

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 17. September 1853.

I. Jahrgang.

## Musicalische Stenographie.

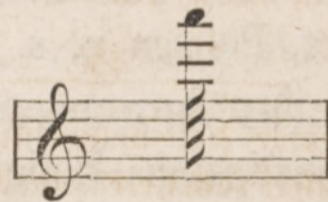
Wir haben vor einiger Zeit eine kurze Nachricht über die Erfindung einer Schnellschreibekunst für Notenschrift gegeben und sind jetzt in den Stand gesetzt, ausführlicher darüber zu berichten.

Der Erfinder, Hr. August Baumgartner, Organist in München und Mitglied des dortigen Gabelsberger-Stenographen-Central-Vereins u. s. w., hat ein Heftlein von zwei bis drei Bogen mit mehreren lithographirten Tafeln als „Kurzfassete Anleitung zur musicalischen Stenographie oder Tonzeichenkunst, München, 1853, bei G. Franz“, drucken lassen.

Der Verfasser, Stenograph nach dem Gabelsberger'schen System und Musiker vom Fach, musste bei seiner anhaltenden Beschäftigung mit jenem Systeme und seiner Vorliebe dafür fast wie von selbst auf den Gedanken kommen, dasselbe auf die Musik zu übertragen. Warum sollte sich der flüchtige Ton nicht eben so wie das flüchtige Wort durch eine Schnellschrift fesseln lassen? Er wagte sich daran, die Aufgabe zu lösen, und — so viel möchten wir allerdings gleich von vorn herein behaupten — er hat ein System aufgestellt, das seinem Scharfsinne, seiner Umsicht über die verschiedensten Erfordernisse, seiner richtigen Würdigung der Schwierigkeiten und endlich seiner Erfindungs- und Combinationsgabe grosse Ehre macht. Dass ein System der musicalischen Stenographie zu hegründen und diese dadurch wirklich möglich und anwendbar sei, hat er offenbar bewiesen; mag dasselbe auch, wie jede neue Erfindung, manchen Aenderungen und Besserungen unterworfen werden: die Grundsätze, nach denen es aufgestellt ist, und die Mittel, durch welche es ausgeführt wird, werden in der Hauptsache dieselben bleiben, die uns hier zum ersten Male dargestellt werden. Etwas Anderes ist es, ob die Erwartungen, welche der Erfinder von der Brauchbarkeit und dem praktischen Werthe der Sache hegt, sich erfüllen werden und überhaupt sich erfüllen können, worauf wir am Schluss zurückkommen werden. Zuvörderst wollen wir versuchen,

unseren Lesern eine Vorstellung von dem neuen musicalischen Schriftsystem zu geben, soweit es ohne Abdruck der Tonzeichen möglich ist.

Der Erfinder sah sehr wohl ein, dass die Grundbedingung der Tonzeichenkunst ein der Flüchtigkeit der Töne entsprechendes Verhältniss sein müsse; sie muss sich auf die kürzesten, einfachsten und verbindungs-fähigsten Zeichen stützen und zugleich möglichst Vieles mit einem Federzuge ausdrücken können. Er bemerkt hierbei, dass unsere Notenschrift gerade im umgekehrten Verhältnisse zu der Flüchtigkeit der Töne steht, dass z. B. die ganze Note nur einen Ring, also einen oder höchstens zwei Federzüge, die Vierundsechzigstel-Note hingegen einen Federdruck und fünf Federzüge erfordere, — dass die Bezeichnung der Höhe und Tiefe über und unter den fünf Linien eben so hinderlich sei, da z. B. einem dreigestrichenen *a* als Vierundsechzigstel ein Druck und neun Züge zu opfern seien, die Züge des Linien-Systems ungerechnet:



Das ist allerdings richtig und gewisser Maassen geistreich bemerkt, allein bloss vom Standpunkte der Schnellschreiberei aus und ohne alle Rücksicht auf das Prägnante und Charakteristische der bisherigen Notenschrift für die Auffassung, so dass diese Bemerkung eigentlich den Werth der Erfindung für die Kunst schon charakterisirt.

Er führt deshalb die Tonschriftzeichen auf eine geometrische Linie zurück. Nun muss ferner jedes Tonzeichen einfach und höchst eilfertig ausführbar sein und sich vorwärts und rückwärts mit den anderen verbinden lassen; es muss das akustische, mathematische (Intervallen) und rhythmische Verhältniss jedes Tones bestimmt ausdrücken, und das Verhältniss der Zeichen unter sich muss dem musicalischen Combinations-Verhältnisse angepasst werden, u. s. w.



Diese Bedingungen erfüllt das System allerdings auf scharfsinnige Weise. Es stellt für die 7 Töne der Tonleiter 28 Tonzeichen für den Umfang von vier Octaven auf, nimmt dabei auf Alles Rücksicht, auf die Schlüssel, auf Höhe und Tiefe, welche den Umfang jener vier Octaven überschreitet, auf den Werth der Noten, auf die Pausen, die punktirten Noten, die Versetzungszeichen, den Tact, die Verbindung der Töne, die Vorschläge und Verzierungen u. s. w.

Jene 28 Zeichen beziehen sich auf den Ton an sich in seiner bestimmten Höhe oder Tiefe, sie geben also das System der Klangschreibweise. Daneben aber stellt der Verfasser auch eine Schreibweise nach Intervallen auf, in welcher die Intervalle von 2 (Secunde) bis 15 (Quintdecime) aufwärts genommen 14 und abwärts genommen eben so viel, also wiederum 28, von jenen ersten verschiedene, Tonzeichen erhalten. Er meint, dass die Schreibweise nach Intervallen den Vorzug verdiene, und beweist das mathematisch. Aber welches musicalische Ohr gehört z. B. beim Nachschreiben einer gehörten Melodie dazu, die entferntesten Intervalle im Nu als solche aufzufassen und niederzuschreiben, selbst bei mässigem Tempo und nicht gar zu gebrochenen Tonfolgen, geschweige denn im bewegtesten Zeitmaass und lauter sprungweisen Fortschreitungen!

