der Wolfsschlucht z. B. wollte Gropius die Schrecknisse aus dem Kampfe der Elementargewalten hergeleitet darstellen und das Gespenstische, wie aus der Phantasie Caspar's und Maxens geboren, auch nur durch Andeutungen in der Seele des Beschauers hervorrufen. Weber war dagegen für das Loslassen eines wirklichen, tüchtigen Hexensabbaths. „Ihre Intentionen sind zu sein für die Oper,“ sagte er zu Gropius, „sie passen in den

Hamlet oder Macbeth. Wer aber soll aus Ihren Felsen-gesichtern und Wolkengestalten bei dem Höllenspectakel meine Musik herausstudiren? Machen Sie die Augen der Eule tüchtig glühen, ordentliche Fledermäuse umherflattern, lassen Sie Sich's auch auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen, nur dass es tüchtig Crescendo mit dem Kugelgiessen gehe“ u. s. w. Geistvoll fand er Gropius' Idee, das wilde Heer sich gleichsam aus dem abziehenden Rauche des Feuers, bei dem Caspar Kugeln giesst, entwickeln zu lassen. Schliesslich verständigten sich die tüchtigen Künstler allenthalben, und da die berliner Maschinisten Weber's Erwartungen übertrafen, so stand er später nicht an, die decorative Ausstattung der Oper in Berlin für die am meisten seinen Intentionen entsprechende zu erklären.

Das Glück begünstigte den Freischütz auch durch die Individualitäten, die ihn zuerst darstellten.

Frau Seidler, Wranitzky's Tochter, besass die süsseste und zum Herzen gehendste Stimme von grossem Umfange, die man hören konnte. In Wien von den besten Meistern und nach den besten Vorbildern geschult, verkörperte sie ihre geistvollen Intentionen ohne Mühe. Damals 31 Jahre alt, stand sie in der Blüthe ihrer Schönheit. Ihre Agathe war zwar kein demüthiges deutsches Jägermädchen, wohl aber ein reizendes Weib, und wurde vortrefflich gesungen. Von Johanna Eunicke's Aennchen sprachen wir schon oben. Das liebliche Mädchen, als Künstlerin nicht frei von Manier und Caprice, kreuzte Weber's Auffassungen nicht selten, ohne dass er ihr immer hätte Unrecht geben können. Ihr Aennchen war eine von Schalkheit, Geist und Grazie sprühende Erscheinung.

Um die Palme rang Auffassung und Durchführung der Rollen des Max und Caspar durch Karl Stümer und Heinrich Blume. Stümer's lyrischer Vortrag mit den seelenvollen, weichen Tönen seiner edeln Tenorstimme hatte etwas sirenhaft Bestrickendes, und sein Zauber wurde nur erreicht durch den von Blume's unvergleichlicher Charakteristik und die Noblesse seines Humors, die eine treffliche, wohlgeschulte Bühnen-Erscheinung unterstützte. Dieser fast unerreichte Darsteller des Don Juan, in dessen Händen diese Rolle volle 25 Jahre war, befand sich, wie Stümer, 1821 in der Blüthe seines Talentes. Er sprach es begeistert aus, wie es ihn und seine Stimme, trotz aller Schwierigkeiten der Partie des Caspar, erquickt habe, diesen nach dem Antigonus in Spontini's „Olympia“ zu singen.

