

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 45.

KÖLN, 7. November 1863.

XI. Jahrgang.

**Inhalt.** Ueber den Einfluss der Zeit und der Umstände auf die jetzige Musik. — Christian Friedrich Nohr (Lebensskizze). Von s. — Die Musik in Honolulu. — Richard Wagner über das Operntheater in Wien. — Ein Oratorium von Joseph Haydn. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Frankfurt am Main, Concert von Frau Clara Schumann, Fräulein Pauline Wiesemann, Herr Ed. Eliason — Leipzig, die beiden ersten Gewandhaus-Concerte — Görlitz, Concert von Karl Klotz — Der letzte Nachkomme Orlando di Lasso's).

## Ueber den Einfluss der Zeit und der Umstände auf die jetzige Musik.

Das Zeitalter der grossen Musik wie der grossen Malerei ist gewesen: darüber kann bei Unbefangenen kein Zweifel obwalten. Statt der grossen Musik, welche allein für Verstand und Gefühl geschaffen wurde, haben wir die grelle, statt der kunstvollen die rohe, ja, wie genug Beispiele zeigen, statt der schönen die hässliche Musik, deren Ziel die Aufregung der Nerven durch Wirkungen des Rhythmus, des Klanges und der dissonirenden Harmonieen ist. Woher kommt das? Hat die Welt das Urtheil über Musik oder gar die Empfänglichkeit dafür verloren? Keineswegs; denn neben den Irrthümern der Componisten unserer Zeit geht bei dem unzweifelhaft grössten Theile der gebildeten Zuhörerschaft eine so richtige und weitverbreitete Würdigung der Werke der grossen Meister von Bach bis Mendelssohn nebenher, dass diese Erscheinung eine Anomalie bildet, welche man für unmöglich halten sollte.

Es ist keine Frage, dass man, um die erste Veranlassung zu der Richtung der neueren Musik auf das Grelle zu suchen, auf den Anstoss zurückgehen muss, den die französische Revolution auch den Ansichten über die Kunst gab.

Das Streben, in den staatlichen und socialen Zuständen aufzuräumen, beschränkte sich nicht auf diese, wo es seine volle Berechtigung hatte, es drang auch in die Werkstätten der Kunst ein und verwirrte die Grundsätze über das Schöne. Liest man Reden und Schriftstücke von französischen Musikern jener Zeit, und vergleicht dann die Ansichten, Hoffnungen und Vorschläge, welche Richard Wagner in seinem „Drama der Zukunft“ und neuerdings in den Schutzreden für seine „Nibelungen“ ausspricht, so erstaunt man, wie sich ähnliche Ideen einer Kunst-Revolution

wie ein rother Faden durch die ganze erste Hälfte unseres Jahrhunderts ziehen. Man sprach im Beginne desselben in Frankreich gerade so, wie in Deutschland vor und nach 1848, von einer neuen Tonkunst, welche mit der Freiheit der Völker erscheinen und einer neugeborenen Nation allein würdig sein werde.

Selbst grosse Künstler, wie Méhul, Cherubini, Lesueur und Andere, widerstanden der Strömung des Zeitgeistes nicht, und wenn sie auch zu sehr Musiker waren, um das wahre Wesen ihrer Kunst vergessen zu können, so räumten sie doch in manchen von ihren Werken, trotz grosser Schönheiten in denselben, der Reflexion, der Tendenz einen Einfluss ein, der den Anfang zu der Anwendung von Grundsätzen machte, welche den Verfall der Tonkunst vorbereiteten. Freilich kamen sie von diesem Irrwege wieder zurück; Méhul's „Euphrosine oder der gebesserte Tyrann“, sein „Uthal“, sein „Ariodant“ sind vergessen, während sein „Joseph“ sich als vollkommen lebensfähig erwiesen; allein der Anstoss war einmal gegeben, und durch Rede und Schrift wirkten sie auf die grosse Menge im Publicum und auf das jüngere Geschlecht der Tonkünstler mehr, als durch ihre Werke, wie das denn in Deutschland seit zehn bis fünfzehn Jahren sich ebenfalls wiederholt hat. Die Reden, welche Méhul in den Sitzungen der Classe der schönen Künste in dem National-Institut hielt, stellen die Theorie auf, dass die Kunst eine Vergangenheit, eine Gegenwart und eine Zukunft hat, und dass für die letztere der Charakter der Musik dadurch ein ganz anderer werden solle, dass beabsichtigte Wirkung im Geiste der neuen Zeit die bisher rein musicalisch thätige Phantasie des Tonsetzers leiten müsse. Man hegte in gutem Glauben die Ueberzeugung, dass die staatliche und sociale Revolution auch eine Revolution in der Tonkunst erzeugen müsse, welche die französische Schule über alle übrigen, das heisst über die italiänische und deutsche, erheben werde.

Italien bekümmerte sich in Selbstgenügsamkeit weder um die deutsche, noch um die französische Musik; es schätzte, oder richtiger: es kannte nur seine eigene Musik. In seinen Schulen, in denen alte Traditionen noch lebendig waren, bildeten sich seine Componisten durch zehnbis zwölfjährige Studien, und seine Sänger wagten sich nur mit einer schönen Stimme und einer vollkommenen Gesangsbildung auf die Bühne. Aber der alte gediegene Bau der Kunstlehre wurde durch das Eindringen der revolutionären Grundsätze, die mit den erobernden Franzosen kamen, erschüttert, die bestehenden Institute sanken, auch wurden ihnen die Mittel zur Existenz meistens entzogen. Wenn auch die Folgen dieser Umwälzung aller Verhältnisse für die Kunst sich nicht auf der Stelle offenbarten, so wurden sie doch dadurch, dass grosse Künstler vom Schauplatze abtraten, weil sie die Traditionen, denen sie ihre eigene Bildung verdankten, nicht mehr fortsetzen konnten, bald fühlbar, die Conservatorien sanken von ihrer grossen Bedeutung herab und der strenge Ernst der Studien verschwand.

