

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 51.

KÖLN, 23. December 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Das Quartett (Fortsetzung, statt Schluss). — Zur Musikgeschichte. — „Des Sängers Fluch“, Oper von A. Langert (deren Aufführung in Wien). — Mehrstimmige Gesänge für weibliche Stimmen (Ferd. Hiller, Franz Weber, Heinr. Marschner, Max Bruch, A. Seiffert). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, zweite Soiree für Kammermusik — Saarbrücken, Concert, Herr Langert — Schwerin, Aufführung von Händel's „Josua“ — München, Prof. Fr. Bodenstedt — Paris, Pianistin Therese Wartel † — Warschau).

Die Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,

wird auch in ihrem vierzehnten Jahrgange, 1866, die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln.

Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1866 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester,

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen, 2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.

beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

**M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung
in Köln.**

Das Quartett.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 50.)

Man ist gewohnt, die Fortbildung der Tonkunst, namentlich der Instrumentalmusik, auf Rechnung von Individuen zu setzen, die als geniale Erfinder oder geniale Fortsetzer ihrer Vorgänger der in einer bestimmten Epoche

gültigen und den Geschmack beherrschenden Weise in Form und Inhalt der Tonstücke eine andere Richtung gegeben und dadurch eine neue Periode in der Entwicklung der Kunstgeschichte begründet haben. So gewiss diese Wirksamkeit einzelner Kunstgenies mit Recht hoch anzuschlagen ist, so führt die genauere Betrachtung der Wendepunkte in der Geschichte der Musik doch fast immer nicht allein auf die bahnbrechenden Geister, sondern auch auf weniger greifbare Ursachen, deren geheimes Wirken, weil sie nicht aus Urkunden und Denkmälern erweisbar sind, sich der Analyse des Historikers entzieht. Dieser dem Auge des späteren Forschers schwer zu entdeckende und zu verfolgende Einfluss des Geistes der Zeit, der in der Kunst eben so waltet, wie in der Entwicklung der Menschheit überhaupt, offenbart sich meist nur durch seine erfahrungsmässigen Resultate, und es ist eine Errungenschaft unserer Tage, dass die Geschichtschreibung, welche das Leben grosser Künstler zum Vorwurfe hat, auch die Aufgabe als wesentlich anerkannt hat, so viel als möglich den Geist der Zeit zu charakterisiren, in welche das Genie des Individuums mit seiner neugestaltenden Kraft eintrat.

Eine der merkwürdigsten Thatsachen in dieser Beziehung ist die gleichzeitige Entwicklung der Kammermusik für Streich-Instrumente in Italien und Deutschland, eine Erscheinung, die noch zu wenig beachtet worden ist. Sie ist um so mehr ein Beweis für jenen unsichtbaren und schwer nachzuweisenden Einfluss des Zeitgeistes, als weder Boccherini in Italien, noch Haydn in Deutschland die schöpferischen Bildner des Quartetts und der verwandten Formen hätten werden können, wenn sie nicht bei ihren Zeitgenossen eine für ihre Compositionen günstige Stimmung und Empfänglichkeit gefunden hätten. Bisher war nämlich das Clavier das vorherrschende Instrument für Kammermusik, und auf welche Höhe die genialen Meister desselben, Domenico Scarlatti in Italien und C. Philipp Emanuel Bach in Deutschland, die Theilnahme der Kunst-

welt dafür gebracht hatten, ist bekannt. Wiewohl nun beide im Gegensatze zu dem vorzugsweise contrapunktischen Stile ihrer Vorgänger die freiere Schreibart eingeführt hatten, so liess diese doch noch ein Bedürfniss des menschlichen Ohrs und Gemüthes unbefriedigt, die natürliche Freude an der Melodie. Dieses Moment, welches die Vocalmusik, namentlich die Oper in Italien, schon zu einer Forderung an die Tonkunst gemacht hatte, wurde in der Instrumentalmusik nach und nach immer lebhafter vermisst; Melodie aber verlangte, wie der Gesang, einen nachklingenden Ton, und den konnte das Clavier, zumal in seiner damaligen Beschaffenheit, nicht geben. Dadurch kam man auf den Gedanken, die Mehrstimmigkeit des Claviers, welche der Polyphonie diente, mit der Tonfülle, die das Clavier nicht hatte, zu vereinigen, und dies führte nothwendig zur Anwendung der Bogen-Instrumente auf die Productionen der Kammermusik. Durch den gehaltenen Ton, welcher des gesangmässigen Ausdrucks fähig war, erhielt man für die Melodie Anhaltspunkte, die man brauchte, und da man die Polyphonie als das Wesentliche der Instrumentalmusik nicht aufgeben wollte, so vereinigte man zwei, drei, vier, auch fünf Bogen-Instrumente, und die Duette, Trio's, Quartette und Quintette waren da, und mit ihnen die Möglichkeit, dem melodischen Elemente zugleich mit dem harmonischen und polyphonen gerecht zu werden.

Zur Ausführung dieses Gedankens und zur Entwicklung desselben zu einer neuen Kunstform erschienen zu gleicher Zeit und unabhängig von einander in Italien Luigi Boccherini (1740—1805), in Deutschland Joseph Haydn (1732—1809). Ueber Boccherini, der in Deutschland nicht viel mehr als dem Namen nach bekannt ist, setzt uns die Arbeit seines französischen Biographen: *Notice sur Louis Boccherini par L. Picquot*, welche vor fünf Jahren erschienen ist, in Stand, eine ausführlichere Mittheilung zu geben.

