

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 51.

KÖLN, 21. December 1861.

IX. Jahrgang.

**Inhalt.** An den Kreis von Tonkünstlern in Köln. — Entgegnung. — Geschichte der Musik von August Wilhelm Ambros. — Aus Frankfurt am Main (Aufführung des „Messias“ im neuen Concertsaale. Von A. S. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Abschieds-Vorstellung — An die deutschen Sänger-Vereine — Aus Frankfurt a. M. — Leipzig, Beethoven's *D-dur*-Messe — Hannover, Heinrich Marschner † — Wien, „Hans Heiling“, Robert Führer † — Brüssel, Fétis über die Normalstimmung).

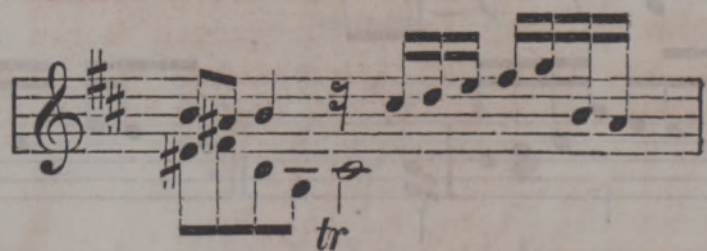
## An den Kreis von Tonkünstlern in Köln.

Geehrter Kreis kölnischer Tonkünstler!

Sie haben in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, Nr. 46 vom 16. November a. c., ein Sendschreiben an mich erlassen, in welchem Sie Ihr Befremden über eine Stelle in meiner bei C. J. W. Siegel in Leipzig erschienenen „Vereinfachten Harmonielehre“ kund geben.

Ich habe die fragliche Stelle als auf den verminderten Dreiklang basirt angenommen, höre das *h* als einen Vorhalt und in Folge davon in dem Schritt beider Stimmen, *h*—*cis*, eine offenbare Octave. Hierüber schreiben Sie, dass die Septime *h* der entscheidende Ton ist u. s. w. (s. Nr. 46).

Ja, meine Herren, wenn das *cis* hier eine durchgehende Note ist und Sie dieselbe gar nicht hören, so ist Ihre Erklärung richtig. Allein die erste Behauptung ist nicht wahr, und die zweite glaube ich nicht. *Cis* ist keine durchgehende, sondern eine Accord-Note, wie dieselbe doch wohl im Basse breit genug vor Augen liegt. Nun kann zwar *h* auch Accord-Note sein, wenn man den Neben-Septimen-Accord *cis*, *e*, *g*, *h* als Basis der Melodie annimmt; allein dass es der entscheidende Ton sei, ist gewiss nicht so ausgemacht, als Sie behaupten. Die Stelle gehört wenigstens unter die mehrdeutigen. Meinem Gefühle nach wird das *h* in der Bindung und auf dem Clavier, wo der ausgehaltene Ton schwächer wird, nicht so deutlich gehört, als das darauf folgende angeschlagene *cis*. Setzen Sie einmal an die Stelle des gebundenen *h* eine Sechszehntel-Pause:



—wie Bach in anderen Fällen auch gethan (ein Beispiel der Art weiter unten) —, so wird Ihnen meine Les- und

Hörweise vielleicht etwas einleuchtender werden. Wenn wir aber *h* auch als Accord-Note annehmen, so ist doch *cis*, wie ich Ihnen bemerklich gemacht, auch eine, und man müsste dann die Stelle, vom wirklichen Durchgang befreit, doch wenigstens lesen und hören, wie folgt:



Ihre Erklärung ist die alte gebräuchliche, um eben die Octave nicht sehen und hören zu wollen. Ich habe nichts dagegen. Dass selbst die besten Musiker viele Tonerscheinungen sehr verschieden hören und auslegen, ist eine alte Geschichte. Denken Sie nur an die ewigen Streitigkeiten über harmonische Härten! Sie brauchen nicht weit danach zu suchen. Harmoniefolgen, die früheren Zeiten abscheulich geklungen, haben spätere Zeiten ganz angenehm gefunden.

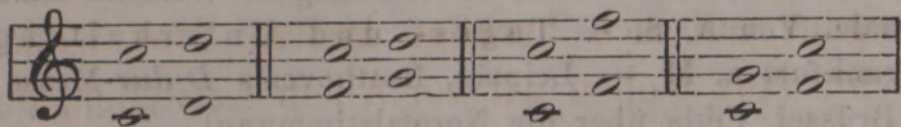
Und damit genug über diese Stelle. Ich lege nicht solches Gewicht darauf, wie Sie, und brauche sie gar nicht zu dem, was folgt.

Ich wende mich zu dem zweiten Theile Ihres Sendschreibens, in welchem Sie mir „einen Friedrichs'or bieten für jede offenbare, von der Regel verpönte Octave, welche ich im wohltemperirten Clavier nachzuweisen im Stande sei.“ Ich nehme Ihre Herausforderung an. Ich werde leisten, was Sie verlangen, nach dem strengsten Wortlaute Ihrer Aufforderung. Ich erwarte dann aber auch dasselbe von Seiten Ihres Versprechens.

Allein ehe ich zur Lösung meiner Aufgabe schreite, muss ich mich erst mit Ihnen festsetzen. Sie dürfen mir das nicht übel nehmen; ich bin durch Ihre obige Durchgangs-Note etwas kopscheu geworden. Sie müssen mir daher schon die Frage erlauben, ob Sie klar und bestimmt wissen, was die Theorie unter einer verbotenen offenbaren Octave versteht?

Ich nehme die Lehre darüber nicht aus meinem Buche, sondern aus dem nächsten, das mir gerade zur Hand ist, aus dem Lehrbuche der Harmonie von E. Fr. Richter, Lehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig (Breitkopf & Härtel, zweite Auflage), den Sie wohl als einen competenten Theoretiker anerkennen werden.

