

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 27.

KÖLN, 8. Juli 1854.

II. Jahrgang.

Ueber Meyerbeer's Stern des Nordens.

P. Scudo hat einen zweiten Band seiner musicalischen Schriften unter dem Titel: *L'art ancien et l'art moderne*, der uns übrigens sehr wenig gerechtfertigt erscheint, da er viel zu allgemein gehalten ist, herausgegeben; er enthält die Aufsätze, welche der zwar etwas oberflächliche, aber doch geistreiche Kritiker in den letzten Jahren in die *Revue des deux mondes* und in das Journal *L'Ordre*, welches in Deutschland wenig gelesen werden dürfte, geliefert hat, und schliesst mit einem Artikel über Meyerbeer's letzte Oper, aus welchem wir einen kurzen Auszug geben wollen, der, wenn er auch nicht eben neue Ansichten über den berühmten Componisten enthält, doch von Interesse für unsere Leser sein dürfte, zumal wenn sie sich der Analyse derselben Oper durch unseren pariser Correspondenten in Nr. 8, 9 und 10 des laufenden Jahrgangs dieser Blätter erinnern wollen.

Scudo nennt die Invasion Meyerbeer's auf das Gebiet der Gretry, Boieldieu, Auber u. s. w. ein Ereigniss, das in der Kunstgeschichte Epoche machen werde. „Auf welchen Gesichtspunkt man sich auch stelle, mag man Meyerbeer's System vollständig billigen oder dessen Tendenzen verdammen, so kann man doch die Tragweite dieses Versuchs eines grossen Componisten, die Kluft, welche die Akademie der Musik von derjenigen bescheidenen Opernbühne trennt, die aus der Fortbildung des Vaudevilles entstanden ist, zu überspringen, nicht verkennen.“ Die letztere Ansicht ist nicht richtig; die französische komische Oper ist aus der italiänischen derselben Gattung hervorgegangen, nicht aus dem Vaudeville, wie wir in einem Aufsatz „Zur Geschichte der komischen Oper“ in der von uns herausgegebenen Musik-Zeitung (damals Rheinische Musik-Zeitung, Jahrg. II., Nr. 23, vom 6. Dec. 1851) dargethan haben. Die italiänischen *Intermezzi* auf dem *Théâtre de la Foire*, und namentlich Pergolese's *La Serva Padrona* (1732, aber erst 1750 in Paris gegeben), gaben den Anstoss dazu. Danach kam Duni, der Italiäner, und dann die Franzosen Mon-

signy und Philidor, die Scudo richtig anführt, aber dabei den Franzosen Antoine d'Auvergne vergisst, dessen *Troqueurs* schon 1753 Aufsehen machten. Dass sich die Franzosen den Geist der komischen Oper sehr leicht aneigneten und ihn eigenthümlich ausbildeten, ist allerdings wahr.

Eben so richtig ist die Eintheilung der Geschichte der komischen Oper in Frankreich in drei Perioden, wie Scudo sie angibt. Die erste, Gretry mit eingerechnet, schliesst mit der Revolution von 1789. „In der zweiten erschienen Componisten höheren Ranges. Méhul in seiner *Euphrosyne* und *Conradin*, in der *Stratonice* und im *Joseph*, Le Sueur in *La Caverne*, Cherubini im *Wasserträger*, Berton in *Montano* und *Stephanie* verwandelten die komische Oper in dramatische Gemälde, in denen die Tonkunst einen freieren Lauf nimmt im Zuscchnitt und in der Verwicklung der Gesamt-Musikstücke, in der Stärke und dem Colorit der orchestralen Instrumentation. Dieser Aufschwung stieg bis 1810, wo ein augenblicklicher Stillstand in der musicalischen Entwicklung des lyrischen Lustspiels eintrat. Die Uebergangs-Periode füllte das lebenswürdige Genie Boieldieu's und das glückliche Talent Nicolo's aus. Mit der „Weissen Dame“, welche den Einfluss Rossini's auf die französische Schule offenbart (?), mit Herold's *Zampa* und Auber's *Domino noir* tritt sodann die dritte Umgestaltung der Gattung ein, die Periode, in welcher wir uns gegenwärtig befinden.“

Wenn dem also ist, was wir im Ganzen einräumen (nur dass wir die „Weisse Dame“ von Boieldieu keineswegs als den Anfangspunkt der dritten, sondern als den Gipfelpunkt der zweiten Periode betrachten, als den Höhepunkt der französischen Schule der komischen Oper, während mit „Zampa“, dem „Schwarzen Domino“, „Fra Diavolo“ u. s. w. die Verderbung derselben durch Raffinement und übermässige Instrumentation beginnt), wie kann alsdann das Erscheinen von Meyerbeer's Stern des Nordens „ein Ereigniss sein, das in der Geschichte der komischen Oper Epoche machen wird“? Wir sehen darin nur eine Folge des bisherigen Entwicklungsganges jener Oper in der

neuesten Zeit und wünschten gar sehr, und zwar zum Besten der echten komischen Oper, dass dieses so genannte Ereigniss der Schlussstein eines Baues wäre, den man in eine Höhe hinauf geführt hat, wo er nicht hingehört, und auf welcher er nothwendig verwittern und zerbröckeln und am Ende einstürzen muss, weil sein Fundament aus einem Material besteht, welches die darauf gethürmte Last nicht tragen kann. Wenn Herr Scudo daher am Schlusse sagt: „Der Stern des Nordens ist ein Werk, dem man Beifall spenden, das man aber nicht nachahmen muss, weil diese Nachahmung die Verderbung der Kunst und der Untergang der französischen Schule sein würde,“ — so stimmen wir mit ihm überein und sehen in seinen Worten nur einen aus Rücksicht für den berühmten Namen des Componisten auf artige französische Weise eingekleideten Ausspruch der Ueberzeugung des Kritikers nicht nur von der gefährlichen Bedeutung des Werkes selbst, sondern auch von dessen Werth als Kunstwerk einer bestimmten Gattung. Den Weg zu dieser Abart oder wohl richtiger Entartung der komischen Oper hat aber Meyerbeer nicht zuerst betreten; er hat nur — und das wieder ganz nach seiner Art und mit seinem ganzen Talente — die Theilnahme ausgebeutet, welche das grosse Publicum denen schenkte, die ihn immer breiter machten und mit Krachen durch Felsen bahnten, während die älteren Franzosen uns durch reizende Thäler und über blumige Wiesen führten.

