

Allgemeine Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

GUIDO ADLER in Wien, SELMAR BAGGE in Basel, HEINE. BECKER in Darmstadt, H. DEITERS in Posen, ALEX. W. A. HEYBLOM in Rotterdam, ED. HILLE in Göttingen, F. W. JÄHNS in Berlin, C. v. JAN in Saargemünd, E. KAMPHAUSEN in Barmen, E. KRAUSE in Hamburg, ED. KRUEGER in Göttingen, A. LINDGREN in Stockholm, G. NOTTEBOHM in Wien, W. OPFEL in Frankfurt a. M., ANTON RÉE in Kopenhagen, B. E. REUSCH in Cöln, A. G. RITTER in Magdeburg, Prof. v. SCHAFFHÜTL in München, JOS. SITTARD in Stuttgart, JUL. SPENGLER in Hamburg, PH. SPITTA in Berlin, L. v. STETTER in München, A. TRENDELENBURG in Berlin, H. J. VINCENT in Wien, P. Graf WALDERSEE in Potsdam, u. A.

Herausgegeben

von

FRIEDRICH CHRYSANDER.

XV. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

1880.

Music
ML
5
.A45a

ser.3
v.15

**Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.**

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss

zum XV. Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1880.

Grössere Aufsätze.

- ADLER, Guido. Die historischen Grundclassen der christlich abend-
ländischen Musik bis 1600. 689. 705. 721. 737.
BECKER, Heinrich. Die Weihe des Frankfurter Opernhause 709. 727.
— Ein Sängerefest am Mittelrhein. 779. 796.
CHRYSANDER, Friedrich. Ueber Händels fünfstimmige Chöre. (Forts.
und Schluss aus Nr. 9 des vorigen Jahrgangs). 149. 165. 182. 199.
— Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten
aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des
18. Jahrhunderts. 177. 193. 209. 225. 245. 260. 276. 291. 307.
323. 339. 358. 371. 405. 421. 437. 454. 469. 488. 502. 522.
— Aeltere englische Claviercomponisten. 6.
— Palestrina's Cantica Canticorum in deutscher Bearbeitung.
25. 41.
— Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von
Reinhard Keiser. (1703—1766). 17. 33. 49. 65. 81.
— Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des acht-
zehnten Jahrhunderts. 753. 769. 785.
— Der Trompeter von Säckingen von J. V. Scheffel. 113. 129.
— Zur Mozart-Literatur 145. 161.
— Mozartiana. 337. 353.
— Mozart's Werke. 2. Serie. Litaneien und Vespere. 545. 561.
577. 593. 609. 625. 641. 665. (Schluss folgt im nächsten Jahr-
gange.)
— Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbiblio-
thek in München. 305. 321.
— Breslauer Synagogenorgänge. 465. 485.
— Cherubini's Ouvertüren. 743.
— Cherubini's Canons (herausgegeben v. Stockhausen) als Ge-
sangsübungen. 369. 385.
— Die Singübungen von Angelo Bertalotti. 745. 758.
— »Ton und Wort«, mit Bezug auf des Musikdrama Richard
Wagner's v. Eugen Dreher, beurth. 493. 505.
— Die Aufführung von Richard Wagner's »Tannhäuser« in Paris
1864. 729. 747.
— Streit's Sammlung von Musikerbildnissen mit biographischen
Beschreibungen. 801. 817.
DRITZKE, H., Die Familie van Beethoven in Bonn und ihre Beziehungen.
481.
— Neue Compositionen von Theodor Kirchner. 497. 513.
(H. P.). Musik in Deutschland. 273. (vgl. Der musikalische Schul-
unterricht in England und in Deutschland 681).
- HEYBLOW, Alex., W. A. Die Klangfarbe der Tonarten. 529.
JAN, C. v. Chroma 241. 257.
— Das Passionspiel in Ober-Ammergau. 580.
KORNFÜLLER, P. U. Bemerkungen über einige Punkte in Riemann's
Studien zur Geschichte der Notenschrift. 433. 449.
KROGER, Ed. Musik-Literatur. 374. 388.
— Kunstübung. 457. 613. 740.
LINDNER, A. Richard Wagner's Kunst-Philosophie kritisch beleuchtet.
584. 596.
MADREWIS, G. v. Dilettantische Versuche über den musikalischen
Affect. 97.
— Russische Reminiscenzen. 1. Fürst Galysin junior 119. (2.
Ueber Glika — folgt im nächsten Jahrgange.)
POLAND, F. Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden
bis 1830. 627. 643.
— Carl Maria v. Weber. Persönliche Erinnerungen. 693.
SITTARD, Josef. Die Weiber von Weinsberg. 327. 344.
SPENGLER, Julius. Anton Dvořák's Serenade. 232.
SPITTA, Philipp. Zur Herausgabe der Briefe Mozarts. 401. 417.
— »Paride ed Elena« des Ranieri de' Calsabigi. 657. 673.
STETTER, L. v. Neueste Gesangwerke von Franz Lechner. 1.
— Neue Opernaufführungen in Paris. 296.
— Musikalisches aus Paris. 393. 410.
— Historisches Concert in der grossen Oper zu Paris. 441.
— Her Majesty's Theater in London: erste Aufführung des »Me-
fistofele«. 649. 668. (vgl. den Aufsatz v. M. Roeder über diese
Oper. 553. 569).
— Musikalisches aus London. 684. 699. 714.
VINCENT, H. J. Diatonik und Chromatik. 88. — Harmonielehre und
Generalbass. 150. 169. — Ueber Gesangunterricht. 185.
— Die Mozartwoche in Wien. 106. 124. 138. — Die Hofoper in
Wien. 217. 314. 391. 683. 763. — Ueber die Kirchenmusik in Wien.
808.
(WARNUNG.) Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in
der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80. 53. 58. 75.
— Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der
zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80. 317. 320. 347. 364. 377.
Memoiren eines Opernsängers. 774. 790. 823. (Fortsetzung im näch-
sten Jahrgange).

A.

- Abenczagen-Ouvertüre für Orchester von
L. Cherubini 743.
Abendländische Musik. Die historischen
Grundclassen derselben bis 1600. Abhand-
lung von G. Adler 689. 705. 721. 737.
ABRAMS, Fri., singt in London um 1785 bei
der Gedächtnissfeier Händel's 470.

- Acis und Galatea v. Händel, 5stimmige
Chöre in derselben 201.
ADAMS, berühmte Schauspielerin in
Wien zu Mozart's Zeit 325.
— Tenorist in Wien, singt unter Gluck in
der »Iphigenie auf Tauris« den Orest 373.
Admeto, Oper v. Händel. Ueber den Text-
dichter 679.

- Albanesen, Hochzeitsgesang derselben in
antiphonischer Form 233. 253.
ALBANI, Mme., singt beim Händelfest in Lon-
don 700.
Alceste, Oper v. Lulli, Fragmente daraus
in Paris 441.
— Oper v. Gluck, Text v. Ranieri de' Cal-
sabigi, von Ph. Spitta 658.

All Baba-Ouverture von L. Cherubini 743.
Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender für 1884. Herausg. von Oscar Eichberg. 2. Jahrg. beurth. 795.

Almira, Oper v. Händel, 1704 in Hamburg 35. Nachtrag 49.

— Oper v. Kelsor, 1706 in Hamburg 85.

ALT, Jenny, conc. in Leipzig 750.

Amadigi, Oper von Händel. Ueber das angebliche Autograph zu dieser Oper 110.

AMROS, A. W., Kleinere Schriften aus dem Nachlasse. Erster Band: Aus Italien, beurth. 539. 547.

Amore ammalato, Oper v. Graupner, 1707 in Hamburg 81.

Anacreon, Oper v. Cherubini, theilweise in Paris aufgeführt 441.
— Ouverture für Orchester v. L. Cherubini 743.

ANROSSI, Seine Oper »La vera costanza« aufgeführt in Graz 249. als Componist 281. Ein Oratorium von ihm aufgeführt in Venedig 308.

ANSANI, erster Tenorist seiner Zeit, in Neapel 198.

Anthem v. Händel »Wie der Hirsch schreie in den vier Bearbeitungen 150.

Antiphonisch. Hochzeitgesang der Albanesen in antiphonischer Form 233. 253.

Antonius u. Stratonica, Oper v. Graupner, 1707 in Hamburg 81.

APRILE, Giuseppe, Sopransänger u. Gesangslehrer um 1780 in Neapel 215.

Aria. Ueber die Entstehung derselben 725.

ARNE, Michael, Componist, führt in Dublin seinen Cymon auf 193.

— Thomas Augustine, Dr., seine Claviercompositionen 6.

ARNOLD, Dr., Dirigent bei der Londoner Gedächtnissfeier Händel's 470. Dirigent der Concerte der »Academie der alten Musik« 502. besucht Kelly 504.

ASMANN, Adele, conc. in Leipzig 718. Hamburg 734.

ATTWOOD, Kelly's Freund und Mozart's Lieblingschüler 342.

AUBRETTI, St., Madame, berühmte Schauspielerin um 1790 in Paris 455.

Australien. Bemerkung über stattfindende Musik bei der dortigen Weltausstellung 31.

B.

BACH, Baron, giebt sich um 1786 für den bedeutendsten Violinspieler in Wien aus 343.

BACH, J. S., Die »Matthäus-Passion« aufgeführt in Göttingen 189. Seine »Kunst der Fuge« betreffend 520.

BAGLIONI, Clementine, Primadonna am Theater zu Treviso 281.

BAINI, Palestrinas Biograph 25.

BANDERALI, Lehrer des französischen Baritonisten Barroilhet 286.

BANTI, Primadonna in Venedig 246.

BARBELLA, Componist und Clavierspieler in Verona 279.

BARGIEL, Woldemar, Walzer für das Clavier, beurth. 604.

BARREY, W. A., Biographische Notizen zu E. Pauer's Sammlung älterer englischer Claviercomponisten 6.

BARRINGTON, Daines, Bemerkung desselben über das Wunderkind Mozart 146.

BARROILHET, 1849 Baritonist an der grossen Oper in Paris 285.

BARTH, Richard, Sechs Lieder und Gesänge von H. Schmidt für Singst. mit Pianoforte, Op. 6, beurth. 253.

BARTLEMAN, singt in London bei der Gedächtnissfeier Händel's 470.

BASTARDINI, Sängerin am Pantheon in London 373.

BATES, Josh, Dirigent um 1785 bei der Londoner Gedächtnissfeier Händel's 470. Dirigent der »Alten Concerte« 492.

BAUMANN, als Leporello in Frankfurt 728.

BEARD, John, berühmter englischer Tenorist 504.

BECK, junior, singt den »Don Juan« in Frankfurt 728. Säng. in Wien 124.

BECKER, Albert, G-moll-Symphonie in Leipzig aufgeführt 750.

BECKER, Jean, conc. in Baden-Baden 334. Lübeck 413. Göttingen 204. Leipzig 718.

— Jeanne, conc. in Lübeck 413.

— Hugo, conc. in Lübeck 413. Leipzig 718.

BETHOVEN, van, Die Familie v. B. in Bonn und ihre Beziehungen 481.

— Ludwig, der Grossvater des Componisten 481.

— Cornelius und Michael, nahe Verwandte in Bonn 481.

— Johann, Beethoven's Vater, Geburtstag unbekannt 482.

— N., Hoforganist in Bonn, kein anderer als Ludwig selbst 483.

BETHOVEN, L. v., Ouverture C-dur Op. 194, arrang. für zwei Pianof. zu acht Händen von G. Röslor, beurth. 29. Ouverture Nr. 2 zu Leonore (Fidelio) Op. 72, arrang. für zwei Pianof. zu acht Händen von A. G. Ritter, beurth. 29. Marsch aus Fidelio Op. 72^b arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen v. C. Burchard, beurth. 29.

— Ein Brief von demselben an Bettina Brentano 135. Die neuente Symphonie aufgef. in München 317. Bemerkung über den ihm gewidmeten Cultus in England 526.

BELDENBUSCH, Minister, Taufpathe von Beethoven's Bruder 484^a

Belgien. Musikfeste und Pflege der nationalen Musik daselbst 606. 617.

BELICZAY, Jul. von, 2 Stücke im ungarischen Style für Clavof. zu vier Händen, Op. 22, beurth. 283.

BELLINI. Seine Opern »Montechi und Capuletti« und »Straniera« in Dresden aufgef. 644.

BENDA, Georg, Componist von »Jason und Medea« und »Ariadne und Theseus« 325.

BEDEVOLI, Orazio, päpstlicher Kapellmeister 134.

BENINI, Sängerin, macht sich in Venedig mit Kelly bekannt 247.

BENUCCI, für die komische Violine in Wien mit Kelly engagirt 309.

BENVENUTI, zwei Schwestern, Sängern in Neapel 209.

Benvenuto Cellini, Oper v. Berlioz, 1839 in Paris 412.

BERGSTRÖM, A. P., gestorben in Kopenhagen, Nekrolog 766.

BERNASCONI, Sängerin in Wien, singt um 1786 die Iphigenia in Gluck's Oper 373.

BERTALOTTI, Angelo, Singübungen, herausgeg. von Haberl, beurth. 745. 758.

BERTONI, Seine Oper »Orpheus und Eurydice«, aufgeführt in Venedig 246.

BEVI ACQUA, Marquis, Musik-Mäcen in Verona 279.

BIANCHI, Bianca, singt in Wien in der »Nachtwandlerin« 110. in der Mozartwache daselbst die Constanze 124.

BIEL, Albert, Sonatine im Umfang einer Octave für Pianof. zu 4 Händen, Op. 74, beurth. 284.

BILLINGTON, Frau, um 1790 Sängerin in London 470.

BLASSI, Buffo in Bologna 245.

BLETZSCHER, Bassist, conc. in Hamburg 734.

Blow, Dr. John, als Claviercomponist 6.

BÖDECKER, Louis, Drei Lieder für vierst. Männerchor, Op. 14, beurth. 217.

BOITO, Arrigo, Seine Oper Meffistofele 553. 569. von Martin Roeder gelobt 552. aufgeführt in London 649. 668.

BONN, die Familie van Beethoven daselbst und ihre Beziehungen 481.

BOTTERELLI, italienischer Dichter für das Londoner Haymarket-Theater 326.

BOWDEN, Säng. im Covent-Garden in »Robin Hood« 504.

BRADLEY, Theodor, Zwei Lieder für gemischten Chor, Op. 83, beurth. 313.

BRAHMS, Joh., Requiem aufgeführt in Hamburg 220. Sextett B-dur Op. 48, aufgeführt in Stuttgart 810.

BRANDS, als Masetto im »Don Juan« in Frankfurt 728.

BRANDT, Alitina, gastirt in Wien 393.

BRENTANO, Bettina. Ein Brief Beethovens an dieselbe 135.

Breislauer Synagogen-Gesänge. In Musik gesetzt von Moritz Deutsch, beurth. 465. 484.

Brookes' Passion, von Händel componirt 201.

BROCKMANN, Schauspieler in Wien 324.

BRUCH, Max, »Die Glocke«, aufgef. in Lübeck 414. Scenen aus der Odyssee, aufgef. in München 76.

BULL, Dr. John, als Claviercomponist 6.

BÜLOW, H. v., conc. in München 330. 366.

BUONAVINI, Buffo in Neapel 210.

BURCHARD, C., Marsch aus Beethoven's Fidelio, arr. für zwei Pianoforte zu acht Händen 29.

BÜRGER, Sigmund, conc. in München 333.

BYRDE, William, als Claviercomponist 6.

C.

Cäcilien-Kalender von Fr. X. Haberl, 6. Jahrg., beurth. 795.

CAFFARELLI, bedeutender Sopransänger 212. singt in Stuttgart 440.

CALABRIGI, Ranieri de', Dichter zu Gluck's Opern Paride ed Elena, Alceste, Orfeo ed Euridice, von Ph. Spitta 657. 673.

CANON. Cherubini's Canons als Gesangübungen, von Jul. Stockhausen herausgeg., beurth., 369. 385.

CANTARE, komische Schauspielerin in Paris 455.

CARARA, Agatina, Primadonna in Palermo 226.

CARISSIMI, fehlt in der Streit'schen Sammlung von Musikerbildnissen 819.

CASACIHELLO, Säng. in Neapel 209.

CASTI, bedeutender italienischer Textdichter zu Mozart's Zeit, kommt nach Wien 359.

Caxton-Ausstellung zur Geschichte der Buchdruckerkunst. Bemerkungen über die Eintheilung des musikalischen Theiles in dem Katalog zu derselben 8.

CERIANI, Adolph, 6 Lieder, Op. 47, beurth. 606.

CERNARD, Bassist in Paris 525.

CERON, Bassist in Paris, singt den Oedipus in Sacchini's Oper 454.

CHERUBINI, L., Seine Canons als Gesangübungen 369. 385. Ouvertüren für Orchester 743.

CROPIN, Fr., Revisionsbericht der Gesamtausgabe seiner Werke von Breitkopf und Härtel von Ernst Rudorff 11.

Choral. Ueber seine Entwicklung 724.

Chroma, Aufsatz von C. v. Jan 241. 257.

Chromatik von H. J. Vincent 88.

CIMAROSA, Componist, Schüler von Finerolli 210. in Rom von den Kritikern getadelt 213. seine Oper »Il Falegname« in Bologna aufgeführt 245.

CLAIRVAL, Säng. in Paris 455.

Claudius, Oper von Keiser, 1708 in Hamburg 17.
Clavier-Abtheilung der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz 460. Preisrichter bei derselben 509.
Clavier-Concerte alter und neuer Zeit von Bach, Beethoven etc. Ausgabe für zwei Pianoforte, beurth. 807.
COLE, Theaterdichter in London 489.
COLL. Jean, Pulchinello in Neapel 210.
COLTELLI, La, Sängerin in Neapel 209.
Combinations-Töne in ihrem Verhältnis zu den primären und den Resonanz-Tönen 532.
Contralto, Die Stellung desselben in modernen Compositionen 139.
Contrapunktisch. Bei mehrstimmigen Solo-Gesangstücken gleichbedeutend mit fugirt und canonisch 387.
Costanza sforzata oder **Sveno**, Oper von Keiser, 1708 in Hamburg 69.
COUVOLA, Karl, 3 Lieder für Sopran, beurth. 605.
CRAMER, Gebrüder, leiten um 1785 in London das Orchester bei Händel's Gedächtnisfeier 470.
CRESCHINI, Sänger in Padua 264.
CURTZ, Sängerin in Paris 525.
CROCCA, um 1790 Sängerin in London 457. 470.

D.

DANNEBERG, Rich., Bassist in Hamburg 222.
Dantons-Motivierung von Huchald in der Notenschrift 433.
DAVID, Tenorist, singt in Padua 264.
DEBLER, Rochus, Componist der Musik des Ammergauer Passionsspiels 582.
DELINER, Leo, seine Oper Jean de Nivelle in Paris aufgeführt 296.
DEGENHORN, Maurice, conc. in Kopenhagen 302. München 43. 44.
DEWEE, Tenorist, conc. in Göttingen 190.
Dettinger Te Deum v. Händel, hat 5 stimmige, das Dettinger Anthem 4 stimmige Chöre 201.
DEUTSCH, Moritz, Breslauer Synagogengesänge, von ihm in Musik gesetzt, beurth. 465. 484.
Deutschland. Musik daselbst, von dem Engländer Hullah beurth. 273. Der musikalische Schulunterricht in England und in Deutschland 681.
Diana, Musik v. B. Godard, aufgef. in Paris 393.
Diatonik von E. J. Vincent 88. Ueber die Leichtfässlichkeit der Intervalle in der diatonischen Scala 244.
DILLNER, Frau, singt in Wien 218.
DIETRICH, Albert, vollendet die Holstein'sche Concert-Ouverture »Frau Aventure« 137. 158.
DITTMENDORF, Baron, Componist in Wien 339.
DOMINIC, Komiker, spielt mit Ludwig XIV. 263.
DON JUAN, bei der Einweihung des neuen Theaters in Frankfurt a/M. aufgeführt 727. Gugler's kritische Aufsätze über die Partitur 729.
DONT, Jacob, Beiträge zur Ergänzung der Violinschulen 8 Hefte, beurth. 667. Rudolf Kreuzer's 40 klassische Etuden für die Violine herausg., beurth. 668. 805.
DÖPFEL, Alfred, Themat. Verzeichniss der Peters'schen Ausgabe von Bach's Werken und der Cantaten der Ausg. der Bachgesellschaft 376.
DOHN, Alex., Gavotte für das Pianof., beurth. 633.
DORENBOM, Govert, 3 kleine Stücke für Pianof., Op. 2, beurth. 605.

DOUS-GAAS, Julie, singt 1843 in Paris an der grossen Oper 285.
DREHER, Eugen, Ton und Wort, mit Bezug auf das Musik-Drama Wagner's, beurth. 493. 505.
Dreiklang als Naturharmonie 458.
Dresden, Die letzten zehn Jahre der dortigen italienischen Oper bis 1830 627. 643.
DUSSEK, Keisers Compagnon bei der Direction der Hamburger Oper (von 1708—1706) 19.
Dublin. Musikalische Zustände daselbst im vorigen Jahrhundert 177.
DUGAZON, französische Schauspielerin und komische Sängerin um 1790 in Strassburg 441; in Paris 525.
 — Komiker in Paris 455.
DUMOREZ, Lord, Musikdilettant und Instrumental-Componist in London 718.
DUPREZ, 1843 Tenor an der grossen Oper in Paris 285. Erinnerungen eines Sängers 410.
DURIN, Dirigent bei der Londoner Gedächtnisfeier Händel's 470.
DUSCHKE, Sängerin in München 439.
DVOŘÁK, Anton, Serenade für Blasinstrumente D-moll, Op. 44, beurth. 232.

E.

EARMLE, Carl Ludwig, das Ideal eines Kapellmeisters 107.
EMM, Sängerin in Wien 139. 270.
EMING, Berichte 237. Aufführung des Samson daselbst 633.
ELLSBERG, Fr., conc. in Göttingen 204.
England. Der musikalische Schulunterricht daselbst und in Deutschland 681.
English Composers. Aeltere englische Claviercomponisten. Revidirt und herausgegeben von E. Pauer, beurth. 6.
ERSTEN, Fr., als Zerline im »Don Juan« in Frankfurt 728.
EAL, Tenorist in Wien 286.
ESCHMANN, J. Carl, Novallette für das Pianof., Op. 68, beurth. 282.
ESCHKE, Franz, gibt Palestrina's Hohes Lied in der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe heraus 25.
ESPOFF, Adette, conc. in Stuttgart 827.
ESTERHAZY, Fürst, grosser Musikfreund, hat Haydn als Kapellmeister auf seinem Landsitz 325. Schilderung desselben durch den Sänger Kelly.
Ether, Oratorium von Händel, die 5 stimmigen Chöre desselben 201.
Euryanthe, Oper v. Weber 695.

F.

FAHST, J. und L. Stark, Elementar- und Chorgesangschule, beurth. 647.
Fedeltà coronata, Oper v. Keiser 1706 in Hamburg 65.
FENN, Barthold, macht 1708 den Text zu Keiser's Opern Octavia 50. Lucretia 84. Masagnello furioso 67. La costanza sforzata (Sveno) 69. zu Graupner's Oper L'amore ammaliato 81. zu Keiser's Prolog Il Genio d'Isolata 86.
Fest der Hebe, Oper v. Rameau 441.
FEURING macht um 1704 Texte zu Opern von Mattheson u. Händel in Hamburg 23. 35 (Almira). 37 (Nero). vgl. 85 (Almira v. Keiser).
FIEDLER, Max, Quintett für 2 Violinen, 2 Violon und Violon. beurth. 285.
Figaro's Hochzeit, Oper v. Mozart. Ueber die Entstehung derselben 405. Probe, Ausführung und grosser Erfolg 406. 407.

FINKBOLLI, Director des Conservatorium's La Madonna di Loreto in Neapel, Kelly's Lehrer 196.
FIORELLI, Tiberio, Komiker, Jugendgenährte von Ludwig XIV. 263.
FISHER, Dr., Violinspieler, heirathet die Sängerin Nancy Storace in Wien, unglückliche Ehe 344.
FITZENHAGEN, Wilh., 2 Salonstücke für Violon. mit Pianof., Op. 20, beurth. 284. — »Albumbblatt«. Melodie für Violon. mit Pianof. Op. 26, beurth. 284. — 3 Salon-Stücke für das Violon. mit Pianof., Op. 27, beurtheilt 284. — 3 kleine Stücke im Umfange einer Quarte in der ersten Position für das Violon. mit Pianof., Op. 29, beurth. 667.
FLEURY, Komiker in Paris 455.
FLÜGEL, Ernst, Thema mit Variationen, Op. 20, beurth. 667.
FOCCHETTI, Bassist, von Kelly in Modena getroffen 292.
FOLI, Sänger in London, singt beim jüngsten Händelfest 701.
FONONI, Jacopo, italienischer Componist, Schüler von Mazzucato 564.
FÖSTER, Alben, Jugendalbum, 10 leichte Vortragstücke für Pianof., Op. 39, beurtheilt 283.
Frankfurt a. M. Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction 618. 635. 651. Die Weihe des Opernhauses 709.
Freischütz, Oper v. Weber. Ueber sein erstes Erscheinen 694.
FRESCOBALDI, seine Biographie im »Reich der Töne« v. Streit 818.
FROEMER'S Kalender für das Jahr 1881, 6. Jahrg., von Dr. Helm, beurth. 795.
FUNK, Sängerin in Dresden an der italienischen Oper 629.

G.

GABRIELLI, Tenorist, in Rom durchgefallen 213.
 — Sängerin in Stuttgart 440.
GADÉ, Niels W., Trio für Pianoforte, Violine und Violon., Op. 42, arrangirt für das Pianof. zu 4 Händen von Fr. Hermann, beurth. 808.
GALLI singt in Italien neben Barroilhet und Rubini 286.
GALTIER, Fürst, junior, Russische Reminiscenzen von G. v. Madewies 119.
GANZ, dirigirt Concerte in London 716.
GARAY, Lehrer des französischen Bassisten Levasseur 286.
GAXENIGA, Seine Oper L'Isola d'Alcina in Dublin aufgeführt 194. Er wurde in Rom von den Kritikern getadelt 213.
GRITLER, Leopold, Dr., Poetische Traditionen der Thräker und Bulgaren 142.
Generalbass erläutert v. H. J. Vincent 150. 169.
GRÖBE, St., Chevalier, in London 503. Violinspieler und Componist 522.
Germanicus, Oper v. Grunewald, 1706 in Hamburg 69.
GRANSSERIN, Fr., Violinconcert Op. 42, aufgeführt in Baden-Baden von Jean Becker 334; Lübeck 414, von E. Sauret in Hamburg 702. Gesänge für vierstimmigen Männerchor Op. 40, beurth. 217. Lied der Südde, Gedicht v. Hermann Lingg für Männerchor, beurth. 590. »Salamis« aufgef. beim Sängerkfest in Ludwigshafen 782.
Gesang, im Gegensatz zur Instrumentalmusik 243.
Gesangunterricht. Ueber denselben 185. 425.
GIBBONS, Orlando, als Claviercomponist. 6.
Giorgio, St., Kelly's Gesanglehrer in Dublin 179.

GIOROVICHI, Giovanni, bedeutender Violinist, giebt in Wien ein Concert 343. spielt in London 503.

GIARDUCI, Sopranist in Florenz 232.

GLUCK, J. Chr., Ritter v., seine Opern »Iphigenia auf Tauris« und »Alceste« in Wien aufgeführt 373. Ausspruch desselben über seine Verehrung für Händel 374. »Iphigenia« in Paris aufgeführt 454. Über den Text zu seiner Oper »Paride ed Elena« 657. 673.

GODARD, Benjamin. Diana, antike Dichtung, von demselben in Musik gesetzt 393.

GOLDMANN, Carl, Bericht aus München über die »Königin von Saba« 429.

GOLTYEMANN, eine Ouvertüre von ihm in Frankfurt aufgef. 710.

Göttingen. Berichte 189. (Matthäus-Passion.) 202. (Akademische Concerte. Concert von Sarasate und Weis. Concert von Reinecke und Schradieck. Concert von Fri. Ellerberg. Florentiner Quartett) 616. 764 (Josephisches Quartett, Fri. Hahn).

GÖTZE, Emil, conc. in Leipzig 686.

GRAUPNER, seine Oper Antiochus und Stratonice, 1767 in Hamburg 81.

GRÉTRY in seinen Memoiren 98. Selma und Asor, Oper aufgef. in Graz 429. Die Oper »Richard Löwenherz« in Paris 458. in London 456.

GRUBER, 1842 Singsängerin an der italienischen Oper in Paris 286.

GRUNWARD, von 1793 — 1794 erster Vocalbesist der Hamburger Oper 22. seine Oper »Germanicus« 1796 in Hamburg 69.

GUARDAGNI, Sänger, lebt zuletzt als Cavaliere in Padua 261.

GUGLER, B., seine krit. Aufsätze über Mozart's Don Giovanni 729.

GURA, Eugen, Baritonist, conc. in Leipzig 796.

GUZMANN, Compositist und Lehrer von Salleri 310.

H.

HABENECK, leitet in Paris das Orchester an der grossen Oper 285.

HABEHL, F. X., giebt A. Bertalotti's Singübungen heraus, beurth. 746. 758.

HAIN, A., empfiehlt eine neue Notenschrift 242.

— Jenny, conc. in Göttingen 189. 764.

HALLÉ, Charles, conc. in Leipzig 701.

Hamburg. Brahms' Requiem, aufgeführt durch den Cäcilienverein 220. Berichte 702. 733 (Bach's H-moll-Messe).

Hamburger Oper. Geschichte derselben unter Direction von Reinhard Keiser (1708 bis 1766) 17. 33. 49. 65. 81.

HÄNDEL, G. F. Duell mit Mattheson 33. Seine erste Oper Almira 1708 in Hamburg 35. 49. Nero 37. Nero durch eine Composition Keiser's über denselben Gegenstand verdrängt 50. Israel in Aegypten aufgef. in München 77. Ueber das Autograph zur Oper Amadigi 110. Vergleich zwischen ihm und Mozart 148. Ueber seine fünfstimmigen Chöre 149. 165. 182. 199. Die Cäcilienode aufgef. in München 317. Gluck's Verehrung für ihn 374. Wiederholung seiner Gedächtnisfeier in London 470. Samson aufgef. in Eibing 633. Instrumentalconcert als Sonate bearbeitet für Pianof. und Violon. von August Lindner 682. Das siebente dreijährige Händelfest im Krystalpalast zu London 684. 699. Ueber die mangelhafte Biographie H's. in Streit's »Reich der Töne« 821.

Handschriften, musikalische der k. Hof- und Staatsbibliothek in München 305. 321.

HANSEN, Rob., conc. in Kopenhagen 301.

Harmonielehre erläutert von H. J. Vincent 150. 169.

Harmonisch, im Gegensatz zu Rhythmisch 131.

Harpsichord. Englische Componisten für dasselbe, Sammlung von Pauer, beurth. 6.

HANSSON, Tenorist um 1785 in London bei der Gedächtnisfeier Händels 470. sang feierliche Händel'sche Gesänge besser als lebhaft 492.

HARTMANN, Emil, Nordische Volkstänze. Vierhändig und zweihändig, beurth. 29. Oper »Klein Kirstin« aufgef. in Kopenhagen 765.

HASSE, wird jetzt unterschätzt 821.

HASSELT-BARTH, Singsängerin in Wien 286.

HAUPTSTEIN, conc. in Eibing 634.

HAYDN, Jos., Aeusserungen von ihm über Melodie 308. Besuch Kelly's bei demselben 325. Ueber den Mangel einer Gesamtausgabe seiner Werke 375. »Die Jahreszeiten« aufgef. in München 350. Ausgewählte Sonaten für Pianof. zu vier Händen bearb. 808.

— Michael, Bruder von Josef, lebte in Salzburg 437.

HECTOR, Cavaliere, Tenorist in Stuttgart 440.

HEINKE, O., Kleine Stücke für Pianof. Op. 44, beurth. 606.

HEINZ, L. und KOTZ, W., Elementar-Violinschule. 4 Hefte, beurth. 803.

HEITSCHEL, Theod., Ueber die Aufführung seiner Oper »Die schöne Melusine« in Hamburg 590.

HEPWOYTE, George, J. S. Bach's »Kunst der Fuge« betreffend 520.

HERSCHEL, Joh., Trümersel aus den Kinderscenen von Rob. Schumann, für kleines Orchester arrangirt, beurth. 712.

HERMANN, Friedrich, Dekameron. Zehn Vortragstücke für zwei Violinen, Op. 46, beurtheilt 808. Trio für Pianof., Violine und Violoncello von Gade, Op. 43, arrangirt für Pianof. zu vier Händen, beurth. 808.

HERMANN, Gottfried, Erholungsstunden des Violinspielers. Eine Sammlung auserwählter Opern- und Volkemelodien, in 6 Heften beurth. 295.

HERZOGMEYER, Heinrich, von Lieder und Romanzen für vierstimmigen Frauenchor a capella oder mit Begleitung des Pianof., op. 26, beurth. 122.

HESS, Werner, erwirbt sich Verdienste um die Beethoven-Forschung 481.

HIRSCH, Josef, Leitfaden für den Violonunterricht, 3 Hefte, beurth. 668.

HILDEBRANDT, Henriette, conc. in Eibing 634.

HILLE, Eduard, Die Weiber von Weinsberg für Soli, Chor und Orchester, Op. 47, beurtheilt von Sittard 327. 344. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianof. Op. 46, beurth. 363.

HINCH, macht um 1700 Texte zu hamburgischen Opern 17. 20. 65.

Hochfesttagsgesang der Albanesen in antiphonischer Form 233. 233.

HORNHAYN, Baron v., Ueber die Ernennung desselben zum Generalintendanten der Wiener Hoftheater 268.

HOLLE, Ueber seine Massenausgabe von Musikalien 275.

HOLSTERN, Franz von, Frau Aventure. Ouvertüre. Op. 44, nach Skizzen bearb. v. Albert Dietrich, beurth. 137. Dasselbe aufgeführt in Hamburg 168.

HOU, C. Ph., 80 Violin-Übungen in Form von Duetten, als Beigabe von Beispielen zur Violinschule von Rode-Kreutzer-Baillet, beurth. 28.

HUNZA, Hans, Stimmungen. Gedichte von H. Leuthold, für eine Singstimme mit Pianof. Op. 83, beurth. 312.

HUGDAL'S »Desian-Notirungen der Notenschrift« 433.

HULLAR, John, Bericht desselben über musikalische Erziehung auf dem Continent, bes. in Deutschland 273.

HUNGER, Ernst, conc. in Lübeck 414. Leipzig 812.

HUNOLD, Chr. Fr., genannt Menantes, schildert das gesellschaftliche Leben in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts 753. macht um 1700 Texte zu Hamburgischen Opern 20.

J.

JACQUET, Fri., spielt in dem Benda'schen Monodram »Ariadne und Theseus« die Ariadne 328.

JABONSKI, S., Drittes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, Op. 89, beurth. 296. Zwei Lieder, beurth. 605.

JAHN, Otto, sein Urtheil über Mozart's 2. Litanee wird kritisiert 641. 665.

JAHN, Wilhelm, wird voraussichtlich erster Kapellmeister in Wien 392. Director der Wiener Hofoper 683. 763.

JANEWITZ, bedeutender Violinist, spielt in Wien 343.

JAUBER, Director der Wiener Hofoper 218.

Jean de Nivelle, Oper v. Leo Delibes, in Paris 296.

Jüdische Musik, Jüdische Oper 174.

Instrumentalmusik. Ueber die schlechte Eintheilung der Töne bei derselben 243.

JOACHIM, Joseph, conc. in Leipzig 813. desgleichen mit s. Quartett in Göttingen 764.

JONELLI, Compositist für Stuttgart 410.

JORDAN, berühmte Schauspielerin in London 325. 457.

— Wilhelm, Dichter des Festspiels zur Weihe des Frankfurter Opernhauses 710.

JOSEFSON, Jacob Axel, »Die Macht des Gesanges« für Männerchor, Solostimmen und Orchester, Op. 42, Nekrolog über denselben 238.

Iphigenia in Tauris, Oper v. Gluck, theilweise aufgeführt in Paris 441. Vollständig 454.

Israel in Aegypten, v. Händel, aufgef. in London 685.

Jungfrau, Die, Musik v. Massenet, aufgeführt in Paris 441.

Justinus, Oper v. Schieferdecker, 1706 in Hamburg 67.

K.

KAJANUS, Robert, Lyrische Stücke für das Pianof., Op. 3, beurth. 283.

Kalender, (Fromme's), musikalischer für 1881, beurth. 795.

KEISER, Reinhard, Geschichte der Hamburger Oper unter seiner Direction (Von 1708 bis 1766) 17. 33. 49. 65. 81. Compositiert Opern für Hamburg 17. 20. 50. 54. 65. 67. 69. 85. 86. Theilt sich mit Drütske in die Direction der Oper 19. Compositirt einen Epilog »Der Genius von Europa« angeblich zu Händel's Almira 49. 86. Verdrängt Händel's Nero durch seine Oper Octavia 1708 in Hamburg 80. Er behält die Musik von Mr. Pantalon zu 3 Arien dieser Oper bei 52. Der von ihm compositierte Epilog »Der Genius von Europa«, nach seiner Almira 1708 in Hamburg 87.

KELLER, Fides, conc. in Leipzig 830.

KELLY, Michael, Lebenserinnerungen 177. 193. 209. 225. 245. 260. 276. 291. 307. 323. 339. 358. 371. 405. 421. 437. 454. 469. 488. 502. 523. I. Kindheit und erste Jugend in Dublin (1764 — 1779) 177. Tritt zuerst in Piacini's La Buona Figliola auf 195. II. Aufenthalt in Italien 196. Reise nach Rom 212. Rückkehr nach Neapel 214. Wird der Schüler von Aprile

215. Reist mit ihm nach Palermo 225. Geht nach Livorno. Bekanntschaft mit Storace 227. Nach Florenz 229. Bologna 245. Venedig 245. Reist mit der Sängerin Benini nach Graz 248. Geht nach Italien zurück wegen Erkältung 260. Besuch von Padua 261. 263. Wieder nach Venedig 262. Engagement in Brescia 276. Nüchternliche Flucht nach Verona wegen Don Manuel's Eifersucht 278. Engagement in Treviso 280. Modena 291. Parma 292. Engagement mit Frau. Storace nach Wien 309. III. Aufenthalt in Wien 309. Salleri 310. Besuch bei Haydn 325. Bekanntschaft mit Mozart 339. Seine Canzonetta mit Mozarts Variationen 340. Freund Altwood 342. Persiflirt den Dichter da Ponte 358. Ergiebt die Hauptrolle im »Rè Teodoro« mit grossem Beifall 361. in Laxenburg 371. GlücksAeusserung ihm gegenüber über Händel 374. Entstehung von Mozarts Figaro 405. Abenteuer mit einem böhmischen Officer 405. VI. Reise von Wien nach London 437. Ueber Salzburg 437. München 438. Stuttgart 440. Strasburg 440. Paris 454. Reise nach England 455. London 456. Reise nach Dublin 471. Popularität des Martinischen Duettes »Pace, cara mia sposa« 471. Aussöhnung mit Madame Mara 490. Singt Händelsche Gesänge mit grossem Beifall 492. V. An der Oper zu London 502. Besuch in Dublin 503. Musikfest in Norwich 503. Spielt den Macbeth in Gay's Bettler-Oper 514. Reise nach Paris 522.

KARL, John, berühmter Tragöde in London 456.

Kirchenmusik. Ueber die Lage derselben in Wien 808.

KIACHUKA, Theodor, Neue Klavier-Compositionen von demselben, Op. 24, 26—36. 44 bis 48. beurth. 500—519.

Klangfarbe der Tonarten, die wahre Theorie derselben dargestellt von Heyblom 529.

KLEFFEL, Arno, Kleine Suite für das Pianof., Op. 29, beurth. 11. Italienische Nächte. Sechs Clavierstücke zu vier Händen, Op. 28, beurth. 123.

KLEWICHEL, Richard, 6 Mazurkas für Pianof., Op. 47, beurth. 604.

KLIEB, H., Quintett für Horn, Violine, zwei Bratschen und Pianof. von W. A. Mozart, arr. für Horn und Pianof., beurth. 156. Concertino für Horn und Orchester von C. M. von Weber, Op. 45, arr. für Horn mit Pianof., beurth. 156. Fünfzehn klassische Transcriptionen in Form von Duos concertants, für zwei Ventilhörner, beurth. 732.

KLINKERFUS, Johanna, conc. in Stuttgart 827.

KNAFF, Opernsänger in Mannheim, singt beim Sängertag in Ludwigshafen 782.

Koch, Frau, singt in Wien 218.
— Maria, conc. in Göttingen 189.

Körs, singt den Ottavio im »Don Juan« in Frankfurt 728.

Königin von Saba, Oper von C. Goldmark, Bericht über dieselbe aus München 428.

Kopenhagen. Berichte von Ant. Réé 141. 284. 301. 616. 732. 765. 813.

KOSMULLA, P. U., Bemerkungen über Riemann's Studien zur Geschichte der Notation 433. 449.

Kortlin, Geschichte der Musik, beurth. 534. Die Tonkunst, Einführung in die Aesthetik der Musik, beurth. 587. 607.

KOTKE, J., Drei Violinstücke mit Pianof., beurth. 632.

KOZLICH, Componist und Klavierspieler in Wien 339.

KRAUSE, Anton, 10 Melodische Uebungsstücke für Pianof., Op. 28, beurth. 188.

KRAUS, MARY, conc. in Leipzig 750. Kopenhagen 813. Stuttgart 827.

KARWEL, Beethovens Lehrer in Bonn 484.

KARURKA, Rud., 40 klassische Etuden für Violine, genau bezeichnet von Jac. Dont (Heft 4), beurth. 668. (Heft 3, 8) beurth. 805.

Kronungs-Hymnen, Vier, v. Händel 200.

Kraus, Arnold, Fahrende Musikanten. Ländler und Walzer für Pianof. zu vier Händen mit beliebiger Begleitung der Violine und des Violonc., Op. 20, beurth. 666.

KRAUMHOLZ, Pastor, verhindert 1706 in Hamburg die Aufführung der nach Feindschem Texte componirten Oper von Graupner: L'amore ammalato 84.

KÜNZEL, Elisabeth, conc. in Hamburg 222.

Kunstübung 458. Aphorismen 613. 740.

KUNZE, Carl, Sonate für Pianof., Op. 6, beurth. 283.

Kupferstich für Notendruck, Pauer's falsche Angaben über den ersten Stuch auf Kupfer 8.

L.

LARAT, singt in Wien 139. 218. 393.

LAMACHE, singt 1843 an der italienischen Oper in Paris 286.

LACHNER, Franz, Gruss des Regensburger Liederkränzes an die Festgenossen, Op. 483. — Der Sturm, Op. 483, Chor für 4 Männerstimmen. — Vier Gesänge für 2 Frauenstimmen Op. 484. — Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 488. — Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Gedichte aus der »Maikferiade«, Op. 486. — Sechs Gesänge für 4 Frauenstimmen, Op. 487, beurth. 1. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Gedicht aus der »Maikferiade«, Op. 486, Heft 2, beurth. 711.

LALO, EDOUARD, Romance-Serenade pour Violon solo et Orchestre, beurth. 632.

LAMOURKUS, dirigirt in St. James Hall 716.

LANGE, Aloysia, Mozarts Schwägerin in Wien 373.
— Katharine, conc. in Leipzig 750
— S. de, Sonate No. 4 in D-dur für Orgel Op. 28, beurth. 187. Andante für die Orgel, Op. 30, beurth. 363. Sonate (No. 3 in C-moll) für Pianof. und Violine, Op. 29, beurth. 409.

LA RIVE, um 1790 berühmter Schauspieler in Paris 524.

LARTINELLA, genannt Ortabella, Primadonna in Florenz 230.

LASSERRE, Violoncellist in London 717.

LAUTERBACH, conc. in Leipzig 686.

LE BRAU, Luise Adolpha, conc. in Stuttgart 810.

LEFÈVRE, Ch., Trois Pièces pour Violoncelle et Pianof., Op. 46, beurth. 667.

LEINWEBER, Fri., conc. in Elbing. 634. Leipzig. Berichte 686. 701. 718. (Mendelssohn-Abend) 750. 765. 798. 812. (Wethnachts-Oratorium, Brahms's Requiem) 829.

LEHMEN-SHERAGOROK, Mme., singt beim Händel-fest in London 701.

LEPERINI, Buffo in Bologna 245.

LESCHETZKI, conc. in Leipzig 765.

LEVASSUR, Henriette, conc. in München 60.
— 1842 Bassist an der grossen Oper in Paris 285.

Lieder, Irische, schottische und walisische für Männerstimmen mit Begl. von Streichinstrumenten oder Clavier No. 4, 2, 3, beurth. 216.

LINDNER, August, 3 Sonaten nach Instrumental-Concerten von Händel, für Pianof. und Violoncell bearbeitet, beurth. 682.

LINT, Emil, Tarantella für Pianof. zu vier Händen, Op. 48, beurth. 294.

LINLEY, Thomas, Freund von Mozart 339.

LISZT, Franz, »Die Hunnenschlacht«, aufgef. in London 397.

Litaneien von Mozart in der Breitkopf & Härtelschen Gesamt-Ausgabe 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 665. (Fortis. und Schluss dieser Abhandlung in folg. Jahrgang.)

LORD, Edward, singt in London beim Händel-fest 701.

Lodoziaka-Ouverture für Orchester von V. Cherubini 744.

London. Her Majesty's Theater: erste Aufführung des »Meffistofele«. Oper v. Arrigo Boito 649. 668. Musikalisches 684. 699. 714.

LÖW, Fri., conc. in Stuttgart 827.

Lübeck. Berichte 413.

LÜBCK, Louis, Concert-Allegro für Violonc. mit Pianof. oder Orchester, Op. 4, beurth. 296.

LUCCA, Pauline, singt in Wien die Despina in Coeli fan tutte 189. In der 2. Mozartwoche 393.

LUCRESI, Nachfolger von Beethoven's Grossvater 483.

Lucretia, Oper v. Keiser, 1708 in Hamburg 54.

LUDWIG, Robert, 4 Lieder aus Wolff's »Ratten-singer von Hameln« für Tenor, Op. 4, beurth. 605.

LUXIO, Genaro, erster Buffo in Neapel 209.

M.

MAAS, Joseph, singt in London beim Händel-fest 701.

MACHREINI, Gemahlin des Ansani, bedeutende Sängerin, in Neapel 198.

Madrigal, über die Entstehung desselben 725.

MAIER, Jul. Jos., Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, beurth. 305.

MANDINI, Buffo in Bologna 245. Für Wien angagirt 309.

MANTUS, Tenorist in Berlin 286.

MARCEL, Il Cavaliere, um 1780 Eigenthümer und Director des Theaters in Brescia, und seine Banditen 276.

Manuscripte, musikalische in München 305.

MARWARIUS, Bemerkungen von demselben über Händel 148.

MARA, Madame, Sängerin in London 457. Singt bei der Wiederholung von Händels Gedächtnisfeier 470.

MARCELLO, Benedetto, beschrieben im »Reich der Töne« v. Streit 820.

MARCHESI, berühmter erster Sopran in Neapel 198. In Florenz am Pergola-Theater 229. Giebt in Wien ein Concert 343.

MARMO, singt an der italienischen Oper in Paris 286.

MARTINI, Vincenzo, berühmter spanischer Componist 307. Die ausserordentliche Popularität des Duettes »Pace, cara mia sposa« in seiner Oper »Una cosa rara« 472.
— Don Pedro, richtet in Dublin eine italienische Oper ein 193.
— Padre aus Bologna, bedeutender Theoretiker 308.

Massagnello furioso, Oper v. Keiser, 1706 in Hamburg 67.

MASSET, 1842 Tenorist an der Opéra-Comique in Paris 286.

MATRANA, Frau, singt in Wien im »Idomeneo« 139.

MATTHESON, J., Kleopatra, Oper von ihm 1704 in Hamburg 23. Duett mit Händel 23.

MATTIOLI, Kapelldirector in Bonn 483.

MAYEROFFER als Papageno in Wien 189.

MAJUCCATO, Componist und Theoretiker in Mailand 563.
Medea-Ouverture für Orchester von L. Cherubini 745.
MEDRYN, v. d., conc. in Lübeck 414.
Mefistofele, Oper v. Arrigo Boito, beschrieben v. M. Röder 553. 569. aufgeführt in London 649. 668.
MENDELSSOHN, Fr., conc. in Leipzig 812.
MELAGA, Theaterdirector in Graz 261.
Memoren eines Opersängers 774. 790. 823. (Fortsetzung im nächsten Jahrgang).
MENDELSSOHN-BARTOLDY, Felix, »Paulus« aufgeführt in München 347. »Walpurgisnacht« in Lübeck 414.
MENGOZZI, Tenorist in Neapel 210.
MENYER, Fr., conc. in Stuttgart 811.
Menuet, zum ersten Mal in hamburgischen Operntexten genannt 54.
MEYER, Gustav, Herbstblätter. Drei Charakterstücke, Op. 184; beurth. 667.
Mezzias v. Händel in London aufgef. 685. Ueber seine erste Aufführung 700.
METASTASIO, biographische Notiz im »Reich der Töne« v. Streit 820.
METZLERSIC. Seine Oper Olimpiade, Text von Metastasio, aufgef. in Neapel 198.
MAYR, W., Kinder-Symphonie für Pianof. und Kinderinstrumente, beurth. 312.
MILICO, berühmter Sänger in Neapel 196.
Minerva, die Geburt der, Oper von Keiser 1704 in Hamburg 20.
Minnesinger, Gesänge derselben vom 11. bis 14. Jahrhundert 722.
MOLÉ, Komiker in Paris 455.
Monochord-Messung. Vorkommen der fränkischen Notation bei derselben 450.
Monologe (Melodramen), eine besondere Art musikalischer Dramen in der 2. Hälfte des vor. Jahrhunderts 325.
MONOPOLI, Director des Conservatoriums St. Onofrio in Neapel 196.
MONTEVERDE, Claudio, machte sich in Mantua durch seine Opern bekannt 117. fehlt in der Streit'schen Sammlung 819.
MORAN-OLDEW, Frau, singt die Donna Elvira im »Don Juan« in Frankfurt 728.
MORZELLI, grosser Bassist, in Florenz 231; in Venedig 246.
MORLACCHI, Francesco, Kapellmeister an der italienischen Oper zu Dresden 646.
Moses v. Rossini, theilweise in Paris aufgeführt 441.
Motetten. Palestrina's Hobes Lied gehört zu dieser Gattung 42.
MOZART, W. A., Quartette (für Streichinstrumente) arrang. für Pianof. zu vier Händen von Ernst Naumann 29. Quintett für Horn, Violine, zwei Bratschen und Bass. Arrangement für Horn u. Pianof. v. H. Kling 136. M. nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen von Ludwig Nohl, beurth. 145. 161. Vergleich zwischen ihm und Händel 148. Clavier-Concerte. Neue revid. Ausgabe, mit Fingersatz und Vertragszeichen von Carl Reinecke, beurth. 188. 507; als Mensch und Künstler geschildert 339. Zur Herausgabe seiner Briefe 401. 417; grosser Erfolg von Figaro's Hochzeit 406. Titaneien und Vespern 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 665. Sonate nach der Serenade in G-dur für das Pianof. leicht bearb. v. L. Stark 808. Divertimento Nr. 7 (D-dur), Serenade Nr. 4 (Es-dur) für Pianof. zu vier Händen arrangirt 808.
MOZART'S VATER, von Kelly in Salzburg besucht 437.
Mozartiana. Nach aufgefundenen Handschriften herausgegeben von Gustav Nottebohm, beurth. von Chrysander 337. von Spitta 353.
Mozartwoche in Wien 106. 124. 138.

MÜHLDOERFER, W. C., Aus der Musik zu Shakespeare's Richard III. Krönungsmarsch für Pianof. zu vier Händen, Op. 80, beurth. 294. Vier Lieder aus der Oper in einem Acte: »Prinzessin Rosenblüthe« für eine Singst. mit Pianof., Op. 82, beurth. 312.
MÜLLER als Belmonte in Wien 139.
MÜLLER, Jos., Nekrolog 414.
München. Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der Wintersaison 1879/80 von Wahrmond. Concerte der musikalischen Academie 45. 59. 75. 77. 317. (Cacilienode und Neunte Symphonie). — 332. 334. 349. (Die Jahreszeiten) 364. 365. — Concerte von Artôt-Padilla-Casati 377. 378. Streichquartett Walter-Steiger-Thomas-Schübel 44. 60. 76. 331. 333. 350. Concerte des Chorvereins 347. (Paulus). Concert von Siegmund Bürger 333. Kammermusik von Busmeyer-Hieber-Werner 61. 78. 364. 380. Concert von H. v. Bülow 330. 366. — Wohlthätigkeitsconcert 364. Soirées der k. Vocal-Capelle 46. 318. 348. Concert vom Lehrer-Gesangsverein 378. Concert des Oratorienvereins 77 (Israel in Aegypten). 377 (Paradies und Peri). — Concert von Maurice Dengremont 43. 44. Concert von Gustav Walter 379. Orgel-Concert von Grell 43. Concert von Anton Rubinstein 58. — Soiré von Henriette Levasseur 60. — »Populär« Concert 62. — Concert vom Tonkünstler-Verein und dem Männergesangsverein »Liederhort« 76. — Concert von Hermann Zoch 17. Concert des Kaula-Vereins 379.
München. Bericht. Ueber Goldmark's Oper »Königin von Saba« 428. Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek daselbst 305. 321.
Musik in Deutschland von John Hullah, beurtheilt 273.
Musikalischer Affect. Dilettantische Versuche über denselben 97.
Musikalisches Jahrbuch für 1884 von Boit und Langenbeck, beurth. 795.
Musik-Literatur 374. 388.

N.

NACHBAUR, Tenorist, singt in Wien 219.
NÁPRAVNÍK, E., Fantaisie sur des thèmes russes pour Violon et Orchestre, Op. 80, beurth. 633.
NARDINI, berühmter Violinist, spielt in Florenz die »Teufelssonate« von Tartini 230.
NAUMANN, Ernst, Quartette von Mozart, arr. für Pianof. zu vier Händen, beurth. 29. — Zweites Quintett (Es-dur) für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell, Op. 48, beurth. 712. — Divertimento Nr. 7 (D-dur) und Serenade Nr. 4 (Es-dur) von Mozart für Pianof. zu 4 Händen arr., beurtheilt 808.
NEBUCADNEZAR, Oper v. Keiser 1704 in Hamburg 20.
Nero, Oper v. Händel, 1708 in Hamburg 37.
Neu-Strelitz. Aus der Clavier-Abtheilung der dortigen Gewerbe-Ausstellung 460. Die Clavier-Preisrichter bei der Gewerbe-Ausstellung 509.
NICODÉ, Jean Louis, Sonate für Pianof. Op. 49, beurth. 10. Maria Stuart. Symphonische Dichtung für grosses Orchestre, Op. 4, beurtheilt 91. Dasselbe, arr. für Clavier zu vier Händen 285.
NIEMANN, Albert, singt 1864 in Paris den Tannhäuser 749.
NIERING, singt den Comthur im »Don Juan« in Frankfurt 728.
NOEL, Ludwig, sein Buch »Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen«, beurth. 145. 161.

NORMAN-NERUDA, cocd. in Kopenhagen 302.
Notation, die fränkische 449.
Notendruck, Kupferstich für diesen Druck, nicht in England sondern in Italien erfunden 8. (S. die Abhandlung im vor. Jahrg. über Geschichte des Musikdruckes.)
Notenschrift in Ziffern 259.
NOTTEBOHM, Gustav, Mozartiana, nach aufgefundenen Handschriften von ihm herausgegeben, beurth. von Chr. 237. von Spitta 343.
NOVAK, Balletmeister in Stuttgart 440.
NÜRNBERG, Hermann, Elementartheorie der Musik, beurth. 254.

O.

Ober-Ammergau, das Passionsspiel daselbst von Dr. v. Jan 380.
Oberon, Oper v. Weber 696.
Octavia, Oper v. Keiser, 1705 in Hamburg 50.
Oper, italienische zu Dresden. Die letzten zehn Jahre bis 1880 627. 643. Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts von Hanold-Menanthes geschildert 753. 769. 785.
Opernsänger, die Memoiren eines, 774. 790. 823.
OPPEL, Wigand, Vorkenntnisse zur Harmonielehre. 3. Aufl., beurth. 712.
Orfeo ed Euridice, Oper v. Gluck, Text von Ranieri de' Calzabigi (von Spitta) 658.
Orpheus in bulgarisch-thrakischen Volksliedern 142.
Orpheus und Eurydice, Oper v. Bertoni, aufgeführt in Venedig 246.
ORTABELLA, alias Lartinella, Primadonna in Florenz 230; singt mit Kelly in Brescia 263; Kelly's Abenteuer ihretwegen 276.
Ottavio, über die Rolle desselben im Don Juan 126.
OTTO-ALVENSEN, Frau, conc. in Hamburg 734.
 Ouverturen für Orchester v. L. Cherubini, beurth. 743.

P.

PACCHEROTTI, Sänger in Neapel 214, lebt zuletzt als Privatmann in Padua 261.
PAGIELLO, berühmter Componist. Seine Oper »La Frascatana« in Dublin aufgeführt 194. kommt auf seiner Reise von Petersburg nach Neapel auch nach Wien 349; componirt in Wien die Oper »Il Rè Teodoro« 360.
PALESTRINA, G. P. da. Hohes Lied mit deutschem Text versehen von Adolf Thürings, beurth. 25. 41. Biographie von ihm im »Reich der Töne« v. Streit 817. Die Enthüllung des ihm in Rom errichteten Denkmals 473.
PALMINI, Primadonna, reiste mit Kelly nach Venedig 245.
PANTALON, Mr. Nach seiner Musik wurden 2 Arien aus der Oper Octavia eingerichtet und von Keiser beibehalten 52.
Paride ed Elena, Oper v. Gluck, Text von Ranieri de' Calzabigi. Ueber die zum Text benutzten Quellen (Abb. von Spitta) 657. 673.
Paris. Neueste Opernaufführungen 296. Musikalisches aus P. 393. 410. Historisches Concert in der grossen Oper 441. Aufführung von R. Wagner's Tannhäuser 1864 in Paris 729. 747.
Parthenia, Sammlung englischer Clavierstücke. Von Pauer fälschlich bezeichnet als erster Stich auf Kupferplatten 8.
Passionsspiel, das, in Ober-Ammergau 590.

PASTA, Sängerin, in Italien neben Rubini, Galli und Barvoilhet 286.
PATRY, Mme., singt beim Händel-Fest in London 701.
PATTI, Adelina, singt beim Händel-Fest in London 700.
PAUER, E., seine Sammlung von älteren englischen Claviercomponisten, beurth. 6.
Parles musicales, Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon. Neue Reihe Nr. 84—100, beurth. 807.
PREMIANI, singt 1842 in der italienischen Oper in Paris 286.
PRESCENA, gastirt in Wien als Almaviva im »Barbier« 314.
PETRAIS, Teresa de, vornehme Dame und bedeutende Sängerin in Treviso 281.
PELLÉRY, Sänger in Paris 455.
PICCINI, Seine Oper *La Buona Figliola* in Dublin aufgeführt 194.
PLEVET, Componist in Strassburg 441.
PLONOW, Paul, Vergissmeinnicht. Lied für Männerchor, beurth. 313.
POLAND, Johann, Nekrolog und biographische Skizze über denselben 390.
PONIAKOWSKY, Fürst, befreundet mit Kelly 372.
PORTA, Abbate da, Theaterdichter in Wien 358.
PORTÉ, französischer Hornbläser, spielt in London 490.
POOL, Fri., singt in London bei der Gedächtnisfeier Händel's 479.
POZZI, berühmter Buffo, in Rom ausgepiffen 213. in Treviso 281.
Proccena, Oper von Weber 695.
PROSKA, Fri., singt in Wien 393.
Prosper-Merimee, Ueber Tannhäuser 30.
PUCCELLI, W. M., Romanzen für Pianoforte Op. 38, beurth. 281. *La Rossignol*. Melodie russe de Alabieff, transcrit pour le Piano Op. 48, beurth. 281. *Decameron*. Musikalische Studien für Pianof., Op. 23, beurth. 362. Drei Präludien für Pianof. Op. 46, beurth. 363. Scherzo. Ein Concertstück für Pianof. Op. 39, beurth. 553.
PURCELL, Henry, als älterer englischer Claviercomponist 6; durch die Herausgabe seiner Werke der Vergangenheit entrissen 375.

R.

RAFF, Joachim, Verhältnisse des Hoch'schen Conservatoriums unter seiner Leitung und Streit mit Stockhausen 618. 635. 651.
RAFF, Tenorist in München 439.
RADEKIND, um 1770 bekannter Sänger und Musiker 181.
RÄZ, Anton, Berichte von demselben aus Kopenhagen 141. 204. 301. 616. 752. 813. Ein Einspruch 285.
Regensburger. Nachrichten über die Musikverhältnisse daselbst 526.
»Reich der Töne«, Sammlung von Musiker-Bildnissen mit Biographie, herausgeg. von Wilhelm Streit, beurth. 801. 817.
REISCKE, Carl, 25 Clavierstücke und Lieder für die Jugend, Op. 154, beurth. 157. Romane für Violine mit Orchester oder Pffe., Op. 155, beurth. 294. Mozarts Clavierconcerte herausgeg. 188. conc. in Göttingen 204.
REINSDORF, Otto, Ausgewählte Sonaten von Joseph Haydn, arr. für vier Hände, beurtheilt 808.
REINHART, Martha, conc. in Stuttgart 828.
REINARD, komische Sängerin in Paris 455.
Reconans-Ton, der durch Reflexion entstandene Nebenklang 532.
REUSE, Eduard, conc. in Göttingen 190. 203.

REINHARDER, Jos., »Wallensteins«, aufgeführt in München 75.
Richard Coeur de Lion, Oper von Grétry, in Paris aufgeführt 455.
RIEDEL, junger Componist, seine Erstlingsoper »Der Ritterschlag« in Wien ausgeführt 391.
RISKO, Amalia, conc. in Hamburg 702.
RIEMANN, Hugo, Bemerkungen über einige Punkte in seinen Studien zur Geschichte der Notenschrist von Kornmüller 433. 449.
RUBINI, Componist in Wien 358.
RUTTER, A. G. Ouvertüre No. 2 zu *Fidelio* für zwei Pianoforte zu acht Händen, beurtheilt 29.
RONDEA, Martin, Aus den Abruzzen. Charakterstücke für das Pianof. zu vier Händen, Op. 49, beurth. 188. — Italienische Dichter und Künstler-Profilie. Kritische Essay's. beurth. 550. 563.
ROSEN, 4842 Tenorist an der Opéra-Comique in Paris 286.
ROKITANSKI, als Osmin in Wien 139.
Rom. Die Musik in der Charwoche daselbst seit dem Jahre 1876. 289. Die Enthüllung des Palestrina-Denkmal's daselbst 473.
RÖTTER, Julius, Thema mit Variationen für Clavier zu vier Händen, Op. 47, beurtheilt 294.
RÖHLER, G., Ouvertüre, Op. 124, von Beethoven, arr. für zwei Pianoforte zu acht Händen, beurth. 29.
Ross, Marcello, conc. in Leipzig 750.
ROSSINI, beherrscht in Dresden die italienische Oper 630. »Tele« daselbst aufgeführt 644.
ROZE, Maria, singt in London 714.
ROBINELLI, singt in London bei der Gedächtnisfeier Händel's 470. In Venedig 246.
RUBINI, singt in Italien neben Barroilhet 286.
RUBINSTEIN, Anton, conc. in München 68.
RUDOLFF, Ernst, Revisionsberichte über die Gesammtausgabe von Chopin's Werken 11.
Russische Reminiscescenen. 1. Fürst Galyzin junior 119.
RUSLAND, J. P., Liederbuch für den Gesangsunterricht an Schulen, beurth. 171. Handbuch für den theoretischen Gesangsunterricht an Schulen, beurth. 171.

