

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstreunde und Künstler.

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

Nr. 38.

KÖLN, 23. September 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Die rhythmische Reihe bei den Alten und Modernen. Fünftactiger Rhythmus bei Beethoven. Von Rud. Westphal. — Zwei bisher ungedruckte Briefe von Ludwig van Beethoven. — Die musicalische Kritik. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Darmstadt, Ordens-Verleihung — Hamburg, Musikfest-Vorbereitungen — Chemnitz, Musik-Aufführung — Amsterdam, „Messias“, Joachim — Gaetano Claudelli † — Neue Oper von Julius Beer — Lyon, Raph. Felix — Gounod's „Königin von Saba“ in London — Gloucester).

Die rhythmische Reihe bei den Alten und Modernen.

Fünftactiger Rhythmus bei Beethoven.

Wer die bei Psellus §. 8 erhaltene Stelle des Aristoxenus von den Bestandtheilen des Rhythmus liest, der kann leicht zu der Ansicht kommen, dass es entweder Aristoxenus an hinreichender Beobachtungsgabe fehlte, um einige der wesentlichsten Elemente des Rhythmus zu erfassen, oder aber, dass die Compositionen der Alten in Beziehung auf den Rhythmus einer Eigenthümlichkeit ermangelten, die für unser modernes rhythmisches Gefühl ein so nothwendiges Moment ist, dass wir uns ohne dasselbe den musicalischen Rhythmus gar nicht einmal denken mögen. Dort definirt nämlich Aristoxenus den Rhythmus als ein aus Tacten und Tacttheilen bestehendes System; zwar ist dieser Satz, wie aus seinen Worten hervorgeht, nur die Recapitulation einer im Vorausgehenden ausführlicher erörterten Darstellung, aber es ist doch anzunehmen, dass Aristoxenus bei dieser Recapitulation unter den Bestandtheilen des Rhythmus kein Element, dem er wirkliche Bedeutsamkeit zuschreibt, unerwähnt gelassen haben wird. Also lediglich Tacte und Tacttheile waren die Elemente, deren Zusammenstellung oder Aufeinanderfolge nach der Theorie der Alten bereits den Rhythmus hervorrief? Da stellen wir Modernen doch höhere Anforderungen an den musicalischen Rhythmus. Ja, für den ausserhalb der Kunst stehenden natürlichen Rhythmus finden wir es genügend, wenn sich Arsen und Thesen und somit Tacte an einander reihen, aber für die Musik verlangen wir mehr als die Aufeinanderfolge der nach Arsis und Thesis gegliederten Tacte. Wir mögen nämlich keinem Musikstücke das Zugeständniß machen, dass es ein rhythmisches Kunstwerk sei, wenn nicht immer mehrere der auf einander folgenden Tacte sich zu höheren rhythmischen Einheiten zusammenfassen lassen. Unsere Musiker nennen diese rhythmischen Abschnitte höherer Ordnung die periodischen Vorder- und

Nachsätze. Es soll stets eine bestimmte Anzahl von Tacten durch die Einheit eines in ihnen dargestellten Abschnittes der Melodie als eine zusammengehörige, untrennbare Gruppe sich darstellen, und weit entfernt, uns an der Gleichheit der auf einander folgenden einzelnen Tacte genügen zu lassen, sind wir nur dann in Beziehung auf den Rhythmus zufriedengestellt, wenn auch in den Zeit-Ab schnitten, in welche das rhythmische Ganze durch diese Gruppen sich enger zusammenschliessender Tacte zerfällt, eine bestimmte Ordnung und Gleichmässigkeit beobachtet ist. Wir wollen die Ordnung der Zeittheile nicht bloss in der Reihenfolge der einzelnen Tacte und ihrer Tacttheile, sondern auch in der Aufeinanderfolge der periodischen Vorder- und Nachsätze repräsentirt sehen, ja, wir gehen so weit, dass wir vorwiegend in die Ordnung dieser letzteren Art das eigentlich rhythmische Moment einer Composition setzen. Und wie wir von den zum Einzeltakte gehörenden Tacttheilen den einen (schweren) Tacttheil durch stärkere Intension, die wir einem der in ihm enthaltenen Töne geben, über den anderen hervorheben, und wie wir durch diesen Ictus des Einzeltactes die ihn ausfüllenden Töne als eine zusammengehörige Gruppe markiren und von denen des vorausgehenden und folgenden Tactes abscheiden, so geben wir Einem der zu einem Vorder- oder Nachsatze vereinigten Einzeltacte wiederum einen stärkeren Ictus, als den übrigen, und durch diesen Haupt-Ictus markiren wir die ganze Tactgruppe als ein von der vorausgehenden und nachfolgenden geschiedenes selbständiges Ganzes. Ein passender und leichter Name für das etwas unbequeme „periodischer Vorder- wie Nachsatz“ ist der der rhythmischen Reihe; es verdient derselbe allgemeine Aufnahme in der Kunstsprache der Musiker zu erhalten. [Ist längst geschehen.]