Das vorliegende Heft nimmt jedoch hauptsächlich nur auf die Klangschreibweise Rücksicht und entwickelt diese; es versteht sich aber von selbst, dass alle Bestimmungen über Notenwerth, Tact, Pausen u. s. w. auch auf die Intervallen-Schreibweise ihre Anwendung finden.

Um den Lesern wenigstens Einiges von den einzelnen Vorschlägen des Verfassers, die jedoch in engem Zusammenhang mit dem Ganzen stehen und daher auch nur in Verbindung mit dem Ganzen richtig gewürdigt werden können, mitzutheilen, diene Folgendes. Erinnern wir uns vor Allem, dass der musicalische Stenograph nicht auf fünf, sondern nur auf einer Linie schreibt, die übrigens nicht gezogen, sondern wie bei der Buchstabenschrift nur gedacht wird.

Der Werth der Noten z. B. soll folgender Maassen bezeichnet werden. Das Zeichen der ganzen Note gerundet und dick markirt, die halbe leicht und gerundet, das Viertel ohne Wölbung, aber etwas markirt (das Viertel erscheint hiernach dicker oder, wie die Drucker sagen, fetter als die Halbe), das Achtel leicht ohne allen Druck, das Sechszehntel über der Linie, das Zweiunddreissigstel unter derselben, das Vierundsechzigstel noch etwas tiefer unter der

Linie als das vorige. Die Ganzen, Halben, Viertel und Achtel unterscheiden sich also ungefähr wie *C, c, C, c.* — Punktirte Noten sollen durch etwas grössere Zeichnung angedeutet werden. Ein Kreuz wird durch einen Punkt über, ein Be durch einen Punkt unter dem Tonzeichen ausgedrückt. — Der Tact wird durch Tactstriche, wenn es nöthig ist, sonst auch dadurch schon bezeichnet, dass jedes Monogramm (d. h. jede in einem Federzuge ausgeführte Tongruppe) einen Tact füllt.

Nach dem ersten Abschnitt, welcher das System der Schriftkürzung aufstellt, also gleichsam das Alphabet der Tonschrift, bespricht der zweite die Schreibkürzung, d. h. die Mittel, durch bestimmte Zeichen die Schreibung bei Wiederholungen von musicalischen Figuren, Sätzen, Perioden u. s. w. abzukürzen. Diese Schreibkürzung vervollständigt das ganze System, ja, man kann wohl sagen, sie macht dessen Ausführung erst möglich, und ihre Erfindung und Darlegung offenbart recht eigentlich das scharfsinnige combinatorische Talent des Verfassers. Schade, dass die Darstellung — was überhaupt ein Mangel des ganzen Büchleins — nicht immer klar und leicht fasslich ist, was freilich bei einem Lehrbuche und noch dazu dem Lehrbuche einer ganz neuen Kunst stets der Fall sein sollte. Anfänge von Schreibkürzung hat die alte Notenschrift auch schon, wie die Wiederholungsstriche für fortgehend gleiche Figuren, und wenn man beim Skizziren einer Composition z. B. die Tonleitern von der unteren bis zur oberen Octav oder umgekehrt nur mit einem Striche, der Anfang und Ende verbindet, bezeichnet. Hier ist aber die Sache in ein System gebracht, zu welchem die Gabelsberger'schen Prädikat-kürzungen und tironischen Noten die Grundlage hergegeben haben. Der Verfasser geht ganz ins Einzelne, beginnt mit dem Dehnungsstrich für die stufenweise folgenden Töne gleichen Notenwerthes, verbindet oft Ton- und Intervallzeichen, um die verschiedenen Tonleitern zu bezeichnen, stellt eine Menge Figuren für Bezeichnung der Progressionen und Inversionen aller Art auf u. s. w. Progressionen nennt er nämlich alle Tonfolgen, welche stufen- oder sprungweise aufwärts, Inversionen alle, welche eben so abwärts steigen. Bei den springenden Progressionen, z. B.



wird über das Progressionszeichen das Zeichen des Intervalls, in welchem die Figur springt, gesetzt, und der Ver-



fasser hat auch für Fortschreitungen in den unregelmäßigsten Sprüngen und mit zufälligen Versetzungszeichen stenographische Hülfe; aber er setzt auch hinzu: „Da jedoch die richtige Erfassung dieser Regeln die Kenntniss der Gesetze für Harmonik und Melodik u. s. w. voraussetzt, so folgen diese Arten von Progressionen erst im zweiten Theile.“

Diesen zweiten Theil, „welcher die Lehre von den Sigeln, den Figuren und Satzkürzungen, ferner die Anwendung der Stenographie auf den Claviersatz, die Partitur und den mehrstimmigen Satz enthält“, wird der Verfasser, wenn die vorliegende Anleitung Anklang findet, in möglichst kurzer Zeit auf Subscription herausgeben.

Wir kommen nun zu der Hauptfrage: Was wird durch die musicalische Stenographie gewonnen? was bringt sie für Vortheile?