Der sonst an Kunstgrössen so fruchtbare Boden Italiens schien erschöpft, bis er auf einmal wieder ein Genie hervorbrachte, dessen tonkünstlerische Schöpfungen seine Zeitgenossen entzückten und trotz ihrer Mängel und Unvollkommenheiten eine Epoche in der Kunstgeschichte bilden. Dass Rossini, der eine Weltherrschaft der italiänischen Oper auf eine Reihe von Jahren — es mochten fünfzehn bis zwanzig sein — gründete, ein Genie war, wird jetzt wohl Niemand mehr bestreiten wollen. Wenn man auch eine gewisse Schloffheit der ganzen gebildeten Menschheit, die im Gefolge der Reaction und Restauration sich einstellte und der Sinnenlust namentlich in den höheren Gesellschaftskreisen Vorschub leistete, wenn man auch diesen Zuständen der Ermattung, welche dem Umschwunge von 1830 vorbergingen, einen Theil des ungeheuren Erfolges der Rossini'schen Melodien nicht ohne Unrecht zuschreibt, so ist es doch eine grosse, durch Uebertragung politischer Leidenschaft auf die Kunst erzeugte Uebertreibung, wenn man jenen Erfolg allein aus diesen Zuständen erklären will. Die wunderbare Erfindungskraft Rossini's schuf eine Fülle von Melodien, denen er stets Formen, Wendungen und Abrundungen zu geben wusste, die einnehmend und fesselnd und effectiv neu waren, wenn sie auch späterhin in stehende Manieren ausarteten. Dennoch lag in den Melodien allein nicht der einzige Grund des Erfolges seiner Opern: Rossini eignete sich aus der Hinterlassenschaft Mozart's die Kunst der Instrumentation zur Verschönerung und Erhöhung des Gesanges an und brachte somit das deutsche Element in seine Partitur hinein, und zwar nicht bloss dadurch, dass er das Orche-

ster Mozart's aufnahm, sondern auch, weil er neben diesem die rhythmischen Effecte benutzte, die Haydn und Mozart und zuletzt Beethoven erfunden und ausgebildet hatten. Deutsche Harmonie, deutsche Rhythmik und deutsche Instrumentirung waren die Folien, auf denen Rossini's Melodien sich spiegelten und mit ihnen im Bunde die Welt eroberten. Man stelle uns nicht den oft gebrauchten Gemeinplatz entgegen, ob denn die türkische Musik auch zum Mozart'schen Orchester gehöre? Dass Rossini die türkische Musik, die Mozart nur ein Mal gebraucht hat, um einen verdummten und blutgierigen Slaven-Aufseher im Gegensatz zu einem Christenmenschen zu charakterisiren, in sein Orchester als wesentlichen Bestandtheil eingeführt hat, ist eine Sünde, die ihm die Muse verzeihen möge! Nur muss man nicht vergessen, dass Rossini mit der Charakterisirung durch Musik gar nichts zu thun haben wollte, dass ihn bei seiner Verbindung des Orchesters mit dem Gesange eben so wie bei seinen Melodien an und für sich nur rein musicalische Rücksichten leiteten. Denn wenn hier vom Mozart'schen Orchester bei Rossini die Rede ist, so bezieht sich das natürlich nicht auf die dramatische Wahrheit der Orchester-Begleitung bei jenem, die auf Situation, Charakter und Text Rücksicht nimmt, sondern nur auf die äusserliche Zusammensetzung des Orchesters, auf die für Italien neue Anwendung der Instrumentirung Mozart's zu neuen Klangwirkungen und rein musicalischen Effecten.

Merkwürdig bleibt es immer, dass italiänische Kritiker, obwohl voll Enthusiasmus für Rossini, doch schon die Aeusserung machten, die sich nachher bestätigt hat, dass der National-Charakter der italiänischen Musik durch die scheinbare Bereicherung mit ausländischen Hülfsmitteln nach und nach abgeschwächt werden würde, was denn wirklich besonders alsdann eine Wahrheit wurde, als man in Italien auch dem syllabischen und declamatorischen Gesange der neueren französischen Schule Eingang bereitete, woraus dann endlich die Zwittergattung entstand, deren bedeutendster Repräsentant Verdi geworden ist.

In der Epoche der zahllosen Nachahmungen Rossini's und Bellini's, einer Epoche, die beinahe die Dauer einer Generation hatte, wurde der Verfall der ernstesten Compositions-Studien in Italien immer ärger, und gleichen Schritt mit ihm hielt der Verfall der Kunst des Gesanges. Die trefflichen Lehrer wurden von Jahr zu Jahr seltener und fanden keine ebenbürtigen Nachfolger. An die Stelle des kunstgemässen Gesanges trat die natürliche oder erzwungene Kraft der Lunge: auf diese wird bald ewiges Schweigen folgen, denn es wird am Ende auch keine Schreier mehr geben, indem die Componisten, anstatt die Sänger auf den rechten Weg zurückzuführen, heutzutage von

ihnen nicht die Anwendung, sondern das Opfer der Stimme, nicht den Niessbrauch des Capitals, sondern das Capital selbst verlangen. Was Wunder, dass der Sänger, der seine Gesundheit und sein Leben dem Impresario verkauft, ungeheure Preise dafür fordert? Das Traurigste dabei ist, dass die Componisten wetteifern, den scheusslichen Erfindungen des Vibrando, Tremolando, ja, dem Heulen, Meckern, dem anhaltenden oder gesteigerten Schrei Raum und Gelegenheit zu geben. So zieht der Verfall des Gesanges den Verfall der Melodie nach sich, die heutigen Opern-Componisten schreiben nicht mehr für die menschliche Stimme, sondern für ein Instrument; von sangbarer, fließender Melodie ist nicht mehr die Rede, die Melodie hat sich in pikanten Rhythmus und instrumentale Figuren und Sprünge verwandelt.