Und die musicale Kunst der Griechen? Wusste sie von diesen rhythmischen Reihen nichts? Hat sie sich bloss mit Tacten und deren Arsen und Thesen begnügt, ohne

sie zu einer höheren rhythmischen Ordnung zu vereinigen? Die Darstellung der Aristoxenischen Tactlehre setzt uns in den Stand, hierauf die richtige Antwort zu geben. Die rhythmische Theorie der Griechen und demnach auch die Praxis ihrer musischen Kunst hält den Begriff der rhythmischen Reihe eben so streng, wenn nicht noch strenger fest, als wir Modernen. Aristoxenus nennt zwar die *πόδες* und deren *σημεῖα* als die völlig ausreichenden Bestandtheile des Rhythmus, aber eben das Wort *πόδες* bezeichnet als Kunst-Ausdruck der antiken Rhythmik nicht bloss das, was wir Modernen die Takte nennen, sondern es ist zugleich der Ausdruck für unseren Begriff der rhythmischen Reihe.

Ueberschauen wir die Zahl der nach der Darstellung des Aristoxenus bei den Alten vorkommenden Takte der Grösse und der Tactart nach (es sind ihrer 19), so finden wir dort zunächst solche Takte, welche wir Modernen als einfache oder unzusammengesetzte Takte bezeichnen. Nach Aristoxenus werden sie auch bei den Alten unzusammengesetzte Takte, *ἀσύνθετοι πόδες*, genannt. Ihnen tritt eine ungleich grössere Zahl von Tacten gegenüber, welche in der alten Kunstsprache zusammengesetzte Takte, *σύνθετοι πόδες*, genannt wurden. Auch wir Modernen haben zusammengesetzte Takte. Wir finden dieselben sämtlich unter den *πόδες σύνθετοι* der Alten wieder. Aber nach Abzug derselben bleibt unter den *σύνθετοι πόδες* noch immer eine nicht unbedeutende Zahl zurück, für welche wir in unserer Tact-Kategorie keine Analogia finden. Wir müssen diese Analogia unter unseren rhythmischen Reihen suchen, und auch denjenigen *σύνθετοι πόδες*, welchen sich gleich grosse und gleich gegliederte zusammengesetzte Takte der Modernen zur Seite stellen lassen, muss, nach der Anwendung zu urtheilen, welche die uns noch theilweise vorliegende Praxis der Alten von ihnen machte, die Bedeutung von rhythmischen Reihen zuerkannt werden.

Hierbei will uns freilich Manches nicht recht einleuchten. Bei uns Modernen ist die fast ganz allgemeine Anordnung der Takte zu periodischen Sätzen oder Reihen diese, dass immer vier Takte zu einem Vorder- oder Nachsatze zusammengefasst werden. Diese Reihenform ist nun freilich auch bei den Alten vertreten (in den tetrapodischen Reihen). Aber wir erblicken hier noch so manche andere. Unter ihnen machen uns die Dipodieen, in so fern dies selbständige Reihen sein sollen, keine Schwierigkeit, denn auch bei uns machen bisweilen nicht vier, sondern zwei unzusammengesetzte Takte eine Reihe für sich aus, was aus dem melodischen Inhalte deutlich genug zu erkennen ist. Befremdlicher sind uns die vielen dreitheiligen Reihen,

darunter auch eine von drei Dipodieen. Es wird uns, denke ich, nicht leicht fallen, hierzu Analogia in unserer musicalischen Periodenbildung zu finden *), wenn anders wirklich je drei Dipodieen durch den musicalischen Inhalt sich zu einem periodischen Vorder- und Nachsatze zusammenschliessen sollen.

Aber noch auffälliger ist es uns, dass die Alten in ihrer uns ganz fremden Vorliebe für Fünftheiligkeit der rhythmischen Abschnitte so weit gehen, dass sie nicht bloss den $\frac{5}{8}$ - und $\frac{5}{4}$ -Tact haben, sondern auch je fünf einfache Takte zu einer einheitlichen Reihe zusammensetzen. Am leichtesten können wir uns von diesen päonischen oder hemiolischen Formen, wie sie die Alten nannten, mit ihrem $\frac{5}{4}$ -Takte oder Päon epibatus befreunden, zumal ihn die Theorie des Aristoxenus nach den in dem Vorausgehenden gewonnenen Ergebnissen gerade so auffasst, wie Boieldieu in seiner „Weissen Dame“, nämlich als eine Zusammensetzung des $\frac{3}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Tactes. Auch den $\frac{5}{8}$ -Tact lassen wir hingehen, da auch unsere modernen Componisten einige Versuche, ihn anzuwenden, gemacht haben. Aber mag auch der $\frac{5}{4}$ -Tact, so denken wir, immerhin geläufig genug sein, dass er selbst in unseren Volksliedern sich nachweisen lässt (der ehrwürdige $\frac{5}{4}$ -Rhythmus des „Prinz Eugen, der edle Ritter“ verdient in jeder Hinsicht vor der Cavatine der „Weissen Dame“ den Vorzug), so wollen wir doch nicht einsehen, wie es möglich gewesen, dass man jemals in der Melodiebildung an der Vereinigung von fünf $\frac{2}{4}$ -, oder $\frac{3}{8}$ -, oder gar $\frac{5}{8}$ -Tacten zu fünftheiligen Sätzen Gefallen gefunden haben könne. Die erfahrensten unserer Musik-Theoretiker stellen das in Abrede. Und doch könnte es sich leicht herausstellen, dass Aristoxenus in der Anerkennung verschiedenartiger pentapodischer (fünftheiliger) Reihen der musicalischen Praxis seines Volkes eine grössere Aufmerksamkeit und schärfere Beobachtung hat zu Theil werden lassen, als die heutigen Musik-Theoretiker den in unserer Musik vorkommenden rhythmischen Formen. Ich will hier nicht auf den Rhythmus unserer Volksmelodien hinweisen, nicht auf die fünftheiligen Reihen des schwäbischen Liedes: „Gang i ans Brünnele“, die freilich von den norddeutschen Herausgebern meist in viertheilige abgeändert werden, es gibt auch in unserer eigentlichen Kunst-Musik Compositionen, wo fünftheilige Reihen nicht bloss einzeln als beiläufige Erweiterungen einer viertactigen Reihe vorkommen, sondern welche in ihrem Rhythmus recht eigentlich auf fünftactige Reihenbildung basirt sind. Eine solche Composition ist