Dennoch glauben wir nicht, dass sich diese Art der komischen Oper, d. h. die hochtrabende, fast melodramatische, in Frankreich halten wird, und dieser Glaube stützt sich auf die Erfahrung, dass in der neuesten Zeit viele kleinere ein- und zweiactige Opern von Bazin, Massé und Anderen, welche zum einfachen Stil zurückgekehrt sind, ausserordentlichen Beifall gefunden haben, und dass in Paris selbst die Urtheile über die Spectakel-Geschichten und Heer-Musiken auf der Bühne der komischen National-Oper sehr getheilt sind, und ein bedeutender Theil des Publicums, und zwar gerade der echt französische, wozu sämtliche *Habitué*s dieses Theaters gehören, nichts weniger als zufrieden damit ist. Ich erinnere mich selbst sehr genau der Wuth eines solchen Theater-Besuchers, neben den ich vor zwei Jahren bei der Aufführung des *Carillonneur de Bruges* von St. Georges, Musik von Grisar, zufällig zu sitzen kam. Bei den nervenpackenden Scenen dieser komischen (!) Oper (in welcher man z. B. den Schrei der Tochter hört, die sich, während der Vater die Glocke zur Revolution läutet, oben vom Thurme herabstürzt, aber natürlich oder vielmehr unnatürlich gerettet wird) und bei

dem Lärm des Orchesters rief mein Nachbar einmal über das andere aus: „*Quelle horreur! C'est la perte de l'opéra comique! Nous voilà à la Porte St. Martin!*“

Wir übergehen die Analyse des Libretto, die unser Correspondent in den angeführten Artikeln bereits übersichtlicher und mit besserer Kenntniss der zwingenden Umstände und der deutschen Opern, welche dazu allerlei Ingredienzien geliefert haben, gegeben hat. Ueber die einzelnen Musikstücke stimmt Scudo's Urtheil so ziemlich mit demjenigen, das in jenen Artikeln ausgesprochen wurde, überein, und es ist zu loben, dass er bei aller Anerkennung von Meyerbeer's Talent keineswegs blind für die Abwege desselben ist, und namentlich ihm nicht so plump gewickelte Sträusse von Lob ins Gesicht wirft, wie Berlioz in den *Débats* gethan hat. Ueber das Finale des zweiten Actes sagt er im Gegentheil, „dass der Lärm den musicalischen Gedanken erdrücke, und dass der Effect dieses *Tour de force* (mit den drei Orchestern) Manches zu wünschen lasse und mehr Feuer als Licht zeige.“

Im Ganzen spricht er sich über Meyerbeer, nachdem er einen kurzen Abriss seiner tonschöpferischen Thätigkeit gegeben (*Romilda e Costanza* 1818 in Padua, *Margarita d'Anjou* 1822 in Mailand, *Il Crociato* 1825 in Venedig — Robert der Teufel den 21. Sept. 1831, die Hugenotten den 29. Februar 1836, der Prophet im Mai 1849) und den Gegensatz zwischen den „Erwählten der Begeisterung und höheren Eingebung einerseits und den Meistern der Reflexion und Berechnung andererseits“ von Alexander und Cäsar bis auf Rossini und Meyerbeer herab besprochen hat, folgender Maassen aus:

„Zwischen seinem Charakter als Musiker und als Mensch findet ein enges Band Statt. Alles, was nur irgend möglich vorauszusehen und den Launen der Fortuna zu entziehen ist, wird sowohl im Leben als in den Werken des talentvollen und tiefen Meisters vorher bestimmt und geordnet. Meyerbeer ist nicht bloss ein grosser Componist, er ist auch ein Taktiker ersten Ranges. Er überlässt nichts dem Zufalle, dieses Wort hat für ihn gar keinen Sinn, und wann er sich endlich entscheidet, eine dramatische Schöpfung, über welcher er lange mit Liebe gebrütet, in die Welt zu setzen, so ist er so ziemlich gewiss, ihr ein angenehmes und ruhmvolles Dasein bereits gesichert zu haben. Alle günstigen Wechselfälle sind durch ein Exempel von Wahrscheinlichkeits-Berechnung vorgesehen, welches einem Laplace Ehre machen würde. Als ein Mann von feinem Verstande, edlem Charakter, freigebig und klug, voll Festigkeit und Nachgiebigkeit, voll Glauben an sich und

zögernder Aengstlichkeit, bringt Meyerbeer in seine Werke ein sonderbares Gemisch von verschiedenen Tendenzen und Eigenschaften, von grossen Leidenschaften und absonderlichen Effecten.

„Er ist ein gewaltiger Realist, dieser Schöpfer Robert's und der Hugenotten, und eben desswegen musste er mehr in Frankreich Glück machen als in Deutschland, dem Lande der Ideale, und als in Italien, dem Lande der schönen Formen. Er jagt nach dem Erfolge so, wie ein unverdrossener Jäger das Wild verfolgt, ohne sich an die Hindernisse zu kehren, auf die er stösst, noch an die Abgründe, über welche er seine ebenfalls gehetzten Zuhörer setzen lässt. Wenn er nur den erforderlichen Ausdruck erreicht, Relief, Farbe und Leben, so kümmern ihn die Mittel zum Zwecke sehr wenig. Packende und complicirte Rhythmen, rauhe und schneidende Harmonie, fremdartige und häufige Modulation, Klang-Effecte der Instrumentation, welche die schroffsten Contraste herausstellen — er verschmäht nichts von allem dem, keinen Kunstgriff, um zu dem Erfolge zu gelangen, der ihm so sehr am Herzen liegt. Freilich ist seine Kunst nicht jene erhabene, welche man in den Meister-schöpfungen des menschlichen Geistes nicht sieht, sondern fühlt und empfindet, sie tritt im Gegentheil in allen seinen Werken sehr sichtbar hervor. Alle seine Vorzüge und Fehler enthält denn auch der Stern des Nordens: er hat Reiz, Kraft, Leben, man muss ihm Beifall klatschen, aber nicht ihn nachahmen.“