Luigi Boccherini wurde am 14. Januar 1740 zu Lucca geboren. In das geistliche Seminar seiner Vaterstadt aufgenommen, erhielt er den ersten musicalischen Unterricht von dem Abte Vanucci, dem Capellmeister des Erzstiftes. Eine entschiedene Neigung für das Violoncell trat sehr bald bei ihm hervor, und sie ist sicherlich auf die spätere Richtung seiner Virtuosen- und Componisten-Thätigkeit nicht ohne Einfluss gewesen. Sein Vater, Contrabassist in der Kirchen-Capelle, der die grossen Anlagen seines Sohnes nicht verkannte, schickte ihn nach Rom, um dort seine Studien zu vollenden. Uebrigens hatte die Natur schon bei Weitem das Meiste bei ihm gethan: jedoch scheint der Aufenthalt in Rom und was er dort gehört, besonders die Gesänge in der Sixtinischen Capelle, Einfluss auf die

natürliche Einfachheit und eine gewisse Gefühlsstimmung, die in seinen Compositionen zu Tage tritt, gehabt zu haben; auch sprach er von jenen Eindrücken, die er in Rom damals empfangen, bis in seine letzten Lebensjahre mit grosser Vorliebe.

Nach seiner Zurückkunft schloss er ein enges Freundschaftsbündniss mit seinem Landsmanne Manfredi, einem tüchtigen Schüler Nardini's auf der Violine. Sie wollten über Turin und Paris nach Madrid gehen, welches damals ein Sammelpunkt der grössten Tonkünstler war. Schon in Turin machten sie Aufsehen, noch mehr durch die Composition der ersten Trio's von Boccherini für zwei Violinen und Violoncell, als durch die Virtuosität der Ausführung. Durch den Erfolg ermutigt, verlängerten sie ihre Kunstreise an fünf Jahre lang in Oberitalien und kamen erst 1767 nach Paris. Bis dahin waren jene Trio's von Boccherini, die er nicht drucken liess, die Haupthebel ihrer Erfolge.

In Paris wurden sie bei dem Baron von Bagge eingeführt, in dessen Hause sich damals die Auswahl der musicalischen Welt vereinigte. Boccherini's Compositionen machten in diesem Kreise und bald darauf in den *Concerts spirituels* das grösste Aufsehen. Die bedeutendsten Musik-Verleger gingen ihn um Veröffentlichung seiner Sachen an, und so erschienen in Paris zuerst die erwähnten Trio's und das erste Heft seiner Quartette, sechs Nummern, Opus 8, Paris, 1769, bei Venier*).

Im Jahre 1769 kamen Boccherini und Manfredi, versehen mit Empfehlungsschreiben des spanischen Gesandten in Paris, nach Madrid. Boccherini brachte ein drittes Heft von Trio's mit, die er dem Prinzen von Asturien, nachherigem Könige Karl IV., widmete. Er machte kein sonderliches Glück bei Hofe, doch ernannte ihn der Infant Don Luis zu seinem Kammer-Virtuosen. Wie so manche geniale Künstler, lebte Boccherini auch mehr für seine Kunst, als für die Befriedigung der Bedürfnisse des Lebens, und so hat er es, indem er Madrid nicht wieder verliess, niemals zu einigem Vermögen gebracht, sondern musste im Gegentheil oft mit häuslichen Sorgen kämpfen. Sein Genosse Manfredi scheint sich besser auf die Finanzen verstanden zu haben.

Bei Hofe schadeten Boccherini die Ränke des ersten Violinisten Brunetti und seine eigene Freimüthigkeit. Einmal z. B., als der Prinz von Asturien in einem seiner Quartette die erste Violine spielte und, weil ihm die Wiederholung einer Passage nicht behagte, das Instrument

*) Herrn Picquot lag die Sammlung aller Werke Boccherini's und der chronologische Katalog derselben, ein Autograph des Componisten, vor.

wegwarf und ausrief: „Abscheuliche Musik!“ erwiderte er: „Um ein musicalisches Werk zu beurtheilen, muss man etwas von der Musik verstehen.“ Der Prinz (nachher Karl IV.), durch seine riesige Körperkraft und Robheit bekannt, packte ihn beim Kragen und hielt ihn zum Fenster hinaus; nur der Schrei der Prinzessin brachte den brutalen Prinzen zur Vernunft, und er begnügte sich, den Musiker in eine Ecke des Zimmers zu werfen. Auch als König vergass er ihm diese Scene nie, und Brunetti, der sich bei ihm einzuschmeicheln und zu halten wusste, verfehlte nicht, seinen Hass zu schüren*).

Boccherini's ungeheure Fruchtbarkeit im Componiren verschaffte ihm wenigstens den nöthigen Lebensunterhalt, da seine Sachen gut bezahlt wurden. Trotz seiner manchmal drückenden Noth war er doch so gewissenhaft, dass er z. B. einem Käufer, der ihm für ein *Stabat Mater* 100 Louisd'or bot, dasselbe nicht zusagte, weil er es bereits einem Anderen versprochen, der ihm nur 60 Piaster (etwa 280 Francs) dafür zahlte.

Eine bessere Zeit für ihn führte die Widmung eines seiner Werke an den König Friedrich Wilhelm II. von Preussen im Jahre 1787 herbei; er erhielt dafür eine goldene Dose, mit Friedrichsd'or gefüllt. Der kunstsinnige König blieb aber dabei nicht stehen, sondern ernannte ihn zu seinem Kammer-Componisten und setzte ihm ein jährliches Gehalt aus**). Mit dem Tode des Königs im Jahre 1797 hörte freilich diese Einnahme wieder auf, und Boccherini sah sich wieder auf den Ertrag seiner Compositionen und Unterrichtsstunden beschränkt. Er soll zuletzt in wirklich ärmlichen Verhältnissen gelebt haben und starb in Madrid den 28. Mai 1805.