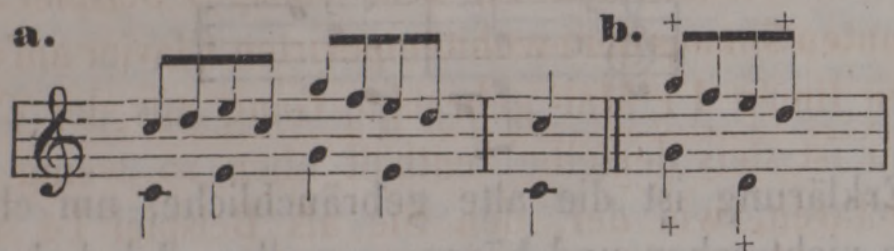
S. 15. „Fehlerhafte Stimmenbewegung in Octaven- und Quinten-Parallelen kann nur bei der geraden Bewegung zum Vorschein kommen, wenn z. B. zwei Stimmen schritt- oder sprungweise auf folgende Art fortschreiten:



Dieser Fehler gilt als solcher für alle Stimmen.“

S. 17. „Die fehlerhafte Stimmen-Fortschreitung, die bisher erwähnt wurde, nennt man offene (oder offenbare) Quinten- und Octaven-Fortschreitung.“

S. 120. „Durchgehende Noten verdecken die offenen Octaven nicht; folglich gelten für fehlerhaft folgende Stellen:“



Auch die Stelle unter **b.** ist eine offenbare Octave, nicht wahr?\*)

Nunmehr, so vorbereitet, meine Herren, wollen wir das wohltemperirte Clavier vornehmen, und zwar die bei Peters in Leipzig erschienene: „*Edition nouvelle soigneusement revue, corrigée etc.*“

Schlagen Sie das erste Heft und in diesem gleich die zweite Fuge, *C-moll*, S. 8, auf. Tact 7, erste Hälfte, steht:

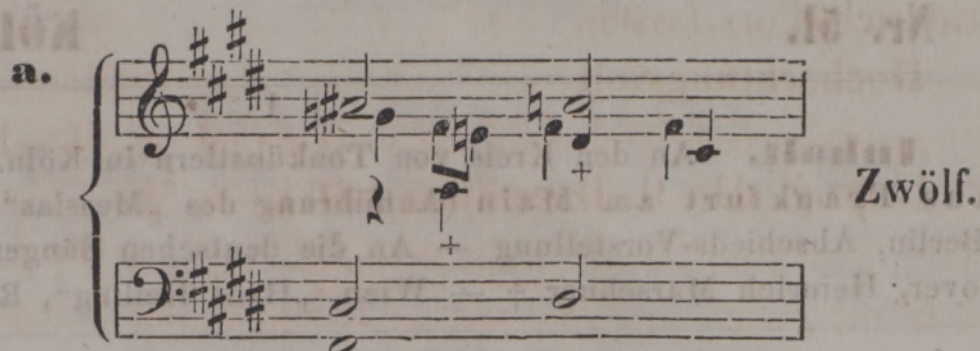


[Hierauf führt Herr Lobe dasselbe Beispiel in anderen Tonarten aus derselben Fuge, in der es sich ja nothwendig wiederholen muss, noch zehn Mal an!]

\*) Ich gehöre nicht zu den Tonkünstlern, welche sich Bach's gegen die Anklage von offenbarer Octavenmacherei angenommen haben. Allein als Turnierwart muss ich auf ehrliche Waffen sehen und deshalb Herrn Lobe fragen, wie er es verantworten will, dass er zu dem Beispiel (a) aus Richter's Lehrbuch ein **zweites** (b) **hinzu macht**, welches gar nicht im Richter steht?? Sollen die Leser dadurch zu seinen Gunsten irre geführt werden? L. B.

Das sind von der Regel wirklich verpönte Octaven in der Polyphonie, wo die Stimmen durchaus auf eigenen Wegen gehen und nicht an einzelnen Stellen einen gemeinschaftlichen gleichen Schritt machen sollen.

In der vierten Fuge desselben Hefes, *Cis-moll*, kommt im zwölften Tacte, vom Schlusse aus rückwärts gezählt, folgende Stelle vor:

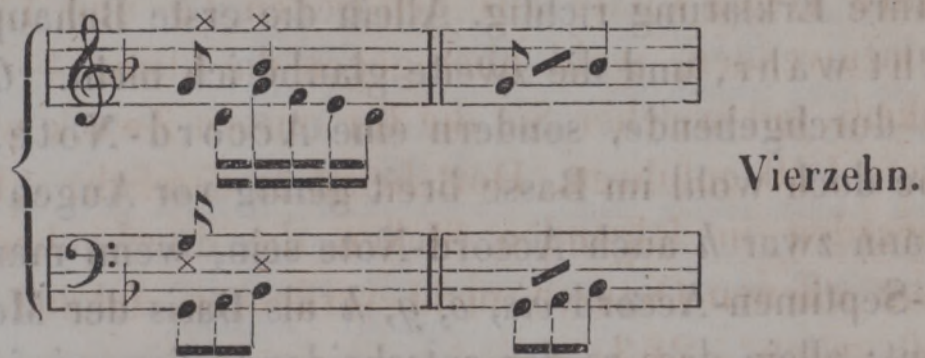


Ferner lautet in der fünften Fuge, *D-dur*, der siebente Tact, wie folgt:



Hört Ihr Ohr etwa in dem Beispiele **a.** die Octave zwischen *cis* und *dis*, in dem Beispiele **b.** die Octave zwischen *h*—*a* nicht auf dem Clavier, weil die Stimmen für das Auge sich kreuzen?

Suchen Sie ferner in der eilften Fuge, *F-dur*, den 56. Tact auf. Sie sehen:



Auch diese Stelle klingt mir octavenhaft.

In der zwölften Fuge, fünfter Tact, vom Ende rückwärts gezählt, steht folgende Stelle:



Verdeckt etwa die Sechszehntel-Pause in der Oberstimme die Octave mit der unteren Stimme?

Genug für diesmal. — Es handelt sich jetzt um die Frage, ob ich Ihre Bedingungen erfüllt, in den angezogenen Stellen „offenbare“ — „von der Regel verpönte Octaven“ und „in einer guten Ausgabe des wohltemperirten Claviers“ nachgewiesen habe oder nicht.

Ich erwarte darüber Ihre baldige Erklärung, und werde dann meine Entschliessung wegen der gebotenen Friedrichs'ors fassen.

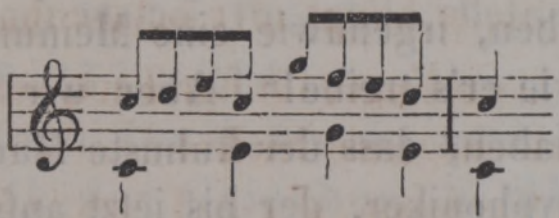
Hochachtungsvoll

J. C. Lobe.

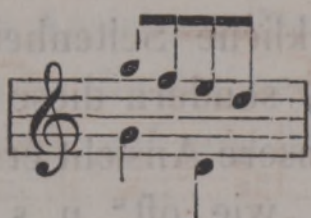
Leipzig, den 9. December 1861.