*) Zu den dreitheiligen Rhythmen wohl, z. B. im Scherzo der neunten Sinfonie von Beethoven. (Vergl. Hiller's Rhythmishe Studien für Pianoforte.) Die Redaction.

der erste Satz in der Beethoven'schen *Cis-moll*-Sonate. Schon mancher Musiker hat mir hier widersprochen, aber im Interesse der Aristoxenischen Tradition ist es nothwendig, dass ich auf jenes Stück als eine moderne Parallel zum päonischen Rhythmus der Alten aufmerksam mache. Ich habe die ersten 28 Takte, nach periodischen Reihen gruppirt, dem Auge vorgeführt; nach einem Zwischensatze wird dann von Tact 43 an eine ähnliche Reihen-Anordnung, wie in jenen 28 Tacten, nur kürzer, wiederholt.

1. 2. 3. 4. 5.
Es er-
1. 2. 3. 4. 5.
glänzen die Ster-ne in himmli-scher Höh', Und ihr
1. 2. 3. 4. 5.
Schimmer ver- klärt die träu-men-de glat-te See, Sie
1. 2. 3. 4.
wogt ent - zückt vor Lust und Weh, Doch
1. 2. 3. 4.
bald er - greift sie stür - mi - sche Gluth, Denn den
1. 2. 3. 4. 5.
Himmel zu fas - sen be - gehrt die ra - sende Flut.

Die erste Reihe ist ein Vorspiel, eine lediglich krumatische Einleitung. Schon dieses Vorspiel enthält fünf Takte. Der Schluss der Reihe ist der Auftakt der folgenden, und eben so ist es, um dies gleich hier vorauszunehmen, am Schlusse jeder folgenden Reihe. Mit diesem Auftakte beginnt das eigentliche *μελογ*. Die erste Reihe der Melodie ist mit vier Tacten abgeschlossen, aber es ist für die Vorliebe, welche Beethoven in dieser Composition für päonische Gliederung zeigt, im höchsten Grade charakteristisch, dass trotzdem diese erste Reihe durch die *κρονοσις* noch um einen fünften Tact erweitert wird. Also auch diese zweite Reihe ist eine Pentapodie. Die dritte wieder eine Pentapodie, und zwar hier auch in der Melodie. Dann

folgen auf die drei Pentapodien zwei tetrapodische (viertheilige) Reiben, bis endlich Beethoven an sechster Stelle wieder mit einer Pentapodie diesen ersten Theil abschliesst. Ich denke, eine andere rhythmische Anordnung, als die von mir angegebene, lässt sich für den genau Prüfenden in jenen 28 Tacten gar nicht finden [?]. Die Melodie oder das Metrum sondert die Reihen scharf genug von einander. Um die metrischen Reiben dem Prüfenden um so klarer vorzuführen, habe ich mich die schwere Arbeit nicht verdrissen lassen, das schöne Sonett, welches Griepenkerl zu unserem Adagio geschrieben, in die entsprechenden Metra umzuformen und den Noten hinzuzufügen. Möge die dadurch entstandene Verschlechterung desselben der rein wissenschaftliche Zweck entschuldigen.

In derselben Weise haben wir uns nun die grösseren päonischen Takte, d. h. die pentapodischen Reihen zu denken, welche Aristoxenus für die antike Musik statuirt. Sogar das Ethos, welches die Alten ihrem päonischen Rhytmengeschlechte zuschreiben, kann man sich einiger Maassen an jenen Beethoven'schen Pentapodien veranschaulichen. Es versteht sich, dass wir uns nach ihnen nur die aus geraden und dreitheiligen Einzel-Tacten bestehenden Pentapodien vorstellig machen können; denn Pentapodien oder fünftactige Reihen aus Einzel-Tacten, die wiederum fünftheilig sind, gehen allerdings über das Maass unserer Anschauungsfähigkeit einiger Maassen hinaus. Und doch müssen wir es dem Aristoxenus glauben, dass auch sie in der antiken Kunst gebildet wurden. Ein moderner Bearbeiter der antiken Rhythmik behauptet sogar, die Alten hätten nur fünftactige Reihen aus fünfzeiligen Tacten gekannt, die Pentapodien aus drei- und vierzeiligen Tacten glaubt er ihnen absprechen zu müssen. Er setzt hiedurch seinen vielen den rhythmischen Erfahrungen so sorglos Hohn sprechenden Behauptungen allerdings die Krone auf. (Rud. Westphal*).

Zwei bisher ungedruckte Briefe von Ludwig van Beethoven.