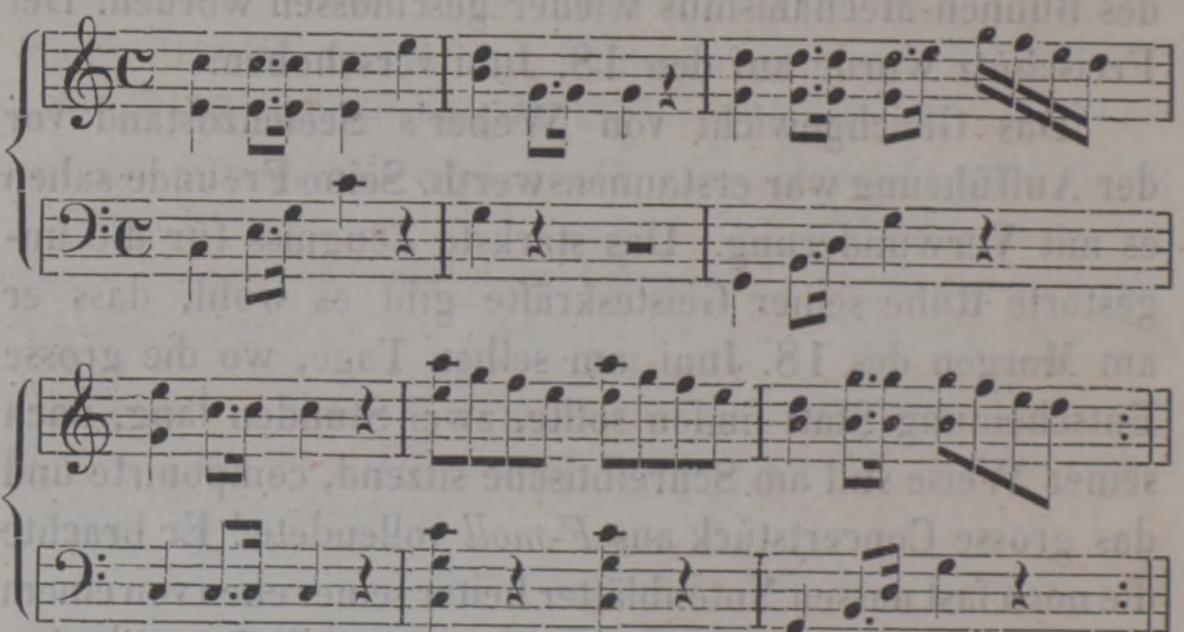
Rebenstein, Wauer, Hillebrand und Wiedemann waren den Partieen des Ottokar, Kuno, Samiel und Kilian vollkommen gewachsen, und die liebliche Henriette Reinwald, eine so gute Sängerin, dass ihr nach der Eunicke die Rolle des Aennchen übertragen wurde, erfasste die

kleine Partie der Brautjungfer in ihrer Bedeutung und brachte sie in dem ganzen, ihr immanenten jungfräulichen Reize zur Geltung.

Der Blick auf dieses Personal vermehrte nach den Vorstudien die unbefangen heitere und fast sorglose Stimmung, die Weber die ganze Zeit vor Aufführung des Freischütz erfüllte. Mit einem lächelnden: „Wie Gott will! Es wird schon gehen!“ wies er alle bangen Zuflüsterungen von der Hand. Dagegen empfand seine liebende Gattin mit fast krankhafter Lebendigkeit die Bedeutung der bevorstehenden Momente für Weber's Künstlerleben und Künstlerruhm.

Am 14. Mai ging Spontini's Olympia mit gewaltigem Erfolg in Scene. Erst am 21. Mai konnte Weber endlich die Proben zum Freischütz mit einer Prüfung der von Ladel einstudirten Chöre beginnen, bei deren zweiter, einer Quartett-Probe, ihn sein geliebter Schüler Benedikt überraschte. Weber und seine Gattin empfingen den trefflichen jungen Mann wie einen Sohn. Letztere fühlte sich ruhiger, ihn fortwährend in Weber's Nähe wissend. Mit leuchtenden Augen erzählte sie ihm, mit welchem rastlosen Eifer, welcher Liebe die Künstler sich dem Werke widmeten, und setzte hinzu: „Was mich staunen, aber die grösste Freude macht, ist, dass Weber sich wohl und glücklich fühlt.“ Die Chöre gingen schon vortrefflich. Der Jubel war gross, als Weber bei dem Schützenkönigs-Marsche\*) Henning oder Seidler, die bei der ersten Violine sassen, das Instrument wegnahm und anfing, selbst zu stimmen. Die drei Quinten sollten so recht frech und unverschämt klingen! Nach seiner Weise wusste Weber bald mit mildem Ernste, bald mit Ironie auch hier die Künstler zu fesseln und straff zu leiten. Die Neigung zu ihm, der En-