S.

SACHS, um 1780 berühmter Harlequin in Venedig 262.
SACHINI, seine Oper »Oedipus auf Colonus« in Paris aufgeführt 454.
SACHER-HOFMEISTER, Frau, singt in Wien 393. conc. in Leipzig 732.
SALA, Director des Conservatoriums La Pieth in Neapel 196. Als bedeutender Theoretiker 308.
SALIERI, Kapellmeister in Wien 310. Seine Oper »La Grotta di Trofonio« als Concurrent neben Figaro 405.
Salomon, Oper v. Keiser, 1768 in Hamburg 20.
Sänger, ein alter. Beurtheilung der Broschüre »Was ist Styl?« 631.
Sängerfest, ein, am Mittelrhein, geschildert von Becker 779. 796.
SANTLEY, Barytonist in London, singt beim Händelfest 701.
SARASATE, P. D., conc. in Göttingen 203.
SARASOLI, berühmter Castrat an der italienischen Oper zu Dresden 646.
SAURET, Emil, Canzonetta et Valse-Caprice pour Violon et Piano, Op. 7, beurth. 633. Scherzo fantastique pour Violon avec accompagnement de Piano, Op. 9, beurth. 633. *Lesghinka*. Danse populaire de Causase de A. Rubinstein transcrit pour Violon et Piano, beurth. 633. conc. in Hamburg 702.

SCARIA, als Leporello in der Mozartwoche in Wien 139.
SCARLATTI, Alessandro, fehlt in dem »Reich der Töne« v. Streit 819.
 — Domenico, beschrieben in der Streit'schen Sammlung 819.
SCHAUWENKA, Philipp, Drei Humoresken für das Pianoforte, Op. 84, beurth. 604. Album polonais pour le Piano, Op. 88, beurtheilt 604.
SCHAUENBURG, Anna, conc. in Leipzig 813.
SCHAEFFEL, J. V., sein Gedicht »Der Trompetor von Säckingen« mit Rücksicht auf seine musikalischen Nachrichten u. Ansichten, beurth. 113. 129.
SCHIEFFERDECKER, Justinus, Oper von ihm, 1766 in Hamburg 67.
SCHITTNER, Tenorist, singt in Wien 218.
SCHNEIDER, Tenorist in Braunschweig 286.
SCHNITT, Gustav, Sechs volksthümliche Lieder aus P. Heyse's ital. Liederbuche für 4 Männerst., Op. 47, beurth. 313.
SCHNITT, als Pedrillo in Wien 139.
SCHNORR, singt in Wien 286.
SCHOTT, Wittwe, dirigirt 1768 nach dem Tode ihres Mannes die Hamburger Oper 17. — Anton, conc. in Stuttgart 827.
SCHRADEK, conc. in Göttingen 204.
SCHRODER, Carl, Leichte Stücke für Pianof. von Schumann, Op. 45, für zwei Violinen, Viola und Violoncell bearb., beurth. 157. — Hermann, Preis-Viollinschule, beurtheilt 803.
 — berühmter Schauspieler in Wien 324.
 — **HANFSTÄNGEL**, Frau, conc. in Stuttgart 810. 811.
SCHÜCKEL-MEYERHEIM, Frau, conc. in Leipzig 701.
SCHUCH-PROSKA, Frau, gastirt in Wien 125. Als Blondchen 139. Singt in der 2. Mozartwoche 393.
SCHULTZE, Adolph, conc. in Elbing 634.
Schul-Unterricht. Der musikalische Sch. in England und in Deutschland 681.
SCHUMANN, Rob., »Träumerei« aus den Kinderscenen, für kleines Orchester arr. von Joh. Herbeck, beurth. 712. »Paradies u. Paris aufgef. in München 377.
 — Clara, conc. in Stuttgart 827.
SCHUSTER, deutscher Componist, bringt in Neapel seine Oper »La Didone abbandonata« zur Aufführung 214.
SCHÜTZ, conc. in Stuttgart 827.
SCHÜTZ, Heinrich, über seine mangelhafte biogr. Schilderung in Streit's »Reich der Töne« 820.
Selima und Asor, Oper v. Grétry, in Graz 249.
Sequenzen, Ueber die Entstehung derselben 452.
SEAW, Vorgeiger des Drury Lane Orchesters, sein Streit mit dem Violinisten Giornovick 503.
SIDDONS, berühmte englische Schauspielerin in Calais 522.
SIEBS, singt in Wien 218.
SINGER, Constanze, Romanze für Violine mit Pianof., beurth. 633.
Sintfluth, v. Camille Saint-Saëns: Vorspiel dazu in London aufgef. 716.
Solmisation, Ueber ihren Zusammenhang mit der Gesangstechnik 387.
SPRIDEL, Dirigent des Sängerfestes in Ludwigshafen 781.
SPIETH, conc. in Göttingen 190.
SPRANGEL, Julius, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, Op. 2, beurtheilt 249. 264. Dasselbe beurth. (zweite Recension) 267.
SPITTA, Ph., s. Gluck und Mozart.
STADE, Wilhelm, Characterische Studien für Pianof., beurth. 294.

STANGE, Max, conc. in Leipzig 830.
 STARK, L., Sonate nach der Sonenade in G-dur von Mozart für Pianof. beurb. 808.
 STAUBEL, singt in Wien 286.
 STEKESBAGGER, Solohornist in London 717.
 STEFFANI, Agostino, verglichen mit Benedetto Marcello 820.
 STEPANOFF, Varelle v., conc. in Stuttgart 827.
 STOCKHAUSEN, Julius, giebt 12 zwei-, drei- u. vierstimmige Canons von L. Cherubini mit Anleitung heraus, beurb. 369. 385. Sein Streit mit J. Raff und Abgang von dem Hoch'schen Conservatorium in Frankfurt a. M. 618. 635. 651.
 STORACE, Nancy, Sängerin, von Kelly in Livorno getroffen 227. Singt am Theater S. Samuele in Venedig 307. Heirathet den Dr. Fisher 344. Singt in London 470. Singt bei Händel's Gedächtnisfeier 470.
 — Stephen, Comp. von Kelly in Livorno getroffen 227. Eine seiner Opern in Wien aufgeführt 358. Instrumentirt ein von Kelly componirtes Duett 469. Sein Unterhaltungsstück »No Song, no Supper« findet vielen Beifall 504.
 STRATT, Tenorist, conc. in Wien 811.
 STRATONICA, (Antonius u. Stratonica), Oper von Graupner, 1707 in Hamburg 81.
 Stuttgart. Ueber das dortige Conservatorium für Musik 94. Berichte 810 (Quartett-Soirée Singer-Wehrle in Wien-Cabisius, Brahms' Bdur-Sextett, Oesterreichisches Damen-Quartett, erstes Concert der k. Hofkapelle, Kammermusik-Abend, zweites Concert der Hofkapelle, erstes »Populäres« Concert). 827 (Drittes Concert der Hofkapelle, zweite »Populäres« Concert, zweite Quartett-Soirée, Concert von Mary Krebs, viertes Concert der Hofkapelle, Concert des Vereins für klassische Kirchenmusik).
 Styl. »Was ist Styl?« Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer Stylbildungsschule in Bayreuth von L. Senf, beurb. 631.
 SVENSKEN, S. Johann, Romeo und Julia. Phantasie für Orchester, Op. 48, beurb. 284.
 SVENO, Oper von Keiser, 1706 in Hamburg 69.
 Synagogen-Gesänge, Breslauer, in Musik gesetzt von Moritz Deutsch, beurb. 465. 484.
 Synapse in Hucbald's Notirungen 436.

T.

TACON, Sourindro, Mohun, indischer Fürst und Musiker, Bemerkungen über denselben 174.
 TAMBURINI, singt 1848 an der italienischen Oper in Paris 286.
 Tannhäuser, Oper von Wagner, 1864 aufgeführt in Paris nach Berichten von Mützelberg, Niemann und Lindau 729. 747.

Tänze, Nordische Volkstänze von Emil Hartmann. No. 4, 2, 3, 4, 5 Partitur, Stimmen, vierhändig und zweihändig, beurb. 29.
 Tarantel-Tänze, Bemerkung über dieselben von Woldemar Kaden 205.
 TARTINI, Castrat an der italienischen Oper in Dresden 6.
 TARTINI, Componist der »Teufelssonate« für Violine 230.
 Te Deum v. Händel in D-dur 168. B-dur 192. A-dur 199.
 Tall, Oper v. Rossini, aufgeführt in Dresden 644.
 TRAYER, Biograph von Beethoven 481.
 TRÜLINGS, Adolf, will Palestrina's hohes Lied als Liebeslied angesehen wissen und versteht dasselbe mit deutschem Text, beurb. 25. 41.
 Tonarten, Die Klangfarbe und der Klangunterschied derselben, theoretisch erklärt von Heyblom 529.
 Tonkunst, Theorie derselben. Gedichte 106. Das Ueberwältigen derselben als Zeichen sinkenden Volkthums 389.
 Transponirung, Ueber die Scheu vor derselben bei unbequem liegenden Partien 125.
 Trauerhymne von Händel 200.
 TRSELLI, Mme., singt beim Händelfest in London 700.
 Troubadours, Gesänge derselben 722.
 TRUZZI, Sängerin in Wien 286.

U.

Utrechter Jubilate v. Händel in Berug auf seine fünfstimmigen Chöre 149.

V.

VALLOTTI, Messe von ihm in Padua aufgeführt 261.
 VANHALL, Componist in Wien 339.
 VENZONI, Aus dem Tagebuche eines Gesanglehrers 425.
 Vespers von Mozart in der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 665.
 VIARDOT-GARCIA, Pauline, Fünf toscanische Gedichte für eine Singstimme mit Pianof., beurb. 93.
 VIERLING, Chor aus seinem Oratorium »Raub der Sabinerinnen« auf dem Sängersfest in Ludwigshafen gesungen 782.
 VINCENT, E. J., über seine Notation 243.
 Viol., Willy, Impromptu für Pianof., Op. 44, Waldeinsamkeit Clavierstück, Op. 44, Barcarolle für Pianof., Op. 48, beurb. 11.
 Virginal. Aeltere englische Componisten für dieses Instrument 6.

W.

WACHTEL, Theodor, conc. in Kopenhagen 732.

WAGNER, Richard, Bemerkung von demselben über Paris 30. »Kaisermarsch« aufgeführt in London 397. Seine Kunst-Philosophie 584. 596. Die Aufführung seines Tannhäuser 1864 in Paris 729. 747.
 WALTER, Sänger in Wien 124.
 — Gustav, conc. in München 379.
 — Strauß, Frau, conc. in Leipzig 812.
 Wasserträger-Ouverture für Orchester von L. Cherubini 744.
 WEAER, C. M. v., Concertino für Horn und Orchester, Op. 48, für Horn mit Pianof. beurb. von H. Kling, beurb. 156. — Persönliche Erinnerungen 693. Ueber das Erscheinen seines »Freischütz« 694. Euryanthe 695. Preciosa 695. Oberon 696.
 WEISS, Constanze, Mozart's Frau 339.
 WESTER, berühmter Schauspieler und Sänger 504.
 WERNLE, Hugo, Berceuse und Scherzo für Violine mit Pianof., Op. 4, beurb. 296.
 WEIL, Oscar, Zwei Lieder für Sopran mit Pianoforte und obligater Violine. Op. 40, beurb. 313.
 WENDE, Rudolf, Irische, schottische und wallische Lieder für Männerstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten oder Clavier beurb. Nr. 4, 2, 3, beurb. 216.
 WEISS, Organist, conc. in Göttingen 203.
 WESTER, Tenorist, conc. in Kopenhagen 141. Hamburg 734.
 WIECK, Alwin, Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht nach Friedrich Wieck's Methode, beurb. 72.
 Wien. Die Mozartwoche 106. 124. 138. Die Hofoper 217. 314. 391. Nachrichten über die Musikverhältnisse 446; die dortige Hofoper 683. 763; über die Kirchenmusik 808.
 WIERNIAWSKI, Josef, conc. in Leipzig 830.
 WILBAR, alter Sänger in London 504.
 WILT, Frau, singt im »Don Juan« die Donna Anna in Frankfurt 728.
 »Wortensprache« von Rich. Wagner 602.
 WORTENBOOR, Adrian (Adrianus Valerius), Sammler niederländischer Volkslieder des 16. Jahrhunderts 781.
 WUHA, Tenorist in Hamburg 286.
 WUHA, Präsident, Beethoven's Schulkamerad 484.

Z.

ZELLE, F., Theorie der Musik, beurb. 761. 777.
 ZENO, Apostolo, als musikal. Dichter verglichen mit Metastasio 820.
 ZIMMER, Fr., Sang und Klang. Kleine Lieder, beurb. 57.
 ZOCZ, Hermann, conc. in München 317.
 ZUSCHNEID, Karl, Fünf Walzer für Pianoforte, beurb. 553.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Januar 1880.

Nr. 1.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Neueste Gesangswerke von Franz Lachner. — Aeltere englische Claviercomponisten. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Clavier [Jean Louis Nicodé, Sonate Op. 49; A. Kleffel, Kleine Suite Op. 99; Willy Viol: Impromptu Op. 44, Waldeinsamkeit Op. 44, Barcarolle Op. 45]). — Die Werke Chopin's. — Anzeiger.

Neueste Gesangswerke

von

Franz Lachner.

- 1) Op. 182. Gruss des Regensburger Liederkranzes an die Festgenossen. Chor für 4 Männerstimmen, gedichtet von F. Spörl.
- 2) Op. 183. Der Sturm. Chor für 4 Männerstimmen, gedichtet von Rittershaus.
- 3) Op. 184. Vier Gesänge für 2 Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Frau Laura von Schauss gewidmet. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 4) Op. 185. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Gedichte von Felix Dahn, Frau Sofie Diez gewidmet. Heft I. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 5) Op. 186. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Gedichte aus der »Maiküferiade« von Hoffmann von Fallersleben. Frau Caroline von Mangstl gewidmet. Heft II. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- 6) Op. 187. Sechs Gesänge für 4 Frauenstimmen. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Nichts Schöneres, als wenn ein alter kräftiger Stamm, der nur mehr als ein Erinnerungszeichen vergangener Kraft und Herrlichkeit in die Lüfte sich zu erheben scheint, noch neue Zweige treibt, die uns üppige Blüten und köstliche Früchte spenden! Nichts Lieblicheres, als wenn ein liederreicher Mund, der schon verstummt schien, sich wieder öffnet, um in alter Weise neue reizende Klänge auszuströmen!

Es sind nun zwei Jahre, seit wir in Nr. 51 des Jahrganges 1877 dieser Zeitung die als Op. 175 bis 181 erschienenen Compositionen Franz Lachner's besprochen, nachdem wir in Nr. 49 und 50 desselben Jahres aus Anlass seines fünfundsiebentzigsten Geburtstages einen kurzen Ueberblick auf seine Gesamtleistungen gerichtet hatten. Fast schien es, als ob jene Gaben die letzten sein sollten, die der greise Sänger selbst noch den Freunden seiner Muse darbringen konnte. Ein wiederholt sich anmeldendes und immer bedrohlicher auftretendes Leiden erfasste seinen sonst so kräftigen Organismus im Sommer 1878 mit gesteigerter Heftigkeit. Trauernd und erfüllt von den düstersten Ahnungen beobachtete seine Umgebung die Fortschritte des qualvollen Uebels, dem zwar seine Riesenconstitution den hartnäckigsten Widerstand zu leisten, das aber doch jeder ärztlichen Hilfe zu spotten schien. Und wenn auch er selbst mit erhabner Resignation sich der schweren Schicksalsfügung beugte, dankbar gegen die Vorsehung für

xv.

die unabsehbare Reihe ruhmvoller Werke, die sie ihn auf seinem langen Lebenswege hatte vollenden lassen, so wie für den Segen, der über seinem ganzen Wirken wie auch über seinem schönen Familienleben gewaltet hatte, so war doch — und diess erschien uns als das Bedenklichste aller Symptome — jeder Schaffenstrieb von ihm gewichen; die Musik, das belebende Princip, die Freude und der Stolz seiner Existenz seit seinen Knabenjahren, war ihm gleichgültig geworden.

Doch siehe da! wieder reichte ihm der Engel des Lebens freundlich die Hand und drängte den finstern Bruder mit der umgestürzten Fackel zurück. Freier athmete die mächtige Brust, neuerwachtes Gefühl des Wohlseins durchströmte alle Adern und drang in alle Poren, dem Genesenen die alte Rüstigkeit und mit ihr die Lust zu neuen Thaten zurückgebend.

Die oben genannten seit Jahresfrist erschienenen Werke sind Früchte der wiedererstandenen Muse. Es sind lauter Gesangscompositionen, in denen wir als gemeinsame Charakterzüge originelle und geistvolle Auffassung der Texte, reizende Melodik und überaus kunstreiche Stimmführung erblicken. Nicht minder haben die meisten derselben Gedichte von wahren poetischen Werthe und innerlich musikalischem Charakter zur Grundlage; auch herrscht in deren Mehrzahl das von Franz Lachner sonst weniger cultivirte humoristische Element vor.

Indem wir dieselben im Einzelnen betrachten, sehen wir in Op. 182 und 183 Gaben, welche der Autor der von ihm in den letzten Jahren wiederholt besuchten Regensburger Liedertafel gespendet hat. Konnte auch die mit sangesbrüderlicher Sentimentalität getränkte Text des »Grusses« den Componisten unmöglich lebhaft inspiriren, so hat er doch das etwas lange Gedicht durch interessante, wechselvolle und nichts desto weniger einheitliche Harmonisirung zu beleben und zu einem ebenso festlichen als feurigen Willkomm zu gestalten gewusst.

Gleich wie das Gedicht »der Sturm« mit seiner politischen Färbung für Liedertafeln besonders erwünscht ist, so steht auch desscn Composition auf einer viel höheren Stufe. Eine contrapunktisch behandelte, aus der Tiefe in raschem Laufe emporwirbelnde Figur deutet uns, öfters wiederkehrend das Windesbrausen an. Die Harmonie, in C-moll nach einem Unisono des Hauptmotivs beginnend, wendet sich bald nach Des-dur, durchschreitet Es-, hierauf H-dur und schliesst, nachdem der Sturm die Geisternacht hinweg gefegt und dem Rufe der Freiheit Bahn gebrochen hat, mit einem wiederholten Unisonogang in C-dur. Das Ganze ist feurig und schwungvoll; der Text, wie bemerkt, der Tendenz der Liedertafeln zusagend, die Composition aber, welche zu ihrer vollen Wirkung einen starken und gut geschul-

ten Chor erfordert, hoch über den meisten derartigen Werken der Neuzeit stehend.

Ausserst liebliche Perlen musikalischer Lyrik sind die vier Duetten für 2 Frauenstimmen, Op. 184. Der Vortrag derselben heischt zwei im Klange gleichartige Sopranstimmen, deren erste sich nicht über das zweigestrichene *a* erhebt, während die zweite einen Umfang vom *gis* unter der Linie bis zum *e* über der ersten beherrschen muss. Nr. 1. »Horch, die Abendglocken klingen«, Gedicht von Rittershaus, besteht aus zwei Strophen mit unveränderter Melodie und Harmonie, deren zweiter in den letzten 7 Takten eine Coda angefügt ist. Der erste Theil jeder dieser Strophen enthält einen declamatorischen Wechselgesang beider Stimmen, welche im zweiten Theile zu einer lieblichen Cantilene sich vereinen, die von *Es*-dur ausgehend sich nach *Ces*-dur wendet und nach 2 Takten in die ursprüngliche Tonart zurückkehrend in dieser schliesst. Originell und interessant, wie bei allen diesen Gesängen, ist die Stimmführung, insbesondere im zweiten Theile, indem hier die Melodie der tieferen, die harmonische Begleitung dagegen der höheren Stimme zugetheilt ist.

Ein herrliches stimmungsvolles Tongemälde von nur 47 Takten voll süsser Melancholie und ergreifender Sehnsucht — offenbar die Krone dieses Heftes und in musikalisch tiefem Ausdrucke unübertrefflich — ist »Vergangenheits«, Gedicht von Lenau. Auf vollkommen gleiche Höhe mit dem Dichter hat sich hier der Componist geschwungen; schon die ersten Takte der höchst eigenthümlichen Begleitung führen uns in *medias res*. Bei einigermaassen gefühlvollem Vortrage dieser schmerzdurchwehten Elegie muss die Wirkung auf empfängliche Gemüther eine geradezu hinreissende sein.

Den heitersten Contrast dazu bildet die äusserst humoristische Nr. 3 »Kurze Freude« von Hoffmann von Fallersleben: eine Liebes-, Hochzeits- und kurze Lebensgeschichte des Muck und der Fliege, wobei die letzte als Mitgift »ein warmes Tröpfchen Menschenblut« einbringt, während nach kurzer Daseinsfreude der Rothschwanz kommt, »und erschnappt sie alle beider. Leicht und lustig hingeworfen reizt dieser Scherz unwiderstehlich zur Heiterkeit.

Mit Nr. 4 bilden den Schluss: »Die Fischerkinder«, gedichtet von Wolfgang Müller. Durch ein kurzes Recitativ eingeleitet, und im Stil eines Volksliedes gehalten, das sich durch oftmaligen Harmoniewechsel unter Festhaltung des Hauptmotivs gegen den Schluss bei den Worten: »das Meer ist unsere Liebe, die wird uns wohl zum Grabe« zu hoher dramatischer Wirkung erhebt, ist auch dieses Duett sehr bedeutungsvoll.

Ueberblicken wir diese kleine Sammlung, so glauben wir nicht fehl zu gehen, wenn wir behaupten, dass wohl seit geraumer Zeit in diesem Genre kein Opus von solchem Werthe, und von dem man nicht Eine Nummer, ja nicht Einen Takt missen, oder anders wünschen möchte, der singenden Mädchen- und Damenwelt geboten worden ist.

Fassen wir nun von den vier Gesängen für gemischte Stimmen, Op. 185 zunächst die ihnen zu Grunde liegenden Gedichte von Felix Dahn ins Auge, so bestätigt sich wieder der Satz, dass Lachner's poetischer Sinn und feiner Geschmack sich dort, wo ihn nicht zwingende Rücksichten zu Ausnahmen bestimmen, immer durch eine glückliche Wahl der Texte bewährt, und dass, wenn er freie Wahl hat, er nur gute Gedichte musikalisch illustriert, oder vielmehr reproducirt. Dieses vierstimmige Opus, wie die beiden folgenden Op. 186 und 187 haben sämmtlich das Gepräge meisterhafter *Factura*, sie sind reich an contrapunktischer Kunst, die jeder Stimme Leben und selbstständige Bewegung giebt, den Kenner mit Freude und Bewunderung erfüllt, und auch auf den Laien, der sie nicht ahnt, einen wohlthuenden und anregenden Eindruck macht. Lachner ist damit, ohne seine Selbstständigkeit und Originalität

aufzugeben, in die Fusstapfen Mendelssohns getreten: er allein ist es, der, nach unserem Dafürhalten, von den modernen Meistern auf diesem Gebiete gleich ausgezeichnetes geleistet hat.

Von den vier Nummern der Sammlung Op. 185 enthält die erste: »Sonnenuntergang« eine prachtvolle Naturschilderung, die in majestätischer Ruhe theils in *Es*-dur, theils in *Es*-moll dahin strömt, und wie ein erhabenes Nachtgebet ausklingt. Ebenfalls an die Betrachtung der atmosphärischen Bewegungen in der Luft und den Wolken sich anschliessend und demgemäss belebt ist Nr. 2 »Flieger«, worin die Seele in glänzendem *H*-dur zum Aufschwunge in den blauen Aether und in das Gebiet der holden Sterne ermunthigt wird, um dort der Qual der Dämonen des Daseins zu entgehen. Besonders interessant ist hier die zuerst im Unisono, dann am Schlusse in vierstimmiger Harmonie nach *Dis*-dur modulirende Stelle: »dringe durch, ein muth'ger Aar!«

Die beiden letzten Nummern: »Leichtsinn« und »Herzens Frühling« athmen Heiterkeit und Lebenslust: von einer reizenden Melodie getragen, an welcher sich jede der vier Stimmen gleichmässig theilhaftig, flattert der »Leichtsinn« rasch dahin, und kehrt nach einem kurzen Durchgang durch *B*-dur an der Hand eines originellen Solos der Altstimme in die ursprüngliche Tonart *D*-dur zurück, um dort in sanften Harmonien auszu-tönen.

Der »Herzensfrühling« spricht mit Zuversicht die Ueberzeugung endlich gewonnenen Glückes und die Seligkeit aus, welche Schönheit und Liebe gewähren. Ist auch hier die Melodie weniger packend, als bei Nr. 3, und der Ausdruck der Empfindung nicht so vertieft wie in Nr. 4, so entschuldigt dafür der lebendige Fluss des Ganzen, das insbesondere durch das selbstständige und melodische Hervortreten der Bassstimme bei den Stellen: »hast du noch nicht ganz vernommen« und »sieh, die Nebel sind entschwommen« gehoben wird.

Von köstlichem Humor durchwürt sind die 4 Gedichte zu Op. 186, aus der »Maikäferiade« von Hoffmann von Fallersleben: es sind possierliche und doch tiefempfundene, äusserst lebendige Miniaturbildchen aus dem Leben jener Insectenwelt. Der Componist hat sich überall ganz dem Fühlen und der Gedankenreihe des Dichters angeschlossen und dieselben musikalisch noch erweitert: wir glauben die Maikäfer um uns schweben, schwirren, summen und surren zu hören. Das »Leichenbegängnis« mit dem am Anfange jeder Strophe wiederkehrenden, pathetischen, stets dem jeweiligen Texte entsprechend etwas modificirten *Basso*lo des Vorsängers; der nach der dritten Strophe so beruhigend eintretende Uebergang von *E*-moll nach *E*-dur, in welcher der Pfaff uns meldet:

»die gute edle Frau,
sie starb am kühlen Thau«

und endlich der feierliche Schluss:

»nun betet und saget: Amen!«

sind lauter charakteristische und melodisch reizende Züge. Ein heiteres Maikäfer-Kirchenlied möchten wir den »Gesang der Gemeinde« nennen, womit diese in drei Strophen nach derselben Melodie ganz munter um »Bewahrung vor Spechten und Spatzen, reichliche Zehrung, Errettung vor Buben und Schnitzern den grossen Geist des Grünen« anfleht und ihm versichert:

»wir wollen uns nur vermehren,
um mehr dich zu preisen und ehren.«

Liebliche Melodie, imitatorische Eintritte der Stimmen und allseitige Bewegung derselben verleihen dieser Nummer Reiz und Leben. In Nr. 3 »Lebenslust« wirkt vorzugsweise der Contrast zwischen dem fröhlichem Genusse des Maikäfer-Daseins und der ernsten Betrachtung der Kürze desselben, wobei erster harmonisch vierstimmig dargestellt ist, während bei letzterer

Tenor und Bass im Unisono gewissermassen psalmodiren, der Alt aber declamatorisch begleitet. Besonders ausdrucksvoll tritt die Frage auf:

»Freund, wer überlebt den Frühling gern?»

worauf mit sanftem Verklängen:

»Wir summen und weben im Mondenschein«

der Schluss harmonisch eintritt. Marschartig und in den ersten zehn Takten dreistimmig ohne Sopran erklingt das »Kriegslied« in Es-dur voll Maikäferkraft und Insectenmuth. Nach Hinzutreten des Soprans kehrt die Melodie vierstimmig mit figurirtem Basse in B-dur wieder, und wird dann durch ein niedliches Solo des letzteren nach der ursprünglichen Tonart zurückgeführt. Wissen wir gleichwohl nicht, gegen wen der Krieg gerichtet ist, so erfreut uns doch auch hier in gleicher Weise Rhythmus und Harmonie, obwohl das Gedicht nicht auf gleicher Linie mit den übrigen stehen dürfte.

Überblicken wir nun noch einmal diese vier Lieder, so müssen wir gestehen, dass wir kein Werk kennen, in dem wie bei diesem poetische und musikalische Inspiration, Humor und Kunst sich zu so glücklicher Stunde zusammengefunden haben.

Es bleibt uns nunmehr noch Op. 487 »sechs Gesänge für vier Frauenstimmen« [ohne Begleitung] zu besprechen. Bekanntlich hat Lachner in dieser Stimmencombination, namentlich mit Op. 108: »drei Quartette für Frauenstimmen«, sich wiederholt mit Glück versucht. Stellt dieselbe schon der Aufführung besondere Schwierigkeiten entgegen, indem nur bei völlig reiner Intonation sämtlicher Stimmen die Wirkung eine befriedigende sein kann, diese Intonation aber bei fehlender Unterstützung durch Männerstimmen oder Instrumental-Begleitung nur von ganz tüchtigen Sängern zu erwarten ist, so mangelt der Zusammenstellung von lauter Frauenstimmen jedenfalls auch Energie, Kraft und Stärke des Ausdrucks, wesshalb nur Gedichte von sanftem, heiterem oder elegischem Charakter zu solcher Behandlung sich eignen. Dieser Anforderung an den Textinhalt scheinen nun Nr. 1 und 3 der gegenwärtigen Sammlung »Waldlied« und »Abendlied« nicht vollständig zu entsprechen, so gelungen auch die musikalische Wiedergabe ist. Das erste, ein frisch und munter gesungener Preis des Waldlebens, ist durch den wiederholten Wechsel der Harmonie zwischen H- und Es-dur in der Ausführung ganz besonders schwierig, ein Umstand, der sich auch in Nr. 3, namentlich bei der zweiten Altstimme wiederholt. Ganz vortrefflich ist die über Nr. 3 ausgegossene schmerzdurchwühlte Stimmung in C-moll, die erst gegen den Schluss bei dem äusserst wirksam herbeigeführten Eintritt in C-dur beruhigendem Gottvertrauen weicht. Nr. 2 »Sonntag« ist ein fröhliches, leicht hingeworfenes Liedchen ohne irgend welche Vertiefung, dessen zwei in der musikalischen Behandlung gleichlautende Strophen sich recht artig anhören. Ein ungemein glücklicher Wurf ist Nr. 4 »Die Schwwestern«, Gedicht von Mörike, welche beide einander aufs Haar ähnlich sind, dasselbe Haar haben, in dem nämlichen Bett schlafen, kurz: ein Herz und ein Sinn sind, bis sie einerlei Liebchen lieben, und damit das Blättchen sich wendet. Die Schilderung der harmonirenden Eigenschaften der Schwwestern wird von den beiden Sopranstimmen Solo in einer ebenso pikanten als koketten G-dur-Melodie im Volkston durch vier gleichlautende Strophen besungen, worauf bei der fünften die Altstimmen hinzutreten und alle vier in einem kurzen Durchgange durch E-moll das Erscheinen des Liebchens ankündigen, bald aber in beschleunigtem Tempo und nach G-dur zurückgekehrt, zum Schlusse die Gewissheit aussprechen:

»und jetzt hat Alles, Alles ein End'!»

Wir glauben nicht, dass es möglich ist, das niedliche Gedicht mit wirksamerer Komik und drastischerer Heiterkeit musikalisch wieder zu geben.

Nr. 5 »Hüte dich«, Gedicht von Link, ist ein liebliches, nur aus 12 Takten bestehendes Liedchen, wobei dieselbe Melodie mit 3 begleitenden Stimmen für die 3 Strophen beibehalten wird, und nur einige kleine jedoch charakteristische Modificationen angebracht sind. Interessant ist die Rückung der Harmonie bei dem stets wiederkehrenden Refrain: »Hüte dich«, so wie im siebenten Takte vor dem Schlusse das Emporsteigen der vereinigten 4 Stimmen im Septimenaccorde um eine volle Octave.

In Nr. 6 »Mondnacht«, Gedicht von Amelie von Godin, spiegelt eine tiefempfundene Harmonie den erhabenen Ausdruck des Textes getreu wieder, dessen plastische Schilderung belebend; dem vierstimmigen ersten Theile in B-dur folgt ein dreistimmiger zweiter in F-dur mit pausirender zweiter Altstimme, welche letztere hierauf wieder mit einem bedeutungsvollen, jedoch ziemlich schwer zu intonirenden Solo zum tempo l^o und ersten Theile zurückleitet. Diese in Ausdruck und Stimmung hochstehende Nummer dürfte besonders zum Vortrag durch einen Chor geeignet sein.

So haben wir denn diese köstlichen, neuesten Gaben des greisen Sängers, dessen Klänge nun schon länger als ein halbes Jahrhundert hindurch die musikalische Welt erfreuen, sämmtlich wenn auch nur flüchtig besprochen. Wir sind überzeugt, dass sie als Producte ungeschwächter Genialität, gepaart mit gründlichstem Wissen und reichster Erfahrung, den Musikfreunden oder Freundinnen, welche für das Ideal des wahrhaft Schönen empfänglich sind und insbesondere jenen, welche die eine oder die andere der vorstehend besprochenen Gesangsgattungen cultiviren, ebenso nachhaltige und grosse Freude wie uns machen werden. Mit ganz besonderem Interesse aber werden alle vernehmen, dass, wie wir hören, die rastlose Schaffenskraft des Altmeisters auch in der neuesten Zeit nicht nur wieder eine Anzahl kleiner Werke ins Dasein gerufen hat, sondern dass auch von ihm eine seiner früheren grossartigsten, vielleicht die bedeutendste seiner dramatischen Schöpfungen, die Musik zu »König Oedipus«, zur Herausgabe im Drucke vorbereitet worden ist.

L. v. St.

Aeltere englische Claviercomponisten.

Old English Composers for the Virginals and Harpsichord.
A Collection of Preludes, Galliards, Pavaues, Grounds, Chaconnes, Suites, Overtures, Sonatas etc. selected from the Works of William Byrde, Dr. John Bull, Orlando Gibbons, Dr. John Blow, Henry Purcell and Dr. Thomas Augustine Arne. Revised and edited by E. Pauer. With biographical notices by W. A. Barrett. London, Augener & Co. (1879.) gr. 4. Vorrede, Einleitungen und 205 Seiten Musik.

Ein schön ausgestatteter Quartband, der in mehrfacher Hinsicht willkommen genannt werden muss. Noch unlängst bei Besprechung von Weitzmann's Geschichte des Clavierspiels (s. Jahrg. 1879 Sp. 786) bemerkten wir wieder, welche niedrige Ansichten über die älteren englischen Clavierspieler unter uns gäng und gäbe sind. Eine Blumenlese ist allerdings nicht das Mittel, um solche Ansichten gründlich auszurotten, dazu ist ein eingehendes Studium erforderlich nebst Publikation der betreffenden Meister in einem solchen Umfange, dass dieselben gleichsam in Lebensgrösse wieder sichtbar werden.

Die auf dem Titel genannten sechs Meister — denn nur diese werden in der obigen Sammlung berücksichtigt — gehören drei verschiedenen Perioden an. Byrde, Bull und Gibbons sind Zeitgenossen Shakespeare's; Blow und Purcell lebten mit Lully gleichzeitig; Arne gehörte zu dem jüngeren englischen Nachwuchs, der sich neben Händel zu behaupten

suchte. Wie sich also erwarten lässt, zeigt die Kunst dieser Männer ein sehr verschiedenes Gesicht.

Von Byrde und Bull erhalten wir je 10 Stücke, von Gibbons 6. John Blow ist mit 12 Sätzen vertreten, sein Schüler und Freund Purcell aber mit 16. Arne mit 8 Sonaten macht den Beschluss. Musikgeschichtlich kann man von drei Perioden reden, denen die hier gesammelten Tonstücke angehören. Aber sieht man lediglich auf diese Sätze, so lassen sich aus ihnen die drei Perioden nicht abstrahiren. Bei der letzten, die nur Arne vertritt, ist dies augenscheinlich; aber auch die mittlere Zeit ist in ihrer Clavierkunst durch das, was Blow und Purcell bieten, nicht genügend kennen zu lernen. Nur die ältere Zeit oder die erste Periode ist in der englischen Schule in ihrer besten Kunst vertreten; auf diese, also auf die Zeit um 1600, muss daher ein Herausgeber das Hauptgewicht legen. Herr Pauer hat dieses nicht gethan, sondern die mittlere Zeit mehr berücksichtigt als die ältere. Gerade das Umgekehrte wäre das Richtige gewesen.

Der Herausgeber hat sich hier nicht genügend Licht verschafft, bevor er seine Sammlung zusammen setzte. Das viele massenhafte Sammeln und Ediren aller möglichen Arten von Musik verleitet zur Flüchtigkeit und ist einer sicheren geschichtlichen Einsicht hinderlich. In der Vorrede, welche das Werk eröffnet, kann man solches vielfach wahrnehmen. Man findet dort alles Mögliche angedeutet, so dass man schliesslich nicht mehr weiss, was eigentlich des Herausgebers Ansicht über die Sache ist. Ueber den Mechanismus der alten Instrumente theilt er Einiges mit, aber eigentlich nur, um sie lächerlich zu machen und die Leser noch mehr in dem Dünkel zu bestärken, als ob unser jetziges Clavier allein im Stande sei, solche Dinge zuzulassen wie Geschmack, Gefühl und Ausdruck. Auch über den älteren Fingersatz wiederholt er, was Andere vor ihm irrtümlich aus einigen alten Büchern herausgelesen haben, kann dann aber nicht umhin zu bemerken, dass die Praxis der Meister auf andere Methoden schliesse lasse — um darauf den Gegenstand durch vage Vermuthungen zu erledigen. Ein anderer Hauptpunkt, ohne dessen Klarlegung das musikalische Verständnis dieser Stücke unmöglich ist, nämlich die Tonart, bleibt gänzlich unerörtert, und doch kommen namentlich in der älteren Zeit hinsichtlich der Behandlung der Tonarten die reizendsten Sachen vor. Das alles ist aber nicht der Weg, um geschichtliche Einsicht zu verbreiten und eine Kunst den Zeitgenossen wieder verständlich und bis zu einem gewissen Grade lieb zu machen, die uns aus vielen Gründen so ausserordentlich fremd geworden ist. Das alles gilt hauptsächlich von der Zeit um 1600, die hier auch fast ausschliesslich in Betracht kommt, wenn von dem die Rede ist, was England in der Geschichte der Claviermusik bedeutendes geleistet hat. Wenn man nun — wie der Herausgeber thut — die jüngeren Zeiten vorwiegend berücksichtigt, so fällt der Gegenstand mit seinem Gewicht gleichsam aus sich heraus in ein fremdes Gebiet hinein, wo er dann mit Maassen gemessen wird, die nicht mehr seine eigenen sind. Das Einzige, was der Herausgeber über die vorliegenden alten Formen zu sagen weiss, besteht darin, dass die behandelten Tanzmelodien mit jeder neuen Periode wirklichen Tanzstücken immer unähnlicher geworden seien, und dass die moderne Sonate sich aus der alten Suite entwickelt habe. Immer und ewig nur diese »Entwickelungen« und »Fortschritte«! bis zu einem Punkte hin, wo uns nichts mehr übrig bleibt, als gegenseitige Beglückwünschungen darüber, dass wir es doch so herrlich weit gebracht haben! Kein Wort über die Eigenthümlichkeiten, die Harmonie der Gedanken und Ausdruckweisen, wodurch jene alten Stücke in wirkliche Kunstwerke verwandelt werden! Also auch kein Verständnis dafür. Was wir zu lesen bekommen über die »Kindheit der Kunst«, die nach den »Leistungen des Genius

von Beethoven« zu messen ungerecht sein soll, und dergleichen, ist alles leerer Bombast, der hier unerwähnt bleiben würde, wenn nicht fast Alle, die jetzt in England über historisch-musikalische Dinge schreiben, mit bedauernswerther Einseitigkeit denselben Ton anstimmten. Die Engländer wissen nicht, wie sehr sie sich dadurch ihre eigene musikalische Geschichte verfinstern.

Wenn man aus dem erlangbaren Material eine charakteristische Auslese der wirklich besten Clavierstücke veranstalten will, so erfordert das selbst in England eine jahrelange Forschung, obwohl dort die Quellen weit näher zusammen liegen, als bei uns. Der Herausgeber hat es sich leichter gemacht; in dem, was er bei diesem ganzen Bande gethan hat, steckt ungefähr die Arbeit einer Woche, nicht mehr. Für die älteste Periode fand er fast alles, was ihm nöthig schien, in der 1611 gedruckten »Parthenia«, und zwar bereits in einer durch Rimbauld herausgegebenen modernen Gestalt; Blow's und Purcell's Stücke sind gedruckt oder geschrieben unschwer zu erlangen, und Arne's Drucke gehören keineswegs zu den Seltenheiten. Hiermit soll nicht gesagt werden, dass die vorliegenden Stücke in der Gestalt, in welcher sie zum Druck gebracht sind, mangelhaft seien; sie sind vielmehr mit löblicher Treue wiedergegeben, wie denn die in diesem Bande enthaltene Musik an sich unbedingt gelobt und empfohlen werden kann.

Anders verhält es sich mit dem, was der Herausgeber in Vorreden und dergl. von seinem Eigenen hinzu gethan hat. So sagt er Seite 4 bei Erwähnung der »Parthenia«, einer zuerst 1611 und später wiederholt gedruckten Sammlung englischer Clavierstücke, sie sei »ausserordentlich selten«, während sie doch von allen gleichzeitigen Sammlungen dieser Art bei weitem die am wenigsten seltene ist. Sodann erzählt er, sie sei auf Kupferplatten gestochen als das erste Werk dieser Art »nicht bloss in England sondern auch anderswo«. Hierauf fährt er fort: »Neuere Untersuchungen, welche aus der Sammlung von Schätzen entstanden ist, für die Zwecke der Ausstellung von Drucken in Verbindung mit der Caxton-Feier im Jahr 1877, brachten ein Werk an's Licht, welches schon zu einer früheren Zeit in Italien auf Kupferplatten gestochen war. Dies vermindert nicht im geringsten Maasse den Werth der Stücke jenes merkwürdigen und werthvollen alten Buches . . . , noch wird es in irgend einem Wege etwas von dem Interesse abziehen, mit welchem die Auszüge in der gegenwärtigen Sammlung werden betrachtet werden.« (S. 4.) Hier hat man eine Probe von Hrn. Pauer's englischem Bombast. Der Sinn dieser Sätze ist grundlos. Denn wie die Thatsache, dass vor der »Parthenia« schon in Italien eine andere musikalische Sammlung auf Kupfer gestochen ist, den in diesem Buche enthaltenen Stücken etwas von ihrem Werthe oder ihrer musikalischen Bedeutung rauben könne, wird kein menschlicher Verstand zu ergründen vermögen. Nun bedenke man aber, dass jene italienische Sammlung nicht eine Spur von Claviermusik, sondern lediglich Arien, Motetten und sonstige Gesänge enthält! es handelt sich hier nämlich um Kapsberger's »Arie«, die 1604 in Rom erschienen. Das von dem Herausgeber Gesagte wird dadurch vollkommen lächerlich.

Es kommt aber noch etwas anderes hinzu. In der Einleitung zu dem Catalog der Caxton-Ausstellung wird hierüber gesagt: »Weitere Untersuchung mag durch die Entdeckung eines noch früheren Druckes belohnt werden, wodurch England's Anspruch auf Priorität in dem Gebrauche gravirter Musikplatten bestätigt wird.« (Caxton-Celebration. Catalogue 1877 p. 249.) Diese Untersuchung war auch bereits im Gange und schon abgeschlossen, als jene Worte geschrieben wurden. Die Verfasser der angeführten Vorrede wussten solches, denn die ersten Kapitel meines »Abrisses einer Geschichte des Musikdruckes vom 15. bis zum 19. Jahrhundert« lagen in der Lon-

doner »The Musical Times« gedruckt vor und ich hatte in denselben bereits gesagt, dass das vierte Kapitel den Musik-Kupferstich als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden besprechen werde. Es wäre wohl sehr einfach gewesen, hierauf zu verweisen, und solches würde auch sicherlich geschehen sein, wenn wir in der musikalischen Schriftstellerei den guten wissenschaftlichen Ton etwas mehr ausgebildet hätten, als leider der Fall ist. Hundert und tausend Dinge würden dann schnell erledigt und zu sicheren Erkenntnissen ausgebildet werden, die jetzt fortwährend in der Schwebe bleiben. »England« hat hier übrigens niemals einen »Anspruch auf Priorität« erhoben; es war lediglich der verstorbene Rimbault, welcher solches that. Nun nach zwei Jahren tritt Herr Pauer auf und wiederholt Rimbault's Behauptung, setzt dann aber hinzu, aus der Untersuchung der bei der Caxton-Feier ausgestellten Bücher habe sich ein früheres Werk im Kupferstich ergeben, und hieran fügt er den Trost, dass solches den Musikstücken der »Parthenia« keinen Abbruch thue. Wie die Leser aus Nr. 16 dieser Zeitung vom vor. Jahre wissen, ergab meine Untersuchung das Vorhandensein eines römischen Druckes von 1586, also 25 Jahre vor dem Erscheinen der Parthenia, und zwar eines Werkes mit Claviermusik, welches nach allen Anzeichen nicht einmal das erste seiner Art gewesen sein kann. Fast noch wichtiger, als dieses frühe Datum, erwies sich das, was dabei an musikalischen Ergebnissen herauskam, indem erhellte, dass dieser italienische Kupferstich aufs engste mit der Ausbildung der Clavier- und Orgelmusik zusammen hängt. Man sollte meinen, die für die historische Entwicklung ihres Faches sich interessirenden Clavierpieler und Schriftsteller würden begierig Nachrichten aufnehmen, die ihnen hier nun so bequem nahe gebracht sind. Wir haben aber schon vor einigen Wochen in Hrn. Weitzmann einen Geschichtsschreiber des Claviers kennen gelernt, der seinen eigenen Vortheil nicht kennt und das alles garnicht lesen kann. Und heute sehen wir an Hrn. Pauer, der seit etwa zwanzig Jahren in Sachen der Claviermusik Vorlesungen gehalten und Ausgaben veranstaltet hat, dass er lieber die lächerlichsten Ungereimtheiten zusammen schreibt, als das lernt, was ihm durch die Mühe eines Landmannes doch so bequem gemacht ist. Im Vorwort meines »Abrisses einer Geschichte des Musikdruckes« in Nr. 11 dieser Zeitung vom vorigen Jahre habe ich mich schon dagegen zu sichern gesucht, »dass nicht etwa eines Tags ein gutherziger Landmann« mit dem Katalog der Caxton-Ausstellung in der Hand die Sache auf den Kopf stelle. Als ich jene Worte schrieb, hatte ich aber keine Ahnung davon, dass ich schon nach einigen Monaten einen solchen gutherzigen Landmann entdecken würde. Und damit dieser nicht allein stehe, hat sich ihm in Hrn. Barrett ein Engländer zugesellt, welcher in den biographischen Notizen bei Orlando Gibbons dasselbe sagt, sogar noch verstärkend, denn die Herausgeber der Parthenia haben niemals behaupten wollen, mit ihrem Kupferdruck die allerersten in ganz Europa gewesen zu sein, und sind unschuldig an dem Missverständnis späterer Ignoranten. Sie behaupteten nur, dass sie in England die Ersten waren, welche Musik von Kupferplatten druckten, und dies ist unzweifelhaft richtig. Herr Barrett weiss ebenfalls nur von dem »neuen Werke« (also von Kapsberger's Arien), welches durch spätere Untersuchungen (also durch die Caxton-Ausstellung) an den Tag gekommen sei, und wir glauben ihm aufs Wort, dass durch »die Entdeckung dieser Thatsache in keiner Weise das Verdienst der Compositionen« der Parthenia verkleinert werde, bedauern aber, dass er die Kameradschaft mit Hrn. Pauer soweit getrieben hat, um sich hier im Verein mit ihm Höherlich zu machen. Die kurzen biographischen Bemerkungen Barrett's sind im übrigen reichhaltig an Nachrichten und lezenswerth. Aber diese Allotria wegen des Kupferstichs der Parthenia waren von Beiden un-

so unnöthiger, weil sie in der Weise, in welcher sie von ihnen vorgebracht sind, mit der vorliegenden Sammlung von Clavierstücken nicht das geringste zu thun haben.

Diese Sammlung altenglischer Clavierstücke an sich — das ist schon vorhin bemerkt — empfehlen wir durchaus und möchten sie in den Händen aller Liebhaber sehen, weil zur Zeit nichts Vollständigeres und Besseres dieser Art existirt. Sind die Werke nur erst wieder bekannt, so wird sich auch der historisch-künstlerische Sinn für das richtige Verständnis derselben wecken lassen; denn es ist nicht zu befürchten, dass die musikalische Wissenschaft ewig in ihrer gegenwärtigen Unmündigkeit beharren werde. Chr.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Jean Louis Nicodé. *Sonate* (F-moll) für das Pianoforte zu zwei Händen. Op. 49. Pr. \mathcal{A} 4,75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir begrüßen eine neue Sonate immer mit Freude und denken unwillkürlich: der Verfasser muss ein guter Musiker sein, sonst wagte er sich nicht an ein solches Werk. Herr Nicodé hat in kleineren Rahmen manches Hübsche für Clavier geschrieben, das auch in dieser Zeitung anerkennend hervorgehoben ward. Jetzt bringt er auch eine Sonate. Sehen wir zu, wie er sich mit ihr abfindet. Was die Themen betrifft, die den vier Sätzen der Sonate zu Grunde gelegt sind, so erscheinen sie gerade nicht bedeutend und neu, aber passend für eine Sonate. Die Art und Weise ihrer Verarbeitung ist stellenweise wohl geeignet, unser Interesse in Anspruch zu nehmen; im Ganzen bleibt der Verfasser jedoch mehr auf der Oberfläche und das eben ist es, was uns nicht zusagt an dem Werke. Man vermisst das eigentlich Seelische, das einer derartigen Composition nun einmal nicht fehlen darf. Ist dies Schuld der Themen oder Schuld des Componisten? Derselbe mag sich die Frage selbst zu beantworten suchen. Wir sehen häufig genug, wie aus unscheinbaren Anfängen nach und nach bedeutende, ja mächtige Gebilde erwachsen, und Beethoven selbst ist das glänzende Beispiel dafür; hier aber fehlt es an wirklicher Vertiefung in die Aufgabe, fehlt es an jener Unmittelbarkeit, welche sofort gefangen nimmt und an Arbeit nicht denken lässt. Der erste Satz (*Allegro* F-moll ♩) beginnt mit einem Thema, das man ein hergebrachtes nennen könnte, den Reiz besonderer Neuheit wenigstens besitzt es nicht. Das in der Parallele auftretende Seitenthema ist gut melodisch und hebt sich wirksam ab vom ersten Thema. Laufende Figuren, wie die auf S. 6 mit Takt 19 beginnende, dehnt der Verfasser oft mehr aus als gut ist. Nach Wiederholung des ersten Theils beginnt der Verarbeitungstheil recht nett, es währt aber nicht lange, denn schon S. 7 Takt 28 u. s. f. finden wir eine ziemlich nichtesagende Stelle: auf der hier ausgebeuteten den Accord brechenden Figur, vorher Begleitungsfigur, macht sich's der Verfasser fast zu bequem. Abgesehen von der in Des-dur gehaltenen Gesangsstelle tritt uns auch auf S. 8 und 9 nichts entgegen, was besonders anregend wäre. An Stelle des Verfassers würden wir Takt 20—31 auf S. 9 unterdrückt haben, es ist eine unschöne Nachahmung. Sonst verläuft der Satz, was die Form betrifft, normal, ist im übrigen auch einseitlich gehalten, was wir lobend hinzufügen wollen. Das *Adagio* (Des-dur $\frac{3}{4}$) beginnt mit einer warm empfundenen und schön gegliederten Melodie. Takt 11 S. 16 fängt's aber an zu poltern und damit wird die bis dahin gute Stimmung neutralisirt. Man freut sich, dass die erste Melodie wieder erscheint, und lässt sich nunmehr Alles bis zum Schluss gefallen. Die *Menuet* (F-dur) ist ein gutes Salonstück, das bei guter Ausführung wirksam sein wird.

Das Anfangsthema des Rondos (*Allegro F-moll*) (♯) trägt wieder eine Allerweltphysiognomie. Der Satz bietet zu wesentlichen Ausstellungen, allerdings aber auch zu besonderer Lobe in Bezug auf Erfindung, keinen Anlass, man müsste sonst hervorheben, dass er sich leicht und fließend abspielt.

Dass wir uns etwas eingehender und unumwunden über das Werk ausgesprochen haben, wird dem Verfasser, trotzdem wir nicht immer zustimmen konnten, hoffentlich lieber sein, als wenn wir dasselbe leichthin abgefertigt hätten; er kann daraus wenigstens abnehmen, dass wir sein Werk mit Aufmerksamkeit und nicht ohne Interesse verfolgten. An eine Sonate wie an jedes andere grössere Werk müssen höhere Anforderungen gestellt werden, und ein Componist, der solchen Maasstab scheut, hat entweder kein gutes Gewissen oder kann keinen Tadel vertragen, und sei er noch so gerecht. Trotz aller Ausstellungen halten wir die Sonate für kein schlechtes Werk, vor dem gewarnt werden müsste. Wenn es Spieler giebt, die ihm Interesse abzugewinnen vermögen, so machen wir ihnen daraus keinen Vorwurf; von dem Talent und Geschick des Autors legt es trotz alledem und alledem Zeugnis ab und wir heben nachträglich gern noch hervor, dass es stets eine gewisse Noblesse zu bewahren sucht. Rom ist nicht in einem Tage erbaut und so mag auch Herr Nicodé sich nicht abhalten lassen, in grösseren Formen weiter zu arbeiten, um das Ziel zu erreichen, nur wäre zu wünschen, dass er dann mehr in seinen Stoff sich vertiefte, das Eine aus dem Andern logisch sich entwickle und die Arbeit nicht äusserlich und mechanisch erscheinen lasse, sowie dass er den Virtuosen im Salonfrack gänzlich abstreife. Dass er dies kann, beweisen einzelne Partien in der Sonate.

Arne Kleffel. Kleine Suite für das Pianoforte. Op. 29. Preis M 2,25. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ein Werkchen, das in kleinen Rahmen und Zügen gute charakteristische Musik liefert. Es ist natürlicher Fluss in den kleinen Sätzen, man holpert und stolpert über nichts, spielt Alles bequem weg und denkt und sagt sich, wenn man am Ende ist: ein allerliebtestes Werkchen. Damit aber auch der Tadel sein Recht bekommt, ziehen wir die verdeckten Octaven zwischen Ober- und Unterstimmen in Takt 7 und 8 des Präludiums heran. Die Suite besteht aus folgenden Sätzen: Präludium, Fugette, Ariette, Scherzo, Canon, Marsch, welcher letzterer etwas breiter ausgeführt ist.

Willy Viel. Impromptu für Pianoforte. Op. 44. Preis M 4,75. — Waldesamsamkeit, Clavierstück. Op. 44. Preis M 4,25. — Barcarolle für Pianoforte. Op. 45. Preis M 4,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Drei recht nette Stücke, die wir wohl empfehlen können. Sie sind gefällig in Melodie und Harmonie und nicht gar schwer zu spielen, für Anfänger jedoch nicht berechnet. Seiner eleganten Melodik wegen wird das Impromptu vielleicht am meisten gefallen. Wie Op. 44 zu dem Titel »Waldesamsamkeit« gekommen, ist schwer begreiflich, wir finden wenigstens nichts darin, das den Titel zu rechtfertigen im Stande wäre. Sonst hört sich auch dieses Stück ganz gut an. Seinem Titel mehr entsprechend ist Op. 45, die Barcarolle, die man gleichfalls nicht ungern spielen und hören wird. *Frtd.*

Die Werke Chopin's

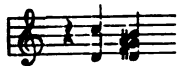
in der kritischen Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel sind von verschiedenen Revisoren bearbeitet, welche die Resultate ihrer Kritik in gesonderten »Revisionsberichten« niedergelegt. Von diesen Berichten ist bisher, soviel wir wissen, erst einer erschienen, nämlich der

Revisionsbericht zu den Balladen und den Walzern (Band 4 und 9 der Gesamtausgabe) von E. Rudorff (Leipzig 1879. 16 Seiten gr. 8.),

auf welchen wir hiermit die Aufmerksamkeit hienlenken wollen, weil er ausser der vollständigen Durcharbeitung des betreffenden Materials auch einige allgemeine Gesichtspunkte hervorhebt, die für die Beurtheilung der richtigen Lesarten bei Chopin von Wichtigkeit sind. Es ist um so nöthiger daran zu erinnern, weil der musikalische Markt plötzlich mit Chopin-Ausgaben überfluthet wird, die in Anpreisungen das Unglaublichste leisten. Von diesen ist die eine die allein correcte, die andere die allein vollständige, eine dritte wieder die billigste, und so weiter. Ein gewisser Musikverschleisser in Pr. Stargardt bietet sogar eine Gesamtausgabe in neun Bänden für zehn Mark an — Notabene gegen baare Vorauszahlung. Hoffentlich finden sich nicht viele Gimpel, die solche Katzen im Sack kaufen werden. Diejenigen Ausgaben, von denen wir wissen, dass sie gut sind, liegen zugleich in einer so hübschen und dabei billigen Gestalt vor, dass wahrlich kein Grund vorhanden ist, jene zweifelhaften und dunkeln Geburten überhaupt zu beachten.

In Rudorff's Revisionsbericht lesen wir Seite 5: »Herr Alkan, ein vertrauter Freund Chopin's, versichert, dass dieser nicht habe unterlassen können, in den zum Stich abgehenden Niederschriften oder Copien seiner Werke bis zum letzten Moment hier und da zu ändern, und dass auf diese Weise sehr oft Abweichungen zwischen den für Paris, Leipzig und London bestimmten Vorlagen entstanden seien. Der Bericht zur zweiten Ballade liefert bereits einen Beleg für diese Behauptung« (S. 5). Die Frage nach dem, was im einzelnen Falle von verschiedenen Lesarten richtig sein möge, wird hierdurch ausserordentlich verwickelt und zum Theil unlöslich. Man muss dies wohl beachten, um sich nicht irre führen zu lassen durch Herausgeber, die behaupten, von diesem oder jenem Freunde Chopin's die einzig richtige Lesart vererbt zu haben. Eine andere Bemerkung Rudorff's gehört ebenfalls hierher: — »Herr Franchomme versichert, in einem im Besitz der Frau Dubois in Paris befindlichen gestochenen Exemplar sei hier (bei dem Walzer Nr. 3 in A-moll) von Chopin selbst für die rechte

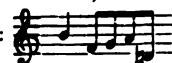
Hand folgendermassen geändert worden:



Angenommen, es bestehe über die Echtheit der Handschrift kein Zweifel — eine Frage, die der Revisor offen lassen muss —, so würde sich doch daraus allein nach seinem Dafürhalten noch keineswegs das Recht ergeben, eine Variante, die der Componist vielleicht, einem augenblicklichen Einfall folgend, gespielt und darauf einer Dame niedergeschrieben hat, durch den Druck zur endgültigen Lesart zu stempeln. In neueren französischen Ausgaben und nach ihrem Beispiel in den Härtel'schen Octavheften ist in dieser Weise bereits verfahren worden, was um so mehr bedauert werden muss, als die Zuthat, die den einfach begleitenden Charakter der rechten Hand plötzlich unterbricht, durch ihr Zuviel den Eindruck eher stört, als hebt. (S. 12).

Zwei andere Bemerkungen, die bei dem 8. Walzer gemacht werden, gehören ebenfalls hierher. »Zu den bereits erwähnten Abweichungen der beiden ausserdeutschen Ausgaben gehört vornehmlich die Stelle S. 3, Takt 6, wo bei Härtel die rechte

Hand so lautete:



Hand so lautete: auch in dem handschriftlichen Entwurf findet sie sich mit Tinte in dieser Gestalt notirt, später aber ist mit Bleistift das *g* in *fs*, das *as* in *g* verändert worden; ein schlagender Beweis dafür, dass es sich in diesem Fall nicht um Stichfehler der einen oder anderen Ausgabe, sondern um zwei verschiedene Willensäusserungen des Com-

ponisten handelt. Auf derselben Seite ist dann ferner System 2, Takt 7, System 3, Takt 1—3 nach der Ausgabe von Brandus *des* zu lesen, während bei Härtel *d* stand; die Londoner Ausgabe hat die beiden ersten Takte *des*, lässt aber den Triller mit *d* ausführen; das Autograph ist hier völlig undeutlich. Gewiss ist *des* ebensowohl möglich als *d*, handelt es sich aber um die Frage der Priorität des einen oder anderen, so wird man geneigt sein, *des* als das Ungewöhnlichere einer späteren verfeinernden Redaction des Componisten zuzuschreiben.« (S. 15.) Und später: »Die Lesart in der linken Hand System 5, Takt 2—6 gehört nur der französischen Ausgabe an, die anderen Ausgaben haben



Vielleicht hat Chopin auch hier zwischen dem Einfacheren und Feineren aber Complicirten eine absolute Entscheidung nicht treffen mögen.« (S. 16.)

Aus diesen Bemerkungen eines der ersten Kenner Chopin's, der zugleich in gewissenhafter Sorgfalt von Keinem übertroffen wird, geht deutlich hervor, dass in Sachen dieses Componisten, wie in denen so manches anderen, nichts zum Ziele führt, als besonnene kritische Sichtung des vorhandenen Materials, basirt auf gründlicher Sachkenntniß. Und diejenigen Ausgaben, bei welchen solches geschehen ist, sind allein die zuverlässigen, daher natürlich auch die allein empfehlenswerthen.

ANZEIGER.

[4] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Sobald erschienen und wurde an die Abonnenten versandt:

Palestrina's Werke Band VIII. Sämmtliche 45 vierstimmige Hymnen.

Subskriptionspreis 10 \mathcal{L} . — Einzelpreis 15 \mathcal{L} .
In Originalleinband 2 \mathcal{L} mehr.

[5] Verzeichniss

der im Jahre 1879 im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur erschienenen neuen Werke.