Die folgenden zwei Briefe, welche auch in Nohl's Sammlung fehlen, sind uns vom Componisten Herrn W. Speyer in Frankfurt am Main gütigst im Original mitgetheilt worden. In dem Begleitschreiben gibt Herr Speyer seine Quellen mit den Worten an:

„Den einen Brief habe ich im Mai des Jahres 1825 von N. Simrock in Bonn, den anderen von Frau Witwe

*) System der antiken Rhythmik. Breslau, C. Sander. 1865. XII und 194 S. gr. 8.

Ries, Schwiegermutter meines ältesten Sohnes, empfangen.“ Ausserdem beweist die unverkennbare, mitunter schwer zu entziffernde Handschrift Beethoven's ihre Echtheit. Sie sind genau, ohne irgend eine orthographische Aenderung abgedruckt.

Die Redaction.

1.

Wien am 18ten März 1820.

Lieber Herr Simrock!

Ich weiss nicht, ob ich mich im vorigen Briefe recht über alles geäussert — ich schreibe ihnen daher nur kurz, dass ich auch wohl, wenn Sie es für nöthig finden, ihnen den Termin zur Herausgabe der Variationen verlängern kann*) — was die Messe betrifft, so habe ich es reiflich überlegt u. könnte ihnen selbe wohl für das mir von ihnen angebotene Honor. von 100 Louisdor geben, wenn sie vielleicht einige Bedingungen, welche ich ihnen vorschlagen werde, u. eben, wie ich glaube, ihnen nicht beschwerlich fallen werden, eingehen wollten? Den Plan über die Herausgabe haben wir hier schon durchgegangen und glauben wohl, dass die Sache, jedoch mit gewissen Modifikationen bald in's Werk gesezt werde können, welches sehr nöthig ist, daher ich denn auch eilen werde, ihnen baldigst die nöthigen Aenderungen vorzuschlagen — Da ich weiss, dass die Kausleute das Postgeld gerne sparen, so füge ich hier 2 österreichische Volkslieder als Wechsel bey, womit sie schalten u. walten können nach Belieben, die Begleitung ist von mir — ich denke eine Volkslieder Jagd ist besser als eine Menschen : Jagd der so gepriesenen Helden —

(Die erwähnten Beilagen bestehen in zwei mit Noten und Text beschriebenen Blättern. Unter der letzten Notenzeile des zweiten steht folgender Schluss des Briefes:)

Mein Kopist ist eben nicht da, ich hoffe sie werden es wohl lesen können — d. g. könnten Sie manche von mir haben, wofür sie mir eine andere Gefälligkeit erweisen können —

in Eil der Ihrige

Beethoven.

*) d. h. länger als 6 Monathe.

Adresse: An Herrn Simrock
berühmten Kunstverleger
in Bonn
(am Niederrheine).

Auf der Rückseite des Couverts steht: *ouvrés la lettre avec bien de ménagement.*

(Trotz dieser Warnung ist das eine Notenblatt mit der Ueberschrift: „Der Knabe auf dem Berge“. am oberen

Ende abgerissen, so dass die ersten vier Takte nicht mehr deutlich zu lesen sind.)

I.

Das liebe Käzchen.

Munter.

II.

Der Knabe auf dem Berge.

D. C.

2.

de Vienne.

A

Monsieur Ferdinand Ries
chez B. A. Goldschmidt et comp.

à

Londres
en Angleterre.

Wien am 25. Febr. 1823.

Mein lieber werther Ries!

Ich ergreife diese Gelegenheit durch den Herrn Bauer Kaiserl. Königl. Gesandschafts-secretär ihnen zu schreiben, ich weiss nicht mit der *sinfonie*, wie ich es halten soll, sobald ich nur ein weiteres wort von ihnen erhalte, freilich wäre es nöthig auch Anweisung dabey, so hat mir schon eben dieser H. Bauer, welcher eben so geistreich als gütig ist, versprochen, dass man sie von hier aus auf's schnellste nach London besorgen wird, indem ich sie nur im fürstl. Esterhazischen Hause abzugeben habe — ebenfalls erhalten sie hier die versprochene *overture*, will die philarm. Gesellschaft sie behalten ebenfalls auf 18 Monathe, so steht sie ihr zu Diensten, noch hat sie Niemand, erhält auch Niemand selbe, bis ich von ihnen hierüber Antwort erhalte, ist die philarm. Gesellschaft so arm wie ich, so hat sie mir gar nichts zu geben, ist sie aber reicher, wie ich wohl glaube und es ihr von Herzen wünsche und gönne, so überlasse ich ihr ganz, wie sie es mit mir der *overture* halber halten will — zugleich erhalten Sie 6 *bagatellen* oder Kleinigkeit. u. wieder fünf zusammengehörend in 2 Theile. Verschachern sie selbe so gut sie können, ich hoffe, sie haben die beyden Sonaten erhalten, u. bitte ebenfalls das Schacherthum damit auszuüben, denn ich brauche es, der Winter u. Mehrere Umstände haben mich wieder zurückgesetzt u. beynabe immer von der Feder leben zu müssen, ist keine Kleinigkeit, künstiges Frühjahr 1824 bin ich in London, um ihre Frau zu küssen, darüber haben wir noch genug Zeit uns zu schreiben, hätte ich nur ihre Dedication erhalten, so widmete ich ihnen gleich diese *overture*, falls Sie in London Beyfall finden würde — nun leben sie wohl, mein lieber Freund, eilen sie wegen der *sinfonie*, u. was sie für die Sonaten und *bagatellen* erhalten, überhaupt an Geld übermachen sie bald hieher. Es ist willkommen. — — Der Himmel segne Sie und lasse mich nur auch dazu men, irgend ihnen eine Gefälligkeit zu erweisen.