\*) Es mag hier nicht unbemerkt bleiben, dass Weber dieses köstliche Musikstück einem uralten, erztrivialen Marsche nachgebildet hat, den man noch jetzt in Böhmen hier und da erklingen hört, und dessen er sich von Prag her wahrscheinlich entsann. Dieser lautet:



Der geistvolle Ambros sagt sehr richtig: „Man schätzt den Scherz im Freischütz erst recht, wenn man das Original kennt.“  
Der Verfasser.

thusiasmus für das Werk, dessen deutsche, echte Schönheit immer deutlicher wurde, steigerte sich mit jeder Probe. Während derselben scheint Weber hier und da noch eine Aenderung zweckmässig vorgekommen zu sein, denn allem Vermuthen nach hat das letzte Finale die Form, die es jetzt hat, erst nach den ersten Proben in Berlin erhalten; auch dürfte er am Entreacte nach der Wolfsschlucht Wesentliches modifizirt haben.

Auf den nach einer Orchesterprobe mit Benedikt unter den Linden promenirenden Weber sprang plötzlich ein reizender, zwöljfähriger Knabe mit glänzenden Augen und wallenden Locken zu, dem er mit den Worten: „Da ist Felix Mendelssohn!“ die Hand freundlich entgegenstreckte. Der Knabe begleitete die Beiden, und als sie schieden, zog er Benedikt mit in sein elterliches Haus, wo er ihn seiner Mutter vorstellte: „Mutter, da ist Benedikt, ein Schüler von Weber, der uns aus seiner Oper spielen kann!“ Und nun musste Benedikt am Clavier davon ausplaudern, was er wusste. Einige Tage darauf spielte ihm Felix alles Vorgetragene wieder vor und bezeichnete die Instrumentations-Effecte fast genau, wie sie wirklich waren, als habe er sie selbst erfunden.

Die Proben folgten nun rasch auf einander. Im Ganzen hat Weber vom Freischütz sechszehn Proben machen lassen. Eine Leseprobe, drei Chorproben, fünf Quartettproben, zwei Setzproben, eine besondere Probe der Wolfsschlucht allein und vier Generalproben, von denen zwei ganz vollständige Aufführungen waren.

Am 26. Mai war das neue Schinkel'sche Schauspielhaus mit einem Prolog von Goethe, dessen „Iphigenie“ und einem Ballette, „Die Rosenfee“, von der Erfindung des Prinzen von Mecklenburg, eröffnet, dann aber, nach Aufführung von Iffland's „Jägern“, Schröder's „Unglücklicher Ehe“, einigen kleinen Stücken von Kotzebue, Ziegler's „Hausdoctor“ und mehrfacher Wiederholung des Prologs, am 8. Juni zur Vervollständigung einiger Theile des Bühnen-Mechanismus wieder geschlossen worden. Der Freischütz wurde auf den 18. Juni verschoben.

Das Gleichgewicht von Weber's Seelenzustand vor der Aufführung war erstaunenswerth. Seine Freunde sahen es mit Verwunderung. Das stärkste Zeugniß für die ungestörte Ruhe seiner Geisteskräfte gibt es wohl, dass er am Morgen des 18. Juni, am selben Tage, wo die grosse Entscheidung Statt finden sollte, zwei Stunden lang, nach seiner Weise still am Schreibtische sitzend, componirte und das grosse Concertstück aus *F-moll* vollendete! Er brachte die noch fast nassen Notenblätter heiter seiner ehen von einem Unwohlsein genesenen Caroline, bei der sich Benedikt befand, setzte sich ans Clavier und spielte den Beiden das Concertstück von Anfang bis zu Ende mit grossem Feuer vor.