Gehrter Herr Professor!

Eine nochmalige Erörterung der Stelle aus der Bach'schen *Cis-moll*-Fuge halten wir, auch nach Ihrer letzten weitläufigen Darlegung für überflüssig. Mögen Sie die Septime  $\sharp$  als einen aufwärts gehenden Vorhalt betrachten und von ihrer kurz darauf erfolgenden Auflösung nach *a* ganz Abstand nehmen, wir beharren bei unserer früher ausgesprochenen Meinung. Aber es wird allerdings nöthig sein, uns zu verständigen über den Begriff der offenen verpönten Octaven. Sie schlagen uns hiezu den bewährten Richter in seinem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Lehrbuch (2. Auflage) vor und wir nehmen ihn gerne an. Aber, geehrter Herr, geben Sie uns auch den „gerechten Richter“, wir wollen damit sagen, geben Sie uns die Citate aus dem erwähnten Lehrbuch mit der Treue, wie sie in solchen Fällen geübt werden muss. Gegen Ihre ersten Citate aus den Seiten 15 und 17 ist Nichts einzuwenden, wohl aber gegen die kleine — Unachtsamkeit, mit welcher Sie die für unsern Zweck wichtigste Seite 120 anführen. Dort heisst es nämlich: „Hingegen werden in folgenden Stellen die durchgehenden Noten die offenen Octaven nicht verdecken, folglich als fehlerhaft gelten“, 263:

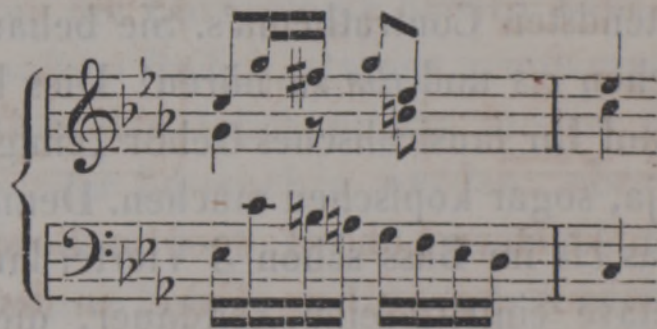


Einverstanden. Nun fügen Sie aber aus eigener Machtvollkommenheit die in Ihrem Briefe unter b) enthaltene Stelle hinzu:



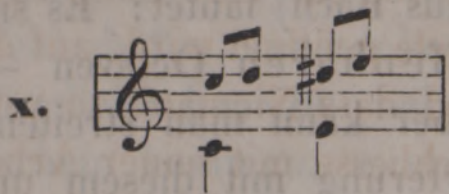
die in Richter sich nicht findet und fragen: „Auch die Stelle unter b. ist eine offenbare Octave, nicht wahr?“ Hiemit sind wir aber in keiner Weise einverstanden, und

können uns der Autorität Richter's auch nicht fügen, aus dem einfachen Grunde, weil dieser sich über ein von dem seinen so verschiedenes Exempel gar nicht ausspricht. Unsere Meinung über Ihre unter b) gegebene Stelle (und diese Stelle ist maassgebend für die meisten von Ihnen angeführten Gänge aus Bach) lautet: Es sind gewiss und wahrhaftig keine offenbaren Octaven — ob es verdeckte sind — darüber kann man streiten. Wir haben es bei unserer Erörterung mit diesem unerschöpflichen Capitel eigentlich gar nicht zu thun und könnten es daher füglich ganz auf sich beruhen lassen. Das wollen wir aber nicht. Nur wollen wir vor Allem feststellen, dass Sie Ihren Ausspruch: „Wie oft bei Bach offenbare Octaven vorkommen etc.“ durch kein einziges Beispiel erhärten konnten. Offenbare Octaven sind doch offenbar solche, in welchen zwei Stimmen in Octaven zusammen fortschreiten — auch solche, in welchen die Stimmen, wie im Richter'schen Beispiel (Nr. 263), nach einer durchgehenden Note wieder gleichzeitig in Octaven zusammen fallen — wir wiederholen es, kein einziges Beispiel dieser Art konnten Sie aus dem wohltemperirten Clavier anführen. Der von Ihnen 11 Mal gebrachte Gang aus der *C-moll*-Fuge (er ist stets derselbe) enthält eben so wenig offenbare Octaven, wie der, den Sie als Beispiel 14 aufgeschrieben. Sie, geehrter Herr Professor, der Sie jeden Zusammenklang ohne Weiteres für einen Accord erklärt haben wollen, als der er sich dem Auge darbietet, Sie wollen uns die herbsten Secunden, Septimen und Nonen als Octaven octroyiren? Gehen wir der Sache noch näher auf den Grund. Das Octavenverbot beruht auf der Erfahrung des unbestreitbar hohlen, nüchternen Eindruckes, den wiederholte Anschläge dieses Intervalles in parallel fortschreitenden Stimmen hervorbringen. Aber gerade davon ist in den von Ihnen gebrachten Stellen keine Spur zu finden, vollends, wenn man sie in Ihrem musicalischen Zusammenhang:

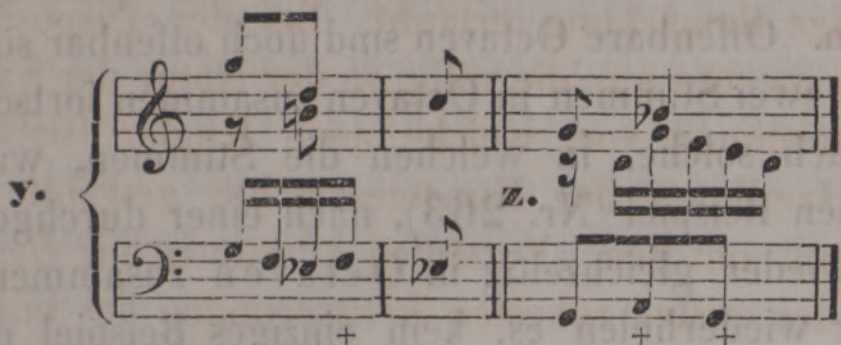


verfolgt, wo auf den stärkeren Tacttheilen bei der angeschuldigten Stelle zuerst eine Octave, dann eine grosse Septime und dann eine Decime gehört werden. Oder in Ihrem vierzehnten Beispiel, wo nach der Octave der Anschlag der kleinen None erfolgt und man durch den Gang der Mittelstimme die erste Octave längst vergessen hat, wenn die zweite eintritt. Wenn eine Stimme zu der andern so gesetzt ist, dass man, wie im nachstehenden Bei-