Er war zwei Mal verheirathet; aber auch in der Familie trafen ihn harte Schicksalsschläge, denn zwei erwachsene Töchter starben vor ihm hin und seine zweite Frau wurde an seiner Seite von einem Schlagflusse plötzlich getödtet. Sein letzter Nachkomme und Enkel, Don

*) Man sieht hieraus, wie irrtümlich die Angabe in manchen Tonkünstler-Wörterbüchern ist, dass der Prinz von Asturien Boccherini zum Director seiner Kammermusik ernannt habe.

**) In demselben Jahre 1787 schrieb auch Haydn im Auftrage des Königs die demselben gewidmeten Quartette, 1789 und 1790 eben so Mozart die drei Quartette in *D-, B- und F-dur*. Boccherini, dessen Musik der König sehr liebte, hatte nur die Verpflichtung, jährlich einige Quartette oder Quintette einzusenden. Ausserdem gab Friedrich Wilhelm II., der selbst ein eifriger Violoncellspieler war, anständige Pensionen an die auswärtigen Violoncellisten Dupont aus Paris und J. C. Bischoff in der fürstlich dessauischen Capelle, wofür z. B. der letztere nur die Verpflichtung hatte, jährlich einmal nach Potsdam zu kommen und mit dem Könige Duette oder in Quintetten zu spielen. Die Composition einiger melodiosen Soli für Violoncell mit Quartett-Begleitung erhielt er noch besonders honorirt.

Ferdinando Boccherini, lebt in Madrid als Professor an der Akademie der Künste.

(Schluss folgt.)

Zur Musikgeschichte.

Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit E. de Coussemaker. Tom. I (fasc. 1—6). Paris, Durand, 1864. XXIII und 466 Seiten in Quart.

Dieses neueste Unternehmen des rüstigen Manuscript-Forschers schliesst sich an eine Reihe von Schriften verwandten Inhalts, mit denen er seit längeren Jahren vornehmlich der Musikgeschichte Material zu bereiten bemüht ist, deren bekannteste, die *Histoire de l'harmonie du moyen age*, prächtig ausgestattet in Paris 1852 erschienen, sich durch Fleiss und Sachkunde empfiehlt; ihm zur Seite gingen zahlreiche Einzelgaben in den *Annales archéologiques*; ein anderes grösseres Werk, *Drames liturgiques du moyen age* (Paris, 1861), enthält Noten und Text, Latein und Altfranzösisch, nebst Facsimiles vom eilften bis vierzehnten Jahrhundert.

Die vorliegende Arbeit nennt sich eine Fortsetzung der Gerbert'schen Sammlung. Letztere, im Jahre 1784 herausgegeben, trägt manche Mängel einer Zeit an sich, der es mitten im Schwunge anderer Geistesbewegung mehr um den Inhalt, als um kritische Genauigkeit zu thun war. Gerbert's kritische Arbeit, sowohl im Vergleichen und Erschöpfen der Quellen, als in Textgestaltung, ist ungenügend; doch fehlt es nicht an Rechenschaft über das Vorliegende, die chronologische Ordnung ist sorgfältig innegehalten, und daneben treten, bescheiden, aber hilfreich zu rechter Stunde, Nachweisungen über Sachliches ein. Vermisst wird in Gerbert Manches; am meisten ist zu bedauern, dass die englischen Musiker fehlen: Walter Odington, Robert Handlo, Job. Hanboys, deren Lehrschriften den Historikern Burney und Hawkins bekannt, den Auswärtigen aber nicht so zugänglich waren, wie heute. Dafür ist, was Gerbert noch ausser den berühmteren Theoretikern Hucbald, Guido, Franco, Marchetto, Muris mittheilt, durchgängig materiel interessant, zudem Alles in die bewusste Einheit des Planes zusammengefasst, welche der Titel: „*Scriptores ecclesiastici de musica*“, ausspricht. So beginnt er denn mit dem ägyptischen Mönche Pambo, *saec. IV.*, und schliesst mit den *Constitutiones Capellae Pontificiae*, welche im Jahre 1545 durch Paul III. erlassen sind. Wer den alten Gerbert auch nur oberflächlich kennt, wird zwar seine kritischen Mängel bald gewahr werden, aber auch die Hingebung an die Sache und die Fülle des Gegebenen anerkennen.

Coussemer's Plan und Grundriss ist so deutlich nicht. Die Vorrede verspricht das bei Gerbert Vermisste namentlich aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert zu bringen, wobei „der Kirchengesang nicht den niedrigsten Rang behaupten soll“. — Nun ist aber nicht klar, welches Princip die Reihenfolge geregelt habe, indem zwar die Hauptmänner von Hieronymus de Moravia bis Hanboys (1250—1470) chronologisch geordnet stehen, die Nebenmänner dagegen — anonyme, unbedeutende und werthvolle durch einander — weder chronologisch noch didaktisch einander folgen. Die Vorrede unterlässt, das Wort der Ordnung zu sagen: sie gibt das Biographische und Bibliographische allerdings mit löblicher Genauigkeit, erzählt aber von dem Plane des Ganzen weiter nichts; der Titel deutet uns an, dass wir auf eine Fortsetzung hoffen sollen.

Es wäre nun solche *Sylloge qualiscunque* dennoch als schätzbares Material anzuerkennen, wenn nur eben das Kritische sich mindestens in Herstellung äusserlicher Correctheit kundgäbe. Ein buchstäblicher Abdruck mittelalterlicher Orthographie, wie: „*he note que longe vocantur*“, und Aehnliches, gilt doch heute nicht mehr als kritisches Ideal, zumal wenn zu den offenbaren Schreibfehlern der Manuscripte, welche mit erstauntem *Sic!* notirt sind (z. B. 397^b), noch weit zahlreichere Druckfehler kommen, die im Erraten-Index vermisst und durch die höfliche Erklärung am Ende der Vorrede nicht vergütet werden. — Jedenfalls ist eine Frage erlaubt nach der kritischen Methode des Autors, wenn im späteren, dem heute vorliegenden, Werke Einzelnes verändert wiederkehrt, was das frühere bereits einmal gebracht, und über das Verhältniss beider Redactionen keine Auskunft gegeben wird. Ein Beispiel ist das Cap. 26 des Hieronymus de Moravia, welches *Hist.* im Allgemeinen sauberer bringt, als *Script.*; Abweichungen, wo man die Rechenschaft vermisst, sind u. A. folgende:

I. *Script.* 94^a, 2 *discantui*, *Hist.* 247 *discantus*. Der Zusammenhang scheint den Dativ zu erfordern: *Dicendum est de cantu ecclesiastico, secundum quod discantui subjicitur* = „Es soll hier gezeigt werden, wie der *Cantus firmus* (c. *ecclesiasticus, planus, tenor*) dem *Discantus* (c. *mensuratus, figuratus, contrapunctus*) unterlegt wird.“ Auch das Umgekehrte ist möglich, dass nämlich die Mensuralstimme unter den Tenor zu liegen kommt, doch ist das für jene Zeit ungewöhnlich, vielleicht beispiellos. C. *Hist.* übersetzt mit feiner Unbestimmtheit: *Nous allons parler du chant ecclésiastique considéré dans ses rapports avec le déchant*, was man auch aus *discantus* [ei] *subjicitur* verstehen kann. Doch wird der Dativ sich wohl behaupten, zumal auch der *Cantus firmus* (eccles.)

als Fundament der Composition oft *Subjectum* genannt wird, bis in die späte Fugenkunst hinein.

II. Die Ueberschrift desselben Stückes lautet *Script.* 94 *Discantus Positio vulgaris*, *Hist.* 247 *Disc. vulgaris positio*. Ersteres ist vorzuziehen, da Hieronymus gleich Anfangs im Texte sagt: *De discantu sunt quinque positiones solemnes, una scilicet vulgaris, ceterae vero speciales* = „fünf namhafte Positionen (Lehrsätze, Lehr-Systeme), eine allgemeine, die anderen specielle“, worüber die späteren Sätze desselben Hieronymus folgende Auskunft geben: *Script.* 97^a: *Haec est prima positio; quia quaedam nationes utuntur communiter vulgare(m) esse diximus; sed quoniam defectuosa est, ideo positionem quae Johannis de Garlandia est subvehimus*; — dann *Script.* 117^{a-b}: *Subsequitur Positio tertia Johannis de Burgundia, ut ex ipsius ore audivimus, vel secundum vulgarem opinionem Franconis Coloniensis . . .*; endlich p. 136: *. . . . Petri Picardi*. Aus der Combination dieser Sätze schliesst C. *Hist.* 248 n. 1, unter den vier *positiones speciales* seien die von Garland, Burgund, Franco und P. Picardus verstanden. Kühn genug, auch treffend, wenn nur die obigen Worte *Burgundia . . . Franconis* es zuliesse! Genug, die ältere, von C. gewählte Ueberschrift D. V. P. nach seiner Uebersetzung, *Hist.* 247, *Doctrine du déchant vulgaire*, widerspricht Hieronymus' Worten, und es muss heissen D. P. V. *doctrine vulgaire*, d. h. *générelle du déchant*.

Das Angeführte ist ein Beispiel unter vielen, welche die Frage nach der kritischen Methode des Editors hervorrufen. Kunstwissenschaftliche Belehrungen sind in dieser Sammlung ganz vermieden; einige Citate aus Boethius und Anderen in den Anmerkungen hellen nichts auf, als den Fundort. Der Mangel solcher Belehrungen drückt hier um so empfindlicher, je befähigter der Verfasser sich anderswo gezeigt hat, die dunkle Kunstsprache jener Zeiten aufzuschliessen. Die *Histoire* enthält nicht nur, wie sich von selbst versteht, mehr systematisch Zusammenhängendes, sondern ist überhaupt mit mehr Geist und Einsicht bearbeitet, als die *Scriptores*; brauchbarer jedenfalls schon durch die französische Sprache, gibt sie viel Anregendes, interessante Aufschlüsse, reichliche Facsimiles — doch laufen in der Auffassung der Mittel-Lateiner auch wunderliche Dinge unter, davon wir aus demselben Capitel wie vorher noch eines anführen, weil es einen folgenreichen Irrthum involvirt. Derselbe Hieronymus sagt nämlich: *Est autem discantus diversus consonus cantus*, was C. *Hist.* 248, 18 übersetzt: *Le déchant est un chant composé de diverses consonances*, während das Lateinische sagen will: *Discant* ist verschiedener consonirender Gesang, das heisst: nicht unison, wie der *Cantus planus*,

aber auch nicht widersprechend, wie ein *Cantus planus* neben dem anderen, sondern harmonisch consonirend, vgl. Anonym. II, p. 311, *diversorum cantuum consonantia*.

Die Scriptores des vorliegenden ersten Bandes sind: 1. Hieronymus de Moravia (Moravus), *Tractatus de Musica*, 1250, mit Anhang von (1) Joh. de Garlandia, *De musica mensurabili positio*, 1180 (?); (2) Franconis (Coloniensis) *Ars cantus mensurabilis*, 1220; (3) Petri Picardi, *mus. mensur.* — 2. *Magistri Franconis Coloniensis Compendium discantus.* — 3. *Joh. de Garlandia Introductio musicae.* — 4. *Ejusdem de mus. mensur.* — 5. *Walteri Odingtoni de Speculatione musicae*, 1228. — 6. (*Cujusdam*) *Aristotelis Tractatus de mus.* — 7. *Petri de Cruce Tractatus de tonis*, 1280 (?). — 8. *Abbreviatio Mag. Franconis a Joh. Balloce.* — 9. *Anonymi I. Tract. de consonantiis*, 1230. — 10. *An. II. de discantu.* — 11. *An. III. de Cantu mensurabili.* — 12. *An. IV. de mensuris et discantu*, 1200. — 13. *An. V. de discantu.* — 14. *An. VI. de figuris sive de notis* 1380. — 15. *An. VII. de musica libellus*. 1180. — 16. *Roberti de Handlo Regulae*, 1326. — 17. *Summa M. Joh. de Hanboys super musicam continuam et discretam*, 1470.