Zuletzt redet der Kritiker den Componisten feierlich an: „Ja, mein theurer und ruhmgekrönter Meister, Sie sind ein grosser dramatischer Componist, eine gewaltige Persönlichkeit; aber der Weg, den Sie sich gebahnt haben, ist ein gefährlicher und führt nicht ins Paradies. Wissen Sie, welches Ihre Nachkommenschaft in der Kunst sein würde, wenn Sie eine haben könnten? Die Richard Wagner und Genossen. Und Sie würden nicht das erste Haupt einer Schule sein, welches seine Kinder mit Zorn von sich wegstiesse. Es gibt beseligte Geister, welche, von Gott begabt, das allgemein Schöne darstellen und deshalb allein im Stande sind, eine ihrer würdige Schule zu bilden, wie Raphael, Correggio, Mozart, Cimarosa und Rossini; andere aber tragen das Zeichen der Kühnheit und der Herrschaft an ihrer Stirn, und diese stolzen Geister, wie Dante, Michel Angelo, Shakspeare, Beethoven, müssen einsam und ohne Nachkommen leben, sie können der Nachwelt nichts als ihren unsterblichen Namen hinterlassen.“ —

Der letzte Gedanke enthält eine grosse Wahrheit; der Einfluss solcher Riesengeister, wie die zuletzt genannten,

denen auch Gluck hätte zugesellt werden können, auf die Entwicklung der Kunst ist immer tief und herrlich gewesen, aber ihre unmittelbare Nachahmung dient gewöhnlich nur dazu, die Unfähigkeit der Nachahmer, welche statt der genialen Schöpfungen Jener verzwickte Caricaturen in die Welt setzen, zu documentiren. An Beispielen fehlt es namentlich in der Tonkunst heutzutage leider gar nicht.

Das Oratorium David,

C. G. Reissiger's neuestes und grösstes Werk.

Unter allen jetzt lebenden Tondichtern Deutschlands hat wohl Niemand so viele und treffliche Werke für die Kirche, und namentlich für die katholische Kirche, geschrieben, als der in Dresden lebende Hof-Capellmeister Reissiger. — Sind seine veröffentlichten zahlreichen Compositionen anderer Gattung durch den Reichthum an gefälligen Melodien, so wie durch ihre klare Construction längst allgemein bekannt und beliebt, so ist es um so mehr zu bedauern, dass die grossartigsten Tondichtungen dieses Meisters bis jetzt unveröffentlicht und daher dem grössten Theile des deutschen musikliebenden Publicums fast gänzlich unbekannt geblieben sind.

Reissiger hat für die königliche Hofkirche zu Dresden ausser vielen Gradualen, Offertorien u. s. w. ein grosses *Requiem* und zwölf Messen im edelsten Stile geschrieben, welche Werke bis jetzt grösstentheils alleiniges Eigenthum der königlichen Hofkirche sind. In diesen Tondichtungen bewährt er nicht nur ein grosses Talent der Erfindung, sondern auch eine seltene Meisterschaft in allen contrapunktischen Formen. Unter den lebenden Tondichtern ist uns kein Meister bekannt, der so treffliche Fugen geschrieben hätte, wie Reissiger in seinen Messen.

Nehmen nun schon diese Compositionen einen bedeutenden Standpunkt ein, so scheint doch der Tondichter in der Composition des Oratoriums David sein grösstes und erhabenstes Werk geliefert zu haben. — Ist dasselbe uns bis jetzt auch nur durch das Studium der Partitur, so wie durch eine Aufführung am Pianoforte näher bekannt geworden, so treten wir doch in jeder Hinsicht dem Urtheile bei, welches C. Bank in Dresden über dasselbe nach einer daselbst Statt gefundenen grossartigen Aufführung folgender Maassen ausspricht:

„Es würde zu weit führen, hier auf Beantwortung der Frage einzugehen, in wie fern noch die protestantische

Oratorien-Musik, das evangelische Epos, welches sich als grosse Kunstform der volkmässigen protestantischen Choral-Lyrik anschloss, eine Aufgabe der Gegenwart in der Tonkunst sein kann. Bezweifelt mag aber nicht werden, dass das Oratorium, aus dem begeisterten religiösen Ideenschwunge hervorgehend, welcher im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts in der Musik seinen Ausdruck fand, durch den Geist und die innere Glaubens-Wahrheit dieser Periode und die noch in allen Gemüthern anklingende Bedeutsamkeit des Inhalts ein in jener Zeit tief wurzelndes organisches Leben fand, wie es der unsrigen entfremdet ist. In allen Kunst-Reproductionen wird alle Begabung des Talentes, idealer Aufschwung, Reinheit des Geschmacks und kunstreich didaktische Technik nie die Kraft der Realität und naiven Ursprünglichkeit voll ersetzen können, eben so wenig, wie bei den Zuhörern ein geläuterter Kunstgeschmack die warme Empfänglichkeit innerster Sympathie und Ueberzeugung geben kann.

„Abgesehen von der oben berührten Frage, ist die Aufgabe des Oratorien-Componisten daher um so schwieriger. Denn in seiner Auffassung und Gestaltung gleichsam auf eine illusorische Welt im Verhältnisse zum Zeitgeist angewiesen, stellen sich ihm zwei Haupt-Anforderungen, so entscheidend in ihrem Genügen als schwer in ihrer Vermittlung, entgegen. Er muss in Erfindung und Form sich dem Geschmack und der musicalischen Empfindungsweise der Gegenwart anschliessen, für die er schreibt, und die Fortschritte der Instrumental-Mittel effectuirend benutzen; zugleich aber soll er auch dem würdigen Oratorien-Stile früherer Zeit treu bleiben, der, an sich schon balancirend zwischen religiös-kirchlichem Ernste und dramatischem freiem Ausdrucke, durch diese modernen Bereicherungen nur um so leichter schwankend wird und vom rechten Maasse abirrt.