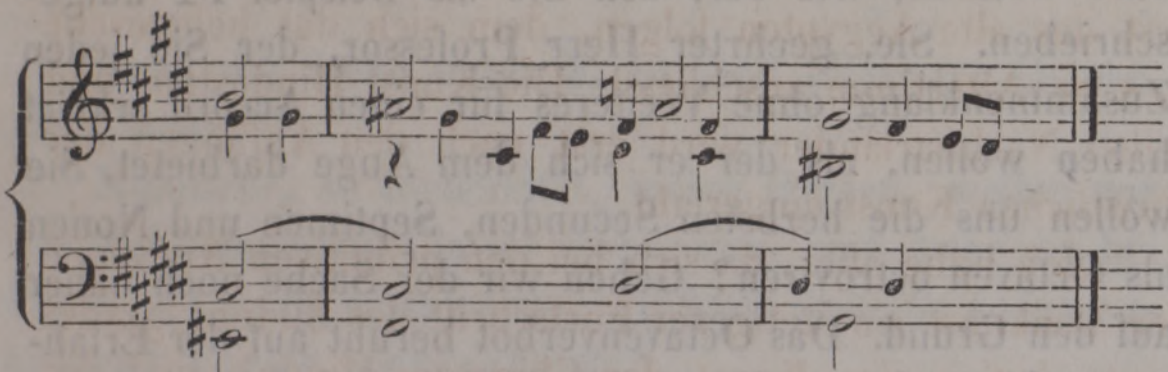
spiel x, die nachschlagende Octave mit derartiger Sicherheit ahnen kann, dass man sie mit dem geistigen Ohre gleichsam anticipirt, dann mag man offenbare Octaven annehmen, wenngleich sie es doch nur uneigentlich sind, wie hier:



Aber so ist keine der von Ihnen citirten Stellen beschaffen. In der einen könnte der Bass nach *f* gehen (y), in der andern nach *g* (z), ohne dass dem Ohr hiedurch ein irgend widerhaariger Ton aufgedrungen würde.



Wenden wir uns nun zu Ihren Beispielen 12 und 13. Das erste müssen wir um einen halben Takt vervollständigen:



Dass von einer fehlerhaften Octavenfortschreitung hier nicht die Rede sein kann in der Schreibweise, geben Sie selbst zu. — Diese ist aber nicht aus der Absicht entsprungen, durch Kreuzen der Stimmen die Octaven zu verbergen, sondern das *cis*, *fis*, *gis* im Alt ist der Anfang des hervortretendsten Contrathema's. Sie behaupten aber, Octaven zwischen *cis* und *dis* zu hören! Dies könnte freilich in Bezug auf Ihr musicalisches Gehör „einiger Maassen bedenklich“, ja, sogar kopscheu machen. Denn abgesehen davon, dass das *cis* im Bass schon 3 Viertel lang da liegt, ehe seine Octave eintritt (eine Zeitdauer, die bei Ihrer Ansicht vom Fortklingen der Töne auf dem Piano eine unendliche genannt werden muss), dass das Thema *cis fis* von jedem erträglichen Clavierspieler hervorgehoben werden wird, geht die andere Stimme von der None *gis* so durchdringend durch die 8. und 7. nach *dis* und *cis* hinab, dass dieser kleine Gang eigentlich, trotz dem Eintritt eines der Hauptmotive, den ganzen Tact beherrscht. Sehen kann hier ein spähdendes Auge Octaven, wenn auch keine

fehlerhaften — hören wird sie ein gebildetes Ohr nie — wenn es nicht im Voraus fest dazu entschlossen ist.

Etwas anders verhält es sich mit dem Beispiel 13 aus der *D-dur*-Fuge. Nicht als ob hier verpönte Octavenfortschreitungen vorliegen, die Stimmen kreuzen sich mit der bekannten, von jeder kleinlichen Absichtlichkeit entfernten Bach'schen Unabhängigkeit. Aber es kann zugestanden werden, dass es dem Ohre schwerer als im vorhergehenden Beispiele werden dürfte, der Stimmführung genau zu folgen, und dass eine einer offenbaren Octavenfortschreitung ähnliche Wirkung Statt hat. Bach hat also in diesem Falle nicht seiner Stimmführung zu Liebe offenbare Octaven gemacht — er hat nur die schwache Wirkung solcher Octaven bei gänzlich correcter Führung der Stimmen hier nicht zu vermeiden für nöthig erachtet.

Sollen wir auf das Beispiel 15 aus der *F-moll*-Fuge ernsthaft eingehen? Es ist kaum zu verlangen. Sie sprechen von der Sechszehntel-Pause, wie wenn sie da wäre, um Octaven zu verdecken, während sie das Charakteristische des herrlichen Gegen-Thema's bildet, und man, ohne dem Charakter desselben zu nahe zu treten, eher das Viertel *des* zu einem Sechszehntel machen, als es mit dem im folgenden Tacte eintretenden *c* in Verbindung setzen könnte. Man mag das in der Fuge selbst nachspielen, und wir glauben kühn sagen zu können, dass es keinen unbefangenen Hörer geben wird, der zwischen dem sechszehnten Sechszehntel des einen Tactes und dem zweiten des darauf folgenden irgend eine Relation zu wittern im Stande ist.

Wenn Sie recht aufrichtig sein wollen, werther Herr Lobe, so werden Sie eingestehen müssen, dass Sie Sich bei dem Ausspruche, der zu dieser Erörterung die Veranlassung gegeben, einer kleinen Uebereilung schuldig gemacht. Wir fühlen uns nicht im Entferntesten berufen, über das beliebige Maass von verpönten, offener oder verdeckten Octaven, welches beliebige Componisten sich zu vergönnen erlauben, irgendwie eine Meinung abzugeben. „Sehe Jeder, wie er's treibe!“ Aber wir wollen gegen Sie festgestellt haben, dass der kühnste Harmoniker, der verwegenste Polyphoniker, der bis jetzt aufgetreten, Joh. Seb. Bach, offenbare Octaven auch seiner unerbittlich logischen Stimmführung zu Liebe nicht gemacht hat. Und wenn sich einmal hier oder dort eine ausspähen liesse, so würde die unglückliche Seltenheit derselben unsere Meinung nicht ändern, sondern diese Ausnahmen würden dazu angethan sein, unsere Ansicht erst recht zu erhärten, und jedenfalls Ihrem „wie oft“ u. s. w. jede Bedeutung entziehen. Da Ihre „Entschliessung“ über die gebotenen Friedrichsd'ors gewiss eine freundliche und wohlthätige gewesen sein würde, so haben wir zu bedauern, Ihnen

dieselben nicht zur Verfügung stellen zu können, und zeichnen hochachtungsvoll

Ein Kreis kölnischer Tonkünstler.