Hieron. Moravus hat über die Hälfte seines Tractates mit Auszügen aus Ptolemäus, Boethius und Cottonius angefüllt, nur die letzten neun Capitel sind sein Eigenthum. Der Inhalt der ersten neun Capitel bewegt sich ganz in Speculationen und Definitionen; die eigentliche Tonlehre, welche von Monochord, Consonanz, Tonrechnung, Kirchentönen und Mensuralmusik handelt, ist ungefähr zur Hälfte sein Eigenthum. Seine Darstellung ist schlicht und klarer, als bei manchen Zeitgenossen, wesshalb ihm C. einen hohen Rang in der Wissenschaft zuschreibt, was uns etwas übertrieben scheint. Originel ist jedoch, was unser Moravus in seinem Cap. 24, *de modo cantandi*, p. 87—89, von *pulcher* und *turpis tonorum gradus* lehrt; eine Art Melodik mit Empfehlung leichter, flüssiger Melismen und Verwerfung unsingbarer Intervalle, eine der ältesten Aufzeichnungen erlaubter und verbotener Tonschritte, daher wohl so unbehülflich ausgedrückt und eingetheilt in *pulcher*, *pulterior*, *pulcherrimus* u. s. w. Von den im Prooem. p. 3 versprochenen 28 Capiteln sind nur 26 vorhanden; das letzte, welches von Instrumenten handeln sollte, vermissen wir ungern. — Sehr lästig ist der incorrecte Druck*), wo zwar ein Theil den kundigen Leser nicht verwirrt, andere jedoch beim raschen Lesen sehr ärgerlich sind; z. B. 27^a, 3 steht falsch *G*, statt *C*; — 28^a,

20 falsch *c*, statt *e*; — 31^a *Emineles*, *Ekimeles*, statt *Emmeles*, *Ekmeles* und öfter! — 51^b, 15 XXX, statt XL; — 75^b, 1 *dividicat*, statt *dijudicat*; — 85^b, 3 unten, *sineninia*, st. *synemmena*; — 91^b, 19, *in medietate*, st. *immediate*; — 95^b, 7, *in c acutum*, st. *a acutum*; — 97^b, 17, *voce amissa*, st. *omissa* u. s. w. Die häufigen Fehler in den arithmetischen Capiteln lassen sich eher entschuldigen mit den langweiligen römischen Ziffern, wo in den Tausenden der musicalischen Bruchrechnungen selbst das aufmerksamste Auge leicht ermüdet.

Ein besonderes Lob verdient der wackere Hieronymus durch Abschrift der drei Anhänge, deren erster, den Joh. de Garlandia enthaltend, späterhin nochmals vorkommt unter Nr. 4, nach Ausweis der Vorrede p. XIV, weil letzteres eine veränderte Ausgabe des ersten sei. Offenbar ist jene erste Form die bessere; obwohl Moravus' Compilation eingereiht, ist sie vollständiger und gründlicher, als die letzte. Der J. de Garlandia macht der Kritik zu schaffen; es sind drei seines Namens in C. Script., ein vierter, Garlandus Vesuntinus, findet sich in Gerbert, Script. T. II. Ob diese alle Einer oder verschiedene sind, ist durch die bibliographischen Noten C. Script. X, XIII, XIV noch nicht sichergestellt; dass der Garl. II, III in C. Script. den übrigen dieses Namens in Weisheit um ein Jahrhundert voraus sei (C. Script. X, Z. 20), haben wir nicht wahrnehmen können, und vermissen sowohl hier als in C. Hist. 48, 212 die Belehrung über diesen Unterschied. Im Uebrigen ist dieser Garl. I interessant, aber schwierig; er behandelt den damals üblichen Inhalt der Tonlehre: Mensur, Figur, Discant = Tact, Noten, Melodienlehre; wären nur die Noten-Beispiele, namentlich zum Discantus, verständlicher! Hier würde die leitende Hand des gewandten Déchiffreurs auch den gelehrtesten Lesern willkommen sein, denen die S. 107—113 verzeichneten längeren Discantus, so weit sie sich in grösseren Ligaturen ergehen, ganz unsinnig erscheinen müssen. Wir wissen wohl, wie manche Entzifferungen, mit möglichster Sorgfalt nach den Regeln der alten Mensuralisten angestellt, theilweise mit Glück, d. h. zu angenehmem Erfolge, ausgeführt sind; wer aber die Literatur dieses Gebietes kennt, weiss auch, dass nicht allein Forkel und Burney in der Anwendung jener Regeln abweichen, sondern auch neuerdings die kritisch vorgeschrittenen Schubiger, Lambillote, Fétis, Ambros und Coussemaker noch immer angefochtene, mindestens fragliche Resultate bringen, und nur Bellermann unangefochten geblieben ist mit seinen trefflichen Herstellungen, die sich freilich mehr in dem helleren Zeitraume von 1400—1600 bewegen.

Unsere Klage über Unklarheit bezieht sich besonders auf Garland's letzte Capitel *de triplicibus et quadrupli-*

*) Selten hilft der Verfasser dem Leser durch eine emendirende Note, u. A. 10a n. 2, wo *Al Pharabius* empfohlen wird zu lesen, statt des Textes *Aphorabium*, oder 96a *duplum*, statt *duplex*. Hätte er dafür doch lieber jene sinnstörenden beachtet!

cibus, wo Noten und Text oft klingen wie ganz verschiedene Sprachen.

(Schluss folgt.)