Wir wollen annehmen, dass Hrn. Baumgartner's System allen Anforderungen genüge, wir wollen alle Bedenken über die Schwierigkeit und Deutlichkeit des Schreibens und des Lesens, über die Möglichkeit der praktischen Ausführung überhaupt bei Seite setzen. Wir sehen mit dem Verfasser ein, dass es nicht nöthig ist, schon mit einem anderen stenographischen Systeme vertraut zu sein, um die musicalische Stenographie zu erlernen. Wir wollen ihm glauben, dass ein Mädchen von fünfzehn Jahren nach viermonatlichem stenographischem Unterricht (S. 40) eine grosse Fertigkeit im Uebertragen von Notenschrift in Stenographie und umgekehrt gezeigt habe. Wir sind also überzeugt, dass diese neue Kunst erlernt werden könne. Jedoch die Ueberzeugung dürfen wir auch nicht verschweigen, dass diese Erlernung sehr schwierig sei \*) und Bedingungen voraussetze, welche eine allgemeinere Einführung der musicalischen Stenographie noch weit mehr unmöglich machen dürften, als die der sprachlichen. Von diesen Bedingungen ist die hauptsächlichste die, dass nur derjenige die Tonzeichen-Kunst vollständig erlernen kann, der eine gründliche musicalische Bildung bereits besitzt, und wenn der Verfasser S. 40 sagt, dass „auch ein ohne höhere theoretische musicalische Kenntniss einzig nur gründlich gebildeter praktischer Musiker im Stande sei, sie zu erlernen“, so ist das ein Widerspruch im Beiwort (denn wir möchten wissen, worin gründliche musicalische Bildung ohne theoretische Kenntnisse bestehen sollte) und sagt auch gerade das Gegentheil von dem aus, was der Verfasser S.

\*) Der Verfasser sagt selbst S. 40: „Doch ist keinesweges zu läugnen, dass die Tonzeichen-Kunst keine so leichte Sache sei, dass sie sich selbst für die *Camera obscura* (?) indolenter Automaten eigne.“

23 selbst fordert, nämlich dass die richtige Erfassung der genannten Regeln u. s. w. die Kenntniss der Harmonik und Melodik verlange. Allein nicht nur theoretische Kenntnisse, sondern auch gute musicalische Naturanlage wird vorausgesetzt, nämlich eine Feinheit des Gehörs, welche jeden Ton und jedes Intervall augenblicklich unfehlbar zu erkennen, um auf der Stelle das gehörige Zeichen dafür zu setzen, im Stande sei.

Bei diesen durchaus nothwendigen Voraussetzungen zur Erlernung der musicalischen Stenographie sieht man leicht ein, dass an eine grosse Verbreitung derselben oder gar an eine allgemeine Einführung, nach welcher z. B. ein Orchester eine stenographirte Composition vom Blatt spielen könnte, nicht zu denken ist. Eben so chimärisch ist der Gedanke des Verfassers, dass „die Einführung der Tonzeichen-Kunst in Sing-Akademien und Liedertafeln diesen von grossem pecuniärem Vortheil sein würde.“ (S. 2.)

Es wird also unserer Ueberzeugung nach nur Musik-Stenographen *ex professo* geben können, wie ja auch die Wort-Stenographie bis jetzt ebenfalls nur als Fach, als besonderer Beruf getrieben wird und nicht als allgemeines Schreibmittel in Schule und Leben gedrungen ist. Die Erlernung der Musik-Stenographie für den Componisten und den Dilettanten wird stets Sache der besonderen Liebhaberei und meist nicht viel mehr als eine interessante Spielerei sein.

Der Erfinder will den Nutzen seines Systems für den Componisten darin sehen, dass dieser dadurch in den Stand gesetzt werde, „im Augenblicke der Begeisterung die ersten Entwürfe, welche nur zu oft durch zeitraubende Niederzeichnung an Frische und Originalität verlieren, zu fixiren“ (S. 1), dass ihm ein Mittel geboten werde, „seine Gedanken schnell und auf möglichst kleinen Raum (!) niederzuzeichnen“ (S. 40). — Diesen angeblichen Nutzen schlägt er viel zu hoch an. Von Ersparniss des Papiers zu reden, ist gar zu naiv; aber auch der Spruch der Engländer: „Zeit ist Geld!“ hat für die Poesie nicht den geringsten Werth, mag diese in einem Stoffe arbeiten, in welchem sie wolle. Der wahre Tondichter trägt seine Ideen im Kopfe mit sich herum, die Frische und Originalität liegt in den Motiven, in den musicalischen Gedanken; diese entstehen und bilden sich aus ohne Papier, und die Ausarbeitung derselben ist nicht Sache der Schnellschreiberei. Das Vielschreiben zu befördern, dazu brauchen wir keine neuen Hülfsmittel; es geschieht leider selbst manchmal von den Besten trotz der zeitraubenden Notenschrift schon in gar zu vollem Maasse! Und dann müsste doch der Componist



für die Aufführung oder die Veröffentlichung durch den Druck seine stenographirten Compositionen selbst wieder in die Notenschrift übertragen oder durch Stenographen von Fach übertragen lassen. Also entweder für ihn selbst in zeitlicher Hinsicht ein Aufenthalt mehr, oder in pecuniärer Hinsicht ein unnöthiges Opfer.

Es soll aber ferner der Dilettant durch die neue Erfindung die angenehme Fertigkeit erhalten, „im Concert, in der Oper, auf Bällen oder wo immer einen eben gehörten interessanten musicalischen Gedanken sich augenblicklich zu notiren, vorzugsweise beim Gesang“ (S. 1). Zugegeben, dass der Dilettant sich deshalb der Mühe und Uebung des Erlernens unterziehe und auch eine gewisse Stufe in der stenographischen Kunst erreiche (denn vollkommen kann er aus den oben angeführten Gründen darin nicht werden): was hat er denn davon, wenn er sich dann und wann ein Melodiechen Schwarz auf Weiss, statt in dem Kopfe, nach Hause trägt? — Bessere Dienste schon könnte die stenographische Fertigkeit den Kritikern und Recensenten von Fach, sowohl überhaupt als besonders bei Aufführungen neuer Compositionen, leisten, was dem Verfasser entgangen ist.