Mit den Freundschaftlichsten Gesinnungen

ihr
Beethoven.

△ Die musicalische Kritik.

Wien, im August 1865.

Man kann sich nicht besser überzeugen, welchen Händen jetzt mitunter die musicalische Kritik selbst von namhaften Blättern anvertraut wird, als wenn man die verschiedenen Berichte über Aufführungen liest, denen man selbst mit Aufmerksamkeit beigewohnt hat. Sie haben schon oft die Bemerkung gemacht, dass gar manche Literaten ohne alle musicalische Kenntnisse und ohne auf Kunststudien beruhende musicalisch-ästhetische Bildung sich anmaassen, über Werke der Tonkunst und deren Darstellung abzusprechen. Bei dieser Gattung von Schriftstellern findet man denn heutzutage am häufigsten die Sucht, pikant zu schreiben und durch eine meist sehr verunglückte Nachahmung des französischen Figaro-Stils ihre Unwissenheit in der Sache vergessen zu machen.

Nun habe ich aber lange nichts gelesen, was in dieser Art theils ergötzlicher, theils empörender wäre, als ein Bericht in der hiesigen „Neuen Freien Presse“, der bei Gelegenheit des letzten niederrheinischen Musikfestes in Köln, an welches ich und alle Musiker und Kunstreunde eine so dankbare und erhebende Erinnerung bewahren, sich in einer Weise über Werke der Tonkunst ergeht, die zu charakteristisch für die Manier jener Pfscher in Kunstkritik ist, um nicht als Beweisstück in den Annalen der Musik aufbewahrt zu werden. Deshalb theile ich Ihnen einen Auszug daraus mit, bei dessen Ansicht Sie und die Leser sich besonders noch darüber wundern werden, dass so ungewaschenes Zeug in dem Feuilleton einer Zeitung eine Stelle finden konnte, in welchem sonst der Name eines Eduard Hanslick uns an ganz andere musicalische Aufsätze gewöhnt hat.

Zuerst Etwas über Händel's „Israel in Aegypten“.

„Ein Oratorium von G. F. Händel! — Bei dem blosen Namen fliegt Einem der Hut vom Kopfe. Ja, das liesse man sich schon gefallen, wenn nur die Ohren mitflögen. Aber die Ohren kleben fest und halten sich aus hergebrachter Ehrfurcht weit offen, um all die erhabenen Eindrücke in den dröhnenden Hirnschädel zu spediren. Vier volle Stunden dauert die Erhabenheit, und ich setze eine in Leder gebundene Pracht-Ausgabe des Klopstock'schen Messias als Prämie für den ehrlichen Mann aus, der mir bei seiner christlich-germanischen Seele zuschwören will, während dieser vierstündigen Erhabenheit nicht ein einziges Mal bedauert zu haben, dass die Ironie des Herrgotts ihm zwei Ohren zum Hören und nur Einen Mund zum Gähnen beschert!“

„Soll das etwa heissen, „„Israel in Aegypten““ sei ein langweiliges Tonwerk? Gewiss nicht: aber ein lang-

gestrecktes und in seiner Länge allzu gleichförmiges Werk. Und die Gleichförmigkeit ist nur ein Mal in die Wochen gekommen, wie folgende französische Geburts-Anzeige darthut:

„*L'ennui naquit un jour de l'uniformité.*“ „Ein jedes wahre Kunstwerk verdankt zeitlichen Einflüssen seine Entstehung. Des Künstlers Herz schlägt mit dem Herzen der Menschheit, und desshalb allein kann man die Entwicklung der Kunst als den Stundenzeiger der Geschichte ansehen. Ist der Zeiger heute weiter vorgeschritten, als vor hundert und etlichen Jahren? Ich weiss es nicht; aber bestimmt weiss ich, dass in unseren, auf den Wogen des Materialismus dahindampfenden, von Hegel und Strauss durchzweifelten Tagen ein vom streng bibliischen Geiste eingegebenes und in diesem Geiste mit starker Consequenz durchgeföhrtes Kunstwerk nicht mehr verständlich ist. Im Bereich der Musik ist die heilige Cäcilia eine ziemlich verbrauchte Person; man grüsst sie wohl noch in der Kirche, aber sie wird nicht mehr zu Gaste geladen am häuslichen Heerde.“

„Eine Composition wie das Händel'sche Oratorium will nicht nur als Kunstwerk, sondern vor Allem als Glaubensact aufgefasst sein — und dazu fehlt uns der Händel. Es ist nicht blosse Musik, es ist Religion, und zwar anglicanischer Protestantismus mit Fugen. Die dreiunddreissig Nummern des Oratoriums sind dreiunddreissig gläubige Kniesfälle, und wie das Werk kneidend gedacht und gedichtet worden, so sollte es auch kneidend angehört und bewundert werden. Die Crinoline ist der entschiedene Gegensatz solcher Musik (!).“