Vier Stunden vor Eröffnung des Schauspielhauses belagerte eine compacte Masse dessen unglaublich unpraktisch angelegte Eingänge. Nur den vortrefflichen Maassnahmen der Polizei war es zu danken, dass bei dem fürchterlichen Drange und Kampfe nach Eröffnung der Pforten nur Kleider verletzt wurden und bloss kleine Quetschungen vorkamen. Das Parterre füllte, dicht gedrängt, Kopf an Kopf, die jugendliche Intelligenz, das patriotische Feuer, die erklärte Opposition gegen das Ausländische: Studenten, junge Gelehrte, Künstler, Beamte, Gewerbetreibende, die vor acht Jahren in Waffen geholfen hatten, den Franzmann zu verjagen. Unter Carolinens Loge stand Benedikt, die lange, schmächtige Gestalt Heinrich Heine's, der in seiner sarkastischen Weise sagte, er wolle es sich einmal gefallen lassen, „kindische“ Verse für Byron's „Childe Harold“ einzutauschen (mit dem er sich gerade beschäftigte), und ein kleiner, kräftiger Student mit gewaltiger Lunge und knallenden Händen. Die Haute-Volée und die Autoritäten der literarischen, musicalischen und gelehrten Kreise Berlins füllten Sperrsitze und Logen. Man sah wenig hohe Beamte, fast gar keine Uniformen. Nach und nach füllte sich das Orchester, die Musiker begannen zu stimmen, das Brausen der in dem übervollen Hause unbequem in glühender Hitze eingekilten Masse nahm mehr zu, da erschallte plötzlich Beifallklatschen im Orchester: Weber war eingetreten, und das ganze volle Haus mit tausend, tausend Händen nahm das schwache Signal im Orchester wie ein donnerndes Echo auf. Drei Mal musste Weber den Tactstock sinken lassen und sich verneigen, ehe er das Zeichen zum Anfange geben konnte. Auf den stürmischen Empfang folgte die feierlichste Ruhe. Und nun entwickelte sich das zauberische Tongemälde der Ouverture in seiner ganzen unwiderstehlich fortreissenden Fülle; der Eindruck war magisch, und als nach den dumpfen, unheimlichen Paukenschlägen zuletzt der gewaltige *C-dur-Accord* und dann der lodernde, jubelnde Schluss folgte — da brach ein solcher Sturm des Beifalls, ein solch ungestümes Dacapo-Rufen los, dass dem Verlangen des Publicums Folge geleistet und das Ganze mit wo möglich gesteigertem Enthusiasmus wiederholt werden musste. Die erste Scene, von Beschort überaus reizend gruppirt und voll Feuer und Leben dargestellt, machte einen ausserordentlichen Effect, aber Kilian's Arie und der Spott-Chor, obwohl mit merkwürdigem Verständnis gesungen, wurden nicht gleich vollständig in ihren musicalischen Gewagtheiten erfasst und nicht so günstig aufgenommen, als in dem darauf folgenden Terzett die Stelle: „O lass' Hoffnung dich beleben und vertraue dem Geschick“, die theils durch den vortrefflichen Vortrag des Chors, theils durch die Erinnerung an die Ouverture die Herzen wunderbar ergriff und stürmischen Applaus erregte.