Kommen wir endlich zu den eigentlichen Musik-Stenographen, zu den Leuten von Fach, „welche die Befähigung besitzen, musicalische Sätze augenblicklich, d. i. während der Execution, niederzuschreiben“ (S. 41). Dass es Musiker geben könne, die sich zu einer solchen Fertigkeit heranbilden, wollen wir annehmen. Freilich können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass der Ton hundertmal flüchtiger ist als das Wort, und dass wir es für geradezu unmöglich halten, einen Allegro- oder gar Presto-Satz des Claviers oder des Orchesters, trotz aller Schreibkürzungs-Mittel, nachzuschreiben, dass wir selbst bei dem Satz für Eine Stimme es uns kaum denken können, dass die Schnelligkeit der Federzüge der Eilfertigkeit der Finger des Künstlers, und z. B. bei der Violine dem Moment des Bogenstriches, der Hunderte von Tönen in Einem Zuge zusammenschleift, gleichkommen könne.

Aber zugegeben, dass das alles zu erreichen sei: was wird selbst dann der Nutzen solcher musicalischen Stenographie-Virtuosen für die Kunst sein? Wir können uns nur eine zweifache Anwendung ihrer Fertigkeit denken: die eine in dem Musikzimmer des Componisten und in dessen Auftrag, die andere im Concert- oder Opersaale, oder wo sonst öffentlich Musik gemacht wird. Die erste kann wirklich von Nutzen sein, indem der Stenograph, vom Tondichter dazu berufen, die freie Phantasie oder Improvisa-

tion, wie es die Franzosen und Italiäner nennen, des Künstlers augenblicklich fixirt. Dadurch würde dieser allerdings, wenn er so vermögend wäre, sich einen Stenographen als Secretär zu halten oder ihn wenigstens stets zur Verfügung zu haben, sobald ihn der Geist an sein Instrument führte, allmählich einen ungeheuren Vorrath von Eigenproducten erhalten, die immerhin einen grossen Werth für ihn haben dürften.

Die zweite Anwendung der Stenographie, bei öffentlichen Aufführungen, würde sehr bald in eine Freibeuterei und in ein wahres Corsarenthum gegen allen musicalischen Besitz ausarten. Das Eigenthum der Composition wäre weder für den Componisten noch für den Musik-Verleger mehr gesichert; wenn Beide nach der Aufführung einer neuen Oper einen Verlags-Vertrag schlössen, hätte der verschmitzte Stenograph die besten Melodieen daraus schon lange vor Erscheinung der Partitur an Hans und Kunz verkauft und mit vielen Leuten, vom Musicalienhändler bis zum Orgeldreher herab, ein erkleckliches Geschäft gemacht. Und was würden die deutschen Componisten stutzen, wenn sie eines ihrer Werke, z. B. eine Sinfonie, zu deren Verlag sich im Vaterlande nicht sogleich ein Unternehmer gefunden, plötzlich in sauberem Stich aus Paris oder London oder Mailand, oder aus New-York und Boston zugeschickt bekämen — vielleicht zur gefälligen Beurtheilung und Empfehlung! Wahrhaftig, wenn Hr. Baumgartner eine Schule von Musik-Stenographen errichtet und unsere Musiksäle damit überschwemmt, so bedarf es eines neuen Paragraphen in der ohnedies schon so schwankenden Gesetzgebung über geistiges Eigenthum, und wir müssen auf eine neue Stelle bei der Policei zur Ueberwachung der musicalischen Stenographen an öffentlichen Orten antragen.

### Pariser Briefe.

(Der Nabob von Halévy, Meyerbeer's komische Oper. Schluss. S. Nr. 11.)

Ein Lustspiel derartigen Inhalts wäre ohne Scribe's Witz und ohne die dreistesten Zumuthungen an die Phantasie der Zuschauer rein unmöglich. Traurig ist es aber, dass dieser Witz fast kein anderes Thema mehr kennt, als die Ehe. Die Spöttereien darüber, die nicht bloss lächerlichen, sondern geradezu unsittlichen Charaktere und Situationen verheiratheter Frauen und Männer bilden das Salz zu allen Scribe'schen Gerichten, und wer da glaubte, das alles sei aus dem pariser Leben gegriffen, der würde wahrhaftig von der Moralität der hiesigen Gesellschaft eine



falsche Vorstellung bekommen. So arg ist es denn doch nicht — aber freilich, man lacht über diese geistreich hingeworfenen Skizzen immer wieder, wenn man sie auch schon hundert Mal gesehen hat. Das Publicum bleibt in ewiger Spannung, ist sicher, auch da, wo jeder Ausweg als ein höchst gewöhnlicher und langweiliger erwartet werden muss, dennoch überrascht zu werden, und lacht am Ende drei bis vier Stunden lang über Dinge, welche es ernsthaft und wirklich genommen verabscheuen würde.