Köln, den 18. December 1861.

### Geschichte der Musik.

So eben hat ein höchst fleissiges, umfangreiches Werk: *Geschichte der Musik* von August Wilhelm Ambros. Erster Band. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. 1862. XX. und 547 S. gr. 8.

die Presse verlassen. Wir wollen nicht versäumen, es anzuzeigen; eine Beurtheilung des darin Geleisteten ist natürlich erst nach reiflichem Durchlesen desselben möglich; dies erfordert aber Zeit, wie man aus dem Umfange des Ganzen leicht ersieht.

Damit der Leser aber erfahre, welche eine ausführliche Bearbeitung der Geschichte der Musik der gelehrte Verfasser unternommen hat, geben wir eine Uebersicht des Inhalts des ersten Bandes. Dass in dem Bande selbst eine Inhalts-Anzeige fehlt, ist zu bedauern; sie müsste gerade sehr ins Einzelne gehen, um wenigstens vorläufig die Stelle eines Registers zu vertreten, ohne welches ein solches Werk einen grossen Theil seiner Brauchbarkeit verliert. Hoffentlich wird der zweite Band die Inhalts-Anzeige des ersten nachträglich bringen.

Das erste Buch behandelt die Anfänge der Tonkunst. Die Aeusserungen des Tonsinnes bei den Naturvölkern. Die asiatische Musik. S. 1—134. Die Chinesen S. 20—40. Die Inder S. 41—80. Die Araber S. 80—134.

Das zweite Buch enthält die Geschichte der Musik der antiken Welt. S. 135—547. A. Die Völker der vorhellenischen Cultur. Aegyptier. S. 136—176. B. Die Musik der asiatischen, besonders semitischen Völker: Assyrier, Perser und Meder, Phönikier, Syrer, Phryger, Lyder, Hebräer. S. 177—214.

Drittes Buch. Die Völker der antik-classischen Cultur. Die Musik der Griechen. S. 215—513. Die Musik der italischen Völker, Verfall und Untergang der antiken Musik. S. 514—529. Nachträge. S. 530—547.

Fügen wir nun noch hinzu, was der Verfasser gewollt hat und welche Ansichten ihn vorzugsweise geleitet haben, so wird zunächst die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt hinlänglich auf sein Werk gelenkt worden sein.

Nachdem er die Arbeiten seiner Vorgänger bis auf die neueste Zeit in der Vorrede erwähnt und kurz charakterisirt hat (wobei unter Anderem Brendel's Geschichte

der Musik „ein brillantes, ungemein geistvolles Buch“ genannt wird), fährt er fort:

„Nach diesen Vorgängern möchte es leicht kühn genannt werden, der Welt abermals eine Geschichte der Musik zu bieten. Das ist aber das Schöne und Erfreuliche der Wissenschaft, dass von ihr eine Bahn zum Wettlaufe nach dem krönenden Ziele geöffnet wird, auf der für Viele zugleich Raum ist, und dass Niemand so verblendet sein darf, zu meinen, er schliesse mit seiner Arbeit die Sache ein für alle Mal ab. Insbesondere bei dem Geschichtschreiber (auch wenn es sich um Kunstgeschichte handelt) kommt es, nebst der einfachen Kenntniss der besprochenen That-sachen, welche ohnehin vorausgesetzt werden muss, auf Anordnung und Darstellung an. Ueber letztere sei mir eine vorläufige Bemerkung erlaubt. Bei der Disposition des Stoffes schwebte mir die völlig in der Natur der Sache liegende Anordnung vor, welche auch Kugler für sein treffliches Handbuch der Kunstgeschichte gewählt hat. Kugler beginnt mit den „Vorstufen künstlerischer Gestaltung“, mit den ersten rohesten Aeusserungen des bildenden Formensinnes im nordeuropäischen Alterthume, in Nordamerica, den Südsee-Inseln u. s. w., und lässt (bis dahin mit Recht statt der rein chronologischen Darstellung den Culturgrad zum ordnenden Princip erhebend) dann erst das alte Aegypten folgen, dem sich das hellenische u. s. w. Alterthum anschliesst. Die Kunst Hindostans und seiner Nachbarländer wird erst nach den Anfängen der christlichen Kunst eingereiht.

„Ich habe aber, da sich bei den primitiven Anfängen der Tonkunst ein stetigerer Fortschritt des Bildungsgrades zeigt, der in der Kunst der Chinesen, Hindu's und der asiatisch-mahomedanischen Völker seine relative Höhe erreicht, um das Zusammenhängende nicht zu zerreißen, die Darstellung bis zu den genannten Völkern in einem Zuge fortgesetzt, was mit Hinblick auf das uralte Reich der Chinesen und die uralte Cultur Indiens nicht einmal ein Verstoß gegen die Chronologie heissen kann. Die Perser und Araber sollten freilich, strenge genommen, erst in den Zeiten des siebenten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung und so fort weiter besprochen werden; aber dort würde sich die Sache denn doch gar zu episodisch und unbedeutend ausgenommen haben, und der schon nach dem Maasse der beiderseitigen geographischen Gebiete bedeutungsvolle Gegensatz zwischen europäisch-abendländisch-christlicher Musik und asiatisch-orientalisch-mahomedanischer Musik wäre nicht fühlbar geworden, wenn letztere nur als kleine Enclave der anderen aufgetreten wäre. So hat denn das erste Buch mehr einen geographisch-ethnographischen Charakter angenommen, welcher aber den historisirenden Hauptzug des Ganzen nicht verläugnet, und ich durfte