„Die mit ausserordentlichem Talente, gediegenster Technik und künstlerischer Erkenntniss gelungene Erfüllung dieser Bedingnisse in dem Oratorium Reissiger's erscheint daher als jene seltene und vor Allem hervorzuhebende Eigenschaft, welche ihm vor manchen anderen derartigen neueren Werken eine weit überlegene Berechtigung gibt und seinen übrigen Vorzügen eine lebendige Wirkung, Theilnahme und Anerkennung zuwendet. Der Componist hat im „David“ bei reicher und charakteristischer Erfindung, dramatischer Wahrheit des Ausdrucks und einer oft sehr reizenden und dabei einfachen Melodik die ernste und religiöse Haltung und die Harmonie des Stils mit grosser Meisterschaft durchgeführt. Die Instrumentation einigt ihr

mannigfaches und effectuirendes Colorit in würdevollem Maasse mit dem charakteristischen Ausdrucke des Inhalts; die Durcharbeitung der Formen offenbart Geschmack und eine gewandte und gediegene Technik ohne künstlich gesuchtes Machwerk und eine einfache und natürliche, oft grosse Conception in der Structur, mit Klarheit verbunden und ohne in zu grosse Dehnungen zu verfallen. Bilden diese allgemeinen Vorzüge der Composition das Werk zu einem trefflichen Ganzen, das zugleich ohne auffällige reproductive Anlehnung die Individualität des Componisten vollkommen bewahrt, so erheben sich daraus einzelne Nummern durch charakteristische Kraft und Originalität der Gedanken und gelungene Durchführung zu besonderen musicalischen Schönheiten. Wir rechnen dahin zum Beispiel gleich den ersten Chor, den Sieges-Chor (Nr. 7), den Marsch und die Krönung David's (Nr. 12), den Chor „Frohlocket“ (Nr. 16), „Gott ist mein Hort“ (Nr. 20), die beiden Schlussätze etc., und in den Solosätzen ist es namentlich die Partie David's, die sich durch eine edle Empfindungsweise und Wahrheit des melodischen Ausdrucks auszeichnet.

„Das vorzügliche und für ähnliche Aufführungen höchst empfehlenswerthe Werk des geschätzten Meisters wurde mit ausserordentlichem Beifall aufgenommen, und die Aufführung war unter der Direction des Componisten und unter Mitwirkung der Dreyssig'schen Sing-Akademie und des Sängerkhors des Herrn Musik-Directors Schurig eine sehr gelungene. Besonders lobenswerth war der Vortrag des „David“ durch Herrn Tichatscheck und die vortreffliche und glänzende Leistung des Fräulein Grosser in der Sopran-Partie. Der Text — die Geschichte des David in ihren Haupt-Momenten — ist den Worten des alten Testaments (den Büchern des Samuel) entnommen; in einem wesentlichen Wendepunkte derselben, dem Sündenfalle David's, hat die Schwierigkeit des Ausdrucks zu einer Unklarheit für die weniger Bibelkundigen verleitet, und es möchte nöthig sein, dieselbe durch Hinzufügung anderer Worte hinwegzuräumen.“

F. B.

Die Ouverture zu Beethoven's Leonore (Fidelio),

mit welcher die Oper 1805 zum ersten Male in Scene gegangen, ist nun in Partitur, und zwar vollständig in ursprünglicher Gestaltung, bei Breitkopf & Härtel erschienen und mit Nr. 2, wie in der Ordnung, bezeichnet worden. Schon um 1840 veröffentlichte diese Verlagshandlung dasselbe Werk nach der mir von Beethoven vor seinem Hinscheiden in Abschrift übergebenen Partitur. Herr Prof.

Otto Jahn war bei seinen vor zwei Jahren in Wien unternommenen Nachforschungen so glücklich, in der Rumpekkammer bei Artaria eine Partitur von dieser Overture in Reinschrift aufzufinden, welche wesentliche Stellen enthielt, die in der bereits gedruckten fehlten. Verglichen mit den bei mir liegenden Orchester-Stimmen, die bei der ersten Vorstellung der in zwei Acte zusammengezogenen Oper 1814 wieder gebraucht worden, weil die neue Overture in *E-dur* noch nicht fertig und erst zur zweiten Vorstellung kam (s. Leipz. Allg. Musik-Zeitung, Jahrg. 16, S. 420), ergab es sich unbezweifelt, dass die fehlenden Stellen von Beethoven selbst herrühren und offenbar als Verstümmelungen sich erweisen. In einem der neuen Auflage beigegebenen Vorworte bemerkt Jahn: „So weit war Beethoven durch das unaufhörliche Drängen nach Kürzung gebracht, um auf diese Weise gegen sein eigen Fleisch und Blut zu wüthen.“ Möglich, dass darin allein der Grund der Kürzung liegt; für meinen Theil wäre ich wohl geneigt, diesen Grund auch auf einer anderen Seite noch zu suchen. Wie dem aber sei, die inhaltschwere und charakteristische Overture zu *Fidelio* — deren Haupt-Tonart *Che-rubini* bei der ersten Aufführung 1805 nicht erkannt haben wollte —, sie liegt in ihrer ursprünglichen Gestaltung vor uns.

Möge es Herrn Prof. Jahn gefallen, über alle vier Overturen zu *Fidelio* in nicht ferner Zeit niederzuschreiben, was er dem Vernehmen nach darüber *in petto* trägt. Es wird diese Gabe gewiss von allen, die tiefer in diese Werke einzugehen wünschen, mit grossem Danke begrüsst werden. Weder ist man im Allgemeinen über das Historische derselben im Klaren, obwohl ich mich nicht ungenügend darüber erklärt zu haben glaube, noch viel weniger ist fast die gesammte Musikwelt mit dem Verständniss der *Primo-* und *Secundo-*Genitur der beiden Overturen in *C* über Ein und dasselbe Motiv, von deren ersterer hier die Rede, im Reinen. Daher denn das häufige Gefrage danach, eben so wie das nach dem besten, ähnlichsten Bildnisse in der wahrhaft verwirrenden Menge der existirenden und wesentlich contrastirenden, unter denen der Name L. van Beethoven steht. A. Schindler.