„Des Sängers Fluch“, Oper von A. Langert.

Wien, 9. December 1865.

Am 1. December wurde Langert's „Des Sängers Fluch“ zum ersten Male aufgeführt und still zu Grabe getragen. Wie Löwe's „Concini“ in der vorigen Saison, so dürfte auch heuer diese neue Oper kaum mehr als drei Aufführungen erleben*). Das Loos des Opern-Kritikers ist hier wirklich ein ganz eigenthümlich betrübendes. Er schreit das ganze Jahr hindurch nach Novitäten, und kommt endlich einmal eine zur Aufführung, so muss er dabei das Amt des Todtengräbers übernehmen. Liegt auch der Hauptgrund hierzu in der nicht zu läugnenden geringen musicalischen Schöpfungskraft der Gegenwart, so fällt doch auch der Umstand in die Wagschale, dass bei dem so seltenen Erscheinen eines neuen Werkes an unserem trüben Opernhimmel der Ausruf: endlich wieder einmal eine Novität! vollkommen gerechtfertigt ist. Eine Direction, die im Jahre eine oder höchstens zwei Novitäten bringt, verrückt gänzlich den Standpunkt einer billigen Beurtheilung; wenn sie aus zwanzig ihr vorliegenden Werken nur eines herausucht, so müssen Publicum und Kritik zu dem Glauben verleitet werden, dass ihnen da etwas ganz Besonderes, ein wahres Meisterwerk, geboten werden wird. Je grösser die Erwartung, desto stärker der Unwille des Publicums und die Strenge der Kritik, wenn die Enttäuschung eintritt. Wir wären recht begierig, zu erfahren, welche Grundsätze die Direction (wenn überhaupt bei dieser Direction von Grundsätzen die Rede sein kann) bei der Wahl ihrer Novitäten leiten. Dass eine Opernbühne das Langert'sche Werk auch bringe, wäre natürlich, dass sie es aber allein bringt, ist schwer erklärlich, denn da stehen doch gewiss die Opern von F. Hiller, Bruch, Wüerst, Abert, Schmit, Herther, Barbieri und von Anderen wenigstens auf gleicher Stufe in Bezug auf inneren Werth oder scenische Wirksamkeit. Da werden wahrscheinlich die Titel aller vorhandenen Opern in einen grossen Topf geworfen, und die kundige Hand des Directors holt den Treffer heraus. Oder sollte wirklich „Des Sängers Fluch“, wie vielfach behauptet wurde, eine „Zwangoper“ als octroyirte Vorläuferin der „Africanerin“ sein?

*) Die Oper scheint bereits nach der zweiten Aufführung, welche vor leerem Hause Statt fand, *ad acta* gelegt worden zu sein.

Das Textbuch ist von Gustav von Meyern in Coburg — was der Zettel verschwieg — mit Benutzung des Uhland'schen Gedichtes nicht ohne Geschick verfasst. Die Verse sind singbar, dem Componisten ist Gelegenheit geboten, sehr wirksame Situationen musicalisch zu beleben, die entsprechende Vertheilung der Scenen für Arien, Duette und grosse Ensembles zeugt von einer kundigen Hand, und es ist ausserdem auch auf eine glänzende und durch den Hintergrund einer nebelhaften Vorzeit phantasiereiche Ausstattung Rücksicht genommen. Was jedoch dem Textbuche vorgeworfen werden muss, ist der Mangel an dramatischem Leben und Bewegung, so wie die Passivität der Hauptpersonen. Nur die Gisella, eine Zwillingsschwester der Chezy-Weber'schen Eglantine, bildet eine Ausnahme; ihre durch nichts motivirte Umwandlung im letzten Acte ist jedoch eben so sinn- als zwecklos.

Weit schlimmer, als mit dem Texte, sieht es aber hier mit der Musik aus. Die meisten Melodien, die uns Herr Langert als die Producte seiner Erfindung aufischt, mahnen in so erschreckender Weise an die seichtesten Compositionen von Abt, Gumbert und Consorten und haben einen so entschieden liedertafelartigen Beigeschmack, dass mehrmals etwas wie ein leiser Schauer der Entrüstung im Saale vernehmbar wurde. Die Ensembles sind meistens im Sechs- oder Neunachtels-Tacte ganz nach der Verdi'schen Schablone behandelt. Dabei ist das Ganze nach jener dramatisch sein sollenden, zwischen Recitativ und Cantilene schwankenden Art behandelt, und bringt es in den besten Momenten nicht über eine servile Nachahmung Wagner's. Die Instrumentation ist gesucht und überaus lärmend, die sämmtlichen Gesangs-Parteien sind undankbar und für die Sänger, die beständig mit den Blechmassen zu kämpfen haben, sehr anstrengend. Obwohl Herr Langert noch ein junger Mann sein soll und wir seine früheren Werke, ein Quartett, eine Sinfonie und eine Oper, „Die Jungfrau von Orleans“, nicht kennen, so glauben wir doch kaum, nachdem wir sein „Des Sängers Fluch“ gehört haben, dass wir es mit einem noch entwicklungsfähigen und auf dem dramatischen Felde für die Zukunft versprechenden Talente zu thun haben. Wir halten es daher für überflüssig, näher in das Detail seines Werkes einzugehen, um so mehr, als aller Wahrscheinlichkeit nach die Oper beim Erscheinen dieser Besprechung bereits für immer vom Repertoire verschwunden sein wird.

