

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 37.

KÖLN, 15. September 1866.

XIV. Jahrgang.

**Inhalt.** Beethoven. Eine biographisch-bibliographische Skizze von Otto Mühlbrecht. — Hat die Musik vorchristlicher Zeit Bedeutung für die jetzige Tonkunst? — Die Hoftheater in Hannover, Kassel, Wiesbaden. — Theater in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Leipzig, Frau Rudersdorf — Dresden, Frau Marie Bayer-Bürck — München, H. von Bülow — Wien, Hof-Operntheater — Brüssel, Musikverein, Fétis' *Biographie universelle des Musiciens* — Paris, Compositionen von Rossini, Bühnen-Honorare u. s. w.)

## Beethoven.

Die Beethoven-Literatur ist wieder durch ein splendid gedrucktes Buch von 120 Seiten in gr. 8. vermehrt worden, welches der Verfasser, Herr Otto Mühlbrecht, auf dem Titel „eine biographisch-bibliographische Skizze“ nennt\*). Es zerfällt in zwei Haupt-Abschnitte, deren erster eine Biographie (S. 1—65), der zweite einen Katalog der Beethoven'schen Werke (S. 66—115) enthält, dem ein Anhang: „Beethoven-Literatur“, hinzugefügt ist.

Eine Bereicherung der Beethoven-Literatur ist dieses Buch nicht, und man kommt in Verlegenheit, wenn man die Herausgabe desselben überhaupt nur rechtfertigen will. Der Verfasser selbst macht uns seinen Standpunkt auch nur auf indirecte Weise klar. Er sagt im Vorworte: „Für den Musikfreund“ — und nicht noch mehr für den Künstler? — „ist es eine der interessantesten Studien, sich mit Beethoven in eingehender Weise zu beschäftigen; eine Aufgabe, die in dem Grade an fesselndem Reize gewinnt, als man sich mehr und mehr in das eigenthümliche Wesen dieses grossen Geistes vertieft und sich mit seinen Schöpfungen vertraut macht, die ein so treues, klares Bild seines geistigen Lebens liefern, wie nie eine Biographie von fremder Hand es zu geben im Stande ist. Eine solche Biographie, wenn auch verbunden mit einer Charakteristik seiner Werke, vermag dem Leser nimmermehr das seltsame Schaffen, den genialen Entwicklungsgang Beethoven's getreu zu veranschaulichen, weil (?) es dem Biographen an glaubwürdigen Quellenschriften fehlt, aus deren Vergleichung unter einander man in anderen Fällen leicht (?) sich ein annähernd treffendes Urtheil bilden kann. Dagegen hat uns Beethoven selbst das reichste Material in seinen Werken hinterlassen. Seine Compositionen sind seine

Auto-Biographie. In ihnen hat er sich selbst mit Meisterhand gezeichnet; da erzählt er uns offen und freimüthig seine Schicksale, seine Freude und Leid; in ihnen erkennen wir Thatsachen und Gedanken, ziehen mit Beethoven hinaus in die Welt, jubeln mit ihm über die Schönheiten der Natur, mischen uns in das Kriegsgetümmel, durchfurchen die Wogen des Meeres und beobachten das Leben der Menschen um uns her. Wir sehen ihn im Frühling des Lebens, übersprudelnd von köstlichem Humor, dann zu der ernstesten Thätigkeit des Mannes, der seinen Beruf fühlt, übergehen, bis wir ihn in schwerer Stunde, von Sorgen gedrückt, wiederfinden und Zeuge davon sind, wie er kämpft und nach Freiheit des Körpers und Geistes ringt, bis ihm der Friede wird und er zu Gott eingeht, dessen Verherrlichung er seine besten Kräfte gewidmet.“

Nach diesen Redensarten sollte man in dem Buche eine Anleitung zu dem Studium der Beethoven'schen Werke vermuthen, allein der Verfasser verweist nur auf seinen Katalog, „der dem Leser den Leitfaden zu weiteren eigenen Studien bietet“, und will die Biographie „nur als einen Commentar zum Kataloge“ betrachtet wissen. Dies würde einen Sinn haben, wenn die Biographie die Entwicklung des Künstlers und die Reihe der bedingenden und darauf einflussenden Lebens- und Zeitverhältnisse an die fortlaufende Betrachtung seiner Werke geknüpft hätte. Wie sie aber vorliegt, enthält sie nur eine Erzählung seines äusseren Lebens, einen ohne alle Kritik gemachten Auszug aus dem Material, das in den bekannten Schriften von Schindler, Marx, Lenz, Wegeler, Ries, Ulibischef u. s. w. vorliegt, zu welchem der Verfasser von dem Seinigen nur allgemeine, über Beethoven landläufige Phrasen hinzuthut, und wenn er einmal auf das innere Leben des Genius in dessen Werken einzugehen versucht, um einen „Commentar“ zum Katalog zu liefern, Blößen gibt, die seine Unfähigkeit zu solchen Arbeiten in arger Weise darthun.

\*) „Beethoven und seine Werke. Eine“ u. s. w. Leipzig, Verlag von C. Merseburger. 1866. VI und 119 S. gr. 8.

Ein so strenges Urtheil, welches der Sache wegen ausgesprochen werden muss, möge sich durch einige Belege rechtfertigen. Man höre z. B. Herrn Mühlbrecht S. 19:

„So (durch die Gebaltszusicherung der bekannten drei Kunstfreunde) in den Stand gesetzt, sich ohne alle Beschränkung der Kunst widmen zu können, schuf er jene herrlichen Trio's und Quartette, die noch heute die Lust aller Kenner sind. Hervorzuheben sind darunter namentlich die drei russischen Quartette (Op. 59) aus dem Jahre 1806, die Trio's Op. 70 aus dem Jahre 1808, das Quartett Op. 74 aus 1809, so wie das Sextett Op. 81. Als Perle der umfassenderen Instrumental-Musik, in dieser Periode entstanden, glänzt in erster Reihe die 1803—4 componirte heroische Sinfonie (Op. 55), die von Vielen für die gelungenste Orchester-Composition Beethoven's überhaupt erklärt wird, in welcher wenigstens die Eigenthümlichkeiten seines Charakters und Genies den beredtesten Ausdruck gefunden haben.