Ueber diesen Text hat Halévy eine seiner besten Partituren geschrieben, was das Publicum und die Kritik nach bereits fünf Aufführungen fast einstimmig anerkennen. Ich will denn auch keine Opposition machen und halte die Musik dieses Nabob im Ganzen für sehr gelungen; sie ist der leichten Gattung der komischen Oper angemessen, melodioser und fließender, als das sonst bei Halévy der Fall ist, der sich nicht immer den steifen Armen der Schule entwinden kann, neigt sich hier und da zum älteren italiänischen Stil der *Opera buffa*, was nichts weniger als ein Vorwurf von meiner Seite sein soll, zeigt oft eine sprudelnde Heiterkeit und eine lebendige Frische. Es ist weniger Gemachtes darin, als in vielen anderen Partituren desselben Meisters, von denen einige, wie z. B. „Die Rosenfee“, „Der Sturm“, nichts als Factur ohne den belebenden Funken des schaffenden Genius sind. Ganz frei von Gekünsteltem ist freilich auch diese Oper nicht; auch hier wird auf den Effect speculirt, und selbst nur äusserlich komische Mittel, wie Niesen und Blaffen und deren Nachahmung im Orchester, werden nicht verschmäht, was die Musik ins Kindische und Possenhafte herabzieht und der komischen Oper, welche auch ihr Edles haben muss, wenn sie ein schönes Kunstwerk sein will, unwürdig ist. Aber an diesem Mangel an gemüthlicher Farbe sind die neueren Textmacher schuld, welche die Gattung immer mehr in den Staub zerren.

Nach der Ouverture, welche ein hübsch zusammengestellter Potpourri aus Melodien der Oper ist — zur Schöpfung eines selbstständigen Musikstückes nimmt sich ja kein Componist mehr Zeit! — folgt eine Arie der Lady, Andante und Allegro mit Chor, welche eben nicht frisch geschaffen, sondern mühsam entstanden zu sein scheint. Vielleicht hat Halévy durch die disparaten und capriciösen Phrasen und Sprünge den Charakter dieses Ehetufels schildern wollen; kann sein, kann aber die Schwäche des Stückes nicht entschuldigen. Ein Spielduett führt uns eine Ehestandsscene vor; es ist fast nur declamirt. Der Doctor tritt mit einem munteren Liede auf, dessen leicht und ein-

fach gehaltene Melodie fast nur vom Pizzicato der Saiten-Instrumente begleitet wird. Die Arie der Dora (Dlle. Miolan) in *B-dur* ist ein schön entwickeltes Musikstück von sehr eleganter Form. Das Andante enthält eine treffliche Oboe-Phrase, das Allegro ist frisch und reizend, die Rückführung auf das Hauptmotiv originel und schön. Die Miolan sucht an Feinheit und an Geschmack des Vortrages ihres Gleichen, allein das Stimmchen ist gar zu schwach und gebrechlich. Das Finale ist hauptsächlich auf ein Trinklied des Doctors mit Chor gebaut; es glänzt nicht gerade durch Originalität, gibt aber im Ganzen einen befriedigenden und keinesweges langweiligen Actschluss, der besonders durch den *a-parte*-Gesang des Doctors und seines Freundes, welche in der Stille ihre Plane zum Durchgehen machen, lebendig erhalten wird.

Der zweite Act beginnt mit einem munteren Chor in der Cigarren-Fabrik, dem ein Loblied auf den Tabak folgt, allerliebste Couplets, erst vom Vater Toby (Bussine), dann von dem Pseudo-Gesellen (Coudere) und Dora (Miolan) gesungen — ein kleines Meisterstück. Es wurde *da capo* verlangt. Ein Duett zwischen Dora und Evandale zeigt eine lobenswerthe Arbeit. Eine schlagende Wirkung macht aber die Arie des Toby in *E-dur*: „*Pour toi mon estime est grande*“, in welcher er seinem neuen Gesellen, weil er die Neigung seiner Tochter Dora zu ihm gemerkt hat, den Weg weis't. In dieser Arie ist eine Violin-Passage angebracht, welche Bussine mit einer solchen Reinheit, Sicherheit und Weichheit mit halb geschlossenem Munde vortrug, dass sie ein stürmisches *bis* hervorrief. Auch der Schluss: „*Avec mon amitié va-t-en*“ — „Ich bleibe dein Freund, doch geh' zum Teufel!“ ist musicalisch sehr gelungen. Das folgende grosse Duett zwischen Vater und Tochter hascht im Andante nach komischem Effect durch Aeusserlichkeiten, z. B. Schluchzen und Nachahmung desselben im Orchester — das Allegro ist ganz italiänisch und gibt der Sängerin in der *Coda* Gelegenheit zum Brillantfeuer. Das vor dem Thore umgeworfene Paar, die Lady und ihr geckenhafter Anbeter Sir Arthur, treten mit einem Niesduett auf, und bei der Liebeserklärung des Gecken spielt das Orchester die alte französische Chanson-Melodie: „*J'ai du bon tabac dans ma tabatière*“ — zu lang und zu possenhaft. Das Finale aber ist die Krone der ganzen Oper. Es beginnt mit einem Chor der Arbeiter: „Hip, Hip, Hurrah!“ von freier, hübsch rhythmisirter Melodie. Das Terzett-Andante zwischen der Lady, ihrem Manne und dem Sir Arthur, canonisch, ist vortreflich, und das Schluss-Allegro, bei welchem am Ende der Chor wieder eintritt, ebenfalls.



Im dritten Acte ist weit weniger Musik als in den beiden ersten, und was da ist, steht durchaus nicht auf derselben Stufe des Werthes. Eine alt-englische Ballade konnte mich nicht im Geringsten ansprechen, noch weniger der Refrain des Chores, welcher geblafft oder gebellt wird (*Ouah! ouah!*) und auf die ernste Melodie wie die Faust aufs Auge passt. Das grosse scenische Duett, in welchem das Ehepaar sich scheidet, enthält eine oder die andere Phrase, die etwas hervorsteht. Im Ganzen ist der dritte Act der schwächste in musicalischer, so wie in poetischer Hinsicht.