mich also nicht etwa auf Untersuchungen über slavische, magyarische, finnische, skandinavische u. s. w. Volkslieder und Volkstänze einlassen. Das zweite Buch mit seinen Schilderungen des alten Aegypten, Phönikien u. s. w. hat einen gewissen culturhistorischen Grundzug. Erst mit dem dritten Buche, mit Griechenland, tritt die eigentliche Musikgeschichte, insbesondere in den der antiken Musik-Theorie gewidmeten Abtheilungen, entschieden hervor. Ich wage zu glauben, dass ich mit der Besprechung Aegyptens zu der modernen Wissenschaft der Aegyptologie, auf deren Resultate unsere Zeit stolz sein darf, einen kleinen Beitrag geliefert habe, wiewohl schon im Texte des toskanischen Expeditionswerkes (von Rosellini) sehr gute Bemerkungen über ägyptische Musik stehen. Diese Partie meines Buches kurz abzuthun, schien mir völlig unzulässig, da, wie man neuerlich mehr und mehr einsieht, die griechische Kunst und Cultur auf dem Grunde der vorhellenischen ruht und nur von ihr aus völlig verstanden werden kann. Wer nach wie vor bei dem göttlichen Volke der Hellenen beharren will, das als eine Art Caspar Hauser in seinem Ländchen von der ganzen übrigen nicht ganz kleinen und nicht ganz uncultivirten Welt kein Wort wusste oder erfuhr und seine Mythe, Kunst u. s. w. rein aus sich selbst herausspann, mit dem wollen wir nicht rechten; — und wer in allem, was nicht griechisch ist, bloss barbarische, des Ansehens nicht werthe Curiosa findet, mag die wenigen Blätter getrost überschlagen.

„Eine Geschichte griechischer Tonkunst soll meines Erachtens etwas Anderes sein als ein Potpourri von Mythen und von Histörchen und Anekdoten aus dem Athenäus, Plutarch, Lukian u. s. w., dem dann die *septem auctores* der Meibom'schen Sammlung, Ptolemäus u. s. w., im Auszuge angehängt werden. Zu zeigen, dass die Tonkunst in dem reichen Leben der Hellenen einen wesentlichen Factor bildete und damit innig verbunden war, dass zu einem vollen Verständnisse griechischen Wesens neben der bildenden Kunst und Dichtung auch die Musik als ein jenen anderen Künsten Gleichberechtigtes, Ebenbürtiges berücksichtigt werden muss, war der Gesichtspunkt, von dem aus ich das dritte Buch ganz vorzüglich abgefasst habe. Ich war bemüht, zu zeigen, dass die griechische Musik wurde und war, was sie nach ihrer ganzen Stellung im griechischen Leben sein sollte, und dass es einerseits ein völliges Missverstehen ist, wenn man sie als ein in stammelnder Unmündigkeit an angeborner Schwäche verstorbenes Kind ansieht, als wenn andererseits die italiänischen und sonstigen Hellenisten des sechszehnten Jahrhunderts von einer der modernen Musik unerreichbar gebliebenen Herrlichkeit derselben träum-

ten\*). In der Darstellung der historischen Entwicklung hätte ich an den Geschichten griechischer Literatur von Otfried Müller, Bernhardi u. s. w. schöne Vorbilder, denen ich nachzukommen trachtete, so gut ich es eben vermochte. Das Capitel von der ethischen Bedeutung, welche die Musik für die Griechen hatte, enthält, wie mich dünkt, manche für unsere Zeit beherzigungswerthe Daten. Wenn die folgenden Capitel, welche die antike Musik-Theorie (freilich so präcis, als möglich) behandeln, vielleicht den Vorwurf der Langweiligkeit erfahren werden, so kann ich nur sagen: die Wissenschaft hat das Recht, zu Zeiten langweilig zu sein. Auch diese wenigen Blätter überschlage, wer nur eine glatt fortgehende Lecture sucht; ich meinerseits konnte nicht übergehen, was zum Verständnisse der mittelalterlichen Musik so unentbehrlich ist, als das Verständniss der mittelalterlichen Musik zum Verständnisse der unseren. Noch bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein, ja, bis in den Anfang des siebzehnten, ist die Musik ein zugleich zurück- und vorwärtsblickender Janus. Die antike Theorie durchdringt und beherrscht sie noch immer, aber überall und mehr und mehr zeigen sich schon die Ansätze zu der heutigen Musik, die nach Kiesewetter's Ausspruch „mit der antiken nichts mehr gemein hat, als das Substrat, Schall und Klang.“ Wer also in der Kunstgeschichte eine Darlegung der organischen Entwicklung der Kunst sucht, wird sich endlich auch mit diesen Theilen bekannt machen müssen, die übrigens als Denkmal der geistigen Arbeit eines hochbegabten Volkstammes auch an sich anziehend genug sind. Der erste Band endet mit dem Untergange der antiken Welt. Dieser Abschnitt in der Geschichte der Menschheit ist zu wichtig, zu tief, als dass ich allenfalls dem äusseren Gleichmaasse dieses und der beiden beabsichtigten folgenden Bände zu Liebe noch etwas christliche Musikgeschichte hätte einbeziehen sollen.“

#### Aus Frankfurt am Main.

Nach längerer Ruhe hat am 12. December Händel's „Messias“ Seitens des Rühl'schen Vereins eine in jeder Beziehung würdige Aufführung im neuen Concertsaale erlebt. Der wohlgeschulte Chor, aus 150 guten Stimmen bestehend, die alle wirklich singen, hat sich unter Leitung seines jetzigen Dirigenten, Herrn Friedrich, wieder aufs

\*) Soll heissen: „dass es ein eben so völliges Missverstehen ist, wenn man einerseits sie als ein u. s. w., als wenn andererseits u. s. w.“ — Dergleichen Nachlässigkeiten der Schreibart begegnet man öfter in dem Buche.

rühmensewerthe darin hervorgethan. Die Solostimmen erfreuten sich einer so gelungenen Ausführung, wie unser Concertsaal sich deren seit lange nicht erinnern dürfte, denn vier mit dem Oratorien-Stil aufs beste vertraute Sänger sind in unserer Zeit nicht so leicht aufzufinden. Herrn Kammersänger Koch aus Köln, der den Tenor-Part mit bekannter Meisterschaft vorgetragen, verdanken wir die Bekanntschaft mit seiner Schülerin, Fräulein Rothenberger, die den Sopran-Part übernommen hatte; der Bass-Part befand sich in den Händen unseres Herrn Hill, und im Alt wirkte Fräulein Steinart, eine Dilettantin von hier, die sich der Aufgabe in kürzester Frist unterzogen und, obgleich ihr die erforderliche Tonfülle dafür nicht zu Gebote steht, dennoch durch gebildeten und gefühlten Vortrag sich würdig den anderen Solostimmen angereicht hat. Insbesondere zog die Leistung des Fräuleins Rothenberger Aller Aufmerksamkeit auf sich und mit Recht; denn ein so tiefgeföhler, naturwahrer und alle Kennzeichen vielleicht bald zu erreichender Meisterschaft kundgebender Vortrag, im Verein mit einer wohl lautenden Stimme, kann wohl nicht anders als sympathisch auf empfängliche Zuhörer wirken, deren es in Frankfurt noch recht viele gibt. Es ist Aussicht vorhanden, uns im Laufe dieser Winterzeit an den Leistungen dieser liebenswürdigen Sängerin wiederholt noch erfreuen zu können.