„Aus dem also angedeuteten dogmatischen Grundgedanken des Oratoriums erklärt sich denn auch der durchgehende Charakter der musicalischen Behandlung. Von dramatischem Wechsel, von individualisrender Gestaltung keine Spur — religiöse Erhabenheit, gottgefällige Anbetung von einem Ende zum anderen. Streng verbannt ist der sündhafte Schimmer irdischer Menschlichkeit: der Liebe Jubel, der Freude Gelächter, des Hasses Wuthschrei — sie alle werden in gleichgesugter Hingebung auf den Altar des Oratoriums niedergelegt. Denn es gilt nicht, zu singen, sondern zu beten.“

„Wenn ich nicht fürchtete, mich der Verachtung aller Gegenwarts- und Zukunfts-Musiker auszusetzen, so würde ich die Ungeheuerlichkeit aussprechen, dass bei einem solchen Werke von Stil im laienhaft ästhetischen Sinne des Wortes eigentlich nicht die Rede sein kann. Der Superlativ an sich macht noch lange keinen Stil. Aus Purpur lässt sich ein Königsmantel fertigen, aber eine purpurne Unterhose wäre auch bei einem Könige lächerlich. Bei Händel aber ist Alles von Purpur und Gold, das ein-

fachste Gewand, das gewöhnlichste Geschirr. Die gleiche Pracht der Darstellung, das ganze mächtige Arsenal der Töne, von der Löwenstimme der Orgel und des Basses herab bis zur Piccoloflöte und zum Knaben-Sopran, wird für die höchsten, wie für die niedrigsten Objecte aufgeboten. „Der Herr, der starke Held“ wird in gleichem Tone, mit derselben dröhnenden Herrlichkeit besungen, wie Heuschrecken und Fliegen, die Mücken und der Aussatz, welche die Aegyptier heimsuchten. Nach dem frommen Geiste, der das Oratorium so hoch erhebt, wie nur ein Menschengebet zu steigen vermag, ist das natürlich und gerechtsertigt. Aber specifisch künstlerisch genommen ist es doch eine eigene Sache um diese mit dem majestätischen Pomp der Orgel und Fuge vorgeführten ägyptischen Plagen. Da denkt man an nichts als Fliegen, Mücken, Maden und andere winzige Thierchen, und nun ein Riesen-Instrument wie die Orgel — wo bleibt da die Proportion!“

„Und wenn Sie mich nun fragen, was meines langen Daseins kurzer Sinn bedeuten solle, so antworte ich Ihnen, dass meiner aufrichtigen Ueberzeugung nach ein Werk wie „Israel in Aegypten“ in seiner Ganzheit heute nicht mehr aufführbar ist. Es geschieht offenbar nur aus Pietät für den grossen Namen des Tondichters und den hundertjährigen Ruf seines Werkes, dass man es nicht wagt, aus dem musicalischen Rosenkranze die ewig hellen, im reinsten Wasser glänzenden Perlen herauszulesen und das Uebrige bei Seite zu lassen. Aber es ist eine falsch verstandene Pietät, welche auf die Dauer und bei der wachsenden Läuterung des allgemeinen Geschmacks dem Ansehen des Meisters nur schaden kann.“

„Und was bei den Fachmusikern und Contrapunktisten Pietät, das ist bei der grossen Mehrzahl des Publicums sociale Ehrensache. Was man nicht versteht, ist schön, und vor jeder Fuge muss man sich bekreuzen. Die Verehrung Händel's von A bis Z, das X einbegriffen, gehört zum guten Tone. Kein wohlerzogener Mensch wagt es, seine Langeweile einzustehen, und wenn Einer beim Gähnen ertrapt wird, so sagt er rasch Ah! um die gravirende Mundöffnung zu rehabilitiren. Dennoch möchte ich wohl wissen, wie viele von den 1500 Zuhörern im Gürzenich zu Köln, denen die dreiunddreissig Nummern des Oratoriums dreiunddreissig erhabene Gefühle absorderten, bei der siebenten Nummer noch zahlungsfähig waren. Es gäbe eine curiose Statistik, wenn sie mit Aufrichtigkeit hergestellt würde.“

Nun etwas ganz Neues über Beethoven's Ouverture zu Coriolan. Bisher hat man den Coriolan der Geschichte und der Tragödie von Collin, zu welcher Beethoven diese Ouverture geschrieben, für einen starren Aristokraten und den musicalischen Prolog Beethoven's für charakteristisch

eben in dieser Beziehung gehalten. Man war im Irrthum. Denn bei unserem Kunstkritiker heisst es:

„O, wer solche Musik und die Gefühle, welche sie in Herz und Hirn rege macht, in Worte kleiden könnte! Verzehrendes Feuer würde er sprechen und blendendes Licht und Fahnen, Schwerter und Freiheitsbäume und siegendes Leben und seligen Tod. Wenn Mirabeau, Danton und Camille Desmoulins ihre ganze Seele, ihr ganzes Wollen und Sollen, ihr Wissen und Gewissen in eine flammende Phrase hätten zusammengesfasst — das wäre ein Text geworden zu Beethoven's Coriolan!“ (!!)

„Von den leuchtenden Höhen Beethoven's herab geleitete uns die dritte Abtheilung der Schumann'schen Musik zum „Faust“ in den Goethe'schen Geheimrathshimmel. Ich gehöre nicht zu den „reuig Zarten“, denen es je wohl geworden in den kühlen, symmetrischen Hallen dieses transscendentalen Tempelbaues, und Schumann's musicalischer Commentar hat mich nicht heimischer darin gemacht. Schumann hat die Verse seines Dichters nur mit einem alltäglichen Gewande bekleidet“ u. s. w.