Die Darstellung war, wie immer in der komischen Oper, höchst gerundet und im Spiel vollendet. Allein mit dem wirklichen Gesange fängt es doch gar zu sehr zu lahmen an. Gesungen haben nur Dlle. Favel (Lady) und Hr. Bussine (Toby) — über Dlle. Miolan habe ich schon oben gesprochen. Die übrigen Herren: Couderc (Evan-dale), Mocker (Doctor), P on chard (Arthur), spielen ganz vortrefflich, aber von Gesang kann bei ihnen eigentlich gar nicht die Rede sein. Der Erfolg der Oper beim Publicum hat sich auch in den folgenden Vorstellungen auf der Höhe erhalten.

Was sonst noch am musicalischen Horizont von Paris aufsteigt, hat wenig Interesse. Doch halt! Bei diesem Bilde fällt mir ein, dass wir den „Stern des Nordens“ zu erwarten haben: — einen Kometen, denkst Du? Nein, so heisst nach den jüngsten Enthüllungen die neue Oper von Meyerbeer und Scribe. Man flüstert sich schon in die Ohren, dass der erste Act bereits studirt werde. Dem ist übrigens wirklich so; er wird bei der komischen Oper probirt. Allein man flüstert noch weit mehr: es sei eine alte Oper, nichts als das „Feldlager in Schlesien“ mit neuem Text. Scribe habe die Scene nur nach Russland versetzt, u. s. w. Einige kritische Douaniers haben schon verlauten lassen, sie hätten alle Waaren des Feldlagers theils in Natur, theils in genauen Mustern vor sich; vor Allem wollten sie die Contrebande an dem Dessauer Marsch erkennen, der im Feldlager eine Rolle spiele. Der Tausend, da muss ich auch dabei sein — der alte Landsmann soll mir nicht entgehen!

Mit der italiänischen Oper wird es nun wohl ganz vorbei sein. Grosse Sänger und Sängerinnen, welche die Kette wieder zusammen schmieden könnten, die 1848 zerbrochen wurde, sind nicht mehr da. Selbst die Sontag, die Cruvelli, die La Grange konnten nicht mehr recht ziehen; die Alboni hat sich vermählt und hat zugleich ihre Schwester mit ihrem Geschäftsführer verheirathet. Dieses Quartett

bewohnt das Haus in den *Champs-Élysées*, welches die Diva voriges Jahr angekauft hat. Die Grisi und Mario gehen nach America. Ob die Yankees den ungeheuren Wechsel honoriren werden, den der Unternehmer auf ihre Kunstliebe, oder vielmehr auf ihre Neugier, gezogen hat? Ich glaube es kaum. Alles hat seine Zeit, und besonders auch die schönen Stimmen. Componisten von Ruf für die italiänische Oper sind gar nicht da, und Verdi macht in Paris nichts. Das aristokratische und prunkvolle Publicum, welches allein diese Oper halten kann, hat einem jetzt mehr zweifelhaften, aber nichts desto weniger noch eben so kostspieligen Genusse, wie früher, den Rücken gekehrt. Was soll uns also ein Theater ohne Künstler, ohne Repertoire, ohne Publicum?

Nachschrift. So eben höre ich, wie die Sache mit Meyerbeer's neuer Oper eigentlich liegt, und öffne meinen Brief wieder, um es Dir mitzutheilen. Es steht nämlich im Statut der hiesigen komischen Oper ein Gesetz, dass auf diesem Theater nur französische Originalwerke, keinesfalls aber Uebersetzungen oder Bearbeitungen fremder Erzeugnisse aufgeführt werden dürfen, — an und für sich gewiss ein schöner, für die nationale Kunst höchst förderlicher Grundsatz, zumal da diese Oper der eigentliche Sitz der französischen Musik ist. Um über die Vollziehung dieses Paragraphen zu wachen, besteht ein *Comité des Auteurs*, und dieses soll Einspruch gegen die Uebearbeitung des „Feldlagers in Schlesien“ gethan haben. Die Schwierigkeiten sind aber mit Rücksicht auf Meyerbeer's grossen Namen und durch dessen Verbindungen beseitigt worden, und sein Werk wird jedenfalls auf der genannten Bühne zur Aufführung kommen. Einem Gerüchte nach würde Johanna Wagner darin singen.

Paris, den 10. September.

B. P.

### Londoner Briefe.

Den 4. September 1853.

Das Coventgarden-Theater hat am 20. August mit Rossini's „Tell“ geschlossen.

Wenn man das Ergebniss der diesjährigen Season überblickt, so springt in die Augen, dass das Aufhören des Wettifers zwischen den sonstigen beiden grossen Opern-Theatern durch den Stillstand des Theaters der Königin in diesem Jahre der Sache der Kunst, in so weit sie überhaupt noch durch die Italiäner in London vertreten wird, offenbar geschadet hat. Die Thätigkeit der überlebenden Unternehmung erlahmte aus Mangel an Aufstachelung durch Nebenbuhlerschaft, und die Folge davon war, trotzdem



dass man das Gegentheil hätte erwarten sollen, da Alles sich auf Ein Theater concentriren musste, dass noch in keinem Jahre die Ereignisse und Vorgänge an der italiänischen Oper so wenig Neugier und Theilnahme erregt haben, als dieses Mal. Allein die Verwaltung war grösstentheils selbst daran schuld. Wir sagen: grösstentheils; denn es kann dem aufmerksamen Beobachter der Geschichte des musicalischen Geschmacks nicht entgehen, dass überall die oberflächliche Lust am Virtuositenthum — und was ist am Ende der Gesang der italiänischen Operisten anders? — beim Publicum abnimmt, und dass es sich mehr nach einem wirklich dramatischen Kunstwerke in der Oper sehnt. Auf der anderen Seite lässt sich aber auch eine überhandnehmende Blasirtheit nicht läugnen.