„Dieser Kraftäusserung folgten 1806 und 1808 die *B-dur*- und die *C-moll*-Sinfonie, Op. 60 und 67, und in demselben Jahre auch noch die berühmte Pastoral-Sinfonie (Op. 68), in welcher Beethoven das herrlichste landschaftliche Gemälde vor unserem inneren Auge keck und doch zart hinzeichnet. Das Bild ist von um so überraschenderer Wirkung, als wir jeden Pinselstrich genau verfolgen können, ohne dass diese Malerei zu weit getrieben wäre.“

Ueber die Oper „Fidelio“ lässt sich der Verfasser, nachdem er die Musik zu Egmont, Prometheus, Coriolan, König Stephan, Ruinen von Athen „mehr oder weniger aphoristische Opernversuche“ (!) genannt hat, also vernehmen:

„Beethoven hat nur diese eine Oper geschrieben, aber in ihr erkennen wir wiederum den Meister, der in allem, was er schrieb, Wahrzeichen schuf, die auf festem Boden wurzeln und eine Gränze bezeichnen, von der an man zu rechnen gewohnt ist. Wie heutzutage die Zauberflöte, der Figaro und Freischütz unbedingt den ersten Platz in der volksthümlichen deutschen Oper einnehmen, so wird auch, wenn erst der Geschmack des Publicums aus dem unserem Jahrhundert eigenen Reinigungs-Process geläutert hervorgegangen ist, der auf feineren Nuancirungen basirte und deshalb schwerer allgemein verständliche Fidelio demaleinst eine echt volksthümliche Oper werden. [Ist das 1866 oder 1814 geschrieben?] Die Meisterschaft auf diesem Felde kann man zwar Mozart wohl nicht streitig machen, doch will man den Fidelio als Maassstab für eventuelle spätere Leistungen betrachten, so muss Beethoven jedenfalls eine gleiche Bega-

bung für die Oper zuerkannt werden, wenn schon uns der Beweis weiterer Erfolge für das aus diesem einen Fidelio aufgestellte Prognostikon fehlt. Es liegt aber wieder der Grund hiervon in dem sittlich reinen Charakter Beethoven's. Nie würde er sich z. B. herbeigelassen haben, ein Libretto, wie es den vorerwähnten Mozart'schen Opern, von Don Juan gar nicht zu reden, zu Grunde liegt, entsprechend musicalisch auszudrücken. Ihm galt ja nur die Wahrheit und das ideal Schöne, und von diesem Gesichtspunkte aus fasste er den Fidelio auf und schuf damit eine Apotheose treuer, aufopfernder Gattenliebe; nicht der sträflichen, tändelnden, unzuverlässigen Leidenschaft, wie sie in den Mozart'schen Opern das Motiv ist, sondern der gesetzlichen, durch Gott geheiligten und erstarkten Gefühle. Das ist eine Weltanschauung, die überall und zu allen Zeiten unter den Bessergesinnten unerschütterlich bestehen bleiben wird, und die deshalb auch dem Fidelio die Unvergänglichkeit sichert. Von wie wenigen Opern kann man das behaupten! Geht doch in den meisten Fällen der Lug und Trug, der dem Theater zur Folie dient, auch auf die Componisten über, deren Streben mindestens auf möglichsten Bühnen-Effect gerichtet ist. Ohne diesen lassen sie oft theilnahmlos, weil der innere Gehalt fehlt. Alle diese auf den Sinnenreiz berechneten Ephemeren [*sic!*] gehen, wie sie kommen; dass aber Beethoven's Fidelio sein Jahrhundert überdauert, dafür mag uns Gluck als Beweis dienen, dessen Schöpfungen noch stets zu dem Besten gezählt werden.“

Wiewohl wir überzeugt sind, dass der Leser an obigen Bruchstücken genug hat, so wollen wir doch zu seiner Erheiterung noch hersetzen, was S. 27 über die „Schlacht bei Vittoria“ gesagt wird.

„Wir sind bei der Betrachtung (?) dieser Reihe glänzender Compositionen [von den Clavier-Sonaten werden in folgender Ordnung: Op. 81, 26, 27, 13, 28, mit Zusätzen, wie: „eine der schönsten ist auch wohl die zweite *Cis-moll*“, oder Op. 28: „die Pastoral-Sonate, ein herrliches Pendant der Pastoral-Sinfonie“ u. dgl. m., nur eben erwähnt!] zehn Jahre in dem Leben des Meisters vorgeückt und nähern uns jetzt dem Gipfelpunkte seines Ruhmes, zur Zeit des wiener Congresses 1814. Vorbereitet wurden die Triumphe dieses Jahres durch die 1812 und 1813 zuerst aufgeführten Sinfonien in *A-dur* und *F-dur* (Op. 92, 93), diesem leuchtenden Doppelgestirn am musicalischen Himmel, die beide schon ein starkes Gepräge jenes Zeitgeistes tragen, der indessen erst in Op. 91, in der Schlacht-Sinfonie, betitelt „Wellington's Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria“, zur charakteristischen Darstellung kam; eine königliche Schöpfung, würdig, dem Beherrscher Albions gewidmet zu werden, wofür Beetho-

ven indessen nicht einmal eine einfache Danksagung von englischer Seite zu Theil geworden ist.