„Nun lasset die Hörner erschallen“ und der so tief originell verklingende Walzer war vorüber. Die Scene verdüsterte sich, und die Aufmerksamkeit des Publicums war bei der Scene des Max: „Nein, länger trag' ich nicht die Qualen“, auf so hohen Grad gesteigert, dass das schöne Arioso: „Durch die Wälder, durch die Auen“, trotz Stümer's echt künstlerischem und doch so einfachem Vortrage in der allgemeinen Spannung fast spurlos vorüberging. Bei dem unerwarteten Eintritte Samiel's wehte es wie ein Schauer durch das tiefbewegte Haus, und nur der Lichtblick des: „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen“, verwischte in etwas den unheimlichen Eindruck der Erscheinung, der im letzten Allegro noch erhöht wiederkehrte. Rauschender Beifall krönte den Schluss der Arie. Caspar's Trinklied, so ganz den gewöhnlichen Formen entgegen concipirt, wurde nicht verstanden, und Blume wollte in seiner Scene nicht recht mit der Stimme heraus, kurz, der Vorhang fiel mit einem *anticlimax*, der Beifall war lau und der lange Zwischenact gab Veranlassung zu überaus lebhaften, ja, sogar stürmischen Discussionen. Die Spontinianer in Masse rieben sich die Hände und fragten spöttisch: „Ist das die Musik, die Vestalin, Cortez und Olympia vergessen machen soll? Welchen Lärm um ein einfaches Singspiel, ja, fast nur Melodram!“ „Was bedeutet ein eine Viertelstunde langes Gespräch und langweilige Erzählungen in einer Oper?“ „Wie monoton ist so ein langer Act ohne weibliche Stimme!“ — Das Haus brauste von streitenden Lauten. Während des Tumults war der Meister wieder auf seinen Platz zurückgekehrt. Der Vorhang ging auf, und eine Salve von Beifall begrüsste die leuchtenden, lieblichen Gestalten von Agathe und Aennchen (Seidler und Eunicke), die nach dem dunklen Localtone des ersten Actes wie lösende Lichterscheinungen hervortraten. Die Oper von Jugend auf gewöhnt, empfinden wir diese Eindrücke kaum mehr! — Das zauberische Duett, so neu in Form und Behandlung, und noch entschiedener Aennchen's frische Ariette: „Kommt ein schlanker Bursch' gegangen“, erhielten die Zustimmung des ganzen Hauses. Aber der Glanzpunkt der ersten Vorstellung war unstreitig der Seidler grosse Scene: „Wie nahte mir der Schlummer.“ Hier verschwand alle Opposition: überrascht, hingerissen folgten die eifrigsten Gegner Weber's dem allgemeinen, unwiderstehlichen Strome. — Orchester, Parterre, Logen, Galerie fühlten den Duft der schönen Nacht, beteten „leise, leise“ in todtenstillem Schweigen andächtig mit, hörten das Rauschen der Bäume, sahen Max mit dem Blumenstrausse nahen, und mit Agathe's Jubel wallten dem Schöpfer dieses Zauberwerkes Herzen, Hände und Seelen in Jauchzen, Klatschen, Rufen ohne Ende entgegen! Von diesem Augenblicke an war der Erfolg der Oper entschieden. Das Terzett fand die aufmerksamsten

und dankbarsten Zuhörer. Die Wolfsschlucht mit ihrem abenteuerlichen Zubehör, ihren noch nie dagewesenen Instrumental-Effecten und den so recht aus dem Geiste des Meisters geschaffenen, mächtig wirkenden Decorationen beschloss den zweiten Act wahrhaft triumphirend. Der kräftige Student unter Carolinens Loge nahm die Mütze zwischen den Knieen vor, mit denen er sie, um die Hände frei zu haben, gehalten hatte, und sagte, in die brennenden Handflächen blasend: Das ist ja ein Teufelskerl, der kleine Weber! Das hält sauer, ihm zu zeigen, wie gut er's gemacht hat! — War das Getümmel nach dem ersten Acte schon gross gewesen, so wurde es jetzt überwältigend; aber welch anderen Charakter hatten die Ausrufe! Die italiänische Partei war verstummt. Wundervoll, herrlich, zart und kräftig, eben so neu wie schön, vortrefflich, kühn, aber treffend — tönte es jetzt von allen Seiten. Der Meister aber war zu Caroline und Lichtensteins in die Loge geschlichen und sass da in einer dunklen Ecke, die Hand der vor Seligkeit still weinenden Gattin in der seinen. — Nach dem Entreacte, mit Frische und Energie vom Orchester vorge tragen, wurde Agathe's Gebet, welches sich mehr der älteren Cavatinenform nähert, so wie Aennchen's „kreide weisse Nase“ mit der obligaten Viola und dem halb tändelnden, halb zärtlichen Allegro, von der Eunicke bestrickend gesungen, sehr günstig aufgenommen. Das Volkslied: „Wir winden dir den Jungfernkrantz“, so durch und durch im besten Sinne des Wortes populär und deutsch empfunden und componirt, musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden, obwohl die Reinwald, seltsam besangen, es mit zitternder Stimme sang. Der Jägerchor, obgleich donnernd applaudiert, wurde seltsamer Weise doch erst nach der achten oder zehnten Vorstellung dem Publicum ganz eingehend. Seine Melodie war eine der wenigen aus dem Freischütz, die nicht gleich auf den Strassen gesungen wurden. Fürst Ottokar (Rebenstein) gab das Zeichen zum Schusse auf die Taube, und das herrliche Finale, zwar mit einer Tendenz zur Verkühlung, die seine im Verhältnisse zum Sturmsegange der anderen Theile der Oper etwas zögernde Länge erzeugte, brachte die Oper in glorreicher Weise zu Ende. — Der Vorhang rauschte herab, aber Niemand verliess das Haus, das donnernder Applaus und tausendstimmiges Rufen nach dem Meister erfüllte. Endlich erschien er, Madame Seidler und Fräulein Eunicke an der Hand führend. Kränze, Jubelrufe, Lieder und Gedichte flogen ihm entgegen.