Die Aufführung hatte an dem Misserfolge derselben keinen Antheil. Im Gegentheil, sie war unter Herrn Dessoff's Leitung trefflich studirt, und alle darin Beschäftigten, die Damen Dustmann, Krauss, die Herren Bignio, Schmid, Ferenczy und Hrabanek haben

Alles gethan, um das Werk zu retten, was auch vom Publicum anerkannt wurde, denn der gespendete Beifall galt lediglich den Darstellern. Besonders hervorzuheben sind die Leistungen des Fräuleins Krauss und des Herrn Bignio, die ihre Rollen möglichst scharf zu charakterisiren trachteten. Schade, dass bei der Erstgenannten die gänzlich gebrochene Stimme sich ihren besten Intentionen stets hemmend in den Weg stellt. Selbst Herr Ferenczy hatte sehr gute Momente und gab sich auch im Spiel redlich Mühe. Hier ist es wohl der Mangel an ursprünglicher Begabung und an elementarem Unterrichte, wie die äussere Repräsentation, welche dem Streben des Sängers die grössten Hindernisse bieten. Die Rollen des alten Sängers und der Königin sind dramatisch wie musicalisch derart behandelt, dass selbst Herr Schmid und Frau Dustmann mit dem besten Willen nichts damit anzufangen wussten.

Die Ausstattung war, was man an unserem Operntheater eine „glänzende“ nennt. Die Scenirung des Schlusses, der einzige, effectvolle Moment der Oper, war gänzlich misslungen. Während der alte Sänger den Fluch spricht, hätte der König und die Königin und der ganze Hofstaat auf der Bühne bleiben sollen, um dann unter dem Schutte des zusammenstürzenden Palastes zu verschwinden. So aber, wo Alles, selbst der alte Sänger, sich gemüthlich entfernt, die Bühne leer bleibt und dann erst der Einsturz in echt primitiver kindischer Weise vor sich geht, wird die Oper noch um ihren einzigen wirkungsvollen Moment gebracht.

Schliesslich nur noch eine Bemerkung. Es wurde seiner Zeit in Form einer Berichtigung officiell mitgetheilt, dass Hiller's Oper „Der Deserteur“ wegen ihrer vorausichtlichen gänzlichen Wirkungslosigkeit zurückgelegt wurde. Sollte nun wirklich die Wahl von „Des Sängers Fluch“ eine freiwillige gewesen sein, so gibt sie der Urtheilsfähigkeit der hier entscheidenden Organe (wir wissen nicht, ob Oberstkämmerer-Amt, artistischer Director, oder Capellmeister, oder alle zusammen) eben kein glänzendes Zeugnis, und es wird sich unter so bewandten Umständen Herr Hiller über die erlittene kränkende Zurücksetzung wohl zu trösten wissen. (W. Rec.)

Mehrstimmige Gesänge für weibliche Stimmen.

Eine der angenehmsten und beliebtesten Gattungen der Hausmusik machen die Lieder und Gesänge für zwei oder drei Stimmen (Soprane oder Sopran und Alt) aus: die Mutter singt sie mit der Tochter, oder die Töchter überraschen den musikliebenden Papa damit, das begleitende Orchester ist in Gestalt eines Flügels oder Piano's

überall bei der Hand, und in jeder gebildeten Familie ist heutzutage wenigstens ein Mitglied vorhanden, das der Rolle des Begleiters am Clavier gewachsen ist. Wir machen deshalb auf einige Sammlungen der Art, die in den letzten Jahren erschienen sind und sich zu musicalischen Weihnachts- und Neujahrgeschenken ganz besonders eignen, aufmerksam, da sie sich durch liebliche, sangbare Melodien, deren Ausführung keine besonderen Schwierigkeiten darbietet, durch gute Wahl der Gedichte und durchweg edeln musicalischen Charakter empfehlen.

Ferd. Hiller, Zehn Gesänge für zwei Singstimmen. Op. 90. Mainz, bei Schott's Söhnen. 2 Hefte, jedes 1 Fl. 48 Kr.

Ferd. Hiller, Sechs leichte Zwiegesänge. Op. 92. Ebendasselbst.

Franz Weber, Acht Duette für zwei Singstimmen, der Frau Herzogin von Nassau gewidmet. Op. 31. Köln, bei Joh. Franz Weber. Hest I. 1 Thlr. 20 Sgr. II. 20 Sgr. Diese Duette sind „zunächst für den Chorgesang in höheren Töchterschulen“ bestimmt, machen aber auch, von zwei Solostimmen gesungen, gute Wirkung. Die Stimmen sind (in Partitur gedruckt, was sehr zweckmässig ist) besonders zu haben. (7¹/₂ Sgr.)

Heinr. Marschner, Fünf Gesänge für drei weibliche Stimmen. Op. 188. Zwei Hefte, jedes Partitur und Stimmen 1¹/₃ Thlr. Leipzig, bei J. Rieter-Biedermann. Diese Gesänge sind sowohl für den Vortrag im Chor, als durch drei Solostimmen geeignet. (Die Stimmen einzeln zu 5 Ngr.)

Max Bruch, Drei Duette für Sopran und Alt. Op. 4. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

Max Bruch, Sieben zwei- und dreistimmige Gesänge für weibliche Stimmen, vorzüglich zum Gebrauche in höheren Töchterschulen. Op. 6. Köln, Eisen's Buch- und Kunsthandlung. Preis 15 Sgr.

A. Seiffert, Vier Duette für zwei Singstimmen. Op. 9. Haag, bei Weygand und Beuster. Preis 2 Fl. 40 C.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der zweiten Soiree für Kammermusik kamen das Violin-Quartett in *G-dur* von Mozart und das in *D-dur* (Op. 18) von Beethoven zur Aufführung. Ferner trugen die Herren Capellmeister Hiller und Joh. Brahms die vierhändigen, mit Recht gerühmten Variationen des letzteren über ein Thema von Schumann

vor und Herr Brahms die Clavier-Partie seines Quartetts in *G-moll*, Op. 25, welches ebenfalls mit Beifall aufgenommen wurde, wie man uns berichtet, da wir selbst den Saal schon nach dem Vortrage der Variationen aus Gesundheits-Rücksichten verlassen mussten.