„Diese Sinfonie ist der echte Sohn (!) seiner Zeit. Ganz Europa war in zwei Lager getheilt: Nord, Ost und Süd machten Front gegen den Westen, um den gallischen Uebermuth zu züchtigen; der Mannesmuth und die heroische Kampfesfreudigkeit, aber daneben auch alle anderen entfesselten Leidenschaften schlugen zur mächtigen Lohe auf und vereinigten sich in dem einen Streben der Vernichtung des gehassten Corsen und seiner übermüthigen Scharen. Es ging ein brausender Sturmwind über die Fluren, dessen Ton noch beim heutigen Geschlechte ein Echo wachruft, wenn Zeitgenossen von damals uns erzählen von den grimmigen Schlachten, die sie schlagen halfen, von dem Massen-Angriffe, der das stolze Frankreich wie ein Kartenhaus über den Haufen warf, von der Begeisterung, die bei Jung und Alt, bei beiden Geschlechtern die Wangen färbte und das Auge muthig blitzen liess, von dem Vertrauen und der Zuversicht, womit Jedermann eine Besserung der staats- und volkswirtschaftlichen Zustände erwartete, worauf man im Bewusstsein der dargebrachten schweren Opfer rechnete, wie man Nachts mit Bestimmtheit dem Aufgange der Sonne am Morgen entgegensieht. Die Nationen hatten eben erst der Kriegsfurie das Haupt zertreten und athmeten frei und erleichtert auf. In dieser Zeit und in dieser Stimmung schrieb Beethoven seine Schlacht-Sinfonie, in deren erstem Theile, der Schlacht selbst, er uns ein Gemälde zeichnet, wie es Horace Vernet nicht sprechender verkörpert hätte. Die Intonation der Märsche mit dem Motiv: *Marlborough s'en va-t-en guerre* und *Rule Britannia* lässt uns die Stellung der feindlichen Heere erkennen, die sich einander mehr und mehr nähern; Signale ertönen hüben und drüben, die ersten Schüsse werden von den Plänklern gewechselt, bis der wirbelnde Sturm marsch der Trommeln die Regimenter zum Kampfe anfeuert. Jetzt entbrennt in dem Dominiren der Blech-Instrumente das heisseste Drängen und Weichen einer Schlacht. Kanonendonner wechselt mit Rottenfeuer, die Hörner und Trompeten schmettern Befehle in den Lärm, die Posaune gähnt in langen Stößen wie der Würgeengel, der seine Aernte hält; das ganze Orchester wird aufgewühlt, jedes Instrument ist aufs äusserste in Anspruch genommen. Noch klingt die Melodie des „Marlborough“, doch nicht mehr deutlich; wir vernehmen ein Aechzen und Stöhnen, schneidende Klagerufe durchdringen das Mordgewühl, bis endlich sich die Streich-Instrumente zu einem Sturm marsch im Unisono vereinigen und mit erdrückender Vehemenz den aus *C-dur* in *Fis-moll* flüchtenden Marlborough überwältigen und vernichten. In dem zweiten, als „Siegessinfonie“ bezeichneten Theile sehen wir zu

Anfang die Gefangenen in der schüchtern verklingenden Marlborough-Melodie, weitaus beherrscht von dem siegesfreudigen *God save the king*. Dann sammelt sich in den sich beruhigenden Tönen das Heer der Sieger, die Verwundeten, deren man hin und wieder noch einen ächzen hört, mit sich führend; compacte Massen strömen in dem anschwellenden Orchester zusammen, und nachdem in der *D-dur*-Hymne dem Lenker der Schlachten ein Dankgebet gesprochen, gipfelt sich die Freude der Sieger in dem brausenden Finale und findet Ausdruck in den jubelnden Klängen des Nationalliedes.

„Ein Jeder, der die Sinfonie kennt, weiss, wie die Musik zündet, wie während der Schlacht unwillkürlich sich die Faust ballt und die Zähne sich fest auf einander pressen, dass man beim Anhören dieser Musik in eine Aufregung versetzt wird, die fast einem Abglanze jener des im Kampfe selbst begriffenen Kriegers verglichen werden kann.“

Wann eher wird endlich die derartige Schreiberei über Beethoven ihr Ende erreichen?!

Was den Katalog betrifft, so wollen wir demselben die Brauchbarkeit nicht bestreiten, einen Vorzug vor den bisher erschienenen, aus denen er zusammengetragen ist, können wir ihm aber nicht zuerkennen; wer gründliche Auskunft sucht, wird sich immer hauptsächlich an Al. W. Thayer's „chronologisches Verzeichniss“ halten müssen, welches Herr Mühlbrecht in dem Vorworte, wo er doch die Quellen seiner biographischen Skizze nennt, gar nicht erwähnt. Charakteristisch für seine katalogische Arbeit, in der übrigens die Namen der ersten Verleger fehlen, ist freilich auch die Aeusserung im Vorworte (S. V): „In dem Kataloge sind die Verschiedenheiten in der Bezeichnung mit Angabe der Gründe (?) neben einander aufgeführt, so dass es dem eigenen Urtheile der Verleger und Musiker überlassen bleibt, sich für eine oder andere zu entscheiden.“ — Aber die Verleger sind es ja gerade, welche die Confusion hauptsächlich verursacht haben!

### Hat die Musik vorchristlicher Zeit Bedeutung für die jetzige Tonkunst?\*)

Die Musikgeschichte hat sich in neuerer Zeit mit verdoppeltem Eifer der Forschung auf dem Gebiete der vorchristlichen Musik, insbesondere jener der Griechen, gewidmet, und es sind darin neben manchem rein Hypothetischen und neben manchen bedenklichen Auslegungen alter Schriftsteller, neben manchem Hinweis auf Quellen, deren Ungetrübtheit noch zu erörtern wäre, doch viele

\*) New-Yorker Musik-Zeitung.

interessante Aufschlüsse zu Tage gefördert worden. Dies wäre auch sehr dankenswerth, in so weit diese Aufschlüsse auf dem Gebiete der rein historischen Forschung verblieben und in so weit sie in keine weitere Beziehung zu der praktischen Tonkunst unserer Zeit gebracht würden. Aber manche Musikgelehrte haben die Gränze der historischen Darstellung nicht eingehalten, sondern lassen bei ihren Darstellungen die Ansicht durchschimmern, dass die genauere Kenntniss der altgriechischen Musik und deren Rhythmen nicht ohne Rückwirkung auf die Entwicklung der schaffenden Tonkunst unserer Zeit bleiben dürfte. Nur diese vorgefasste Ansicht lässt es erklärlich erscheinen, dass der an und für sich nicht sehr fruchtbare Stoff immer von Neuem wieder aufgenommen und bearbeitet wird, und dass jeder Nachkommende für seine Arbeit das Recht der allein gültigen in Anspruch nimmt und auf die Vorgänger mit vornehmer Geringschätzung herabblickt.