- Bach, Joh. Seb.,** *Sinfale* aus dem Oster-Oratorium. Für 3 Pfte zu 3 Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. 3 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .
- Bergtel, Weldemar,** Op. 24. *Drei Tänze* für Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zu vier Händen, mit Violine und Violoncell ad libitum eingerichtet von Friedr. Hermann. 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .
- Barth, Richard,** Op. 5. *Lieder und Gesänge* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 3 \mathcal{L} . Einzel: No. 1—7 à 60 und 90 \mathcal{F} .
- Op. 6. *Sechs Lieder und Gesänge* von Hans Schmidt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Compl. 3 \mathcal{L} . Einzel: No. 1—6 à 60 und 90 \mathcal{F} .
- Baumfelder, Friedr.,** Op. 270. *Kinderseenen* (Scenes d'enfants — Scenes of childhood) für Pianoforte (ohne Octavenspannungen). Complet 2 \mathcal{L} 30 \mathcal{F} . Einzel: No. 1—3 à 50 \mathcal{F} .
- Bohr, François,** *Horreux de Salon* pour Piano.
Op. 251. *Pas des Fées*. (Caprice elegant.) 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .
Op. 252. *Un soir d'été à Florence*. (Sérénade italienne.) 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .
Op. 253. *Papagena*. (Plaisanterie musicale.) 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .
Op. 254. *Alla Valse*. (Valse brillante.) 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .
- Bergson, Michel,** Op. 60. *12 Nouvelles Etudes caractéristiques* pour Piano. Adoptées par les Conservatoires de Berlin et de Genève. Approuvées par les Conservatoires de Paris, de Milan et le Lyceo di Bologna. Compl. 7 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . Einzel: No. 1—12. 80 \mathcal{F} à 1 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} .
- Bédouker, Louis,** Op. 14. *Drei Lieder f. vierstimmigen Männerchor*.
No. 1. *Abendlied: »Neh, der Tag, er geht zur Neige«,* von E. Rittershaus. Partitur 30 \mathcal{F} .
No. 2. *Widerruf: »Dass im Mai ich scheiden sollte«,* von Robert Prutz. Partitur 50 \mathcal{F} .
No. 3. *Epikur: »Perlet der Becher am Munde«,* von Carl Stibel. Partitur 50 \mathcal{F} .
Chorstimmen: No. 1—3 Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 40 \mathcal{F} .
- Brahms, Johannes,** Op. 84. *Quintett* für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell eingerichtet von Friedr. Hermann. 12 \mathcal{L} .
— Op. 89. *Walzer* für das Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell eingerichtet von Friedr. Hermann. 5 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Brahms, Johannes, Op. 43. No. 4. *Das Lied von Herrn von Falkenstein* (aus Uhland's Volksliedern) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für Männerchor und Orchester bearbeitet von Rich. Heuberger.

Partitur 4 \mathcal{L} . Orchesterstimmen 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . Clavierauszug 3 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . Singstimmen: Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 30 \mathcal{F} .

— Op. 45. *Ein deutsches Requiem* nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad lib.). Clavierauszug mit Text. Billige Ausgabe gr. 8. n. 6 \mathcal{L} .

— Op. 57. *Lieder und Gesänge* von G. F. Deumer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1, 2 à 3 \mathcal{L} . Einzel: No. 1—3. 70 \mathcal{F} à 1 \mathcal{L} 40 \mathcal{F} .

— Op. 58. *Lieder und Gesänge* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1, 2 à 3 \mathcal{L} . Einzel: No. 1—3. 70 \mathcal{F} à 1 \mathcal{L} 70 \mathcal{F} .

Dornhecker, Ebbert, Op. 8. *Zwei leicht ausführbare Motetten* für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Mit besonderer Berücksichtigung jugendlicher Männerstimmen für Kirchen, Schullehre und Gesangsvereine. No. 1. »Sei getreu bis in den Tod«. No. 2. »Gnädig und barmherzig ist der Herr«. Partitur 4 \mathcal{L} . Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 45 \mathcal{F} .

Fuchs, Albert, *Lieder* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Erstes Heft: *Sechs Lieder* für Mezzo-Sopran, Sopran oder Tenor. 3 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . Einzel: No. 1—6. 50 \mathcal{F} à 1 \mathcal{L} .

Zweites Heft: *Drei altdeutsche Lieder* aus: »Des Knauffen Wunderhorn« für Sopran oder Tenor. 4 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} . Einzel: No. 1—3 à 50 und 60 \mathcal{F} .

Drittes Heft: *Schalllieder* von Nic. Lenau. Liedercyklus für Alt (Mezzosopran oder Bariton). 3 \mathcal{L} 30 \mathcal{F} .

Gade, Niels W., Op. 34. *Idyllen* für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violine bearbeitet von Friedr. Hermann. Compl. 3 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . Einzel: No. 1. Im Blumengarten. 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . No. 2. Am Bach. 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . No. 3. Zugvögel. 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . No. 4. Abenddämmerung. 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Gernsheim, Friedrich, Op. 27. *Trilo* (No. 2. Hdur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. 12 \mathcal{L} .

— Op. 40. *Gesänge* für vierstimmigen Männerchor.

No. 1. Phrygiergesang, von H. Löffg. Partitur 50 \mathcal{F} .

No. 2. Abendandacht, von P. Heyse. Partitur 50 \mathcal{F} .

No. 3. Der gestübte Hirsch, von R. Reinick. Partitur 50 \mathcal{F} .

No. 4. Diebstahl, von R. Reinick. Partitur 60 \mathcal{F} .

Chorstimmen: No. 1, 2, 3, 4 à 30 \mathcal{F} . No. 2 à 45 \mathcal{F} .

Gluck, August, Op. 10. *Sechs Lieder* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 3 \mathcal{L} . Einzel: No. 1—6 à 50 und 80 \mathcal{F} .

Händel, G. F., *Deberah*. Chorstimmen: (Übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.) Sopran, Alt, Tenor, Bass à 4 \mathcal{L} 20 \mathcal{F} netto.

Hegar, Friedrich, Op. 10. *Drei Gesänge* für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Complet 5 \mathcal{L} . Einzel: No. 1—3 à 4 \mathcal{L} 70 \mathcal{F} .

Hornegansberg, Heinrich von, Op. 25. *Fünf Clavierstücke*. Complet 3 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . Einzel: No. 1. Notturmo. 4 \mathcal{L} . No. 2. Capriccio. 4 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} . No. 3. Barcarole. 4 \mathcal{L} . No. 4. Gavotte. 4 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} . No. 5. Romanze. 4 \mathcal{L} .

Herzogenberg, Heinrich von, Op. 26. Lieder und Romanzen für vierstimmigen Frauenchor a capella oder mit Begleitung des Pianoforte. Partitur 5 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . Chorstimmen: Sopran 1, 2; Alt 1, 2 à 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . Einzeln: Partitur No. 1—8. 60 \mathcal{P} à 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . Stimmen No. 1—8: Sopran 1, 2; Alt 1, 2 10 \mathcal{P} à 15 \mathcal{P} .

— Op. 27. **Zwei Trios für Violine, Viola und Violoncell.**
No. 1 in A dur. Partitur und Stimmen 6 \mathcal{M} .
No. 2 in F dur. Partitur und Stimmen 6 \mathcal{M} .

Hille, Eduard, Op. 46. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Einzeln: No. 1—6 à 50 und 80 \mathcal{P} .

Holstein, Franz von, Op. 41. Frau Aventure. Ouverture für grosses Orchester. Erstes nachgelassene Werk nach Skizzen instrumentirt von Albert Dietrich. Partitur 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} netto. Orchesterstimmen complet 10 \mathcal{M} . Vierhändiger Clavierauszug von Albert Dietrich 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .

Huber, Hans, Op. 45. Ausöhnung (Reconciliation). Aus J. W. von Goethe's Trilogie der Leidenschaft für Männerstimmen, Soli und Chor mit Begleitung des Orchesters. Englische Uebersetzung von R. H. Benson. Partitur 2 \mathcal{M} . Orchesterstimmen compl. 10 \mathcal{M} . Clavierauszug 2 \mathcal{M} . Chorstimmen: Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 80 \mathcal{P} . Tenor Solo, Bariton Solo à 15 \mathcal{P} .

— Op. 47. **In Maler Nolten. (Ed. Märkte.) Sonate für das Pianoforte zu zwei Händen.** 5 \mathcal{M} .

— Op. 49. **Drei Melodien für die Violine mit Begleitung des Pianoforte.** Complet 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . No. 1 in E dur. 2 \mathcal{M} . No. 2 in B dur. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 3 in D dur. 2 \mathcal{M} .

Hummel, Ferdinand, Op. 43. Dritte Sonate (in A dur) für Pianoforte und Violoncell. 8 \mathcal{M} .

Irische, schottische und walisische Lieder für Männerstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten oder Clavier bearbeitet von Rudolf Weinwurm.
No. 1. **Lord Ronald.** Schottisches Lied. Partitur 7 \mathcal{M} 20 \mathcal{P} . Streichstimmen: Violen, Violoncelli à 15 \mathcal{P} . Singstimmen 60 \mathcal{P} . (Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 15 \mathcal{P} .)
No. 2. **Der Vogelbeerbäum.** Schottisches Lied. Partitur 60 \mathcal{P} . Streichstimmen complet 75 \mathcal{P} . (Violine 1, 2; Viola, Violoncell, Contrabass à 15 \mathcal{P} .) Singstimmen 60 \mathcal{P} . (Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 15 \mathcal{P} .)
No. 3. **Wir eine Felsenbahn.** Irisches Volkslied. Part. 50 \mathcal{P} . Streichstimmen: Violen, Violoncelli à 15 \mathcal{P} . Singstimmen 60 \mathcal{P} . (Tenor 1, 2; Bass 1, 2 à 15 \mathcal{P} .)

Irische, schottische und walisische Lieder für gemischten Chor a capella oder mit Clavierbegleitung bearbeitet von Rudolf Weinwurm.
No. 7. **Lord Ronald.** Schottisches Lied. Partitur 60 \mathcal{P} .
No. 8. **Der Vogelbeerbäum.** Schottisches Lied. Partitur 50 \mathcal{P} .
No. 9. **Wir eine Felsenbahn.** Irisches Volkslied. Part. 40 \mathcal{P} .
No. 10. **Das Vermählung.** Irische Melodie. Partitur 50 \mathcal{P} .
No. 11. **Lang ist es her!** Englisches Volkslied. Partitur 50 \mathcal{P} .
No. 12. **Die Tochter Irins.** Irische Melodie. Partitur 60 \mathcal{P} . Solo-Stimme 15 \mathcal{P} . Stimmen zu No. 7—12: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 15 \mathcal{P} .
NB. No. 1—6 erschienen im Jahre 1878.

Keller, Robert, Zwei Paraphrasen über beliebte Lieder für Pianoforte zu zwei Händen.
No. 1. **Grüdenen, C. G. P. Abendröth.** 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .
No. 2. **Levi, Herm., Der letzte Gruss.** 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .

Kempter, Lethar, „Klage der gefangenen Solavin“ aus dem Trauerspiel „Nimrod“ von G. Kinkel, für eine Alt-Stimme und zwei-stimmigen Frauenchor mit Begleitung eines dreizehnstimmigen Streichorchesters (sechs Violinen, drei Violen, zwei Celli und zwei Contrabässe). Partitur mit unterlegtem Clavierauszug 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Chorstimmen: Sopran 1, 2 à 40 \mathcal{P} . Solo-Stimme 15 \mathcal{P} . (Orchesterstimmen in Abschrift.) Dasselbe für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .

Kirchner, Theodor, Op. 43. Mazurkas für Clavier. Heft 1 2 \mathcal{M} . Heft 2 4 \mathcal{M} . Einzeln: No. 1 in G moll. 2 \mathcal{M} . No. 2 in E dur. 4 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 3 in G moll. 4 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 4 in A dur. 4 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 5 in F moll. 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . No. 6 in A moll. 4 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 7 in C dur. 4 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} .

Kleinmichel, Richard, Op. 33. Acht Lieder für Frauenchor mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Partitur 5 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . Chorstimmen: Sopran 1, 2; Alt 1, 2 à 1 \mathcal{M} . Einzeln: Partitur No. 1—8 60 \mathcal{P} à 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . Stimmen No. 1—8 à 15 \mathcal{P} .

Lange, S. de, Op. 25. Sonate (No. 4 in D dur) für die Orgel. 2 \mathcal{M} .

Löffler, J. H., Gralstrahl. Concertstück für Orgel. 2 \mathcal{M} .

Merkel, Gustav, Op. 137. Waldbilder. Fünf Charakterstücke für Pianoforte zu vier Händen. Complet 4 \mathcal{M} . Einzeln: No. 1. Jagd-zug. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 2. Waldrauschen. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 3. In düsterer Schlucht. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 4. Waldidyll. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 5. Einsiedlers Abendlied. 1 \mathcal{M} .

— Op. 128. **Zwei Militair-Märsche für Pianoforte zu vier Händen.**
No. 1. Defillirmarsch in Es. 2 \mathcal{M} . No. 2. Trauermarsch in C moll. 2 \mathcal{M} .

— Op. 129. **15 kurze u. leichte Charakterstücke f. Orgel.** 4 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} .

Naumann, Ernst, Op. 15. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . Einzeln: No. 1—3. 50 und 80 \mathcal{P} .

Neckowaki, Siegmund, Op. 2. Melodie und Burlesca. Zwei Stücke für Pianoforte und Violoncell. Complet 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Einzeln: No. 1. Melodie. 1 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . No. 2. Burlesca. 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .

— Op. 3. No. 1. Melodie. Ausgabe für Pianoforte und Horn in F. 1 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .

— Op. 5. **Drei Cracoviennes. Polnische Lieder und Tänze (Zweite Folge) für das Pianoforte.** Complet 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Einzeln: No. 1 in Cismoll 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . No. 2 in B dur 4 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 3 in D moll 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} .

Pergolesi, Glev. Batt., La Serva Padrona. Die Magd als Herrin. Intermezzo in zwei Acten, Text von J. A. Neff. Deutsche Uebersetzung und Clavierauszug von H. M. Schletterer. netto 2 \mathcal{M} .

Puchler, Wilhelm Maria, Op. 28. Harmonische Stücke (in Mazurkaform) f. das Clavier zu vier Händen. Complet 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Einzeln: No. 1 in A dur, No. 2 in B dur, No. 3 in H moll, No. 4 in Fismoll, No. 5 in Cismoll à 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} .

— Op. 40. **Charakterstudien für das Pianoforte.** Heft 1, Heft 2 à 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Einzeln: No. 1. Waldesamkeit. 1 \mathcal{M} 60 \mathcal{P} . No. 2. Zigeunermusik. 1 \mathcal{M} 10 \mathcal{P} . No. 3. Dona nobis pacem. 1 \mathcal{M} 10 \mathcal{P} . No. 4. Resolution. 1 \mathcal{M} 15 \mathcal{P} . No. 5. Verlorne Heimath. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 6. Humoreske. 1 \mathcal{M} 10 \mathcal{P} .

— Op. 41. **Charakterstudien (3^{te} Folge) für das Pfto.** Heft 1, 2 \mathcal{M} . Heft 2, 3 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Einzeln: No. 1. Unter Cypressen. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 2. Sturm und Drang. 1 \mathcal{M} 60 \mathcal{P} . No. 3. Basso ostinato. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 4. Liebeslied. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 5. Ein Nachbild. 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} . No. 6. Tanz-Caprice. 1 \mathcal{M} 60 \mathcal{P} .

Schäfer, Carl, Op. 43. Zehn leichte Studien für Violoncell. Eingeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. 2 \mathcal{M} .

— Op. 52. **Zwanzig beliebte Stücke aus verschiedenen Opern von W. A. Mozart.** Als kleine leichte Duette für zwei Violoncelli eingerichtet und genau mit Fingersatz, Bogenstrichen etc. versehen. Heft I. No. 1—10. 2 \mathcal{M} . Heft II. No. 11—20. 2 \mathcal{M} .

Veitkmar, Dr. W., Op. 268. Acht Festspiele für die Orgel. Heft 1, Heft 2 à 2 \mathcal{M} . Einzeln: No. 1 in C dur, No. 2 in D dur, No. 3 in E dur, No. 4 in E dur, No. 5 in F dur, No. 6 in G dur, No. 7 in A dur, No. 8 in B dur à 90 \mathcal{P} .

— **Sonaten und Suiten für die Orgel.**
Op. 271. **Sonate in C dur (Festsonate nach den Melodien: »Heil dir im Siegerkranz« und »Wacht am Rheine«).** 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} .
Op. 272. **Sonate in C moll.** 4 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} .
Op. 273. **Sonate in Cismoll (Psalm 64, V. 2—4).** 1 \mathcal{M} 80 \mathcal{P} .
Op. 274. **Suite in C moll (Psalm 3).** 1 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .
Op. 275. **Suite in D moll (Psalm 3).** 1 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .
Op. 276. **Suite in Cismoll (Psalm 6).** 1 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .

Wickede, Friedrich von, Op. 77. Erinnerung an Friedrichsruh. Waldidyll für Pianoforte. 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} .

Soeben erschienen:

Chopin-Album. 50 ausgewählte Clavierstücke (6 Walzer, 30 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 A dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des-dur, 3 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 F moll), revidirt von Theodor Kirchner. gr. 8^o. 246 S. netto 4 \mathcal{M} .

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. Preis 12 Mark. Verlag von Fr. Wihl. Grunow in Leipzig.

Hierzu eine Beilage: Steingraber Verlag, Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Januar 1880.

Nr. 2.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser. (1703—1706.) — Palestrina's Cantica Cantorum in deutscher Bearbeitung. — Anzeigen und Beurtheilungen (56 melodische und fortschreitende Violin-Uebungen in Form von Duetten verfasst von C. Ph. Hom). Für Pianoforte zu vier und acht Händen (Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, arrangirt von G. Röslar; Ouvertüre No. 2 zur Oper Leonore Op. 72 von Beethoven, arrangirt von A. G. Ritter; Marsch aus der Oper Fidello Op. 72b von Beethoven, arrangirt von C. Burchard; Quartette von Mozart, arrangirt von Ernst Naumann). (Nordische Volkstänze von Emil Hartmann). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser.

(1703—1706.)*

Claussen und Mayer, welche das Theater gepachtet hatten, traten schon mit dem Jahre 1703 wieder ab, so dass die Wittve Schott sich genöthigt sah, die Leitung selber in die Hand zu nehmen. (Mattheson, Patriot S. 485.)

1. Direction der Wittve Schott. 1703.

Madame fand die Unterstützung der besten vorhandenen Kräfte und begann ihre Theaterleitung mit dem Originalwerke:

104. Die verdammte Staat-Sucht, oder der verführte Claudius. Hamburg, 1703. 34 Bl. Vorwort und 3 Acte. 12 Verwandlungen. 56 deutsche Arien, 27 in der Rundstrophe. 11 italienische Arien, sämmtlich mit da capo, und keine derselben übersetzt. (Das erste Buch, in welchem italienische Arien mit dem deutschen Text vermischt sind.)

Das Werk ist von Hinsch gedichtet und von Keiser componirt. Postal hatte seine Feder niedergelegt, aber Hinsch war noch ganz munter, und da sein grosser College schwieg, so war es ihm, als ob er an dessen Statt reden müsse. Er wurde daher gelehrt; aber man kann nichts Dummes lesen, als sein breitpuriges Vorwort. Dass Keiser seine Posterei zur Composition annahm, schmeichelt ihm nicht wenig. So sagt er denn auch am Schlusse des Vorberichts: »Wann nun hierzu die auf den hiesigen Schau-Platz schon mehr als einmal mit höchstem Vergnügen gehörte Musik des Hoch-Fürstlichen Mecklenburgischen Herrn Capellmeisters Kayzers kommet, und vornehmlich die von denselben eingetrickte Italiänische Arien von dessen Erfahrungheit ein nicht geringes Zeugnis geben: So ist nicht zu zweifeln, dass der geneigte Leser und Zuschauer hieran nicht einen geneigten Wohlgefallen haben werde.« Einen solchen Wohlgefallen hatte der geneigte Zuschauer auch daran; das Stück erntete recht vielen Beifall, so dass man es noch 1726 wieder herausputzte. Als Dichtung ist es zwar elend, doch lobt Feind die regelrecht gebauten Arien.

Für uns ist der Claudius denkwürdig als der erste Hamburgische Operntext, in welchen italienische Arien gestreut wurden, und Reinhard Keiser hat den traurigen Ruhm, solches ins Werk gesetzt zu haben. Die Art, wie Hinsch davon spricht, zeigt deutlich, dass Keiser es war, welcher dieses neue Reizmittel ersann; zum Lobne dafür wurde er auch sofort unter

*) Vergl. das vorige Kapitel »Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kuser's bis zum Tode Schott's — 1695—1702« in Nr. 28 bis 34 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung.

Deutschen als italienischer Tonsetzer gefeiert. Hiermit wird nicht behauptet, dass die elf Arien des Claudius die ersten italienischen Texte gewesen seien, welche auf der Hamburgischen Bühne gesungen wurden, denn gesungen war hier schon seit vielen Jahren Italienisches, in ganzen Stücken oder zwischen dem Deutschen; namentlich der kosmopolitische Kuser, der Lehrmeister in der italienischen Singekunst, war es, welcher auch die italienische Sprache mit Erfolg heimisch machte. Aber so lange Schott lebte und Postel dichtete, kam das Gemengsel wenigstens nicht in die Textbücher, und Originalwerke, die in Hamburg entstanden, blieben unter allen Umständen rein davon; Bressand in Braunschweig arbeitete nach denselben Grundsätzen. Das Versprechen, welches bei der Begründung dieses Theaters gegeben wurde — es solle zur Beförderung der deutschen Sprache dienen — scheint von Schott und seinen besten poetischen Mitarbeitern nie vergessen zu sein. Aber schon bei diesem ersten, unter den neuen Verhältnissen zu Stande gekommenen Stücke kündigt sich eine andere Zeit an. In dem neuen fremdländischen Zug- und Prunkmittel haben wir ein weithin sichtbares Zeichen von dem hereinbrechenden Verfall des Hamburgischen d. h. des deutschen Theaters. Im Bunde mit anderen Uebelständen, welche schon in den vorigen Kapiteln gelegentlich zur Sprache kamen, musste dieses Reizmittel höchst verderblich wirken und bei der deutschen Bühne jede Selbständigkeit und gedeihliche Fortentwicklung mit der Zeit unmöglich machen. Man beschränkt auf diese Weise mit der nationalen Oper den Weg, der am kürzesten und sichersten zum künstlerischen Bankrott führte, was aber Keiner zu merken schien; die eifrigen Anstifter wurden sogar allgemein gelobt, ohne dass Jemand widersprochen hätte. Nicht ein einziges Wort des Tadels über diese Sprachmengerei ist mir aus jener Zeit erinnerlich. Die Hamburgische und sonstige deutsche Oper folgte hiermit einem Zuge der Zeit, welcher sich auch bei anderen ausländischen Theatern geltend machte, z. B. bei der in diesen Jahren gegründeten Londoner Opernbühne; aber weil Hamburg in der Oper nicht, wie London, erst von gestern war, so bedeutete das Einschlagen dieser neuen Wege ein Preisgeben seiner besseren Vergangenheit. Die deutsche Bühne war es daher vornehmlich, welche bei diesem Spiel mit italienischen Worten die Zeche bezahlen musste.

Mit den Wochen, welche Claudius in Anspruch nahm, hatte Frau Schott ihre Directionskünste schon vollständig erschöpft. Sie fand nun doch, dass es leichter sei, von der Directionalage aus die Vorstellungen anzusehen, als dieselben in Wirklichkeit zu leiten. Bei dem nächstfolgenden Stücke hatte die Frau Wittve Schott bereits des Dinges satt und überliess das Direc-

torium dem Hn. Keiser und dem Hn. Drüsike, Pacht-Weise, schreibt Mattheson im Patriot S. 186. Wir kommen damit an eine neue Periode, an eine der merkwürdigsten und wichtigsten, und an die lustigste von allen.

2. Direction von Keiser und Drüsike. (1703—1706.)

Drüsike war ein Literat, weiter wissen wir nichts von ihm. Er stand also zu Keiser etwa wie Kremberg zu Kusser. Da nun Keiser's Theaterleitung im wesentlichen eine Wiederholung der früheren Kusser'schen war, so wird durch Drüsike die Aehnlichkeit noch vollständiger. Was Kusser's Direction so deutlich gelehrt hatte, das war also für Keiser vergeblich gewesen. Er liess sich auf eine Sache ein, für welche er bei weitem nicht das Geschick seines Vorgängers mitbrachte. Kusser war ein geborner Director, von dem man trotz seines unruhigen Geistes nie gehört hat, dass es ihm an bürgerlicher Solidität fehlte. Keiser war ein leichtsinniger Lebemann ohne feste Grundsätze und bei seinen dreissig Jahren ohne geicherte Lebenserfahrung, dessen einziger Halt und Schatz das compositorische Genie bildete. Aber diese köstliche Gabe der musikalischen Erfindung war ihm viel sicherer, wenn er der Bühne als Privatmann gegenüber stand, als wenn er Zeit und Kraft in dem Gewirr der Tagesgeschäfte vergeudete. Die folgende Erzählung wird merkwürdige Belege hierzu geben. Offenbar glaubte er nun als Director alles selber verdienen zu können, was seine beständig aufgeführten Werke einbrachten. Ohne Zweifel hätte die verständige Verwerthung seiner künstlerischen Mittel ihn zu einem reichen Manne machen und das Hamburgische Theater zu einer dauernden Institution erheben können. Aber man täuschte sich allseitig; in Anschlägen, die vorweg gemacht wurden, rechneten die Freunde goldne Berge zusammen, und nun begann eine Zeit überstürzender thörichter Vergeudung, die anfangs allerdings einen goldigen Schein verbreitete. Mattheson, welcher als Augenzeuge alles mit erlebte, erzählt: »Im Jahr 1703 war er, nebst einem gewissen Gelehrten Namens Drüsike, selbst ein Pächter und Mitregent des Opernwesens. Das währte [kaum] vier Jahr. Und um diese Zeit stellte sich seine gewisse Mutter bei ihrem wahren Sohn in Hamburg ein. Da ging es in floribus; doch nur im Anfange. Graupner und Grünewald wussten sich das damalige Wollen gut zu nutz zu machen; das liebe Frauenzimmer hatte jedoch den grössten Theil daran. Die Mutter verlor sich aber bald wieder. Das flüchtige Glück irrte gewaltig umher. Man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden. Drüsike hörte auf zu bezahlen und verschwand aus unsern Augen: denn er hatte die Notenmittel nicht, mit denen sich Keiser noch zu rechter Zeit zu helfen wusste, indem er 1709 und 1710 acht Opern nach der Reihe hervor brachte, und also seinen Staat in verbrämten Kleidern, mit 2 Dienern in Aurora-Liberey, ziemlich fortsetzen konnte.« (Ehrenpforte S. 128.) Der Bericht dieser sehr gedrängten Worte erstreckt sich über acht Jahre, und obwohl er die Sachen mehr versteckt als hervorhebt, ist er dennoch sehr deutlich. Noch deutlicher wird derselbe, wenn man das unmittelbar Voraufgehende hinzu nimmt. Mattheson leitet nämlich seinen Bericht mit diesen Worten ein: »Da nun solchergestalt unser Keiser seine meisten und besten Lebensjahre bei uns, hier in Hamburg, zugebracht hat, so wüssten wohl diejenigen, welche ihn näher, als andere, gekannt, und sieh viel mit ihm umgangen sind, nicht wenig von ihm zu erzählen; allein es sind theils solche Dinge, die der Mensch, vom Weibe geboren, selbst weder wissen noch ändern kann, theils auch mit solchen abentheurlichen Umständen vergesellschaftete Zufälle, die sich, wenn dieselben gleich allemahl wohl gegründet wären, dennoch besser in einem musicalischen Roman, als in einer Ehrenpforte schicken würden. Ein Geschichtschreiber muss die lautere Wahrheit zum Zweck haben; wenn er aber

zugleich dabei den Leuten die gebührende Ehre anthun will, muss er auch die Bescheidenheit nicht aus den Augen setzen, und in ungewissen Stücken lieber still schweigen.« (Ehrenpforte S. 127.) Der Artikel für die »Ehrenpforte« wurde übrigens bald nach Keiser's Ableben zu Papier gebracht, war daher in doppelter Hinsicht rücksichtsvoll abgefasst. Den ganzen Roman dieser Jahre in seinen Originalfarben besitzen wir nun allerdings nicht, sondern müssen ihn aus einzelnen Andeutungen zusammen stellen. Weil Keiser's Mutter völlig das Naturell ihres Sohnes besass, war niemand da, der dem tollen Unwesen steuern konnte, und »das liebe Frauenzimmer« d. h. ein Haufe galanter Schönen herrschte unumschränkt und verschlang bald Alles. Das Ende war die Stotfluth. Aber zu Anfang gieng es, wie gesagt, in floribus.

Die erste Oper war ein Gratulationsstück:

405. Die Geburt der Minerva, bei der Feyerung des glücklichen Geburtstages der . . . Fr. Louise, regierenden Königin zu Dennemark . . . gebornen Herzogin zu Mecklenburg . . . in einem Singspiele vorgestellt, im Jahr 1703. 28 Bl. Vorwort, 3 Acte und Beschreibung des am Schlusse der Oper abgebrannten Feuerwerkes. 21 deutsche Arien, 16 in der Rundstrophe. 12 italienische Arien, 10 mit da capo, sämmtlich in Prosa übersetzt. 10 Verwandlungen.

Ebenfalls eine gemeinsame Arbeit von Hinsch und Keiser. Den Inhalt bilden lauter ordinäre Göttergeschichten, die gar nicht zur Sache gehören, und das Ganze ist elend ausgedrückt. Von der Composition heisst es wieder: »So wohl die Italiänische als Teutsche Musique zu dieser Opera ist vom Herrn Capell-Meister Keisern gesetzt.« Der Componist kannte die Kö-nigin wohl schon von Mecklenburg her persönlich; später fand er am dänischen Hofe eine freundliche Aufnahme. In Hinschens Vorwort kommt auch Griechisch und Ebräisch vor, und Feind lobt »die gelehrte Vorrede vor der Opera Minerva« in einer seiner Streitschriften aus dem Jahre 1705, von welcher später in einem besonderen Abschnitte die Rede sein wird.

406. Die über die Liebe triumphirende Weisheit, oder Salomon. Im Jahr 1703. 28 Bl. Vorwort und 3 Acte. 28 Arien, 25 in der Rundstrophe, sämmtlich mit deutschem Text. 11 Verwandlungen.

»Comp. von Keiser. Poesie von Hrn. Hunold, alias Menantes.« (Patriot S. 186.) Wir kommen hiermit zu einem neuen Dichter für die Hamburger Bühne, der nicht eben zu den schlechtesten gehört und in der damaligen Armuth geradezu mit Auszeichnung genannt werden muss. Sein Antheil an diesem Salomon beschränkte sich übrigens auf einige Umarbeitungen und Zusätze, denn das Stück entstand ursprünglich in Braunschweig, wo es 1704 zur Aufführung kam. Vermuthlich benutzte auch Keiser die Braunschweigische Musik grössten-theils. Das Stück ist bereits in den »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« I, 255—257 besprochen. Es gehörte zu den neumodischen geistlichen Opern und wurde wahrscheinlich von Herzog Anton Ulrich zu Braunschweig nach italienischen Vorbildern verfertigt. Dieser Versuch diente dann wieder dem Hamburger Hunold zur Anregung für ein neues Stück, welches dem Salomon auf dem Fusse folgte:

407. Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon, unter dem grossen Propheten Daniel. Im Jahr 1704. 26 Bl. Vorwort und 3 Acte. 28 deutsche Arien, 27 in der Rundstrophe.

Von Hunold und Keiser. Das Vorwort sagt: »Die Estim, welche Salomon als eine biblische Geschichte erworben, hat uns veranlasset, noch eine der schönsten biblischen Historien auszusuchen, und daraus eine Opera zu verfertigen.« Bei diesem Nebucadnezar wird nun alles, was von ihm von dem

grossen Propheten Daniel berührt worden, auch seine Metamorphosis oder Verwandlung in ein wildes Thier, lebhaft vorgestellt. Das ist wahr; ein Stoff für viele Spiele wird hier ganz beherzt so in ein einziges Operngesicht zusammen getragen, das auf dem Wasser der him und her wogenden Liebesbänder einzelne biblische Brocken schwimmen.

Die »galanten« Sachen waren die Domäne des Mementos, in diesen hat er mitunter recht nette Einfälle. Darius und Barsine stellen ein königliches Liebespaar vor. Er nennt seine Barsine eine Göttin, während er selber nur ein Mensch sei. Sie benutzt diese Titulatur, um sich näher also zu erklären:

Aria.

Nur in der Augen Sternen-Schein
Steht der Verliebten Glücke.
Drum frage nicht nach meinem Sinn:
Denn wenn ich eine Göttin bin,
So lasse meine Blicke
Doch dein Oracul sein.

Nur in der Augen Sternen-Schein
Steht der Verliebten Glücke. (I, 8.)

Am meisten hat in diesem gern gesehenen und oft aufgeführten Stücke Nebukadnezar's Thierleben angezogen, schon von der ersten Aufführung an. Die Vorstellung desselben wird auch immer ein Muster von Dreistigkeit bleiben. Wir setzen deshalb die Scene her.

»Der Schauplatz präsentirt eine wüste Einöde.
Nebukadnezar an Ketten, mit Adlers Federn und
Klauen bewachsen, unter vielen wilden Thieren.

Cyrene [eine Prinzessin, in Liebeskummer.]
Weil alle Welt die Tugend will verfluchen,
Muss ich den Schutz — bei wem, Verlass'ne, suchen?
(läuft auf Nebuc. zu.)
Was Furcht und Schrecken (sie weicht erschrocken zurück)
Muss mir der Anblick nicht erwecken?
Soll diese grausame Gestalt
Das Ebenbild des grossen Königs sein?
Ist das sein prächt'ger Aufenthalt?
Hüllt ihn so theurer Purpur ein?
Ist dieses Gras und Heu
Sein königliches Mahl?
Ist diese Wüstenei
Sein Babylon, die Burg, sein prächt'ger Saal?
Sind diese wilden Thiere
Die Mächtigen, die er im Lande hat?
Ach Qual und Angst, die ich verspüre!
(Geht näher zu ihm.)
Vielleicht hat die Vernunft noch etwas bei ihm statt.
Erinnerst du dich deiner Herrlichkeit?

Nebuc. (Die Music antwortet, und er geberdet sich seltsam.)

Cyr. Entsinnst du dich, was du anitzo bist?

Nebuc.

Cyr. Und weisst du nicht, wer bei dir ist?

Nebuc.

Cyr. Ist dein Erlösung auch noch weit?

Nebuc. (Er brummet als ein Vieh.)

Cyr. Ach Grauen, Angst und Schrecken
Will mich nun folgend's gar bedecken.
Mein Unglück, das die Liebe macht,
Die Beltazern in Raserei gebracht,
Wird fast dabei vergessen.
Doch ach! wer ist unglücklicher als ich?
Denn alles hat sich wider mich vermessen.
Mein liebster Prinz verlässt mich;
Die ganze Welt stiehlt mir die Ruh.
Ich fühle meine Noth zu sehr:

Und du, gestärzter König du
Hast kein Empfinden mehr.
(Er brummet und stellt sich übel.)

Ihr Sternen, ach, wie schauert mir die Haut!
Man fürchtet sich bei keinen Ungewittern,
Als mir anitzt bei dem Spectacul graut.
Ein kalter Schweis befüllt mich:
Fast alle Glieder zittern,
Die Haare heben sich
Und wollen mir zu Berge stehn.
Ich kann vor Angst nicht weiter gehn.

Aria.

Fliehe diesen Wüsten-Schrecken,
Flieh', Unglückliche, wohin?
Auch wo Molch und Drachen hecken,
Will ich mich noch eh'r verstecken,
Als wo ich anitzo bin.
Fliehe: da Capo. (III, 3.)

Mit besserem Erfolg besucht ihn später Daniel, denn als dieser singt

Aria.

Erbarme dich, du Herr der Sternen,
Auf Strafe folget gnädig sein.
Es machen solche Schmerzen,
Die Trübsal und die Pein,
Ja oft die meisten Herzen
Von ihren Flecken rein.
Erbarme dich: da Capo. (III, 10.)

da erhält Nebukadnezar »die vorige Menschheit wieder und richtet seine Augen gen Himmels, Gott dankend im Gesange.

Hunold konnte einen zierlichen Vers zu Stande bringen; in der kurz rhythmisirten musikalischen Sprache kann er Pestel's Nachfolger heissen. Aber einen Stoff einheitlich zu bewältigen hat er nie vermocht. Der kleine Funke von ernster Lebensansicht, der in ihm glimmte, führte zu der Wahl biblischer Geschichten, zu deren Gestaltung ihm doch fast alles fehlte.

Auf Grund des alten Textes wurde die Oper von Ernst Pasqué in der »Darmstädter Muse« 1854 besprochen und hierbei bemerkt: »Was diesen alten Nebukadnezar noch in einer Hinsicht interessant für Darmstadt macht, ist, dass die Hauptrolle von Keiser für das Talent und die Stimme Grünewald's geschrieben wurde, der von 1703 bis October 1711 erster Vocalbass der Hamburger Oper, dann aber, von letzterem Zeitpunkte an bis zu seinem Tode, 20. December 1739, Bassist und Vicekapellmeister bei den Opern am Hofe des Landgrafen Ernst Ludwig zu Darmstadt war.« (S. Allg. Theater-Chronik. Leipzig 1855 vom 12. Jan. S. 29—30.)

Diese Oper ist wohl unmittelbar nach Neujahr 1704 aufgeführt. Dann lagen »die Opern 1704 aus gewissen Ursachen still.« (Ehrenpforte S. 191.) Leider sagt Mattheson über diese gewissen Ursachen nichts näheres. Die Pause kann aber nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn Händel schrieb am 18. März 1704 an Mattheson, welcher damals in Holland reiste, dass die Zeit heran komme, wo man ohne Mattheson's Gegenwart nichts bei den Opern werde vornehmen können. (Ehrenpforte S. 94.) Dieser hatte damals die Absicht, von Holland nach England, Frankreich und Italien zu reisen, aber es drangen »seine Eltern und Freunde in Hamburg, vor andern Händel und die Oper, ganz ungemein auf seine Rückreise; ja selbst der Beichtvater musste mit dazu helfen. Bei seiner Heimkunft und den wieder angefangenen Singspielen in Hamburg« x. (Ehrenpf. 192.) Die Opernherrlichkeit kann aber nur kurzen Bestand gehabt haben, denn Mattheson fährt fort: »Hier nächst, weil die Opern verboten wurden, reiste er den 9. August nach Quedlinburg« x. (Ehrenpf. 192.) Ahermals

ein »Verbot«, und abermals keine Gründe dafür angegeben! Welches nun auch die Ursachen gewesen sein mögen, ob von der Direction oder durch andere Umstände verschuldet, eine gedeihliche Führung der Geschäfte war bei solchen Störungen unmöglich. Das Theater war der Behörde von Anfang an auf Gnade und Ungnade ergeben und musste solches von Zeit zu Zeit, oft nach Laune und Willkür, empfinden. Dieses wirkte wesentlich mit zum Verderben des Institutes. Den Ausschreitungen der Bühne gegenüber Strenge üben, ist nicht nur gestattet, sondern durchaus geboten, vorausgesetzt dass dieselbe mit einer nie erkaltenden Theilnahme Hand in Hand geht. Nur wer auf solche Weise das Institut wirklich fördert und erzieht, der darf es unter Umständen auch strafen. Einen andern Standpunkt darf die Stadt- oder Staatsbehörde hier nicht einnehmen.

Von Mattheson wissen wir auch, dass die Vorstellungen im Spätherbst 1704 wieder gestattet waren. »Am 20. October, da der Schaufplatz wieder eröffnet wurde, liess er [nämlich Mattheson] seine vierte Opera in Hamburg aufführen.« (Ehrenpf. 192.) Diese hiess:

408. Die Staats-Liebe, oder: Die unglückselige Cleopatra, Königin von Egypten. 1704. 80 Bl. Vorwort und 3 Acte. 79 Arien, 56 in der Rundstrophe. 48 Verwandlungen.

Den Text machte (wahrscheinlich nach einer italienischen Vorlage) ein neuer Poet Namens Feustking, ein junger Theologe, von welchem wir noch mehr hören werden. Mattheson der Componist sang die männliche Hauptpartie und »ahmte darin der Person des Antonius so natürlich nach, dass die Zuschauer, bei der verstellten Selbstentleibung, ein lautes Geschrei erhoben.« (Ehrenpf. S. 192.) Dies war also ein Seitenstück zu seinem Mutius Scävola. Diese Scene gehört auch zu dem Besten in dem Stücke und besitzt durch die Anstellungen des lustigen Dieners Dercetaeus eine gewisse originelle Rohheit.

Fünfter Auftritt.

Antonius. Dercetaeus.

Ant. Mein Leid ist unaussprechlich gross,
Und mögt' ich fast, wie Niobe,
Im harten Stein
Vor kummerreiches Weh
Verwandelt sein.
Verlassener Anton, was nützt es doch,
Noch länger sich in diesem Koth zu quälen?
Das Leben ist dir ein verbastes Joch:
Nur fort, bemühe dich,
Was besseres zu wählen!
Cleopatra,
Wie rufstu mich
Aus den gewölbten Höhen?
Ja ja, mein Engel, ja,
Ich komme bald, dein Angesicht zu sehen.

Aria.

Itzt will ich bei dir sein,
Bei dir, geliebte Seele!
Und weil ich bei den Sternen
Erblicke deinen Schein,
So will ich mich entfernen
Aus meines Leibes Höhle
Und ewig bei dir sein,
Bei dir, geliebte Seele.

Komm, scharfer Stahl! komm, angenehmer Tod.
Komm, höchst erwünschte Ruh!
Auf, auf, Antonius, was zögerstu?
Durch diesen Stich entgeh'stu aller Noth:
Komm, scharfer Stahl, komm angen -- (Er entleibet sich.)

Derc. Halt, halt! Da liegt er schon

(Die Trabanten kommen und tragen ihn davon.)

Auf allen Vieren ausgestreckt;
Dis ist das Schwert, mit seinem Blut bedeckt,
Damit will ich in's Lager laufen,
Um mir dadurch ein gutes Boten-Lohn
Vom Kaiser zu erkaufen.

Aria.

Wird einer am Hofe erhoben,
So wird er gerühmet: Ich kann ihn auch loben.
Füllt sonst ein tapferer Mann,
So wird er verlästert: Ich spey ihn auch an.
Geht einer auf Eier: Ich tret' auch gelinde,
Und hänge den Mantel nach Wetter und Winde.

(III, 5.)

(Geht ab.)

Der erschütternden Tragödie ein erheiterndes Satyrspiel auf dem Fusse folgen zu lassen und dadurch die ungewöhnlich erregten Gemüther sofort wieder abzuwiegeln: dies war also kein Privilegium der Griechen; unsere alten Operisten kannten den Kunstgriff ebenfalls und benutzten ihn auf ihre Art.

Von der auf das Obige folgenden sechsten Scene theilen wir die erste Hälfte als eine weitere Probe der Kunst des Librettisten mit.

Sechster Auftritt.

Der Schaufplatz ist ein weites und finsternes Gefängnis.

Candace; Juba, geschlossen.

Cand. Ob gleich mein Herz in salzen Thränen schwimmt,
So sind sie doch nicht mächtig zu ersticken
Die Flamme, so in mir verborgen glimmt:
Sie leitet mich bis in des Kerkers Nacht,
Um dem Geliebten zu erweisen,
Dass mich so sehr der Sorgen schwere Macht
Als ihn die harten Eisen
Und unverdiente Fesseln drücken.

Aria.

Dieses ist der Liebe Brauch:
Alle Schmerzen
Und Verdruss,
Die mein Schönster leiden muss,
Geben mir zu Herzen,
Alle Sorgen sind gemein,
Was ihn ängstet, plagt mich auch:
Dieses ist der Liebe Brauch.

Juba. Candace, ja, mein Herz soll dich verehren.

Cand. (Ach angenehme Stimml)

Juba. Ich weiche nicht,
Ob mir gleich Schwert und Tod den Lebens-Faden
bricht.

Cand. (Annehmlichster, fahre fort! ich will
In aller Still'
Dich mit Vergnügung hören.)

Aria.

Harte Fesseln, ihr seid Zeugen,
Zeugen meiner festen Treu':
Eilt, ihr Seufzer, sagt ihr an
Und erzählet,
Was mich quillet,
Was mein Mund nicht sagen kann:
Dass ich meiner Schönen eigen
Lebend und auch sterbend sey:
Harte Fesseln, ihr seid Zeugen,
Zeugen meiner festen Treu'. (III, 6.)

Eine scenisch sehr passend verwerthete Aria des Proculejus lautet:

Aria.

Das Lieben ist ein Sonnen-Schein,
Vermischt mit Ungewitter;
Bald thut es sanft, bald gibt es Pein,
Bald füllt ein Thränen-Regen ein,
Bald ist es süß, bald bitter:
Das Lieben ist ein Sonnen-Schein,
Vermischt mit Ungewitter.

(III, 43.)

Hiermit ist der Text in genügenden Proben von seiner besten Seite veranschaulicht. Der Werth des Ganzen ist gering; Feustking steht ein wenig über Hirsch und Nothnagel.

(Fortsetzung folgt.)

Palestrina's Cantica Canticorum in deutscher Bearbeitung.

Vor etwa Jahresfrist erschien ein Werk von dem altkatholischen Pfarrer Herrn Thürlings, betitelt:

G. P. da Palestrina's Hohes Lied. Für fünfstimmigen Chor. Auswahl für den Concertgebrauch herausgegeben und mit deutschem Text versehen von Adolph Thürlings. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1879.) VIII und 63 Seiten gr. 8. Partitur Pr. 5 *M.* (Stimmen ebenfalls 5 *M.* Text 40 *S.*)

Unternehmungen, den Ervator der Kirchenmusik durch deutsche Uebersetzungen, und zwar durch bequeme Einrichtungen seiner Werke für die Aufführung, unter uns bekannt zu machen, verdienen gewiss die Unterstützung Aller, denen die Verbreitung Palestrina'scher Musik am Herzen liegt. Der Herausgeber hat sich den Motettenkranz gewählt, welchen der Meister aus Texten des Hohen Liedes geflochten hat, geflochten in einem inbrünstig andächtigen Sinne als Kranz für die Braut Christi. Herr Thürlings verfolgt uns den Zweck, diese in kunstvoller Stimmenverflechtung geschriebenen Gesänge uns so zu sagen menschlich näher zu bringen, indem er sie — angeregt durch einen Aufsatz in der Augsburger Allgem. Zeitung — als Liebesgesänge oder Gesänge der Liebe aufgefasst wissen will. Wie er sich dieses vorstellt, wie er die Stücke verdeutscht, ausgewählt und eingerichtet hat, und welche Ansprüche er an die Aufführung derselben stellt — alles das hat er in einem Vorwort angegeben, welches wir hier vollständig mittheilen wollen, um dem Herausgeber die Möglichkeit zu gewähren, sein eigenthümliches Unternehmen mit seinen eignen Worten erklärt zu sehen.

»Vorwort.

»Der ehrwürdige Baini, Palestrina's Biograph, ist für die Beurtheilung anderer Componisten keine unbefangene Autorität. Wo er aber über die Werke seines Meisters selbst ein Urtheil fällt, da darf man seine Worte durchweg als einen sicheren Gradmesser für den Werth einer Composition betrachten.

»Das überschwängliche Lob, welches er dem — zuerst in Rom 1884 — erschienenen IV. Buche der übervierstimmigen Motetten, deren Text dem Hohen Liede entnommen ist, gesendet hat, erweckte deshalb seit geraumer Zeit in mir das Vorlangen, dieses merkwürdige und einst so berühmte Werk näher kennen zu lernen. Ein Aufsatz über dasselbe in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1878 Nr. 862) machte von neuem meine Aufmerksamkeit in hohem Grade regte. Dieser Aufsatz war mit einer sonst in unserer Zeit nicht allzuverbreiteten Sachkenntnis und mit einer wohlthuenden Begeisterung geschrieben, und verfolgte den Zweck, durch Vertheidigung des Textes gegen die geschmacklosen Vorurtheile des Publikums, durch richtige Würdigung der überaus herrlichen Musik und durch praktische Winke für die Aufführung unsere Gesangsvereine und Concertinstitute zum Studium des Werkes anzufeuern.

»Mittlerweile war letzteres von Franz Espagne im IV. Bande der Ausgabe des Breitkopf und Härtel'schen Verlags neu herausgegeben worden, und jeder kann sich leicht davon überzeugen, in wie seltenem Grade dasselbe verdient, durch neue Aufführungen neues Leben zu gewinnen.

»Obgleich ich sicher bin, dass schon ein flüchtiger Einblick in diese Partitur den echten Musiker dauernd fesseln wird, so muss ich doch über Werth und Charakter des Werkes Einiges sagen. Palestrina selbst versicherte dem Papste Gregor XIII., dass er sich »Mühe gegeben habe, die göttlichen Freuden dieses Hochzeitaliedes mit Feuer auszudrücken«, und auch seine Vorrede (die man in der Espagne'schen Ausgabe nachlesen wolle) nennt den Stil des Werkes einen »etwas lebendigeren«, als der Componist sonst in Kirchen- gesängen angewandt habe, und beruft sich darauf, dass »die Sache dies erfordert« habe. Die »Cantica« sind in der That keine Kirchen- musik im liturgischen Sinne des Wortes, und der Verfasser des oben besprochenen Aufsatzes hat selbst darin Recht, dass er es als gewiss hinstellt, dass er (Palestrina) nicht einer laien Allegorie zu dienen gedachte, sondern das Lied der Lieder aus vollem Herzen als Liebeslied sang. Freilich enthält Palestrina's Vorrede den Satz, dass die »Cantica« die »göttliche Liebe Christi und der Seele, seiner Braut«, enthalten, aber das kann doch nur ein über dem Ganzen schwebender Gedanke sein, der dem Werke die übrigen schon in ihm selbst begründete absolute Reinheit verbürgt und ihm in seiner Anwendung die höhere Weihe gibt, aber musikalisch illustrirbar waren doch nur die dem Texte innewohnenden Einzelgedanken, und das ist eben das »Liebeslied«. So ist denn in all diesen Gesängen — ein nochmal mit dem Verfasser jenes Aufsatzes zu sprechen — ein jugendlich frischer, bald freudig aufleuchtender, bald sehnsüchtig hinschmelzender Ton, eine Anmuth und »Süßigkeit«, von der die Wenigsten heute zu fassen vermögen, dass sie überhaupt mit strengster Contrapunktik vereinbar sei. Auf dem Ganzen aber ruht eine solche Unschuld, Erhabenheit und geistige Verklärung, dabei zeigt die Musik eine Präcision des Ausdrucks, reine Schönheit der Cantilene, Ebenmaass und Sicherheit des Aufbaues, dass wir in dem Hohen Liede eine der höchsten Kunstleistungen aller Jahrhunderte erblicken dürfen.

»Dieses herrliche Kunstwerk darf nicht in den Partituren vergraben bleiben; es ist viel zu sehr geeignet, Gemeingut eines ersten musikalischen Publikums gerade in Deutschland zu werden.

»Dazu bedurfte es aber vor allen Dingen einer stichhaltigen Uebersetzung des Textes. Wenn auch der Titel: »Motetten« auf richtiges Musik hindeutet, so erscheint doch durch den Text wie durch den Stil jeder liturgische Hintergrund bis auf die letzte Spur verwischt, so dass nach dieser Richtung dem Lateinischen kein Vorzug mehr zuzusprechen ist, und das deutsche Gemüth das volle Recht hat, zu verlangen, dass durch deutsche Textworte ihm ein unmittelbares Verständniss des Gesungenen ermöglicht werde, gerade so, wie auch der des Italienischen oder Englischen wohl kundige Deutsche ein gleiches bei einer Mozart'schen Oper oder einem Handel'schen Oratorium verlangen darf.

»So entschloss ich mich denn, nachdem einige zum Privatgebrauche ausgeführte Textübertragungen mir die Gewissheit der Ausführbarkeit des Unternehmens gewährt hatten, zur Veranstaltung einer neuen volksthümlichen Ausgabe mit deutschem Text, und die Verlags-handlung ging bereitwilligst auf diesen Plan ein.

»Wie schwer indessen eine allen billigen Anforderungen entsprechende Uebersetzung herzustellen sei, das mögen wohl nur wenige richtig würdigen. Ich habe seit langen Jahren nie veräumt, in alle Gebiete der Musik einschlägige Arbeiten dieser Art mit Aufmerksamkeit zu verfolgen, und ich darf nicht verschweigen, dass mir unter allen am meisten die vortreffliche Uebersetzung der Oper Don Giovanni von Bernhard von Gagliardi, so wie die Grundsätze, welche Alfred Freiherr von Wolzogen in dem Vorworte seines Scenirungsbuches zu derselben Oper (Breslau, 1869) entwickelt hat, Ziel und Richtung gaben.

»Dem philologischen Kritiker sei bemerkt, dass es nicht meine Aufgabe war, das biblische Buch zu übersetzen, sondern den lateinischen Text, den der Tondichter zu Grunde gelegt, und zwar in jenem Sinne, der vermuthlich der seinige war. Dass die Geschmeidigkeit der lateinischen Sprache in Bezug auf die Betonung der Wörter und die Kürze des Ausdrucks die Uebersetzung sehr erschwert, braucht dem Kundigen nicht gesagt zu werden.

»Die Uebersetzung musste sich indessen schon wegen der Eigenthümlichkeiten des Textes auf eine Auswahl von Gesängen beschränken. Ueberdies würde die grosse Zahl der Motetten (29) eine Gesamtauführung niemals gestatten. So bietet denn gegenwärtige Ausgabe nur die Nummern 3, 4, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 29 des Werkes. Obgleich auch die nicht aufgenommenen Stücke des Relzvollen viel enthalten, so wird man doch finden, dass die schönsten Perlen fast alle in diese Auswahl übergegangen sind. Leid ist mir's vornehmlich um das Stück Nr. 10: *Vulnerasti cor meum*, welches zu den allerschönsten gehört, aber leider die Uebersetzung des Textes wohl nicht übertragen möchte.

»Die Reihenfolge Palestrina's habe ich aus gutem Grunde beibehalten. Die 29 Nummern des Werkes bilden einen mit Absicht so angeordneten Cyklus, dem die Reihenfolge des biblischen Textes zum

Theil hat weichen müssen. Bain's Meinung, Pierluigi habe diese Motetten ganz in den Augenblicken seiner feurigsten Inspiration bearbeitet und sie in derselben Reihenfolge stehen lassen, wie sie aus seiner Feder geflossen, wiederlegt sich leicht durch genauere Beobachtung der Thatfache, dass die Tonarten ganz den Einzeltexten und dem Fortschreiten des Ganzen entsprechend gewählt wurden. Die Nummern 1—10 sind in dorischer, 11—15 in mixolydischer, 19 in Kolliacher, 20—24 in phrygischer, 25—29 in ionischer Harmonie abgefasst. Dem Zusammenhange der Handlung habe ich durch kurze Ueberschriften Ausdruck zu geben versucht. Bei einer Gesamtauführung werden füglich die vier dorischen Stücke als erste Abtheilung, die fünf mixolydischen als zweite, die übrigen als dritte behandelt werden.

Dem Zwecke dieser Auswahl, das schöne Werk einem möglichst weiten Kreise zugänglich zu machen, entspricht das ganz modernisirte Gewand, in dem sie erscheint — verkürzte Noten, Reducirung der Schlüssel auf den Viola- und den Bassschlüssel, endlich Versetzung in die zur Aufführung geeignete Tonhöhe. In letzterer Beziehung bemerke ich, dass sich die mixolydischen Stücke, Nr. 6—9 dieser Auswahl, wenn man entsprechende Tenore zur Verfügung hat, sehr leicht um einen halben Ton erhöhen lassen.

Die Verbindungsabgange haben die in moderner Gesangsmusik übliche Bedeutung. Sie wurden angewendet, wo eine Note wegen ihrer Dauer in den nächsten Takt hinein in zwei zerlegt werden musste, und wo mehrere Noten auf eine Silbe kommen. Für den Vortrag haben die Bindabgange weiter keine Bedeutung, was man insbesondere da beachten wird, wo bei einer Textsilbe zwei gleichnamige Noten unmittelbar auf einander folgen: hier sind die beiden Noten im Gesange stets zu trennen.

Denselben praktischen Gesichtspunkten, welche ein modernes Gewand für diese Auswahl zu fordern schienen, bin ich auch in der Nothigung der Versetzungszeichen gefolgt. Ich habe keinen Grund gehabt, eine Stelle, die nach anerkannten Grundsätzen sich vollkommen sicher stellen lässt, dadurch als zweifelhaft hinzustellen, dass ich die in den Originaldrucken nicht befindlichen Versetzungszeichen, wie in kritischen Ausgaben mit Recht üblich, über die Noten setzte. Wer kritisch untersuchen will, möge die Espagne'sche Ausgabe vergleichen, mit welcher meine Auswahl in dieser Hinsicht bis auf folgende durchaus nöthige Verbesserungen übereinstimmt. Nr. 1 (der Auswahl), Takt 44 im Bass; Nr. 2, Takt 40 und 50 im Tenor (A), Takt 54 im Alt und Tenor (A); Nr. 3, Takt 42 im Bass, und Nr. 4, Takt 22 im Bass muss es überall *e* statt *o* (transp. *der* statt *d*) heissen. Ueber eine correspondirende Stelle Nr. 4, Takt 28 liesse sich vielleicht streiten. Nr. 6, Takt 30 und Nr. 9, Takt 46 muss der Tenor B (Quintus) unbedingt *f* (transp. *d*) singen.

Der Deutlichkeit wegen, und weil ich aus Erfahrung weisse, dass modern geschulte Dirigenten und Sänger an gewissen Stellen leicht Druckfehler vermuthen, habe ich eine Anzahl Versetzungs- und Auflösungszeichen zugefügt, die an und für sich unnöthig wären, und zwar stehen dieselben, wenn ein Zweifel aus dem Gange der gleichen Stimme entstehen könnte, vor den Noten, wenn aus dem Gange der andern Stimmen, über denselben.

In der Vertheilung des Textes habe ich mich meist an Espague angeschlossen, wenigstens verbessert, und wo der deutsche Text eine andere Vertheilung der Noten erforderlich machte, nie die Grundsätze verletzt, welche die Componisten des 16. Jahrhunderts so streng befolgt haben. Nur in dem Worte *Hirsches*, Nr. 9, Takt 39 im Alt, mag man einen Fehler finden, der sich aber nicht ändern lässt. In Nr. 3, Takt 7 wurde im Interesse der richtigen Textausprache die ganze Note des Alt in zwei halbe getheilt. Eine ähnliche, nicht wohl zu umgehende Aenderung siehe in Nr. 6, Takt 48—49 und Takt 20—24 im Tenor A bezw. im Alt.

Wegen der tiefen Lage des Altes erscheinen in Nr. 3, Takt 29—31 sieben Noten dieser Stimme mit denen des Tenor B vertauscht.

In einem einzigen Punkte konnte ich mich nicht entschliessen, die redactionelle Hand anzulegen, das ist der Vortrag.

Bei so organisch ineinandergreifenden reinen Vocalsätzen, wo Declamation und Musik völlig eins sind, helfen kein Metronom und keine Zeichen; sie sind aber auch nicht nöthig. Einzig ein gesunder Geschmack und eingehendes Studium können und müssen zum richtigen Ziele führen. Unsere Motetten haben lebendigeren Stil und erfordern deshalb auch lebendigeren Vortrag, als kirchliche Stücke. Ein Dirigent, der es versteht, die Einheit des ganzen Stückes in erster Linie und unter allen Umständen zu wahren, darf sich im einzelnen die feinsten Ausmalungen erlauben; die Musik gestattet, ja fordert es. Vor allem aber studire man den Text und die mit ihm innig verwachsenen Intentionen des Componisten. Insbesondere übersehe man nicht den oft plötzlich mitten im Stücke eintretenden Wechsel des Gedankens oder der redenden Person, welcher jedesmal eine wohlstudirte Aenderung des Vortrags nöthig macht.

Möge diese Arbeit den deutschen Gesangvereinen einen will-

kommenen Stoff zu einer der höchsten Anstrengung würdigen Aufgabe gewähren und dazu beitragen, dass ein Tonwerk ersten Ranges der unverdientesten Vergessenheit entrisen, dem unsterblichen Meister aber, der in seinem Greisenalter noch so jugendfrisch gesungen, in unserm Vaterlande neuer Glanz verliehen werde. Kempten in Baiern, am St.-Cacilien-Tage 1878. Dr. Adolf Thürings.

Diese berühmten und zu der damaligen Zeit in vielen Auflagen verbreiteten Cantica Canticorum haben wegen ihrer Kunst, ihrer Schönheit und ihres oft feurigen Ausdrucks von jeher die Liebhaber entzückt. Seit 25 Jahren kennen wir selber das Werk bereits und zählen eine alte Copie der 29 Sätze zu den allerbesten Perlen unserer kleinen Palestrina-Bibliothek. Dass ein Jahrzehnt nach dem andern verstreicht ohne dass die Verbreitung der Werke Palestrina's unter uns ersichtliche Fortschritte macht, ist sehr bedauerlich, erklärt sich aber aus Ursachen, die zu beseitigen zur Zeit wenigstens nicht in der Macht eines Einzelnen liegt. Diese Ursachen sind hauptsächlich zweierlei Art. Zunächst ist die Compositionsweise, welche unter dem Namen *«Palestrina-Stil»* bekannt ist, nur einzelnen musikalischen Gelehrten und wenigen Liebhabern näher vertraut, der Welt im Ganzen oder der grossen musikalischen Öffentlichkeit aber ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch. In keiner unserer Musikschulen wird dieser Stil gelehrt, von keinem unserer gegenwärtigen Componisten geübt — die Wenigen, welche sich zur Zeit lehrend oder componirend mit demselben befassen, haben keinen Einfluss auf die Öffentlichkeit. Wie urtheiltos die Gegenwart in dieser Sache ist, selbst an dem Orte der Wirksamkeit des grossen Kirchencomponisten, in Rom, das erhellt schon aus einer Notiz, welche unlängst durch die Zeitungen lief. Zur Enthüllung eines Palestrina-Denkmal's in Rom, welches um Ostern dieses Jahres stattfinden wird, hat man eingeladen und zu Compositionen aufgefordert die Herren Verdi, Wagner, Liszt, Gounod und Thomas. Eine Galerie von sonderbaren Heiligen im Sinne Palestrina's! Man kann mit grösster Bestimmtheit voraussagen, dass dieses Fest vor sich gehen wird, ohne dass auf demselben irgend eine neue Composition zu Tage kommt, welche in Form und Geist an Palestrina erinnert. Seine Form, die Form seiner Zeit, war die des diatonischen Contrapunkts. Hiermit ist im Grunde viel und doch sehr wieder sehr wenig gesagt; es kommt eben alles an auf die Erfassung des Geistes, welcher jene Form erzeugte, denn das blosse Solmisiren in der Schule oder das äussere Nachzeichnen der Stimmführung in der Composition genügt nicht.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

50 melodische und fortschreitende *Viola-Uebungen in Form von Duetten* in den sieben Lagen (Positionen) als Beigabe von Beispielen zur Violine von Rod. Kreutzer-Baillet verfasst von C. Ph. Rom. München, Jos. Aibl. 5 Hefte, einzeln à 2 *M.*, complet 5 *M.* (1879.)

Die hier zusammengestellten Uebungen sind eine erwünschte Beigabe zu der genannten berühmten Violine, und überhaupt zu allen Lehrbüchern dieser Art. Die duettirende Form mit einer möglichst reich ausgestatteten Oberstimme für den Schüler und einer einfacheren Begleitstimme für den Lehrer ist hier das ganz Naturgemässe. Herr Rom hat sein Material nach der pädagogischen Seite hin auch gründlich durchgearbeitet und eine wirklich instructive Beispielsammlung geliefert, welche überall mit entschiedenem Nutzen gebraucht werden kann. — Der zweistimmige Satz würde hier und da gewonnen haben, wenn er vor dem Druck die Revision eines gewandten Contrapunktisten erfahren hätte. Anlangend das Melodische, so sollte jedes Etüdenwerk seinen Ruhm darin suchen, nicht ohne Noth die diatonische Scala zu verlassen. Die 39. Uebung beginnt *Allretto*:



Hier ist es nun entschieden besser, wenn die Quadrate fort bleiben. Auf einen einzelnen Fall kommt es ja nicht an, aber der Autor modulirt bei allen ähnlichen Wendungen stereotyp in dieser Weise, die also Manier bei ihm geworden ist. Etüden haben aber nicht den Zweck, dem Schüler Manieren einzuprägen. Alle möglichen Modulationen müssen in charakteristischer Weise vorgeführt werden, aber die kleinen verkniffenen und musikalisch bedeutungslosen Intervalle sind möglichst zu vermeiden, damit der reine diatonische Grund überall sichtbar bleibt.