Nun kam in Italien der zerrissene Zustand des Landes, das Glimmen des Feuers unter der Asche, das Kochen und Gähren der Gemüther hinzu; das Gefühl für das Schöne fand nur noch in den Herzen Einzelner seine Zufluchtsstätte, die Massen verlangten von der Musik den Ausdruck der Leidenschaften, und Hass, Zorn, verhaltene Wuth oder vulcanischer Ausbruch der inneren Gluthen, Mord und Tod durch Gift und Dolch, vor Allem blutige Katastrophen wurden die Grundlage der Operntexte und ihre Darstellung in Tönen die Aufgabe des Componisten. Jeder weiss, wie sich diese Richtung in Verdi gipfelte, welcher bei unverkennbarem Talente dadurch oft wirklich possierlich wird, dass er mit der grössten Naivetät die trivialsten Tanz-Rhythmen und leichtfertigsten Melodien mitten unter die musicalischen Gräuel des übertriebensten Pathos wirft.

Es scheint übrigens, als sollte diese Ausartung der Oper in Italien der grösseren Verbreitung und besseren Würdigung der Instrumental-Musik in jenem Lande zu Gute kommen, denn wir lesen fortwährend von der Einrichtung von Sitzungen für Kammermusik, der steigenden Theilnahme der Zuhörer für die Meisterwerke von Haydn, Mozart und Beethoven. Ob aber die Italiäner auf diesem Wege (durch den Genuss an guter Instrumental-Musik) wieder zur Fähigkeit gelangen werden, die einfache Melodie und die reine Harmonie im Gesange wieder fühlen und lieben zu lernen, das dürfte zu bezweifeln sein: doch vermag ein Mann unendlich viel, wie Italien es z. B. an Rossini erlebt hat, und warum sollte der sonst so ergiebige Boden nicht wieder einmal einen Genius hervorbringen, der die aus ihren Fugen gerückte Tonkunst wieder in Ordnung brächte? Aber damit sind wir wieder auf das Gebiet der Zukunft gekommen, d. h. für dieses Mal auf das Gebiet der frommen Wünsche.

Bekanntlich spielt die Zukunft in der Tonkunst der Gegenwart eine grosse Rolle, indem sie für einen gewissen Theil der Tonkünstler nicht „fromme Wünsche“, sondern „zuversichtliche Vollendung des musicalischen Kunstwerkes“ bedeutet.

Die Hauptquelle aller Verirrungen ist die Uebertragung des Begriffes des Wortes „Fortschritt“ von den Gebieten der Wissenschaft und Politik auf das Gebiet der Kunst. Sonderbar! Man beruft sich, und gewiss mit vollem Rechte, zum Beweise des Fortschrittes der Menschheit auf die Geschichte, während man den Beweis, den dieselbe Geschichte für Steigen und Sinken der Kunst liefert, bei Seite schiebt oder die nicht zu läugnenden That-sachen durch den eingebildeten Beweis, den die Zukunft liefern soll, widerlegen will. Bis jetzt hat aber noch kein vernünftiger Mensch den historischen Beweis für einen allgemeinen Erfahrungssatz mit Verschmähung der Vergangenheit und Gegenwart, in denen allein die Geschichte wurzelt, auf die zukünftigen Erscheinungen in derselben Sphäre verwiesen! Das Lächerliche und mit Recht zu Verspottende in dem Ausdrucke „Zukunftsmusik“ liegt mithin nicht darin, dass etwa erst das künftige Geschlecht fähig sein werde, sie zu verstehen, sondern darin, dass die Anhänger derselben die Existenz eines nach ihrem Systeme in Zukunft construirten Kunstwerkes als Beweis für die Richtigkeit desselben vorwegnehmen.

Wer kann sich der Wahrnehmung verschliessen, dass die Anerkennung und Begünstigung des Fortschrittes überhaupt in unserem Jahrhundert zu einer fieberhaften Aufregung in der Anwendung der Fortschritts-Grundsätze auf die Kunst geführt hat? Die Begriffe des Grossen und Erhabenen in der Musik haben dem Uebertriebenen, Maasslosen und Kolossalen weichen müssen, und durch Suchen und Grübeln nach Neuem — eben um dem Fortschritte zu huldigen — ist die Reflexion und das System an die Stelle des begeisterten Schaffens getreten. Das System herrscht in der Malerei und Musik vor; wenn die Künstler systematisch ihre Sachen anders machen, als die grossen Meister der Vorzeit, so glauben sie, Genie zu zeigen, wie diese. Erkennen sie doch diesen nur Verdienst für ihre Zeit zu; jetzt aber sei der Augenblick gekommen, wo die Kunst vollkommene Werke erzeugen wird, welche die Bewunderung aller Jahrhunderte sein werden. Denn wohl gemerkt! unsere Apostel stellen sich stets in die Zukunft. „Wenn das Werk, woran ich jetzt arbeite, fertig sein wird, so wird die Lösung der Frage durch die That da sein, dann wird es mit dem ganzen alten Kram vorbei sein, an dem man jetzt, weil man nichts Besseres hat, noch hängt.“ Die Freunde stossen in die Posaunen: „Nieder auf die Kniee, ihr Völker! Hört zu, hört zu!“

—Die Völker hören zu— und sind um eine neue Enttäuschung reicher. Doch nicht immer gleich auf der Stelle, sie brauchen Zeit dazu; denn erstens sind sie selbst von der fieberhaften Aufregung nach Neuem und Unerhörtem angesteckt, und zweitens lesen sie entsetzlich viel Journale und raisonnirende Schriften, sind somit eine Beute der bis zur Unverschämtheit dreisten Reclame, und werden an ihrem gesunden Sinne zweifelhaft, wenn eine „Aesthetik des Hässlichen“ sie belehrt, dass sie nie gewusst haben, was schön sei, oder wenn das jüngere Geschlecht, das in einem berühmten deutschen Conservatorium gebildet ist, sie aus den Worten ihres Professors belehrt, dass es in der Musik Dinge gebe, „die man nicht mit dem Ohr hören müsse“.