Der Erfolg war ein ungeheurer und beispielloser. Kritiker, Künstler, Dilettanten und Musikfreunde waren wie berauscht, zum ersten Male, für den Abend wenigstens, einstimmig voll Lob, Entzücken und Freude. Das Auditorium brauste aus einander, laut das neue Wunder verkündigend.

Der festlich erleuchtete Jagor'sche Saal vereinigte nach der Oper eine kleine, auserwählte Gesellschaft, die „den Meister feiern“ wollte. Die bei der Oper beteiligten Künstler, die Beer'sche Familie, Lichtenstein, der Regisseur Hellwig aus Dresden (der Mitternachts dahin zurückreiste und die erste Kunde des Triumphes brachte), das Pius Wolff'sche Paar, Benedikt, Rellstab, Gubitz und auch E. T. A. Hoffmann waren zugegen. Jubelvolle Heiterkeit, feiernde Liebe für Weber bewegte den Kreis.

Weber schrieb nur die Worte in sein Tagebuch:

„Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause: Der Freischütz, wurde mit dem unglaublichesten Enthusiasmus aufgenommen. Ouverture und Volkslied *da capo* verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudiert. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe; ich wurde herausgerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunicke mit heraus, da ich der Anderen nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. *Soli Deo gloria!*“

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

In Darmstadt wurde am 2. December dem im vorigen Jahre verstorbenen Capellmeister L. Schindelmeisser von seinen Freunden ein Denkstein gesetzt.

Der Hof-Capellmeister Reiss in Kassel soll wegen „unehrbietiger Aeusserungen“ in einer Theaterprobe vom Amte suspendirt worden sein, wie die Zeitungen melden.

### Ankündigungen.

#### Neue Musicalien.

So eben erschienen in unserem Verlage:

Bargiel, W., Op. 16, Ouverture zu Prometheus für grosses Orchester. Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 10 Ngr.

Beethoven, L. van, Ouverturen für Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.

Nr. 7. Op. 124. C-dur. 25 Ngr.

„ 8. „ 43. Prometheus, C-dur. 15 Ngr.

„ 10. „ 84. Egmont, F-moll. 20 Ngr.

„ 11. „ 113. Ruinen von Athen. G-dur. 15 Ngr.

Deprosse, A., Op. 17, 12 Etudes romantiques pour le Piano. Cahier 1 und 2, à 1 Thlr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Zweite Reihe.

Nr. 120, Auber, D. F. E., Fischerlied aus „Die Stumme“. 7½ Ngr.

„ 121. — — Schlummerlied daraus. 5 Ngr.

„ 122. — — Barcarole daraus. 7½ Ngr.