Für Pianoforte zu vier und acht Händen.

Allen Vier- und Achthändlern ist für ihre Bibliothek neuerdings ein erfreulicher Zuwachs gekommen in den Stücken:

1. Ouvertüre C-dur (Die Weihe des Hauses) Op. 424 von L. van Beethoven, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von G. Böslor.
2. Ouvertüre No. 2 zur Oper Leonore (Fidelio) von Beethoven. Op. 72, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von A. G. Ritter.
3. Marsch aus der Oper Fidelio von Beethoven. Op. 72^b, arrangirt für zwei Pianoforte zu acht Händen von C. Burchard.
4. Quartette (für Streichinstrumente) von Mozart, arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann.

Diese Werke sind sämmtlich bei Breitkopf und Härtel erschienen und reihen sich dem, was im Laufe der letzten Jahre von denselben und anderen Bearbeitern bei ihnen heraus kam, würdig an. Während nun die achthändigen Stücke mehr für besondere Gelegenheiten (Aufführungen in Mädchenschulen u. dgl.) dienen, sind die vierhändigen Quartette von Mozart als eine Musik zu bezeichnen, die mehr oder weniger an jedes Haus klopft wo Clavier gespielt wird und, einmal eingelassen, nie wieder von dannen ziehen wird. Der Bearbeiter hat sich um eine bequem spielbare und klangvolle Wiedergabe dieser wundervollen Compositionen mit Erfolg bemüht. Die ganze Sammlung wird zehn Quartette umfassen. Von diesen sind aber, soviel wir wissen, erst sechs erschienen, von denen uns vier vorlagen.

Nordische Volkstänze componirt von Emil Hartmann. (Nordische Folkedandse af E. H.) Berlin, W. Carl Simon. (1879.) No. 1. 2. 3. 4. 5. Partitur. Stimmen. Vierhändig und zweihändig.

Eine originelle Sammlung von Orchesterstücken von einem in Kopenhagen sehr geschätzten, auch in Deutschland bekannten Tonsetzer, an denen auch noch dieses merkwürdig (und im internationalen Sinne zugleich erfreulich) ist, dass sie nicht in Kopenhagen, sondern in Berlin erschienen sind. Zum Theil erklärt sich dies daraus, dass der Berliner Musikdirector Bille sie in sein Programm aufnahm und damit weit und breit bekannt machte, zum guten Theil aber hat es seinen Grund darin, dass unsere nordischen Nachbarn und Vettern unveränderlich auf Deutschland als auf das gelobte Land der Musik blicken. Es ist ja auch zweifellos, dass sie mit ihren Producten insgesamt bei uns eine wärmere Aufnahme und ein besseres Verständniss finden, als bei Franzosen und Engländern. Möge es immer so bleiben.

Die fünf Stücke führen folgende Titel: 1. Scherzo (Op. 18). 2. Alte Erinnerungen, Menuett (Op. 6^a). 3. Die Elfenmädchen und der Jäger, Scherzo (Op. 6^b). 4. Hochzeitsmusik, Halling und Menuett (Op. 2). 5. Springtanz (Op. 3). Die Angabe der Opuszahlen zeigt schon, dass dies keine unter obigem Titel der Reihe nach componirte Sammlung, sondern vielmehr eine Auswahl aus verschiedenen früheren Werken ist, die insgesamt den

Charakter aller nordischen Tänze besitzt. Für uns als Ausländer hat dies den Vortheil, dass es sich um bereits erprobte Stücke handelt, deren Bekanntheit wir daher unbedenklich machen können.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Prosper-Merimé über Tannhäuser. Wagner über Paris.) Ein Pariser Journalist, Fourcaud, Mitarbeiter am »Gaulois«, besuchte im vorigen Herbst Wagner in Bayreuth. Der Bericht, welchen er jetzt über die Unterredung veröffentlicht, erinnert uns an die Worte, welche der gefeierte Schriftsteller Prosper-Merimé nach der Pariser Aufführung des Tannhäuser an eine Freundin (eine vornehme englische Dame) schrieb; diese Zuschriften sind unlängst als »Briefe an eine Unbekannte« herausgegeben. In dem betreffenden Briefe spricht er von verschiedenen langweiligen Dingen und führt dann fort: »Die letzte, aber riesige Langeweile war der Tannhäuser. Einige sagen, dass die Vorstellung in Paris auf einer geheimen Nebenbestimmung des Vertrages von Villafranca beruhe, Andere, dass Wagner uns zugeschickt ist, um uns zur Bewunderung von Berlioz zu zwingen. Thatsache ist, dass das Werk entsetzlich ist. Ich glaube, meine auf dem Clavier herumspazierende Katze könnte auch zu ähnlichen Leistungen begeistern. Die Vorstellung war sehr interessant. Die Fürstin Metternich zeigte eine schreckliche Aufregung, um den Schein des Verständnisses zu erwecken und Applaus hervorzurufen, der indessen ausblieb. Alle gähnten; aber zuerst wollten Alle sich den Anschein geben, als verständen sie dies Räthsel ohne Worte. Unter der Loge der Frau von Metternich sagte man, die Oesterreicher nähmen Revanche für Solferino. Ich denke mir, Ihre arabische Musik ist eine gute Vorbereitung zu diesem höllischen Lärm. Das Fiasco ist ungeheuer. Auber sagt: es sei Berlioz ohne Melodie.« (Paris, 21. März 1860.) Wenn Auber meinte, der deutsche Wagner sei der französische Berlioz ohne Melodie, so kann man mit grösserem Rechte sagen, Berlioz sei Wagner ohne Sinn und Zweck. Auber wollte auch seinem Landsmann Berlioz hiermit kein Compliment machen, aber er hat doch indirect dazu beigetragen, dass die Franzosen diesem im Gegensatz zu Wagner eine übertriebene Wichtigkeit beizulegen anfangen. Die Tannhäuser-Aufführung hat also den ersten Impuls zu dieser Stimmung gegeben.

Auber's Worte sind auch noch deshalb bemerkenswerth, weil, wie es scheint, Wagner in ihm einen theilnehmenden Collegen gefunden zu haben glaubte, denn wie Herr Fourcaud berichtet, sagte Wagner zu ihm u. a. Folgendes: »Pasdeloup thut sein Mögliches, um mich in Frankreich zu acclimatisiren und ich bin ihm dafür dankbar. Indess wird man durch Concerte mich niemals genau kennen lernen. Ich bin ein Mann des Theaters und brauche für meine Zwecke nicht nur Sänger, sondern auch Decorationen und den ganzen Apparat der Inszenesetzung. In einem dramatischen Werke hängen alle Theile eng mit einander zusammen und man führt nicht ungestraft an den Bedingungen seiner Darstellung. Uebrigens werden meine Werke bei Euch niemals ständig auf dem Repertoire bleiben. Meine Musik ist zu deutsch. Ich strebe so gründlich, wie es mir nur gegeben ist, das Kind meines Vaterlands zu sein. Es ist gefährlich, mich ohne meinen Text zu singen; derselbe ist die unerlässliche Ergänzung meiner Tondeclamationen. Warum giebt es in Paris keine internationale Bühne, auf der man die berühmten Werke des Auslands in ihrer Ursprache aufführt? Man würde sich glücklich schätzen, in dieser Weise vor dem Pariser Publikum zu erscheinen, welches das kunstverständigste der Welt ist. Ich weiss recht gut, dass man mich auch aus anderen, erbärmlichen Gründen nicht spielt. Davou wollen wir aber lieber nicht sprechen. Das gehört der Vergangenheit an.« — Bei diesen Worten liess Richard Wagner die Stimme sinken und machte eine Pause, dann fuhr er fort: »Man glaubt, dass ich Groll hege. Groll? und weshalb? Weil man den »Tannhäuser« ausgepiffen hat? Ist man auch gewiss, ihr nur richtig gehört zu haben? Auber könnte mir es bezeugen, er, dem ich mein Leid geklagt habe. Der Augenblick für erste Musik war damals eben nicht gekommen. Was aber die Presse betrifft, so hatte ich mich über sie durchaus nicht so schwer zu beklagen, wie man gesagt hat; ich habe den Journalisten keine Besuche gemacht, wie Meyerbeer, aber Baudelaire, Champfleury und Schuré haben darum doch das Schönste geschrieben, was je über mich erschienen ist. Sie sehen, ich bin mit Paris lange nicht so unzufrieden, wie man behauptet.« Auber unterschied sich hier offenbar durch nichts von seinen Landsleuten und Wagner muss sich getäuscht haben, wenn er ihm mehr traute als den Andern. Die Erbanptung, das Pariser Publikum sei das kunstverständigste der Welt, wird ohne Zweifel Manchem auffallen und auch missfallen. Sollte diese Aeusserung wirklich gethan sein, so wäre das die glänzendste Rechtfertigung Meyerbeer's, welche gedacht werden könnte, und im Munde

Wagner's — der so manches harte Wort über seinen Vorgänger gesprochen hat — müsste dieselbe ein doppeltes Gewicht haben. Der Künstler arbeitet für die Welt, für die Darstellung, für verständnisvolle Aufnahme. Wo er dieses Verständnis findet, da ist sein Vaterland, dort wird er sich ansiedeln. Ist das engere oder eigentliche Vaterland hierüber ungehalten, so möge es zunächst seine Pflicht thun dem Künstler gegenüber und ihm ein gedeihliches Klima bereiten. Dieses sich zu schaffen, wenn es nicht vorhanden ist, liegt nicht in seiner Macht; er muss sich darauf beschränken, dasselbe aufzusuchen wo er es finden kann. Die ganze Kunstgeschichte ist eine Bestätigung und Rechtfertigung des hier Gesagten. Uebrigens glauben wir nicht, dass das Pariser Publikum schlechthin das kunstverständigste der Welt genannt werden könne, und Wagner hat den obigen Satz auch wohl nicht in diesem absoluten Sinne gesprochen.

* Bei der Eröffnung der Weltausstellung in Australien (Sydney) am 18. September 1879 wurde, wie üblich, auch Musik gemacht. Ein dortiger Poet hatte eine Cantate gedichtet, die von einem australischen Tonmeister in Musik gesetzt wurde, von welcher wir

über nichts Weiteres erfahren haben, als dass sie bei jener Feierlichkeit durch 700 Säger vorgetragen wurde; auch 200 Kinder aus den Volksschulen jener grossen englischen Colonie mischten ihre Stimmen in dieses Concert. Begleitet wurde die nationale Cantate durch die Töne einer eigens für diesen Zweck beschafften Orgel, sowie durch die Klänge von vier Clavieren aus den bekannten Fabriken von E. Ascherberg in Dresden und G. J. Schiedmayer in Stuttgart, und ausserdem durch ein (immerhin bescheidenes) Orchester von 40 Instrumenten.

* Bei Breitkopf und Härtel wird seit einiger Zeit Notenpapier hergestellt, welches wir empfehlen können. Die uns vorliegenden Probefbogen, für Gesang oder Soloinstrumente mit Clavierbegleitung bestimmt, sind mit zierlichen, farbig gedruckten Rändern versehen und im Material wie in der ganzen Herstellung sehr schön. Der Preis ist trotzdem so niedrig, wie es nur bei einer Anfertigung in grossen Massen möglich ist.

ANZEIGER.

(4) Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von
RICHARD BARTH.

ROMANZE

für Violine

mit Begleitung des Orchesters.

Op. 3.

Partitur 3 *N.* Stimmen 3 *N.* Mit Pianoforte 2 *N.* 50 *ƒ.*

Neue deutsche Tänze

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 4.

Preis 4 *N.*

Für Pianoforte zweihändig bearbeitet vom Componisten

Preis 2 *N.* 50 *ƒ.*

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 5.

Complet 3 *N.* Einzel: No. 1—7 à 60 und 90 *ƒ.*

Sechs

Lieder und Gesänge

von Hans Schmidt

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 6.

Complet 3 *N.* Einzel: No. 1—6 à 60 und 90 *ƒ.*

Erste Begegnung.

Gedicht von Walther von der Vogelweide

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Preis 1 *N.*

(8) Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Clavierauszug mit Text.

Billige Ausgabe in gr. 8-Format netto 6 Mark.

Paul Kahnt's Vollständiges musikalisches Taschen-Wörterbuch. — 4. Auflage. — 80 *ƒ.* geb. 75 *ƒ.* eleg. gebd. 1,50.

(6) LEIPZIG.

Verlag von C. F. KAHNT.

(7) In unserm Verlage erschien soeben als Brochure:

Keine Zwischenactsmusik mehr!

Ein Votum

von

FRANZ LISZT.

Preis 40 Pfennig.

Schlesinger'sche Buch- & Musikhandlung (Hb. LIGER),
BERLIN, Französische Strasse 28.

(9) Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Still und bewegt.

Clavierstücke

von

Theodor Kirchner.

Op. 24.

Zwei Hefte à 3 *N.*

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. Januar 1880.

Nr. 3.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser. (1703—1706.) (Fortsetzung.) — Palestrina's Cantica Cantilorum in deutscher Bearbeitung. (Schluss.) — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Winteraison 1879/80. — Anzeiger.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser.

(1703—1706.)

(Fortsetzung.)

Duell zwischen Mattheson und Händel.

Die letzte dießjährige Vorstellung der Cleopatra am 5. Decem-
ber 1704 hat diese Oper durch einen Nebenumstand bekannter
gemacht, als sie jemals durch sich selbst geworden sein würde.
Mattheson, der Autor des Werkes, sang, wie gesagt, die Haupt-
rolle und sein Freund Händel leitete die Vorstellung von dem
Flügel oder Cembalo aus. Nun pflegte der grundeitelte Matthe-
son, nachdem er sich auf der Bühne als Antonius erdolcht hatte
— unter lautem Geschrei der Zuhörer, wie wir soeben gehört
haben —, sofort in's Orchester hinab zu steigen, um dieselben
Zuhörer als Lebender aufs neue in Erstaunen zu setzen, in-
dem er seine Oper selber zu Ende dirigirte. Zu diesem Zwecke
musste der bisherige Dirigent ihm den Platz am Flügel einräu-
men. Händel hatte solches auch wochenlang arglos gethan,
denn sie waren befreundet, arbeiteten beide gleichzeitig an
neuen Opern, welche scenenweise gemeinsam berathen wur-
den, und bezogen sogar ihre Texte von demselben Poeten.
Inzwischen bildete sich aber bei Mattheson immer mehr das
Gefühl seiner Wichtigkeit darüber aus, dass ohne seine Gegen-
wart nichts bei den Opern vorgenommen werden konnte, und
zugleich wurde den Uebrigen mit jedem neuen Versuche die
Dürftigkeit seiner Composition immer klarer; der im zwanzig-
sten Lebensjahre stehende, also um beinahe vier Jahre jüngere
Händel dagegen trat mit seinem neuen Werke unerwartet glän-
zend hervor: die Aufführung desselben stand vor der Thür,
die Proben waren im Gange und in diesen hatten die Musiker
bereits Feuer gefangen. Er konnte sicherlich auf die lebhaft
Beistimmung seiner Collegen im Orchester rechnen, als er am
5. December plötzlich sich weigerte, dem ebenso anmassenden
als Ueberreichen Begehren Mattheson's fernerhin zu willfahren;
vermuthlich wirkten mehrere Orchestermmitglieder direct auf ihn
ein, denn Mattheson wurde von den praktischen Musikern von
jeher mit Abneigung betrachtet. Aber die eigentliche Veranlas-
sung war noch eine andere. Händel gab dem kleinen Sohne
des englischen Gesandten von Wich Clavierstunden. Mattheson
behauptet nun, er habe diesen Unterricht seinigermaassen ver-
stümet (Ehrenpforte 193), was wir, obwohl es als beschön-
digende Ausrede der Gegenpartei keinen Werth hat, dennoch
nicht gänzlich in Abrede stellen wollen, da Jedermann leicht
begreift, dass ein blutjunger Musiker unter den Aufregungen,
welche Composition und Proben seiner ersten Oper mit sich

xv.

brachten, die pünktliche Abhaltung der Lectionen bei einem
kleinen Knaben etwas versäumt haben kann. Wie dem nun
auch sein möge, Thatsache ist, dass Mattheson sich in demsel-
ben Augenblicke in jenes vornehme Haus eindrängte, in wel-
chem Händel dasselbe beleidigt verlies. Mattheson wurde am
7. November 1704 Hofmeister des genannten Knaben, wel-
cher Beruf denn auch der wahre Anfang seines dauerhaften
Glückes, aber zugleich eine Mitursache zu neuer Misgunst ge-
wesen ist. (Ehrenpforte 193.) Bald avancirte der Hofmeister
zum Secretär bei der englischen Gesandtschaft, in welcher
Stellung er beständig verblieb.

Als der wiedererstandene Mattheson-Antonius nun an jenem
5. December in's Orchester trat, erhob sich Händel nicht wie
bisher von seinem Sitze vor dem Cembalo, sondern spielte und
dirigirte ruhig weiter. Mattheson stand da inmitten einer Schaar
kichernder und schadenfroher Musiker. Wie sehr diese Gesell-
schaft es verstanden haben muss, in diesen Minuten seine Wuth
auf den Siedepunkt zu bringen, sieht man an dem Resultat:
denn als Alles zu Ende war und Händel sich mit den Uebrigen
dem Ausgange zuwandte, stand Mattheson an der Thür und
gab ihm eine Ohrfeige. Sofort zog Händel den Degen und im
Nu standen sie auf dem weiten dreieckigen Platze vor dem
Theater, dem sogenannten Gänsemarkt, um bei Fackel-
beleuchtung ihre Sache auszufechten. Händel befand sich
hier offenbar im Nachtheil, denn sein Gegner war ein erfah-
rener Klopffechter, der sich seiner Heldenthaten auf diesem
Gebiete öffentlich rühmte. Auf Händel drang er mit seinem
Degen auch so heftig ein, dass er ihn ohne Zweifel durch-
bohrt haben würde, wenn die Waffe nicht auf einen breiten
Rockknopf gestossen und in Folge dessen zerbrochen
wäre. Der Zweikampf war hiermit zu Ende; er hatte also
nur das Resultat, welches Mattheson seinem ersten Gegner
aus dem Jahre 1702 höhnisch nachruft, nämlich dass er mit
zerbrochener Klinge davon gehen musste. (Ehrenpforte 194.)
Die Lebensgefahr, in welcher Händel sich hier befand, brauchen
wir nicht weiter auszumalen, da sie für Jedermann deutlich ist.
Aber zur Kenntniss des rohen Mattheson wollen wir noch die
Worte anführen, in welchen er selber den Hergang erzählt.
Er schreibt: »Obsessger Virtuose [Händel], welcher damals,
unter Mattheson's Oberaufsicht, das Clavier schlug, wollte sich
nicht allerdings bequemen, von demselben, in musikalischen
Dingen, geziemenden Befehl anzunehmen; darüber ihm aber,
wie es zum Gefechte kam, bald übel mitgefahren wäre. (Ehren-
pforte 193.) Dies schrieb und druckte Mattheson nicht etwa
unüberlegt in unreifen Jahren, sondern um 1740 als er gegen
60 Jahre alt war! In diesen Worten gedachte er der That-

sache, dass er nahe daran war und auch den besten Willen gezeigt hatte, Händel zu ermorden.

Weitere Einzelheiten über dieses Duell und die literarischen Nachweise möge man im 1. Bande von Händel's Leben S. 102 — 105 nachlesen. Hier müssen wir aber noch die Frage aufwerfen: Wo in aller Welt steckte Keiser, der Theaterdirector? Der erste Sänger componirt eine Oper, lässt sie von einem Freunde, der noch nicht zwanzig Jahre zählte, dirigiren, verfügt über die Aufführung in der lächerlichsten Weise, prügelt sich schliesslich mit seinem Freunde und Helfershelfer — Keiser aber, der gefeierte Componist, dessen Wohl und Wehe von der Leitung dieses Institutes abhing, wird nirgends sichtbar, weder im Orchester noch auf dem Theater. Von einer wirklichen Bühnenleitung, von einer Verwerthung der künstlerischen Kräfte Keiser's zum Besten seines eignen Theaters war also garnicht die Rede; junge unerfahrene Sänger und Musiker schalteten nach Belieben.

Händel's erste Oper Almira.

Das Duell kam dem Theater in jeder Hinsicht höchst ungelogen, denn die Proben von Händel's Oper Almira waren bereits im Gange und Mattheson hatte die Hauptpartie zu singen. Die «damahligen Opern-Pflichter» und einer oder ansehnlichsten Rathsherren in Hamburg brachten daher nach vier Wochen, am 30. December 1704, eine Versöhnung zu Stande, worauf die beiden Streitbaren am selben Tage in Mattheson's Hause zusammen assen und am Abend bei den Proben der Almira mitwirkten. Am 8. Januar 1705 konnte dann endlich zum ersten Mal aufgeführt werden:

409. Der in Kronen erlangte Glücks-Wechsel, oder Almira, Königin von Castilien, in einem Singspiel auf dem grossen Hamburgischen Schauptplatz vorgestellet im Jahr 1704. Gedruckt bei Friedrich Conrad Greffingern. 28 Bl. Vorwort und 3 Acte. 41 deutsche Arien, 24 in der Rundstrophe. 15 italienische Arien, in Prosa übersetzt, sämmtlich mit da capo.

Die aufregenden Umstände, unter welchen das Werk zu Tage kam, sind schon an dem Textbuche ersichtlich. Dasselbe bezeichnet die Oper als »vorgestellet im Jahr 1704« und fügt den Namen des Druckers hinzu, was nur bei den ersten Auflagen dieser Textbücher zu geschehen pflegte. Erhalten ist dieser Druck in der Hamburger Sammlung Bd. VII n. 3 (nach der neuen Zählung n. 109.) Ein zweiter Druck findet sich ebendasselbe in einem andern Bande (Bd. XII n. 3) mit der Zahl 1704 und »Gedruckt im selben Jahr, aber ohne Angabe des Druckers. Noch eine dritte Auflage existirt aus diesem Jahre, welche den beiden vorigen gleich ist, nur dass es jetzt heisst »Gedruckt im obgemelten Jahr. (Sammlung in Weimar. Bd. IV n. 144.) Diese erhaltenen Drucke waren offenbar verschiedene Auflagen; die Bezeichnung als erste, zweite und dritte Auflage steht allerdings nicht auf dem Texte, sondern ist lediglich unsere Annahme. Möglicherweise war der letzte Druck nicht die dritte, sondern bereits die vierte oder fünfte Auflage.

Woraus erklären sich nun aber diese wiederholten Drucke des Jahres 1704 mit der hartnäckigen Behauptung, das Stück sei schon in demselben Jahre zur Aufführung gekommen? Bereits im Händel I, 112 habe ich diese Widersprüche zu heben gesucht. Der ursprüngliche Plan Keiser's wird gewesen sein, Händel's Oper noch im Jahr 1704 heraus zu bringen, da er selber kein neues Werk vorrätig hatte und auf die Zugkraft einer Mattheson'schen Composition sich natürlich nicht verlassen konnte. Das Duell am 5. December brachte die Vorbereitungen zum Stillstand. Wie weit dieselben bereits gediehen waren, lässt sich nicht sagen; wenn man aber bedenkt, dass in der Adventzeit Operaufführungen sehr ungewiss waren wegen des Widerstandes der Geistlichkeit, so gelangen wir zu

der Annahme, die Almira sei bestimmt gewesen, schon im November heraus zu kommen. Feustking klagt, dass Keiser ihm zur Beschaffung des Textes kaum die Zeit von drei Wochen gegönnt habe; Händel bei seiner wunderbaren Schnellefertigkeit wird nicht lange auf sich haben warten lassen. Vermuthlich war schon anfangs November alles zur Aufführung bereit, als das bisher freundschaftliche Verhältniss zwischen Händel und Mattheson durch die Anstellung des Letzteren als Hofmeister bei Herrn von Wich einen Stoss erhielt. Mattheson wird beflissen gewesen sein, sich in seiner neuen Stellung fest zu setzen, was ihm vollauf zu thun gab; er hat hiermit einen guten Vorwand, die Einstudirung der Almira zu verschleppen und that dies sicherlich um so mehr, als er schon bei den ersten Proben wahrnehmen musste, dass die Musik des bisher von ihm gehofmeisterten Händel die seinige verdunkeln werde. Hierdurch wird Händel's Unwille und seine Weigerung, ihm am 5. December die Direction abzutreten, erst recht verständlich; ohne Zweifel hätte Almira damals längst gegeben sein sollen, und Mattheson's Schuld allein war es, dass solches nicht geschah.

Ein anderer Umstand unterstützt die obigen Annahmen noch ganz wesentlich. Händel's Musik dieser Oper ist in einem einzigen Exemplare erhalten, in derselben Handschrift welche den Hamburger Aufführungen von Anfang an zu Grunde lag. Dieses Manuscript ist nun von Mattheson geschrieben, und das stimmt aufs Schönste mit dem, was er über die Angelegenheit, nämlich über die Entstehung der Musik und seinen Antheil an derselben, gar bescheidenlich zu erzählen weiss. Etwa zwanzig Jahre später schrieb er: »Wie ein gewisser Weltberühmter Mann zum ersten mahl hier in Hamburg kam, wuste er fast nichts, als lauter regel-mässige Fugen, zu machen, und waren ihm die Imitationes so neu, als eine fremde Sprache, wurden ihm auch eben so saur. Mir ist es am besten bewust, wie er seine allererste Opera Scenen-weiss zu mir brachte, und alle Abend meine Gedancken darüber vernehmen wollte, welche Mühe es ihm gekostet, den Pedanten zu verbergen.« (Critica musica I, 243. Vergl. Händel I, 125.) Vielleicht machte aber der pedantische Schüler doch allzuschnelle Fortschritte und zeigte eine Gelehrigkeit, deren Früchte den eiteln Hofmeister bald um sein eigen musikalisch Hab und Gut besorgt machten. Es ist klar, dass die Vertraulichkeit, welche während der Composition der Almira noch unter Beiden bestand, nur bis in den October gedauert haben kann; für das Componiren und Copiren ganzer Opern blieb ihnen übrigens keine Zeit, so bald die Aufführungen im Gange waren. Wir kommen damit in die letzten Theaterferien und bezeichnen die Herbstmonate September und October 1704 als diejenige Zeit, welche Händel's Almira und Mattheson's Cleopatra zu wege brachte. Dass Händel die neue Oper seines Freundes so genau durchsah, wie dieser die seinige, und demselben damit alle Winke und Rathschläge vollauf vergalt, ist selbstverständlich. Von einem Mattheson darf man freilich nicht erwarten, dass er so etwas anerkennen sollte.

Die Daten hinsichtlich der verschiedenen Aufführungen rühren sämmtlich von Mattheson her und sind durch andere Nachrichten nicht zu bestätigen. Bei der Eigenthümlichkeit des vorliegenden Falles muss es uns daher freistehen, ob wir seinen Angaben Glauben schenken wollen oder nicht. Wir haben dieselben als begründet angenommen, man darf aber nicht vergessen, dass die genannten Textbücher die einzigen Quellen sind, welche in dieser Angelegenheit eine unzweifelhaft sichere Zeitangabe enthalten. Den ersten Druck des Textbuches der Almira hat Mattheson uns aufbewahrt. Derselbe enthielt ausser der Inhaltsangabe eine Vorrede, welche ein Blatt füllte, nämlich das vierte oder letzte Blatt des ersten Bogens; zu Ende des dritten Blattes steht, wie gewöhnlich, »Vor-«, wodurch auf

eine »Vorrede« oder einen »Vorbericht« hingewiesen wird. Aber diese Vorrede fehlt nun in Mattheson's Exemplar; wir kennen also ihren Inhalt nicht. Wie erklärt sich diese Lücke bei einem sonst im besten Zustande erhaltenen Buche? — Mit jedem Schritte mehren sich hier die Räthsel.

Aber noch mehr. Im »Musicalischen Patriot« S. 197—199 theilt Mattheson »eine Calculation der Einnahme, so die Opern in einer Zeit von zehen Jahren, nemlich ab Anno 1695 bis 1705 auf Fasten, zu Wege gebracht haben«, mit (welche bereits im Jahrg. 1877 der Allg. Musikal. Zeitung Sp. 243—244 zum Abdruck gekommen ist), und hier heisst es: »Ao. 1704 wurden vom 1. Jan. bis den 5. Dec. ohne Unterbrechung 94 Opern, und unter denselben drei neue gemacht.« (S. 199.) Die drei neuen Opern waren: Nebukadnezar, Cleopatra und Almira! Dann wird zum Schlusse gesagt: »Ao. 1705 vom 7. Jan. bis den 27. Febr. das ist, bis Fasten, sind 23 Representationes und eine neue vorgefallene.« (S. 199.) Diese eine neue Oper war Nero.

Wie nun? kam Almira wirklich schon 1704 heraus und zeugen demnach die Textbücher gegen Mattheson? oder hat dieser die Zahl der Opern nach seinem Verzeichniss beigefügt? Er führt nämlich im »Patrioten« S. 186 Almira unter dem Jahre 1704 auf, weil er dem vorliegenden Textbuche folgte. In der »Ehrenpforte« S. 95 bezeichnet er diese Zahl aber ausdrücklich als irrig und bittet dafür 1705 zu setzen. Die Schwierigkeit ist hier nur, dass obige »Calculation« ein Schriftstück von anderer Hand gewesen zu sein scheint; indess ist nicht ausgeschlossen, dass sie von Mattheson selber herrührt, da die Berechnung mit seinem Abgange von der Bühne schliesst. Für alle Fälle bleibt hier manches dunkel.

Auf den Text der Almira gehen wir jetzt nicht näher ein, weil solches später geschehen wird theils im Anschluss an die Musik und theils in Verbindung mit literarischen Streitigkeiten, welche derselbe verursachte.

Händel's zweite Oper Nero.

Feustking und Händel liessen dieser Oper auf dem Fusse eine andere folgen:

140. Die durch Blut und Mord Erlangete Liebe, oder Nero. In einem Sing-Spiel auf dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellt. Anno 1705. 2 Bl., Vorwort und 3 Acte. 75 deutsche Arien, 46 in der Rundstrophe. 14 Verwandlungen.

Die Musik dieses Werkes ist verloren gegangen, wir haben es daher lediglich mit dem Texte zu thun. Man kann nicht sagen, dass Feustking mit jedem Schritte sich höher hob; die Beeilung machte auch jede sorgfältig gefeilte Arbeit unmöglich. Uebrigens benimmt er sich bescheiden, denn der Schluss seines längeren Vorwortes lautet: »Schliesslich bittet er, die Poesie nicht mit allzu ungnädiger Censur zu belegen, weil man deren Unvollkommenheit selbst mit mitleidigen Augen ansiehet.« Man sollte meinen, ein solches Bekenntniss müsse selbst den wüthendsten kritischen Bullenbeisser besänftigen; aber gerade das Gegentheil trat ein, wie wir bald sehen werden.

Der Vorrede zufolge ist er den grössten Scheusslichkeiten, welche dem Nero nachgesagt oder angedichtet werden, aus dem Wege gegangen; selbst den Brand von Rom hat er nicht verwerthet. Wäre Schott noch am Leben gewesen, so hätte man sich diesen Brand sicherlich nicht entgehen lassen. Unter der damaligen Leitung überliess man aber solche Dinge dem Zufall; es fehlten auch die Mittel, weil Keiser's Bacchanalien alles verschlangen. Feustking macht eine bestimmte italienische Quelle nicht namhaft, er hat demnach wohl das Meiste selber zusammen gestellt und nur im Einzelnen von Andern geborgt. Dass hier ein zahmer Deutscher, nicht ein dreist zugreifender Italiener arbeitet, sieht man aus der Handlung.

Ein Zwischenspiel, welches Nero als sein Gedicht zum besten giebt, eröffnet den dritten Act und ist dem Poeten am meisten gelungen. Den Inhalt bildet das Urtheil des Paris: »Der Schauplatz stellet einen Lustgarten, und darin eine kleine Schaubühne vor, deren Vorhang sich öffnet, und zeigt eine lustige Gegend auf dem Berg Idas.« Als Paris seine Chloris preist, nahen die drei Göttinnen:

Aria.

a 3. Edelster Paris, vollkommener Hirt!
Juno. Was Jupiter ehret,
Pallas. Was Phöbus vergnügt,
Venus. Und Mavors begehret,
 a 3. Das wird dir anitz zu schauen gewähret;
 Es hat sich gefügt,
 Dass wir uns in deinen Gepüschchen verirrt,
 Edelster Paris, vollkommenster Hirt.

Paris. Kaun auch ein Sterblicher
 Göttinnen schauen an?

Juno. Darüber man der Götter Heer
 Nicht füglich fragen kann,
 Soltu uns deine Meinung sagen.

Paris. Und darf ich dann umb euren Zweifel fragen?

Pallas. Lies dieses güldnen Apfels Schrift,
 Den wir dir sämmtlich reichen,
 Als der bei uns hat allen Zaak gestift't.

Paris. Er werde — les' ich hie — der Schönesten gegeben!
 Wie, seid ihr nicht in Güte zu vergleichen?

a 3. Die Sache lässt durch Worte sich nicht leben.
Venus. Deiu Urtheil-Sprach muss ohne Schou
 In unsrer Gegenwart bekennen,
 Wer dieses Apfels würdig sei
 Und unter uns die Schönste sei zu nennen.

Aria.

Augen, die in Frühlings-Jahren
 Sich mit Lust und Anmuth paaren,
 Können ja am schärfsten sehn,
 Und am besten unterscheiden,
 Was von beiden

Sei unartig oder schön.

Paris. Wie dürft' ich mich erkühnen,
 Anbetens-würdiges Göttinnen-Paar,
 Des Richter-Ampts bei euch mich zu bedienen!
 Es hat Gefahr:

Wenn man von ird'schen Schönen
 Ein kleines Urtheil fällt,
 Sind sie erzürnet und entstellt,
 Und gar nicht wieder zu versöhnen.

Juno. Mein Paris, dir soll gar kein Leid
 Von uns und andern widerfahren,
 So du als Richter nur ohn Unterscheid
 Wirst deine Meinung offenbaren.

Paris. Wenn es mir stehet frei,
 So sag' ich, dass ihr alle drei
 Gleich schön und artig seid.

Aria.

Jun. Pall. Du must richten
Ven. a 3. Ohne Schmeichelei und List,
 Und uns schlichten,
 Wie es recht und billig ist.

Paris. Wohlan, umb euren Willen
 In tiefesten Gehorsam zu erfüllen,
 Geh' ich, was man verlangt, ein.
 Nur lasset mich ein Augenblick allein,
 Damit ich mir ein wenig kann besinnen.

a 3. Wir scheiden auf dein Wort von linnen.

(Sie gehen ab.)

(Aria.)
Paris. Man muss sein Glück gebrauchen,
 Das uns der Himmel heut,
 Und die Gelegenheit
 Nicht lassen leer verrauchen.
 Da Capo.
 (Juno tritt auf.)
Juno. Mein Paris, du kannst leicht gedenken,
 Da ich des Jupiters Gemahlin bin,
 Ja selbst des Himmels Königin,
 Wie mir es würde kränken,
 Wenn meiner Schönheit seltne Gaben
 Vor jenen nicht den Vorzug sollten haben.
Paris. Was würdestu mir zur Vergeltung schenken?
 (Aria 1.)
Juno. Rühme vor andern nur meine Gestalt,
 Es soll dir dagegen nichts wiederum fehlen,
 Es sei dir vergönnet, das Beste zu wählen,
 Ehre, Macht, Reichthum und hohe Gewalt;
 Rühme vor andern nur meine Gestalt.
 (Geht ab.)
Paris. Die grösste Gewalt ist Kron' und Thron,
 Erlang' ich solches nur zum Lohn,
 Will ich ihr gern den güldnen Apfel reichen.
 [Pallas tritt ein.]
Pallas. Dein Auge, schöner Hirt, muss nicht den Leib
 Und dessen Bau allein betrachten,
 Denn solche Schönheit ist ein blosser Zeitvertreib,
 Und einer Blumen gleich zu achten,
 Viel weniger einst zu vergleichen
 Mit dem, was ich dir geben kann:
 Vielmehr must du scharfsinnig schauen an
 Die innerlichen Tugend-Güter,
 Als Schönheit der Gemüther;
 Hiemit bin ich als Göttin ausgezeichnet,
 Darumb mir auch die güldne Frucht gebührt.
 (Aria 2.)
 Rühme mein Schön sein, und sei mir geneigt,
 Es sollen der Weisheit erleuchtete Gaben
 Dich wieder mit Klugheit erfreuen und laben,
 Klugheit, die alle Glückseligkeit zeigt:
 Rühme mein Schön sein, und sei mir geneigt.
 (Geht ab.)
Paris. Gar recht! wenn ich gleich würde das besitzen,
 Was Juno mir versprochen hat,
 Und könnt' es nachmals nicht mit klugen Rath
 Und Weisheits-Gaben unterstützen,
 Was würd' es meiner Thorheit nützen?
 Kann ich demnach von dieser Göttin Haud
 Nur Weisheit und Verstand erwerben,
 Soll sie der Schönheit Preis und Unterpand,
 Die güldne Frucht, hinwiederum ererben.
 [Venus tritt ein.]
Venus. Mein schöner Hirt, gib doch der Zipripor
 Zuletzt ein güldig Ohr;
 Sofern dein Herz von meinen Flammen
 Schon hat empfunden Glut und Brand,
 Wirstu ja meiner Schönheit Glanz
 In diesem Streit nicht ganz
 Und gar verwerfen und verdämmen:
 Du hast ja längst gefühlt,
 Wie meine Macht aus Chloris Augen spielt;
 Es rühmt dein Mund, es loben deine Lieder
 Nichts als die Schönheit ihrer Glieder,
 Diss alles kommt von mir,
 Ich mache Blut und Adern roge,

Und bringe Lieb' und Schönheits-Zier
 Den Sterblichen zu wege.

(Aria 3.)

Rühme die Schönheit, so jedermann preist,
 Es soll dir dagegen zur Dankbarkeit werden
 Die schönste Schöne von allen auf Erden.

Fälle das Urtheil mit freudigen Geist,
 Rühme die Schönheit, so jedermann preist.

Paris. Soll ich die Schöneste der ganzen Welt
 Von deiner Gunst und Hand empfangen,
 Thu' ich hin wiederum, was dir gefällt.

Venus. So bistu meiner Schönheit hold?

Paris. Zum Opfer soll sie dieses Apfels Gold
 Und keine sonst erlangen.

Venus. Und dir dagegen soll aus Griechenland
 Die schöne Helena sein zugewandt. (Geht ab.)

(Aria.)

Mit Gaben und Geschenken
 Kann man leicht der Götter Güt'
 Und das menschliche Gemüth
 Nach seinen Willen lenken.

Juno, Pallas, Venus [treten ein].

(Aria.)

Juno, Pall., Venus. Lasse meine Schönheit siegen!

Paris. Eine wird nur Siegerin.

Juno, Pall., Venus. Reiche mir das Kleinod bin!

Paris. Eine kann ich nur vergnügen.

Juno, Pall., Venus. Lasse meine Schönheit siegen!

Paris. Ach, könnt' ich mir nur dieses Kampfes entbrechen!

J. P. V. Nein, Paris, nein, du must ein Urtheil sprechen.

Paris. Wohlan, so sag' ich euch, dass Zipripor
 An Schönheit allen gehe vor:
 Ich will hiemit dir, schönste Venus, reichen
 Den Apfel als des Sieges Ehren-Zeichen.

Juno. Schweig, falsches Maul!

Pallas. Halt deine Hand zurück!

Venus. Ich habe schon, was mich ergetzet.

Jun. Pal. Das aber mich in Qual und Unruh' setzet.

Venus. Beneidet nicht mein Glück.

Paris. Und bleibet mir gewogen.

Juno. Schweig, Ungerechter, ich mag dich nicht sehn.

Pallas. So wollen wir von hinnen gehn,
 Und klagen, wie man uns betrogen.
 (Pallas und Juno gehen ab.)

(Aria.)

Paris. Venus. Hoheit, Kunst und Wissenschaft

a 2. Muss die Segel streichen

Und der Schönheit Liebes-Kraft
 Sieges-Palmen reichen.

(Hierauf fällt der Vorhang der kleinen Schaubühne
 nieder, und der mittlere Schauspielplatz schliesset sich.)

(III, 1.)

An diesem Zwischenspiel ist in poetischer Beziehung noch zu loben, dass Bedacht darauf genommen wurde, dasselbe in den Sinn des Ganzen zu verweben. Hierin ahmte Feustking sein Vorbild Postel also nicht ungeschickt nach. Auch im Dialog und in der musikalischen Aufstellung des Stoffes hat er von ihm gelernt. Der Bittgesang der drei Göttinnen ist als Aria 1, 2, 3 bezeichnet, weil er nach derselben Melodie gesungen wurde. Nimmt man die zwei- und dreistimmigen Sätze hinzu, welche der Kunst Händel's einen willkommenen Anlass boten, so enthält das kleine Zwischenspiel die Unterlage zu einer Mannigfaltigkeit der musikalischen Behandlung, welche der Componist gewiss freudig verwerthet haben wird.

Feustking war damit aber noch weit entfernt, ein Postel zu sein. Das Stück an sich ist schlecht genug. Der Hauptfehler

liegt in den Abweichungen von dem historischen Charakter des Helden, denn die Geschichte wird hier so gedreht, dass sich schliesslich das Laster zu Tsch setz; Nero sucht die Mutter zu tödlen und verbannt die Gattin, thut sich aber mit der Bühlerin gülich, ohne die geringste Unannehmlichkeit davon zu erfahren. Ein solcher ästhetisch-sittlicher Stampsinn war charakteristisch fast für sämtliche Poeten am Günsemarkt, so dass sie einander in dieser Hinsicht nichts vorzuwerfen hatten; dennoch musste gerade unser Dichter für den genannten Grundfehler büssen, und die Behandlung des Nero wurde verhängnisvoll für ihn. Schon in dem nächsten Stücke ereilte ihn das Schicksal; dasselbe wurde ausdrücklich zu dem Zwecke angefertigt, um seinen und Händel's Nero von der Bühne zu entfernen, was besonders in dem später folgenden Abschnitte über den Feustking'schen Theaterstreit näher zur Sprache kommen wird.

In diesem Nero sind sämtliche Arien deutsch, wie in der Cleopatra; man mag daraus entnehmen, dass beide Stücke ohne eine italienische Vorlage gearbeitet wurden, und dass in der Almira zunächst nur deshalb einige italienische Texte stehen blieben, weil sie auf bequeme Art dem fremden Original entnommen werden konnten. Wir vermüthen, dass Händel sie bereits nach diesem componirt hatte, also die eigentliche Ursache der Aufnahme in Feustking's Textbuch war.

Ueber die Aufführung haben wir Mattheson's Bericht. »Den 25. Febr. [1705] folgte der Nero. Da nahm ich mit Vergnügen Abschied vom Theatro, nachdem ich, in dem beiden letztgenannten schönen Opern, die Hauptperson, unter allgemeinem Beifall, vorgestellt, und dergleichen Arbeit ganzer 15 Jahr, vielleicht schon ein wenig zu lange, getrieben hatte.« (Ehrenpforte S. 95.) In seiner eignen Lebensbeschreibung nennt er den 17. Februar als den Tag, an welchem er im Nero von der Bühne Abschied nahm (Ehrenpforte 193); ich habe schon in Händel I, 128 bemerkt, dass 17 ein Druckfehler sein muss für 27, was auch durch Mattheson's Angabe im »Patrioten« S. 199 bestätigt wird. Nero erlebte nämlich trotz des Beifalles, welchen die schöne Musik erhielt, nur zwei oder drei Vorstellungen, weil das Theatro an jenem 27. Februar wegen der eintretenden Fastenzeit geschlossen wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Palestrina's Cantica Canticorum in deutscher Bearbeitung.

G. P. de Palestrina's Hohes Lied. Für fünfstimmigen Chor. Auswahl für den Concertgebrauch herausgegeben und mit deutschem Text versehen von Adelf Thüringa. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1879.) VIII und 63 Seiten gr. 8. Partitur Pr. 5 *M.* (Stimmen ebenfalls 5 *M.* Text 40 *S.*)

(Schluss.)

Der Geist Palestrina's kommt hauptsächlich in dem zu Tage, was wir vorhin als die zweite Ursache des Hindernisses bezeichneten, welches dem Bekanntwerden seiner Kunst entgegen steht. Dies ist die Stellung unserer Zeit zu der Kirche, oder mit anderer und deutlicheren Worten: die unkirchliche Richtung der gesammten Gegenwart. Palestrina war ein kirchlicher Tonsetzer, wie es einen gleichen im ganzen sechzehnten Jahrhundert nicht gegeben hat, von Späteren garricht zu reden. Wenn man seinen Zeit- und musikalisch ebenbürtigen Kunstgenossen Orlando Lasso vergleicht, so ist bald wahrzunehmen, dass dieser nicht ausschliesslich als Kirchencomponist betrachtet zu werden braucht, dass er im weltlichen Lieder- und Madrigalgesange ebenso Vorzügliches leistete, ja selbst in der Bühnen- und Instrumentalmusik obenauf war. Lessus besass in München

vollbesetzteste Kapelle jener Zeit, und diese Kapelle war sein Werk. Die Instrumentalisten waren zahlreich in derselben vertreten. Was hatte Palestrina in dieser Hinsicht? Nichts als einen Vocalchor, welcher allerdings in sich der gesanglich vollendetste war, den man damals und vielleicht zu irgend einer Zeit besass.

Aber dieser Chor war kein von ihm gebildeter, sondern in seiner Organisation seit Jahrhunderten feststehend. Die höchsten kirchlichen Autoritäten wachten über seine statutengemässe Erhaltung und Disciplin; ein einzelnes Sängermittglied, auch das talentvollste, konnte hier wenig ändern, und willkürliche Neuerungen oder Experimente von musikalischer Seite waren fast gänzlich ausgeschlossen. Diejenige Zeit, in welche Palestrina's Jugend fiel, sah allerdings eine gewisse Zuchtlosigkeit auch in der römischen Kapelle Platz greifen; aber diese entstand aus dem Ueberwuchern der Figuralmusik, und Palestrina war es, welcher letztere mit der kirchlichen Liturgie wieder in Harmonie setzte. Er ordnete im Auftrage den musikalischen Theil jener Liturgie für die katholische Kirche; seine eigenen Compositionen bildeten dabei den praktischen Beleg, wie die kirchlich-musikalischen Motive für die Kunst zu benutzen waren. Die kirchlichen Intonationen waren sein Leitstern, ihnen folgte er gläubig und mit wunderbarem musikalischen Tiefinn. Diejenigen Werke, in denen er solches thun konnte, d. h. die mit dem Cultus am engsten zusammen hingen, bilden auch seine Hauptleistungen.

Was er ausserdem noch schuf, das ist ebenfalls zum grössten Theile ganz von seinem Geiste erfüllt, aber Licht und Verständnis erhält es hauptsächlich durch jene streng kirchlichen oder liturgischen Werke. Die Texte des Hohen Liedes haben niemals zu den kirchlichen Gesangstücken gehört im Sinne der Psalmen oder der neuteamentlichen Hymnen; es sind deshalb auch keine typischen und zum Theil uralten Melodien für dieselben vorhanden, wie für die genannten biblischen Stücke. Man mag es auffallend finden, dass das »Hohes Lied« in dieser Hinsicht so sehr zurückgesetzt wurde. Aber sein ursprünglich rein erotischer Inhalt in dramatischer oder Singspielform machte sich selbst dann noch fühlbar, als dieses ursprüngliche Verständnis längst geschwunden und einer lediglich religiösen Auslegung Platz gemacht hatte. Für die religiöse Betrachtung ergab sich aber weiter nichts daraus, als eine prophetische Allegorie; die einzelnen köstlichen Liedchen zu verbinden und schwungvolle längere Gesänge daraus zu machen, wie aus den Psalmen, ist nie gelungen. Die alte Kirche hat daher bis zur Zeit der Reformation hin mit dem Hohen Liede musikalisch nichts anzufangen gewusst.

Als nun aber die Musik — die Figuralmusik — nach und nach zur Selbständigkeit heran gewachsen war, besass man in ihr ein Mittel, auch kürzere biblische Texte zu gestalten und dieselben damit für die Kirche gleichsam musikalisch zu erobern. Hieraus entstanden dann die Motetten. In dieses Fach gehört nun auch das Hohes Lied, und man begreift jetzt, warum Palestrina seine Compositionen über dasselbe ebenfalls Motetten genannt hat. Man begreift aber auch, dass es ihm nicht in den Sinn kam, damit etwas anderes liefern zu wollen, als Kirchenstücke.

Bei so einfachen Dingen ziemt sich wohl eine einfache Betrachtung, welche das Klare nicht verdunkelt. Solche Motetten kann man den strenger liturgisch-kirchlichen Stücken (Messen etc.) gegenüber ansehen als die freieren; der vorhandene Unterschied ist auch so zu bezeichnen, dass man jene zu der specifisch kirchlichen, diese Motetten aber zu der religiösen Musik rechnet. Worte, dem gefeierten Hohen Liede entnommen, waren in ihrer enthusiastischen Fassung wie in ihrer sinnbildlich hochgehenden Bedeutung ganz besonders geeignet, den Tonsetzer zu entflammen: Palestrina bekennt auch, dass seine Stimmung dieser Art gewesen sei, und die Musik liefert den überzeugenden Beweis dazu.

Bis hier hat die Auslegung und Erklärung seiner Cantica canticorum festen Grund, da sie den Gedanken und der Praxis des Meisters folgt. Ist irgend eine Nöthigung vorhanden weiter zu gehen und in diese Compositionen etwas hinein zu tragen, was aus dem Sinne des Componisten niemals zu erweisen ist? Dürfen wir diese oder andere ältere Chorsätze über Worte des Hohen Liedes deshalb Liebeslieder nennen, weil sie von Liebe handeln und bei Trauungen gesungen wurden? oder deshalb, weil wir auf Grund neuerer Forschung das Hohes Lied jetzt allgemein als ein weltliches dramatisches Gedicht ansehen?

Wollte ein Tonsetzer zu Palestrina's Zeit das kirchliche Gebiet verlassen, so standen ihm ausgebildete feste Formen zu Gebote, in denen er sich aussprechen konnte. Für den mehrstimmigen Gesang, welcher in ähnlicher Weise kunstmässig behandelt wurde wie die Motette, war dies das Madrigal. An Madrigalen besitzen wir von Palestrina zwei Bücher, unter denen sich schöne Stücke befinden. Religiöse oder geistliche Gesänge, die einen lebhafteren Ton anschlugen und dadurch dem weltlichen Madrigal verwandt wurden, nannte man geistliche Madrigale, Madrigali spirituali. Nun sagt Palestrina in seiner Vorrede ausdrücklich, er habe in diesen Chören ebenfalls

einen etwas lebhafteren Ton angestimmt; aber derselbe war doch nicht so lebhaft, dass die Composition damit in's Madrigal übergetreten wäre. Es waren belebte ausdrucksvolle Töne, den feurigsten Worten entsprechend; dennoch wusste Palestrina recht gut, warum er Meilotten schrieb und nicht Madrigale.

Wir handeln nur im Sinne Palestrina's, wenn wir der Ansicht widersprechen, dass diese Cantica Liebeslieder seien und als solche irgend welchen besonderen Reiz offenbaren könnten, der nicht auch im geistlichen Gewande zu Tage käme. Dagegen ist sehr wohl möglich, dass die modernisirte Erneuerung vorübergehend den Nutzen hat, die Aufmerksamkeit derjenigen Kreise dem alten Meister zuzuwenden, welche ihm bisher gänzlich fern standen. Darin würde immerhin ein Gewinn und eine gewisse Berechtigung liegen, und in dieser Hinsicht wollen wir die vorliegende Publication willkommen heissen, wenn auch ohne sonderliche Freude. Trotz der Musikmengen, welche gedruckt in die Welt geschickt werden, sind wir gegenwärtig im Musikalischen so verarmt, dass uns für die Vorführung eines Palestrina und ähnlicher Meister nichts geblieben ist, als das Concert. »Für den Concertgebrauch« hat Herr Thürings seine Auswahl von dreizehn Stücken denn auch hergerichtet. Sollen also jetzt Männlein und Weiblein zubörend dabei sitzen und ihre Gedanken auf Coumache und Küssen richten — nun unsertwegen! Wenn diese modernen Trivialitäten ausgerast haben, wird wohl eine Zeit kommen, die reineren Sinnes auch im Musikalischen die Fähigkeit sich erworben hat, die Gebilde der Vergangenheit in ihrem eigenen Geiste zu erfassen, mit ihren eigenen Maassen zu messen, und diese Zeit wird sicherlich eintreten, sobald die sinnlose Abneigung gegen alles, was kirchlich heisst, einer allgemeinen Werthschätzung desselben gewichen ist. Eine solche Zeit kommt schrittweise, wenn Jeder zu seinem Theile sie herbei zu führen sucht. Herausgeber Palestrina's würden es am besten dadurch thun, dass sie den Autor möglichst treu in seinem eignen Lichte zeigen.

Für die deutsche Uebersetzung hat Herr Thürings sich den Don Giovanni von Gugler zum Muster genommen — allerdings das beste Vorbild, welches er hätte wählen können. Wenn das Resultat nicht ein gleich befriedigendes geworden ist, so liegt dies in der Sache, denn einer Verdeutschung Palestrina's stellen sich oft unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Aber schon der blosser Versuch ist läblich, und so sei derselbe hiermit — in dem angegebenen Sinne — der allgemeinen Beachtung empfohlen.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Vergl. Sp. 59—99, dann Sp. 282—332 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung.)

Den 21. October 1879.

Der Winter 1879/80 scheint eine sehr gesegnete Concertsaison zu werden: gestrigen Tages waren bereits drei Concerte angekündigt. Nachmittags halb vier Uhr fand ein Orgelconcert des Herrn Grell in der neuen protestantischen Kirche statt. Auf Mittwoch den 29. d. ist im Museums-Saale die erste Quartett-Soirée der Herren Concertmeister Walter, Kammermusiker Thoms und der Herren Hofmusiker Michael Steiger und Heinrich Schübel festgesetzt, welche das F-dur-Quartett von Mozart und das Quartett Op. 18 Nr. 3 von Beethoven in D-dur, dazwischen die beiden ersten von J. Haydn's »Sieben Worten des Erlösers« spielen. Für gestern Abends jedoch erlangte bei mir der Violinspieler Maurice Dengremont, der sich im Hof- und National-Theater hören liess, den Sieg. Derselbe war auf dem Zettel als »12jähriger Violin-Virtuose« angekündigt; von dieser Bezeichnung bestätige ich vollständig das Hauptwort, unverbürgt scheint mir das Beiwort. Dem Gesichtsausdrucke nach dürfte er ein paar Jahre älter sein, die Gestalt dagegen ist kaum die eines 12jährigen Knaben: schmählich, zart gegliedert und von schwächlichem Bau. Sein Spiel jedoch ist das eines vollendeten Künstlers und erinnert durch die Schönheit und Reinheit des — immerhin nicht sehr

kräftigen — Tones lebhaft an Sarasate, dem er an tiefer Empfindung, musikalischem Gefühl, Grazie im Ausdruck und Eleganz der Bogenführung sogar noch überlegen zu sein scheint. Sicher würde niemand, der mit verbundenen Augen in den Saal geführt würde und ihn so hörte, in dem Künstler einen Knaben von solchem Aussehen vermuthen. Die von ihm vorgebrachten Stücke waren: Fantaise-Caprice von Viouxtemps, Adagio aus dem zweiten Concerte von Spohr, Romanze von Beethoven und Souvenir de Bade von Leonard. Sogleich mit der ersten Nummer erntete er rauschenden Beifall und vielmaligen Hervorruf. Das insbesondere wegen der Doppelgriffe äusserst schwierige Adagio von Spohr konnte, aus dem Zusammenhang herausgerissen, nur wenig wirken. Durch seelenvollen Vortrag entzückte das folgende classische Stück, während der Kleine in dem reizenden Virtuosenstücke: Souvenir etc. den unerschöpflichen Reichtum seiner Kunst und Künste glänzen liess. Kurz, es war ein höchst genussreicher Abend. — In dem zahlreich besuchten Orgel-Nachmittagsconcerte kamen zur Aufführung: Der 68. Psalm mit obligater Violine von P. Martini, ein geistliches Lied von R. Franz; das Lied »Herzliebster Gott, dich fleh' ich an« von J. Wolfgang Frank; diese sämmtlichen Gesänge mit Orgelbegleitung, gesungen von Frau Banquier Gutleben und Fräulein Zeller. Grosse Virtuosität zeigte Fräul. Mathilde Brehm als Violinistin und Herr Grell in der Orgelbegleitung, insbesondere in der Toccata in F-dur von J. S. Bach — so melden wenigstens die öffentlichen Blätter.

Den 26. October 1879.

Der kleine Dengremont hat es mir angethan, so dass ich auch dessen gestrigem zweiten Auftreten anwohnen musste. Die Nachwirkung des ersten Concerts machte sich durch einen viel stärkeren Andrang des Publikums zum zweiten bemerklich. In den Zwischenacten des Ballets »Coppelia«, dessen ganz reizende Musik von Leo Delibes mir die Pantomime genussbar machte, spielte der junge Künstler das siebente Concert von Beriot in G-dur, die Troubadour-Fantasie von Sivioli und schwedische Melodien von Leonard, diese Stücke alle mit bewunderungswürdigem Geschmack und entzückender Eleganz. Leider hatte man zu dem zweiten Clavierbegleitung, noch dazu auf einem von der kgl. Hoftheater-Intendanz (!) gespendeten alten ausgespielten Klimperkasten, gewählt, was der Wirkung merklichen Eintrag that. Die Zuhörer wurden nicht müde, den bereits mit einem Orden geschmückten Knaben unzählige Male zu rufen.

Den 30. October 1879.

Unter lebhafter Theilnahme eines zahlreich versammelten Publikums fand gestern die bereits erwähnte erste Quartett-Soirée des Herrn Walter et cons. im Museums-Saale statt. Was im Allgemeinen die Leistungen der dabei thätigen Künstler anlangt, so vermag ich bei dem Ebengenannten kein Fortschreiten, habe vielmehr eher eine Verflachung und Mangel an Eindringen in die Tiefen seiner Aufgaben zu constatiren. Die zweite Violine — Herr Steiger — trat nirgends in den Vordergrund; Herrn Thoms' sonst so treffliche Viola machte sich wenig geltend. Herr Schübel hat zwar den Ton seines Cello bisher nicht zu verstärken gewusst, immerhin aber an Reinheit des Spiels und Correctheit der Ausführung gewonnen. Die beiden Streichquartette von Mozart in F und von Beethoven in D-dur wurden in ziemlich nüchternen Auffassung vorgeführt. Von dem ersten war Satz I am gelungensten, während das folgende Allegretto zu unruhig und der Menuett ohne Hervorhebung des dieser Tanzform eigenthümlichen Charakters gegeben wurde. Verfehlt und unverstanden, fast möchte ich den ordinären Ausdruck: überhüdtel gebrauchen, war das Finale; es zerfiel in lauter einzelne Trümmer und sein Geist hatte sich offenbar den Executirenden in keiner Weise erschlossen. Etwas

besser kam Beethoven weg; die Aufführung war ziemlich correct und richtig im Tempo, wenn gleich ohne idealen Schwung. Von den »Sieben Worten« wurden die Introduction: *Maestoso Adagio* in D min., das *Largo* in B-dur und das *Grave e Cantabile* in C min. producirt. Bekanntlich hat Haydn dieses erhabene Werk voll classischer Schönheit, das dem Zahn der Zeit bisher Widerstand geleistet hat und für alle Zukunft leisten wird, im Jahre 1786 für volles Orchester zur Aufführung in der Kirche geschrieben; 15 Jahre später hat er dasselbe mit Unterlegung eines passenden Textes für vierstimmigen Chor, Soli und Orchester umgearbeitet und schliesslich selbst noch für Streichquartett allein arrangirt. Ich kann mir kaum erklären, wie der Componist im Verein mit dem Dichter die erste Umwandlung zu Stande gebracht haben mag; nur so viel ist sicher, dass sie im vollsten Maasse gelungen ist, und die Worte dem Inhalte der Musik so homogen sind, dass das herrliche Ganze wie aus Einem Gusse hervorgegangen dasteht. Im Streichquartett wiedergegeben, verhält sich das Werk zum Original höchstens wie die Photographie zu einem Gemälde. Ich kann mich deshalb nicht damit einverstanden erklären, dass dieses Arrangement statt eines Original-Quartetts geboten wurde, um so weniger, als auch die Wiedergabe namentlich von Seite der ersten Violine eine viel zu moderne, ja sentimentale war.

Den 2. November 1879.

Die musikalische Akademie scheint auch in diesem Jahre den Grundsatz: *varietas delectat*, so wie die wiederholt ausgesprochenen berechtigten Wünsche des Publikums nach Vertretung des Gesanges in den Abonnement-Concerten souverän zu ignoriren. Für das erste derselben wurden uns zu Theil:

Symphonie in G-dur (Oxford-Symphonie) von J. Haydn,
Symphonie (?) concertante für Violine und Viola von Mozart in Es-dur.

Fünfte Symphonie in C-moll von Beethoven.

Die Symphonie von Haydn wurde im Ganzen correct, jedoch ohne besondere Wärme und nur der letzte Satz etwas schwungvoller gegeben. Weiss man ja, dass der Herr Hofkapellmeister Levi den Vater Haydn als einen überwundenen Standpunkt betrachtet, dem man nur noch das Gnadensbrot zu essen giebt, nachdem doch der grössere Theil des Publikums den Alten gern auf dem Zettel sieht. Leider vermisse ich in dieser, wie in der Schluss-Symphonie Reinheit der Stimmung bei den Bläsern. Das Concertante von Mozart, das seinem Charakter nach nichts weniger als eine Symphonie ist und wohl nur der Uniformität wegen auf dem Programme so getauft wurde, stammt bekanntlich aus den Jahren 1776—1780; es gehört zu Mozart's reifsten und vollendetsten derartigen Werken vermöge der Kraft und des Wohllautes, welche durch die Behandlung des Orchesters an sich und in seiner Verbindung mit der Principalstimme erzeugt wird, so wie vermöge der Feinheit und Sicherheit, mit welcher die Gliederung des Ganzen, die modulatorischen Uebergänge bewerkstelligt und kleine Figuren am rechten Flecke verwendet sind, um das Ganze lebendig zu gestalten. Der Herr Concertmeister Walter, welcher den Violinpart spielte, besitzt hierfür zu wenig Ton und zu wenig Tiefe der Auffassung; er wurde deshalb von dem Vertreter der Viola, Herrn Kammermusiker Thoms, dem solches in höherem Grade eigen, insbesondere bei den identischen und analogen Stellen beider Instrumente sehr in den Schatten gestellt. Nicht uninteressant ist, dass Rossini in seinem ersten Duett des Barbier offenbar das Eingangsthema des Andante dieses Concertantes sich eigen gemacht hat. Hinsichtlich der C-moll-Symphonie von Beethoven sagt Jahn: »Wenn Beethoven derselben hätte ein Motto geben wollen, er hätte vielleicht darüber geschrieben: Wir müssen doch frei werden. Welcher

Kampf zwischen Sturm und Ungemach, aber auch welche Siegesfreude, welcher Triumph!« Wenn auch die gestrige Aufführung alle diese Momente gerade nicht mit besonderer Lebendigkeit in meiner Seele hervorrief, so war dieselbe doch ohne wesentliche Fehler und konnte in jeder Richtung — die bereits erwähnte unreine Stimmung abgerechnet — ohne wesentliche Beanstandung hingenommen werden. Elektrisirt wurde das Publikum aber dadurch keineswegs.