Der Zweck dieses Artikels ist nicht, eine Beurtheilung der angedeuteten Werke zu liefern, den Werth des einen oder des anderen vom Standpunkte der musikgeschichtlichen Forschung zu prüfen, darzulegen, in wie fern die in denselben aufgestellten Behauptungen richtig und stichhaltig sind oder nicht: es soll hier vielmehr nur erwogen werden, welche Bedeutung für die schaffende und ausübende Tonkunst ihnen zuerkannt werden darf, welchen unmittelbaren oder mittelbaren Einfluss auf die Entwicklung derselben sie auszuüben berufen und in wie weit sie daher dem Fachmusiker wichtig und nothwendig sind.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass die Griechen, die gebildetste Nation des Alterthums, ja, vielleicht aller Zeiten, der Musik dieselbe Aufmerksamkeit, dasselbe Studium gewidmet haben, mit der sie die anderen Künste betrieben. Freilich haben die Juden sich noch mehr mit der Musik beschäftigt, als jene; es gibt kein wichtiges Ereigniss in ihrer Geschichte, bei dem nicht die Musik eine Rolle spielte; schon Laban wirft Jakob vor, dass er von ihm geflohen sei, während dass er (Laban) ihn hätte begleiten wollen mit Musik und Gesang; Mirjam preiset die Rettung der Juden am Rothen Meere durch den Siegesgesang mit Cymbeln und Pauken; David unterhielt vier Tausend Musiker für den Gottesdienst, in den Psalmen sind Namen mancher Chorführer angeführt, und die Bezeichnung, die sich hier und da findet, „ein Lied zu singen im höheren Chor“, erweist deutlich, dass festgestellte Normen in der Ausübung der Tonkunst vorhanden waren. Bei der vorwiegend theokratischen Einrichtung des ganzen politischen Lebens der Juden und bei dem reinen Monotheismus, welcher ihr zum Grunde lag, war die Tonkunst auch die einzige Kunst, die zur entschiedenen Entwicklung gelangen konnte; die Malerei, die Sculptur und selbst die Architektur mochte zu

leicht dem Götzendienste verwandte Stoffe wählen, während die lyrische Poesie — eine andere gab es nicht — nur der Verherrlichung des „einigen“ Gottes dienen durfte und die Musik an sie gebunden war; dieser Punkt wird später noch einmal erörtert werden: hier ward er angeführt, damit der geneigte Leser von vorn herein die Bedeutung der Tonkunst bei den Juden erwäge.

Die Griechen, denen ein nach allen Seiten hin entwickeltes geistiges Leben bestimmt war, haben auch alle Künste für die verschiedenartigsten Zwecke gepflegt und verwendet; ihre Architektur, ihre Sculptur, ihre Poesie hat unvergleichliche Denkmale geschaffen, nur ihre Malereien sind verloren gegangen; von ihrer Musik sind uns manche Zeichen bekannt, die als das dienten, was man heute Noten nennt, aber keine Spur ist vorhanden, aus welcher die Forschung ein Tongebilde, ein musicalisches Kunstwerk erweisen könnte.

Und doch hat die Musik eine bedeutende Rolle gespielt, ja, sie war überall, wo die Künste überhaupt wirkten, im Drama, wo der Chor sich in hehren Betrachtungen des menschlichen Schicksals erging oder die Stimme zum Preise eines Gottes erhob; beim Gastmahl, wo der Sänger die Harfe schlug und die Heldenthaten der Vorfahren pries; in der Schlacht, wo Tyrtäus' Lieder die Krieger entflammeten; bei den Mysterien und in den öffentlichen Versammlungen; selbst die Mythe weist auf die Macht der Tonkunst hin: wenn Amphion Theben beim Klange der Leier baute, so ist dies der unzweifelhafte Beweis, dass während des Baues Gesang die Arbeitenden anfeuerte, dass der Tonkunst sich die Steine gefügig erwiesen.

Ueberall ist also die Tonkunst in Griechenlands geistigem Leben mitthätig, und doch hinterlässt sie keine Werke, die als Denkmal ihres Wirkens auf die Nachwelt übergehen — die Kriege der Barbaren, die Völkerwanderungen zerstören Tempel, Statuen und Schriften, der Brand von Alexandria verzehrt unersetzliche Schätze der Wissenschaft und der Poesie: aber mitten unter den Gräueln, die alle staatlichen und gesellschaftlichen Bande lösen, bleiben einige Bauten mehr oder weniger unversehrt und trotzen dem zernagenden Zahne der Zeit, um ein Jahrtausend später der Kunst als Wegweiser zu dienen; einige Statuen entgehen der vernichtenden Wuth der Barbaren und dem überfrommen Eifer der Bilderstürmer, um von späteren Geschlechtern als unvergängliche Muster der Schönheit bewundert zu werden; einige Manuscripte werden gerettet, von treuen Wächtern bewacht und einander überantwortet, um ewiges Zeugnis zu geben von den herrlichsten Schöpfungen des menschlichen Geistes in Epos und Drama und in der Philosophie: nur von der Musik bleibt nichts zurück, was den Beweis liefere von ihrem Wirken als

schaffende Kunst — wie ist diese fast unglaubliche, überraschende Erscheinung zu erklären?