Ueber Beethoven's Taubheit *).

Geschätzter Herr Redacteur!

In Nummer 24 Ihrer Zeitschrift findet sich die interessante Frage: In welcher Epoche ist Beethoven's Taub-

heit zum Ausbruch gekommen? Ich kann Ihnen etwas darüber mittheilen, wenn auch nichts Ergründendes, wie es denn überhaupt schwer, vielleicht unmöglich sein dürfte, jenen Zeitpunkt mit chronologischer Genauigkeit festzustellen, was zum Theil in der Natur der Sache liegt, zum Theil in dem Bestreben aller derjenigen, die von dem gleichen Uebel befangen sind, es so lange als möglich den anderen Menschen zu verbergen.

Meine erste Bekanntschaft mit Beethoven schreibt sich vom Jahre 1808 her, in welchem er seine *C-moll-* und die *Pastoral-Sinfonie* selbst dirigierte. Ich hörte ihn auch in demselben Jahre sein *Es-dur-Concert* und die *Phantasie* mit Chor und Orchester öffentlich vortragen. Letztere spielte er zuerst im Theater an der Wien, wo der bekannte Vorfall Statt fand, dass ein Schwanken im Finale Beethoven veranlasste, Halt! zu rufen und den Satz noch einmal von Anfang zu beginnen.

Damals war kaum etwas von seiner Harthörigkeit zu merken. Dennoch dürfte der Umstand von Gewicht sein, dass er in einem vorhandenen Schreiben vom Jahre 1801 bereits über Harthörigkeit klagte und darüber ganz melancholisch war. Erst mehrere Jahre nach 1808 fiel es mir auf, dass das Uebel schlimmer wurde, und Beethoven fing an, sich verschiedener Apparate, wie Ohrentrichter u. s. w., zu bedienen, wobei ihm sein Freund, der Mechaniker Mälzel, hülfreiche Hand zu leisten suchte.

Den meisten Umgang mit Beethoven hatte ich im Jahre 1813, wo ich unter seiner Leitung eines seiner bedeutendsten Werke für das Clavier bearbeitete. Auch in Mälzel's Werkstatt sah ich ihn häufig. Mälzel verfertigte damals mehrere Modelle seines Metronom und erbat sich oft Beethoven's Meinung darüber. Diese Unterredungen, so wie Beethoven's Bemerkungen über meine Arbeit und meine Erwiderungen darauf erheischten von unserer Seite ein seinem Ohre ganz nahe zu bringendes lautes Sprechen.

Am 8. December 1813 dirigierte er trotz dem seine *A-dur-Sinfonie* und die „Schlacht bei Vittoria“ in seinem *Benefice-Concert* selbst. Ich wirkte im Orchester mit. Es ist keine Frage, dass damals der Zustand seines Gehörs schon sehr bedenklich war. Schuppanzig, sein eingeweihtester musicalischer Freund, war an der ersten Violine. Sie verstanden sich so und waren so sehr Eine Seele, dass Beethoven's Gebrechen keine schlimmen Folgen für die Haltung des Orchesters haben konnte. Die Massen mag Beethoven noch gehört haben, und er hielt sie durch sein überirdisches Feuer in Blick und Geberden beim Tactiren zusammen; die feineren Partien dirigierte er mit einer Ruhe

*) Diese Mittheilung fliesst aus der glaubwürdigsten Quelle.

und einem Seelenausdruck, als hörte er sie alle, und die sorgfältigen Proben, die das gesammte Orchester mit einer unermüdlichen Ausdauer gehalten hatte, steigerten die Ausführung zu einer hinreissenden Vollkommenheit. Ich bemerkte, dass, wenn Beethoven sich im Verfolgen von gewissen Violinfiguren während der Aufführung nicht ganz sicher fühlte, er nach Schuppanzig's Bogenführung blickte und dieser folgend tactirte.

Bis zu welchem Grade sein Uebel späterhin überhand nahm, ist leider bekannt genug.

N e k r o l o g.

Paris hat einen seiner tüchtigsten Tonkünstler verloren. Georges Bousquet ist in der Blüthe seines Alters und seiner Thätigkeit, im 36. Jahre seines Lebens, durch den Tod dahingerafft worden.

Er war zu Perpignan den 12. März 1818 geboren. Sein musicalisches Talent entwickelte sich schon früh durch grosse Fertigkeit auf der Violine. Als er fünfzehn Jahre alt war, stellte ihm sein Vater die Wahl, Zögling der polytechnischen Schule oder des Conservatoriums der Musik zu werden. Sein Entschluss schwankte keinen Augenblick. 1834 trat er in das Conservatorium ein, und nach drei Monaten wurde er auch schon als Violinspieler in dem Orchester der italiänischen Oper angestellt. Er studirte Harmonie unter Elwart und Colet, und die Composition zuletzt vorzüglich unter Berton. Nach vier Jahren erhielt er den grossen Preis des National-Instituts, mit welchem ein Stipendium zu einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien verbunden ist. Er hielt sich in Rom, Neapel und Venedig auf, reis'te dann nach Deutschland, brachte einige Zeit in Wien, noch längere in Berlin zu, wo ihn besonders der Umgang mit Mendelssohn fesselte, den er schon früher hatte kennen lernen.

Nach einer Abwesenheit von drei Jahren kehrte er am Ende des Jahres 1840 nach Paris zurück. Wie alle französischen Componisten, versuchte auch er, wiewohl seine bisher eingesandten Arbeiten vorzüglich dem Gebiete der Kammermusik angehörten, seine Laufbahn an der Oper zu machen. Eine Operette von einem Acte, *L'hôtesse de Lyon*, wurde im Mai 1844 von den Zöglingen des Conservatoriums gegeben, und im October desselben Jahres führte das Theater der komischen Oper eine andere, ebenfalls einactige Oper von ihm, *Le Mousquetaire*, mit Beifall auf.