Herr Musik-Director Friedrich hat bei dieser Ausführung in beachtenswerther Weise die Feuerprobe bestanden. War es schon bei Gelegenheit der Eröffnungsfeier des neuen Saales erfreulich, zu bemerken, wie dieser junge Mann in der ihm zur Leitung überwiesenen zweiten Hälfte von Haydn's „Schöpfung“ die Tempi Satz für Satz richtig zu erfassen und fest zu halten verstand, so hat sich solches im „Messias“ fast durchgehends wiederum gezeigt. Vermehrte Praxis am Directionspulte wird ihn hoffentlich bald in Stand setzen, dem Charakteristischen aller Classiker, so im Allgemeinen wie im Speciellen, durch angemessene Bewegung mit Sicherheit gerecht zu werden, worin eine der Haupt-Aufgaben für den Dirigenten besteht. Wolle der junge Mann nur gleich bei Beginn seiner Laufbahn auf Consequenz Bedacht nehmen, damit kein Schwanken im Tempo zwischen Hauptprobe und Production bemerklich werde. Es gereicht dem Dirigenten nicht zur Ehre, wenn seine Tempi sich nicht gleich bleiben (dergleichen man oft sogar bei älteren gewahren muss), denn es zeugt dies entweder von körperlicher Schwäche oder von Mangel an Studium des vorliegenden Werkes, bisweilen aber auch von Laune, die am allerwenigsten am Dirigentenpulte sich bemerkbar machen soll. Genug, Herr Friedrich besitzt offenbar Talent zu dem erwählten Berufe und verspricht durch die dargelegten Beweise das Werk seines

Vorgängers in dessen Geiste fortzusetzen, wozu wir ihm aufrichtigst Glück wünschen. A. S.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Berlin.** Die seit October in Pension getretene k. Kammersängerin Frau Herrenburg-Tuczek hat am 5. December als Susanne in Mozart's „Hochzeit des Figaro“, welche zu ihrem Benefiz gegeben wurde, von der Hofbühne Abschied genommen. Leopoldine Tuczek erschien vor zwanzig Jahren, am 16. April 1841, zuerst als Gast im k. Opernhause; ihre erste Gastrolle war die Julia (Capuleti). Der grosse Beifall, den die jugendfrische Sängerin erregte, bewirkte eine Vermehrung ihrer Gastrollen auf zwanzig und dann ihr Engagement durch den damaligen General-Intendanten Grafen von Redern. Eine Reihe von Jahren war sie der Liebling des Publicums besonders in den ersten Spiel- und Soubretten-Partieen der Conversations- und der komischen Oper. Auch wurde sie durch rasche Uebernahme tragischer Partieen oft die Stütze des schwankenden Opern-Repertoires. Als Mozart's Susanne, in der sie nun von dem Felde ihrer künstlerischen Ehren scheidet, ist sie schwerlich von einer gleichzeitigen Sängerin erreicht, geschweige übertroffen worden.

An die deutschen Sänger-Vereine. Die bei dem deutschen Sängerfeste zu Nürnberg am 23. Juli 1861 gehaltene Sänger-Versammlung hat bei ihren Berathungen über Begründung eines deutschen Sängerbundes, wobei als die Grundlage die Bildung von Sängerbänden der einzelnen Liedertafeln der Männer-Gesangvereine eines Gaues bezeichnet wurde, laut dem in diesen Tagen versandten Protocoll den Beschluss gefasst, „dem schwäbischen Sängerbunde die Vorarbeiten zur Gründung eines deutschen Sängerbundes zu übertragen, so wie auch dieser mit Zuratheziehung mehrerer grösserer Städte die Bestimmung des Ortes für Abhaltung des nächsten deutschen Sängerfestes trifft.“ Wir haben in Ausführung dieses Beschlusses uns in einem eingehenden Circular mit den uns bekannten deutschen Sängerbänden (Vereinigen der Einzelvereine eines Gaues) in Verbindung gesetzt, um eine Uebersicht nicht nur über Bestehen und Wirksamkeit derselben, sondern auch über ihre Ideen bezüglich der weiteren Organisation zu erzielen. Das Ergebniss dieser Umfrage wird dann die Grundlage für die weiter einzuleitenden gemeinsamen Schritte sein. Da uns aber manche bestehende deutsche Sängerbände unbekannt geblieben sein mögen, so bitten wir hiermit freundlich die Organe der deutschen Sängerbände um Mittheilung ihrer Adressen. Die Sänger solcher Gaue, in welchen noch keine Sängerbände bestehen, möchten wir im Sinne der nürnbergischen Beschlüsse zur Bildung von solchen ermuntern. — Stuttgart, den 24. November 1861. Der Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes: Dr. Karl Pfaff. Dr. Otto Elben. Prof. J. Faisst. Raur. Wilhelm Wiedemann.

Aus Frankfurt a. M. schreibt man der N. Z.: „Es dürfte auswärts (wenigstens in den Künstlerkreisen) mit Interesse gelesen werden, dass die Redacteurs der hiesigen fünf grösseren Blätter den einstimmigen Beschluss gefasst haben, die Leistungen unseres einst so hochberühmten Theaters fortan ganz unbesprochen zu lassen. Nächste Veranlassung zu diesem Schritte sind nicht sowohl die mangelhaften Leistungen der engagirten Mitglieder selbst, als das alles Maass überschreitende tactlose Benehmen des factischen Directors, der von der Würde und Bedeutung der Presse auch nicht die dürftigsten Begriffe hat. Um Missdeutungen abzuschneiden, bemerken wir ausdrücklich, dass nicht etwa der Mangel des freien Eintrittes in das Theater an sich obigen Beschluss hervorgerufen hat (mehrere

Redactionen haben schon seit langer Zeit die Eintrittsarten für ihre Berichterstatter selbst bezahlt und andere die Freikarten an die Direction zurückgeschickt), sondern der Umstand, dass die Direction den freien Eintritt als persönliche Begünstigungen betrachtet, welche sich nach der Bereitwilligkeit zum Lobe richtet.