Einfach dahin, dass die Musik bei Weitem nicht auf derselben Stufe der Entwicklung stand, auf der die andern Künste standen; die Theorie, das Theoretisch-Wissenschaftliche derselben war in einer Weise ausgebildet, die wahrhaft Staunen erregt; es gehört ein immenses Gedächtniss dazu, um all die „Nomoi“ und sonstigen Bezeichnungen genau zu kennen, aber die Praxis war eine dürftige. Der fleissigste und genaueste Forscher der altgriechischen Musik, Westphal, der von dem Standpunkte ausgeht, die Griechen hätten ein ausgebildetes Harmonie-System besessen, weiss dafür keinen andern praktischen Beleg anzuführen, als eine in den Schriften des *Anonymus de musica* enthaltene Begleitung, in welcher sich ein gebrochener *Moll*-Dreiklang befindet; zu dieser Begleitung hat er eine Melodie erdacht, die „vielleicht“ so klang, wie er sie gibt — weiter weiss er nichts anzuführen; allerdings weist er auf eine Masse von Schriften hin, die unzweifelhaft darlegen, dass die Griechen sich ungemein viel mit Musik beschäftigt haben. Die grosse Anzahl theoretischer Schriften über eine Kunst gibt keinen andern Beweis von einem andern hohen Stande der Ausbildung derselben, als von dem gegenüber einer vergangenen Periode; die fast unglaubliche Menge musicalischer Tractate aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert, welche durch die Mühe und den Fleiss neuerer Forscher ans Tageslicht gefördert wurden, zeigen uns, dass damals mehr Leute mit Musik sich beschäftigt haben, als im Jahrhundert vorher, aber die Tonwerke selbst, die Compositionen, die uns überkommen sind aus jener Zeit, bieten mit den seltensten Ausnahmen nur das antiquarische Interesse für die specielle Monographie, keines für den Musiker von Fach.

Alle Versuche, die Musik der alten Griechen mit der neueren polyphonen in irgend eine Verbindung zu bringen, werden so fruchtlos sein, als ein etwaiger Versuch, die Schauspielkunst unserer Zeit selbst in den Darstellungen griechischer Tragödien jenen Regeln unterwerfen zu wollen, welche maassgebend waren, als Aeschylus und Sophokles ihre Dramen dichteten. Die Maske, welche die griechischen Schauspieler trugen, schloss von vorn herein die Mimik, also den subjectiven Ausdruck der Gefühle aus, ohne welche wir uns keine Darstellung auf der Bühne mehr denken können; die Musik der Griechen hat keine Spuren der Harmonie und Polyphonie hinterlassen, ohne welche für uns kein Tonwerk existirt.

Es ist schon einmal in diesem Artikel nachgewiesen worden, dass die Israeliten sich mehr mit der Musik beschäftigt haben, als andere Völker, weil eben keine andere Kunst mit ihrer ganzen Wesenheit in dem Maasse zusam-

menfiel; wenn jenes Volk, das durch sein politisches und sociales Leben ganz an die Musik gewiesen war, keine Spur der Melodien jener Psalmen hinterliess, welche die christliche Religion von ihnen übernommen und sich angeeignet hat, so ist dies anscheinend noch wunderbarer, als wenn von den Griechen, welche vorzugsweise den plastischen Künsten und der Poesie huldigten, keine Musik zurückgeblieben ist, die einen Ausgangspunkt neuer Entwicklung bieten könnte. Es ist hiermit nicht gesagt, dass die Forschungen jener gelehrten Kenner des Alterthums nicht dankenswerth sind, wohl aber ist ein für alle Mal festzustellen, dass zuerst die Cultur-, dann die Musikgeschichte aus den Forschungen Nutzen ziehen mag, die Tonkunst aber keinen daraus gewinnen kann.

### Die Hoftheater in Hannover, Kassel, Wiesbaden.

Die Erwartung, welche wir in dem Artikel: „Die Kunst und die Kleinstaaterei“, in Nr. 34 S. 267 aussprachen, dass die königlich preussische Regierung ihre Unterstützung der dramatischen Kunst nicht bloss auf die Theater von Berlin beschränken werde, scheint keine unbegründete, ja, um im diplomatischen Zeitungsstil zu reden, nicht einmal eine „verfrühte“ gewesen zu sein, denn die „Neue Preussische Zeitung“, in solchen Dingen in der Regel gut unterrichtet, eröffnet für die Kunst-Institute der oben genannten ehemaligen Residenzen eine befriedigende Aussicht in folgender Mittheilung:

„Mehrere Blätter berichten bereits über die künftige Stellung der bisherigen Hoftheater in Hannover, Kassel und Wiesbaden. In Beziehung darauf hören wir aus sicherer Quelle, dass darüber zur Zeit noch gar keine bestimmte Anordnung getroffen ist und dass solche selbstverständlich auch nicht eher erfolgen kann, als bis das Gesetz über die Vereinigung Hannovers, Kurhessens, Nassau's u. s. w. mit Preussen erlassen ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach werden indess jene bisherigen drei Hofbühnen den genannten Städten erhalten bleiben, und zwar als königliche Institute und in einem gewissen, seiner Zeit näher festzustellenden Abhängigkeits-Verhältnisse zum königlichen Theater in Berlin, wodurch verhütet wird, dass sie der blossen Speculation verfallen und die künstlerische Bedeutsamkeit hinter den Privat-Interessen einzelner Unternehmer zurückstehe. In diesem Sinne nehmen sich die königlich preussischen Civil-Commissare in jenen Städten der Sache aufs freundlichste an, so dass in Kassel und Wiesbaden die Vorstellungen in den bis dahin geschlossenen Theatern auch schon wieder begonnen haben. Grössere Schwierigkeiten stellen sich in Hannover entgegen, und man hat

daher den General-Intendanten Herrn v. Hülsen ersucht, vorläufig, ehe er persönlich dort zur definitiven Organisation mitwirkt, eine geeignete, mit dem Theaterwesen vertraute Persönlichkeit zur provisorischen Führung des Theaters in Hannover zu bezeichnen. Auf seinen Vorschlag ist nun, mit Genehmigung des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten, Herr v. Bequignolles (früher Director des Stadttheaters in Görlitz und zuletzt Ober-Regisseur in Wiesbaden) damit beauftragt worden, die Theater-Vorstellungen in Hannover wieder in Gang zu bringen. Was die von mehreren Blättern so genannte Annexion des Tenoristen Herrn Niemann in Hannover betrifft, so ist der eigentliche Sachverhalt der, dass Herr Niemann selbst gewünscht hat, bei der königlichen Oper in Berlin einzutreten. Den Kunstfreunden in Hannover, Kassel und Wiesbaden aber wird es gewiss zur Beruhigung dienen, dass die Vereinigung mit Preussen voraussichtlich die bisherigen dortigen Hoftheater in einer der dramatischen Kunst würdigen Verfassung conserviren wird.“

Die Einrichtung mehrerer Hoftheater in einem und demselben Lande findet im Grossherzogthum Baden schon ein vorhandenes Beispiel, indem das Theater in Mannheim neben dem Hoftheater in Karlsruhe ebenfalls den Titel „Hoftheater“ hat und eine Unterstützung aus der Staatscasse bezieht, zu welcher ein namhafter, so viel wir wissen, vier Mal grösserer Beitrag von der Stadt (10,000 und 40,000 Fl.) geleistet wird. Eben so wurde das Hoftheater in Wiesbaden bisher nicht bloss aus Staatsmitteln erhalten, die im Gegentheil verhältnissmässig unbedeutend waren, sondern auch aus dem Zuschusse, den die Curhaus-Verwaltung gab.