Den 16. November 1879.

Zu meiner grossen Freude fand gestern im Odeonssaale die erste Soirée der kgl. Vokalcapelle unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Rheinberger statt. Der Besuch war stärker, als bei dem Beginne dieser Soiréen im vorigen Jahre, was theilweise auf Rechnung einiger Ermässigung der Eintrittspreise kommen mag. Das Repertoire umfasste an classischen Chorgesängen: Motette von J. S. Bach für zwei Chöre »Jauchzet dem Herrn, alle Welt«; *Adoramus* von Petri, für vier Stimmen; Motette von Francesco Durante »*Misericordias Domini*«; *Sanctus* für fünf Stimmen aus der Messe Op. 155 von Franz Lachner; ferner: Weihnachtslied von Nicolaus Zanchius »*Congratulamini nunc omnes*«; endlich: »Der Augenblick« von Joseph Haydn für vier Stimmen »Inbrunst, Zärtlichkeit, Verstand«. An modernen Compositionen für gemischten vierstimmigen Chor kamen zum Vortrage: »Sonnenschein« aus Op. 120 von Louis Spohr; Volklied »Mein Schatz ist auf der Wandschaffe« von Franz Wüllner; »Harald« und der »Weidenbaum« aus Op. 106, beide mit Clavierbegleitung, von dem Concertdirigenten. Dazwischen spielte der Herr Hofmusikus Bürger eine Sonate (Suite?) von Corelli: *Preludio*, *Allemanda*, *Sarabanda* und *Giga* für Cello — wohl ursprünglich für Violine componirt; auch sang Herr Kammermusiker Vogl »Abendempfindung« von Mozart und drei Lieder von C. M. v. Weber, das alles mit Clavierbegleitung. Sämmtliche Chorsachen wurden mit gewohnter Virtuosität, schwungvoller Auffassung und Reinheit vorgetragen. — Am meisten befriedigten mich von diesen das »*Misericordias*« und der »Augenblick«, während dagegen die Bach'sche Motette etwas zu schwach besetzt und — nicht sorgfältig genug studirt schien, auch das allzu einfache Weihnachtslied mir etwas monoton, und die modernen Chorlieder nicht gerade bedeutend vorkamen. Von der Corelli'schen Sonate erlangte hauptsächlich die Sarabanda, wobei sich in langsamem Tempo ein vollerer Ton und geschmackvoller Vortrag geltend machte, Beifall, während den übrigen Nummern Kraft und Auffassung mangelte. Bei sonst trefflichen technischen Eigenschaften verunstaltete meines Erachtens Herr Vogl die wunder-voll schöne »Abendempfindung«, sowie auch das erste und dritte der Weber'schen Lieder »Die gefangenen Sänger« und »Liebesgruss aus der Ferne« durch ein Uebermaass unmännlicher Sentimentalität und Süseligkeit, während ihm dagegen die Ballade »Was stürmet die Heide herauf« ganz ausgezeichnet gelang. Nicht verschweigen will ich, dass den »gefangenen Sängern«, um eine Wiederholung der reizenden Musik zu ermöglichen, eine äusserst fade, von einem Dichterling herrührende zweite Strophe angehängt war.

(Fortsetzung folgt.)

Das Register zu dem vorigen Jahrgang dieser Zeitung wird der am 4. Februar erscheinenden Nr. 5 beigelegt werden.

Die Expedition.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. Preis 12 Mark.
 Verlag von Fr. Wihl. Grunow in Leipzig. (9)

(10) **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Becker, Alb., Op. 46. *Grosse Messe* in B moll für achtstimmigen Chor, für Solostimmen, Orchester und Orgel. Clavierauszug mit Text. Gr. 8^o. n. M 8. —

Cebrian, Ad., Op. 47. *Sechs Lieder* für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. M 3. 35.

Fiedler, Max, *Quintett* für zwei Violinen, zwei Violoncellen. M 6. —

Händel, G. F., *Sammlung von Gesängen* aus seinen Opern und Oratorien. Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben von Victorie Gervinus. Siebenter (Schluss-) Band. Gr. 8^o. Mit einem Anhange, (9 Bogen) Bericht über die Händel'schen Operntexte. n. M 3. —

Helstein, Franz von, Op. 43. *Sechs Lieder* für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. No. 3 der nachgelassenen Werke. M 3. 59.

— Op. 43. *Fünf Lieder* für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pfte. No. 4 der nachgelassenen Werke. M 3. 59.

— Op. 44. *Vier Lieder* für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. No. 5 der nachgelassenen Werke. M 3. 59.

Huber, Hans, Op. 53. *Stimmungen.* Gedichte von *Heinr. Louthold* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. M 3. 75.

Kajanus, Boh., Op. 2. *Lyrische Stücke* (Lyryllisis sävellyksit) für das Pianoforte. M 4. 50.

Mozart, W. A., *Clavier-Concerte.* Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen, für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke. No. 9. E dur. M 4. —. No. 13. C dur. M 3. 35.

— *Quartette* für zwei Violinen, Viola u. Vcell. Arr. für das Pfte. zu vier Händen von Ernst Naumann. No. 5. A dur. M 4. —.

Reinecke, Carl, Op. 455. *Romane* für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pfte. Partitur. M 4. —. Mit Orchester. M 3. 59. Mit Pianoforte. M 2. 75.

Röntgen, Jul., Op. 47. *Thema mit Variationen* für Clavier zu vier Händen. M 2. 59.

Stade, Wihl., *Charakteristische Studien* für das Pfte. M 4. —.

Wallnöfer, Ad., Op. 47. *Vier Gesänge* für eine mittlere und tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. M 2. —.

— Op. 48. *Der Vogt von Tenneberg.* Drei Gedichte von *J. Victor von Scheffel* für eine Bassstimme mit Begleitung des Pfte. M 2. —.

Wehrle, Hugo, Op. 4. *Berouze und Saborze* für Violine mit Begleitung des Pianoforte. M 4. —.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.
Seriensausgabe. — Partitur.
 Serie IX. Erste Abtheilung. *Kassationen, Serenaden* für Orchester. No. 4—7. M 9. —

No. 4. *Serenade* No. 3 Fdur C. — 5. *Serenade* No. 3 Ddur C. — 6. *Serenade* No. 4 Ddur C. — 7. *Serenade* No. 5 Ddur C.

Einzelausgabe.
 Serie XVIII. *Sonaten und Variationen* für Pianoforte und Violine. Zweiter Band. M 12. 45.

No. 34. *Allegro* einer Sonate Bdur C. M 4. 29. — 32. Fdur C. M 4. 65. — 33. Fdur C. M 4. 59. — 34. Bdur C. M 2. 40. — 35. Gdur ¹/₄. M 4. 35. — 36. Esdur C. M 4. 95. — 37. Adur ³/₄. M —. 90. — 38. Cdur C. M 4. 30.

Paestrina's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.
 Partitur.
 Band VIII. *Hymnen.* M 15. —

Volksausgabe.
 No. 47. *Beethoven, Variationen* für das Pianoforte. M 2. —.

95. *Chopin, Pianoforte-Werke.* Neue revidirte Ausgabe, mit Fingersatz zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke. Ergänzungsband. Supplement zu den Breitkopf und Härtel'schen Original-Ausgaben. Kl. 4^o. M 7. 59.

89. — — — Derselbe. Gr. 8^o. M 5. —.

365. *Der junge Classiker.* Eine Sammlung von leichten Stücken für das Pianoforte. Ausgewählt und mit Fingersatz versehen von E. Pauer. Zweiter Band. M 3. —

404. *Meyerbeer, Eugenetten.* Bearbeitung für das Pianoforte zu vier Händen. M 40. —

304. *Mozart, Arien* mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug mit Text. M 4. —

310. — *Requiem.* Clavierauszug mit Text. M 4. —

318. — *Sonaten* für das Pianoforte. Revidirt und mit Fingersatz versehen von Carl Reinecke. Gr. 8^o. M 3. —

475. *Mendelssohn, Sämmtliche Streichquartette.* Partitur. M 4. 59.

428. *Nicoal, Die lustigen Weiber von Windsor.* Clavierauszug mit deutschem und französischem Text. M 4. —

(14) **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:
G. F. Händel's Werke.
 Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
 (Uebersetzung mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)
 Bis jetzt erschienen:

- Acis und Galatea.***
Clavier-Auszug 3 M 40 ³/_n. Chorstimmen à 50 ³/_n.
 - Alexander's Fest.***
Clavier-Auszug 3 M 40 ³/_n. Chorstimmen à 75 ³/_n.
 - Athalia.***
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 75 ³/_n.
 - Belsazar.***
Clavier-Auszug 4 M n. Chorstimmen à 4 M n.
 - Cécilien-Ode.**
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 50 ³/_n.
 - Deborah.**
Chorstimmen à 4 M 30 ³/_n.
(Der Clavier-Auszug erscheint demächst.)
 - Dettinger Te Deum.**
Clavier-Auszug 2 M n. Chorstimmen à 50 ³/_n.
 - Herakles.***
Clavier-Auszug 4 M n. Chorstimmen à 4 M n.
 - Josua.**
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 4 M n.
 - Israel in Aegypten.***
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 4 M 50 ³/_n.
 - Judas Maccabäus.***
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 90 ³/_n.
 - Salomo.***
Clavier-Auszug 4 M n. Chorstimmen à 4 M 30 ³/_n.
 - Samson.***
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 90 ³/_n.
 - Saul.***
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 75 ³/_n.
 - Susanna.**
Clavier-Auszug 4 M n. Chorstimmen à 75 ³/_n.
 - Theodora.**
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 75 ³/_n.
 - Trauerhymne.**
Clavier-Auszug 3 M n. Chorstimmen à 75 ³/_n.
- Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 30 ³/_n.
 Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Januar 1880.

Nr. 4.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser. (1703—1706.) (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Sang und Klang. Kleine Lieder von deutschen Dichtern mit neuen Weisen zum Singen und zum Spielen von Dr. Friedrich Zimmer). — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser.

(1703—1706.)

(Fortsetzung.)

Nachtrag zu Händel's Almira, Nr. 109.

Bei den drei verschiedenen Ausgaben des Textbuches zu Almira wurde erwähnt, dass die als erste Auflage bezeichnete, weil mit dem Namen des Druckers versehene Edition das Vorwort unterdrückt hat. Dass es wirklich unterdrückt, d. h. vor der Publication aus der ganzen Auflage, also nicht etwa von Mattheson aus seinem einzelnen Exemplar entfernt wurde, ersehen wir aus dem nächstfolgenden, oben als »zweite« Auflage bezeichneten Drucke. Bei diesem ist keine Hinweisung auf eine Vorrede; aber in dem ersten Bogen sind dennoch alle vier Blätter gefüllt, weil das, was bei Greflinger auf drei Blättern steht, hier auf vier auseinander gezogen ist. Ueber die Gründe, welche die, wie es scheint, nur zwei Seiten füllende Vorrede unterdrückten, haben wir nicht einmal Vermuthungen; nicht unmöglich ist aber, dass mit jener Vorrede höchst wichtige Nachrichten für immer verichtet sind.

Die vorhin als »zweite Auflage« bezeichnete Edition mit den Worten »Vorgestellt im Jahr 1704. Gedruckt im selben Jahr, und ohne Angabe eines Druckers (erhalten in der Hamburger Sammlung A, Band XII n. 3; nach neuer Zählung n. 183), muss nach genauer Vergleichung der Typen nicht als eine neue Auflage von Greflinger, sondern als ein Druck aus einer andern Officin, höchst wahrscheinlich also als Nachdruck angesehen werden. Schriften, Druckart, Papier — alles ist gänzlich verschieden. Derartige Concurrenzdrucke aus verschiedenen Officinen fanden selbstverständlich immer nur bei sehr beliebten Werken statt; sie bestätigen daher das über die Almira Gesagte fast noch mehr, als es verschiedene Auflagen von demselben Drucker gethan haben würden.

Bei Aufzählung der Almira setzt Mattheson hinzu: »Hiebei war ein Epilogus, genannt der *Genius von Europa*, componirt vom Hrn. Keiser.« (Patriot S. 186.) In den Textbüchern findet sich keine Spur von einem solchen Epilog, auch keine Hinweisung darauf. Der Text dieses »Genius« ist aber in der Hamburger Sammlung B, Bd. IV n. 46 in einem besonderen Drucke erhalten, aus welchem hervorgeht, dass er erst 1708 zum Schluss der Keiser'schen, nicht der Händel'schen Oper Almira aufgeführt wurde. Das Nähere hierüber findet man unter Nr. 119.

XV.

Keiser verdrängt Händel's Nero durch eine Composition über denselben Gegenstand.

Dass Händel's Nero, als die Vorstellungen nach Ostern ihren Anfang nahmen, nicht aufs neue hervor gesucht und überhaupt nicht mehr aufgeführt wurde, verursachte die nächstfolgende Oper.

444.^A Die Römische Unruhe, oder die Edelmüthige Octavia. Gedruckt im Jahr 1705. 32 Bl. Vorwort und 3 Acte. 44 deutsche Arien, 27 in der Rundstrophe. 12 italienische Arien, 7 mit da capo; 10 prosaisch, 3 gereimt übersetzt. 13 Verwandlungen.

444.^B Ein zweiter Druck mit abweichenden Typen vom selben Jahr (Hamb. Samml. A. XII, n. 4) enthält nur 24 Bl., da das lange Vorwort fehlt; auch ist Einiges im Text geputzt oder gestrichen.

444.^C »Die Römische Unruhe, oder die Edelmüthige Octavia. Musicalisches Schau-Spiel. Praesentirt den 5. Aug. 1705 auf dem Hamburgischen Theatro.« So von dem Autor des Textes, Barth. Feind, 1708 in seinen deutschen Gedichten S. 115—174 abgedruckt. Einiges ist hier gestrichen, anderes verbessert. 43 deutsche und 5 italienische Arien sind geblieben, 4 deutsche und 4 italienische als von fremder Hand herrührend ausgeschieden.

Der junge Barthold Feind machte hiermit seinen ersten Versuch für das Hamburgische Theater, und R. Keiser lieferte die Composition. Die Art, wie dieser Neuling auftrat und sich missbrauchen liess, ist überaus bezeichnend für die damals eingerissene Zuchtlosigkeit.

Er zierte den Text mit einem langen »Vorbericht«, welcher uns jetzt weit wichtiger ist als das Stück selbst, denn durch denselben wurde ein langwieriger Opernkrieg eröffnet. Die dahin gehörenden Stellen dieses Vorberichts wird man unten in dem Abschnitt vom Feind-Feustking'schen Streit finden. Ueber den vorliegenden Text sagt er, seine Neigung zur Poesie habe es ihm leicht gemacht, »dem billigen Begehren guter Freunde, die gerne auch von mir eine Opera sehen wollen, zu willfahren. Bei welcher Gelegenheit dann mein fürnehmster Endzweck gewesen, Gemüths-Beschaffenheiten auszudrücken, denn ausser diesen ist die Poesie einem Todten-Gerippe ähnlich, woraus der Geist gewichen; so auch in den Arien, als dem fürnehmsten Stück einer Opera, etwan ein Morale, Gleichniss oder Allegorie anzubringen, damit sie nicht durch das bloße Metrum von dem Recitativo unterschieden würden, wie ich sie denn allemal so gewünscht und sehr viele in des Hrn. Lic. Postel's Opern, und einige nachdenkliche in Claudius, am meisten aber in gedachten Opern des Herrn Hunold's angetroffen.« Dann fährt er mit noch deutlicherer Beziehung auf Feustking fort: »Gefes-

seltene Worte in der Presse setzen, dass der bei allen Silben ausbrechende Schweiß von der Angst ihrer Geburt Zeugnis gebe, solches ist eine allzu unbarmherzige Grausamkeit für die arme Poesie, und wenn mir dergleichen Früchte für's Gesicht kommen, so bedaure ich nichts mehr, als die unschuldigen Federn, denen ihr orgimmer Vater für grosser Ungeduld den Kopf abgeben. Die ihre Absicht bei den Schauspielen bloss auf die Music und Zierrathen des Schauplatzes richten, denen möchte diese Anmerkung unnöthig dünken: Ich bin aber einmal der Meinung, dass die Poesie (ich meine keine Reimerei) ein recht wesentliches Stück eines Singspiels sei, und bin mehr als zu wol versichert, dass ich in diesem Urtheil viele kluge und bei der ganzen Welt für gelehrte angesehene Leute zu Vorgängern habe. . . . [Führt mehrere französische Autoritäten an.] Ich könnte meine Meinung mit mehr Gründen bestättigen, wenn es die Gränzen einer Vorrede vergönneten, und ich nicht verweist wäre, dass Herr Hunold in einem bereits unter der Presse liegenden Tractat von Theatralischen Sachen gründlicher ausführen würde, was für Vortheile es einem verständigen Musico gebe, wenn in wolgesetzten Versen ein Affect enthalten, das niemand leugnen kann, ohne der es nicht versteht.

Auf diese Worte lässt Feind unmittelbar andere folgen, aus denen klar hervor geht, dass nicht er allein unzufrieden war, sondern ganz besonders auch sein Auftraggeber, der Componist Keiser. Beide haderten jetzt mit dem Publikum, weil es im Jubel ein Werk so hoch über alles Andere erhob, welches doch in der Poesie höchst mangelhaft und auch in der Musik nicht frei von offenbaren Fehlern war. Deshalb nun schreibt Feind weiter: »Weil auch die Urtheile, wie von allen Dingen, also auch von der Music, oftmals sehr seltsam fallen, so hat man mit nechsten in dieser edlen und heute so hoch gestiegenen Wissenschaft in einem besondern Tractat die Caracteres vernünftiger und unpassionirter Urtheile, so woll von den Opern, als andern Cantateu, zu erwarten, welche der weitberühmte Fürstl. Mecklenb. Capell-Meister, Herr Käyser, uns gönnen wird.« Dass Keiser wirklich die Absicht oder den Wunsch hatte, etwas derartiges zu Papier zu bringen, ist bei der vertrauten Stellung, welche dieser Vorredner damals zu ihm einnahm, unzweifelhaft; aber ebenso gewiss ist auch, dass er niemals ernstlich an's Werk ging. Was er nach Jahren in Gesprächen mit Mattheson und in einer Zuschrift an diesen äusserte (abgedruckt in Mattheson's »Orchestra« 1713), enthält seine Gedanken über den Gegenstand. Sehr gern würde er jetzt einen wirksamen Tractat von sich gegeben haben, denn die vermeintlich Halbklugen, welche, wie Feind sagt, »bei Anhörung oder beim ersten Anblick eines Dinges« nicht ihr Urtheil gleich den Vernünftigen »bis zur reifen Ueberlegung bei sich behalten«, sondern »gleich ihre Censur über alle Dinge verpachten und alsofort mit dem Urtheil heraus stolpern« — waren ihm durch ihren rasenden Beifall der Händel'schen Music höchst unleidlich geworden. So laut war dieser Beifall, dieses »Urtheil eines ganzen Pöbels«, um welchen ein Vernünftiger »wenig bekümmert zu sein« pflege, geworden, dass Feind für nöthig hält, daran zu erinnern, »dass niemand von Dingen rechtschaffen urtheilen kann, der nicht ex professo sich darauf gelegt und bei der Welt in solcher Profession angesehen ist.« Wunsch und That lagen bei Keiser namentlich im Literarischen sehr weit auseinander, sonst würde er sicherlich die geplante Abhandlung verfasst und damit den Gänsemarkt von allen verkehrten musikalischen Urtheilen gestäubert haben.

»Was nun diese Opera an sich selbst betrifft — fährt Feind fort —, so hat gedachter berühmte Virtuose, Herr Käyser, die Composition über sich genommen, daher der Music und schönen Decorationen des Theatri keine andre Recommendation als Ohr und Auge wird vonnöthen sein. Dieses ist nunmehr das ein- und dreissigste Singspiel von seiner Arbeit, worüber ich mich

desto mehr wundere, weil die Italiäner von ihrem Polaroli in Venedig als ein unerhörtes Miracle ausrufen, dass er bereits die 18^{te} Opera componiret, worauf jedoch sein Brunnen auch dermassen erschöpft worden, dass er nunmehr nichts als Kirchen-Stücke setzet.« Den Alessandro Scarlatti mit seinen bereits mehr als funfzig Opera hat der soeben erst aus Welschland zurück gekehrte Poet zu erwähnen vergessen. Es ist das erste Mal, dass man dem Publikum mit der Anzahl Keiser'scher Opera zu imponiren sucht. »Die 2 Arten im 14. Auftritt des 1. Actus sind nach der Music von Mr. Pantaloni in Weissenfels eingerichtet, und weil dieselbe nicht unangenehm, so hat sie Herr Käyser beibehalten, die Verse aber der ersten Aria haben in ein etwas gezwungenes Metrum müssen gebracht werden. Das Sujet dieses Schauspiels ist ebenfalls zuerst in Weissenfels, ehe und bevor Nero [von Feustking und Händel] allhier aufgeführt, verfasst und bis auf die Hälfte ausgearbeitet worden. Nachdem man mir aber das Werk [den in Weissenfels begonnenen Text] gezeigt und anbei dessen Vollziehung aufgetragen, so habe bei der Durchlesung befunden, dass es die Umstände schwerlich zuliesse, des Herrn Verfassers Propos auszuführen, ich auch lieber etwas neues selbst machen wollte, als andre Arbeit zumustern: darum ich ausser den Namen der Octavia, und einige Reflexions auf die Aufführung des Piso, nichts behalten. Weil nun bei dieser Begebenheit Nero sollte und musste eingeführt werden, so habe auch Nero als einen Nero, und Seneca als einen Seneca vorstellen, oder lieber gar vom Schauplatz lassen wollen.« Dies ist wieder allein gegen den armen Feustking gerichtet. Das einzige Gute des Nero-Textes, nämlich dass derselbe ganz in deutscher Sprache abgefasst war, hat Feind nicht nachgeahmt. Da er frischweg aus Italien kam, musste er doch zeigen, was er dort gelernt hatte; er war daher den Neigungen Keiser's willig dienstbar und half die Hamburger Bühne nach Kräften italienisiren. Hier bei seinem ersten Versuche schreibt er: »Weil auch bishero die Delicatesse der Italiänischen Sprache in andern Opera die Ohren der Zuschauer durch eine verborgene Kitzlung an sich gelockt, so habe aus dieser Ursache einige hinzu gefügt«, als »erste Früchte von dergleichen Arbeit«, die denn auch »kein zu strenges Urtheil« erfahren mögen.

Hiermit war alles abgethan bis auf die Rechtfertigung des Narren und des fröhlichen Schlusses. Beides, den Narren wie den frohen Ausgang der Geschichte, verfertigte er nur, weil seine Hamburger ohne diese Hauptstücke kein Schauspiel leiden mochten, und beides hängt auch ziemlich eng zusammen. Ueber die lustige Person, den Davus, spricht er so: »Ich hätte auch die Action des Davus lieber weggelassen als gesetzt. . . . erachte, nach meinem Urtheil, die Zuschauer zum Lachen zu reizen mehr denen herum vagirenden Quacksalbern und Arlechino anständiger, als solche bei einer weit honneteren in Gott- und Weltlichen Rechten vergönneten Gemüths-Belustigung Musicalischer Schauspiele applicable zu machen, weil auf solche Art ein an sich unschuldiges Vergnügen leicht in eine Wollust ausbrechen kann, daher nöthig, dass dergleichen Passages mit traurigen [ernsten] Begebenheiten abgewechselt werden.« Für diese Verachtung hat Harlekin sich dadurch auf die empfindlichste Weise gerächt, dass er dem Poeten den Witz vorenthielt. Feind's Narren sind mühsam des Effectes wegen aus den Fingern gesogene, nüchterne, leblose Gestelle; und man darf sagen: seine Verachtung der Spassmacher kam wenigstens zur Hälfte daher, dass er keinen Spass zu machen verstand. Zur andern Hälfte lag es an seiner unmusikalischen Natur. Postel hätte etwas Derartiges nie sagen können. Feind's Schlussrechtfertigung lautet: »Ist gleich viel erdichtet. so ist es doch wahrscheinlich, um dem Spiel ein solches Ende zu geben, welches die Regeln des hiesigen Theatri gleichsam gezwungen vorschreiben.« Nero kommt nämlich bei ihm nach einigen ernsthaften Flattereien wieder zu Sinnen, wendet sich

seiner treuen Octavia doppelt erfreut zu, und es löst sich alles in Freuden auf. Dadurch ist zwar Feustking's Rohheit beseitigt, aber den Nero wirklich als Nero vorgestellt zu haben, dessen rühmte er sich bei einem solchen Ausgange sehr mit Unrecht.

Ueber den Charakter dieses Nero hatte er sich folgende Ansicht ausgegrübelt. »Erwege ich seine Gemüths-Beschaffenheit, so halte ich ihn für einen Sanguineo-Melancholicum, mit der Cholera etwas vermischt, welches Temperament ich ihm denn fürnehmlich in diesem Schauspiel zugelegt, wie aus seinen Actionen mit mehren zu betrachten sein wird. Denn wie dergleichen Leuten, wenn sie auf einmal von der höchsten Staffel der Glückseligkeit stürzen, der Verlust eines vollkommenen Vergnügens mehr, als einem Ehrgeizigen, zu Herzen gehet, und solchem weit mehr nachsinnen, so pflegt die Reue auch sehr heftig bei ihnen zu werden« u. s. w. Feind war ein Verstandesmensch, ein kritischer Kopf mit einer satirischen Ader, aber nur ein sehr mässiger Dichter. Deshaib musste er nach einem Regelwerk arbeiten und trug erheblich dazu bei, dass der niemals grosse Kreis dieser Singspieldichtung nach und nach immer mehr sich verengte. Ueber die Anwendung von Sittensprüchen und den moralischen oder allegorischen Inhalt der Arientexte hegte er nach seiner Ansicht höchst bedeutende Meinungen: doch sind es hauptsächlich derartige Stellen, welche am deutlichsten zeigen, dass seine Sprache ihn ganz aus dem Bereich des dramatisch Wahren hinaus führte. Kaiserin Octavia hat diesen Monolog:

Verlassene Octavia!

Dein Eh'bett wird verschmäht,
Des Kaisers Auge war als eine Wende,
Die sich nach alle Winde dreht,
Wenn er die Königin ansah.

Verworfenne Octavia!

Der Schimpf macht das Geblüthe wallen
Und reizet dich zur Wuth,
Weil es der Seele wehe thut.
Allein, was sagt der Grossmuth Pflicht,
Grossmüthige Octavia?

Was sagest, mein Herz?

Geduld, sprichst du, verkürzt den Schmerz.

Will ihm das Antlitz nicht, mag ihm die Treu' gefallen,
Getreueste Octavia!

(I, 5.)

Hier guckt aus jeder Zeile der Poet hervor, der, den ganzen Verlauf obsehender Geschichte erwägend, sich einen logisch wie grammatikalisch regelrechten Satz und aus diesem sodann das mitgetheilte Recitativ zurecht zimmert. Merklicher noch wird der in den Mund gesteckte Zettel, wenn die von Nero geliebte Königin Ormna, indem sie erwägt, ob sie sich ihm ergeben soll oder nicht, auf diese Art ihren bejahenden Entschluss hervor bringt:

Doch wo ist Treu', wo wahre Lieb' auf Erden?

Wo Treu' und Liebe kämpft

Bei einer, die zur Kaiserin soll werden,

Da wird sie durch das Glück und Ehrsucht leicht gedämpft. (II, 2.)

Dass ein solches Durchschneiden der Sehnen das Ganze kraft- und wirkungslos machen muss, versteht sich von selbst. Von eigentlichen Charakteren ist ebenfalls kaum die Rede, es sind nur verschieden angestrichene Masken. Wie wenig musikalisch seine Sprache ist, wird man schon bemerkt haben; die sonst so gewandte Zunge Feind's geräth im Hause der Poesie oft in ein bedenkliches Stottern. Dies sieht man selbst an den besseren Stücken, z. B.

Aria.

Tutti. Amor, Amor reizt zum Springen,
Zu dem Spielen, zu dem Singen,

Drum verbannet alles Leid

In Ewigkeit.

Die frohe Zeit

Machet beim spielenden Streit

Hüpfen und Lachen und Scherzen

Dem Herzen

Bereit.

Amor, Amor: da Capo.

Menuet.

Hebet und senket den fertigen Fusa,

Setzt den Leib bequem

Und angenehm.

Bereitet die lächelnde Lippen zum Kuss,

Dieweil sich heut alles erlustigen muss. (I, 13.)

In diesem Satze kommt bei Hamburger Operntexten zum ersten Mal das Wort »Menuet« vor. Weiterhin finden sich noch mehrere musikalische Bezeichnungen, so »Aria en Menuet« Act 2. Sc. 1. Bisher hiess alles schlechtweg »Aria«, höchstens »Chorus«.

Von dieser Octavia ist die vollständige Musik erhalten. Dieselbe wird uns in einem besonderen Abschnitte beschäftigen und hierbei werden auch über Text und Handlung noch eingehendere Bemerkungen zu machen sein.

Feind hatte bereits Weiteres unter der Feder, denn zum Schlusse seines Vorberichts verspricht er uns, »die Gesetze des Decorie nie zu überschreiten, welches auch hinführo mein Vorsatz bleiben soll, wenn etwann die Zerstörung der Stadt Troja, oder die Kleinmüthige Selbst-Mörderin Lucretia, entweder in einer Opera, oder auf andre Art, der Octavia folgen sollten«. Die Zerstörung Troja's ist von ihm unbesungen geblieben, aber Lucretia kam schon etwa vier Monate nach der Octavia zum Vorschein.

412.^A Die Kleinmüthige Selbst-Mörderin Lucretia. Oder: Die Staats-Thorheit des Brutus. Musicalisches Trauerspiel, auf dem Hamburgischen Schauspiel aufgeführt, im Jahr 1705. 27 Bl. Vorwort und 5 Acte. 40 deutsche Arten, 21 in der Rundstrophe; 40 italienische, sämmtlich mit da Capo. 14 Verwandlungen.

412.^B Abdruck des Textes mit demselben Titel in B. Feind's deutschen Gedichten S. 475—250. Auf der Innenseite des Titelblattes steht die Bemerkung: »Praesentiret zu Hamburg den 29. Novemb. 1705.«

Die Composition dieses Feind'schen Textes war ebenfalls von Keiser. Die Vorrede ist wieder lang, aber weil sie nicht, wie die vorige, Personalien und Spöttereien enthält, fällt wenig für uns ab. Corneille's Lucrece, sagt er, habe er nicht gelesen; »die italienische Comedie des Signore Dottore Bonicelli hat uns eben so wenig, als des Cardinals Delfino Lucrezia Romana, so nur eine Tragoedia msta und nach der alten Art, wie des Senecae Schauspiele, mit vielen langen Chören abgefasset, dienen können.« Diese Geschichte habe schon M. Junius 1599 zu Strassburg durch seine Schüler aufführen lassen, nachher keiner wieder; er sehe aber nicht ein, was uns abhalten sollte, selbige in unserer Muttersprache vorzustellen. Er hat nun die Geschichte wieder »mit etwas veränderten Umständen« auf die Bühne bringen müssen, »um dem Spiel ein, nach dem Genie hiesiger Zuschauer eingerichtetes Ende zu geben« — eine Rechnungsträgerei, die ihm aber eigentlich garnicht recht ist, wie wir bereits wissen. Hier sagt er darüber noch: »Bei unsern Zeiten ist die Gewohnheit, Trauerspiele mit einem frühlichen Ausgange aufzuführen, schier zu einer Richtschnur geworden, ob wol Aristoteles die andere Art, um das Mitleiden zu vergrößern, vorziehet, und Dacier in seinen Noten auf eben den Grund bauet und in der Vorrede seiner übersetzten Electre bekennet: dass die Spiele, so glücklich sich endigen, weder

Furcht noch Mitleiden erwecken können; welches aber Mr. de la Posse sattem beantwortet und das Gegenheil durch das Exempel der Iphigenia und Cid behauptet, woselbst die Freude, die Unglückselige der Gefahr entrissen zu sehen, das Mitleid überwieget. An statt eines so genannten Mimi hätte man mit besserm Rechte einen Satyrum können einführen, um den Alten näher zu treten, allein man ist in solchem Stücke abermal gebunden, nach dem Gusto der Zuschauer die Sache einzurichten; denn wenn wir unser Meinung gefolget, so wäre gar nichts Lustiges hinein gerücket worden, daher wir die Action des Trombei für nichts, als etwas Ridicules, zu halten praetendiren. In der Ausgabe B, wo Feind freiere Hand hatte, hat er deshalb auch zu allerletzst eine kleine Aenderung und mit dieser etwas mehr Ernst angebracht. Singt nämlich bei A der »Chorus«:

Sona la tromba
Vittorie
E glorie!

kurz nach einem Klagegesang auf Lucretia, so streicht Feind bei B den italienischen Chor ganz, verschiebt das Recitativ und rückt den erwähnten Trauergesang an das Ende des Stückes. Nur die allerletzste Sentenz ist unangetastet geblieben; es sind die unsterblichen Worte des Narren Trombeus, mit welchen die Oper schliesst:

Hab' Dank, Lucretia, deiner Ehr'!
Hinfort ersticht sich keine mehr.
Ende.

Die kundgegebenen Bedenken treffen offenbar einen wunden Fleck im Hamburger Opernwesen; aber ihr kritisches Gewicht ist dennoch ziemlich leicht. Müssen die Stücke ein heiteres Ende haben, wenn das Theater bestehen soll, so ist nur der eine gute Weg vorhanden, dass man sich Gegenstände wählt, bei denen ein solcher Ausgang nicht Lüge und Unnatur, sondern Wahrheit und Nothwendigkeit ist. Hierauf beruhte der Erfolg und eins der Hauptverdienste der Postal'schen Singspiel-dichtungen, die doch im sprachlichen Ausdrucke oft nicht höher stehen, als die Producte der übrigen Gänsemarkt-Poeten. Oder will man sich dem Strome widersetzen, so geschehe es wirksam, indem man Vorwürfe wählt, die durchaus ein tragisches Ende bedingen. Die Musik an sich, namentlich in ihrem damaligen Zustande, war freilich für ein solches Bestreben fast ein noch stärkeres Hinderniss, als der Geschmack des Publikums. Das grösste Hinderniss lag natürlich in denen, welche die Werke verfertigten; auch unserm B. Feind fehlte nur eine Kleinigkeit, um wirkliche Tragödien gestalten zu können: die poetische Kraft. So verdarb der dankbare Stoff unter seinen Händen. Von den fünf Acten, die er anlegt, werden die drei ersten mit Nebensachen vertrödelt; erst gegen Ende des dritten Actes macht Sextus Anschläge auf Lucretia. In den beiden letzten Aufzügen füllen Spässe und andere Allotria noch einen ganzen Raum. Bringt man Feind's geringe Begabung, einen Stoff poetisch wirksam zu gestalten, mit in Anrechnung, so wird sich Jeder den dürftigen Inhalt dieses »Trauerspiels« leicht vorstellen können. Man ist beständig im Zweifel darüber, ob überhaupt etwas geschieht, wie man auch hinsichtlich der Personen nie weiss — selbst bei einer Lucretia nicht —, ob man ihren Worten Glauben schenken soll oder nicht. Charaktere sind wieder nicht vorhanden; auch Lucretia ist in dieser Hinsicht ein reines Nichts. Am besten noch ist ihr Verführer Prinz Sextus gerathen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Sang und Klang. Kleine Lieder von deutschen Dichtern mit neuen Weisen zum Singen und zum Spielen von **Dr. Friedrich Zimmer.** Illustriert von deutschen Künstlern. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg. 1880. 4^{te}. Preis 4 *M.*

41 Lieder in Worten, Noten und Bildern. Der Verfasser ist Seminar musiklehrer und schriftstelt auf diesem Gebiete gar fleissig. Seine Bücher oder Büchlein erstrecken sich fast über alle Fächer der Musik, so wie dieselbe jetzt in Seminarien und durch diese in niederen und mittleren Schulen getrieben wird. Eine Probe davon, seine »Elementar-Musiklehre« in drei Hefen, besprachen wir bereits im Jahrgang 1877 Sp. 491—493, und zwar als ein recht unerfreuliches Zeichen derjenigen seichten Musikschriftstellerei, die in Seminarkreisen im Schwange ist. Wäre ein Mangel an solchen Lehrbüchern, die nicht nur ihrem Stoffe nach am Elementaren kleben, sondern auch für Bildungsstände bestimmt sind, welche gewöhnlich zeitweils im Elementaren stecken bleiben, so könnte man ein Auge zudrücken; denn vom Guten ist bereits soviel Gemeingut geworden, dass jedes literarische Erzeugniss etwas davon enthält. Aber im Gegentheil, die Productionslust übersteigt hier alle Grenzen.

Wie mit den Lehrbüchern, geht es auch mit den musikalischen Sammlungen. Diese bestehen fast ausschliesslich aus Liedern, simpel und zimpel, und mehren sich in steigender Progression mit jedem Tage. Eine besondere Marotte ist neuerdings das ländelnde Kinderlied. Zu diesem Genuss gehört auch das, was der Herr Verfasser hier bietet.

Er hat offenbar vielen Spass an seinen Producten gehabt, denn im »Vorwort« streicht er sie in einer Weise heraus, welche nur demjenigen geläufig ist, der göttlich vergnügt auf das Hervorgebrachte blickt. »Es wird nicht vieler Worte bedürfen, dies Buch in die Häuser einzuführen, in denen sich fröhliche Kinder an Sang und Klang erfreuen« — auf diese stolze Weise beginnt er seine Vorrede, wie man sieht, völlig siegsgewiss. Ein gewöhnlicher Schriftsteller, Dichter oder Componist nimmt den Hut ab, wenn er in einer Ansprache sein Opus dem grossen Publikum übergeben will, thut gar bescheiden, in Erinnerung des altbewährten Spruches »Mit dem Hut in der Hand kommt man durch's ganze Land«. Nicht so unser Verfasser; er weiss, er hat's nicht nöthig; er ist seiner Sache gewiss. Es genügt ihm zu sagen: »Unter Kindern ist's entstanden, mit Kindern vielfach durchgesungen und durchgespielt, und wenn es hiermit an die Oeffentlichkeit tritt, darf es wohl hoffen, Kinder und kindliche Gemüther genug anzutreffen, denen es ferner noch Freude bereitet.« Sollte es diese aber nicht genug antreffen, so wäre das nur ein Beweis, dass »Kinder und kindliche Gemüther« rar geworden sind. An den Liedern des Verfassers könnte die Schuld auf keinen Fall liegen, denn diese tragen durch die Entstehung »unter Kindern« ihr imprimatur an der Stirne. Aber das Leben ist voller Täuschungen, und eine der gewöhnlichsten dieser Täuschungen, die sich leicht bei literarischen oder künstlerischen Productionen einstellt, besteht darin, dass die Theilnahme der Freunde des Autors als gültiges Sachurtheil angesehen wird. In seinem beschränkten Kreise kann man alles machen, wenn man es nur versteht. Namentlich ein Lehrer, der Mittheilungsgabe und sonstige pädagogische Eigenschaften besitzt — was bei Herrn Zimmer in hohem Maasse der Fall zu sein scheint —, kann mit seiner unmündigen Umgebung aufstellen und ihnen einpauken, was er will. Es kann eine ganze Oper sein und zwar eine von den schwersten; auf Natürlichkeit oder Verständniss kommt es garnicht an, wenn die Sache den Kleinen nur durch irgend einen kusselichen Reiz in der Mittheilung, also durch ein pädagogisches Geheimmittel, ein-

gänglich gemacht wird. Wenn der Lehrer diese kleinen süßen Geschöpfe nur erst dahin gebracht hat, dass sie behaupten, er sei ein Engel, so folgen sie ihm gleichsam mit Flügeln, was er auch vortragen möge. Es könnte Sanskrit sein, sie würden alles lernen wie eine Maschine, und zwar mit den strahlend freudigen Gesichtern, in welchen der Unerfahrene Ueberzeugung und Verständnis erblickt. Für den Werth der behandelten Materialien hat das natürlich nicht die geringste Bedeutung; der Spruch hierüber kommt von anderer Seite und erfolgt erst später.

Der Herr Verfasser beschreibt, nach den angeführten Worten, nunmehr den Inhalt des Sangbüchleins, und er thut dies in gehobener Sprache also: — »Kindliche Texte, heiter und ernst, doch alle gleich harmlos, einfache Melodien dazu, zum meist in Liedform, einzelne im neueren Stil, prächtige Bilder, von denen manche sich als alte Bekannte aus der trefflichen 'Deutschen Jugend' vorstellen — das ist's, was das Buch bietet. Ein Bilderbuch für die Aller kleinsten, ein Lesebuch für diejenigen, die in der Schule die ersten Exercitien gemacht haben, ein Clavierspielbuch sowohl für Anfänger, die noch nicht über den Violinschlüssel hinausgekommen sind, wie für Vorgesrittene, endlich ein Singebuch für alle, denen der liebe Gott einen frischen Muth und ein wenig Stimme geschenkt hat — so klopft 'Sang und Klang' an die Kinderstuben von Vornehm und Gering an, Freude zu bringen bereit, überall wo man ihm aufthut. Osterburg, im November 1879. Der Verfasser.« Mit diesen pompös feierlichen Worten, die sich zum amerikanischen breiten Adlerstil aufschwingen, überreicht der Herr Verfasser, im Bewusstsein seines Gehaltes 'mit Würd' und Hobeit angehangen, der Welt eine wahre musikalische Olla potrida, denn sie soll, wie wir soeben gehört haben, geradeswegs für Alle sein, selbst für Herrn und Frau »Gering« trotz des Preises von vier Mark.

Hierüber kein Wort weiter, denn wir wissen recht gut, dass es bei der vorhandenen scharfen Concurrenz besonderer Mittel bedarf, um sich einen Weg zu bahnen. Die Musik zeigt nicht, dass der Verfasser ein guter Componist ist, sondern eher das Gegentheil; aber sie zeigt an vielen Stellen, dass er als Pädagoge sein Geschäft versteht. Wenn wir als charakteristisch für die musikalische Behandlung aus dem 14. Liede (einem Wiegenliede) die Stelle

En-gel an der De-cke Saum

anföhren, welche unmittelbar darauf die folgende kostbare Sequenz erhält:

stehn und lauschen dei-nem Traum

so wird man wohl nicht erwarten, über die Musik dieser Kinderlieder im Einzelnen noch viel zu hören. Um aber den Autor nicht nur im Vorworte, sondern ebenfalls in seinen Gesängen zu Worte kommen zu lassen, wählen wir eine Nummer zur Mittheilung, und zwar eine solche, die auch poetisch aus seiner

Schmiede kam; denn man muss wissen, dass Herr Zimmer von den 41 Texten selber dreizehn geliefert hat, also unter seinen »deutschen Dichtern« wenn auch nicht der vornehmste, so doch der fruchtbarste gewesen ist. Wir wählen Nr. 25 »Lesenlernen«, wo ein Kind der Katze die Fibel zeigt.

Ruhig bewegt.

An die Arbeit! Kätzchen komm, müssen beide nun stu-

di-ren, ha-ben lang' ge-nug ge-spielt, je-tzo

heisst es buchsta-bi-ren. A B C, das lies mir

fiak, ist ja gar kein schweres Ding,

musst dich nur zu-sam-men-neh-men, hast dich

wirk-lich sonst zu schä-men.

Das sind die Stücklein, von welchen man im gewöhnlichen Jahr 365 macht, im Schaltjahr eins mehr.

Die Ausstattung ist ausgesucht zierlich, angefüllt mit jenen conventionellen Illustrationen, an welche die Massenfabrication unserer illustrierten Zeitschriften uns gewöhnt hat, und so charaktervoll wiedergegeben, dass die wiegende Mutter Nr. 14 nicht über zehn, das buchstabierende Kind mit der Katze Nr. 25 aber recht gut zwölf Jahre alt sein kann.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Fortsetzung.)

Den 18. November 1879.

Einen aussergewöhnlich hohen Genuss bereitete mir gestern im grossen Odeonssaale das Concert des Herrn Anton

Rubinstein, des hervorragenden Claviervirtuosen. Das Arrangement des Concerts durch eine hiesige Musikalienhandlung war ein unglückliches; obwohl schon seit Wochen im Allgemeinen angekündigt, war das Publikum doch selbst am Tage der Ausführung noch im Zweifel über dessen wirkliches Stattfinden, weil der übliche Anschlag eines Programms mit Angabe der Preise unterlassen wurde. Eine Folge davon war, dass der Saal sich kaum zur Hälfte füllte, worunter auch die Akustik wegen des starken Nachhalles der Harmonien leiden musste. Das Programm war in der Aibl'schen Musikhandlung zu haben und wurde auch am Eingange des Saales verteilt. Dasselbe enthielt zehn Namen der besten Componisten, von dem Concertgeber selbst unter vierzehn nur zwei Stücke; die sämtlichen einzelnen Bezeichnungen waren jedoch sehr unbestimmt, z. B. Beethoven, Sonate — es war die grosse Waldstein gewidmete in C-dur; Bach, Prélude — es war das in Es-moll. Ausserdem kamen Chopin, dieser mit mehreren Stücken, Mozart, Schumann, Field, Liszt und Thalberg an die Reihe. Das Concert fand ohne irgend welches Accompagnement statt; der Concertgeber bewies ein riesenhaftes Gedächtniss und eine eben solche ausdauernde Kraft, indem er nahezu dritthalb Stunden auswendig mit sehr kurzen Unterbrechungen spielte, sich in der letzten Abtheilung nicht mehr an das Programm hielt und wenigstens noch drei Etuden zugab, so dass wir statt 14 sogar 17 Nummern, die angekündigte Henselt'sche Etude *Si oiseau fétait* jedoch gar nicht, und statt der letzten Nummer: *Galop (le bal)* einen Walzer zu hören bekamen. Das Spiel des Herrn Rubinstein zeichnet sich durch eine geradezu fabelhafte, wenn auch nicht immer ganz reine Technik, geistvolle Auffassung, gewissenhafte Wiedergabe der classischen Meister und einen eben so zartem als elastischen Anschlag aus, der dem Künstler von dem leisesten Flüstern bis zu dem dröhnendsten, dem Zusammenwirken von 8 bis 12 Händen gleichkommenden Fortissimo einen unendlichen Reichtum von Abstufungen zu Gebote stellt, wie ich sie noch bei keinem andern Pianisten gehört habe. Am meisten entzückte mich der einfache und doch so schwungvolle Vortrag der C-moll-Phantasie von Mozart, der Asdur-Phantasie von Chopin und jener von Schumann; die bereits erwähnte Cdur-Sonate von Beethoven litt insbesondere im ersten Satze an virtuosenhafter Ueberheitzung und an — auch bei den übrigen Stücken oft wiederkehrendem — Missbrauch des Pedals. Das Publikum war enthusiastisch, und nach jeder der vier Abtheilungen folgten zahllose Hervorrufe. Ein wiederholtes, gehörig angekündigtes Concert würde zuverlässig einen wohlgefüllten Saal finden.

Den 20. November 1879.

Das zweite Abonnement-Concert der musikalischen Akademie brachte uns gestern als erste Nummer die himmlisch-schöne Jupiter-Symphonie von Mozart in C-dur mit der Schlussfuge. Die beiden ersten Sätze waren sorgfältig einstudirt, die Stimmung der Blasinstrumente reiner als sonst. Der Menuett befriedigte mich weniger, im Finale ging es ziemlich bunt durcheinander, so dass die Gesamtwirkung keine der Grossartigkeit des Werkes entsprechende war. Sehr interessant war das hierauf folgende Andantino (mit Variationen) für Blasinstrumente von Beethoven, als nachgelassenes Werk auf dem Zettel angeführt. Es schien mir das in den Katalogen als Rondino in Es-dur bezeichnete für zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner zu sein, das Beethoven noch in Bonn componirte. Die Ungewohntheit solcher Aufführungen mag wohl das zu grelle Hervortreten der Oboen verschuldet haben; immerhin war diese im Mozart'schen Stil gehaltene Composition von ausserordentlichem Wohlhause. Endlich ertönte auch wieder einmal Gesang, indem Fräul. Blank, ein neugewagtes Bühnenglied, mit schöner, wiewohl etwas schwacher Altstimme eine Arie aus Samson, die des Micha:

«O hör' mein Flehen, grosser Gott», und die beiden köstlichen Gesänge von Franz Schubert »Memnon« und »Aufenthalt«. Wohl jedem Schubert-Verehrer hinlänglich bekannt, vortrug. Stimmansatz, Schule und Intonation waren sehr loblich, dagegen liessen Aussprache, Wärme und Ausdruck zu wünschen übrig. Die von dem statt des verstorbenen Herrn Tombo neu acquirirten Hofmusiker Herrn Lockwood in meisterhafter Weise gespielte Harfen-Fantasie von Parish-Alvars erhebt sich als Tondichtung durchaus nicht über das Gewöhnliche. Zum Schluss kam zum Entzücken der Anhänger der Zukunftsmusik Liszt's symphonische Dichtung »Les Préludes«, welche sehr wacker gespielt wurde. Obwohl das vorgedruckte Programm, eine Stelle aus Lamartine's Dichtungen, wonach alles im Leben nur ein Vorspiel zum Tode ist, wenig dazu verhalf, in diesem Opus Sinn und leitenden Gedanken zu entdecken, so gehört dasselbe doch zu Liszt's erträglichsten Schöpfungen; es ist in ihm eine mitunter überraschend schöne Instrumentation nicht zu verkennen. Der Tondichter bemüht sich sichtlich, an einzelnen Motiven festzuhalten und nicht allzu oft sich in grellen Dissonanzen und Bocksprüngen zu ergehen. Ich konnte diese Composition ohne Widerwillen aber auch ohne Wiederwollen anhören.

Den 23. November 1879.

Die gestrige zweite Quartett-Soirée des Herrn Concertmeisters Walter und Genossen war bemerkenswerther durch das, was ihr fehlte, als durch das, was sie brachte. Das etwas altersschwache, nur schon zu oft aufgeführte Quartett in Es-dur von Dittersdorf bekamen wir verstümmelt, blos in drei Sätzen, d. h. mit Hinweglassung des *Andante* zu hören. In der Fortsetzung der »Sieben Worte« von Haydn, wobei die Worte III—V zum Vortrag kamen, wurde der als Verbindungsglied unentbehrliche Orchestersatz: *Largo e Cantabile* in A-moll, eine Perle unter den Instrumentalcompositionen, ohne weiteres weggelassen. Das herrliche Todesepos, das nachgelassene Quartett in D-moll von Franz Schubert mit den unendlich schönen Variationen über das Lied »Der Tod und das Mädchen« entbehrte ganz des richtigen Verständnisses und schwungvoller Auffassung, wie auch der nöthigen technischen Correctheit; höchstens die genannten Variationen konnten einigermaassen genügen. Endlich fehlte gar noch dem Herrn Concertmeister die E-Saite, wenigstens eine richtige, indem er sich, wie ich höre, wegen starken Handschweisses statt einer Darm- einer überspannenen Saite bediente, die fortwährend einen schrillen Ton hören liess. Kurz, den Leistungen dieses Abends fehlte so ziemlich alles, was man von einer vor einem gewählten Publikum der Haupt- und Residenz-Musikstadt München stattfindenden Soirée billiger Weise zu fordern berechtigt ist. Dass die Zuhörerschaft doch vielfach Beifall spendete, muss ich mehr auf Rechnung der Gewohnheit setzen, als dass ich mich dadurch in meinem Privaturtheile beirren lassen könnte!

Den 25. November 1879.

Rastlos strömt der Quell der musikalischen Genüsse; gestern war innerhalb zehn Tagen das fünfte Concert. Diesmal gewährten mir die Nebensachen eben so viel Freuden wie die Hauptsache.

Die Coloraturängerin Henriette Levasseur, hier bekannt durch ihre trefflichen Leistungen während der Productionen der italienischen Oper der Weiser'schen Gesellschaft im Monat März d. J. (man sehe den Bericht Sp. 304 und 302 der Allgem. Musikalischen Zeitung von 1879) veranstaltete eine zahlreich besuchte Soirée im Museumssaale. Sie selbst sang mit Clavierbegleitung eine Arie aus »*Pré aux Clercs*« mit obligater Violine von Herold, die Polonaise aus »*Mignon*« von A. Thomas, den Schattentanz aus »*Dinorah*« von Meyerbeer und zum Schluss zwei französische Romanzen. Hatte sich auch

natürlich mittlerweile ihre schon damals in der Mittellage etwas schadhafte, nicht mehr sicher intonirende Stimme nicht gebessert, so befriedigte mich doch wieder die geschmackvolle Eleganz und Leichtigkeit ihrer Florituren, sowie ihr driithalb Octaven beherrschender Stimmumfang. Von den Nebensachen verfloß das in dem übrigen Programm sich etwas fremdartig ausnehmende, wenn auch an sich kusserst liebliche Trio für Clavier und Streichinstrumente in C-dur von J. Haydn ohne besonderen Eindruck. Gespielt wurde dasselbe von Fräulein Eugenie Menter, dann den Herren Kammermusiker Brückner und Hofmusiker Bennat. Ausserordentlich aber gefiel mir wie dem Publikum das als Composition ziemlich banale »*Souvenir de Spaes*« von Servais, wobei Herr Hofmusiker Bennat sich durch markigen, klangreichen Ton, brillante Technik und höchst geschmackvollen Vortrag entschieden als den tüchtigsten der hiesigen Cellisten bemerklich machte. Derselbe scheint jedoch bei den hiesigen Concertleitern nicht *persona grata* zu sein, da er so selten ans Licht gestellt wird. Entzückte mich Fr. Menter schon durch die ungemein stilvolle Wiedergabe des A moll-Präludiums von S. Bach, so steigerte sich der Genuss noch durch die Bravour und sicherste Beherrschung aller Mittel, mit der sie einen Walzer von Chopin, sowie eine immens schwierige Etude von Rubinstein zum Vortrag brachte. Der Componist selbst, den ich erst vor ein paar Tagen hörte (siehe dessen Concert vom 17. d.), hätte sein Werk nicht besser spielen können. Ich glaube, dass Fr. Eugenie jetzt schon ihre ältere Schwester Sophie, verehrliche Popper, überragt. So rein, empfindungsvoll und solid noch Herr Brückner die bekannte Elegie von Ernst spielte, so fehlte es doch etwas an Tiefe und Grossartigkeit der Auffassung. Immerhin war dieses Concert nach dem Eindruck, den es allseitig machte, vielleicht das effectvollste der kleineren der beginnenden Saison.

Den 30. November 1879.

Der erste Kammermusik-Abend im Museums-Saale, gestern veranstaltet von Herrn Bussemeier (Clavier), Max Hieber (Violine), Werner (Cello) unter partieller Mitwirkung des Herrn Carl Hieber (Viola) verlief, wie man es eben von Kräften, welche höchstens in die zweite Classe locirt werden können, zu erwarten war. Das grosse B dur-Trio von Beethoven Op. 97, die grandioseste Composition unter allen dieser Gattung, der gemeinsame Spielball aller Virtuosen und leistungsfähigeren Dilettanten, nahm durchaus keinen hohen Flug. Dasselbe muss

ich von den folgenden Stücken: Sonate mit Violine in F-dur und *Allegro moderato* in D-moll mit Viola von Haas Bussemeier sagen, der mir hier zum ersten Mal als Componist, wenn auch in der *Factura correct*, doch ohne jegliche Anzeichnung, entgegen tritt, so dass für dieses Opus die Bezeichnung »gut gemeint« passend sein dürfte. Das Quartett für Clavier und Streichinstrumente Op. 15 von Robert Fuchs erregte als sehr schätzenswerthe Novität grosses Interesse. Dasselbe ist ein Kammermusikstück grossen Stiles, das in Erfindung und Anlage den tüchtigen, vorzüglich begabten Componisten verräth, der seinen thematischen Stoff geschickt und interessant zu gestalten weiss und den Vortragenden Gelegenheit bietet, ohne übermässige Anforderungen zu stellen, Proben ihrer Technik zu geben. In der Formgebung beweist Fuchs grosse Sicherheit, was vorzugsweise bei der ganz ungeeignet unterlassenen Wiederholung des ersten Theils des ersten Satzes empfunden wurde. Sehr frisch ist das Scherzo, etwas zerstückelt der letzte Satz mit sehr brillanter Figuraton. Nach dieser Probe wünsche ich Herrn Fuchs bald mit neuen Compositionen auf diesem Gebiete zu begegnen, und ich verliess den Saal mit der schon öfters ausgesprochenen Ueberzeugung, dass Künstler, welche classische Werke nicht mit einer gewissen Vollendung reproduciren können, besser daran thun, statt solcher hier noch unbekannt neue, jedoch tüchtige Compositionen vorzuführen.

Den 2. December 1879.

Ein erstes Concert »populäre« zum Vortheile der Stadtarmen wurde gestern im »Prachtsaale« des (katholischen) Casino veranstaltet. Die Orchesterstücke: Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis, Erinnerung an Tannhäuser, Concert-Ouvertüre von Kahnt, Potpourri (!) etc. wurden von dem Orchester Neithardt ausgeführt, einige Gesangsnummern, Cavatine aus Euryanthe, zwei Arien aus Katharina Cornaro und einige Lieder von Dilettanten. Redenklich war nur der Beisatz im Programm zur zweiten Abtheilung »mit Restauration«, indem er, sowie die Mischung des Programmes allzu sehr an Gartenconcerte erinnerte. Trotz des wohlthätigen Zweckes konnte ich dieser Ausführung nicht anwohnen und muss deshalb eine kritische Beleuchtung dieses neuen Unternehmens, sofern dieselbe überhaupt indicirt sein sollte, bis zur etwaigen Aufführung eines zweiten derartigen Concertes versparen.

(Schluss folgt.)

ANZEIGER.

Kammermusik-Werke

(13) aus dem Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

- Blomberg, Ad.**, Op. 6. *Trio* für Pianoforte, Violine und Violoncell. *M* 7. 50.
Brahms, Joh., Op. 84. *Quintett* (in Fmoll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. *M* 48. —
Gornheim, Friedr., Op. 37. *Trio* für Pianoforte, Violine und Violoncell. *M* 42. —
Grädener, C. G. F., *Drei Quartette* für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 42. Nr. 4 in B. *M* 5. 50. Op. 47. Nr. 2 in A moll. *M* 5. 50. Op. 29. Nr. 2 in Es. *M* 5. 50.
Hartog, Ed. de, Op. 35. *Premier Quatuor* pour deux Violons, Alto et Violoncelle (en Mi majeur). *M* 6. 80.
Herszenberg, Heinr. von, Op. 34. *Trio* für Pianoforte, Violine und Violoncell. *M* 42. —
Kallwoda, J. W., Op. 249. *Air varié* pour le Violon avec Accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle. *M* 2. 50.
Kökken, Fr., Op. 76. *Grosses Trio* (in Fdur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. *M* 42. 50.

- Nassmann, E.**, Op. 6. *Quintett* (in C) für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell. *M* 6. —
Raff, Joachim, Op. 412. *Zweites grosses Trio* (in Gdur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. *M* 42. —
Rauchenecker, G. W., *Zweites Quartett* für zwei Violinen, Viola und Violoncell. *M* 9. —
Schulz-Bentzen, H., Op. 44. *Kinderquintette*. Als Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. *M* 4. 40.
Vogt, Jean, Op. 56. *Quintett* (in A moll) für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell. *M* 7. —

(Arrangements.)

- Beethoven, L. von**, Op. 6. *Leichte Sonate* für Pianoforte zu vier Händen. Als Quartett für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Bodecker. *M* 3. —
 — Op. 49. *Zwei leichte Sonaten* für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 4 in G moll. *M* 3. — Nr. 3 in Gdur. *M* 3. —
 Dieselben als Duette für Pianoforte und Violine, und Pianoforte und Violoncell *M* 2. 30.
 — Op. 429. *Ronde à capriccio* für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine u. Violoncell bearbeitet von Louis Bodecker. *M* 4. —

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

- [42] **Neuigkeiten-Sendung No. 1. 1880.**
- Berebel, H. J. van, Op. 7. Vier Charakterstücke f. Violine oder Violoncello und Pianoforte** 3 50
 - Eschmann, J. Carl, Op. 75. Bagatellen. Zehn kleine Clavierstücke. Heft 1. 2** 2 —
 - Hartl, Andreas, Op. 48. Jubiläums-Polka für Pianoforte** — 75
 - Holländer, Gustav, Op. 9. Spinnerlied. Für Violoncello und Pianoforte bearbeitet von Louis Lübeck** 4 50
 - Op. 8. **Am Strande.** (Au bord de la mer. On the Sea-Side.) Charakterstück. Für Violoncello und Pianoforte bearbeitet von Louis Lübeck 2 25
 - Kiesel, Wilhelm, Op. 44. Zwei Gesänge für gemischten Chor (a capella). Partitur und Stimmen.** 2 —
 - No. 1. Volksweise »Es steht eine Lind' im tiefen Thale, Gedicht von *Ludw. Pfau*.
 - 2. In der Nacht »Wie rauscht so sacht durch alle Wipfel, Gedicht von *Joseph Freiherr v. Eichendorff*.
 - Kirchner, Theodor, Op. 47. Federzeichnungen. Neun Clavierstücke. Heft 1. 2. 3** 2 —
 - Krug, Arnold, Op. 44. Liebesnovelle. Ein Idyll in vier Sätzen für Streichorchester und Harfe ad libitum. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet vom Componisten** 3 —
 - Op. 47. **Blumenstück, Scherzo con Intermezzo und Notturno für Pianoforte.**
 - No. 1. Pr. 75 *Op.* No. 2. Pr. 1 *Op.* 25 *Op.* No. 3. Pr. 1 *Op.*
 - Op. 48. **Vier schwäbische Lieder im Volkston.** Dichtungen von *Adolf Grimlinger*. Für eine Singstimme mit Begleitung der Pianoforte. Ausgabe für eine hohe Stimme
 - Dieselben. Ausgabe für eine tiefe Stimme
 - Dieselben. Ausgabe für vier Männerstimmen. Heft 1. 4 *Op.* 50 *Op.* Heft 2. 1 *Op.*
 - Lange, Gustav, Op. 274. Nordische Romanze. Romance du nord. Northern Romance. Tonstück für Pianoforte** 4 25
 - Op. 275. **Dein Bildnis. Votre image. Your likeness. Tonstück für Pianoforte** 4 25
 - Op. 275. **Im Traume. Vision. Dreaming. Tonstück für Pianoforte** 4 50
 - Op. 276. **Die Harfnerin. Sons de la harpe. The Harper. Tonstück für Pianoforte** 4 75
 - Plutti, Paul, Op. 47. Acht Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Heft 1. 2. Partitur und Stimmen** 4 75
 - Rheinberger, Joseph, Op. 446. Seebilder. Vier Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Texte frei nach dem Englischen von *Fanny von Hoffmann*.**
 - No. 1. Vom einsamen Grund: »Sieben Töchter hatte Lord Archibald. Nach Wordsworth. Part. u. Stimmen 2 50
 - 2. Im Ruderboot: »Wir bangen nicht vor Sturmgetos. Nach *Charles Fenno Hoffmann*. Partitur und Stimmen 4 75
 - 3. Abend am Toro-See: »Tief neigt sich die Sonne. Nach *W. Scott*. Partitur und Stimmen 2 —
 - 4. Jagdmorgen: »Erwacht, ihr Ritter und Edelfrauen. Nach *W. Scott*. Partitur und Stimmen 2 —
 - Schaak, Rob., Op. 449. Vierzig leicht ausführbare Choralverspiele über die bekanntesten Kirchenmelodien zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste für Orgel** 2 50
 - Schubert, Louis, Op. 44. Adagio religioso für zwei Cornet à piston, zwei Hörner und Bassposaune** 4 50
 - **Adagio religioso für Cornet à piston und Pianoforte oder Orgel** 4 25
 - Wohlfahrt, Franz, Op. 64. Jugend-Lust. Leichte Tänze und Märsche für Pianoforte. Heft 4** 4 25

[44] Soeben erschien in meinem Verlage:

Dallo profunde chiamo a te Signore

(„Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir“)

VON DANTE

für

eine tiefe Stimme

mit Clavierbegleitung

componirt

und dem **Maestro Giuseppe Verdi** freundschaftlich und verehrungsvoll zugeeignet

von

Ferdinand Hiller.