(Als Gegenstück etwas Ueberschwängliches über Beethoven! —) „Glücklicher Weise führte uns das Programm aus dem Goethe-Schumann'schen Treibhause in Beethoven's Urwald zurück. Wenn Sie irgend etwas Grösseres, Schöneres kennen, als die siebente Symphonie (in A-dur), bitte, sagen Sie mir's nicht, denn ich möchte meinem höchsten Empfinden gern einen mir bekannten Namen lassen. So eine Beethoven'sche Symphonie, und namentlich diese siebente, ist das ganze Menschenherz, die ganze Menschheit in Musik. In hinreissenden Tönen durchlebt der Zuhörer alles, was jemals geliebt und gehasst, gedacht und gehofft, geträumt und gezweifelt worden. Es ist wie eine Verklärung der Vergangenheit, ein Traum der Gegenwart, ein Evangelium der Zukunft. Es durchbeben und durchschauern uns die höchsten Erinnerungen des Gedankens, die süssesten Ahnungen der Seele. Das ist der wahre Faust, die wahre Himmel und Erde umfassende Encyklopädie der Menschheit. Im Anfange war Beethoven, und wenn es dereinst im Worte leben wird, was sein grosses Herz in klingender Ahnung ausgehaucht und woran es zersprungen, dann wird unsere Aufgabe erfüllt sein, und die Menschheit darf ruhig zu Grabe gehen! . . .“

Endlich lässt sich *Judex a quo* noch über F. Hiller's Sinfonie: „Es muss doch Frühling werden“, vernehmen. Dass er Geibel's Gedicht und Hiller's Musik verstanden habe, dürfen wir nicht erwarten: dass er sich aber bei so arger Urtheilslosigkeit auf so cynische Weise ausdrückt, wird geradezu widerlich.

„Es muss doch Frühling werden.“ „Das ist kühn gesagt, aber ich hege die feste Ueberzeugung, dass der Früh-

ling, wenn er die langweilige Herausforderung des Herrn Hiller anhören müsste, erst recht niemals nach Köln kommen würde. Die Melodien drehen und winden sich in dem überlangen und doch so leeren Tonstücke wie grau-farbte Raupen, aber keine Nachtigall singt in maigrünem Busche, kein Sonnenstrahl glänzt in blauer Lust, kein Blümlein blüht auf dustender Halde. Es überkommt Einen winterlicher Katzenjammer bei dieser angeblichen Frühlings-Hymne, die sich in die Länge zieht wie ein grauwollener Strumpf und in die Breite wie eine Flanell-Jacke. Herr Hiller gilt in Köln am Rheine für einen Propheten, aber zu einem Wetter-Propheten stempelt ihn seine Frühlings-Symphonie gewiss nicht.“

Der Aufsatz ist unterzeichnet: Michel Berend. Sich selbst charakterisiert aber Herr M. B. in der Einleitung auf folgende Weise:

„Dem Barbaren, den Sie (die Redaction der Neuen Freien Presse) als Reporter nach Korinth geschickt, würde man verzeihen, wenn er die Maske des Enthusiasten vornehme und um den Preis schrankenloser Bewunderung über die Incompetenz gnädig hinwegsehen wollte. Eine Beifall klatschende Hand darf ungewaschen sein, und Niemand bekümmert sich darum, ob ein Bravo aus berufenem Munde stamme. Das Lob braucht keinen Pass. Der Esel ist sogar ein nicht ungern gesehenes Mitglied des musicalischen Publicums, so lange er zum Tacte des allgemeinen Wonnerausches die Ohren mit rhythmischer Gelehrigkeit senkt und hebt, so lange sein Ya harmonisch einstimmt in den Jubel des patentirten Dilettantismus. Aber wehe, wehe dem Esel, der ein selbständiger Esel sein und seinen langen Ohren eine persönliche Geltung verschaffen will! O, über das unverschämte Thier! Zum Applaudiren ist der Esel da, aber wenn er sich anmaassen will, zu hören, zu wägen, zu urtheilen, so wird er höhnend zur Tempelhür hinaus- und zur Stallhür hineingewiesen. Das ist ein Satz, für dessen Gültigkeit alle musicalischen Kritiker einstehen; aber erstens ist es ihrerseits nicht uneigennützig, und zweitens hängt es von jedem Einzelnen ab, dagegen anzukämpfen. Von diesem Standpunkte empfehle ich Ihren Lesern die nachfolgenden Eindrücke eines nicht vorschriftsmässig begeisterten Esels auf dem kölner Musikfeste.“

Wer wollte solchem Selbstgeständnisse entgegentreten!

Einige andere Urtheile über die oben genannten Werke müssen wir für die nächste Nummer zurücklegen.

Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Darmstadt, 30. August. In Folge directer Aufforderung, zur Hebung und Förderung der auf europäische Weise organisierten Militärmusik des Bey von Tunis beizutragen, hat der grossherzogliche Hof-Capellmeister Schlosser eine Anzahl Musikstücke für diesen Zweck componirt und dem Bey gewidmet. In Anerkennung dafür hat ihm Se. Hoheit mit einem sehr ehrenvollen Diplom den Orden Nishan, Officiers-Classe, verliehen und durch das betreffende Consulat von Paris zustellen lassen.