Wie sich die neuen Einrichtungen nun auch gestalten mögen, so bleibt eine Hauptsache die Beibehaltung der stehenden Orchester als königliche Capellen mit königlichen Capellmeistern an der Spitze. Diese Capellen sind nicht nur für die Oper ein nöthiger Bestandtheil, eine *condicio sine qua non*, sondern auch ein Stützpunkt der Kunst und des classischen Geschmacks durch die Veranstaltung von regelmässigen Concerten, zu denen die Bühnen-Verwaltung ihnen nichts als Zeit — vielleicht auch Local — zu bewilligen hat, da die übrigen Kosten sehr wohl durch Abonnement bestritten werden können, welches ausserdem noch eine Zulage zu dem Gehalte der Orchester-Mitglieder abwerfen dürfte.

### Theater in Köln.

Den 8. September 1866.

Die Directionen der Stadttheater waren während des Sommers in der unangenehmen Lage, welche bei jedem

Geschäfte ein Schwanken des Entschlusses über dessen Fortsetzung bei ungünstigen äusseren Verhältnissen erzeugt. Auch die Wiederaufnahme der Theater-Vorstellungen in Köln musste bei den kriegerischen Verwicklungen, deren so baldiges Ende Niemand voraussehen konnte, schwere Bedenken erregen. Wenn nun auch Herr Ernst, von seinem bekannten Unternehmungsgeiste geleitet, sobald die Aussicht auf Frieden sich hellte, mit Muth ans Werk ging, so war doch inzwischen die Neugestaltung einer guten Bühnen-Gesellschaft schwieriger als je geworden, da die ganze Sommerzeit zu der persönlichen Prüfung der Leistungen der Künstler an anderen Theatern für den Director verloren war. Es mussten die Engagements in der kürzesten Zeit vor Eröffnung des Theaters abgeschlossen werden, und deshalb dürfen wir bei der Beurtheilung der angestellten Künstler diese zwingenden Verhältnisse nicht vergessen.

Was die Oper betrifft, so glauben wir nach Anhörung der bisher gegebenen drei Opern von verschiedenem Stil — Hugenotten, Troubadour, Freischütz — im Allgemeinen ein Urtheil aussprechen zu können, welches zu der Erwartung befriedigender und anziehender Vorstellungen in diesem Winter berechtigt. Dass die ganze Aufgabe der dramatischen Kunst von den Theatern, die auf Privat-Unternehmung beruhen, genügend gelöst werde, wird kein Verständiger verlangen, zumal da in dieser Beziehung auch die reichlich unterstützten Bühnen jetzt so ziemlich überall allzu viel vermessen lassen. Es kann daher eine Beurtheilung der Leistungen eines Stadttheaters im Ganzen und im Einzelnen nur eine relative sein, nicht eine absolute, die den Maassstab von idealen Kunstforderungen anlegen wollte. Mögen nur die darstellenden Künstler dies ebenfalls bedenken und auf die zuweilen überraschend ausbrechenden Kundgebungen von Beifall im Publicum nicht ein Bewusstsein ihrer Vollkommenheit begründen wollen: denn erstens geht dieser Beifall auch wohl von Kunstverständigen aus, welche den eben ausgesprochenen Rücksichten Rechnung tragen, und zweitens zuweilen nur von einer Claque, welche ihre Unzurechnungsfähigkeit oft schon dadurch documentirt, dass sie mitten im Gesangstücke bei einer etwaigen Pause schon zu lärmern anfängt, weil sie den Abschnitt für den Schluss des Stückes hält. Der strebsame Künstler wird immer am besten thun, dergleichen rauschende Applaus-Salven namentlich im Anfange seines Auftretens nur für aufmunternde Kundgebungen zu nehmen. Eben so wenig darf er sich aber auch durch Mangel an derartigem Beifalls-Gebräuse entmuthigen lassen, wenn er sich künstlerischen Strebens bewusst ist, das freilich zuweilen mit der Täuschung über die Mittel, welche die Natur verliehen, zusammenfallen kann.

Mit Vergnügen haben wir einige der Stützen der vorjährigen Oper jetzt als wieder angestellt begrüsst. Wir rechnen dahin vor Allem Herrn Capellmeister Seidel, dessen Wirksamkeit um so mehr Anerkennung von Seiten der Kritik verdient, als sie sich der Beurtheilung durch die Menge im Publicum entzieht; ferner die Herren Sänger Riese und Schelper, welche beide, mit trefflichen Stimmmitteln begabt, mit Erfolg auf der Bahn der Kunst fortschreiten. Ihnen haben sich der Tenorist Herr Götte mit zwar nicht mehr ganz frischer, aber weicher und angenehmer Stimme, dabei eine stattliche Figur von Bühnen-Anstand, und der Bassist Herr Krolop mit klangvollem, namentlich in der Tiefe und Mittelregion kräftigem Organ zugesellt. Wir dürfen sie als eine gute Acquisition betrachten, machen aber Herrn Krolop darauf aufmerksam, auf die Aussprache mehr Fleiss zu verwenden, damit z. B. einsylbige Wörter, wie „Schweig!“ nicht zu „Scheweig“ oder „Schoweig“ werden, ferner im Gesange bei anzuerkennender Fertigkeit nicht zu viel thun zu wollen, indem Triller in Bass-Partieen, wenn sie wirken sollen, nur in vorgeschriebenen oder ganz dazu geeigneten Stellen anzubringen sind; auch das Portamento von *Cis* auf *A* in der Arie des Caspar im Freischütz (Triumph, die Rache u. s. w.) war unrichtig, da nach dem *Cis* durchaus ein Abschnitt, den die Viertelpause markirt, Statt finden muss, um der Absicht des Componisten zu entsprechen. Der Versuch eines dritten Tenors in der Rolle des Max in derselben Oper verunglückte ganz und gar: er machte im Terzett mit Chor im ersten Acte und am Schlusse der grossen Arie so auffallende Fehler, dass sie nur einem gänzlichen Mangel an musicalischer Bildung, kaum einer plötzlichen Verwirrung durch die Angst eines Debuts, zuzuschreiben sind.