Saarbrücken, 14. December. Gestern fand das erste diesjährige Concert des Instrumental-Vereins unter Mitwirkung der Frau Emma Wernicke aus Paris, des „Gesangvereins“ und der Liedertafel „Eintracht“ Statt. Unser neuer Musik-Director Herr A. Langert machte zu gleicher Zeit sein Debut als Dirigent. Die präzise und lebendige Durchführung sowohl der Instrumental- wie der Vocal-Piecen zeigte, dass wir uns gratuliren können, eine solche Acquisition gemacht zu haben; wir wünschen nur, Herr Langert möge uns recht lange erhalten bleiben. — Das Programm brachte Haydn's Sinfonie in *B-dur*, Nicolai's Overture zu den „Lustigen Weibern“, die grosse Arie der Vitellia aus „Titus“, zwei Nummern für Sopran aus Langert's Oper „Des Sängers Fluch“, die sehr gefielen, und im zweiten Theile Mendelssohn's „Athalia“. — Welch umsichtiger, energischer Dirigent Herr Langert ist, zeigte sich gestern, und wir versprechen uns von seinem Wirken die schönsten Resultate. Es war Leben in den Chören und im Orchester und Alles ging prächtig von Statten.

* **Schwerin**, im December. Der diesjährige Herbst hat uns bereits so mannigfache musicalische Genüsse gebracht, dass wir in Ihrem geehrten Blatte zu viel Raum beanspruchen müssten, wollten wir die einzelnen Concerte und Aufführungen mit der nöthigen Gründlichkeit besprechen. Es mag deshalb Entschuldigung finden, wenn wir bloss über das zuletzt Genossene aus frischer Erinnerung referiren. Am 7. December führte unser strebsamer Gesangverein das bisher hier noch nicht gehörte Oratorium „Josua“ von Händel im Saale des hiesigen Schauspielhauses und zum Besten des Theater-Pensionsfonds auf. Der Verein, unter Leitung seines trefflichen Dirigenten, Herrn Hof-Capellmeisters Schmitt, hat bereits in den früheren Jahren so tüchtige Beweise seines Strebens und Fleisses gegeben, dass wir uns nur freuen dürfen, durch seine Aufführungen grösserer Oratorienwerke eine bis dahin sehr fühlbare Lücke unseres musicalischen Lebens ausgefüllt zu haben. Die mit Liebe und Fleiss einstudirten Chöre dieses grossartigen Tonwerkes konnten ihre Wirkung nicht verfehlen. Die Solo-Partieen waren freundlichst übernommen von den Solisten des hiesigen Hoftheaters (Fräulein Reiss: Achsa, Sopran — Fräulein Barn: Othniel, Alt — Herr Schueller: Josua — Herr Hintze: Kaleb) und wurden von denselben in einer so edeln, stilmässigen Weise durchgeführt, dass man ihnen für ihr Wirken auf diesem ihnen an und für sich nicht heimischen Gebiete vollen Dank schuldet. Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass dem Vereine nur durch die uneigennützig unterstützung der Solokräfte des grossherzoglichen Hoftheaters die Möglichkeit zur Aufführung solcher Werke gegeben ist. Die Besprechung einzelner Details, die Hervorhebung irgend eines kleinen Fehlers oder Versehens kann nicht unsere Aufgabe sein. Auch eine strenge Kritik darf von einer guten und edlen Aufführung berichten, wenn das Ganze von einem Geiste beseelt wurde, der in das Tonwerk mit Verständniss einzudringen vermochte und die grossartigen Intentionen des Tonmeisters zur Geltung zu bringen wusste.

Professor Fr. Bodenstedt hat seine Function beim münchener Hoftheater übernommen; seine Aufgabe besteht darin, bei der Aufführung classischer Dichtungen sich mit den Darstellern in persönlichen Verkehr zu setzen, seine Ansichten über die Intention des betreffenden Werkes und über die darzustellenden einzelnen Charaktere zu äussern und zu diesem Zwecke bei der jedesmaligen

Leseprobe, so wie bei den scenischen Proben gegenwärtig zu sein. Die Inscenirung der Stücke, so wie die Rollenbesetzung bleibt wie bisher den Regisseuren und der Intendanz überlassen.

In Paris ist die bekannte Pianistin Fr. Therese Wartel gestorben. Sie war eine treffliche Pianistin, die auch in der „Patrie“ Recensionen schrieb und unlängst noch ein Buch über die Sonaten Beethoven's herausgegeben hat.

Aus Warschau wird uns das Programm einer Festfeier von Beethoven's Geburtstag (den 17. December) mitgetheilt, welche seit vorigem Jahre dort zu regelmässiger Wiederkehr von Herrn Le Brun, Redacteur der dortigen Musik- und Theater-Zeitung, veranstaltet worden. In einem Morgen-Concerte von 12½ bis 3 Uhr wurden Compositionen von Beethoven für Gesang (Sätze aus der *C-dur*-Messe, Adelaide u. s. w.), Pianoforte (Op. 57) und Kammermusik (Stücke aus dem Septett und Quintett Op. 29) gemacht. An 400 eingeladene Personen und alle Notabilitäten der Stadt waren zugegen.

Ankündigungen.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

So eben ist erschienen:

Das musicalische Lied in geschichtlicher Entwicklung.

Uebersichtlich und gemeinfasslich dargestellt

von

Dr. K. E. Schneider.

Dritte Periode: Das strophische Stimmungslied.

(Dritter und letzter Theil.)

Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig ist so eben erschienen:

Reinecke, Carl, Musik zu Hoffmann's Kindermärchen vom Nussknacker und Mausekönig für das Pianoforte zu vier Händen.

Complet 2 Thlr. 5 Ngr. Ohne Overture 1 Thlr. 20 Ngr. Die Overture allein 20 Ngr.

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, Höhle Nr. 1.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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