Etwas Neues auffinden und Effect machen, das sind die beiden Zielpunkte unserer meisten Componisten, weil es die Bedingungen sind, unter denen der Geist der Zeit Notiz von ihnen nimmt. Sie begreifen nicht, dass das Eine gewisser Maassen das Andere ausschliesst, denn die Neuheit eines Gedankens kann nur Frucht der Phantasie sein, während die Erzielung des Effectes Sache der Reflexion und Speculation ist. Der Effect kann allerdings auch auf die Gleichstellung mit einem neuen Gedanken Anspruch machen, wenn er durch den Eintritt einer schönen Wendung der Melodie oder Harmonie überrascht. Allein so verstehen ihn unsere Tonmeister nicht: für sie, wie für die grosse Menge, besteht der Effect in dem Dreinschlagen eines auffallenden Rhythmus oder einer Combination greller Klänge oder beider Hülfsmittel zugleich auf einen vorbedachten Moment. Warum? Weil der Eindruck, den man machen will, ein rein physischer ist; es gilt nicht, das Gemüth zu rühren oder den Verstand zu interessiren, sondern die Nerven zu packen. Man achte nur einmal in dieser Beziehung auf den Verlauf einer Opern-Vorstellung. Wann eher bricht der Enthusiasmus des Publicums in wahnsinnigen Beifall aus? Wenn der Componist bei irgend einer theatralischen Situation nach und nach durch fortwährende Steigerung der Stärke der Instrumentirung plötzlich eine Orchester-Explosion zum Ausbruche bringt, welche das ganze Nerven-System erschüttert! Ueberschreien dabei etwa noch ein Sopran und ein Tenor im Unisono den ganzen Holz-, Blech- und Kessel-Apparat des Orchesters, so ist des Jubels kein Ende, und wiederholter Hervorruf belohnt den Componisten und die Sänger!

Man wird sagen, es gebe denn doch noch höhere Kreise, so genannte ausgewählte Gesellschaft, wo dergleichen Mittel nicht verfangen; eine solche Verirrung des Gefühls für das Schöne könne nur bei plumpen Organi-

sationen vorkommen. Leider ist dem nicht also; gerade die höheren Classen, die aristokratische Welt, die fürstliche sogar, zeigen die meiste Empfänglichkeit für den grellen Charakter der neueren Musik, wie die Aufnahme und Begünstigung nicht nur Meyerbeer's und der gesammten französischen Spectakel-Oper, sondern auch Wagner's und Verdi's durch diese Kreise beweist. Erklären liesse sich diese Erscheinung wohl, aber nur durch ein tieferes Eingehen auf die socialen Zustände und auf die Richtung, welche die ganze intellectuelle und sittliche Bildung der höheren Stände fast in allen Ländern genommen hat. Das wäre die Aufgabe einer philosophischen Betrachtung der Culturgeschichte. Hier wollen wir nur auf den Hauptgrund des Erfolges der ungeheuerlichen und raffinirten Musik bei der hohen Welt hinweisen: es ist der Ueberdruss und die daraus fliessende Sucht nach neuem Reiz. Das Schöne ermüdet und langweilt die Uebersättigten, und die innere Stimme, die sich zuweilen noch für dasselbe mitten unter dem betäubenden Lärm regt, beschwichtigen sie mit dem tröstlichen Ausrufe: „Es ist doch einmal was Anderes!“ — Das ist es freilich allerdings!

Sehen wir uns nun die Kreise der Künstler selbst an und werfen wir einen Blick in die Organe der neueren Schule, so erschrecken wir förmlich vor den Ansichten der jüngeren Generation über das musicalisch Schöne. Man kann übrigens von dem raisonnirenden Schriftenthum ganz absehen und braucht nur die Erscheinungen der musicalischen Literatur seit Mendelssohn's Tode zu verfolgen, um sich zu überzeugen, dass selbst Robert Schumann bereits von den Nachfolgern seiner Manier überboten wird, um den Adepten und Fanatikern zu genügen. Mit je grösserem Talente dies geschieht — wie z. B. von Joh. Brahms in seinen neuesten Quartetten für Clavier u. s. w. —, um desto bedauerlicher ist es. Indess mag es ein Gutes haben: selbst die Anhänger Schumann'scher Art und Weise stutzen, und die Frage, ob das Genie darin besteht, jede Faust voll von Tönen zu packen und dazu noch drei Bogen auf Violine, Bratsche und Bass ohne Ruhe und Rast darauf losstreichen zu lassen, um ein rhythmisches Durcheinander endlos durchzuführen und Alles ohne bestimmte melodische Motive so in einander zu wirren, dass man nur mit Mühe eine Tonart erkennen kann — diese Frage wird durch solche „Thaten“ denn doch ihrer Entscheidung nahe gebracht; die Reaction dagegen kann nicht ausbleiben.

## Christian Friedrich Nohr.

Meiningen, den 30. October 1863.

Am 21. October wurde hier das fünfzigjährige Dienst-Jubiläum des Concertmeisters Christian Friedrich Nohr gefeiert. Se. Hoheit der Herzog übersandte dem Jubilar eine werthvolle Brillantnadel. Die Capelle brachte ihm des Morgens ein Ständchen — es wurde ein Adagio aus der ersten Symphonie Nohr's und die Overture zu seiner letzten Oper: „Der Graf von Gleichen“, gespielt —, überreichte ihm einen sehr schön gearbeiteten silbernen Pocal und hielt Abends ein recht munteres Festmahl, woran der Hofmarschall, beide Intendanten und viele Freunde des Jubilars Theil nahmen.