Dass aber eine gewisse Befangenheit vom ersten Auftreten vor einem neuen Publicum unzertrennlich ist und auch musicalisch gebildeten und selbst routinirten Künstlern so hinderlich wird, dass das Publicum dadurch leicht veranlasst werden kann, ihre Leistung zu unterschätzen, das haben wir bei Fräulein Stork gesehen, welche es in ihrer Antrittsrolle, der Valentine in den Hugenotten, nicht zu freiem Spiel und Gesang bringen konnte, wiewohl sie in der Partie vollkommen sicher war und eine rühmliche Künstler-Laufbahn an den Hoftheatern zu Wiesbaden und Braunschweig sie, wie man annehmen sollte, längst von dem so genannten Lampenfieber geheilt haben müsste. Dennoch konnte dem aufmerksamen Beobachter, und zumal denjenigen, die Fräulein Stork schon gehört hatten, ihr sichtbar befangenes, wir möchten beinahe sagen, schüchternes Wesen an dem ersten Abende ihres Auftretens nicht entgehen. Diese Sängerin ist im Besitze einer

Stimme, die allerdings zu denjenigen gehört, die nichts Blendendes haben und an die man sich erst gewöhnen muss. Man würde ihr Unrecht thun, sie nach dem ersten Abende zu beurtheilen; an Höhe scheint es ihr zu fehlen, allein wir sind überzeugt, dass im Uebrigen Gesang und Spiel einen weit vortheilhafteren Eindruck machen werden, wenn sich Publicum und Künstlerin erst mehr mit einander befreundet haben. Das wird freilich auch bei Fräulein Frey der Fall sein müssen, welche als Königin in derselben Oper eine vortreffliche Coloraturfertigkeit entwickelte und sich auch im dramatischen Ausdruck als Leonore im Troubadour nicht unerfahren zeigte. Als Königin und in ähnlichen Partieen wird sie wohlthun, ihre Mimik und äusseren Manieren überhaupt dem noblen Charakter solcher Rollen mehr anzupassen. Im Troubadour hörten wir von Fräulein Czelsko als Azucena eine volltönende, echte Altstimme, wie sie auf den Bühnen heutzutage selten ist.

In den Hugenotten und im Freischütz führte uns die Direction noch zwei jugendliche Sängerinnen vor, Fräulein v. Dillner (Page und Aennchen) und Fräulein Wellden (Agathe). Fräulein v. Dillner eroberte sogleich durch ihre sehr anmuthige äussere Erscheinung und den colorirten Vortrag ihrer Pagen-Arie stürmischen Applaus, der ihr dann auch als Aennchen im Freischütz wiederum zu Theil wurde. Wir sind weit entfernt, diesen Beifall zu missbilligen, haben uns im Gegentheil ebenfalls an der lieblichen Erscheinung und den gesanglichen Anlagen der jungen Dame erfreut: das kann uns aber nicht hindern, Fräulein v. Dillner an unsere obige Bemerkung über Applaus der Menge zu erinnern. Wir glauben uns indess nicht zu irren, wenn wir annehmen, dass die bescheidene junge Künstlerin, in der wir eine talentvolle Anfängerin erblicken, die schnell errungene Gunst des Publicums als einen Sporn zu eifrigem Fortschreiten betrachten wird. Was den Gesang betrifft, so muss sie sich hauptsächlich vor dem forciren der Stimme in der Höhe hüten, weil ihre Stimme an und für sich schon einen mehr scharf als rund und weich tönenden Klang hat. Fräulein Wellden zeigte sich in der Agathe im Spiel ganz und gar als eine Kunst-Novize, aber im Gesange machte die Einfachheit und Natürlichkeit des Vortrages einen angenehmen Eindruck, den eine Sopranstimme von nicht grosser, aber recht wohlklingender Tonfülle und Egalität, aus welcher etwas werden kann, unterstützte.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

\* **Leipzig**, 10. September. Die berühmte Sängerin Frau Rudersdorf, welche zu den Künstlerinnen gehört, die in London und auf den Musikfesten in England die deutsche Gesangkunst auch

in der letzten Saison wiederum glänzend vertreten haben, hat durch ihre vortrefflichen Vorträge in den hiesigen Gewandhaus-Concerten im vorigen Winter einen solchen Eindruck gemacht, dass sie von der Direction für den November des bevorstehenden Winters für drei Concerte wiederum engagirt worden ist.

Am 1. September war ein Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren verflossen, dass die gefeierte Künstlerin Frau Marie Bayer-Bürck dem königlichen Hoftheater zu Dresden als Mitglied angehört. Aus Anlass dieses festlichen Tages wurde der hochgeschätzten Künstlerin Namens der Mitglieder des königlichen Hoftheaters von einer Deputation derselben, unter einer die Jubilarin feiernden Ansprache des Herrn Porth, ein silberner Lorberkranz überreicht.

Der königliche Hofpianist Herr von Bülow, welcher im Mai d. J. sich einige Zeit nach der Schweiz zurückzog, ist vor einigen Tagen wieder in München eingetroffen und verbleibt nach wie vor in der nächsten Umgebung des Königs.