Er überzeugte sich jedoch bald, dass das Talent allein nicht hinreicht, um auf den pariser Theatern durchzudrin-

gen, und gab sich mehr der ernsten Richtung der Composition hin, zu welcher ihn seine Neigung und das Studium der grossen deutschen Meister in der Instrumental-Musik von Anfang an hingezogen hatte. Bousquet war einer von den wenigen Franzosen, welche der deutschen Musik nicht eine oberflächliche Theilnahme widmen, um mit den Namen ihrer Koryphäen und den Titeln ihrer Werke renommiren zu können, sondern er war tief in ihr Wesen eingedrungen und hegte namentlich vor Haydn, Beethoven und Mendelssohn eine innige Verehrung, was nicht nur seine Gespräche mit Musikern und Kunstfreunden, sondern namentlich auch seine Compositionen in der ernsten Gattung der Kammermusik für Streich-Instrumente bewiesen.

Er war aber nicht bloss Musiker, sondern auch Schriftsteller und Kritiker von elegantem und geistvollem Stil, und die Gründlichkeit seiner musicalischen Kenntnisse zeichnete seine Aufsätze sehr vortheilhaft vor so vielen anderen aus, denen es nur um ein glänzendes Colorit zu thun ist. Er redigirte den musicalischen Theil der *Illustration* und lieferte in die musicalischen Kunstblätter von Paris mehrere Artikel.

Als A. Adam im Jahre 1847 das *Théâtre de l'Opéra national* gründete, wählte er Bousquet zum Orchester-Director. Die Revolution von 1848 richtete das Unternehmen zu Grunde, aber bald nachher trat Bousquet die gleiche Stelle an der italiänischen Oper an und verwaltete sie zwei Jahre lang. In der *Association des Artistes musiciens* wurde er zum Vice-Präsidenten erwählt und diese Wahl alljährlich auf die ehrenvollste Weise für ihn erneuert. Sein Eifer für dieses Institut kannte keine Gränzen. Im Jahre 1852 ernannte ihn das Ministerium zum Mitgliede des *Comité des études musicales du Conservatoire*.

Mitten unter den vielen Beschäftigungen seiner Stellung blieb er der echten Kunst treu und erholte sich von dem gewöhnlichen Berufstreiben am Compositions-Tische. Die Gründung des *Théâtre lyrique*, als dessen vorzügliche Bestimmung die Unterstützung jüngerer einheimischer Talente verkündet wurde, lockte ihn wieder zur Opern-Composition, und er brachte 1852 eine zweiactige Oper, *Tabarin*, auf diese Bühne, welche Erfolg hatte und sich das ganze Jahr auf dem Repertoire erhielt. Ermuthigt durch das Glück, das ihm zu lächeln begann, schrieb er eine Oper in vier Acten, welche zwar angenommen wurde, aber deren Aufführung er nicht erlebte. Auch der Dichter des Libretto zu „*Tabarin*“ und zu der letzteren Oper, Namens *Alboize*, war ihm vor einigen Monaten ins Grab vorausgegangen.

Er hinterlässt eine Witwe und zwei Kinder. Die letzte Composition von ihm, welche öffentlich aufgeführt wurde (in dem letzten Concerte der Gesellschaft *Orphéon*), war die Gesang-Musik zu folgenden Versen von Gilbert:

*Au banquet de la vie, infortuné convive,
J'apparus un jour, et je meurs!*

Angestrengte Thätigkeit und ein verzehrendes Feuer für die Kunst hatten seine Gesundheit schon längst untergraben. Er war diesen Sommer nach St. Cloud gezogen, um der Ruhe und der stärkenden Landluft zu geniessen — vergebens: er starb den 15. Juni, Morgens 9 Uhr. Die Obsequien wurden am 17. in der Kirche St. Vincent-de-Paul gefeiert, die Zöglinge des Conservatoriums sangen das schöne *Agnus Dei* von seiner Composition, an seinem Grabe sprach der Baron Taylor.

Ausser den erwähnten Compositionen hat Bousquet mehrere Sachen für Kirchen-Musik und für Orchester geschrieben. Am schätzenswerthesten sind seine Quartette für Streich-Instrumente. So viel ich weiss, ist nur Eines derselben gedruckt; es ist den Manen Mendelssohn's gewidmet und in allen Sätzen, namentlich im Andante, Scherzo und Finale, vortrefflich. In der Matinee von Gouffé wurde in voriger Woche auch ein Quintett aus seinem Nachlasse aufgeführt, dessen erster Satz manchen Zuhörern zu gelehrt und gelehrt schien, wogegen das Andante und die Menuet allgemeinen Beifall fanden. B. P.

Aus Bonn.

Da ich voraussetze, dass die Leser und die Redaction der Niederrheinischen Musik-Zeitung besonders auch alles dasjenige interessirt, was einen richtigen Blick in die musicalischen Zustände der namhaftesten Rheinstädte thun lässt, so theile ich Ihnen einen getreuen Bericht über die Aufregung mit, in welche unsere Stadt in den letztvergangenen Wochen durch musicalische Interessen versetzt worden ist. Der Zweck dieser Mittheilung ist einzig und allein die Besprechung einer an und für sich guten Sache, welche, auf richtige Weise angegriffen, vielleicht zu dauernder Besserung unserer Musik-Zustände führen könnte.