Christian Friedrich Nohr, geboren zu Langensalza in Thüringen im Jahre 1800, hatte schon als Kind grosse Freude an der Musik und liess deshalb seinem Vater, welcher Tuchmacher und ein wenig musicalisch war, nicht eher Ruhe, als bis er ihn einige Stückchen auf der Violine und Flöte gelehrt hatte. Beide, Vater und Sohn, machten dann, als der letztere acht Jahre zählte, als wandernde Musicanten Streifzüge durch einen Theil Deutschlands und mussten ihr Brod kümmerlich genug verdienen. Sie kamen unter Anderem auch nach Lobenstein; hier nahm sich die kunstliebende Fürstin des talentvollen Knaben an und liess ihn beim Stadtmusicus Lindner Unterricht nehmen, der jedoch durch den plötzlichen Tod der Fürstin bald wieder aufhörte. Er bildete sich nun durch eigenen Fleiss weiter, trat als Flötist in ein gothaisches Regiment und machte als solcher den Feldzug von 1815 mit. Nach Verlauf einiger Jahre wurde er durch das viele Flötenblasen Brustleidend und musste endlich im Jahre 1821 aus dem Militärdienste entlassen werden. Nun warf er sich auf das Violinspiel und die Composition; in ersterem waren Spohr, Grund und Bärwolf seine Lehrer, doch nur immer für sehr kurze Zeit, und in der Compositionslehre waren es Umbreit, Hauptmann und Burbach, welche ihn in den Elementen unterwiesen. Die eigentliche Weiter- und Fortbildung musste er durch Selbststudium sich erwerben. 1823 wurde er in Gotha als Kammermusicus angestellt und 1825 trat er zu Frankfurt am Main, Darmstadt u. s. w. mit grossem Glücke als Violin-Virtuose auf. Im Jahre 1826 kam er als Concertmeister in die Dienste des Herzogs von Meiningen und machte von 1828 an noch mehrere Kunstreisen.

Als Componist hat Nohr sich durch viele Werke rühmlich bekannt gemacht. Dabin gehören die Opern: „Die drei Flämmchen“ von Lud. Storch, „Der Alpenhirte“ von Lud. Bechstein, „Liebeszauber“ von Ed. Gehe, „Der Graf von Gleichen“ von Knauer. Ferner die Operette „Der

vierjährige Posten“ von Th. Körner und das Festspiel „Des Ahnherrn Traum“ von Lud. Bechstein. Die Oratorien: Luther, Die heilige Nacht, Die zehn Jungfrauen. Eine Freimaurer-Cantate, eine Fest-Cantate, eine Aerntecantate, eine Weihnachts-Cantate. Für Gesang mit Orchester: „Der Gesang“ von Heinr. Schwert, „Frauenlob“ von Lud. Bechstein, über hundert Lieder für gemischten Chor, Männerchor und für eine Singstimme. An Instrumental-Musik sind von ihm vorhanden: zwei Symphonieen, zwei Streich-Quartette, ein Quintett, zwei Quintett-Concerte für Blas-Instrumente mit Orchester-Begleitung, viele Solostücke für verschiedene Instrumente, mehrere Quartette für vier Waldhörner und an hundert Nummern von Entreacten für Orchester. Die meisten von diesen Sachen sind im Manuscript vorhanden. Die Opern sind auf den Hoftheatern zu Meiningen, Gotha und Coburg aufgeführt worden.

## Die Musik in Honolulu.

Honolulu ist die Hauptstadt der Sandwich- oder Hawaii-Inseln und die Residenz des Königs. Im Feuilleton des pariser „Siècle“ berichtete im vorigen Jahre der Journalist Comettant auf humoristische Weise nach einem americanischen Blatte über eine Aufführung von Verdi's „Trovatore“ in Honolulu. Da hiess es unter Anderem: „Der erste Tenor war ein König und die Primadonna eine Königin. Zwar soll die Gesangfertigkeit Seiner Majestät Kamehameha IV. und seiner erlauchten Gemahlin Manches zu wünschen übrig lassen, indessen machten sie doch *furore*. Die dortige philharmonische Gesellschaft vereinigte ihr Orchester, das aus drei Guitarristen, zwei Flötisten, einem Violinisten, vier Marimba-Spielern und sechs Dingen wie Rohrflöten bestand, mit der Capelle Sr. Majestät, die ungefähr dieselben Elemente hatte. Ein irländischer Barbier hatte die Partitur für dieses Orchester eingerichtet und dirigitte die Oper. Der Saal bot einen zauberischen Anblick dar: fast alle Damen waren angekleidet, auch einige Herren erschienen in Kleidern, zweihundert Lichter aus einer Art von vegetabilischem Talg gaben die Beleuchtung. Der Enthusiasmus war fieberhaft: viele Zuschauer zerrissen vor Entzücken noch die wenigen Kleidungsstücke, die sie an hatten“ u. s. w. u. s. w.

Diesen Sommer meldet sich auf einmal in Paris bei Herrn Comettant ein Herr als General-Consul Seiner Hawaii'schen Majestät. Dem Journalisten fiel beim Empfange der Karte sein Bericht aus Honolulu schwer aufs Herz; die Erinnerung an den Culturzustand der Sandwich-Insulaner, an ihren früheren Appetit auf Menschenfleisch

machte ihn stutzig, und er überlegte noch, ob er den General-Consul empfangen sollte, als dieser plötzlich eintrat und ihn ohne Weiteres mit der Frage begrüßte: „Haben Sie nicht im *Siècle* eine Correspondenz über Honolulu drucken lassen?“ — „Es mag sein, ich erinnere mich dessen nur dunkel“ — stotterte der Angeredete, doch da er durch „den süßen Laut vom Ufer der Garonne“ und die Wahrnehmung, dass weder ein Beil, noch ein Skalpirmesser an dem Hawaier zu bemerken, zuversichtlicher geworden war, setzte er barsch hinzu: „Was wollen Sie?“

„Nichts,“ antwortete der General-Consul ganz höflich, „als Sie ersuchen, das Unrecht, das Sie einem in der Civilisation weit vorgeschrittenen Volke angethan haben, wieder gut zu machen. Das Nähere besagt dieser Brief des Directors unserer musicalischen Gesellschaft in Honolulu.“

Der Brief lautete:

„Eine philharmonische Gesellschaft existirt nicht in Honolulu, wohl aber ein Verein von Musik-Liebhabern, dessen Zweck die Pflege des Gesanges ist und der Vortrag von Gesang-Compositionen älterer und neuerer Meister. Dieser Verein ist im Jahre 1853 durch einige Fremde, die sich hier niedergelassen, nach Art der ähnlichen Vereine in Europa gebildet worden. Er gibt aber keine anderen Concerte, als wenn es sich um wohlthätige Zwecke handelt. Er besteht aus vierzig activen Mitgliedern und einer Anzahl von Ehren-Mitgliedern, lauter Fremden mit Ausnahme von drei eingeborenen Damen, deren zwei an Fremde verheirathet sind. Ein Orchester gibt es nicht; einige geschickte Dilettanten, Mitglieder des Vereins, lassen sich zuweilen auf ihren Instrumenten (Flöte und Violine) mit Begleitung des Pianoforte hören. Die anderen Instrumente, von denen das *Feuilleton* des *Siècle* spricht, existiren nur in der Phantasie des Correspondenten.“

„Der Verein hat vor einiger Zeit eine operative (*sic*) Vorstellung oder vielmehr nur eine Vorstellung operativer Tableaux im Privatkreise gegeben, wozu Ihre Majestäten eingeladen waren, so wie die Familien und Freunde der Vereins-Mitglieder. Eine Scene aus dem *Trovatore* — das Zigeunerlager — und die Marktscene aus Flotow's *Martha* wurden recht befriedigend aufgeführt, wohlverstanden mit Begleitung des Pianoforte allein; alle Rollen wurden von Mitgliedern des Vereins gesungen. Se. Majestät der König, der ein vortrefflicher Kenner der Musik ist und auf seiner Reise durch Europa die grössten Künstler gehört hat, ergriff diese Gelegenheit, der Königin das Vergnügen zu machen, eine dramatische Vorstellung zu sehen, und hat mit bekannter Grossmuth nicht nur die Verwirklichung des Projectes mit allen Mitteln unterstützt, sondern auch alle Kosten derselben gedeckt. Seit zwei Jahren hat

mir der hiesige Verein die Leitung der musicalischen Partie übertragen, und ich erlaube mir zur Erbauung des Herrn Oscar Comettant hinzuzufügen, dass der „irländische Barbier“ sein Landsmann ist und früher die Orchester der italiänischen Oper in den Vereinigten Staaten und in der Havannah dirigirt hat.

„E. Hasslocher“\*).

### Richard Wagner über das Operntheater in Wien.

Die wiener Zeitung „Der Botschafter“ enthält in den Nummern der vorletzten Octoberwoche drei Artikel von Richard Wagner, in denen er sein Urtheil über den Zustand des kaiserlichen Operntheaters auf freimüthige und für diese Kunstanstalt wenig schmeichelhafte Weise ausspricht.

Er geht von dem Ausspruche Kaiser Joseph's aus, dass die Theater die Bestimmung haben, „zur Veredlung der Sitten und des Geschmacks beizutragen“, und zeigt dann, wie weit sich das Hof-Operntheater in Wien von diesem Ziele entfernt habe. Seine Rügen und Vorschläge fliessen aber dieses Mal nicht aus dem utopischen Verlangen nach einem deutschen Muster- und Monstre-Theater Behufs Aufführung seiner „Nibelungen“, wie in der Vorrede zu diesen zu lesen ist, sondern er hält sich ganz und gar auf dem praktischen Standpunkte und beabsichtigt fürs Erste weiter nichts, als der Verwaltung und dem Personale tüchtig die Wahrheit zu sagen. Da heisst es denn gleich von vorn herein:

„Betrachten wir die Wirksamkeit eines der ersten musicalisch-dramatischen Kunst-Institute Deutschlands, des k. k. Hof-Operntheaters von aussen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der aller-verschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stilarten vor uns, an denen sich zunächst nur das Eine klar herausstellt, dass keine der Aufführungen in irgend welcher Hinsicht den Stempel der Correctheit an sich trägt, den Grund, wesshalb sie zu Stande kommt, somit gar nicht in sich, sondern in einer äusseren fatalen Nöthigung zu haben scheint. Es ist unmöglich, eine Aufführung nachzuweisen, in welcher sich Zweck und Mittel vollkommen in Uebereinstimmung gefunden hätten, in wel-

\*) Man könnte versucht sein, wären nicht die Namen, auch der des Consuls (Vidal), genannt, die Anekdote für eine neue Form der Reclame für Verbreitung des „*Siècle*“ zu halten. Wollte man aber alle Dummheiten und schlechten Witze der französischen Journalisten über die Zustände der Kunst im Auslande auf diplomatischem Wege redressiren lassen, so würden die Consuln aller Staaten, auch der europäischen und besonders der deutschen, viel zu thun bekommen!

cher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entstehende Unsicherheit anderer, rohe und charakterlose Vortrags-Manieren der Chöre, grobe Fehler in der scenischen Darstellung, meist gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatischen Action, rohes und sinnloses Spiel Einzelner, endlich grosse Unrichtigkeiten und Fahrlässigkeiten in der rein musicalischen Auffassung und Wiedergabe, Vernachlässigungen in der Nuancirung, Unübereinstimmung des Vortrages des Orchesters mit dem der Sänger — irgendwo mehr oder minder störend und gar verletzend hervorgetreten wären. Die meisten dieser Aufführungen tragen den Stempel eines rücksichtslosen Sichgehenlassens, gegen welches dann das Bemühen einzelner Sänger, durch gewaltsames Heraustreten aus dem künstlerischen Rahmen besonderen Beifall für Einzelheiten ihrer Leistungen zu gewinnen, desto widerwärtiger absticht und dem Ganzen etwas geradezu Lächerliches gibt.“