**Wien.** Einige Blätter brachten die Nachricht, dass die Absicht bestehe, das Hof-Operntheater in Pacht zu geben. Wie wir erfahren, ist gelegentlich der Erörterungen über Einführung möglicher Ersparnisse im Staatshaushalte auch der Aufwand des Operntheaters ins Auge gefasst und die Idee der Verpachtung angeregt worden. Die Schwierigkeit jedoch, die vielen in Kraft stehenden Verbindlichkeiten in nächster Zeit zu lösen oder einen Unternehmer zur Aufrechthaltung derselben zu erhalten, hat Erwägungen hervorgerufen, die zum vorläufigen Fallenlassen des Projectes geführt haben. Dagegen soll die Subvention in möglichster Weise zu restringiren und besonders den theuren Ballet-Ausstattungen ein angemessenes Ziel zu setzen beschlossen worden sein.

**Prag.** Bei der Fest-Vorstellung am Geburtstage Sr. Majestät unseres Kaisers machte es Eindruck, dass sich die Preussen während Absingung der Volkshymne von den Sitzen erhoben und in den stürmischen Applaus mit einstimmten.

\*\* **Brüssel,** 9. September. Man geht damit um, einen allgemeinen belgischen Musikverein zu bilden, dessen Aufgabe die Veranstaltung grosser Musikfeste nach Art der niederrheinischen Feste sein wird. Das Ministerium des Innern hat die Sache in die Hand genommen und eine Commission zu diesem Zwecke ernannt, zu welcher unter dem Vorsitze des Directors des Conservatoriums, Herrn Féti's, die Herren Samuel, Hanssens, Benoit, Soubre u. s. w. gehören.

Die zweite, ausserordentlich vermehrte und berichtigte Ausgabe von Féti's *Biographie universelle des Musiciens*, deren Correctur auch der unermüdlich thätige Veteran der Musikgelehrten persönlich besorgt hat, ist, wie wir schon früher angezeigt haben, nun vollständig in acht grossen Octavbänden, einem jeden von 500 Seiten, erschienen, zum Preise von 64 Frcs. (17 Thlr. 12 Sgr.). Adresse der Verlagshandlung: *Firmin Didot frères, fils et Co. 56, rue Jacob, Paris.*

**Paris.** Die *Opinion Nationale* bringt am 31. Juli in ihrem Feuilleton unter der Ueberschrift „*Les oeuvres inédites de Rossini*“ ein Verzeichniss von Compositionen, welche Rossini grösstentheils in der Zeit von etwa 1857 bis Mitte 1866 in Passy (bei Paris) geschrieben haben soll. Es werden da angeführt etwa 50 Stücke verschiedener Art für Gesang mit und ohne Begleitung, grösstentheils über französische und italiänische Texte; ferner mehr als 60 Stücke für Clavier allein und einige Compositionen für Clavier mit Begleitung anderer Instrumente. Von sämtlichen Tonstücken sind nur wenige bekannt oder gedruckt worden, so z. B. ein „Gesang der

Titanen“, welcher in Wien in einem Concerte für das Haydn-Denkmal zur Aufführung gelangte; ein in der Zeitschrift „*La Maîtrise*“ gedrucktes *O salutaris* für vier Singstimmen u. s. w. Von den übrigen machen wir folgende namhaft: eine kleine vierstimmige Messe mit Begleitung zweier Pianoforte und eines Harmoniums; — ein „*Canon anti-savant à trois voix, dédié aux Turcos par le Cygne de Pesaro*“; — „*Recitativo ritmato*“ (Text von Dante); — Hymne für Bariton und Chor; — „*Choeur de chasseurs démocrates*“ für Männerstimmen, zwei Trommeln und Tamtam; — „*Ave Maria*“ für Frauen- und Männerstimmen; — „*Echantillon mélodique sur les noires de la main droite*“ für Pianoforte; — „*Prélude, Thème et Variations pour cor et piano*“; — „*Un mot à Paganini*“, Elegie für Violine und Pianoforte; — kleine Caprice „*style Offenbach*“ für Pianoforte; — „*Marche et réminiscences pour mon dernier voyage*“ für Pianoforte; — „*Recueil semi-comique de 56 morceaux pour le piano*“ u. s. w. Der letzterwähnten Sammlung Clavierstücke (welche sämtlich Ueberschriften haben, z. B. „*Les figues sèches*“, „*Prélude convulsif*“, „*Valse antidansante*“, „*Spécimen de mon temps*“, „*Spécimen de l'avenir*“ u. s. w.) ist folgende, mit Rossini's Namen unterzeichnete Notiz beigefügt: „*Je dédie ces Péchés de vieillesse aux pianistes de la quatrième classe, à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir.*“

Ein Beitrag zu den Bühnen-Honoraren. Der Tenorist Villaret ist an der grossen Oper zu Paris aufs Neue für drei Jahre angestellt und erhält im ersten Jahre 45,000 Fr., im zweiten 55,000, im dritten 65,000, mithin für drei Jahre 165,000 Fr. (an 44,000 Thlr.)

Die Wagner-Brendel'sche Frage des Aufgehens der besonderen Kunstgattungen in die „Allkunst“ wird durch das Theater der Porte St. Martin in Paris praktisch zur Entscheidung gebracht werden; das genannte Theater bereitet ein Schauspiel oder ein Allspiel vor: „*Le Voyage à Londres*“, welches Drama, Komödie, Vaudeville, Zauberposse, Tanz, Musik, Malerei und Architektur in den Decorationen vereinigen wird. Ganz gut! Auf schlagendere Weise kann der Unsinn der erwähnten Kunst-Philosophie in ihrer Anwendung auf die Bühne nicht dargethan werden.

**New-York.** Karl Anschütz wird, wie es heisst, ein Conservatorium für Musik in hiesiger Stadt errichten. Ein solches Unternehmen, auf solider Basis und nicht lediglich in der Absicht errichtet, auf die leichteste Weise das meiste Geld zu verdienen, würde ausserordentlich segensreich für New-York sein. Competente Kräfte, welche als Lehrer an dem Institute beschäftigt werden könnten, gibt es genug.

## Ankündigungen.

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.