Drei hiesige Dilettanten hatten nämlich bei dem Gemeinderathe eine Eingabe gemacht, in welcher sie die Anstellung eines städtischen Musik-Directors beantragten, dessen ganze Beschäftigung als solcher in der Direction der Winter-Concerte bestehen sollte. Gleichzeitig war für diese Stelle eine bestimmte Persönlichkeit in Aussicht genommen. Es zeigte sich aber eine starke Opposition, theils gegen die Creirung der Stelle überhaupt, theils gegen die Person. Jene, die überhaupt nichts davon wissen wollten, machten geltend, dass es ungleich dringendere Bedürfnisse gäbe, die vorerst zu befriedigen wären, dass es bisher an Musik-Dirigenten für die Concerte nicht allein nicht gefehlt, sondern dass wir daran einen wahren Ueberfluss gehabt hätten, ja, dass ein städtischer Musik-Director in Bonn ein fünftes Rad am Wagen sei, da Bonn keine Capelle habe, und es ausser den durch Privat-Vereine arran-

girten Concerten füglich nichts zu dirigiren gebe. Die Anderen verlangten vor Allem freie Concurrenz für die Bewerbung, da es ja möglich sei, dass ein bedeutender und in jeder Hinsicht befähigter Künstler bei gesichertem Anhaltspunkte für seine Subsistenz und bei zusagendem Wirkungskreise in dem schönen Bonn zu leben sich entschliessen möchte, und es wurde beispielsweise auf Karl Reinecke hingewiesen, dessen Acquisition noch kürzlich der Stadt Barmen gelungen sei. Ausserdem wurde noch hervorgehoben, dass ein Director eines Gesang-Vereins von gemischten Stimmen, falls er vollständig zu diesem Geschäfte befähigt sein solle, Clavierspieler sein müsse, wie das bekanntlich überall der Fall sei, und zwar aus von selbst einleuchtenden Gründen. Und wenn, hiess es ferner, der hiesige städtische Musik-Director sich auch der Kirchen-Musik, und zwar bei der überwiegenden katholischen Bevölkerung vornehmlich der katholischen Kirchen-Musik, annehmen solle (man hätte noch hinzufügen können, dass die Evangelischen ohnehin keine Kirchen-Musik haben), so müsse er katholischer Confession sein, indem „zur Leitung von kirchlichen, die Erhöhung der Andacht und die Verherrlichung des Gottesdienstes bezweckenden Handlungen und Gebräuchen nur derjenige dauernd berufen sein könne, dessen Glaube damit im Einklang stehe, und der darin seine eigene Erbauung finde.“ Alle die angeführten Einwände erschienen als Inserate in der Bonner Zeitung. Nebenbei wurde aber auch in mündlicher Besprechung noch Anderes zur Sprache gebracht, wie namentlich, dass die beiden hiesigen Gesang-Vereine sich in einem Zustande befänden, der (bei ganzlichem Mangel an Rivalen) nichts weniger als befriedigend genannt werden dürfte. Denn der eine, der vordem rühmlichst bekannte Männergesang-Verein *Concordia*, habe in einem ganzen Jahre es nicht zum öffentlichen Auftreten bringen können; nur bei der vorübergehenden Anwesenheit seines früheren Directors Wenigmann und unter dessen Leitung habe er sich wieder einmal in einem Concerte für die Armen vernehmen lassen. Der andere, der Gesang-Verein für gemischten Chor, obgleich von der einflussreichsten Unterstützung getragen, wie sich deren früher nie ein hiesiger Verein zu erfreuen gehabt, habe zwar in den Concerten des verflossenen Winters fleissig mitgewirkt, es habe ihm aber bis zur Stunde am Besten gefehlt, nämlich an — Mitgliedern, was um so auffallender sei, als, wie schon gesagt, kein zweiter Verein eine Theilung der Kräfte in Anspruch genommen habe. So sei denn in diesem Winter Händel's *Messias* mit einem Chor zur Aufführung gekommen, der kaum die Hälfte von dem betragen, womit dieses Werk schon vor sechzehn Jahren durch den einen der beiden damals hier bestehenden Gesang-Vereine zu Gehör gebracht worden, und zwar, nachdem einige Tage zuvor Mendelssohn's *Paulus* durch den anderen Verein mit eben so grossen, wenn nicht noch grösseren Kräften wäre aufgeführt worden. Freilich, fügte man hinzu, gaben sich jene Dirigenten viele Mühe; aber das thut der gegenwärtige Dirigent, Herr von Wasielewski, wie nicht geläugnet werden soll, ebenfalls, und doch ist der Erfolg nicht so, wie man ihn im Interesse der Kunst zu wünschen berechtigt ist. Es müssen also andere Ursachen nachtheilig einwirken *). Als Ihr Nachfolger in der Direction des allein die Instrumental-Musik cultivirenden Beethoven-Vereins gebührt Herrn von Wasielewski ebenfalls volle Anerkennung; indessen beruht diese Stellung auf freier Wahl des Vereins und ist dieselbe mithin von der eines städtischen Musik-Directors völlig unabhängig. — Um nun wieder auf diesen und den bonner Gemeinde-

*) Warum sie nicht nennen? Werden jene „anderen Ursachen“ einmal klar aufgedeckt, so können auch ihre Wirkungen paralysirt werden, sollten wir denken.

rath zurück zu kommen, so fahre ich fort, zu berichten, dass letzterer eine Commission ernannte, um zuvörderst über die Zweckmässigkeit und das Bedürfniss der Anstellung eines stadtbönnischen Musik-Directors ihr Gutachten abzugeben. Die Commission sprach sich mit vier Stimmen gegen eine dafür aus, aber nichts desto weniger wurde der Antrag vom Gemeinderathe abgelehnt. Das Haupt-Motiv dieser Ablehnung scheint die Besorgniss gewesen zu sein, dass bei der sich mittlerweile vielfach kund gebenden gereizten Stimmung sich ein unerquicklicher Parteikampf entspinnen möge, den zu verhüten, es vorzuziehen sei, die Ausführung des Projectes auf einen günstigeren Zeitpunkt zu verschieben. Mag nun dieser Zeitpunkt eintreten, wann er wolle — jedenfalls dürfen wir von dem gesunden und unparteiischen Sinne unseres Gemeinderathes mit Zuversicht erwarten, dass er nicht diesem oder jenem Protector zu Gefallen einen Entschluss fassen, sondern unter allen Umständen den Grundsatz der freien Concurrrenz aufrecht erhalten wird. — So viel für diesmal; vielleicht schreibe ich Ihnen nächstens wieder, um Ihnen noch Einiges, sowohl über gegenwärtige Zustände, wie auch nachträglich über schon Vergangenes, mitzutheilen.