Op. 189.

Preis 2 *M.*

Italienischer und deutscher Text.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Friedrich Chopin's sämtliche Werke.

Instructive Ausgabe

mit erläuternden Bemerkungen und Fingersatz

von

Dr. Theodor Kullak.

In Bänden und einzelnen Nummern. Gross 4^o-Format.

Bis jetzt erschienen:

Aus Band I. **Etuden:** Heft 5. *Trois nouvelles Etudes.*

Aus Band IV. **Polonaisen:** *Trois Polonaises:*

Op. 73. No. 1. 2. 3.

Aus Band XI. **Impromptus, Variationen, Berceuse etc.:**

Fantaisie impromptu, Op. 66.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikhandlung.

[46] Soeben erschien in unserem Verlage:

Album polonais

pour le Piano

par

Philippe Scharwenka.

Op. 33. Preis *M. 3,50.*

Berlin.

Ed. Bote & G. Bock,

Königliche Hof-Musikhandlung.

[47]

Verlag von C. F. KAHT in Leipzig.

Theoretisch-praktische

Clavier-Schule

mit 260 kleinen zwei- und vierhändigen

Übungsstücken.

Schäfte von **Dr. J. Schucht** neu bearbeitete Ausgabe.

Preis 5 *Mark*; geb. 4,50.

Eine der anerkannt besten Clavierschulen zum Selbststudium.

Hierzu eine Beilage von **Durand, Schönewerk & Cie. à Paris.**

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Expedition: **Leipzig, Querstrasse 15.** — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Burkhardt, Sal.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 4. Februar 1880.

Nr. 5.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser. (1703—1706.) (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen 'Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht nach Friedrich Wieck's Methode. Bearbeitet und herausgegeben von Alwin Wieck.' — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80. (Schluss.) — Anzeiger.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser.

(1703—1706.)

(Fortsetzung.)

Mit dieser »Lucretia« schloss das für die Hamburgische Bühne so ausserordentliche reiche und denkwürdige Jahr 1705.

Für das erste Werk des nächsten Jahres, welches das letzte der Direction Keiser's werden sollte, hatte Hinsch einmal wieder seinen Pegasus aus dem Stalle geholt.

113. La fedeltà coronata, oder die gekrönte Treue. Im Jahr 1706. Zwiefaches Vorwort und 3 Acte. 19 deutsche Arien, 48 in der Rundstrophe. 30 italienische Arien, 23 mit da capo.

Von Keiser's Composition. Mit diesem Werke geschieht abermals ein Schritt weiter in den Abgrund. Soweit war man nun schon, dass selbst der Titel eines deutschen Stückes italienisch blieb und die fremdsprachigen Arien die anderen an Zahl übertrafen. Die neun cursiv gedruckten italienischen Arien-texte stammen von einem Bekannten Keiser's, die übrigen 24 eignet Hinsch sich nicht zu, sie sind also wohl nach Keiser's Gutdünken aus einem überarbeiteten italienischen Textbuche dieses Stückes beibehalten. Dass eine solche italienische Vorlage benutzt wurde, darf als gewiss angesehen werden, obwohl Hinsch nichts davon sagt.

Beachtenswerth ist ausser dem Ueberwiegen des Italienischen an diesem Stücke weiter nichts, als das zweite Vorwort, welches von Keiser herrührt und einen wichtigen Beitrag liefert zur Einsicht in seine damalige verzweifelte Lage. Er erntete jetzt was er gesät hatte. Statt die über alle Erwartung glänzend hervortretende Kraft des jungen Händel seinem Theater nutzbar zu machen, suchte er sie zu unterdrücken und die mit Begeisterung aufgenommenen Erstlinge durch neue Compositionen über dieselben Gegenstände von der Bühne zu verdrängen. Ein solches Beginnen wäre zu allen Zeiten thöricht gewesen, unter Keiser's damaligen Umständen aber war es der Streich eines Tollhäuslers. Als es allgemein bekannt wurde, dass er die Bedürfnisse für seinen Luxus und sein anstössiges Leben nur durch Schuldenmachen bestritt, schlug der steigende Beifall, welcher ihm bisher für seine Musik zu Theil geworden war, in Gleichgültigkeit um, und Keiser empfand jetzt — bei leeren Taschen — zum ersten Male, was es heisst, nicht mehr populär sein. In der hierdurch erzeugten Verdriesslichkeit vermehrte er seine alten Thorheiten um eine neue, indem er die Feder ergriff und der »gekrönten Treue« als zweites Vorwort Folgendes mit auf den Weg gab.

xv.

»Avertissement. So weit erstreckt sich der Inhalt, so der Herr Autor zum Vorbericht gesetzt: wobei ich dieses hinzu zu fügen, dass mein Wunsch dahin zielt, dieser Opera mit so lustigem Humeur zuzusehen, als mein Gemüth bisher Verdruss bei meinem Zustande empfunden. Da nun dieses meine drei- und dreissigste Composition der Schauspiele, so möchten vielleicht die Inventionen zu vielen 100 Arien einem Connoisseur einiges Nachsinnen erwecken. Jedoch kann ich nicht in Abrede sein, dass zu deren Verfertigung mich nichts als die Liebe zu diesem Theatro, fürnehmlich aber die Höflichkeit eines vornehmen Hauses encouragirt, welchem viele ein vergünstetes Contentement, noch mehr aber kein geringes Stück der Politesse einer galanten Nation zu danken. Und da die meisten widrige Raisonsnements von denen gefüllt worden, welche etwann ihre Passiones verleitet, oder sich flattiren, dass sie unter die Zahl der Music-Kenner gehören, wenn sie etwann ein Menuet auf der Hautbois oder Violine spielen, so kann ich gentheils versichern, dass ich niemals auf dergleichen Jugements reflectirt, noch um den mauvais gout du Parterre mich bekümmert, weil ich weiss, wie weit der Menschen Urtheil, so öfters so unzeitig als irraisonabel, zu aestimiren. Einige Arien aus meiner Almira [s. unten Nr. 119] habe deswegen hinein gerücket, weil dieselbe bereits vor zwei Jahren, ehe allhier Almira [von Händel] aufgeführt, componiret [!], und damit sie nicht eben gar versteckt blieben, so habe darinnen einigen Liebhabern leicht favorisiren können, obgleich dieselbe meistens gedruckt und mit nächsten zusamt der Octavia zum Vorschein kommen werden. Die Italiänische [Arien], so mit Cursiv-Lettern gezeichnet, sind mir von einem Autore, dessen Poësie mir bisher viel Plaisir gemacht, communicirt. Diejenige, so im übrigen aus Neugier zu wissen verlangen, ob ich von Inventionen ausgeschöpft, mögen alsdann davon urtheilen, wenn ein genereuser Gönner der Music gegen mich nur eine Marke von solcher Gunst blicken lassen möchte, die den Geist des Lullii [Lully] animiret. . . . Endlich versichere, dass ein vernünftiges Jugement der beste Recompens meiner bisherigen Arbeit sein werde, welches ich mir hiemit ausbitte, und verbarre einen jeden geneigten Lesers und Zuschauers Verbundenster Keiser.«

Die Betheiligung des ungenannten Poeten an den vielen italienischen Arien ist nicht nur der Zahl, sondern auch der Bedeutung nach ziemlich erheblich, da die betreffenden Texte direct auf das vorliegende Stück gerichtet sind; einer derselben (»Cinta d'alloro«) spricht geradezu den Hauptpunkt des Stückes aus: »Der keusche Hymen (so lautet die beigegebene prosaische Uebersetzung) wird meine mit Lorbeer prägende Treue bekronen, und auf meinem Denkmal und Ehrenbogen

wird man angeschrieben lesen: *Die gekrönte Treue.* «Ka ist wahrscheinlich, dass B. Feind dieser Ungenannte war, dessen Poesie dem Componisten schon »bisher viel Plaisir gemachte hatte.

Verschiedene Arien aus den beiden Keiser'schen Opern *Almira* und *Octavia* erschienen auch im Laufe des Jahres gedruckt und werden später in dem Abschnitt »Keiser und Händel« zur Sprache kommen.

444. Der von dem Ackers-Pflug zu den Thron Erhabene Kaiser Justinus. Im Jahr 1706. 28 Bl. Vorwort und 3 Acte. 65 deutsche Arien, 60 in der Rundstrophe. 12 Verwandlungen.

Die Composition lieferte Schieferdecker. Der Name des Dichters oder vielmehr des Uebersetzers ist nirgends angegeben. »Aus diesen historischen Umständen, welchen ein gelehrter Italiener alferhand wahrscheinlich beigefügt, ist vor wenig Jahren nachfolgende Opera unter den Namen Justinus der galanten Welt geschenkt worden: steht im Vorbericht. Wurde also aus dem Italienischen übertragen, und zwar ohne irgend etwas von dem originalen Texte beizubehalten. Justin pflügt auf dem Theater mit Ochsen (I, Sc. 7); denkt übrigens wie ein Mann:

Wie thöricht ist der Mensch,
Der alle Augenblicke
Bald über Amors Macht, bald über das Geschicke,
Bald über die Gestirne klagt (II, 6.)

445. A. *Masagnello furioso*. Drama Musicale, da rappresentarsi nel famosissimo Teatro d'Amburgo. [Masagnellos Bild mit Krone und Jahreszahl 1647.] Die Neapolitanische Fischer-Empörung. Musikalisches Schauspiel . . . im Jahr 1706. 24 Bl. Vorwort und 3 Acte. 27 d. Arien, 17 in der Rundstrophe. 18 ital. Arien, 10 mit da Capo. 16 Verwandlungen.

445. B. Wieder abgedruckt in B. Feind's Gedichten S. 254—320 als »Masagnello furioso. Oder: Die Neapolitanische Fischer-Empörung. Musikalisches Schauspiel. Praesentirt zu Hamburg im Junio 1706.«

Eine gemeinsame Arbeit von Feind und Keiser. Wieder ein kleiner Fortschritt: man versuchte jetzt schon bei dem Textbuche einen in Hamburg fabricirten vollständig italienischen Titel obenan zu setzen, zu dessen Füßen dann das Deutsche gar demüthig Platz nahm.

»Dass man diese Begebenheit zu einer Opera ausersehen, dazu hat uns nichts anderes als ein beliebtes Changement veranlasset, um eben nicht allemal Materie aus dem Alterthum zu holen.« In der Behandlung ist indess kein Unterschied zu spüren, es ist in herkömmlicher Weise mit Liebesgeschichten durchzogen. Diese sind hier aber noch viel unpassender, als z. B. bei »Lucretia«, weil die Haupthandlung nicht den geringsten Anlass dazu giebt und sie dieselbe nur stören so oft sie zum Vorschein kommen. Auch ist nichts gethan, die Empörung begreiflich zu machen: die Aristokratie ist hier nicht schlechter, als die tugendhafte vornehme Welt in allen andern Opern; der Gegensatz, in den sie zum Volke zu bringen war, ist nicht einmal versuchsweise hergestellt. Feind's Helden sind Betrüger oder gemeine Empörer. Die folgenden beiden Scenen gehören durch ihre Frische und Natürlichkeit noch zu dem Besten in diesem Texte.

In der ersten hält Masagnello Gericht. Perrone, ein Bandit und sein erster Mithelfer, führt ihm Gefangene vom Adel vor.

Perrone. Hier dieser ist erkaufet worden
Dich zu ermorden.
(Masagnello steigt auf das Chavot. Die Gefangene knien.)

Masag. Dis ist sein Urtheil: Lass ihn henken!

Perr. Und der hat auch dabei sich eingefunden.
Mas. Lass ihn henken!

Was hat denn der gethan?
Perr. Das Brod zu leicht gebacken.

Mas. Lass ihn henken!

So künde diesem auch sein Urtheil an.

Mas. Was hat der Geistliche verschuldert?
Perr. Er ist ein Mönch, der den Caraff nebst andern
Hunden

Im Kloster in geheim geduldet.
Mas. Lass ihm den Kopf vom Leibe trennen!

Wer ist der letzte Bösewicht?

Perr. Er hat die Brunnen dieser Stadt vergiftet,
Und noch mehr Unheil angestiftet.

Mas. So lass die Bestie verbrennen,
Und also schliess' ich heute das Gericht.
(Er steigt herunter.)

Aria.

Die Wolken zeugen Keil' und Blitze

Zum Scheu der Ungerechtigkeit.

Ein Herrscher hält das Schwert bereit,

Dass er Recht und Gesetze schütze.

Die Wolken: da Capo.

(Die Gefangene werden abgeführt.) (III, 2.)

In der andern Scene wird zwischen der Obrigkeit und den auführern ein Vergleich zu Stande gebracht. Der Poet ist hier recht kräftig und natürlich, hatte er doch auch an den Vorgängen in seiner Vaterstadt das schönste Vorbild.

Neunter Auftritt.

Das Neapolitanische Rathhaus von innen. Arcos [Vizekönig], Velasco [General], Don Pedro an einer; Masagnello, in einem köstlichen Kleide, an der andern Seite, mit seinem Gefolge. Auf Anknft des Masagnello steht der Herzog auf und empfängt ihn. Don Velasco an einem besondern Tische.

Arcos. Willkommen, werther Freund,
Durch euch wird unsre Stadt in Frieden wieder
ruhn.

Mas. Der Himmel weiss, wie treu ich es gemeint.

Arcos. Der segnet euer Thun.

Hier ist der Schutzbrief Karl's wie ihr begehrt.

So wird des Zolls Erlassung uns gewährt.

Wenn's Eurer Hoheit nun gefällig ist,

So wünsch' ich, dass er unterschrieben werde.

Arc. Velasco, lese dann!

Mas. Fort, wenn du fertig bist.

D. Vel. } a 2. (Pfei, dass ein Fischer hier gebeut!)

D. Ped. }

D. Velasco
(liest:)

Von Gottes Gnaden,
Wir Philipp, König zu Kastilien,
Zu Arragonien, der zwei Sicilien,
Jerusalem &c. Und von desselben Gnaden
Don Carlos, Fürst von Arcos, Vice-Ré &c.
Urkunden und versprechen

Dem treuen Volke dieser Stadt

Mas. Halt, setzt dazu: bei unserm wahren Wort.

D. Ped. Ei, wir verlieren nur die Zeit.

Mas. Ich will es so.

D. Vel. } a 2. (Man wird den Trotz schon rächen.)

D. Ped. }

D. Val. Wort - - - Weil es sich beschweret hat,

Mas. Schreib: Sich mit Recht beschweret hat.

D. Val. Den Mehl- und Frucht-Zoll zu erlassen,

Aus Königlicher Gnad' und Huld.

Mas. Das weg.

D. Val. (Ich berste schier vor Ungeduld.)

Mas. Nur weiter fort.

- D. Val.* Und hiemit soll auf's neu bestätigt sein
Des Carol's Freiheits-Brief — —
- Mas.* Nach allem Inhalt, setze.
- D. Val.* Inhalt. 'O Verdruss!',
Hiernächst so schliessen wir auch ein,
Dass einem Jeden seine Schuld
Aus Gnaden sei verziehn.
- Mas.* Wie? Was? Verziehn? Sind wir nun Missethäter?
'springt auf.) Denkt man uns so im Traum zu wiegen?
- D. Ped.* (Pfui, dass ein Bettelhund so trotzen muss!)
- D. Val.* (Man kann ihn schon auf andre Art betriegen.)
'zumHerzog.)
- Arcos.* So setze: Wir wollen auch, dass alles aufzuheben,
Was beiderseits hierinnen sich begeben.
- Mas.* So recht: Der Hertzog lebe!
- Chor.* Der Hertzog lebe!
- Mas.* Ich werfe mich zu Eurer Hoheit Füssen,
Hab' ich darinnen was versehn,
Dass ich der Stadt die Freiheit wiederbracht,
So will ich gern mit meinem Leben büssen!
'Arcos hebt ihn auf und hängt ihm eine goldene
Kette mit des Königs Portrait um den Hals.)
- Arcos.* Geliebter Sohn, ich billige das Recht,
Es muss auf eurer Seite stehn,
Und dass ihr das um so viel mehr
Versichert seid, will ich euch dieses Gnaden-Zeichen
Im Namen meines Königs reichen.
- Mas.* Zu gross ist dieses Glück und Ehr'.
'(Er küsst dem Hertzog den Saum des Mantels.)
- Chor.* Seid fröhlich und jauchzet, hegt Tänze,
Die Ruh' ist wiederbracht.
Brecht Lorbeer, Oliven, flecht Kränze
Weil uns der Fried' anlacht.
Seid fröhlich: da Capo.
'Grand Ballet.) (III, 9.)

Einige Scenen später kommt Masaniello auf die Bühne gelaufen und soll wahnsinnig sein — aus welchen Ursachen, weiss man nicht. Vielleicht wollte der Poet damit nur das Folgende vorbereiten, wo vier maskirte Personen unter Anführung seines bisherigen Freundes Perrone ihn erschossen (III, 15). Die vornehme Liebespaare machen Hochzeit und alles bleibt, wie es vor der Empörung gewesen ist. Das nannte man ein Trauerspiel schreiben, Charaktere vorführen und im Ausgange Veröhnung walten lassen!

446. Die erretete Unschuld, oder: Germanicus, Römischer General. Im Jahr 4706. 26 Bl., Vorwort und 3 Acte. 30 Arien, 33 in der Rundstrophe. 42 Verwandlungen.

Die Composition lieferte Grunewald, damals Bassist an dieser Bühne. Der Poet ist nicht genannt, aber aus gewissen Dummheiten guckt das Gesicht des Herrn Hinsch hervor. Dieser mag also den Germanicus geschrieben haben; die Vorrede hat freilich nicht die gelehrte Länge seiner früheren Ansprachen.

447^A. La costanza sforzata, die gezwungene Beständigkeit, oder: Die listige Rache des Sueno. An dem frohen Geburtstage . . . Friderici IV. Königs zu Dennemark . . . in einem Singspiel aufgeführt den 14. Octobr. 4706. 22 Bl., Vorwort und 3 Acte. 40 deutsche Arien, 17 in der Rundstrophe; 44 ital. Arien, 7 mit da Capo. 9 Verwandlungen.

117^B. Wieder abgedruckt in Feind's Gedichten S. 324 — 392.

Abermals eine gemeinsame Arbeit von Feind und Keiser. Der Stoff ist der dänischen Geschichte entnommen. Der Dichter bekennt, im Ausdruck des Affectes »nie so unglücklich, als dieses mal gewesen« zu sein. Das ist allerdings wahr. Dass

der dänische König Sueno hier als ein gründlich schlechter Kerl vorgeführt wird, musste bei einer Beglückwünschung seines Nachfolgers besonders unpassend erscheinen. Feind meint zwar, die Tugenden des jetzigen Königs würden nur um so heller dagegen hervorstechen: aber das ist garnicht hoffmässig gedacht. So erklärt sich wohl, dass ihm — wie er in der Ausgabe B nachtraglich hinzugefügt — »für diese Arbeit von keinem Menschen in der Welt weder schrift- noch mündlich gedanket worden, zum Zeugniß, dass die Poesie heute zu Tage ein Metier, so oft nicht die Unkosten des Papiers, Feder und Dinte abträgt.« (Deutsche Gedichte S. 336.) Ein solcher Misserfolg musste ihn um so mehr bedrücken, weil er sehr stark auf königliche Gunstbezeugungen hingearbeitet hatte. »Die Gnade eines grossen Monarchen (äussert er gegen Ende der langen Vorrede) ist mir viel zu heilig und kostbar, als dass ich solche nicht durch die heutiges Tages so gering geschätzte Poesie zu erwerben mir angelegen sein lasse.«

Die Gratulation war ernsthaft genug gemeint; zum Schlusse sind dem Dänenkönig drei Gesänge gewidmet, von welchen der erste lautet:

Aria.

Stout in die tönende Clarinen,
Und trennt der Lüfte Wolken-Kreis!
Last die gestirnte Himmels-Bühnen
Erfüllet sein von Friedrich's Preis.
Seid fröhlich, und wechselt die muntern Trompeten
Mit klingenden Flöten!

Das Stück selbst verdient nicht weiter beachtet zu werden; aber die Vorrede ist wieder sehr werthvoll.

»So lange die Poesie eine Dichtkunst heisst — führt Feind nach Abwicklung der historischen Begebenheiten in derselben fort —, und kein Comicus ein Historicus ist, sondert sich dieselbe von der Wahrheit etwas, doch aber nicht von der Wahrscheinlichkeit ab, die allemal in den Schauspielen muss beibehalten werden, deren Eigenschaften nach der Gewohnheit der Zeiten bei einer jeden Nation variiren; denn unsre Schauspiele, insonderheit die Musikalische, sind von den alten Tragödien und Comödien des Euripides, Sophoclis, Senecae, Plauti, Terentii, auch schon von den jüngern Deutschen des Lohensteins, Gryphii, Hallmans und Haugwitzans weit abgesondert: die Französische wiederum in vielen Stücken, so wohl wegen der Composition der Musique, als Poesie, von den Italiänischen und Deutschen.« Im Sueno habe er lauter schlechte Leidenschaften vorgestellt und damit allerdings gegen die Gesetze grosser Kunst-richter verstossen; es sei aber die Frage, »welches den grössten Nutzen habe, Laster abscheulich vorzustellen, um die Gemüther abzuschrecken, oder die Tugend löblich abzubilden, um jemanden dadurch zu animiren? Ich halte aber dafür, dass einer bei diesen Zeiten seinen Zweck so wenig in einem als dem andern erhalte, weil ich das schlechte Vertrauen habe, dass so wol aus dieser Absicht niemand in die Opern gehe, als viele aus der Kirche blieben, wenn sie es nicht für eine Gewohnheit, oder wider das Decorum hielten, wiewohl dennoch Harsdörffer uns keinen geringen Vortheil anzeigt, den vor diesen ein Schauspiel vom verlorenen Sohn gehabt. . . Wir leben in einem Seculo, in welchem eine Brutalität und höchste Verwegenheit für eine Tapferkeit, der Geiz für eine Sparsamkeit, die Rachgier für einen Edelmut, die Wollust für eine Galanterie, und kürzlich, die meiste Laster für Tugenden gehalten werden. Daher wird eine grosse Scharfsinnigkeit erfordert, den Charakter einer jeden Person in einem Schauspiel wol zu unterscheiden: die höchste, was an einem Werke löblich und gut, zu erkennen. . . In einer jeden Wissenschaft siehet niemand weiter, als der darinnen für [vor] andern erfahren, daher man auch dem Urtheil eines solchen den meisten Glauben zuzustellen hat. . . Also halten die Poeten die Be-

schreibung des Amour des Aeneas und Dido beim Virgilio für ein Werk ohne Vergleich: Am nächsten möchte ihm wohl Tasso mit seinem Tancredo und Clorinde gekommen sein. . . Unter den Teutschen hat es niemand so hoch gebracht, und zu dieser Zeit, welche das sterbende Seculum der Poeten, darf man dergleichen Vollkommenheiten ebenso wenig hoffen, als Rom einen andern Virgilium und neuen Maecenas. Nur dieses ist zu bewundern, dass unter allen Teutschen Poeten keiner eine rechte wahre Grossmuth (damit ich nur von einer Tugend rede) in einer Person vollkommen abzubilden getrachtet, ausser was man etwan stückweise im Arminio finden möchte, wovon ich jedoch nichts gedenken und Diejenige ihre Schmähungen und offenbare Unwahrheiten verantworten lassen will, die Lohenstein beschuldigen, als wenn er seine meiste und beste Gedanken dem la Mothe de la Yayer abgeborget, damit ja den Teutschen kein einziger Ruhm in der Poesie übrig bleibe. Und solcher ist auch so klein, als unsere poetische Armuth gross ist in Schauspielen; (ich rede vor diassmal von Opern,) denn wenn der sel. gelehrte Herr Lic. *Postell* uns nicht gewiesen, wie man die schönste Gedanken der alten Griechischen und Lateinischen Poëten auch zu unsern Zeiten mit guten Applausu anbringen könnte, hatten wir gar nichts aufzuweisen: geschweige, wie läppisch oftmahls die Regeln des Theatri observiret, und die Actiones der Acteurs und Actrices eingerichtet werden. Hievon können diejenige den besten Ausspruch geben, so viele Schauspiele bei verschiedenen Nationen gesehen und gelesen; denn so lange solche ihre Curiosität mit nichts neues befriedigen können, und nur immer Sachen finden, die bei den Italiänern und Franzosen schon abgedroschen, wird den Teutschen kein grosser Ruhm zuwachsen. Den Italiänern favorisiret ihre Sprache hauptsächlich darinnen, dass sie ein Ding kürzer geben können, als wir, welches dem Musico im Recitativ ungemeinen Vortheil zu Wege bringet, worinnen dann *Noris* und *Silvani* ihrem Componisten für andern an die Hand zu gehen gewusst, und darinnen ein rechtes Meisterstück abgestattet. Sie dürfen dabei sich nicht, wie wir, an eine gezwungene Construction binden, und in ihrem Metro ihre Absicht sammt den Franzosen, Portugiesen, Spaniern, Lateinern und Griechen auf den Accent der Wörter und Reime richten, welches ihnen kein geringer Vortheil: Dabeneben können sie die Diphthongos nach ihrem Gefallen ausbreiten, und die 2 Vocale, welche auf einander folgen, in einigen Wörtern exprimiren oder weg lassen, und haben dabei so viel andere Freiheiten in ihren Redensarten, dass man von ihnen sagen kan, was man von den Griechen sagt: dass ihre Dichtkunst beinahe eine eigene Sprache sei, die sich von der andern ganz absondere. Allzuviel Elisiones zu verschlucken, kommen dem Teutschen Gusto auch allzu harte für, darum hüte ich mich, so viel möglich, davor, und bediene mich ordinair eines Metri, welches am gelindesten zur Pronunciation; denn weil ohne dem die meisten Arien aus kurzen Stancen bestehen, so weiss man darinnen von keinen Octaven, Septinen, Tersetten, Quaternarien, als wie in ganzen Gedichten, zum Exempel, des *Marini* Adonis, *Tasso* Hierosolima liberata, *Sannasarii* Arcadia, *Salv. Rosa* Satyren, und dergleichen, sondern man variiret darinnen nach Belieben. Eine Arie, so fast einem Sestin gleich scheint, möchte man allhie antreffen, nemlich des *Olai* *Morte darà la morte al mio dolor*; allein weil *Sdruciolli* mit unterlaufen, solche aber zur Music etwas unbequem, so setzt man sie nicht gerne. Dagegen habe gemerkt, dass das Dactylische und Anacreontische Metrum zu den Musikalischen Rejouissancen am geschicktesten, und weil der Musicus *Reinhard Kayser* [im Text A steht: weil der berühmte Herr Kayser] sie zu recommendiren pflöget, so habe einige hinein gerücket, ob man sie wol bei den Italiänern sehr sparsam antrifft.

Wäre Feind im dichterischen Schaffen so stark gewesen,

wie in verständiger, unbefangener und oft feiner Betrachtung, so würden seine Texte uns sehr beschäftigen müssen. Leider lag aber das, was er vom Poeten besass, nicht auf musikalischem, sondern auf satirischem Gebiete.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurthellungen.

Vademecum perpetuum für den ersten Pianoforte-Unterricht nach **Friedrich Wieck's Methode**. Bearbeitet und herausgegeben von **Alwin Wieck**. Nebst einem **Friedrich Wieck** gewidmeten Gedenkblatt von **Amely Boelte**. Leipzig, C. F. G. Siegel's Musikalienhandlung **R. Linnemann**. (1880.) VIII und 59 Seiten nebst 2 Blättern mit Accorden im Tonartenzirkel. obl. 4. Pr. 2 *M.*

Für die weitschweifige Bezeichnung seiner Handlung hat der Herr Verleger Raum auf Titel und Umschlag, ebenso für drei verschiedene (von uns oben nicht angeführte) Bemerkungen, welche ihm sein Eigentum an dem vorliegenden Opus sichern: aber zu einer Anführung der Jahreszahl der Publication desselben konnte er nirgends ein Plätzchen entdecken! Da nun alle Bitten und Gründe, die man in dieser Hinsicht seit Jahren bei den verschiedensten Gelegenheiten geltend gemacht hat, rein vergeblich gewesen sind, so wird nichts übrig bleiben, als ein Reichsgesetz zu erwirken, dahin lautend, dass nur diejenigen Verlagswerke auf rechtlichen Schutz Anspruch haben, welche mit dem Datum der Publication versehen sind. Und zu einer Petition für diesen Zweck werden wir uns mit Andern vereinigen, sobald sich eine passende Gelegenheit dazu findet.

In dem vorliegenden Vademecum erhalten wir abermals eine höchst willkommene Gabe aus der reichen pädagogischen Vorrathskammer des sel. Wieck. Es ist ein Werk von bleibendem Werth, von welchem wir nur wünschen können, dass es in die Hand jedes Clavierlehrers gelangen möge. Warum der Herausgeber, ein Sohn Wieck's, diese theoretischen Anweisungen und Erläuterungen nicht den schon 1875 publicirten Materialien oder Uebungsstücken einverleibt hat, hierüber spricht er sich im Vorwort aus, welches wir deshalb mittheilen.

»Was man spielen soll, um den jetzigen Ansprüchen im Pianofortespiel genügen zu können, kann bei der gegenwärtig vorhandenen grossen Anzahl vortrefflicher Werke dazu gar nicht mehr zweifelhaft sein. Wie man aber spielen, oder besser: wie man lehren soll, um nicht allein musikalisch, sondern auch schön spielen zu können, darüber wird verschwendend wenig gesagt. Was helfen alle Lehren über Ornamentik, Rhythmik, Vortrag, Phrasirung etc. etc. wenn man das Clavierspiel nur nach der musikalischen Seite hin betrachtet, und nicht auch durch Ausbildung lockeren, weichen Anschlages und strenger, den Gesang der menschlichen Stimme nachahmenden Verbindung der Töne (Tasten) mit einander die Grundlage zu schönem Spiele schafft, um nicht das Pianoforte von seiner mangelhaften Seite zu zeigen. — Damit kann man wohl Musiker, Kapellmeister bilden; aber noch keinen wahren Pianisten. Dies die Anregung, dass ich vorliegendes Werk meinen im Jahre 1875 bei N. Simrock in Berlin erschienenen: »Materialien zu Friedr. Wieck's (meines Vaters) Pianoforte-Musik« nachfolgen lasse. Als ich genanntes Werk, an welchem ich über zwanzig Jahre gearbeitet habe, und welches ursprünglich den Titel: »Friedrich Wieck's Pianoforte-Methode« führend, diese seine Methode vollständig und in didaktischer Weise dargelegt enthielt, veröffentlichte, war ich mir wohl bewusst, welcher schwierigen Aufgabe ich mich unterzogen hatte, und

wurde mir es auch klar, warum mein Vater dies nicht allein nicht selbst verfassen wollte, sondern überhaupt nicht wünschte, dass diese bei seinen Lebzeiten noch veröffentlicht werde; denn er hätte keinesfalls darin gewilligt, wie ich es thun musste, zwei Drittel davon wogen zu grossen Umfanges zu streichen. Ich musste mich darauf beschränken, seine Materialien dazu, in ein geordnetes System zu bringen und die nöthigen pädagogischen Zusätze, welche das Werk so umfangreich machten, auf ein Minimum zu reduciren. Ich konnte dies aber wagen mit dem Bewusstsein, meiner Pietät für ihn immer noch nachkommen zu können, da ich doch wenigstens seine dazu angewendeten Studien, und, wie er mich dazu beauftragt hat, in der von ihm gewünschten Be- resp. Ausarbeitung der Pianoforte spielenden Welt vorlegen konnte. So sorgfältig und gewissenhaft ich bei dieser Arbeit aber auch verfahren bin, so habe ich doch die Beobachtung gemacht, dass die Anwendung dieser Studien, namentlich von Solchen, welche sie nicht persönlich bei meinem Vater kennen gelernt haben, oft nicht verstanden wird, was bei dem Mangel an pädagogischen Zusätzen auch gar nicht zu verwundern ist. Diesem Umstande Rechnung tragend, und auch, um noch nachträglich der mir von meinem Vater übertragenen Mission: »seine Lehrweise in praktisch anzuwendender Darlegung dem Publikum zu übergeben« möglichst gerecht zu werden, habe ich im vorliegenden Werke selbige, deren charakteristische Eigenthümlichkeit sich am vortheilhaftesten beim allerersten Anfangsunterrichte bewährt, von da an und zwar bis zu einem Grade, von welchem ab es bei fernem Nachdenken möglich ist, ohne besondere Anleitung in demselben Sinne fortfahren zu können, vollständig wiedergegeben. Dieses Werk, welches jeder Pianoforteschule mit Vortheil vorangehen kann, übergebe ich hiermit der Oeffentlichkeit in einer Abfassung, wie es meine schwache schriftstellerische Feder eben gestattet, aber immerhin mit dem Bewusstsein, damit einen unausbleiblichen Nutzen für die Pianoforte studierende Welt zu erzielen. *Alwin Wieck.*

Bei diesem Vorwort fehlt nun ebenfalls weiter nichts als das Datum. Es ist doch sonderbar! Keinen noch so werthlosen oder kurzen und flüchtigen Brief, ja nicht einmal eine Postkarte versendet man ohne Angabe der Zeit; aber eine Druckschrift, zu weitester Verbreitung und gleichsam zu ewiger Dauer bestimmt, wird in die Welt hinaus geschickt, ohne dass man erfährt, wann und wo sie entstanden ist. Liegt dieses »Vademecum« ein Jahr lang im Laden eines Sortiments und man bekommt es zufällig in die Hand, so wird Niemand ohne besondere Studien zu sagen wissen, ob es anfangs 1880 oder anfangs 1870 erschien. Das ist doch die reine Lächerlichkeit.

Was nun die Trennung dieses theoretischen oder rein unterrichtlichen Theils von den »Materialien« anlangt, so bedauern wir dieselbe an sich nicht. Hätte man das Ganze in einem Buche zusammen gedruckt, so wäre daraus ein dickleibiges, also unhandliches und kostspieliges Werk entstanden; auch noch aus anderen Gründen empfiehlt es sich, Lehre und Beispielsammlung in getrennten Büchern zu veröffentlichen. Denn beide können sich doch niemals ganz decken, da an Übungsstücken bereits Vieles vorhanden ist, was kein Lehrer übergeben, des Umfanges wegen oder aus anderen Gründen aber in seine Materialsammlung nicht aufnehmen kann. Andererseits macht es sich niemals gut, wenn der lehrende Text zwischen den Übungsstücken einen grossen Raum einnimmt. Ganz abgesehen davon, dass es pädagogisch nicht ganz richtig ist, sieht es bei musikalischen Werken auch äusserlich nicht gut aus. Veranlasst durch den billigen Ueber- oder Steindruck, wird die Musik jetzt vorwiegend auf Platten gestochen, nicht durch Letterndruck hergestellt, selbst dann nicht, wenn zwischen den Beispielen ganze oder halbe Seiten mit Lehren und Anweisungen statt mit Noten gefüllt sind. Ein solcher vom Noten-

stecher freihändig geschlagene Text ist aber niemals, selbst von dem geschicktesten Arbeiter nicht, so symmetrisch herzustellen, dass er mit dem ganz gewöhnlichen Buchdruck einen Vergleich aushalten könnte, und sieht daher immer schlecht aus. Wenn man dagegen Lehre und Beispiel getrennt hält, so kann das musikalische Material gestochen, das Lehrbuch dagegen durch Buchdruck hergestellt werden. So ist es auch hier von Wieck geschehen, und wir freuen uns sehr und loben es nach Kräften, dass das »Vademecum« durchweg in Letztern gesetzt ist. An Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit hat die Anweisung sehr dadurch gewonnen, was auf ihre Wirkung und Verbreitung sicherlich von gutem Einflusse sein wird. Man sieht hier wieder, wie sehr unsere Mittel für einen klaren Notenbuchdruck ausgebildet sind und sollte sie daher bei sämtlichen theoretischen oder pädagogischen Werken der musikalischen Literatur benutzen. Das Einzige, was uns bei dieser Theilung der Wieck'schen Methode nicht gefällt, ist, dass »Vademecum« und »Materialien« nicht bei demselben Verleger als verschiedene Theile eines zusammen hängenden Werkes erschienen sind. Es deutet das auf eine gewisse Planlosigkeit und Unentschlossenheit hinsichtlich des richtigen Weges, auf welchem die reichen Schätze des Wieck'schen Nachlasses der Welt mitzutheilen wären. Eine ähnliche Planlosigkeit bemerkten und bedauerten wir schon vor einigen Jahren bei Durchsicht der Meissner'schen Broschüre über die Wieck'sche Familie, in welcher die trefflichsten Materialien höchst ungenügend verarbeitet sind.

Das »Vademecum« behandelt seinen Gegenstand nach dem vorhin angedeuteten Umfange in einzelnen Abschnitten, die aber nicht nach Kapiteln sondern nach »Gegenständen«, und zwar nach zwölf Gegenständen geordnet sind. Ihnen voran geht eine grundlegende »Einleitung«, auf deren Sätze bei den einzelnen Gegenständen stets verwiesen wird. »Die von der herkömmlichen Art und Weise im Pianofortespiel zu unterrichten abweichende Methode Fr. Wieck's, namentlich vom allerersten Anfange an, und bei seiner besonders hegeten Sorgfalt für die Ausbildung schönen Anschlages erfordert zum grossen Theil auch andere Zusammenstellung der Mittel und Wege dazu als bisher gebräuchlich.« Die Mittel und Wege selbst, oder die allgemeinen Grundsätze sind so ziemlich diejenigen, welche man jetzt mit mehr oder weniger Entschiedenheit überall anwendet, nur die andere Zusammenstellung ist das Unterscheidende, und hierin eben liegt das pädagogische Element oder der Erfolg, den dieser oder jener Lehrer mit seiner »Methode« erzielt. Friedrich Wieck war ein geborner Pädagoge, das sieht man aus Allem, was von seiner Schule bekannt wird; mit meisterhafter Klarheit weiss er sein Material sachgemäss zu ordnen und ein Stück nach dem andern dem Schüler beizubringen, unter steter Verknüpfung der verschiedenen Stücke, so dass der Lernende immer in dem Gefühl fortschreitet, es mit einem lebendigen Ganzen zu thun zu haben.

Unsere zwölf »Gegenstände« sind: das musikalische Alphabet — Gehörübungen — Zählübungen — Lehre der Untertasten und ihrer Namen — Anschlagübungen — Erklärung der Notenwerthe bis zu den Sechzehnteln — Erklärung der Intervalle Tonica und Octave — die Tonleiter — die Cadenzen — die Bildung und Auflösung der Dominant-Septimen-Accorde als Arpeggio-Studie — Kenntnissnahme der Discant- und sodann der Bass-Noten — die 24 nach der Reihe zu spielenden reinen Dreiklänge. Ist das nun alles, was hier geübt werden könnte, oder ist die angegebene Ordnung schlechterdings die einzige, in welcher man den Stoff behandeln darf? Keins von beiden. Es giebt auch hier durchaus mehrere Wege nach Rom, und es kommt in der That weniger auf den Weg an sich, als auf die Art und Weise an, wie man auf einem bestimmten geraden Wege geführt wird. Und in solcher Führerschaft war Friedrich

Wieck ein Meister, wie es in unseren Zeiten nur wenige gegeben hat.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Schluss.)

Den 4. December 1879.

Das gestrige dritte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie brachte unseres Herrn Hofkapellmeisters Rheinberger's »Wallensteins«, symphonisches Tongemälde Op. 10, unter Leitung des Componisten. Die vier Theile tragen die Ueberschriften:

- I. »Vorspiele, *Allegro con fuoco*,
- II. »Thekla, *Adagio non troppo*,
- III. »Wallensteins Lager«, *Allegretto*; »Kapuziner-Predigt«, *Trio piu moderato*,
- IV. »Wallensteins Tode, *Moderato ed Allegro vivace*.

Es ist dies, wenn ich nicht irre, die hiesige zweite vollständige Aufführung dieses Werkes, nachdem die erste im Advent des Jahres 1866 stattgefunden hatte. Damals berichtete die Allgemeine Musikalische Zeitung auf Seite 42 des Jahrganges 1867:

»Um nicht die alte Frage aufzurühren, ob und wie weit eine derartige Programmmusik zulässig ist, gestehen wir, dass wir uns zu den Gegnern derselben bekennen und auch durch die Vorführung dieses Werkes zu keiner anderen Ueberzeugung gebracht werden konnten. Wie gewöhnlich vermissen wir in der Lage, vom Gegenstande, welcher sicherlich mehr den Zweck hatte, zum Anhaltspunkt für neue Formen zu dienen, abzusehen, und das Werk als rein musikalisches zu betrachten. Als solches erschien es uns durchweg edel und geistreich; die Motive zeugen von feinem, wählerischem Geschmack und deren Verarbeitung von der höchsten (?) Vollendung in Harmonie und Contrapunkt. Einige Kürzungen im ersten und letzten Satze könnten nicht schaden« etc.

Dieses, jedenfalls sehr wohlwollende Urtheil über die Sache selbst kann ich im ganzen allerdings unterschreiben, muss aber doch hinzufügen, dass mir der Hauptmangel der Programmmusik: die Unfähigkeit, einen genau bezeichneten Gegenstand durch die Mittel der Musik darzustellen, beim Anhören stärker als je zum Bewusstsein kam, und dass ich kaum, und wohl auch ebenso wenig jemand anderer, ohne das vordruckte Programm im Stande gewesen wäre, aus dem ersten oder letzten Satze den heroischen Charakter Wallenstein's, oder aus dem zweiten den lyrischen einer Thekla auch nur entfernt zu ahnen. Nach meiner Meinung hat der Componist durch jene Vorzeichnung des Inhalts seinem Werke nur geschadet, welches immerhin ein Jugendwerk, aber das eines sehr begabten und hochgebildeten Künstlers ist. Am nächsten kommt der Aufgabe noch der in der Form eines Scherzo gehaltene dritte Theil, der denn auch den meisten Anklang fand, während das übrige, ungeachtet der persönlichen Leitung des hier sehr beliebten Tondichters und der musterhaften Aufführung nur einen Achtungserfolg erzielte. Mit Vergnügen begegnete ich in dem gesanglichen Theile des Concerts wieder dem Frl. Levasseur, fand aber doch, dass Mozart für sie nicht der rechte Mann ist, die Arie »Der Hölle Rache kocht in meinem Busen« ihrer Stimmelage nicht völlig zusagt und mit dem Staccato in den höchsten Tönen, wenn diese nicht rein klingen, nichts gedient ist. Da-

gegen gewährte mir die geschmackvolle, wenn auch allzu sehr verzierte Wiedergabe der Barbier-Arie »Una voce poco fa«, dann das ungemein graziös gesungene »*Pur dicesti*« von Antonio Lotti, sowie die Wiederholung zweier bereits früher gehörten zierlichen französischen Romanzen wahren Genuss. Das von Herrn Hofmusikler Bürger gespielte Cello-Concert von Robert Volkmann ist eine sehr sonderbare, jedenfalls unbedeutende Composition; es konnten mir hiervon nur einige darin vorkommende Cantilenen genügen, während im übrigen der schwache Ton und die unzureichende Technik des Vortragenden wenig befriedigten. Mit urkräftigem Behagen erfüllte mich und das ganze Publikum die lange nicht gehörte kerngesunde Jagdouverture von Mehul, welche sehr tüchtig und frisch gespielt wurde.

Den 10. December 1879.

Die dritte und letzte Quartett-Soirée der Herren Walter und Genossen schloss gestern den ersten Cyklus dieser Unterhaltungen für die gegenwärtige Saison. Das Programm war interessanter als gewöhnlich: Quartett von L. Spohr Op. 4 in G-moll, dann die letzten beiden der »Sieben Worte« und zum Schluss: Divertimento in D-dur von Mozart unter Beteiligung der Herren Kammermusiker Strauss (Horn I) und Sigler (Contrabass), dann des Herrn Hofmusiklers Mühlbauer (Horn II). Ich freute mich zum voraus, endlich einmal aus dem Bereiche der unablässig wiederholten Streichquartette Beethoven's, Mozart's und Haydn's los zu kommen und weniger oft Gehörtes kosten zu können. Das kurze Quartett von L. Spohr zählt offenbar zu seinen besten Arbeiten dieser Gattung; es war, wie auch das sechste und siebente der »Sieben Worte«, gut zusammenstudirt und kam in lobenswerther Weise zum Vortrag. Das Erdbeben aber, von vier Streichinstrumenten producirt, macht freilich einen beinahe komischen Eindruck und wäre wohl besser weggeblieben, da es in diesem Arrangement kaum eine schwache Idee der ursprünglichen Composition wieder giebt. Reine Freude verschaffte mir das ungemein reizende, ganz stilgemäss und vollständig vorgetragene Divertimento, ein wahres Füllhorn lieblicher, kunstlos an einander gereihter und doch ein geordnetes und harmonisches Ganze bildender Melodien, durch welches Mozart bewiesen hat, dass er nicht nur gelehrt, sondern auch populär und doch immer geistvoll zu schreiben, nicht nur das menschliche Gemüth in seinen Tiefen zu erfassen und zu erschüttern, sondern auch interessant zu unterhalten weiss. Die Aufführung war von Seite aller Mitwirkenden eine musterhafte; ganz besonders muss ich aber die Discretion und das Ebenmaass hervorheben, mit welchen sich die beiden Hörner und der Contrabass in das Ensemble einfügten und nur an hiefür geeigneten Stellen in angemessener Weise hervortraten. Möchte ich aber irgend eine Bemängelung aussprechen, so wäre es die, dass der Menuetto I, dem Meyerbeer unverkennbar das Motiv zu seinem Schattentanz in der Dinorah entlehnt hat, in zu raschem Tempo gespielt wurde und dadurch den Menuett-Charakter verlor. Den Anlass dazu mag wohl die erste Violine gegeben haben, um im Trio mit rapiden Staccato-Passagen zu glänzen. Das zahlreich versammelte Publikum war äusserst theilnehmend und anerkennend; es verlangte, wenn auch meines Erachtens mit Recht vergebens, diesen Menuett sogar Da capo.

Den 11. December 1879.

Eine Vereinigung des Münchener Tonkünstler-Vereins mit dem Männergesang-Verein »Liederhort« brachte gestern im grossen Odeonssaale die Scenen aus der Odyssee für Soli, Chor und Orchester von Max Bruch zu Stande, ein Werk, das im Jahrgange 1873 der Allg. Musikal. Zeitung Sp. 309 bis 456 ausführlich besprochen ist. Es war dies eine Wiederholung der ersten am 12. Juli d. J. stattgehabten sehr ge-

lungenen Aufführung, welcher ich mit grossem Interesse anwohnte. Auch diesmal befanden sich die Solopartien grösstentheils in den Händen sehr tüchtiger Dilettanten: Odysseus, Herr Greve; Penelope, Fr. Kelberer; Nausikaa, Fr. Böhner; Pallas Athene, Fr. Bingheimer; Leukothea, Fr. Gerste etc. Das Orchester, bestehend aus Musikern des königl. Infanterie-Leibregiments und Musikfreunden, dirigierte Herr Lehrer Lederer mit Umsicht und Energie. Auch diese wiederholte Aufführung war eine höchst befriedigende. Fr. Kelberer erfreute als Penelope durch wohlklingende Mittel, gute Schulung und edle Auffassung. Die liebliche Nausikaa ist glückliche Besitzerin eines sehr sympathischen Soprans und führte ihre Partie mit musikalischem Verständnisse durch. Der schöne Baryton des Herrn Greve eignet sich für die viel in höheren Lagen sich bewegende Partie des Odysseus ganz vortrefflich; besondere Anerkennung verdient es, dass Herr Greve seine Mittel immer ganz in seiner Gewalt hat und niemals seine Stimme forcirt. Die Vertreterinnen und Vertreter der kleineren Partien zeigten sich ihrer Aufgabe gewachsen, die Chöre waren sämmtlich sicher einstudirt und erzielten besonders im *For*te schöne Effecte. Zum Schlusse constatire ich noch, dass der Dirigent das ganze Werk auswendig dirigierte — ein etwas renommistisches Wagstück, das, wenn auch diesmal gelungen, ich ihm nicht als Regel empfehlen möchte!

Den 19. December 1879.

Endlich auch wieder einmal ein Oratorium in München! Nachdem sich die musikalische Akademie so schwer zur Vorannahme solcher grösseren und mühevollen Aufgaben entschliesst, verdanken wir den Genuss, Israel in Aegypten von Händel gestern im grossen Odeonssaale gehört zu haben, dem hiesigen Oratorienverein, der mit dieser Aufführung in festlicher Weise sein fünf und zwanzigjähriges Bestehen feierte. Die Chöre und das Orchester liessen hin und wieder Mangel an hinreichenden Proben und an sorgfältigem Studium wahrnehmen; auch waren die männlichen Stimmen den weiblichen gegenüber allzu sehr in der Minorität. Ganz besonders kraftvoll und gelungen war jedoch der Doppelchor Nr. 24 »Schrecken und Angst«, während dagegen der »Mücken- und Heuschrecken-Schwarm« Chor Nr. 6, der Chor Nr. 7 von »Hagel und Regen«, sowie Nr. 8 von der »dichten Finsternisse« nicht den vom Componisten beabsichtigten Eindruck zu machen vermochte. Ganz treffliche Vertreter und Vertreterinnen hatten die meisten Solopartien; es waren dies die Opernsänger Herren Vogl (Tenor) und Fuchs (Bass), denen sich ziemlich befriedigend ein Dilettant, Herr Knittel, anschloss. Die weiblichen Partien waren in den Händen der Bühnensängerinnen Frau Ermath (Sopran), Fr. Blank (Alt) und einer Dilettantin Mme. Kaulla. Voll Feuer und dramatischem Ausdruck, in geradezu mustergültiger Weise sang Herr Vogl die Arie: »So sagte er dem Feind: ich eile nach« und musste dieselbe sogar wiederholen. Ebenfalls sehr schön war die erste Altarie: »Der Strom zeugte Frösche«, wobei der edle Klang der Stimme des Fräul. Blank entsprechend hervortrat. Ein wahrer Hochgenuss war auch das Duett zwischen ihr und Herrn Vogl: »Du in deiner Gnade«; nicht minder fand das Duett der zwei Bässe: »Der Herr ist der starke Held« vielen und wohlverdienten Beifall. Kurz, die Aufführung war im Ganzen genommen sehr befriedigend und erweckte in mir lebhaft den Wunsch nach einer öfteren Wiederkehr solcher Genüsse.

Den 26. December 1879.

Das gestrige vierte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie wurde wegen Erkrankung des Herrn Hofkapellmeister Levi von dessen Collegen Mayer dirigirt und mit Beethoven's Bdur-Symphonie eröffnet. Die Aufführung dieses Werkes, in welchem nach der in düsterer Erhabenheit brütenden Einleitung ein mit energischer Kraft

gepaarter frischer Lebensmuth den Grundton bildet, war im Ganzen eine gute. Herr Hofkapellmeister Mayer gehört jener älteren Schule von Dirigenten an, die ihr Hauptaugenmerk auf gleichmässig abgerundete Darstellung des Total-Organismus des Tonstücks richtet, welche Vortragsweise auch bei solchen Tonerschöpfungen, in denen die äussersten Extreme der Empfindungen vermieden werden, ihre volle Berechtigung hat. Während ich nun bei dem ersten Satze schärfere Hervorhebung des Details und der rhythmischen Accente gewünscht hätte, wurde das Adagio sehr schön, und der letzte Satz ganz vorzüglich ausgeführt, was den Hervorruf des Dirigenten zur Folge hatte. Die im weiteren Verlaufe des Concertes folgende kleine Nachtmusik für Streichorchester von W. A. Mozart ist eine durch ihre natürliche Frische ungemein anmuthende Composition; sie erfährt eine vollendete Wiedergabe; nur das Tempo des Menuetts, welches ausdrücklich als »*Alliegretto*« bezeichnet ist, wurde zu schnell genommen, was an sich schon jede prägnantere Markirung unmöglich machte. Die hier domicillirende Concertsängerin Frau Schimon-Ragan sang eine Arie aus »Idomeneo«, in welcher die individuelle Behandlung der Blasinstrumente den Künstlern unseres Orchesters alle Gelegenheit gab, ihre volle Meisterschaft im Vortrage melodisch bedeutsamer Sätze zu entfalten, während die Sängerin zeigte, wie man auch mit einer kleinen Stimme schön und kunstvoll singen kann. Den meisten Beifall errang dieselbe mit einigen kleineren Gesangsstücken, als Canzonetta von Dom. Scarlatti und den Liedern: »In der Fremde« von W. Taubert und »Der Schelm« von Carl Reinecke. Den Schluss bildete eine glänzende Aufführung der schon oft als Lückenbüsser benutzten Overtüre zu »Lodoiska« von Cherubini.

Den 30. December 1879.

Der zweite Kammermusikabend des Herrn Musiklehrers Bussmeier und Genossen im Museumssaale bildete gestern das letzte der Concerte des Jahres 1879, wenn auch vielleicht noch nicht das letzte der ersten Hälfte der Wintersaison 1879/80. Das wunderliebliche Gdur-Trio mit dem ungemein humoristischen *Rondo all' Ungarese* war die erste Nummer und wurde namentlich der letzte Satz mit rauschendem Beifall aufgenommen. Die Suite Op. 16 von C. Saint-Saëns für Clavier und Cello kam als Torso, nämlich blos durch Wiedergabe des Adagio und Finales, zum Vorschein, ohne besondere Wirkung zu machen. Eine bisher nur als Manuscript existirende Gesangsscene von Franz Lachner »Erhebe dich vom Grunde«, gedichtet von Felix Dahn, wurde mit Streichquartett-Begleitung von der Opernsängerin und Gattin des Herrn Bussmeyer, Frau Wekerlin in ihrer etwas schwerfälligen Manier gesungen; hauptsächlich wegen der dieser Dame eigenen völlig unverständlichen Textausprache konnte die offenbar sehr schöne Composition nicht recht ansprechen. Leben und erhöhtes Interesse erweckte das herrliche Clavierquartett Op. 47 von Rob. Schumann; nur hätte ich für die einzelnen Parts (Clavier: Bussmeyer, Violine: Max Hieber, Viola: Carl Hieber, und Cello: Joseph Werner) virtuosere Vertreter gewünscht, als die genannten es sind.

Den 8. Januar 1880.

Nachdem nun die Neujahrs-Octave abgelaufen und kein weiteres Concert angekündigt ist, glaube ich die Adventsaison als beendet betrachten zu dürfen und lege mein summarisch geführtes, *sine studio et ira* geschriebenes Tagebuch denen zur Durchsicht vor, welche sich für das Münchener Concertwesen interessieren.

München.

Wahrmond.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. Preis 12 Mark.
 Verlag von Fr. W. Grunow [18] in Leipzig.

[19] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Büchlein

für

Pianoforte und Violoncell.

| | Mark |
|--|------|
| Bach, Joh. Seb., Zwölf Sarabanden aus den englischen und französischen Suiten. Bearbeitet von Robert Schaub. | |
| Heft 1. Sechs Sarabanden aus den engl. Suiten | 2,50 |
| No. 1. Andante | 0,80 |
| No. 2. Andante sostenuto | 0,80 |
| No. 3. Andante sostenuto | 0,80 |
| No. 4. Andante sostenuto | 0,80 |
| No. 5. Andante | 0,80 |
| No. 6. Andante con moto | 0,80 |
| Heft 2. Sechs Sarabanden aus den franz. Suiten | 2,50 |
| No. 1. Andantino | 0,80 |
| No. 2. Andantino con moto | 0,80 |
| No. 3. Andantino con moto | 0,80 |
| No. 4. Allegro moderato | 0,80 |
| No. 5. Allegretto | 0,80 |
| No. 6. Andantino | 0,80 |
| Beethoven, L. van, Op. 49. Zwei leichte Sonaten für das Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth. | |
| No. 1 in G moll. | 2,50 |
| — Zwei Sonatinen f. das Pfl. Bearbeitet von Rud. Barth | 2,00 |
| No. 1 in G | 1,50 |
| No. 2 in F | 1,50 |
| — Neun Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. | |
| No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique, Op. 48 | 1,50 |
| No. 2. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester, No. 11 | 1,50 |
| No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch Horn, Op. 87 | 1,50 |
| No. 4. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester, No. 12 | 1,50 |
| No. 5. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente, Op. 74 | 1,50 |
| No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester, No. 9 | 1,50 |
| No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier, Op. 33. No. 6 | 1,50 |
| No. 8. Contretanz. Aus den Contretänzen f. Orchester, No. 4 | 1,50 |
| No. 9. Contretanz. Aus den Contretänzen f. Orchester, No. 7 | 1,50 |
| — Vier Tonstücke (Zweite Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. | |
| Heft 1 | 2,50 |
| No. 1. Largo aus der Claviersonate Op. 46. No. 3 | 1,50 |
| No. 2. Menuett aus derselben | 1,50 |
| Heft 2 | 2,00 |
| No. 3. Largo aus der Claviersonate Op. 7 | 1,50 |
| No. 4. Menuett aus der Claviersonate Op. 34. No. 3 | 1,50 |
| Bismberg, Adelf., Op. 4. Zwei Romanzen. (Herrn Herrmann Huth zugeeignet) | 2,00 |
| No. 1. Allegro, ma non troppo | 1,50 |
| No. 2. Allegro con moto | 2,50 |
| Böckler, Louis, Op. 6. Variationen über ein Thema aus Haydn's Jahreszeiten. (Herrn S. Lee gewidmet) | 2,50 |
| Ebert, Ludwig, Op. 3. Vier Stücke in Form einer Sonate | 1,50 |
| No. 1. Allegro | 1,50 |
| No. 2. Andante | 1,50 |
| No. 3. Scherzo | 1,50 |
| No. 4. Rondo | 2,00 |
| Egghard, Jul., Op. 82. Sonate. (O son ami Jules Epstein). | 6,00 |
| Grimm, Jul. O., Op. 14. Sonate. (Hrn. G. H. Deoche gewidmet) | 6,00 |
| Herrmann, Fr., Op. 18. Sechs Stücke. | |
| Heft 1 | 3,00 |
| No. 1. Adagio | 1,50 |
| No. 2. Allegretto | 1,50 |
| No. 3. Allegro vivace | 2,50 |
| Heft 2 | 2,50 |
| No. 4. Fugato | 1,50 |
| No. 5. Adagio | 1,50 |
| No. 6. Scherzo | 1,50 |
| Hummel, Ferd., Op. 42. Dritte Sonate (in A dur) | 8,00 |
| Kücken, Fr., Op. 70. Am Ohlensee. Drei Tonbilder. (Herrn Robert von Sander freundschaftlichst gewidmet) | |
| No. 1. Sommerabend (Summer-Evening) | 1,50 |
| No. 2. Auf dem Wasser (On the Water) | 1,50 |
| No. 3. Kirmes (The Fair) | 2,50 |

| | Mark |
|--|------|
| Marschner, Heinrich, Lieder und Gesänge. Uebersagen vom Componisten. (Herrn C. E. Bourry in St. Denis als Zeichen inniger Anhänglichkeit und Freundschaft gewidmet.) Heft 1. II. III. | 3,50 |
| No. 1. Mein besseres Ich: »Du meine Seele, du mein Herz, aus Op. 106 | 1,00 |
| No. 2. Beseligtes Sein: »Beseligt sein und selig tief empfinden«, aus Op. 112 | 1,00 |
| No. 3. Asiat's Ständchen: »O hör' mein Fieh'n!« aus Op. 109 | 1,50 |
| No. 4. Ueberfahrt: »Ich stieg in den leichten schwankenden Kahn«, aus Op. 94 | 0,80 |
| No. 5. Nachtgesang: »So nah, so fern, so tief«, aus Op. 110 | 1,50 |
| No. 6. Beim Scheiden: »Viel tausend, tausend Küsse giebt«, aus Op. 122 | 1,50 |
| No. 7. Spielmann's Lied: »Und legt ihr zwischen mich und sie«, aus Op. 124 | 1,50 |
| No. 8. Gute Nacht, mein Herz! aus Op. 123 | 1,00 |
| No. 9. Turan's Zeit: »Im weiten Meer der Wüste«, aus Op. 110 | 0,80 |
| No. 10. Was man nicht antasten soll: »Ich hat' ein Bildniß wunderfein«, aus Op. 124 | 1,50 |
| No. 11. »Wenn sich zwei Herzen scheiden«, aus Op. 124 | 0,80 |
| No. 12. »O sieh mich nicht so lächelnd an«, aus Op. 123 | 1,50 |
| No. 13. Melek's Wanderlied: »Weit wohin das Auge schweift«, aus Op. 110 | 1,00 |
| Mozart, W. A., Op. 96. Concert für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner | 3,50 |
| — Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner | 3,50 |
| No. 1. Adagio aus der Serenade in Es dur f. Blasinstrumente | 2,00 |
| No. 2. Andante aus der Serenade in C moll f. Blasinstrumente | 1,50 |
| No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotten | 1,50 |
| — Drei Tonstücke (Zweite Folge) aus den Streichquartetten, Op. 94. Bearb. von H. M. Schletterer u. Jos. Werner | 3,50 |
| No. 1. Poco Adagio | 1,50 |
| No. 2. Andante | 2,00 |
| No. 3. Andantino grazioso | 2,00 |
| Naumann, Ernst, Op. 4. Drei Fantasiestücke. (Herrn Andreas Grabau gewidmet) | 3,00 |
| No. 1. Moderato | 1,50 |
| No. 2. Presto | 1,50 |
| No. 3. Andante con moto, quasi Allegretto | 1,50 |
| Neukowaki, Siegmund, Op. 3. Melodie und Burlesca | 2,50 |
| No. 1. Melodie | 1,50 |
| No. 2. Burlesca | 2,50 |
| Raf, Joachim, Op. 86. Zwei Fantasiestücke. (Dem Freiherrn Olivier von Beauclieu-Marcconay verehrungsvoll gewidmet.) | |
| No. 1. Begegnung | 2,50 |
| No. 2. Erinnerung | 2,50 |
| Schubert, Franz, Op. 127. Drei Sonatinen für Pianoforte und Violine. Uebersagen von Rud. Barth. | |
| No. 1 in D | 3,00 |
| No. 2 in A moll | 1,50 |
| No. 3 in G moll | 2,00 |
| Taubert, Wilh., Op. 150. Sonate. (Hrn. Carl Kubitz zugeeignet) | 7,50 |
| Wüller, Franz, Op. 39. Zweiundzwanzig Variationen über ein Thema von Franz Schubert. (Frau Elise von Herzogenberg gewidmet) | 4,00 |

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. Februar 1880.