**Leipzig.** Am 22. v. Mts. bereitete der Riedel'sche Verein den hiesigen Musikfreunden durch die sehr gelungene Aufführung von Beethoven's *Missa solennis* in *D-dur* einen seltenen Genuss. Frau C. Reclam, Fräulein Lessiak, Herr Musik-Director John aus Halle und Herr Sabbath, k. Domsänger aus Berlin, sangen die Solo-Parteien. Die Chöre waren präcis und der Gesamt-Eindruck ein überwältigender. Herr Concertmeister David spielte das Violin-Solo mit gewohnter Virtuosität.

**Hannover.** Am Samstag den 14. December, Abends 9 Uhr, verschied in Folge eines Schlaganfalles Heinrich Marschner in seinem 65. Lebensjahre.

Gelegentlich ihres fünfundzwanzigjährigen Künstler-Jubiläums wurde die Hof-Opernsängerin Frau Sophie Dietz in München von dem Könige in einer Privat-Audienz zur königlich bayerischen Kammersängerin ernannt. Die Intendanz-Verwesung überreichte der Gefeierten ein sehr kostbares Silber-Service, ein Kreis von Freunden einen werthvollen Brillantring. Ihre Commilitonen brachten ihr am Abende ein Ständchen.

**Wien.** Marschner's „Hans Heiling“ ist wegen Unpässlichkeit der Frau Dustmann erst am 7. d. Mts. zur Aufführung gelangt.

Zum Baue des neuen Opern-Theaters hat das Staats-Ministerium die Erd- und Mauer-Arbeiten nach dem Antrage des Bau-Comite's an den Architekten und Stadtbaumeister Joseph Hlawka übertragen. Der Bau wird sonach unverweilt in Angriff genommen und nach Zulässigkeit der Witterung fortgesetzt werden.

Die Sing-Akademie hat von Sr. Maj. dem Kaiser auch heuer einen Jahresbeitrag von 100 Gulden erhalten. An ausserordentlichen Beiträgen sind diesem Institute von verschiedenen Personen über 500 Gulden zugeflossen.

Joachim kommt diesen Winter definitiv nicht nach Wien. Er will friedlichere internationale Verhältnisse abwarten. (? So berichtet die Deutsche Musik-Zeitung.)

Robert Führer, einer der hervorragendsten Kirchen-Componisten, früher Dom-Capellmeister in Prag und Professor des Conservatoriums, ist am 28. v. Mts. in einem Alter von fünfzig Jahren in Wien gestorben.

**Brüssel.** Fétis hat sich in der jüngsten Sitzung der Akademie gegen die Einführung der französischen Normalstimmung ausgesprochen. Mit der Herabsetzung der Stimmung um einen Viertel-Ton, dieses sei beiläufig der Unterschied des neuen *Diapason normal* gegen die bisherige Stimmung, sei nichts gewonnen, wenigstens nicht so viel, um den Verlust aufzuwiegen, welcher durch die Ausserstandsetzung der gegenwärtig im Gebrauche stehenden Blas-Instrumente entstehen würde. Sein Rath geht dahin, die Stimmung um einen halben Ton herabzusetzen, in Folge dessen die Instrumente beibehalten blieben und nur eine Transposition der Tonstücke in den Partien der Blas-Instrumente vorzunehmen wäre. Auf diese Ansicht basirte Vorschläge sind den Ministerien des Innern und des Krieges vorgelegt worden.

## Ankündigungen.

### Für Männer-Gesangvereine.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau ist so eben erschienen und durch jede Musicalien- und Buchhandlung zu beziehen (in Köln durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung):

## Deutsche Sängerkhalle.

Auswahl von

### Original-Compositionen

für

### vierstimmigen Männergesang.

Gesammelt und herausgegeben

von

**Franz Abt.**

In Partitur und Stimmen.

Zweiter Band. Lieferung I. Preis 20 Sgr.

Enthaltend:

Louis Köhler, Stehe fest!

C. Ecker, Trost.

H. Bönicke, Lied vom Rhein.

S. A. Zimmermann, Die Sonne geht zur Ruh'!

Heinrich Dorn, Herr Durst!

Auf dem Umschlage: „Der Männergesang als Kunstgattung und seine sittlichen Wirkungen“ von Louis Liebe. Berichte über die Sängerkfeste zu Nürnberg, Troppau u. s. w. Notizen.

Alle 2 bis 3 Monate erscheint eine Lieferung von mindestens 6 Bogen (à 8 Seiten gr. 8.), enthaltend 4 bis 8 bisher noch ungedruckte, sorgfältig ausgewählte, besonders zum öffentlichen Vortrage geeignete Original-Compositionen der namhaftesten und beliebtesten Componisten in Partitur und Stimmen, Preis jeder Lieferung nur 20 Sgr. = 1 Fl. 12 Kr. Acht Lieferungen bilden einen Band.

Abonnenten, die sich zur Abnahme des ganzen zweiten Bandes, resp. Cyklus von 8 Lieferungen verpflichten, erhalten mit der achten Lieferung eine unter noch näher zu bestimmenden Modalitäten auszuwählende Preis-Composition für Männergesang als Prämie gratis.

Stimmen zu den in der Sängerkhalle enthaltenen Liedern sind sowohl heftweise, als auch zu jedem einzelnen Hefte apart, zum Preise von 3 Sgr. pro Bogen (à 8 Seiten) zu haben. Jede Stimme von 1 oder 2 Seiten kostet also nur 9 Pf., von 3 oder 4 Seiten nur 1½ Sgr. und so fort. Es ist nicht nöthig, wegen eines Liedes die Stimmen zu der ganzen betreffenden Lieferung zu beziehen.

Der Umschlag jeder Lieferung enthält Aufsätze über das Männer-Gesangswesen betreffende Angelegenheiten, Berichte über Gesangsfeste, erschienene Neuigkeiten u. s. w.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.