Fragen wir zunächst, was die diesjährige Unternehmung Neues gebracht hat, so war sie in dieser Beziehung ungenügend. Wir sprechen nicht von wirklich neuen Compositionen; denn man kann von Niemand verlangen, dass er etwas gebe, das nicht existirt, — aber doch von solchen, die für das londoner Publicum neu waren. Von italiänischen Opern wurde nur Eine vorgeführt, Verdi's „Rigoletto“, das schwächste Werk des schwächsten Componisten, welcher heut zu Tage den ehemaligen Glanz der italiänischen Schule auf so unwürdige Weise vertritt. Darüber waren die Meinungen nicht im Geringsten getheilt. Der Stoff (nach Victor Hugo's *Le roi s'amuse*) ist roh und abstossend, die Musik aller Originalität, alles dramatischen Charakters, aller musicalischen Kenntniss baar und leer, und ihr ganzes Verdienst beschränkt sich auf eine kleine Zahl jener glatten Melodien, in deren Erfindung und Form auch der gedankenärmste italiänische Componist eine gewisse Routine hat\*).

Ein anderes Werk, das als neu gelten durfte, war *Benvenuto Cellini* von H. Berlioz, ein Werk, bei dem ein jeder, der nur einige Kenntniss der Sache hatte, die Unmöglichkeit eines Erfolges voraus sah. Denn die Aufführung in Weimar konnte für den Werth der Oper gar nichts beweisen; diese war längst todt, und ihre Auferstehung hatte nur ein Freund des Componisten veranlasst, Liszt,

der (wie sich eine hiesige Kritik ausdrückte) als *Arbiter elegantiarum* am grossherzoglichen Hofe das Kunstzepter führt. Berlioz mag in seinen Instrumental-Compositionen Genie und Intelligenz zeigen — was wir übrigens auch nur mit Beschränkung einräumen können —, von Gesang hat er keine Idee. Der Durchfall dieser Oper war der vollständigste und entschiedenste, den wir noch je erlebt haben. Dieses Resultat dem Einflusse einer Cabale zuschreiben zu wollen, ist eine erbärmliche Ausflucht und eine so abgeschmackte Behauptung, dass jeder Lampenputzer von Coventgarden sie widerlegen kann. Keine Oper hat ein anständigeres Publicum gehabt, die Stimmung des Hauses war entschieden günstig; aber eine stets zunehmende Kälte, welche am Ende zu positivem Missfallen wurde, war das allgemeine Gefühl bei den Zuhörern. Was kann die Reclame, *vulgo* Lobhudelei, gegen solche Thatsachen in die Schranken stellen?

Die dritte Neuigkeit war Spohr's *Jessonda*, das einzige Werk von wirklichem Werthe. Allein diese treffliche Oper ging unter sehr ungünstigen Umständen in Scene, worüber ich Ihnen bereits geschrieben habe. Obschon für die erste Zeit der Season versprochen, wurde ihre Aufführung bis zum immer theilnahmloser ablaufenden Ende vertrödelt, und Spohr selbst, der eigentlich nur deshalb herübergekommen war, musste wegen Beendigung seines Urlaubs wieder abreisen, ohne uns sein Werk selbst vorführen zu können. Eine Hauptschuld an dieser Verzögerung trug das unverantwortliche Benehmen Mario's. Die Besetzung war mit Ausnahme der Partien, welche Formes, Belletti und die Castellan in Händen hatten, ganz ungenügend. Dennoch wurde diese Vorstellung von allen wahren Kunstfreunden als die interessanteste der ganzen Theaterzeit anerkannt.

Ausserdem brachte das Repertoire nur seine gewöhnlichen, Jahr aus, Jahr ein abgedroschenen Opern. Mozart erschien nur ein einziges Mal; sein *Don Juan* wurde aber so ärmlich ausgestattet und (mit einzelnen Ausnahmen) so mangelhaft dargestellt, dass die Aufführung verdienter Maassen mit grosser Kälte aufgenommen und nicht wiederholt wurde. Solche Thatsachen charakterisiren recht eigentlich diese grossen ruhmredigen Kunst-Institute der Weltstadt. Und wie tyrannisiren die Sänger die Unternehmer! Mario findet, dass der *Johann im Propheten* ihm unbequem wird, und singt ihn nicht mehr; die Grisi macht es eben so mit der *Fides*, u. dgl. mehr. Uebrigens war das Personal zahlreich genug, so dass viele Mitglieder nichts weiter zu thun hatten, als Sonnabends auf die Casse zu gehen und

\*) Zum Beweise dessen, was die Musik-Zeitungen in den Händen grosser Musicalien-Verleger werth sind, stehe hier folgende Correspondenz aus London in der Mailänder musicalischen Zeitung von Ricordi, Verleger der Verdi'schen Opern: „Unter den sechs neuen Opern (es sind nur zwei oder drei gewesen) in Coventgarden hat *Rigoletto* den grössten Erfolg gehabt. Dramatisch, leidenschaftlich, voll einfacher und anmuthiger Melodien, reich an Instrumental-Effecten, hat Verdi's Werk die grosse Mehrheit aller Stimmen für sich gewonnen und gehört von jetzt an zu den beliebtesten Partituren in England.“ (!) (Anmerk. d. Redact.)



sich ihr Geld zu holen. Das sollte dann wieder an der Ausstattung, am Orchester, am Chor u. s. w. erspart werden!

Soll die italiänische Oper in Zukunft noch bestehen, so muss ein ganz neuer Weg eingeschlagen werden. Das stehende Repertoire ist erschöpft, das Publicum ist der schalen Opern von Bellini, Donizetti, Verdi überdrüssig, und die glanzreichen musicalischen Melodrama's der pariser Oper sind abgenutzt. Gute Werke werden nicht geschrieben, und vergebens sehen wir uns nach einem Genie um, das dem musicalischen Drama wieder zu neuem Leben verhelte, — denn die leipziger Neue Zeitschrift für Musik wird hier nicht gelesen, und so wissen die armen Engländer nicht, dass dieses Genie längst gefunden ist! Es bleibt nichts übrig, als die Schätze der älteren italiänischen Schule und die deutsche Opernmusik auszubeuten. Das ist aber eine schwierige Aufgabe, welche die gewöhnlichen Fähigkeiten eines englischen Theater-Unternehmers übersteigt.