Hierauf schildert Wagner, indem er das Getriebe „von innen“ betrachtet, die „fabrikmässige Ueberthätigkeit, Ueberspannung und bei vollkommener Ermüdung oft sogar bewunderungswürdige Ausdauer“ — dann das virtuosenhafte Hervortreten der einzelnen Sänger, und bezeichnet als „Hauptübel der Desorganisation“ den „Verlust alles Gemeingefühls“. — „Keiner hat Sinn für das Ganze, weil er keine Achtung vor der Leistung des Ganzen hat.“ Der Fehler liege „nicht in der Person des Directors,“ folgert Wagner weiter, „sondern zunächst in einem Gebrechen der Organisation des Institutes selbst.“ Den „Grund aller Nöthen“ findet Wagner „fast einzig in der Nöthigung, jeden Tag zu spielen“. Er führt nun alles an, was sich gegen das tägliche Spielen berechtigter Weise anführen lässt und kommt zu dem Schlusse, „dass das Operntheater ein Kunst-Institut sein soll, welches zur Veredlung des öffentlichen Geschmacks durch unausgesetzte gute und correcte Aufführungen musicalischer Werke beizutragen hat. Da hierzu, dem sehr complicirten Charakter solcher Aufführungen angemessen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des recitirenden Drama's, so soll die Zahl der Vorstellungen des kaiserlichen Hof-Operntheaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt werden, und es soll selbst von diesen nur ein Theil der Oper, der andere dagegen dem Ballet zufallen.“

### Ein Oratorium von Joseph Haydn.

Herr Leopold von Sonnleithner in Wien theilt in Nr. 43 der wiener „Recensionen“ mit, dass er in der Musicaliensammlung des Cardinal-Erzherzogs Rudolph, welche dieser an die Gesellschaft der Musikfreunde vermacht hat, ein Oratorium von J. Haydn auf-

gefunden habe, dessen bis jetzt nirgendwo Erwähnung geschehen. Der auf dem Lederbände der Partitur aufgeklebte Titel heisst: *Abramo ed Isacco, Oratorio in due Atti. Musica del Signore Giuseppe Haydn. Attori cantanti: Abramo, Isacco, Gamari, Sara. Pastori, Coro. Angelo.* Der Text ist von Metastasio. Herr von Sonnleithner sagt: „Ich habe keinen Grund, an der Autorschaft Haydn's zu zweifeln. Der Titel, welcher seinen Namen angibt, ist von der Hand eines damals sehr bekannten und verlässlichen Copisten geschrieben, welcher viele Copiaturen für den kaiserlichen Hof besorgte. Die Notenschrift, welche von einer anderen Hand herrührt, trägt ganz das Gepräge jener Zeit. Der Stil erinnert sehr an jenen des „*Ritorno di Tobia*“, doch sind die Arien kürzer gehalten und weniger mit Verzierungen überladen. (Es besteht das Ganze nur aus einer Folge von Arien, einem Terzett und einem Schlusschor.) Die Entstehungszeit dieser Composition lässt sich nicht mehr genau bestimmen; dem Stile nach dürfte sie in die Zeit von Haydn's Anstellung beim Grafen Morzin (1759–60) oder in die ersten Dienstjahre beim Fürsten Esterhazy fallen. Gegen eine frühere Zeitannahme spricht die Anwendung von Clarinetten bei einigen Nummern, gegen eine spätere die vergleichsweise geringe Bedeutung des Werkes, welches an contrapunktischer Gedicgenheit der Composition desselben Textes von Predieri (1739) entschieden nachsteht, in seiner melodischen Frische und Anmuth aber schon die Eigenthümlichkeit des Meisters ahnen lässt. Zur öffentlichen Aufführung in unserer Zeit eignet sich der *Abramo* noch weniger, als der *Ritorno di Tobia*; als ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte Haydn's dürfte er aber alle Achtung verdienen.“

Hiernach dürfte die Echtheit des Werkes doch einer weiteren Bestätigung bedürfen.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

†\* **Frankfurt a. M.**, 1. November. Am 30. October gab Frau Clara Schumann, die auch im Museums-Concerte gespielt hatte, ein Privat-Concert, in welchem sie mehrere Solostücke für Pianoforte mit der bekannten technisch und geistig vollendeten Vortragsweise spielte, die Jedermann bezaubern muss. In solchen Stücken darf man mit der begabten Künstlerin über ihre individuelle Auffassung und die gewählten Tempi kaum rechten; allein wenn sie grössere Compositionen, wie das Quintett von Rob. Schumann, eine Sonate mit Violine von Mozart (mit Herrn Straus) und dergleichen mit einer solchen Hast und Eile, wie dies leider auch jetzt wieder geschah, vor- oder vielmehr im Fluge vorüberführt, so hört alle Charakteristik der Composition auf, und wir können nur von Herzen bedauern, dass die grosse Künstlerin bisher keine Erinnerung, auch die freundlichste und wohlwollendste, zur Rückkehr zu angemessener, im Tempo maassvoller Anwendung ihrer Bravour auch nur im Geringsten beachtet hat. — Fräulein Pauline Wiesemann aus Köln trug zwischen den Instrumentalsachen einige Gesangstücke vor. Wenn eine anmuthige Erscheinung, mit einem einfachen und bescheidenen Wesen verbunden, und eine klangvolle, in allen Tönen wohl lautende Mezzo-Sopranstimme schon gleich für die junge Sängerin einnahmen, so zeugte auch die Wahl der Gesänge von Sinn und Geschmack für die edlere Kunstgattung des deutschen Liedes. Mozart's „*Veilchen*“ gab sie mit dem ganzen Reize unbefangener Natürlichkeit und Innigkeit wieder, so dass man auch ihr hätte zurufen mögen: „Du bist wie eine Blume!“ und in dem Vortrage von Hauptmann's „*Ach neige, du Schmerzenreiche*“, von Schumann's „*Mondnacht*“ und „*Widmung*“ erkannte man mit grosser Befriedigung in der Reinheit und Sicherheit der Intonation, dem Ansatz, der Behandlung und Färbung des Tones die Frucht von Gesangstudien, die auf das wahre Wesen des

Gesanges, auf Tonbildung und Ausdruck gerichtet gewesen sind. [Fräulein Pauline Wiesemann ist auf dem kölnischen Conservatorium und in der vortrefflichen Schule des Herrn Professors Böhme gebildet.]

Der Concertmeister Ed. Eliason in Frankfurt am Main ist an die Stelle des verstorbenen Hofmann zum Musik-Director ernannt worden.

Der von Ferd. Hiller für den Concours in Aachen componirte Männerchor „Der Morgen“ ist mit deutschem und französischem Text im Verlage von B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen.