Nr. 6.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser. (1703—1706.) (Fortsetzung und Schluss.) — Diatonik und Chromatik. — Anzeigen und Beurtheilungen (Symphonische Dichtung [Jean Louis Nicodé: Maria Stuart, Op. 4]. Für Männerchor und Orchester [Jacob Axel Josephson: Arion. Die Macht des Gesanges, Op. 48]. Lieder mit Pianoforte [Fünf Toscanische Gedichte componirt von Pauline Viardot-Garcia]). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Geschichte der Hamburger Oper unter der Direction von Reinhard Keiser.

(1703—1706.)

(Fortsetzung und Schluss.)

An diese ziemlich misslungene Feind-Keiser'sche Geburts-
tagsoper schliessen wir die Besprechung eines Singspiels von
Feind, welches ebenfalls in diesem Jahre 1706 gedichtet,
componirt und in Scene gesetzt, vorläufig aber nicht aufgeführt
wurde.

148^A. L'amore smmalato, die krankende Liebe. Oder:
Antiochus und Stratonica. Musikalisches Schau-
spiel, auf dem grossen Hamburgischen Theatro
vorgestellt. Im Jahr 1707. 31 Bl. Vorwort und 3 Acte.
40 d. Arien, 23 in der Rundstrophe. 43 ital. Arien, 9 mit
da capo. 10 Verwandlungen.

148^B. Neudruck um Jahr 1708. Der erste Bogen, Titel und
Vorwort, ist neu gesetzt, wobei das Vorwort etwas geän-
dert wurde; der Text dagegen ist von dem vorigen Satze
wieder abgedruckt. — In einem späteren Textbuche
»Hamburg, gedruckt bei Friderich Conrad Gref-
linger, Anno 1714« (26 Bl.) fehlt das Vorwort ganz.

148^C. Wieder abgedruckt in den Deutschen Gedichten
S. 393—454; mit geringen Veränderungen.

Die Composition war von Graupner, und die Partitur
ist erhalten.

Feind macht hier aufs neue seine ganz richtige Meinung
geltend, »dass nemlich die Dichtkunst nicht aus künstlich und
zierlich zusammen gefügten Wörtern, sondern aus guten, in
zierlichen Redensarten gesetzten Pensées bestehe. Hievon wäre
viel zu schreiben, wenn Hamburg London, Venedig oder Paris
wäre und es in Teutschland solche Liebhaber, Connoisseurs
und Patronen der Musik und Poesie gebe, als in Frankreich,
Engelland und Italien. Da ich aber in Wahrheit nicht ver-
sichert, dass nur drei Gelehrte, so die Poesie recht verstehen,
sich die Mühe geben, eine Opera mit Bedacht und Nachsinnen
durchzubüßern, was sollte denn wohl einen Verfasser animi-
ren, um etwas Neues und Sonderbares sich zu bemühen. Vir-
gilius und Ovidius haben auch unter einem Augusto nur im
aureo seculo gelebet, und die Französische und Englische
Poeten werden durch Estime, Gloir und Belohnung zugleich
aufgemuntert. So verschiedentlich ist die Hochachtung der
Wissenschaften, da es doch, in Ansehung der Invention, um
eine Französische Opera oft eine schlechte Sache, weil sie meist
aus Ovidii Verwandlungs-Büchern genommen. Wiewohl auch

einige von recht fürtrefflicher Poesie, sehr schönen und hohen
Pensées und guter Ausarbeitung sind.« Auf diese Gedanken
kam man jetzt immer wieder zurück, weil den Betreffenden
in jenen Tagen der Abstand Hamburgs gegen Paris, London
und Venedig besonders empfindlich war. Der vielleichste Feind
konnte zu Gunsten seines Urtheils noch die Augenzeugschaft
anführen, denn er hatte alles selber gesehen.

Der vorliegende Operntext wurde von ihm auch im Aus-
lande, nämlich in Paris geschrieben. Ueber seine Quellen und
Vorgänger sagt er: »Antiochus und Stratonica, nachdem sie
die entlegene Grenzen Assyriens verlassen, begaben sich auf
das Zurufen des Luca Assarini, eines Genuesischen Romanisten
[Romanschreibers] nach dem angenehmen Ligustischen Gestade:
erhuben sich von da nach der weltberufenen Seine; erkiesten
darauf das Ufer der stillen Saale zum Aufenthalt: und endlich
lassen sie sich am Strande der schiffreichen Nieder-Elbe nieder,
um das volkreiche Hamburg in Augenschein zu nehmen. Ge-
dachter Assarini, Corneille und Talander haben, wiewohl ein
jeder auf eine besondere Art, ihre Geschicklichkeit hierinnen
sehen lassen, von deren Ruhm ich aber gar nicht participiren
kann, weil ich keinen von den dreien gefolget. . . . Die Ein-
richtung [dieses Singspiels] wird von den meisten Schauspielen,
die wir bisher gesehen, es sein Italiänische, Französische,
Englische oder Teutsche, etwas zu unterscheiden sein.« Im
Vorwort der Ausgabe C drückt er dieses bestimmter aus, in-
dem er sagt, dieser Text sei von seinen »vorigen etwas unter-
schieden« und »mehr nach der Französische Manier abgefast«,
wzu der Ort der Entstehung ein Wesentliches beitrug, denn
es ist »die Lucretia in Halle, Octavia und Masagnello in Ham-
burg, Sueno in Leiden, dieses letztere aber unter einem, mit
lauter beaux esprits angehäuftem Climate verfertigt worden.
Daher es wol billig nach des Bouhours, Abbé Brice und Dan-
court Ausspruch, wenn jener könnte, und diese darum würden
befragt werden, das beste sein sollte. Meines Theils aber wollte
lieber einen Silvani, Noris, Postel und Bressand, als einen Fran-
zosen zum Richter erwählen.«

Welches von diesen Spielen dem Texte nach nun »am besten
müge gerathen sein«, kann auch heute noch unentschieden
bleiben. Das Beiwerk ist uns in allen Feind'schen Texten
eigentlich wichtiger, als die Sache selbst. Die Stratonica hat
darin etwas Eigenthümliches, dass der Dichter den Kampf gegen
den Hamburger Opernarran aus der Vorrede sogar im Texte
fortsetzt. In der Vorrede (und zwar nur bei A und B) sagt er zu-
nächst: »Hätte ich Lust, meine Meinung, dass die edelste Ge-
müther allemal mehr Vergnügung an traurigen Begebenheiten,
als Gaukelpossen gefunden, mit Exempeln zu bestätigen, so

würde das galante Frankreich, welches unter 80 Opern kaum 15 aufweist, die nicht in den klüglichen Tragödien bestehen, das kluge Italien selbst, und das angenehme Engelland, mir zu einem sattemen und unverwerflichen Beweisgrund völli-ge Materie darreichen.* Originell ist nun, dass der Poet darauf in seinem Stücke durch den Mund des Narren Negrodorus über das unersättliche Verlangen des Publikums nach Possen loszieht. Zuerst bei der Vorstellung einer Zauberei:

Sol. Das Spiel war artig.

Str. Mir gefiel es wohl.

Hes. Mir angenehm.

Mirt. Und so gelinget meine Kunst.

Negrodorus. Ich zweifle dran, denn weil kein Narr dabei,
So glaub' ich nicht, dass es gefällig sei.

Aria.

Und sind die Opern noch so schön,
Wenn Arlechino nicht
Sein Ampt dabei verricht,
So können sie doch nicht bestehn.
Ein Thor muss seines Gleichen sehn,
Und sind die Opern noch so schön. (I, 2.)

Ferner sagt unser Negrodorus zum Schluss des ersten Actes:

Ihr Leut', ich weiss, ihr geht es willig mit mir ein,
Der Actus soll durch mich beschlossen sein:
Hört dann, ihr Brüder, meine Kunst-Verwandten!
Und ihr, spielt eines auf, ihr Herren Musikanten.

Aria.

Es hat die Frau doch insgemein
Den Hut in diesen Jahren;
Glaubt mir, ich hab's erfahren.
Wenn sie durch Bitten oder List
Nicht Herr in ihrem Häusgen ist,
So muss Gewalt gebraucht sein.
Es hat &c.

Nun ist die erste Handlung aus;

Küm' ich nicht wieder, gelt, ihr ginget bald nach Haus.
(Entrée von einem Arlechin, einer Arlechinin, einem Scaramuza und Scaramuzin.) (I, 40.)

Eine dritte Stelle dieser Art findet sich im zweiten Act, als ein Drache Feuer auf ihn speit:

Negrod. Verbrennt mich denn nur gar nicht hier,

Wie wollt' hinfüro woll die Opera bestehn,
Wenn Negrodorus sollt' in Flammen untergehn?
Ach Gnade, Monsieur Drach! (II, 10.)

In solchen Bitterkeiten hatte Feind seine Stürke, sie pfliegen ihm auch stets gut zu gerathen und ihr Ziel zu treffen. Aber er verwechselte hier wieder ein für die Aufführung bestimmtes Bühnenstück mit einer Satire, woraus wir auf eine neue ersehen, dass das Drama oder die lebendige Bühne sein Feld nicht war. Das vorliegende Stück, nämlich der ernste Theil dieser Geschichte, lehrt dasselbe. Antiochus verliebt sich in seine Stiefmutter Stratonica. Es wird rüchbar: Antiochus legt sich vor Liebe zu Bett, und der Herr Vater, König Seleucus, statt die wahrscheinlich zu früh bei Seite gesteckte Ruthe wieder einmal an dem Söhnlein zu probiren, tritt diesem die Stratonica ab! Der Dichter benutzte hier absichtlich nicht den klugen Seitenweg, durch welchen ein grosser Colloge diese Geschichte für unsere Sitten erreichbar gemacht hatte, denn er sagt in der Vorrede: »Mr. Corneille hat sie, nach dem Gout seiner Landsleute, auf dem galanten Parisischen Comödien-Theatro aufzutreten lassen, und, um den politen Zuschauern, welche den Stand der Ehe für ein Sacrament halten, keinen Ekel zu erwecken, gedichtet, als wann Seleucus mit der Stratonica nur verlobt gewesen, welches allerdings vernünftigen Beifall findet. Ich aber, der ich mehr als zu feste versichert, dass meine wertheste

Landsleute ihre Seelen und Gemüther von solchem Aberglauben geübert*), bin in diesem Stück bei der wahrhaften Geschichte geblieben.« Nach diesen Aeusserungen dürfen wir uns nicht wundern, wenn Feind die That des Königs Seleucus für ein ausgesucht rares Exempel derjenigen Grossmuth hielt, die er (nach Sp. 71) in den Erfindungen der deutschen Dichter bisher allzu sehr vermisse; denn er lässt den König-Vater sagen:

Aus Tugend hastu sie verdient,
Aus Grossmuth lass ich sie dir über. (III, 16.)

Was darauf der Chor also bekräftiget:

O Grossmuth ohne gleichen! (III, 17.)

Man sollte eine solche Verwilderung des sittlichen Gefühls bei einem sonst gescheuten Manne kaum für möglich halten. Sah es so mit den Begabteren aus, wer sollte da helfen? Man geriet also bei allem Spötteln nur immer tiefer in das gemein Komische hinein. In Norddeutschland fehlte der Halt, den ein durch lange Uebung und vielerlei Vorbilder erworbenes Kunstgefühl gewährt; das Ernsthafte und besonders das »Traurige« oder Tragische war den Zuschauern langweilig, weil ein Verständniss für die höhere künstlerische Form fehlte, und dass es ihnen unter solchen Umständen — bei der damaligen Unfähigkeit der Idealgestaltung — sammt und sonders als Unnatur erschien, ist sehr erklärlich. Dem unflätigen und kunstlosen Geschmack der Masse behagten eigentlich nur die Narrenspesen in der alten Liedgestalt, und die höher gestimmten Kunstfreunde hielten sich ausschliesslich an die Musik. Darauf hin konnte ein Theater immer noch allerlei unternehmen: nur an die gesunde Entwicklung einer deutschen Oper war nicht zu denken.

Feind setzte diesmal sogar zum Schlusse ein italienisches Stück, nämlich eine Arie des Antiochus, welche der Chor wiederholt. Es war ja auch alles gleich. Die dreizehn italienischen Arien kamen wieder aus seiner Werkstatt, und »wer der Itallianischen Sprache mehr als der Verfasser kündig, geruhe die eingeschlichene Fehler so lange geneigt zu übersehen, bis ein Welscher mehr Vollkommenheit in Composition Teutscher Arien blicken lässt«, sagt er in der Vorrede. Der »Welscher«, auch wenn er solches gekonnt hätte, war aber unter allen Umständen so klug, es nicht zu thun; denn wenn irgend Jemand seine Kraft, gleich Antäus, nur dadurch sich erhält, dass er mit der mütterlichen Erde in Berührung bleibt, so ist dies der Dichter.

»Künftig, so fern es mein verwirrter Zustand leidet, möchte wol dem verliebten Pedanten oder dem galanten Aristoteles bei müssigen Stunden eine Stelle auf dem Schauspielplatz anweisen«, sagt Feind in der Vorrede zur Ausgabe C (S. 397), die 1708 in den deutschen Gedichten erschien. Der verübte Aristoteles blieb ein Project. Die Erwähnung seines verwirrten Zustandes ist der einzige Hinweis auf Vorgänge, unter denen namentlich diese Oper zu leiden hatte; in den Ausgaben A und B, den eigentlichen Theater-Textbüchern, wird die ganze Sache vielleicht absichtlich mit Stillschweigen übergangen, vielleicht auch war die Vorrede bei A bereits gedruckt, als die tumultuarischen Ereignisse eintraten.

Wie schon erwähnt, unterblieb die bereits hergerichtete erste Aufführung im Jahre 1706. Die damals in Hamburg herrschende demagogische Partei, an deren Spitze der Bortenwirker Stilcke und der Pastor Krumbholtz standen, verhinderte die Aufführung, da man durch Feind's Satiren gereizt war. In einer Streitschrift aus dem Jahre 1708 »Der sich selbst zum Tode verurtheilende Doctor Krumbholtz . . . von Barth. Feind, L. Im Junio des 1708^{ten} Jahres.« 4 Bogen in kl. 4.)

*) Dieser Zwischensatz mit seinen rohen Gedanken findet sich nur in dem Textbuche von 1707, ist aber in dem von 1708 gestrichen, scheint also doch sofort die verdiente Beurtheilung erfahren zu haben.

berichtet der Autor hierüber wie folgt: »Habe ich nicht das grausame Laster der Empörung in zweien Schauspielen natürlich entworfen und in der Römischen Unruhe und Neapolitanischen Fischer-Empörung auf dem öffentlichen Opera-Theatro vorstellen lassen, wie kein Aufruhr ein gutes Ende nehme, sondern scharf bestraft werde? Dieses hätten sie sich zur wohlgemeinten Warnung sollen dienen lassen, aber es hat denen boshaften Unruh-Stiftern so sehr missfallen, dass sie mich endlich davor aus der Stadt bannen lassen. Ja Stücke hat sogar verhindert, dass meine letzte Opera, L'amore ammalato, oder der sterbende Antiochus, nicht aufgeführt werden: Aus keiner andern Ursache, als weil ich, als ihm eine so verhasste Person, sie verfertigt, ungeachtet sie von Ihro Magnificence Hr. Syndico von Bostel censirt und approbirt worden. So hoch war des Kerlen Auctorität in der Stadt gestiegen, dass auch die am Theatro Engagirte und Verpachter einen grossen Schaden deshalb müssen an den Beinen binden, da die Opera wirklich in die Music gesetzt, und mit grossen Kosten an den Praesentationen gearbeitet worden.« (Bogen C 2.) Die näheren Umstände wird man in dem folgenden Abschnitte vom Feustking'schen Opernstreit dargelegt finden. Aus den bisherigen Andeutungen ist aber schon zu ersehen, wie Alles gegen einander verhetzt war und der Boden unter den Füssen schwankte. Jede der Hauptpersonen that auch redlich das Ihre, um den Krieg Aller gegen Alle in den Schwung zu bringen. Das folgende Stück, das letzte der Keiser'schen Opernleitung, war ebenfalls ein Hauptstreich nach dieser Richtung hin.

119. Der Durchlauchtige Secretarius, oder: Almira, Königin in Castilien. In einem Singspiel auf dem grossen Hamburgischen Schauplatz aufgeführt und in die Music gesetzt durch Reinhard Keisern, Hochfürstl. Mecklenburgis. Capoll-Meistern, im Jahr 1706. Gedruckt (gedruckt) in obgemelten Jahr. 22 Bl. Vorwort und 3 Acte u. s. w. (vgl. Nr. 109.)

Dies war nun dasselbe Stück, welches zwei Jahre zuvor Feustking bearbeitet und Händel componirt hatte. Der deutsche Text wurde auch beibehalten soweit er nicht durch den inzwischen geführten Streit unmöglich geworden war. Alles bei dieser Gelegenheit Getadelte ist aus dem Textbuche Feustking's entfernt. Angelassen sind 7 Arien, 6 deutsche und eine italienische, auch ist hin und wieder eine Handvoll Recitativ gestrichen: Umgedichtet sind 4 deutsche Arien; eingerückt eine deutsche für eine italienische, und 5 italienische für 3 deutsche, dergleichen 4 italienische für 4 andere italienische Arien. Feind wird das alles besorgt haben. Bei den vertauschten deutschen Arien fiel natürlich zu allererst die viel bespöttelte »Almire regiere«. Das folgende Chorstück vertritt sie:

Aria a Tutti.

Frohlocket und jauchzet, getreueste Herzen,
Es lebe Almira, mit Segen bekrönt!
Last Pauken, Trompeten und Freudenspiel scherzen,
Bis Himmel und Erde von selben ertönt.
Frohlocket und jauchzet, getreueste Herzen,
Es lebe Almira, mit Segen bekrönt!

Diese Chorarie steht zu Anfang der Oper, was sachlich nicht besonders passend erscheint, da sie doch nur ein Freudenschrei des Volkes nach der Krönung sein soll, diese aber erst auf den Chor folgt. Man wünschte offenbar die Oper mit einem Chor zu eröffnen; über die Rücksichten, welche die Handlung erfordert hätte, war man in Hamburg gewohnt, sich leichten Herzens hinweg zu setzen, namentlich zu Anfang, denn wie ein Zeitgenosse berichtet, war es hier Mode geworden, dass man beim Aufzuge des Vorhangs auf der Bühne eine singende Menge mit offenen Mäulern wahrnahm. Auch der Arientext »Vollkommene Blinde, wie wollt' ihr stets schneiden«, mit welchem man

Feustking ebenfalls zum Besten hatte, fiel jetzt fort, und mit ihm noch manche andere poetische Kostbarkeit. Was man mit diesen vermeintlichen Besserungen erreichte, erscheint uns heute nicht der Rede werth, und die neue Musik Keiser's konnte im Grossen und Ganzen gegen die Händel'sche nicht mehr aufkommen. Wenn ihr im Einzelnen etwas besser gelang, so bezog sich dieses ohne Zweifel auf die komischen Gesänge. Ein flottes Lied aus Almira »Schürzgen mit dem Falbala« (II, 43) hörte im Jahre 1708 Jemand singen zusammen mit dem altbekannten »Störbeck und Götz Michael Rofoen beide tho gliker Deel, Tho Water und tho Lande«. (»Erzählung einiger denkwürdigen Empörungen in Hamburg x. 6. Sept. 1708. kl. 4. Seite 1.) Es war also dauernd im Munde der Strassensänger. Dass es Keiser's und nicht Händel's Melodie gewesen sei, ist allerdings nur eine Vermuthung von mir. Aber Händel war ein Anfänger, der sich um scherzhaftes Gesänge niemals sonderliche Mühe gab, Keiser dagegen in seiner Art ein Meister im komischen Gesange.

Bei Aufzählung der Händel-Feustking'schen Almira im »Musikalischen Patriot« setzt Mattheson hinzu: »Hiebei war ein Epilogus, genannt der Genius von Europa, componirt vom Hrn. Keiser.« (Patr. S. 186.) Hiernach müsste man also annehmen, dass Keiser die Händel'sche Almira nicht nur als Theaterdirector, sondern gewissermassen auch collegialisch als Componist in die Welt eingeführt habe, indem er einen Epilog dazu schrieb. Eine Bestätigung dieser an sich ziemlich unwahrscheinlichen Nachricht ist nirgends aufzutreiben, wohl aber werden wir sie unter Nr. 121 widerlegt finden.

Bei Erwähnung der später von Keiser componirten Almira sagt Mattheson dann ebenso bestimmt, dieselbe sei aufgeführt »nebst einem Prologo: Il genio di Holsatia, davon Hr. Keiser die Music und Hr. Feind die Worte gemacht hatte.« (Patriot S. 187.) Beide, Prolog und Epilog, liegen in gesonderten Textbüchern vor und können immerhin als selbständige Werke betrachtet werden; als solche führen wir sie zum Schlusse dieses Abschnittes auf.

120. Il Genio d'Holsatia. Introduzione al Fuoco artificiale, rappresentato nel Teatro d'Ambugo alle glorie delle Riverendiss. e Sereniss. Altezza di Slesvic-Holstein e Bronsvic-Lunebourg. La Musica è del Sigr. Riccardo Keyser, Direttore del Teatro. La Poesia di B. Feind. L'Interlocutore Virtuoso Sigr. Grunewald. In Ambugo 1706. 4 Bl. Text und 3 Bl. Beschreibung des Feuerwerks. 3 Arien mit da capo.

Der Titel ist lediglich italienisch; der Text hat eine deutsche Uebersetzung gegenüber; das Feuerwerk ist nur deutsch beschrieben. Der Gesang beschränkt sich auf eine Scene für den Bassisten Grunewald. Weil die durchlauchtigen holsteinischen Herrschaften nebst einigen braunschweigischen bei der Vorstellung anwesend waren, wird diese verwegene italienische Stolpererei dem auf dem Titel prangenden Kleeblatt Feind-Keiser-Grunewald wohl mehr abgeworfen haben, als der im selben Jahr nach Kopenhagen gerichtete Szeno (Nr. 117). Das Feuerwerk enthält grüliches Zeug. »Eine Venus auf der Alster, in einer brennenden Muschel. Aus Augen, Mund und Brüsten steigen verschiedene Schwärmer und andre Feuer, und aus ihrem Kopfe fahren viele Stern-Kugeln.«

Dass hiermit die erste Vorstellung der Keiser'schen Almira eröffnet wurde, wollen wir Mattheson glauben; das Textbuch enthält keine Hinweisung darauf. Aber gegen die andere Behauptung, der »Genius von Europa« sei als Beschluss der Händel'schen Almira zuerst, und zwar schon 1704 oder 1705, herausgekommen, regen sich gegründete Bedenken. Das einzige davon erhaltene Textbuch (in der Hamb. Sammlung B, Bd. IV n. 46) hat nämlich folgenden Titel:

421. Der Genius von Europa, an dem frohen Geburtstage Ihrer Römischen Kayszerlichen Majestät Joseph I. zu allerunterthänigster Freuden-Bezeugung, nach der Opera Almira, auf dem Hamburgischen Theatro abgesehen. Im Jahr 1708 den 26. Julii. 4 Blätter; 4 Arien und Chöre.

Es geht aus dem Texte hervor und versteht sich auch von selbst, dass man zur Geburtsfeier des Oberhauptes Deutschlands, des mit Recht verehrten und geliebten Kaisers Joseph, jetzt nicht einen bereits vor Jahren gebrauchten Text wieder aufwärmen konnte; und ebenso wenig darf man annehmen, der kaiserliche Geburtstag sei schon früher bei dieser Oper gefeiert worden, denn das Datum des 26. Juli passt zu keiner der bisherigen Aufführungen. Wir können als feste Thatsache betrachten, dass der Geburtstags-Epilog am 26. Juli 1708 zum ersten Mal bei der Almira erschien; zweifelhaft ist nur, bei welcher Almira. Die Direction war zwar seit beinahe zwei Jahren in anderen Händen, aber es ist doch kaum zu glauben, dass man schon damals Keiser's Almira zu Gunsten der Händel'schen beseitigt hatte und dass sowohl Keiser als Feind sich dazu hergaben, dieses ihr Unterliegen mit einem wirklich recht schwungvollen Epilog zu verherrlichen. Nach Jahren gewann Händel's Almira allerdings die Oberhand vor der Keiser'schen; aber im Jahr 1708, wo Händel fern in Italien pilgerte, Keiser dagegen bei steigender Beliebtheit wieder in Hamburg wirkte, dürfen wir annehmen, dass er und Feind die Genugthuung hatten, ihre vermeintlich poetisch wie musikalisch viel vollkommene Almira mit dieser kaiserlichen Geburtstagsfeier schmücken zu können. Auch das vorhin erwähnte komische Lied »Schürzgen mit dem Falbala« ist ein Beweis für ihre Autorschaft; dasselbe wurde durch die sicherlich glänzende Aufführung, im Juli 1708 aufs neue in Umlauf gesetzt, und da unsere Annahme, dass es von Keiser und nicht von Händel herrührte, wohl von Niemand beanstandet wird, so ergibt sich der Schluss, die am 26. Juli 1708 erneuerte Almira sei die Keiser'sche gewesen, ganz von selbst. Nach Jahrzehnten lieferte Keiser allerdings einmal als Lohnarbeiter das kahle Recitativ zu einer Oper (Partenope, 1733), deren übrige und eigentliche Musik von Händel war; aber es ist nicht zu glauben, dass er schon 1708 sich soweit verlugnet haben sollte, um eine Musik mit einem pompösen Nachspiel zu versehen, deren Beifall ihn seiner Zeit so tief verletzt und für deren Verdrängung vom Theater er einen so unruhlichen Eifer entfaltet hatte. Hinsichtlich Mattheson's geht aber hieraus eine Moral hervor, welche uns bei den vielen Fällen, in denen wir lediglich auf seine Berichte angewiesen sind, garnicht angenehm sein kann, obwohl sie uns insofern nützt, dass wir dadurch in der Kritik seiner Nachrichten freiere Hand bekommen. Das schier undurchdringliche Gewirr widersprechender Zeugnisse, welches sich um alles schlingt, was mit Händel's Jugendoper Almira zusammen hängt, ist doch wesentlich durch Mattheson's Flüchtigkeiten, oder wie man es nennen will, verschuldet.

Damit war nun die Herrlichkeit der Keiser'schen Opernpachtung zu Ende. Sie nahm ein Ende mit Schrecken, würdig des Anfangs, den wir oben Sp. 19 erzählt haben, wie der ganzen leichtsinnig tollen Führung. Der mitpächter Drüsicke wurde flüchtig, bevor ihn die Gläubiger festsetzten; Feind, von den Hamburger Wühlern und vermuthlich auch noch von anderen Leuten gedrängt, brachte sich nach Stade in Sicherheit — wir haben schon gehört, dass er sagte, er sei dorthin »verbannt«, also muss er öffentlich aus der Stadt gewiesen sein; und Keiser scheint sich mit der schnellen Post zuerst nach Weissenfels begeben, dann aber eine Zuflucht bei seinem treuen Gönner, dem Grafen von Dernath zu Stierhagen gefunden zu haben. »Das flüchtige Glück irrte gewaltig umhers«, schrieb Mattheson hierüber (Sp. 19), der uns zugleich versichert, die Dinge, welche

sich in diesen Jahren ereigneten, seien mehr für einen »musikalischen Roman«, als für eine ernsthafte und mit »Bescheidenheit« ausgeführte Lebensbeschreibung geeignet. Das Ende dieser Opernpachtung war wo möglich noch toller, als die ganze Führung gewesen war, und hatte in der ganzen ereignisreichen Geschichte dieses Theaters seines gleichen nicht.

Den »Roman« in jener Sache weiter auszuführen, fehlen uns jetzt zum Theil die Materialien. Wir werden aber diesem Kapitel noch zwei Anhänge folgen lassen, welche die seltsame Epoche grell beleuchten und sich naturgemäss an die beiden letzten Opern knüpfen. Feind's Antiochus leitet zu dem poetischen, Keiser's Almira zu dem musikalischen Hader, und so werden wir darstellen

im ersten Anhang: den Feind-Feustking'schen Opernstreit, im zweiten: Händel's Almira und Keiser's Octavia.

Chr.

Diatonik und Chromatik.

Wenn ich die geistreichen Recensionen der »Nova Vocalia« in d. Bl. verfolge, worin der Chromatik gar oft ein wohlverdienter Hieb applicirt wird, so drängt es mich, zur etwaigen Orientierung in diesen zwei scheinbar so heterogenen Dingen einige Worte zum Ausgleich zu sprechen. Sind diese beiden denn wirklich zwei so feindliche Schwestern, dass alle Sünden gegen die Euphonie nur immer der armen Chromatik in die Schuhe gehoben werden müssten? *Abusus non tollit usum* gilt doch auch wohl hier.

Es ist also doch nur der Missbrauch der Chromatik, das durchweg unmotivirte Verwenden derselben allein, die unsern Tadel herausfordern kann, d. h. die missverständene ewige — »Wagnerei« seiner Nachbeter und Nachtreter. Alle Errungenschaften in harmonischer Hinsicht haben wir jedoch nur allein der Freiheit in chromatischer Hinsicht zu danken. Wer aber wäre im Stande, uns eine musikalische Syntax zu geben, ein »bis hieher und nicht weiter«, wenn nicht unsere Classiker? Es liesse sich nachweisen, dass schon die alte *Musica sacra* ausgedehnteren Gebrauch von der Chromatik gemacht habe, denn sie musste herbeigeholt werden in den *Toni facti*, um eine entsprechende Melodie zu ermöglichen, wenn gleich die bezüglichen Töne noch diatonisch d. i. »incorrect« geschrieben waren, und gar oft in den Schlussfällen der Leitonen (ungeschrieben) als *Disis* verschärft werden musste. Wir bilden uns ein, der »Septaccord auf der ersten Stufe *c e g h*« wäre eine besondere pikante Schönheit und bedenken nicht, dass es vielleicht »damals« schon *Usus* war, diese wirklich harte zufällige grosse Septime nach *b* abzdämpfen. Sobald sich jedoch ein Anfänger diese »Licenz« erlaubt, gleich wird er ermahnt, »diatonisch reine« zu bleiben, und ja diese schneidende Schönheit nicht zu verunstalten durch ein harmlos unschuldiges *b*. Wer aber, frage ich, giebt uns Brief und Siegel, dass die Alten, die der Euphonie alle Opfer brachten, nicht ebenso diese so nahe liegende zufällige kleine Septime, oder vielmehr die Unterdominante von *F* als correctes *b rotundum* (h) zu betrachten? Schlagen wir aber einen Sechter auf, so ruht alles Heil bei ihm in missverständener Diatonik, da ist dieses harmlose *b* schon ein »leiterfremder« Ton, der nimmer in *C* gebraucht werden dürfe, da Wort mit grosser Unverfrorenheit nur der Diatonik allein das Wort geredet und nachdrücklichst vor aller und jeglicher Chromatik gewarnt, als ob sie eine ewige Feindin und nicht vielmehr die beste Freundin der Diatonik wäre.

Schon Kirnberger sagt in der Kunst des reinen Satzes II. S. 58 Folgendes: »Die Alten haben, weil sie die gar so eingeschränkte Beschaffenheit ihrer Tonleiter gefühlt haben, nach

und nach den notwendigen *Semitonium* eingeföhret. Daher ist die beste Art, diese Töne zu behandeln, wohl diese, dass man sowohl in der Hauptmelodie als im Basse die Töne, die nicht in der Tonleiter der gewöhnlichen Tonart liegen, soviel als möglich vermeide und z. B. in *D* kein *♭*, in *E* kein *♯*, in *F* kein *♭*, in *G* kein *♯* brauche, dennoch aber, besonders in den Mittelstimmen zur Vermeidung eines Tritons oder sonst zu mehrerem Wohlklang sich dieselben erlaube. Hauptsächlich ist das *subsemitonium modi* bei allen Cadenzen die mit dem Dominantaccord gemacht ward, nöthig.

Wir sehen also laut eines solchen Zeugnisses vor 100 Jahren, dass damals schon die Bedeutsamkeit der Chromatik gegenüber der starren Diatonik gewürdigt wurde. Es stellt sich nämlich unwillkürlich das Bedürfniss ein, ausser den sieben Urntönen andere einzuföhren, die erst durch ihr Auftreten die Melodie wahrhaft diatonisch machen, so dass die Diatonik gewissermaassen erst die Folge der Chromatik ist. Hätten wir jene fünf chromatischen Töne nicht a priori im Vorrathe, wo nähmen wir sie denn sonst her, wenn nicht aus dem Urborn unserer Zwölffzahl?

Es klingt deshalb immer sonderbar naiv, aus dem Munde gewichtiger Tonlehrer Aeusserungen zu vernehmen, wie: »zufällige Erhöhung des Tones *c* nach *cis*, des Tones *f* nach *fis*«, was doch mit anderen Worten nichts anderes ist und sein kann, als: Die Siebenzahl ist nichts anderes als die Abkürzung der Zwölffzahl.

Es ist aber gerade in der Chromatik nur allein in ihrer glücklichen Mischung die reichste Mannigfaltigkeit in melodischer und harmonischer Hinsicht ermöglicht. Vergleichen wir nur einmal folgende zweistimmigen Melodien, wie sie sich mannigfaltig durch die Chromatik gerade immer reicher zu Drei- und Vierklängen entwickeln, die wir keineswegs einfacher als durch unsere chromatische Zwölffzahl erklären können.

Um der Oekonomie willen sparen wir die alten Schlüssel und vielen Systeme, und verzeichnen sie nur in Neuschrift mit darüber gesetzten Tonnamen und den entsprechenden chromatischen Ziffern.

Sämmtliche von *a—g* verzeichneten Gänge, die längst schon praktisch sich bewährt haben, lassen sich ohne Geschraubtheit nur durch die chromatische Zwölffzahl begründen. Die diatonischen Zahlen unter *a.* sind nichts weiter als Abkürzung, während unter *b.* zur diatonischen Unterstimme die chromatischen Töne 11 und 7 eingeföhrt sind. Unter *c.* gesellt sich auch noch der 9. Ton ohne Zwang hinzu, der mit dem 7. Ton der Unterstimme eine orthographische verminderte Terz *fis—as* bewerkstelligen müsste, während laut unseren Zahlen von 7—9 nur ein Ganzton (zufällig) sein kann. Wir empfinden die beiden Töne als dissonirende Leitertöne zur Quinte *g*. Der Generalbass müsste den zweistimmigen Gang (unter *b.*) mit den Tönen *b* und *fis* nur mit der Verwandtschaft der drei Tonarten *C*-, *F*- und *G*-dur erklären; er müsste erst eine Umkehrung des Dominantseptimenaccords von *F*: *e g b c* zu Hilfe rufen, den er Terzquintsextaccord nennt, um *e—b* = 5-11 zu begründen; ebenso müsste er analog zur Begründung des »leiterfremden« Tones *fis* (7) die zweite Umkehrung des Dominantseptimenaccords von *G*-dur *a c d fis*, den er Terzquartsextaccord nennt, um *a—fis* = 10-7, diesen Zweiklang zu erklären; ebenso müsste er *h—f* = 12-6 als erste Umkehrung des Dominantseptimenaccords von *C*-dur *g h d f* erklären, während dies ein sicher »erlaubter« Tritonus ist, eine sehr euphonische Dissonanz, die in die Tonart *C*-dur föhrt.

Die Dreiklänge unter *f.* sind nichts als potenzierte Zweiklänge, und der Accord *c e b* nicht etwa so zu betrachten, als ob die Quinte *g* im Septimenaccord ausgelassen sei. Die beiden Vierklänge aber entfalten sich aus dem dreifachen *g* (der Dominante), dem Zweiklang *a—fis* = 10—7 bei liegender Quinte (8) der in den sehr praktischen Dreiklang resp. den elliptischen Hauptvierklang *g h f* ausläuft bei fehlender zufälliger Quinte *d*, um im vierstimmigen Dreiklang *C*-dur abzuschliessen. Unter *g.* sehen wir abermals chromatische Gänge in der Unterstimme bei liegender Tonica, die füglich nur mit unseren Ziffern eine Erklärung zulassen, die in den Vierklang *fis—as—c—d* münden, dessen Namen uns höchstens ein Tappert erklären könnte (1. Umkehrung von *d—fis—as—c*, als Septimenaccord mit verminderter Quint), während seine wahren Zahlen und sein wahrer Name nur in der Chromatik *7 9 4 3* gesucht

werden können. Es sind sonach meines Erachtens diese drei neuen Töne, wie sie uns als *b*, *fis*, *as* begegnet sind, nur chromatisch, d. i. durch die aprioristische Zwölffzahl zu erklären, wie denn auch nur sämmtliche 12 Tonarten in ihr wurzeln. Denn wo nähme die Tonart *G* ihre Septime her, wenn der siebente Ton nicht von Anbeginn auf der Welt wäre, den wir doch nicht etwa dadurch erhalten, dass wir die vierte Stufe von *C* nämlich *f* künstlich erhöhen?! Wir können ja auch ohne Zwang die chromatische Scala zweistimmig in Gegenbewegung bringen, und die möglichen 11 absoluten Intervalle werden ebenso viel zufällige erzeugen,

Unterstimme: 1 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
 Oberstimme: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1
 ohne dass wir eine Notation hiezu benötigten, denn aus dem Einklang *C* hervorgehend ist das Product

der ersten 2 Zahlen nur ein Ganzton = 2, oder grosse Secund,
 der zweiten - - - - - Zweiton = 4, - - - Terz,
 der dritten - - - - - Dreiton = 6, - - - Quart
 (kleine Quint),
 der vierten - - - - - Vierton = 8, - - - kleine Sext,
 der fünften - - - - - Fünftön = 10, - - - kleine Septime,
 der sechsten - - - - - Sechstön = 12, - - - Octave,
 oder mit anderen Worten: die chromatische Gegenbewegung
 von *CI* ausgehend bringt uns in den siebenten Ton *fa-ges*,
 während sich vorbenannte zufällige Intervalle erzeugen. Wir
 sind in der Hälfte angelangt, die weitere Folge ist aber nur das
 Spiegelbild der ersteren Hälfte.

Obschon wir gewohnt sind, die chromatische Scala aufwärts mit den Sylben *fa*, abwärts mit *es* zu bezeichnen, so hüten wir uns jedoch aus alter Gewohnheit, den siebenten Ton anders zu nennen selbst im Abwärtsgehen, als *fa*, obschon *ges* natürlicher wäre, weil wir die Anschauung nicht los werden können, dass *fa* zunächst Eigenthum sei der Tonart *G*-dur, während es nur eine Inconsequenz ist, und die beiden Töne 10-7 immer eine zufällige grosse Sexte ausmachen werden, da von 7-10 stets eine kleine Terz sein wird, ob ich *fa-a* oder *ges-a* sie nenne. Die Orthographie schafft eben nur Scheinintervalle, und $\frac{a-ges}{10\ 7} = \frac{a-fa}{10\ 7}$ muss als zufällige Sexte uns dasselbe Intervall sein, als kleine Terz, ob ich $\frac{fa-a}{7\ 10}$ oder $\frac{ges-a}{7\ 10}$ es nenne oder schreibe.

Aber auch noch andere Zahlen ausser den bereits gefundenen 7, 9, 11 werden uns begegnen, und zwar zunächst 4 als *dis-es*, wenn wir den neutralen Vierklang *fa-a-o-dis* nebst *es* seinen »Alterationen« ins Auge fassen wollen. So konnten wir gleich unter *g*., den dissonirenden Haupt-Vierklang $\frac{fa-a-o-dis}{7\ 9\ 1\ 4}$ herstellen, ohne dass wir uns lange mit seiner Herleitung und seinem Namen zu beschäftigen hätten.

Aus all diesem lässt sich folgern, dass die Chromatik etwas Natürliches, keineswegs aber künstlich Geschaffenes sei, das uns willfährig seine Dienste leistet. Wer aber geradezu die Diatonik ignoriren wollte, der fiel in denselben Fehler wie der, der die Chromatik anfeinden wollte. Hüten wir uns vor beiden Extremen, vor überverstandener Diatonik, wie vor immer und überall mit Haaren herbeigezerrter Chromatik, denn *omne nimium vertitur in vitium*.

Es werden aber noch Jahre vergehen, bis uns die nützlichste einfachste Tonlehre die beste Unterweisung wird geben können, wo und wann das eine oder das andere Moment, Diatonik oder Chromatik, in den Vordergrund zu treten habe. Diese Tonlehre, diese wahre Grammatik der Tonsprachlehre, zu abstrahiren aus unseren Heroen, will erst noch geschrieben sein. Wer das wohl erlebt? Sie kann aber nur dann erst in Angriff genommen werden, wenn beide als gleichberechtigte Schwestern versöhnt Hand in Hand gehen, wenn man erkannt haben wird, dass die Siebenzahl nur eine Theilzahl von 12 ist, dass also das Ganze uns ebenso werth sein müsse als der Theil, dass die eine nur wurzelt in der andern. *H. J. Vincent.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Symphonische Dichtung.

Jean Louis Nicodé. Maria Stuart. Eine symphonische Dichtung für grosses Orchester. Op. 4. Partitur Pr. № 6,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Als Liszt mit seinen symphonischen Dichtungen hervortrat, jubelten seine Anhänger und Freunde und meinten, nun werde

die neue Richtung sich mit Riesenschritten Bahn brechen. Die Unparteiischen schüttelten die Köpfe und im Laufe der Zeit hat sich herausgestellt, dass ihre Bedenken nur zu gegründet waren, denn festen Fuss haben diese Liszt'schen Compositionen nicht zu fassen vermocht. Vom bei weitem grössten Theil des Publikums und der Musiker abgelehnt, sind sie längst wieder in den Hintergrund getreten. Dass sie nicht ganz in Vergessenheit gerathen, dafür sorgen Liszt's Anhänger schon, was wir diesen nicht verargen wollen, denn Pietät und Dankbarkeit sind immer zu respectiren. So blitzen die Sachen den Irrlichtern gleich da und dort auf, um bald wieder zu verschwinden. Der Anwendung besonderer Mittel mag es gelingen, sie hier oder da länger festzuhalten, darin liegt aber kein Beweis für ihre Lebenskraft. Dass Form und Inhalt derselben wenig sympathisch berührten, ist ein Beweis dafür, dass in der grossen Musikwelt noch gesunder musikalischer Sinn vorhanden ist und dies giebt zugleich der Hoffnung Raum, dass die eigentlich durch Berlioz inaugurierte Stürmerperiode nach und nach ganz überwunden werden wird. Mögen die Componisten der der Instrumentalmusik gestellten Aufgabe und der ihr nun einmal gezogenen Grenzen, die Niemand ungestraft überschreitet, stets eingedenk sein und zugleich recht viel Gutes — nicht etwa heucheln, nein in Wahrheit besitzen, alles Uebrige macht sich von selbst. Seien wir aber dankbar und vergessen wir nicht, dass Liszt und alle die, welche in seinem Geiste symphonische Dichtungen schrieben, uns gezeigt haben, wie man's nicht machen muss, das ist auch etwas werth. Liegt denn auch in Zertrümmerung der Form ein Fortschritt? Und müssen wir in Betreff dieses Punktes nothwendig fortschreiten? Ja wohl! predigt man antwortend auf gewisser Seite und sucht die Nothwendigkeit des Fortschritts zu begründen, indem man sagt: Stillstand ist Rückschritt. Lassen wir diese Art der Begründung auf sich beruhen und fragen lieber einmal, wie man sich den Fortschritt denn eigentlich denkt? Fortschritts-Fanatiker antworten darauf: siehe u. A. Liszt mit seiner symphonischen Dichtung. Wir danken und schweigen. Wir drehen uns nicht gern im Kreise herum, rechnen uns auch nicht zu der Classe der musikalischen Philister, suchen aber vor allen Dingen nach der inneren Nothwendigkeit des Fortschritts. Ergäbe sie sich, wir wollen den Fall annehmen, so richteten wir doch zunächst wohl unser Augenmerk auf den Inhalt, den Geist in der Musik. Geist lässt sich nur offenbaren in logischer klarer schöner Form, nicht im formlosen Durcheinander. Und ist Geist vorhanden, um die Form brauchen wir nicht besorgt zu sein, sie kommt mit jenem zugleich auf die Welt. Nur schade, dass der Geist sich nicht commandiren lässt. Doch wir brechen ab, um noch einige Worte über die vorliegende symphonische Dichtung des Herrn Nicodé zu sagen.

Das Werk ist gerade nicht sehr originell erfunden, enthält aber Partien, die wir gern acceptiren; es ist auch nicht formlos, wenn auch die Form etwas verhüllt erscheint. Ausserdem zeigt der Componist Geschick in der Instrumentirung und enthält sich instrumentaler Extravaganzen, was man ihm wohl besonders hoch anrechnen muss. Im Ganzen jedoch will uns vorkommen, als sei das Werk mehr das Product fleissigen Studiums als das unmittelbarer Inspiration. Es ist mancherlei Zerstückeltes in ihm, auch leere Stellen finden sich, ebenso Anklänge an Andres. Die Speculation wiegt nicht selten vor. Manche Stellen finden wir jedoch recht charakteristisch, wie man denn überhaupt bei dem Werke wohl an »Maria Stuart« denken kann. Wir verwerfen einen derartigen poetischen Vorwurf keineswegs, er kann sein Anregendes haben, freilich aber auch sein Hemmendes und zur Detailmalerei verleiten, die dann nicht selten in Spielerei ausartet. Doch einen solchen Vorwurf machen wir dieser symphonischen Dichtung nicht. Orchesterdirigenten mögen es mit dem technisch nicht gar schwierigen

Werke versuchen, in einem oder andern Punkte dürfte es sie vielleicht interessiren. Täuschen wir uns nicht, so wird das grosse Publikum sich ihm gegenüber neutral verhalten.

Frdk.

Für Männerchor mit Orchester.

Jacob Azel Josephson. Arion. Die Macht des Gesanges (Gedicht von Carl Rupert Nyblom), in Musik gesetzt für Männerchor, Solostimmen und Orchester. Op. 42. Partitur (mit deutschem und schwedischem Texte) Preis 7 *M.* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das Opus trägt einen freundlichen Charakter, ist leicht, gefällig gehalten und in seiner Vocal- wie Instrumentalpartie leicht zu bewältigen. Eben seiner Sangbarkeit und Einfachheit wegen wird es sich Freunde erwerben. Chor und Tenor- und Bassoli wechseln wirkungsvoll ab. Wenn auch, wie in Vorstehendem bereits angedeutet, der Totaleindruck kein überwältigender sein wird, so enthält das Werk doch immerhin so viel des Anregenden, dass man annehmen darf, die Männergesangsvereine werden es für eine dankbare Aufgabe halten. An derartigen Werken für Männerchor — das vorliegende mag nach ungeführer Schätzung etwa 15—20 Minuten währen — haben wir keinen Ueberfluss und auch aus diesem Grunde kommen wir der Composition freundlich entgegen. Die Vereine für Männergesang müssen auf Abwechslung bedacht sein, das ewige Liedersingen ermüdet. Wir empfehlen deshalb das Werk und glauben, dass es das Interesse der Liederbrüder und Liederfreunde in Anspruch nehmen wird.

Frdk.

Lieder mit Pianoforte.

Fünf Toscanische Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von **Pauline Viardot-Garcia.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis à 50 bis 75 *S.*

Von der ausgezeichneten Frau, welche die obigen Lieder componirt hat, sind schon früher mehrere ähnliche Erzeugnisse im Druck erschienen und auch in diesen Blättern besprochen; doch erinnern wir uns nicht, in den letzten zehn Jahren von neuen Liedern ihrer Composition gehört zu haben. War eine patriotische Verstimmung ihrerseits die Ursache hiervon, so freuen wir uns, dass sie dieselbe jetzt überwunden hat, glauben auch, dass Ursache vorhanden ist, mit dem musikalischen deutschen Volke zufrieden zu sein, denn nach wie vor ist nur eine Stimme unter uns über die ausserordentlichen Fähigkeiten dieser Dame, Fähigkeiten so vielseitiger Art, dass sie dadurch unter ihrem Geschlecht geradezu einzig dasteht. Von den 5 Gesängen ist das erste dem Italiener M. de Padilla, der letzte der Französin Mad. Désirée Artot de Padilla gewidmet, die drei übrigen aber sind deutschen Sängern zugeschrieben. Diese Vertheilung, ungesucht wie sie entstanden ist, scheint uns auch für die Stellung, welche Frau Viardot als Componistin wie als Gesanglehrerin einnimmt, recht bezeichnend zu sein, denn wir schätzen ihrer wahren Fähigkeiten vielleicht mehr, als selbst ihre Landsleute. Ihre Liedcomposition ist selbst da, wo die Cantilene sich italienisch oder französisch bewegt, doch wesentlich die der deutschen Schule; sie versteht es sehr gut, die Weisen verschiedener Nationen gräzios mit einander zu vereinen und Producte zu liefern, die wenigstens uns Deutsche durchaus nicht fremdartig berühren, daher im guten Sinne als internationale Musik bezeichnet werden können. Und es war immer unsere Meinung, dass derjenige, welcher in dieser Bahn arbeitet, sowohl in musikalischer wie in allgemein geistiger Hinsicht die wahre menschliche Cultur befördert. Vor 150 Jahren waren wir schon weiter in dieser Beziehung. Trotz der mangelhaften Verbindungen lag damals

die Musik von ganz Europa in ihrer vollen Mannigfaltigkeit und Eigenthümlichkeit vor Jedem ausgebreitet, der ein musikalischer Meister werden wollte, und die grossen Tonsetzer jener Epoche haben uns bewiesen, welchen Vortheil sie aus einer solchen Lage zu ziehen wussten. Wollen wir nicht die Geschichte unsere Lehrmeisterin sein lassen? Es ist aber unzweifelhaft — wenn man unser heutiges Thun mit dem der genannten früheren Zeit vergleicht —, dass wir nicht vorwärts gekommen, sondern zurück gegangen sind, zurück auf einen doppelt beschränkten Standpunkt sowohl in Bewältigung der rein musikalischen Formen wie in Beherrschung der verschiedenen nationalen Ausdrucksweisen. Beides sind aber Lebensbedingungen unserer Kunst, ohne welche dieselbe nicht freudig gedeihen kann. Man muss daher mit aller Macht ankämpfen gegen die überall verbreitete Neigung, das Nationale vorwiegend zu betonen und sich auf Grund desselben gegen andere Völker abzuschliessen. Auch bei uns in Deutschland führt diese Stimmung noch immer das grosse Wort und macht sich namentlich geltend in Tageszeitungen und sonstigen Journalen, welche für die urtheilslose Masse arbeiten. Eine solche Stimmung ist aber nicht aus der Natur der Musik, sondern aus politischen und sonstigen Erwägungen geflossen; sie ist so unmusikalischer Art, dass ihre dauernde Herrschaft den Tod der Musik als Kunst herbeiführen müsste. Die Völker des Abendlandes sind nach Sprache, Religion, Klima, Sitte, Politik u. s. w. mannigfach gespalten: im Musikalischen waren sie aber bereits seit tausend Jahren verbrüderet, und noch heute können wir für unsere Kunst nichts Besseres thun, als dies erkennen und darnach handeln. Wenn jene einheitliche Grundlage in unserm modernen Leben mit seinen beschleunigten Verkehrsmitteln wieder völlig zur Geltung gelangt, dann wird die Tonkunst abermals siegreich die Zeit beherrschen, was jetzt trotz unseres unendlichen Musicirens nicht der Fall ist.

Von den vorliegenden fünf Liedern wechselt das letzte fast Takt mit dem zwei- und dreitheiligen Maass, was bei der hier besungenen »Doppel-Liebe« eines Mädchens recht charakteristisch ist. »Die Verlassene« Nr. 2 ist Fr. Marianne Brandt gewidmet und enthält schöne Züge. Besonders interessant war uns noch »Die Dorfsängerin«, welche Frau Viardot-Garcia ihrer Schülerin Blanca Bianchi (Fr. Weiss aus Heidelberg) dedicirt hat, da das Stück augenscheinlich für dieselbe geschrieben ist und insofern Art und Umfang einer Sopranstimme erkennen lässt, die, wie es scheint, eine grosse Zukunft hat. Die Begleitung dieser Lieder ist nicht überall correct, aber mitunter recht kunstvoll und wirksam. Dem italienischen Grundtexte ist eine durchweg sehr gelungene deutsche Uebersetzung beigegeben.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Stuttgart.** Das unter dem Protectorate des Königs stehende Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbst 184 Zöglinge aufgenommen und zählt jetzt im Ganzen 807 Zöglinge. 186 davon widmen sich der Musik berufsmässig, und zwar 70 Schüler und 116 Schülerinnen, darunter 180 Nicht-Württemberger. Unter den Zöglingen im Allgemeinen sind 882 aus Stuttgart, 44 aus dem übrigen Württemberg, 16 aus Preussen, 14 aus Baden, 8 aus Bayern, 4 aus Braunschweig, 4 aus Hessen, 1 aus Mecklenburg, 1 aus Oldenburg, 1 aus dem Fürstenthum Waldeck, 1 aus den Reichsländern, 1 aus Bremen, 1 aus Hamburg, 1 aus Oesterreich, 17 aus der Schweiz, 4 aus Frankreich, 54 aus Grossbritannien, 11 aus Russland, 2 aus Norwegen, 2 aus Rumänien, 1 aus Griechenland, 1 aus Spanien, 58 aus Nordamerika, 4 aus Ostindien. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 784 Stunden durch 27 Lehrer und 8 Lehrerinnen ertheilt. (Officieller Bericht.)

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[20] **Neuigkeiten-Sendung No. 2. 1880.**

| | |
|---|------|
| Bohr, Francis, Op. 422. <i>Liliput. Gavotte pour Piano</i> | 1 — |
| Eschmann, J. Carl, Op. 68. <i>Revelletten in sechs Kapiteln für das Pianoforte.</i> | 1 — |
| Heft 4. No. 1. <i>Auf der Ufenau. (Idylle)</i> | 2 — |
| - 2. No. 2. <i>Märchenerszählung. No. 3. Unruhige Zeit</i> | 2 — |
| - 3. No. 4. <i>Ballszene. No. 5. Auf der Höhe. No. 6. Zwei Jahre später</i> | 3 — |
| Forberg, Friedrich, Op. 22. <i>Volkslieder und Romanzen in leichter Bearbeitung für Violoncello und Pianoforte.</i> | 4 — |
| No. 7. <i>Schubert, Am Meer</i> | 4 — |
| - 8. <i>Weber, Freischütz »Leise, leise, fromme Weise«</i> | 4 25 |
| - 9. <i>Stradella; Kirchenarie (1667)</i> | 4 50 |
| - 10. <i>Beethoven, Adelaide</i> | 4 — |
| Kleinmichel, Richard, Op. 47. <i>Fünf Mazurkas für Pianoforte. No. 1—5.</i> | 4 — |
| Krag, Arnold, Op. 20. <i>Fahrende Musikanten. Ländler und Walzer für Pianoforte zu vier Händen mit beliebiger Begleitung der Violine und des Violoncellos.</i> | 4 50 |
| Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen | 6 — |
| Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen mit Violine und Violoncello. | 6 — |
| Krag, D., Op. 196. <i>Resonanzspen. Leichte Tonstücke über beliebige Themas mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.</i> | 4 — |
| No. 209. <i>Bertrand's Abschied »Leb wohl, du theures Land«</i> | 4 — |
| - 210. <i>L. v. Hoff, A., Russische Volkshymne »Gott sei des Czaren Schutz«</i> | 4 — |
| - 211. <i>Bach, J. S., »Willst du dein Herz mir schenken«</i> | 4 — |
| - 212. <i>Chopin, F., Das Ringeln »Noch seh ich dich vor mir stehen«</i> | 4 — |
| - 213. <i>Chopin, F., Lithauisches Lied »Schön war der Morgen«</i> | 4 — |
| - 214. <i>Schubert, F., Der Wanderer »Ich komme vom Gebirge her«</i> | 4 — |
| - 215. <i>Alexander-Marsch</i> | 4 — |
| Op. 259. <i>Opern-Perlen. Kleine leichte Fantastien über beliebige Opernmotive für den Unterricht und mit Fingersatz versehen für Pianoforte.</i> | 4 — |
| No. 22. <i>Nicolas, Die lustigen Weiber von Windsor</i> | 4 — |
| - 23. <i>Kreutzer, Das Nachtlager in Granada</i> | 4 — |
| Lange, Gustav, Op. 172. <i>Fantastien über beliebige Lieder etc. für Pianoforte.</i> | 4 — |
| No. 3. <i>Weber, Gebet aus dem Freischütz »Leise, leise, fromme Weise«</i> | 4 60 |
| - 4. <i>Mozart, Arie aus der Zauberflöte »In diesen heiligen Hallen«</i> | 4 60 |
| Op. 272. <i>Erinnerungsblätter. Souvenir. Melodisches Tonstück für Pianoforte</i> | 4 50 |
| Op. 274. <i>Welke Blätter. Feuilles flétris. Faded Leaves. Melodisches Tonstück für Pianoforte</i> | 4 25 |
| Leeschhorn, A., Op. 165. <i>Der Triller. Vierzehn Etuden über die gebräuchlichsten Arten des Trillers mit genauer Bezeichnung der Ausführung und des Fingersatzes für Pianoforte. Heft 1. 2.</i> | 2 — |
| Lübeck, Louis, Op. 4. <i>Concert-Allègre für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte</i> | 3 50 |
| Mühldorfer, W. C., Op. 52. <i>Vier Lieder aus der Oper in einem Acte »Prinzessin Rebenblüthe« für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.</i> | 4 — |
| No. 1. <i>Liebeslied (Gretchen). Für Alt.</i> | — 50 |
| - 2. <i>Trinklied (Rebenblüthe). Für Sopran</i> | — 75 |
| - 3. <i>Trinklied (Fritz). Für Tenor oder Bariton</i> | — 75 |
| - 4. <i>Abschiedslied (Fritz). Für Tenor oder Bariton</i> | — 50 |
| Op. 49. <i>Freimaurer-Gebet. Gedicht von C. Blumauer. Für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder Harmonium</i> | 1 — |
| Op. 50. <i>Aus der Musik zu Shakespeare's Richard III. Erkennung-Marsch für das Pianoforte zu vier Händen</i> | 4 25 |
| Op. 51. <i>Dem Herrn sei Lob und Ehr! Gedicht von J. Sturm. Weltlicher Trauungs-Gesang f. zwei Sopran-, zwei Alt-Stimmen und Tenor. Partitur und Stimmen</i> | 2 — |
| Schmidt, Gustav, Op. 47. <i>Sechs volkstümliche Lieder aus Paul Heyse's italienischem Liederbuche für vier Männerstimmen. Heft 1. 2. Partitur und Stimmen.</i> | 2 50 |

| | |
|--|------|
| Schubert, Louis, Op. 24. <i>Paraphrase über das schwedische Lied »Der Hirt« von Berg, für Horn und Orchester</i> | 3 50 |
| — Ausgabe für Horn und Pianoforte | 4 — |
| — Ausgabe für Violoncello und Pianoforte | 4 — |
| — Ausgabe für Clarinette und Pianoforte | 4 — |
| — Ausgabe für Bratsche und Pianoforte | 4 — |
| — Ausgabe für Hobos und Pianoforte | 4 — |
| Wohlfahrt, Franz, Op. 62. <i>Klänge der Freude. Leichte Tänze und Märsche in progressiver Folge für Pianoforte zu vier Händen. Heft 1. 2.</i> | 2 — |

[21] Soeben erschienen bei **T. Trautwein** in Berlin:

Register zu den ersten zehn Jahrgängen (1869—1878) der Monatshefte für Musikgeschichte, verfasst von Rob. Eitner.
Preis 2 *M.*

[22] Soeben erschienen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Zehn Vor- und Nachspiele

für die Orgel

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 134.

Heft 1.

Heft 2.

Preis 4 *M.* 50 *Sp.*

Preis 4 *M.* 50 *Sp.*

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[23] Neuer Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Dallo profunde chiamo a te Signore

(„Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir“)

VON DANTE

für

eine tiefe Stimme

mit Clavierbegleitung

componirt

und dem **Maestro Giuseppe Verdi** freundschaftlich und verehrungsvoll zugeeignet

von

Ferdinand Hiller.

Op. 189.

Preis 2 *M.*

Italienischer und deutscher Text.

[24] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Erinnerung an Friedrichsruh.

Waldidyll

für

Pianoforte

von

Friedrich von Wickedede.

Op. 77.

Preis 1 *M.* 50 *Sp.*

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: **Bergedorf** bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. Februar 1880.

Nr. 7.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Dilettantische Versuche über den musikalischen Affect. — Die Mozartwoche in Wien. I. — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Dilettantische Versuche über den musika- lischen Affect.

„Durch das Auge spricht die Gottheit zu
uns; durch das Ohr redet der Mensch zum
Menschen.“
Ozem.

Die Musik, ursprünglich unserm eigensten Wesen entgegen-
gesetzt, das sich nach Ruhe sehnt, reizt zunächst; — leiht
man ihr längere Zeit ein williges Ohr, so verführt sie, beruhigt,
zähmt uns, und triumphirt endlich über den Widerspenstigen,
wie Orpheus über den Cerberus triumphirte und auch die
Götter der Unterwelt zu bezaubern vermochte.

Die Theilnahme, welche eine schöne Tondichtung uns ab-
gewinnt, die wohlthuenden Anregungen, welche ein un-
bestimmter Wiederhall unserer Gefühls-Accente uns gewährt, —
eine Sphärenreise, die auf wogenden Luftwellen uns schaukelt,
ohne unsere Organe zu ermüden —; die mysteriöse Sprache,
welche uns fesselt, ohne uns zu überzeugen, welche zu un-
seren Sinnen spricht, ohne unseren Verstand zu bemühen, und
die trotzdem der Vernunft angehört insofern sie uns ergötzt:
— derart etwa führen die Genüsse sich ein, womit die Ton-
kunst unser Gemüth wohlthätig berauscht.

Wir wissen, dass sie diesen magischen Reiz, diesen bewäl-
tigenden Einfluss auf uns ausübt vermöge der drei wirkenden
Ursachen, — Rhythmus, Melodie und Harmonie genannt. Was
indessen dem Gedanken bisher noch unerschlossen geblieben,
das, dünkt uns, ist die Endursache dieser Erscheinungen.

„Göttinnen thronen hehr, in Einsamkeit,
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit,
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.“ *Faust.*

Diese haben wir, da die Musik zu den Künsten der Imagi-
nation gehört, innerhalb eines Gebietes zu suchen, dessen
Grenzen von dem discretesten unserer Sinne bestimmt werden.
Es ist das Gehör, dem wir eine unbeschränkte seelische Macht
insofern zugestehen müssen, als ihm nur das Vermögen der
Empfängnis einwohnt. Das Gehör darf nichts veräußern, eine
Gegenseitigkeit bleibt ihm entzogen. Taubheit führt Sprach-
losigkeit in ihrem Gefolge; — der Scheintode bleibt nur noch
mit dem Gehör an das Irdische gefesselt.

Einen Blick, einen Kuss können wir erwiedern oder — wie
die schönen Leserinnen sagen werden — verweigern; unser
Gaumen, durch den Genuss einer schmackhaften Speise ge-
reizt, findet eine Gebärde zur Mittheilung; ja der scheinbar
niedrigste unserer Sinne, der Geruch, vermag eine gegensei-
tige Wirkung zu erzeugen, sobald man niest. — Das Gehör
jedoch, durch einen Schall oder Laut geweckt, regt zwar eine
xv.

mehr oder minder angenehme Empfindung in uns an, vermag
jedoch aus sich selbst es nicht, Anderen diese Empfindung mit-
zutheilen, — es ist lautlos. Im umgekehrten Verhältnisse wird
eine heftige moralische Erschütterung oder physische Abge-
spanntheit unsere Seele zu einem Laut anregen: ein »Ahe, ein
»Ohe stehen ihr zu Gebote, bevor das Wort sich ihr anbietet,
womit sie ihrer Empfindung verständigen Ausdruck geben
könnte.