Oliver, Ch. M. E., Op. 112, Une Vision. Fantaisie p. le Piano. 20 Ngr.

Siebmann, F., Op. 31, 4 Romanzen für Violine und Pianoforte. 25 Ngr.

Taubert, W., Op. 34, Ouverture zu „Der Sturm“ von Shakespeare für Orchester. Partitur. 2 Thlr.

Wachtmann, C., Marches célèbres. Transcriptions faciles sans octaves pour Piano.

Nr. 1. Marche de noces de F. Mendelssohn. 10 Ngr.

„ 2. — — du sacre de G. Meyerbeer. 10 Ngr.

„ 3. — — funèbre tirée de l'oeuvre 35 de F. Chopin. 7½ Ngr.

„ 4. — — funèbre tirée de l'oeuvre 26 de L. van Beethoven. 7½ Ngr.

- Nr. 5. Marche tirée du Capriccio, oeuvre 22 de F. Mendelssohn-Bartholdy, 10 Ngr.  
 „ 6. — — d'Athalie de F. Mendelssohn-Bartholdy, 10 Ngr.  
 „ 7. — — fantastique tirée de l'oeuvre 49 de F. Chopin. 7½ Ngr.  
 „ 8. — — de noces d'Elsa de l'opéra „Lohengrin“ de R. Wagner. 10 Ngr.

Leipzig, December 1864.

### Breitkopf und Härtel.

Im Verlage von Karl Gerold's Sohn in Wien erschien so eben und ist durch alle Buchhandlungen, in Köln durch die M. Du Mont-Schauberg'sche Buchhandlung, zu beziehen:

### Franz Schubert.

Von

**Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn.**

Mit Schubert's Portrait.

8. Geheftet. Preis: 3 Thlr. 20 Ngr.

Mit diesem neuen Werke des um die Schubert-Literatur bereits verdienten Verfassers wird den Freunden der Schubert'schen Muse zum ersten Male eine erschöpfende Darstellung von dem Leben und Wirken des grossen Tondichters geboten. Das darin niedergelegte reichhaltige Material stellt sich als die Frucht mehrjähriger gewissenhafter Forschungen dar, deren Endzweck dahin ging, einen seit langer Zeit vielfach ausgesprochenen Wunsch nach einer umfassenden Schubert-Biographie sich erfüllen zu lassen. Das Gesammt-Verzeichniß der dem Autor bekannt gewordenen Schubert'schen Compositionen, wie dieses als Anhang beigefügt erscheint, gibt zum ersten Male ein Bild von der erstaunlichen Fruchtbarkeit des in der Blüthe der Jahre dahingeschiedenen wiener Barden. Wir erlauben uns daher, dieses biographische Werk, dessen reich ausgestatteter Inhalt für sich selbst spricht, allen Freunden der musicalischen Kunst überhaupt und insbesondere den Verehrern Franz Schubert's auf das beste zu empfehlen.

Bei Gustav Heckenast in Pesth ist erschienen und in allen Musicalienhandlungen zu haben:

### Robert Volkmann.

Op. 45.

### An die Nacht.

Phantasiestück für Alt-Solo und Orchester.

Partitur: Pr. 1 Fl. 50 Kr. österr. W. 1 Thlr.

Stimmen: Pr. 2 Fl. 50 Kr. österr. W. 1 Thlr. 20 Sgr.

Vierhänd. Clav.-Auszug nebst Singstimme: Pr. 1 Fl. ö. W. 20 Sgr.

Einzelne Stimmen: Viol. I., II., Viola 20 Kr. 4 Sgr. Cello, Bass 10 Kr. 2 Sgr.

Op. 46.

### Liederkreis

von Betty Paoli

für eine Altstimme mit Clavier-Begleitung.

Preis 1 Fl. österr. W. 20 Sgr.

Op. 26.

### Variationen über ein Thema von Händel,

auf zwei Pianoforte eingerichtet

von Karl Thern.

Preis 2 Fl. 50 Kr. 1 Thlr. 20 Sgr.

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.

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.