C. A.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln**, 16. Sept. Gestern wurde unser Stadt-Theater, dessen Direction Hr. Ferdinand Röder auf drei Jahre übernommen hat, mit einer recht gelungenen Aufführung der „Weissen Dame“ von Boieldieu eröffnet. Das Haus war gut besetzt, und das Publicum verliess befriedigt den Saal. Wenn man die Schwierigkeit des Zusammenspiels einer Gesellschaft, deren Mitglieder sich alle noch fremd sind, in Anschlag bringt, so musste besonders das überraschen, dass die Aufführung im Ganzen eine so gerundete war. Dies machte mit Recht einen sehr günstigen Eindruck, der uns recht Gutes von der gegenwärtigen Direction hoffen lässt. Die Haupt-Parteien sangen die Damen Schmidt-Kellberg (Miss Anna) und Panzer (Jenny), die Herren Kahle (George Brown) und Schmidt (Gaveston). Ihre Leistungen zu beurtheilen, werden wir später Gelegenheit haben; für jetzt wollen wir nur erwähnen, dass wir in Hrn. Kahle einmal wieder einen lyrischen Tenor gehört haben, wie er uns lange nicht vorgekommen ist. Hrn. Capellmeister Genee möchten wir nur von vorn herein bitten, die Tempi der Chöre und Finale's nicht zu übertreiben — eine Unsitte, die leider bei den Provincial-Bühnen immer mehr einreist. Der Chor des Hrn. Röder ist zahlreich und gut; aber wenn die Musik überjagt wird, so artet auch der beste Chorgesang in unverständliches Geblaff aus. Die Overture von Hrn. Genee's Composition ist eben nichts Ausgezeichnetes, zeugt jedoch von Talent und Sachkenntniss; sie scheint uns mehr zur Vorrede einer komischen Oper zu passen, als zu einer Fest-Overture.

**Berlin**. Zum 15. October, dem Geburtstage Sr. Majestät des Königs, wird Grétry's „Richard Löwenherz“ neu einstudirt. Am 19. November, dem Namenstage der Königin, soll Flotow's „Rübezahl“ zum ersten Male gegeben werden.

Vom Musik-Director Markull in Danzig wird in diesem Herbste auf dem Friedrich-Wilhelmstädter Theater in Berlin eine neue romantisch-komische Oper, „Das Walpurgisfest“, gegeben werden.

Fr. Kühmstedt ist nicht Musik-Director in Erfurt, wie in dem Artikel über ihn in der vorigen Nummer irrthümlich gesagt ist, sondern am Seminar in Eisenach.

**Frankfurt a. M.** Saphir hat hier drei declamatorische Akademien mit humoristischen Vorträgen gegeben.

**Darmstadt**. Am 4. Sept. wurde das Theater mit Halévy's Jüdin wieder eröffnet (Fräul. Marx), wobei der Capellmeister Schindelmeisser zum ersten Male sein Amt verwaltete.

**Stuttgart**, 8. Sept. Frau v. Marra begann gestern als Lucia ihr Gastspiel, gefiel sehr und wurde gerufen.

Der Magistrat zu Würzburg hat der Theater-Direction (des Hrn. Spielberger) einen Zuschuss von 2400 Gulden bewilligt.

**Wien**. Fr. Bury ist hier am Hof-Opern-Theater aufgetreten; wir berichten in der nächsten Nummer darüber. Dem Vernehmen nach wird sie nach Beendigung ihres hiesigen Gastspiels nach Pesth gehen, wohin sie zu einem Gastspiel auf Engagement bei der deutschen Oper eingeladen ist. — Von neueren französischen Opern werden A. Thomas' „Sommernachtstraum“ und Auber's „Marco Spada“ hier vorbereitet.

**Arnheim**, 11. Sept. In unserem letzten Sommer-Concerte am Freitag wirkte Fräul. Hartmann von Düsseldorf mit und sang mit grossem Beifall die Arie der Rezia im Oberon „Eil, edler Held,“ Mozart's „O säume länger nicht“, aus Figaro, ein englisches Volkslied und „Freudvoll und leidvoll“, von Beethoven, das sie auf allgemeines Verlangen wiederholen musste. Ein Hornist, Hr. Raif aus Zwooll, gefiel ebenfalls. Für das nächste Concert steht uns der Genuss des trefflichen Violinspiels von Th. Pixis bevor.

**Paris**. Der Director der grossen Oper, Hr. Roqueplan, hat sich einen Genossen, Hrn. P. Aigoïn, nicht für sein Privilegium, sondern nur für den Betrieb und den Gewinn zugesellt. Das Geschäfts-Capital ist auf eine Million Francs gesetzt, wovon 500,000 Francs in sechs Wochen einzuzahlen sind. Der Vertrag währt vom 16. August d. J. bis zum 31. December 1861.

Ein deutscher Componist, Vogel, hat eine Oper, „La Moissonneuse“ (die Schnitterin) auf das *Théâtre lyrique* gebracht, welche gefällt.

Ein Hr. Sudre hat eine akustische Telegraphie erfunden, welche er Telephonie nennt.

Nach der *Gazette Musicale* haben Berlioz's Concerte in Frankfurt am Main einen unauslöschlichen Eindruck gemacht. [Das hat uns Schindler ja vorausgesagt!]

### Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

#### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.