Aus Hamburg schreibt man uns über die Vorbereitungen zu einer Art Musikfest, welches in der ersten Woche des October unter Leitung des Herrn Otten daselbst Statt finden wird. Für den ersten Tag, Dinstag den 3. October, ist der „Elias“ bestimmt (Frau Michaeli aus Kopenhagen, Frau Joachim, die Herren Schneider und Stockhausen), für die zweite Aufführung, Freitag den 6. October, die grosse Messe von Beethoven (Michaeli, Joachim, Schneider und Schultze). Wahrscheinlich spielt Joachim das Solo im *Benedictus*. Die herrliche grosse Orgel in der Michaeliskirche wird in beiden Werken mitwirken.

Chemnitz. Am 15. September fand hier eine grössere Musik-Aufführung zum Vortheile der Chorcassen-Stiftung für die St. Johanniskirche Statt, wobei die drei hiesigen Kirchenchöre, die städtische Capelle und die Sing-Akademie mitwirkten und folgende Compositionen zur Aufführung kamen: Toccata für Orgel von J. S. Bach, für grosses Orchester eingerichtet von Esser, Hof-Capellmeister in Wien; der 117. Psalm für zwei Chöre, Op. 19, von R. Franz, und Messe für Solo, Chor und Orchester, Op. 147, Nr. 10 der nachgelassenen Werke von R. Schumann.

Amsterdam. Die hiesige Abtheilung des Vereins zur Förderung der Tonkunst wird im nächsten Winter den „Messias“ von Händel aufführen.

Joachim beabsichtigt, in der beginnenden Saison eine längere Concertreise durch Holland anzutreten.

Der Violoncellist Gaetano Claudelli in Neapel ist gestorben.

Die neue Oper von Julius Beer, welche das lyrische Theater im Herbste zur Aufführung bringt, heisst „Der Zaunkönig“ und ist das Sujet nach einer Chronik aus dem fünfzehnten Jahrhundert bearbeitet.

Herr Raphael Felix, welcher die Veranlassung zu den Tumulten in Lyon geworden ist, hat seine Entlassung als Theater-Director gegeben. Die Wiedereröffnung der beiden subventionirten Theater in Lyon wird am Mittwoch unter der provisorischen Leitung eines Herrn Lamy Statt finden. Die Debuts, welche Herr Felix abgeschafft hatte, werden wieder eingeführt.

Gounod's „Königin von Saba“ in London. Ein Benefiz-Concert brachte am 26. August im Krystall-Palaste Gounod's „Königin von Saba“ in Form einer Cantate unter dem Titel „Irene“. Haupt-Mitwirkende waren: Frau Lemmens-Sherrington (Irene, griechische Prinzessin), W. H. Cummings, L. Vinning, Lewis Thomas. Die weniger wichtigen Nummern blieben weg und das Textbuch gab die nötige Auskunft über den Gang der Handlung. Chor und Orchester waren bedeutend verstärkt und das Ganze mit Sorgfalt einstudiert.

In Gloucester hat vom 4. bis zum 8. September das grosse Musikfest der vereinigten Städte Gloucester, Worcester und Here-

ford Statt gefunden. Es war das 142. seit der Gründung. An jedem Tage gab es zwei Concerte, ein geistliches am Vormittage in der Kathedrale und ein weltliches am Abende in der grossen Chire Hall. Die Einnahme der vier Tage belief sich auf 8—9000 Thlr. Der Reinertrag ist zu wohlthätigen Zwecken bestimmt. Unter den Mitwirkenden glänzten die Namen Tietjens, Louise Pyne, Rundersdorf, Wilkinson und Elton, Gunz, Cummings, Lewis, Thomas, Santley, die Pianistin Arabella Goddard. Das Programm war englisch, d. h. überladen mit allen möglichen Compositionen vom „Messias“ an bis zum Kusswalzer und der letzten Rose. — In den vier geistlichen Concerten allein wurde gesungen: 1) Die letzten Dinge von Spohr und der erste Theil des „Paulus“. 2) Ausgewählte Nummern aus verschiedenen Oratorien von Händel, *Stabat Mater* von Rossini, Lobgesang von Mendelssohn, Christus am Oelberge und das ganze *Requiem* von Mozart. 3. Elias. 4. Messias. — Das Programm der Abend-Concerte bot ein nicht minder reichhaltiges Gemisch der verschiedensten Tonwerke aller Art. Beispielsweise kam am zweiten Abende zur Aufführung: Clavier-Concert *en sol* von Mendelssohn, der Frühling aus den Jahreszeiten, die Walpurgisnacht, verschiedene Nummern aus Wilhelm Tell und die grosse Scene aus dem fünften Acte der Africanerin. — Sämmtliche Concerte wurden von Herrn Wesley dirigirt.

Ankündigungen.

Neue billige Ausgabe.

Hector Berlioz'
Gesammelte Schriften.

Deutsche autorisirte Ausgabe

von

Richard Pohl.

Complett in 4 Bänden. 2 Thlr. 15 Ngr.

(Preis der früheren Ausgabe 5 Thlr.)

Verlag von Gustav Heinze in Leipzig.

Mein Lager der ausgezeichneten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

ist nunmehr vollständig assortirt und empfehle ich dieselben zu geneigter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bel,

Nr. 1 Marspfortengasse.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, 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 Number 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.