* *

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Frau Amalie Beer, die Mutter von Michael und Jakob Meyer Beer ist in Berlin im Alter von 87 Jahren gestorben.

Nach Briefen aus Florenz ist Rossini seit mehreren Wochen sehr leidend.

Paris. Der Director des *Théâtre lyrique*, Herr Jul. Seveste, ist am 30. Juni plötzlich auf seinem Landsitze bei Meudon gestorben. Ein eigenes Schicksal verfolgt diese Familie. Der ältere Bruder gründete vor drei Jahren die neue Unternehmung einer dritten Opernbühne in Paris: ein Jahr darauf starb er. Sein Bruder übernahm das Theater, und das letzte Jahr fing an, sich erfolgreich zu gestalten, da rafft auch ihn der Tod durch einen Schlagfluss dahin.

Die grosse Oper in Paris tritt in ein neues Stadium ihrer Geschichte. Durch kaiserliches Decret vom 29. Juni wird die Oper von der kaiserlichen Civilliste bestritten und unter das Ressort des Ministers des kaiserlichen Hauses (gegenwärtig Achille Fould) gestellt. Unter dem Vorsitze des Ministers wird eine stehende Commission ihr „Gutachten über alle Kunstfragen und über die geeigneten Maassregeln, das Gedeihen der Oper zu sichern, abgeben“. Zu Mitgliedern dieser Commission sind ernannt die Herren Troplong, Baroche, Graf Bacciochi (Kammerherr und Ober-Intendant der Schauspiele des Hofes, der Capelle und Kammermusik), Rouher, de Morny, Chaix d'Estange; Gautier, General-Secretär des Ministeriums des kaiserlichen Hauses, ist zu gleicher Zeit zum Secretär der Commission ernannt. Herr Roqueplan, der bisherige Unternehmer, bleibt mit 25,000 Francs Gehalt geschäftsführender Director der Oper. — Dieselbe Commission war bereits vor einiger Zeit ernannt, um den Zustand der Oper zu untersuchen. Ihr Bericht ist vortrefflich und in mehrfacher Hinsicht für die Geschichte der Musik und die gegenwärtigen Kunst-Zustände in Paris interessant. Wir werden ihn unseren Lesern im Auszuge mittheilen.

Meyerbeer's *Etoile du Nord* hat bereits über 60 Vorstellungen an der *Opéra comique* erlebt.

Emil Naumann's Oratorium, Christus, der Friedensbote, ist am 14. Juni zu London in Exeter Hall unter Leitung des Componisten aufgeführt worden. Der Name Mendelssohn's, als des Lehrers des jungen Componisten, erweckte ein günstiges Vorurtheil für diesen, und er kann mit der Aufnahme, die seinem Werke geworden, sehr zufrieden sein. Einige öffentliche Blätter

stimmen einen Ton darüber an, der von den bisherigen Kritiken in Deutschland sehr zum Vortheil des Tonsetzers absticht. Etwas nüchterner drücken sich andere aus, z. B. der musicalische Referent der *Daily News*: „Das Oratorium des Herrn Naumann ist das Werk eines talentvollen und geschickten Musikers, der darin offenbar die Bekanntschaft mit den Schöpfungen der besten Meister verräth und in der Technik seiner Kunst bewandert ist. Allein es fehlt jener Schwung und jene Erhabenheit des Gedankens, durch welche allein ein so ehrgeiziger Versuch seine Rechtfertigung finden kann. Der Stil ist durchgehends einfach mit vielfachen Reminiscenzen an Mendelssohn. Wiewohl häufig ansprechend und melodios, bringt die Musik doch selten einen tieferen Eindruck hervor. In den Chören ist der Fugestil mehrfach angewandt; doch sind die Themata im Ganzen gewöhnlich, und ihre Behandlung lässt in Bezug auf Durchführung und Ausarbeitung viel zu wünschen übrig. Die besten Theile des Werkes sind diejenigen, welche mit den wenigsten Ansprüchen auftreten.“

Die Gräfin Rossi-Sontag war Ende April und Anfang Mai in Mexico. Bei jeder Vorstellung war das grosse Theater stets voll; es regnete Blumen, Gedichte und werthvolle Schmucksachen auf sie herab.

Briefwechsel.

Nach Leipzig (vom 25. Juni): Besten Dank. Bitte um Zusendung der Beschreibung des Prof. D. aus E. unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung für die Redaction der Niederrheinischen Musik-Zeitung. — Nach Hildesheim: Ihren Wunsch wegen St. Eustache in Paris werde ich zu erfüllen suchen. Das Versprochene wird willkommen sein. — Nach Zweibrücken, Herrn H. Lützel: Ist durch die Verlagshandlung besorgt worden. — An Dixi: Rheinthalers „Jephtha“ ist noch nicht in Druck erschienen. Das Gewünschte werde ich Ihnen zu besorgen suchen — Sie glauben nicht, wie zähe manche Musik-Verleger sind, zumal wenn sie wissen, dass man nicht zur Coterie gehört. Habe ich doch die Partitur eines „Werkes der Zukunft“ von einem der ältesten und ehrenwerthesten Verlagshäuser in Deutschland — selbst nur zur Ansicht, nicht etwa als Recensions-Exemplar — bis jetzt nicht erhalten können! Ich bitte um gefällige Zusendung der Schrift von 1847. Ein humoristischer Freund schreibt mir:

„Ist das ein geharnischter Kumpan, der Dixi!

Wer's nit glaubt, sagt der Wiener, den wix' i.

— Herrn W. W. in W.: Stets willkommen, aber ohne die zeitraubendste Redaction schwer zu benutzen, weil zu weitläufig und zu eng: jenes in Bezug auf den Inhalt im Verhältniss zu der Bedeutung des Ortes, dieses in Hinsicht der Schrift. Desshalb keine Feindschaft! — Nach Paris: Es wird Zeit, sollt' ich denken!

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 Petitezeile 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.