Ferdinand Hiller's Oper „Die Katakomben“ wird demnächst in Weimar zur Aufführung kommen.

**Leipzig.** Das erste Gewandhaus-Concert fand am 8. October mit folgendem Programm Statt: I. Theil: *G-dur*-Concert für Streich-Instrumente von Seb. Bach; Arie aus „Judas Maccabäus“ von Händel, gesungen von Fräulein Parepa aus London; Concert für die Violine von Viotti, vorgetragen von Concertmeister F. David; Arie aus der „Schöpfung“ von Haydn, gesungen von Fräulein Parepa. II. Theil: *C-moll*-Sinfonie von Beethoven. Fräulein Parepa ist zur Mitwirkung bei den Gewandhaus-Concerten berufen. Sie ist Meisterin im Coloraturgesange und offenbarte darin eine überaus grosse Gewandtheit. Ihr Triller besonders ist vortrefflich und von musterhafter Deutlichkeit, die Intonation von untadelhafter Reinheit. — Für das zweite Concert am 15. October war folgendes Programm aufgestellt: I. Theil: *D-moll*-Sinfonie Nr. 4 von Rob. Schumann; Recitativ und Arie von Julius Benedict (neu für Leipzig), gesungen von Fräulein Euphrosine Parepa; Concert für Pianoforte und Orchester von und durch Louis Brassin aus Brüssel; Arie aus der „Zauberflöte“, Fräulein Parepa; *Reverie pastorale* und *Ronde fantastique* von und durch L. Brassin. II. Theil: „Kampf und Sieg“, Cantate für Soli, Chor und Orchester von C. M. von Weber.

**Görlitz.** Montag den 12. October hatten wir hier einen wahrhaft seltenen Kunstgenuss. Der Waldhornist, Kammer-Virtuose Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen, Herr Karl Klotz, dessen Name weit über die deutsche Gränze hinaus, theils durch seine Werke für Horn (besonders seine praktische Hornschule, Verlag von Johann André in Offenbach), theils durch seine ausserordentliche Virtuosität berühmt ist, veranstaltete hier ein Concert unter Mitwirkung des hiesigen Herrn Musik-Directors Klingenberg und seiner Fräulein Tochter Susanne. Herr Klotz bekundete durch Grösse, Fülle und Weichheit seines Tones, eminente Technik, verbunden mit edlem Vortrage, die Wahrheit alles dessen, was die öffentlichen Blätter über diesen Künstler bereits gesagt haben. Nicht minder aber glänzte das siebenzehnjährige Fräulein Susanne Klingenberg durch Arien von Händel, Mozart u. s. w., mit grossem, klarem Tone und tief empfundenem Vortrage gesungen. Wir können ihr eine schöne Zukunft in Aussicht stellen. Zum Schlusse des Concertes sang sie noch zwei kleine Lieder auf reizende Weise. Die vortrefflichen Leistungen des Herrn Klotz und des Fräulein Klingenberg wurden von allen Anwesenden durch stürmischen Beifall belohnt.

Der letzte Nachkomme Orlando di Lasso's, Herr J. Lasser, Musicus und Organist, ist in München im 82. Lebensjahre gestorben. Derselbe war früher ein bekannter Clavierlehrer und seit geraumer Zeit Pfründner in einem Spitale. Zweifellos ist derselbe der letzte männliche Nachkomme des grossen Orlando di Lasso. Orlando di Lasso's Söhne und Enkel waren Gutsbesitzer in der Nähe von Fürstfeldbruck, und in den Briefs-Protocollen dieses Gerichtes kommen ihre Namen häufig vor, nicht bloss mit dem italiänischen Lasso, auch mit dem germanisirten Lasser (de Lâtre). Nach später

eingetretener Verarmung trat ein solcher Lasser zur Kunstübung des Ahnherrn zurück und wurde Musicus am kurbaierischen Hofe in München. Ein solcher Hofmusicus Lasser, wahrscheinlich der Vater des jüngst Verstorbenen, erscheint auch als Componist von Messen und Vespers, die bei Lotter in Augsburg gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erschienen. Es wäre nun Sache der Musiker und Geschichtsforscher, diese Thatsache weiter zu untersuchen.

Am Hof-Operntheater in Wien wird Marschner's hinterlassene Oper „Der Sängerkönig Hiarne“ im Laufe des kommenden Winters zur Aufführung kommen. (?)

Bei der Plünderung des Zamoyski'schen Palastes in Warschau nach dem Attentate auf den General Berg ist auch ein Piano Chopin's, welches dessen Schwester, der Gemahlin des in demselben Hause wohnenden Directors Barcinki, gehörte, auf die Strasse geworfen und verbrannt worden.

## Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

## Ludwig van Beethoven's sämtliche Werke.

### Erste vollständige, überall berechnigte Ausgabe.

- Partitur-Ausgabe.* Nr. 59. Octett für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner u. 2 Fagotte. Op. 103 in Es. n. 24 Ngr.  
 — — Nr. 87. 88. Adagio, Rondo und Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 121a in G.  
 — — 14 Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 44 in Es. n. 1 Thlr. 6 Ngr.  
 — — Nr. 113—119. Sechs variirte Themen für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad libit.). Op. 105. — 10 variirte Themen für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad libit.). Op. 107. n. 2 Thlr. 18 Ngr.  
 — — Nr. 221—227. Drei Gesänge von Goethe. Op. 83. — Das Glück der Freundschaft (Lebensglück). Op. 88. — An die Hoffnung (Aus Tiedge's Urania). Op. 94. — An die ferne Geliebte (Liederkreis). Op. 98. — Der Mann von Wort. Op. 99. — Merkenstein. Op. 100. — Der Kuss. Op. 128. n. 1 Thlr. 3 Ngr.  
*Stimmen-Ausgabe.* Nr. 6. Sechste Symphonie. Op. 68 in F. n. 2 Thlr. 27 Ngr.  
 — — Nr. 59. Octett für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Op. 103 in Es. n. 1 Thlr. 6 Ngr.

Leipzig, 15. October 1863.

### Breitkopf und Härtel.

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.