Geben wir von der Endursache auf die wirkenden Ursachen
zurück, so finden wir, dass, gleichwie der Mensch einen In-
stinct für die schönen Erscheinungen in der Natur besitzt,
ebenso in ihm ein Gefühl für die schönen Künste im Allgemeinen,
wie für die Musik im Besonderen lebt: er kann diese lieben,
ihnen huldigen, ohne selbst ihre Principien zu kennen.

Nun geschieht es aber, dass man wohl von Ideen in Prosa,
in Versen weiss, in der Musik aber von einer Idee am liebsten
nichts wissen möchte. Und doch ist eine Idee in der Musik
nichts Anderes, als der Ton in seinen natürlichen Beziehungen
zur Quinte, zur Terz, — zum Dreiklange, seit man erkannt
hat, dass die gespannte Saite, in Vibration gesetzt, ebenso wie
die in Schwingung gebrachte Glocke, neben ihrem Grundtone
vernehmlicher die Quint, schwächer die Terz erklingen macht;
seit man weiss, dass der Ton, als eine messbare Lufterschüt-
terung, unser Nervensystem in congruente Schwingungen
versetzt: wonach also der Ton den ganzen Mikro-
kosmos unseres Gemüthslebens, unserer Leidens-
chaften, auf eine keineswegs unerklärliche
Weise souverain beherrscht.

Das wusste man aber lange vor Beethoven, lange vor Bet-
tina; so dass die zum Oestern als merkwürdig angeführte Mit-
theilung der Letzteren: »Beethoven fühle sich als Begründer
einer neuen sinnlichen Basis mit geistigem Leben«, als Phrase
innerhalb der Briefform wohl eine Stelle finden konnte, der
metaphysische Werth der Musik wurde jedoch dadurch der
Vernunft um nichts näher gerückt.

Wenn Schopenhauer in der Musik eine Idee der Welt
selbst erkennen zu dürfen glaubte, so hat der Componist
Grétry (Zeitgenosse von Gluck) bereits vor einem Säculum
diese Ideenwelt oder Weltidee wirklich erkannt und, nachdem
er vierzig Opern auf die Bühne gebracht, in seinen Memoiren,
welche auf Kosten der Republik gedruckt worden sind, das
literarisch niedergelegt, was Haydn und Mozart um dieselbe
Zeit in deutschen Landen vocalisirten und instrumentirten.

Zählen, Messen und Alles was die mathematische Einbil-
dungskraft bei der Production schöner Kunstwerke zu leisten
hat, geht doch nur die Form und Einkleidung an; der Geist

dagegen, welcher sich in schönen Kunstgebilden zu Tage legt, hat das Innere, Wesentliche der Sache zu treffen.

Dieser Geist ist lediglich in dem Ausdruck der Gefühle zu suchen, den die Kunstmittel darbieten. Goethe sagt:

»O wie traurig sieht in Letzern
Schwarz auf weiss das Lied mich an,
Das in deinem Mund vergöttern,
Das ein Herz zerreißen kann.«

Also nicht blos das richtig bezeichnende, verständig geordnete Wort ist es, was uns in schöner Kunst anzieht, auch nicht die logische Gedankenwahrheit der Diction, sondern wir geben uns nur dann mit ganzer Seele hin, wenn wir die innige Beziehung der Darstellungsmittel zu dem wahrnehmen, was das bewegte Gemüth begehrt oder verwirft und wie, d. h. mit welchem Grade der Lebendigkeit dasselbe sich äussert. Einkleidung, Stoff und Ausdruck! Zeichnung, Gegenstand und Colorit! Stil, Charakter und Vortrag!

Jedes Musikstück geht von einem Tone, als von einer Idee aus und kehrt zu demselben Tone, als zu derselben Idee zurück: ebenso wie Worte und deren Beugungen verwendet werden, um einer Idee in Versen oder Prosa Ausdruck zu geben. Behauptet man, dass die Betonung hierbei gleichgültig sei, welcher Art sie auch Anwendung finde; so muss freilich zugestanden werden, dass die Musik zur Aussprache und Entwicklung ihrer Ideen eines sicheren Princips noch entbehre. Ist man im Gegentheil davon überzeugt, dass eine ungeeignete Betonung in der Declamation, eine fehlerhafte Punctation in der Prosa die eleganteste Sprache verderben, die besten Verse entstellen könne; so wird auch zugestanden werden müssen, dass, beispielsweise in der Vocalmusik, eine dem Inhalt, dem Gefühl der Worte nicht conforme Accentuation nur schlechte Musik genannt zu werden verdient. Was aber die Musik ohne Worte anlangt, so stellt sie doch nur einen Discurs in Tönen dar oder — wenn man will — den Gesang eines Discurses, welchem die Worte entbehrlieh geworden sind.

Man beobachte eine fast ohnmächtige Frau, welcher die Kräfte bereits fehlen, um ein Wort zu accentuiren. Glaubt man nicht dennoch zu verstehen, dass sie sich beklagt, aber zu ihrem Manne, ihren Kindern oder den sie umgebenden Freunden sagen möchte: »Erschreckt nicht, — mir ist schon besser!« In solchen und tausend anderen Umständen ähnlicher Art wurzelt — *ad usum Delphini* — das seelische Princip der Instrumental-Musik.

Wie wunderbar hat es Shakespeare verstanden, die Pythagoräische Harmonie der Sphären menschlichem Empfinden anzueignen, wo er im »Kaufmann von Venedig« (Act V, Scene 1) den Lorenzo sagen lässt:

»Und führt die Musikanten her in's Freie!
Wie Luna leicht auf jenem Hügel schläft!
Hier lass' uns bleiben, dorthier mag Musik
Dem Ohre schmeicheln; traumbeschwingte Nacht
Weilt gern beim Klange süsser Harmonien.
Schau, Jessika, wie blaue Himmelsflur
Erglänzt von Scheiben flimmernden Metalles.
Auch nicht der kleinste Kreis sich dort bewegt,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim;
So voller Harmonie sind Geister-Sphären.
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören.«

Ist denn nicht Alles Musik in dieser Welt? Woraus bestünde sie als aus fortgesetzt harmonisch gelösten Dissonanzen?

»Man soll nur den richtigen Ton treffen!« — »Wie man in den Wald ruft, so tönt's heraus!« — *C'est le ton qui fait la musique!* — Das Wort gehört zur Hälfte dem, der es spricht,

zur Hälfte dem, der es hört!« — Man könnte an den vielfältigsten Beispielen erörtern, wo der Ton richtig und der Sitte gefällig sei. Ein Vater spricht in anderem Tone zu seiner Tochter, seinem Sohne, seiner Frau. Die Stimme, womit ein Kind sich an die Mutter wendet, ist nicht dieselbe, wenn es zum Vater spricht. Und beachten wir nun gar die unendlich eigenthümlichen Nüancen, womit die Leute sich einen »Guten Morgens«, »Guten Tags etc. bieten. Hören wir im Don Juan, Figaro etc. jemals eine von den weiblichen oder männlichen Rollen aus dem Charakter weichen, welchen das unvergleichliche Genie eines Mozart, treu nach dem Leben, ihnen aufgeprägt hat? Erkennt man nicht Herrn und Diener, Gräfin und Zofe, Slaven und Pascha bereits an ihrem musikalischen Gepräge, ohne selbst die Scenerie vor Augen zu haben? Und was kann ein Orchester nicht Alles zur Ergänzung der Gefühlsphasen sagen?

Allerdings sind die Schatten und Lichter, womit die Instrumental-Musik unsere Erkenntniss versucht, weniger deutlich als Worte; und dennoch: vernehmen wir eine musikalische Phrase in langgehaltenen Tönen, ohne merkliche Bewegung, fast ohne Rhythmus; fühlen wir uns nicht unwillkürlich in das Dunkel der Nacht versetzt und empfinden die Unsicherheit, welche jene begleitet? Lässt sich aus so dunkeln Harmonien der Ton einer Flöte hören, so taucht vor unserer Einbildungskraft die Gestalt eines Hirten auf; diese erweckt in uns das Bild des Morgensterns, und mit ihm fliehen die Phantome der Nacht aus unserer Einbildungskraft.

*»Cum durant noctis tenebrae
Cuncta videntur horrida;
Ad nova profert gaudia,
Si coelo surgat lux!«*

Ähnlichen Wirkungen musikalischer Affecte begegnen wir in Beethoven's Pastoral-Symphonie oder empfindungsvoller im ersten Satz von dessen Cismoll-Sonate, wo das leiser auschende Wehen der Nacht unterbrochen wird nur durch die rhythmische Andeutung des Wachtelschlags, um uns zu bedeuten, dass die Liebe, ob auch mit einer Binde vor den Augen, dennoch des Sängers Sehnsucht wach erhält. Und hierauf — in Dur — der liebeathmende Dialog zwischen Herz und Kopf, zwischen Wunsch und Entsagung im *Scherzo allegretto*. Dann endlich im dritten Satz die tobende Herausforderung an das Verhängnis in dem Bewusstsein, entsagen zu müssen.

Die Kunst, womit derselbe Meister die objective Entwicklung der Leidenschaft aus ihr selbst in der Sonate pathétique darstellt, steht auf einer höheren metaphysischen Stufe, ob auch die Corruption des Gedankens heutzutage bereits dahin gediehen ist, dreizehnjährige Kinder mit der Ausführung dieser Sonate zu betrauen, deren Reproduction die volle Ruhe des gereiften, künstlerisch gebildeten Mannes bedarf, welcher die Vernunft (das Sichvernehmen) der Leidenschaft erkannt haben muss, bevor er zu deren musikalischer Darstellung mit einer Clavierleistung sich herbeilässt.

Wer also nicht versteht, was eine Sonate, eine Symphonie sagen will, der mag den Grund hiervon entweder darin suchen, dass gewisse Arten solcher Productionen, als rein dem musikalischen Handwerk entnommen, ähnlich der Schablonen-Malerei, keine Tongemälde sind, keine Kunstwerke metaphysischen Inhalts, und mithin selbst nicht wissen was sie sagen wollen (Noten in Nöthen, deren Beethoven selbst sich angeklagt hat), oder darin, dass er, der Hörende, es verstümt hat, seine Einbildungskraft und sein Gefühlvermögen in gleicher Weise auszubilden als die Verstandessphäre seines Geistes, wie solches von vielen alten und neuen Philosophen und Nichtphilosophen geschehen ist.

In der Musik, wie in den physikalischen Wahrnehmungen gilt allerdings eine Empfindung noch nicht für eine Idee; diese

bildet sich aber, sobald eine Vergleichung verschiedenartiger Empfindungen eintritt. So ist ein Laut an sich noch keine Idee, der Ton aber ist stets eine solche; denn — denke ich den Ton *E*, so reflectire ich unwillkürlich, dass *D* ihm vorausgeht, *F* ihm nachfolgt, dass *E* die Terz von *C*, die Dominante von *A* ist u. s. w. Es enthält jede musikalische Phrase ihren Charakter, je nach der Tonart, worin sie concipirt worden, und jede instrumentale Tondichtung hat Bezug auf eine Empfindung, auf eine im Componisten rege Leidenschaft, deren jede wiederum bestimmten Accenten, ihr eigenthümlichen Beugungen und Gegensätzen folgt.

Nehmen wir überdies an, die Griechen hätten (wie Rochlitz ausführt) bereits gefunden, dass bei sonorer, rhetorisch wohlgeübter Sprachweise bei der Frage die Stimme etwa eine Terz aufwärts, beim Schluss des Satzes etwa eine Quart abwärts modulirt, und bedienten sich, wie ferner argumentirt wird, einer Flöte hinter der Scene, nur um dem *unisono* sprechenden Chore von Zeit zu Zeit den Grundton ins Gedächtnis zu rufen. Es wäre damit ein ungefährer Anhalt für die Conception und das Verständnis der musikalischen Phrase innerhalb der sieben Töne unserer diatonischen Scala gegeben, ohne die bezeichneten Intervalle als unumstößliche Regel geltend zu machen. Im *Scherzo* der Cis moll-Sonate modulirt der Wunsch, melodisch gebunden, eine Quart aufwärts und die Antwort darauf senkt sich zweifelnd, zitternd (*staccato*), ebenfalls um eine Quart hinab.

Grétry erzählt, dass in Folge eines Streites über die Möglichkeit, den Schall der Stimme durch Töne zu präcisiren, sein Widerpart am folgenden Tage bei ihm eintritt und mit einem gewissen protegirenden Tone ihm den »Guten Tag« bietet, worauf Grétry ihm die Tonbeugungen sogleich singt:



Bei einer anderen Gelegenheit, wo Grétry, mit der Composition seiner Oper »Zemire und Azore« beschäftigt, die Conception des Trios: »*Ah laissez moi la pleurer*« bereits zweimal verworfen hat, weil sie dem declamatorischen Ausdrucke nicht zu entsprechen scheint, tritt Diderot in sein Zimmer und declamirt, die Verlegenheit seines Freundes erkennend, mit sonorer Stimme die Worte:



Aus diesem Debüt entnahm Grétry sein Motiv, indem er dem Schall der Worte die bestimmten Töne substituirte. Es ist unbestreitbar, dass der Schall des Wortes nicht präzise durch eine Note klingt: als Schall trifft er mehrere Töne zugleich, die also der Illusion, diesem köstlichsten Attribute der Kunst, freien Spielraum lassen, in der Phrase aber bestimmten Beugungen folgen. Bei der Frage: »wo geh' ich?« hören wir, je nach dem Organ des Sprechenden, *c, d, e* auf »wo«, *e, f, g* auf »geh' ich«. Das musikalisch gebildete Ohr hört aus diesem Schall, dominirt durch den Accent der Frage, die bestimmte Phrase:



Die Griechen hatten auf der Höhe, wozu die Kunst der Rhetorik bei ihnen gediehen war, diesen metaphysischen Werth des Tones bereits erkannt, und Plato durfte seinen Zeitgenossen sagen: »Ihr könnt nicht eine Note eurer Musik ändern, ohne eure Sitten einem Wechsel auszusetzen!« Wir die Zeit-

genossen der Bayreuther, wir dürfen am allerwenigsten die Macht jener Wahrheit bezweifeln; dem Meister der Zukunft aber, welcher sich beflüssigt, seinen Bannstrahl auf die Melodie zu verkörpern, dem möchten wir das alte Mahnwort entgegenwärtigen: »Böse Menschen haben keine — Melodien!«

Bei alledem stehen wir noch vor dem Problem, ein allgemein gültiges Princip zur Bestimmung des musikalischen Affects zu finden, insofern dieser ja auch noch relativ auf die Organisation dessen wirkt, welcher ihn empfängt. Die Bewohner der Eisregion empfinden wenig Reiz für das Vergnügen; in der gemässigten Zone steigert sich dieser, und im heißen Klima wächst er zum Enthusiasmus. Montesquieu machte das Experiment mit einer Hammelzunge, welche er gefrieren liess, und fand, dass die Nervenbüschelchen, woraus die Oberfläche der Zunge besteht, unter dem Einflusse des Frostes sich zu Kügelchen zusammenballten, welche beim Auftauen wiederum die Gestalt von Büschelchen annahmen und dadurch dem Empfinden eine hundertfältige Berührung gewähren konnten. Er ging von dieser wirkenden Ursache auf die Endursache und zog den Schluss, dass, wie man die Klimata nach den Breitengraden unterscheidet, so auch deren Bewohner nach ihrer Empfänglichkeit für den Sinnenreiz classificirt werden können. Und in der That steht es fest, dass dieselben Opern von denselben Bühnengliedern in England oder in Italien dargestellt, dort die Zuhörer kaum aus ihrer Ruhe bringen, während das italienische Publikum seinen Genuss daran bis zur Exaltation steigert.

Natürlich wirken die Affects der reinen Instrumental-Musik noch illusorischer; wie Wolkengebilde durchstreifen sie den Horizont unserer Phantasie: der Krieger erschaut darin ein Schlachtengemälde, der Schäferin erscheinen sie als die Herde, welche ihr Liebster führt. Doch kann diese Auffassungsweise allerdings nur für das musikalisch unfertige Laienthum gelten, welches oft die abscheulichsten Machwerke, wie das »Gebet einer Jungfrau« und ähnliche, mehr anregt, als wirkliche Meisterstücke. Der wahre Künstler wird nie die Natur einer Untroue gegen sie selbst anklagen. Hat er vermöge seines göttlich schaffenden Willens das Bestreben, die Natur zu vervollkommen, leitet er Abstractionen aus seinem Instinct: so enthalten diese den metaphysischen Werth seiner Kunst, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass solche Productionen ins Conventionele degeneriren können.

»Der Mensch«, sagt Yorik Sterne, »hat so gut wie jedes Instrument einen gewissen Umfang, und bei den verschiedenen Anforderungen in der Gesellschaft und sonst wird abwechselnd jede Tonart in ihm in Anspruch genommen, so dass, wenn man einen Ton zu hoch oder zu tief anfängt, es entweder in der oberen oder unteren Stimme fehlen wird, um das System der Harmonie auszufüllen.«

Die Tonkunst aber schöpft so gestern wie heut und in: lle Zukunft hinaus von dem unversieglichen Borne der stets sich gleich bleibenden Leidenschaften, welche nur mit dem Klima ihre Energie wechseln, und dem ebenso unveränderlichen Princip der Töne, deren die griechische Tonica sechs und aus ihnen fünftausend und etliche Combinationen zählte, deren unsere diatonische Scala zwölf aufweist und aus ihnen die Zahl von 479,001,600 Combinationen abzuleiten gestattet. Diese, aus den alten Tonarten diatonisch hergeleiteten 24 Scalen liefern die Palette für jeden Componisten. So wenig jedoch Farben allein, ohne perspectivische Staffage, ohne Colorit, ein Gemälde darstellen, so leicht Worte und deren Beugungen zu Sätzen und Perioden sich bilden lassen, ohne darum den Anforderungen zu genügen, welche die Aesthetik an das Drama stellt; so unbefriedigend wird eine wenn auch regelrechte Combination von Tönen im Verhältniss zu den Wirkungen bleiben, welche unsere Seele begehrt, um am Genusse einer in Wahrheit vollendeten Tondichtung sich begeistern zu können.

Schauen wir nun neben einem fast erdrückenden Reichtume grosser und gediegener Tonwerke von Meistern alter und neuer Zeit auf das herrliche und herrliche Kind der französischen Revolution, dem die reine Instrumental-Musik ihre herrlichsten Blüten verdankt, — Beethoven —, dessen Werke dem musikalisch gebildeten Hörer alles das offenbaren, was sein grosser Zeitgenosse, Goethe, bezüglich der Kunst im Allgemeinen in dem Ausspruche niedergelegt hat: »Wir wissen von keiner Welt als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezuges ist.« Eine innige Verwandtschaft und Verbindung der Musen unter einander hat hierbei von jeher stattgefunden.

Gleichwie die Pantomime eine Uebertragung der Poesie auf die Handlung darstellt, so ist die Musik gewissermassen die Pantomime cadenzirter Worte. Auf dem Theater begleitet man den Gesang mit Gesten; zu den Gesten der Pantomime fordert man symphonische Begleitung. Doch streifen Pantomime und Tanz ohne Musik an das Lächerliche, was man von der Musik ohne Worte nicht behaupten darf. Grenzen sind jedenfalls vorhanden und nur für die Eigenliebe des Schaffenden schwer innezuhalten; bleibt es doch des Künstlers höchste Aufgabe, zu vergessen, dass er Künstler sei.

So dürfte es mit grösster Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, dass Beethoven, trotz mehrfach an ihn ergangener Bitten, den »Faust« in toto zu componiren sich weigerte, weil sein richtiger Takt ihn ahnen liess, dass hier eine Grenze gezogen, die zu überschreiten der Musik nicht gestattet sei; er konnte es nicht. Ist es Andern gelungen?

Schiller schreibt seiner Zeit an Goethe: »... kurz — die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung aufnöthigen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienste einer Vernunftidee bequemen müssen.« So Schiller, als ihm der Abschluss des Werkes noch nicht bekannt war. Was dürfte später in diesen philosophisch psychologischen Inhalt einer bereits vollendeten Form, — der Tragödie —, was dürfte die Musik da hinein oder heraus arbeiten, ausser den von Goethe selbst als symphonisch bezeichneten und auch von verschiedenen Meistern componirten Momenten?

Der Franzose schnitt einfach die lyrische Episode davon ab und sich zurecht und machte eine Oper daraus. Das ging, wie es eben gehen konnte und mochte und wirklich geht. Weil uns Allen das Sujet lieb und ans Herz gewachsen, so nehmen wir es mit dessen verstümmelter Form auch um so weniger genau, als das Libretto sich der bekannten Welt anbequemt.

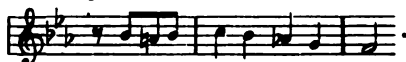
Wo, wird der ungeduldige Leser fragen, wo wäre es denn nun gestattet, der Tonkunst gestattet, ihre instrumentalen Theile als Hilfsmittel des Geistes zu etwas Besserem zu verwenden? Wo darf die Instrumentalmusik mit gewissem ästhetischen Erfolge idealisiren?

Die Beantwortung dieser Frage finden wir zunächst in den Ouvertüren, welche einen bestimmten Vorwurf an der Stirne tragen. Dann wolle man uns zu einem unter dem Titel »Septuor« Allen bekannten Werke Beethoven's folgen.

Es-dur, die Tonart, welche vor Erfindung der Klappen den geräuschvollen Blas-Instrumenten eigenthümlich war, setzt im vollen Grundaccord, kriegerisch herausfordernd, ein und arbeitet zunächst in scharf markirtem Rhythmus, obgleich *Adagio*, als schreite man mit ruhiger Ueberlegung zum Kampf, nach der weicheren Tonart B hin, weil dem Vorwurfe die Klage zur Seite geht. Hier treten, einleitend, zwei gesonderte Phrasen in zwei Reprisen, in Dur und Moll, einander gegenüber und leiten in rhythmisch gesteigertem Wechsel zur Septime, als dem die Handlung vorbereitenden Accorde über. Was wird sich ereignen? Eine Farbenverbindung, die wir nicht mehr an-

sehen, hat keinen Einfluss mehr auf uns, sobald wir eine folgende erblicken; der musikalische Accord aber bleibt im Ohre, der nachfolgende muss daher mit ihm im gesetzmässigen Zusammenhange stehen.

Allegro con brio, $\frac{4}{4}$, Es-dur macht uns zunächst mit dem Unmüthe des einen, wir möchten sagen, weiblichen Theiles der Streitenden bekannt. Der Dreiklang (e-g-b) tritt mit abstossenden oder abgestossenen kleinen Verbindungsnoten bestimmt auf und zieht bei der Reprise (Takt 12) seinen Widerpart durch syncopirte Bassnoten in Mitleidenschaft. Vorwürfe fallen und begegnen sich von beiden Seiten. Die Stimmenführung des einen und andern Motivs weicht wesentlich auseinander. Man schmolzt, ist unzufrieden mit dem Gegner. Dazwischen tönt die Klage des Missverständnisses:



Der Schmerz, welchen darüber die Seele im *Adagio cantabile*, As, der Subdominante, voll empfindet, macht sich Luft, wenn auch klagend und in langsamen dreitheiligen Rhythmen, so doch in Dur; man empfindet das Leiden noch, ohne Selbstvorwürfe.

Im *Menuetto* wird die Friedensstörung bereits leichter, Umdelnder behandelt, doch immer noch zänkisch und recht-haberisch, namentlich im Trio. Das Einlenken ist schwer und die Eigenliebe hält im *Menuetto da capo* am Grundtone und der ihn charakterisirenden Streitsucht fest.

Zum *Andante con variazioni* wird die weichere Oberdominante (B) noch einmal angestellt, um zu vermitteln. Die Form der Variationen übt als solche ihren sänftigenden Einfluss und begünstigt ein verschämtes Herüber- und Hinübergehen, gewährt dem Dialog beredteren Ausdruck, lässt die Parteien in Ruhe sich aussprechen, sich nähern und schliesst mit einem: »So sei's!« — Ja — Versöhnung sei geboten.

Wäre es zu kühn, bei diesen Seelengemälden an das freundschaftliche Grollen, an ein duldsames Missbehagen eines edlen Weibes zu erinnern? Wird nicht jedem Einzelnen aus dem eigenen Gemüthsleben die Mnemosyne dazu die Scenerie liefern?

Scherzo molto e vivace, im Grundton. Des Trio's Jubel ertönt im Walzergesang, und das *Scherzo da capo* wiederholt nach dem lieblichsten Geklänkel, wobei der Versöhnungskuss bereits auf den Lippen schwebt, im Grundtone die Bestätigung: »So sei's!«

Sechszehn Takte *Andante alla Marcia*, Es-moll, tragen alle Feindschaft bald zu Grabe. Man hat es eilig, »Presto«, im Grundtone sich die Hand zu reichen. Beide Motive schreiten nunmehr consonirend, in der Terz, Sext etc. neben einander her, die wiedergewonnene Freundschaft triumphirt (Es-dur kündigt Streit und Sieg an), ohne mehr gestört zu werden; Eines besiegt des Anderen Worte, das versöhnende Princip durchdringt Beide und führt auch uns auf den sanftesten Tonwellen in den Hafen der Ruhe.

Wer dieses Werk hörte oder im vierhändigen Arrangement auf dem Claviere auszuüben Gelegenheit fand, hat er nicht aus vollem Herzen dem Meister gedankt, und die an der Hand seiner Muse freudvoll und leidvoll und gedankenvoll verlebten Stunden gesegnet, welche er unserem Genusse weihte?

»Gern!« wird der Verstand der Verständigen ausrufen; aber wir begnügen uns mit dem Genusse der tonalen Schönheiten des Werks. Weshalb der Gemüthswelt nachforschen, welche des Meisters Absicht darin niedergelegt haben soll? — Wer kennt sie auch?

Wohl, — dürfte hierauf erwidert werden — ist des Menschen Herz ein höchst verwickeltes Zusammenspiel von Empfindungen und Affecten, welche dem oberflächlichen Blick

einander zu widersprechen scheinen; doch lässt das Verworrene sich entwirren.

Yorik Sterne erfreut uns mit einer Serie von Reisenden, deren Unterscheidung er mit dem müßigen Reisenden beginnt und über den neugierigen, stolzen, simplen Reisenden hinweg mit dem empfindsamsten Reisenden beschliesst, womit er sich selbst meint, der gereist sei, um darüber zu berichten, — ebenso sehr aus Nothwendigkeit und *besoin de voyager* als irgend Einer aus den übrigen Classen. Er fügt hinzu: »Es genügt, wenn mein Leser, sobald er selbst gereist ist, durch Studium und Nachdenken sich in den Stand setzen kann, seinen eigenen Rang und Platz in dem Verzeichnisse zu bestimmen; — dieses wird ein Schritt zu seiner Selbsterkenntnis sein.« In ähnlicher Weise behandelt Jean Paul in seiner »Unsichtbaren Lage« die Spaziergänger, welche er classificirt in Solche, die spazieren gehen, nur weil sie Musse haben; — in Solche, die es der Verdauung wegen thun; — in eine dritte Abtheilung, welche mit den Augen der Landschaftsmaler wandelt, und endlich in die vierte Classe, deren Mitglieder in der Schöpfung den Geist des Schöpfers zu erkennen und zu verherrlichen das Bedürfniss haben.

Sind einmal Unterschiede in der Art der Affecte zugestanden, so erscheint es mindestens gewagt, in der Auffassung derselben Unterscheidungen läugnen zu wollen, und wir dürfen, um ein gemeinsames Urtheil zu vermitteln, nur noch nach der Malerei, ebenfalls einer Kunst der Imagination, ausschauen, welche, obgleich sie ihre Affecte nur auf den Raum beschränkt und daher einer oberflächlichen Betrachtung zugänglicher erscheint, dennoch, vom Portrait ausgegangen, in seelischen Zuständen ihre ästhetische Wirksamkeit offenbart.

Wir halten an dem oben angeführten Goethe'schen Aussprüche fest, dass die Kunst nur ein Abdruck unseres Bezuges auf die Welt sein dürfe, und betrachten zunächst die bekannte Jungfrau mit der Fruchtschale.

Des Tizians Tochter ehrt man hoch,
Die freundlich reife Frucht uns zeigt,
Mit halber Wendung, als zweifle sie noch,
Ob Alles sie dem Wunsch gereicht.

Wenden wir unser Interesse dann noch einem Gemälde zu, welches mit der Unterschrift »Die Winzer« den Ruhm des Meisters Robert in alle Welt getragen hat. Auf dem genannten Bilde bemerken wir die Hausfrau, den Säugling auf dem Arme, nebst den übrigen Kindern auf dem Gefährte; fröhliche Winzer mit Dudelsack und Schalmei, tänzelnd und jubelnd umher. Herrlicher Herbsthimmel, graziöse Stellungen, schönes Colorit, weise Gruppierung, Alles natürlich treu und bewundernswerth ausgeführt. Das Gespann besteht aus zwei Kindern, welche, in ihr natürliches Dasein versenkt, theilnahmlos ihrer Bestimmung barren; inmitten vor ihnen, leicht auf das Joch gelehnt, das Haupt der Familie.

Was führt unsere Theilnahme von dem ganzen Bilde beständig auf diese Gestalt zurück, auf diesen männlich schönen Kopf des Hausherrn, der mit Weib, Kind und Gesinde von der Ernte heimkehrt, unmittelbar neben sich das stumpfe Vieh, welchem er gebietet, indem er ihm kurze Rast vergönnt? Ist es die edle Gestalt allein oder lebt nicht vielmehr der göttliche Funke des Meisters in dem Contraste zwischen starr dreinschauenden Zugthiere und jenem aus freier Stirn vordringenden, nach glücklich überstandener Sorge freudig selbstbewussten Blick des Mannes in seiner irdisch denkbaren Vorzüglichkeit, als Gatte, Vater und Bürger, welcher aus der ganzen Umgebung, als Vermittler einer einzigen Idee unsere Gedanken herausfordert?

»Durch das Auge spricht die Gottheit zu uns; durch das Ohr«

Und hier bitte ich um die Erlaubniss, den freundlichen

Lesern zum Schluss eine musikalische Idee der Welt selbst vorlegen zu dürfen, wenn auch unter der beschämenden Voraussetzung, dass deren Auffassung vielleicht durch nichts überraschen wird, als durch die Holprigkeit der Verse, in deren Rahmen sie zu kleiden ich mich erdreistete, wofür mir gütige Absolution gewährt sei.

Theorie der Tonkunst.

(Einer Schülerin ins Album.)

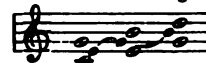
Darf ich, Geliebte, des Tones Gehalt, sein Wesen dir deuten;
Tritt zum Tempel hinein, welcher das Heil'ge bewahrt.
Lüfte den Schleier nur sanft, die Seele dem Aether geöffnet,
Lusche dein reizendes Ohr. Gleich des Accordes Gewalt
Wird dich ahnungsvoll durchschauern im herrlichen Dreiklang,
So du den Einklang berührst, welcher dein Leben bestimmt.
Halte wohl an ihm fest, du darfst nicht leicht ihn verlassen,
Unbesonnenen Thuns; der Schleier sinke zurück.
Horch! — Aus der reinen Quint, als Dominante dich ehrend,
Folget geschmiegt die Terz, segnend Eueren Bund.



Heilige Drei in der Eins! Anheimelnd sinniges Walten,
Wie der Familie Gesetz uns die Natur offenbart,
Dringt aus dem Tone also hervor; denn — führst du die Terze
Ueber an leitender Hand, reifet das liebliche Kind,
Treu deiner Seele Genoss, harmonischem Leben entgegen;
Aendert Charakter und Sinn.



Sorgender Mutter vertraut,
Findet jedoch gar leicht es sich wieder zur alten Gewohnheit,
Und der Familie Brauch bleibt ihm gefällig bewahrt.



Schaust du weiter im Tempel dich um, der Führung gewärtig,
Schreitet die Septime wohl nahe dir über den Weg.
Folgst du willig ihr dann, der geschäftigen alten Sibylle,
Führt sie lockend dich bald weit vor den Tempel hinaus.



»Dort, im Weltgewühle« — so spricht sie — »forsche du weiter;
Wie es dir schallt in's Gemüth, also tön' es heraus.
Kennen wir doch eine Welt nur als Beziehung zum Menschen;
Leere Form ist die Kunst ohne diesen Bezug.
Sprache sei die Musik, recht eigenste Sprache der Seele;
Göttlicher Liebe Strahl schliesst ihr Verständniss dir auf!

Die Mozartwoche in Wien.

I.

Das kühne Wagniss, dem Mancher besorgt entgegen gesehen, ist geglückt, die Direction der Hofoper kann sich gratuliren, das gefürchtete Deficit blieb aus, die Kritik erging sich durchschnittlich in Lobeserhebungen, die beschäftigten Mitglieder erhielten Dankschreiben von der Direction — allgemeine Zufriedenheit, die Mozartwoche liegt hinter uns. Wortführerin bei den aufopfernden Anstrengungen der Mitglieder war vor allem die Pietät gegen den unsterblichen Meister, dem

die Feier galt; sie kam auch den Mitgliedern zu Gute. Sollen wir lange *post festum* auch noch eine Lobeshymne anstimmen und alle Kritik bei Seite legen, oder sollen wir nicht Gelegenheit nehmen zu einem Wort *sine ira et studio*, das uns schon lange auf der Seele liegt? Die Gelegenheit ist günstig und ein ernstes Wort wird uns wohl verstatet sein.

Ob der glückliche Gedanke zu dieser Mozartwoche dem Haupte Jauner's oder dem des rührigen Kapellmeisters Fuchs, wie die Fama will, entsprungen, sollte uns nicht gleichgültig lassen*); dem Gehirne Hans Richter's entkeimte er sicher nicht. Ist dieser Gedanke Eigentum der Direction, dann hat sie hiermit Anspruch auf ein kleines Lorbeerreis, denn jeder Director oder Kapellmeister sollte eigentlich förmlich *confessionslos* über den Parteien stehen: ein so natürlich einfacher Grundsatz, und doch wird er noch lange nach allgemeiner Geltung ringen müssen.

Ich hörte diesen Gedanken nur einmal, und zwar aus dem Munde eines seltenen Dirigentengenies, das schon seit 1873 die Erde deckt. Es war dies Carl Ludwig Eberle; wer ihn kannte, Freund wie Feind, bezeichnete ihn als den Kapellmeister, wie er sein soll. Er starb von Wahnsinn umnachtet, wohl aus gekränktem Ehrgeiz, nachdem er, der in München und Berlin die »Meistersinger« einstudirt hatte, als Kapellmeister prästirt worden war. Trotz mancher Ecken und Schrüllen hätte er jedem Hoftheater zur Zierde gereicht.**) Dessen Grundsatz lautete: Ich darf und will kein Urtheil haben, so lange ich am Dirigentenpulte stehe; meine Aufgabe ist, jede Posse wie jede Oper gleich gut zu dirigiren.

So Mancher glaubte, eingedenk des Worts:

Alles kann der Mensch ertragen,

Nur nicht eine Reihe von schönen Tagen —

die Fülle Mozart'schen Wohllauts könne nur einschläfernd wirken, analog der Fülle hartnäckigster Dissonanzen vorausgehender Nibelungenwochen; schliesslich hat denn doch des »einzig« Musikers Mozart Meisterschaft als längst erkannte Vergangenheits-Gegenwarts-Zukunftsmusik sich uns gezeigt, trotz mancher verblasster oder zopfig gescholtener Wendungen, trotz nicht absolut vollkommener Besetzung einzelner Partien an einer so reich dotirten stolzen Hofbühne. Mozart verlangt eben mit wenigen Ausnahmen seltener seltene phänomenale Stimmen, als vielmehr echte Sänger, die freilich heutzutage ebenso selten sind wie die Prachtstimmen einer Epoche, die wenige von uns

*) Dieser Herr Fuchs bewies seine Rührigkeit schon früher in Hamburg, wo er zum Theaterjubiläum die sogenannte historische Opernwoche veranstaltete. Von Händel's Almira sicherte er sich dabei »alle Rechte« für seine »Bearbeitung«. Nun war es lediglich die Ausgabe der Händelgesellschaft (Bd. 55), die er benutzte und der er die Kenntniss dieses Werkes verdankte. Zur Erkenntlichkeit dafür erwähnte er die wirklich sehr schwierige und mühevollste Ausgabe dieser Almira mit keiner Silbe. Höchst anständig! *D. Red.*

**) Ohne Stimme war er der beste Sänger; — ohne Liszt'sche Technik — der beste Clavierspieler. Mit einem Bademusik-Orchester führte er einen Don Juan auf, dass alle Welt erstaunt war. Er hatte ohne Operpersonal die Probe gehalten, und in einer Stunde diese Musikanten zu Musikern gemacht. Jeder konnte von ihm lernen; der ganze Mensch war Musik. Das Clavier sang unter seiner Hand, kein Virtuose kann Schubert's »Auf dem Wasser zu singen« schöner begleiten.

Ein fremder Musiker, den die Neugierde in das Theaterchen getrieben, um vielleicht über einen eventuellen Scandal berichten zu können, war entzückt über die ganze Vorstellung. Und das war nur ein zufällig zusammen gescheites Ensemble, das heute in Neuchatel mit Figaro's Hochzeit schloss, um den andern Tag nach einer Schlittenfahrt nach La-Chaux-de-fonds im März mit Martha dort zu beginnen. So kam es, dass ohne »Hinderniss« in 30 Tagen 28 Opern vom Stapel liefen. Ein unerhörtes Ereigniss in den Theater-Annalen. Das war im Jahre 1857. Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Don Juan, Freischütz, Barbier, Martha, Norma, Nachtwandlerin, Weisse Dame, Tell, Johann von Paris. Der Turnus der Oper: in Bern, Neuchatel, La-Chaux-de-fonds, Baden. Alle Fächer unständig besetzt, nur der Chor — schwach, im Ganzen acht!

mehr erlebt haben können; die glänzende Epoche der dreissiger Jahre nämlich. Der Mangel an kostbaren Stimmen lässt sich jedoch einigermaassen ausgleichen, ja vielleicht gar ersetzen durch ein gut geleitetes Ensemble. Die Meininger haben uns längst den Weg gezeigt, den jede Bühne ohne Ausnahme einschlagen könnte, ja müsste, will sie Anspruch machen auf ein wirkliches Kunstinstitut, wenigstens nach Maassgabe der gebotenen Mittel in den leitenden Grundzügen, die der geläuterte Kunstgeschmack bedingt. Der wohlthätige Einfluss dieses Ensemble-Geistes, der ebenso die Meininger durchdringt, als er die Bühne Wagner's beherrscht, macht sich bereits in wohlthuender Weise an den meisten Theatern, so auch an unserer Hofoper geltend, er regt sich, am Boden flatternd, ohne sich jedoch noch zu imposantem Fluge rüsten zu können. Man hat Cronegk, den Regisseur der Meininger, neulich zu gewinnen gesucht, der jedoch ablehnen musste, ohne zu bedenken, dass mit ihm vielleicht nur erst das halbe Bedürfniss gedeckt wäre, denn der Hofoper thut vor allem ein Musik-Regisseur noth, zum wenigsten ein musikalischer Adlatus des Oberregisseurs oder vielmehr ein musikalisch-ästhetisch gebildeter Oberregisseur. Müsste nicht der jeweilige Dirigent dem musikalischen Oberregisseur verantwortlich sein? Sicher. Wenn wir alle Ursache hätten, der jetzigen Leitung unsern vollsten Beifall zu zollen, so lässt sich jedoch nicht verhehlen, dass bei so vollendet luxuriösen, decorativ- wie costumtrauen Ausstattungen gerade nur dies eine fehlt, was eben Sache des Musikregisseurs sein müsste, ein Posten der sehr schwer, aber auch sehr leicht zu besetzen wäre; sehr leicht, wenn der jeweilige Operndirigent es nicht leicht nimmt mit seiner Kunst, und absolute Vollmacht hat alles anzuordnen, was der zu besetzenden Oper frommt; sehr schwer, wenn man bedenkt, dass ein Hans Richter, *primus inter pares*, der doch sonst so grosses Vertrauen genießt, kaum hiezu sich eignen dürfte, denn von ihm geht die Sage: er könne keinen Mozart dirigiren; ich aber bin so frei zu behaupten: nicht einmal einen Bellini. Ich hörte Norma. Dirigent: Herr Hans Richter. Wie kommt Saul unter die Propheten, ein Wagnerianer vom reinsten Wasser zu einer Norma? — In meinem Leben habe ich nie mit einem bessern Chor, als der jeweilig bestellte der Wiener Hofoper, das *Allegro* des ersten Chores der Norma — schlechter gehört, dagegen mit nur 12 Mann an einer kleinen Provinzbühne musterhaft. Ist ein solches Gebahren eines Kapellmeisters würdig?

An diesem einen landläufigen Beispiel wie dieser Norma-Chor, ist zu ersehen, wie ich die Aufgabe eines Musik-Regisseurs aufgefasst wissen möchte. — Ein weiteres Beispiel. Die Rüttli-Scene in Tell enthält für jeden der drei Cantone einen charakteristischen Chor, die bald so, bald anders gestrichen, selten jedoch in Wien ganz gemacht wird. Eben jetzt herrscht die Periode, wo mit dem dritten Chor begonnen wird. Warum? wahrscheinlich der Abwechslung wegen. Wenn ich bedenke, dass das Original von jeher einen unverlöschlichen Eindruck auf mich gemacht, als ich diese Scene zum erstenmale erlebte, so fühle ich mich jedesmal unglücklich, wenn ich eine solche unmotivirte Verstümmelung dieser köstlichen Musik erfahren muss. Schlecht, d. h. verstümmelt wird sie in Wien immer gegeben, auch wenn sie ganz gemacht wird, denn die dreierlei Chöre werden gleichmässig »abgehört« ohne Schatten und Licht, drum macht man lieber einen dicken Strich und begnügt sich mit dem einen dritten, wahrscheinlich um der Langweile zu entgehn. Gerade diese meisterhaft componirte Rüttli-Scene könnte hier ebenso meisterhaft scenisch wie musikalisch fein abgestuft gegeben werden, wenn man von dem alten unverantwortlichen Schlendrian ablassen möchte. Die ganze Wiener Generation hat ja noch gar keine Ahnung von der mächtig ergreifenden Schönheit dieser Scene, aber nur dann kann sie wirken, wenn nicht ein e N o t e gestrichen wird.

Welcher Correpetitor wäre je so abgestumpft, seine Untergebenen nicht mit den Herrlichkeiten dieser Musik vertraut zu machen? Hier scheint es der Fall zu sein.

Wie einfach naheliegend sind doch diese drei verschiedenen Charaktere: einmal der kräftige siegesfreudige, dann der zaghaft ängstliche, dann der heimlich flüsternde energische Verschwörerchor, bis endlich der Schlusschor in dem schönsten Unisono gipfelt, wie es kaum mehr einem Componisten gelingen wird, und das ein Meyerbeer in seinen Hugenotten vergessens angestrebt hat.

Eine so ganz und gar unmotivirte Verstümmelung, wie sie hier an der Tagesordnung, hätte der Musik-Regisseur vor allem zu verhüten. Drittes Beispiel, erlebt unter der Direction von weiland Kapellmeister Proch. Der Einzugsmarsch in der Jüdin. Der Kapellmeister vergeift das Marschtempo derart, dass niemand marschieren kann, die Statisten über ihre eigenen Füße stolpern, die Scene fast Anlass zur Heiterkeit giebt. Nur die lammfromme Pietät des Wieners, der sich bekanntlich viel gefallen lässt, nur die Achtung vor der »Hofoper« wusste die unwillkürliche »Heiterkeit« zu unterdrücken. Proch leistete bekanntlich im Beschleunigen der Tempi viel Aergerliches, jede Oper wurde unter seinem Taktstock früher aus. Mit dem Eintritt der beiden Stimmen Recha und Eleazar hörte jedoch aller Marsch auf, reines ad libitum. Unnachlässliche Strafe vom Musik-Regisseur für einen Kapellmeister, der einen Marsch so vergeift, und sich vor jedem Recruten schämen müsste! Derlei Sünden liessen sich massenhaft verzeichnen, die bei einer Hofoper zu den Unmöglichkeiten gehören müssten. So erinnere ich mich zu verschiedenen Malen gehört zu haben, wie der Chor ganz unverfroren in »Die Stumme« den Refrain der Barcarole:

»Dem Meer tyrannen gilt die kühne Jagd« beantwortet mit der andern Leseart:

»Nur so erreicht ihr sicher euer Ziele,

ohne dass es bis dato einem Regisseur oder Kapellmeister einfallen wäre seit vielleicht dreissig Jahren, solchen Schlendrian zu rügen. Selbst unsere »Hanslick's« überhören solche grosse Kleinigkeiten. Besondere Feinheit im Vortrage kann unserm sonst gut besetzten Chore nicht nachgerühmt werden. Er singt vielleicht im Ganzen sechs Stücke, die sich einer traditionellen feineren Nüancirung zu erfreuen haben (darunter das Gebet in »Die Stumme«, der Isis-Chor, der Gefangenen-Chor in »Fidelio«), wahrscheinlich stammen sie noch aus dem Nachlasse Stegmayer's, der bald als »unbequem« weichen musste; alles übrige ist meist über die Schablone des banalen Choristensingsangs geschlagen:

Fidel oder triste,
Muss alleweil schrei'n!

Oder wenigstens schläfrig sein.

Und was liessen sich nicht mit diesen durchweg frischen, gesunden Stimmen, zumal in neuester Zeit, für künstlerische Effecte erzielen, wenn ihr Ehrgeiz mehr angespornt würde, d. h. wenn sich ein Musik-Regisseur redlichste Mühe gäbe, allen Schlendrian zu bannen, aber auch jedes Abweichen von vorgeschriebener feinsten Nüancirung unnachlässig geahndet würde. Dabei fällt mir unwillkürlich das grimmige Wort eines Professors der Aesthetik ein, der ein Orchester von Schulcandidaten zu bilden hatte. Er wusste keine schmähliger Bezeichnung, als: »Was das gespielt? So spielt man im Theater!« Das lässt sich allerdings von unserm berühmten Orchester nicht sagen (obschon ein ideelleres *pp* erwünscht), so lang es in der Oper beschäftigt ist, oder in der Hofkapelle und in den philharmonischen Concerten. In den meisten übrigen Kirchen des musikalisch so berühmten Wien jedoch, deren musikalische Messen von der Hofoper (Chor und Orchester) grossentheils besorgt werden, herrscht meist ewiges *mezzo-forte*,

d. h. weder *p* noch *f*, selbst die Violinen schreien sich aus für die Piano-Abstinenz im Theater. 'S war immer so in Wien, alles — nur kein Piano. Es kann in den Kirchen also auch nur besser werden, wenn der fehlende Geist in den grossen indolenten Musikkörper gebracht würde. Eine Besprechung in der »Presse« rügt dasselbe, was wir, bei Gelegenheit der misslungenen Aufführung des Messias. Es wird Händel's Geist in den Chören der »Singakademie« vermisst. Freilich sind das meist Dilettanten.

Dass ein durch unendliche, anstrengende, oft überflüssige daher nutzlose Proben abgehetzter Chor bei indolenter Leitung herabsinken muss zum proletarierhaften Musikalentum, ist dann kein Wunder. Dass edle Keime selbst in musikalisch abgestumpfter Choriastenbrust noch wohnen, hat das Auftreten der Bianca Bianchi bewiesen. Nach der ersten Probe verbreitete sich die Kunde von ihrer Künstlerschaft mit telegraphischer Schnelligkeit durch den Mund des ganzen Chores. Uns wollte bedünken, als ob einer Bianchi Beispiel schon in der ersten Vorstellung, der Nachtwandlerin, anfeuernd gewirkt hätte, als wolle man sich des ewigen banalen Singsangs schämen. Das bewies schon die Chorballeade, die bereits instinctiv würdiger gebracht wurde, wenn gleich noch nicht mit der so leicht erzielbaren Feinheit, der die so sangbare Musik der Nachtwandlerin fähig ist. Wie das »Mädchen aus der Fremde« ohne Patti-Reclame — diese Reclame ist das wahre »Judenthum in der Musik« — war sie erschienen und alle Herzen wurden weit und auch die unseres Chores.* Möge sie, die bald die unsre sein wird, einstweilen unserem Kunstkörper den fehlenden Musik-Regisseur ersetzen, insofern ihr leuchtendes Beispiel unwillkürlich nicht allein den Chor aneifern, ihre Collegen begeistern, sondern vielleicht auch unsern »Richtern« das zarte Roth der Scham auf die Wangen treiben könnte, dass sie von ihr wieder einen *bel canto* lernen, der durch die hier besonders cultivirten neu-deutschen Opern immer mehr von der Bühne verdrängt worden ist.

* Der Name »B. Bianchi« gehört doch auch wohl zur Reclame, da diese Dame (wie schon in der vorigen Nummer Sp. 94 bemerkt wurde) Fri. Weiss heisst, aus Heidelberg stammt und durch Frau Viardot-Garcia ihre gesangliche Ausbildung erhalten hat. D. Red.

(Artikel II. in der nächsten Nummer.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Autograph zu Händel's Oper Amadigi.) Unlängst wurde auf der Auction bei Puttick & Simpson in Loudon u. a. musikalischen Handschriften auch ein angebliches Autograph von Händel's Amadigi ausbezogen und es stand einige Tage später in allen Zeitungen, dass es für £ 35 verkauft sei. Diese Oper ist schon vor Jahren in der Ausgabe der Händelgesellschaft als Band 62 erschienen nach dem in der Sammlung der Königin von England befindlichen Autograph. Das Vorhandensein eines zweiten Autographs war für Kenner von vorn herein zweifelhaft, wie auch der unerhört geringe Preis von £ 35 oder 700 Mark Bedenken erregen musste. Der Käufer, ein Herr Marshall, glaubte indess seiner Sache gewiss zu sein. Als er aber ohne Verzug der Königin das Manuscript zum Kaufe anstellte, bewies Kapellmeister Cusins ihm unwiderleglich, dass er nicht ein Autograph, sondern eine Abschrift des bekannten Händel-Copisten J. Chr. Schmidt (Smith) erworben, also für die Waare den zehnfachen Preis bezahlt hatte — und nun steht der gute Mann im Begriff, mit dem Auctionator Simson einen Process anzufangen.

[25] **Pudor'sches Conservatorium für Musik in Dresden.**

Protector: S. M. König Albert von Sachsen. Subventionirt vom Staate und der Stadt Dresden. Beginn des Sommersemesters am 1. April. 1) Instrumentalschule; 2) Musiktheorieschule; 3) Sologesangschule; 4) Theaterschule (Oper, Schauspiel); Seminar für Musiklehrer. — Statuten (Lehrplan, Unterrichtsordnung, Aufnahmebedingungen) für 50 \mathfrak{f} durch Buchhandel (G. Gilbers-Tamme, Dresden) oder die Expedition des Conservatoriums. — Artistischer Director: Hofkapellmeister Prof. Dr. Wüllner (zugleich Lehrer für Composition, Orchester-spiel und Ubergesang). Lehrer: Herren Pianisten Musikdirector Blassmann (auch Partiturspiel), Prof. Döring, Kranz (auch Ensemble-lehrer und Inspector des Seminars), Nicodé (auch Ensemble-spiel), Schmale; Orgel: Hoforganist Merkel, Janssen; Violine: Königl. Concertmeister Prof. Rappoldi; Violoncell: Kgl. Kammervirtuos Grützmacher; Contrapunkt: Rischbieter, Kössler; Musikgeschichte: Prof. Dr. Naumann; Sologesang: Hungar, Lamperti jun. (aus Mailand), Fri. von Meichsner, Hofopernsänger Prof. Scharf; Declamation, Bühne: Hofschauspieler Bürde und Löber, Kgl. Balletmeister Köller; etc. — Jährliches Honorar: 300 \mathfrak{f} , Sologesangschule 400 \mathfrak{f} , Opernschule 500 \mathfrak{f} . — Auskünfte ertheilt der Director F. Pudor.

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. Preis 12 Mark. Verlag von Fr. Wihl. Grunow in Leipzig.

[37] **Werke für Pianoforte zu vier Händen**

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

- Bargiel, Wlad., Op. 28. *Sonate* (in G). 4 \mathfrak{f} .
 — Op. 24. *Drei Tänze*. (Ländler. Menuett. Springtanz.) 3 \mathfrak{f} .
 Barth, Richard, Op. 4. *Neue deutsche Tänze*. 4 \mathfrak{f} .
 Barth, Rudolph, Op. 3. *Vier Märsche*. 3 \mathfrak{f} .
 — Op. 4. *Vier Märsche*. Zweite Folge. 2 Hefte à 2 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 Beethoven, L. van, Op. 23. *Sieben Bagatellen* für das Pianoforte. Bearbeitet von Rudolph Barth. 3 \mathfrak{f} .
 — Op. 40. *Romance* für Violine mit Begleitung des Orchesters. Bearbeitet von Carl Geissler. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — *Märsche*. Bearbeitet von Theodor Kirchner. 4 Hefte à 4 \mathfrak{f} .
 Einzeln:
 No. 1. *Triumphmarsch* zu Tarpeja. 80 \mathfrak{f} . No. 2. *Marsch* aus Egmont. 4 \mathfrak{f} . No. 3. *Trauermarsch* aus der Heroischen Sinfonie. 2 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} . No. 4. *Türkischer Marsch* aus den Ruinen von Athen. 80 \mathfrak{f} . No. 5. *Marsch* mit Chor aus den Ruinen von Athen. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} . No. 6. *Rolle Britania* aus Wellington's Sieg. 50 \mathfrak{f} . No. 7. *Marlborough* aus Wellington's Sieg. 80 \mathfrak{f} . No. 8. *Stegemarsch* aus König Stephan. 80 \mathfrak{f} . No. 9. *Geistlicher Marsch* aus König Stephan. 50 \mathfrak{f} . No. 10. *Marsch* aus Fidelio. 80 \mathfrak{f} . No. 11. *Marsch* für Militairmusik. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} . No. 12. *Marsch* aus Prometheus. 3 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} . No. 13. *Marsch* aus der Sonate Op. 401. 2 \mathfrak{f} . No. 14. *Trauermarsch* aus der Sonate Op. 26. 4 \mathfrak{f} . No. 15. *Marsch* aus dem Quartett Op. 132. 50 \mathfrak{f} . No. 16. *Marsch* aus der Serenade Op. 8. 80 \mathfrak{f} .
 — *Zwölf Contraltänze* für Orchester. Bearbeitet von Theodor Kirchner. 3 \mathfrak{f} .
 Einzeln:
 No. 1/3. *Contre-Tanz* in Cdur und A dur. No. 2 in Ddur. No. 4/5 in Bdur und Esdur. No. 6/7 in Cdur und Esdur. No. 8/9 in Cdur und A dur. No. 10/11 in Cdur und Gdur. No. 12 in Esdur à 60 \mathfrak{f} .
 — *Zwölf Menuetten* für Orchester. Bearbeitet von Theodor Kirchner. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 Einzeln:
 No. 4. *Menuett* in Cdur. No. 2 in Bdur. No. 3 in Gdur. No. 4 in Esdur. No. 5 in Cdur. No. 6 in A dur. No. 7 in Ddur. No. 8 in Bdur. No. 9 in Gdur. No. 10 in Esdur. No. 11 in Cdur. No. 12 in Fdur à 60 \mathfrak{f} .
 — *Zwölf deutsche Tänze* für Orchester. Bearbeitet von Theodor Kirchner. 5 \mathfrak{f} .
 Einzeln:
 No. 1. *Deutscher Tanz* in Cdur. No. 2 in A dur. No. 3 in Fdur. No. 4 in Bdur. No. 5 in Esdur. No. 6 in Gdur. No. 7 in Cdur. No. 8 in A dur. No. 9 in Fdur. No. 10 in Ddur. No. 11 in Gdur à 60 \mathfrak{f} . No. 12 in Cdur à 50 \mathfrak{f} .
 Behr, Franz, Op. 250. *Fack*. Characterbild zu Shakespeare's Sommernachtstraum. 3 \mathfrak{f} .
 Berlioz, Hector, Op. 31. *Ouverture du Carnaval*, arrangée par H. G. de Bülow. 3 \mathfrak{f} .

- Billetter, A., Op. 7. *Polenaise*. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 Brahms, Johannes, Op. 49. *Ave Maria* für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung. Clavierauszug zu vier Händen von Robert Keller. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 48. *Begräbnisgesang* für Chor und Blasinstrumente. Clavierauszug zu vier Händen von Robert Keller. 2 \mathfrak{f} .
 — Op. 45. *Concert* (in D moll). Bearbeitet vom Componisten. 9 \mathfrak{f} .
 — Op. 25. *Variationen* über ein Thema von Rob. Schumann. 3 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 39. *Walzer*. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 39. *Walzer*. Instructive Ausgabe in etwas leichterer Bearbeitung von J. Carl Eschmann. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 45. *Ein deutsches Requiem* für Soli, Chor und Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. 10 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 Damcke, Berthold, Op. 44. *Grosse Sonate* (in D moll). 9 \mathfrak{f} .
 Dietrich, Albert, Op. 49. *Sonate* (in G). 4 \mathfrak{f} .
 — Op. 20. *Sinfonie* (in D moll). Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. 8 \mathfrak{f} .
 — Op. 26. *Hermannsfahrt*. Ouverture für grosses Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. 3 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 Engel, D. H., Op. 47. *Leichte Stücke* über die schönsten Volklieder verschiedener Nationen. 2 Hefte à 3 \mathfrak{f} .
 Eschmann, J. C., Op. 55. *Stimmen der Völker in Liedern*; dritte Sammlung. Zehn englische, schottische und irländische Volksmelodien. 2 Hefte à 2 \mathfrak{f} .
 — Op. 56. *Stimmen der Völker in Liedern*; vierte Sammlung. Zehn Volksmelodien aus Béarn. 2 Hefte à 2 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 57. *Stimmen der Völker in Liedern*; fünfte Sammlung. Zwölf böhmische Volksmelodien. 2 Hefte à 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 59. *Stimmen der Völker in Liedern*; sechste Sammlung. Zwanzig gute, alte, deutsche Volkslieder. 2 Hefte à 3 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 Grieg, Edvard, Op. 11. *Fantasia*. 4 \mathfrak{f} .
 Grimm, Jul. O., Op. 8. *Zwei Scherzi*. 3 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Dieselben einzeln: No. 4 in D. No. 2 in C à 2 \mathfrak{f} .
 — Op. 10. *Suite* in Canonform. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. 3 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 16. *Zweite Suite* in Canonform für Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. 5 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 17. *Zwei Märsche* für grosses Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. 3 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — Op. 18. *Sinfonie* (in D moll) für grosses Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. 9 \mathfrak{f} .
 Haydn, Jos., Op. 58. *Quintett* für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell. Bearbeitet von Fr. Wüllner. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — *Concert* (in D) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Bearbeitet von Fr. Wüllner. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — *Ouverture* für Orchester. Vierhändiger Clavierauszug von Bernhard Scholz. 4 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} .
 — *Sinfonien*. Bearbeitet von Fr. Wüllner.
 No. 4 in F moll. 3 \mathfrak{f} . No. 2 in B. 4 \mathfrak{f} . No. 3 in H. No. 4 in C moll à 3 \mathfrak{f} 50 \mathfrak{f} . No. 5 in Es. 4 \mathfrak{f} . No. 6 in A. 3 \mathfrak{f} .
 — Dieselben complet in einem Bande. n. 42 \mathfrak{f} .

(Fortsetzung folgt.)

Hierzu eine Beilage von Siegmund & Volkening in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
 Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. Februar 1880.

Nr. 8.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Der Trompeter von Säckingen von J. V. Scheffel. — Russische Reminiscenzen. 1. Fürst Galyzin junior. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Frauenchor [Heinrich von Herzogenberg, Lieder und Romanzen Op. 36]. Für Pianoforte zu vier Händen [Arno Klöffel, Italice Nächte Op. 33]). — Die Mozartwoche in Wien. II. — Anzeiger.

Der Trompeter von Säckingen von J. V. Scheffel.

Von den zahlreichen Compositionen, welche dieses ausserordentlich beliebte Gedicht bisher schon veranlasst hat, wurden mehrere bereits in einem früheren Artikel beurtheilt.*) Ueber das Poem an sich wurde aber bei jener Gelegenheit nichts gesagt, und doch verdient es eine ganz besondere Berücksichtigung. Reiche Fundgruben für den modernen Liedergesang besitzen wir mehrere; aber darin ist Scheffel's »Trompeter« einzig in seiner Art, dass die Musik in dem Gewebe der Handlung, welche sich hier abspielt, den rothen Faden bildet. Dieses Gedicht besitzt daher in zwiefacher Hinsicht eine musikalische Bedeutung. Wir wollen hier nicht das betrachten, was der Dichter der Musik giebt — die Lieder —, sondern nur das, was er von ihr an Stoffen geschichtlicher und technischer Art empfangen hat.

Die Begebenheit ist in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt und dauert höchstens zehn Jahre. Ihr glückliches Ende wird herbeigeführt durch Papst Innocenz XI. (Benedict Odescalchi), welcher die Kirche von 1676 bis 1689 regierte. Auch der Aufenthalt der Schwedenkönigin in Rom wird erwähnt. Diese und andere Andeutungen berechtigen uns, die Zeit um 1680, oder zwischen 1670—1680, als diejenige zu bezeichnen, in welcher die Trompetergeschichte sich ereignet haben soll. Dabei sind die lebhaften Erinnerungen an Vorgänge des 30jährigen Krieges allerdings auffallend. Gleich bei dem ersten Auftreten, als der Landprediger den jungen Werner mit Ross und Trompete im Walde trifft, heisst es von ihm:

Gott zum Gruss, mein junger Herre,
Habt ein wacker Stück geblasen!
Seit die kaiserlichen Reiter
Den Feldwibel hier begruben,
Den bei Reinfeld eine schwed'sche
Feldschlang' tief in's Herz gebissen,
Und dem todten Kameraden
Die Reveill' zum Abschied bliesen:
Hört ich nimmer hier im Walde,
— Und 's ist lang schon, — solche Töne.
Nur die Orgel weiss zu spielen
Kümmertlich mein Organist:
Drum verwunder' ich mich billig,
Solchen Orpheus hier zu treffen.

Aber der Herr Pfarrer, welcher einen Waldtrompeter überhaupt mit seinem kirchlichen Orgelinstrumente zu vergleichen im Stande ist, erregt doch wohl noch grössere Verwunderung, als der junge Reitersmann. Dass jenes Soldatenbegräbniss vor 30 bis 40 Jahren (die Schlacht bei Reinfeld fand im März 1638 statt) die letzte Gelegenheit gewesen sei, wo unser Pfarrer eindringlich die Trompete blasen hörte, kann als Möglichkeit zugelassen werden; aber schwerlich dürfte Jemand zu finden sein, der in diesen geschichtlichen Anspielungen eine dem Geiste nach geschichtliche Treue erblickt. Wenn aber eine solche geistige Treue nicht erzielt wird, wodurch soll dann die Bezugnahme auf historische Thatfachen in einem Dichterverke gerechtfertigt sein?

Jung Werner, aus Heidelberg gebürtig, lernt dort neben den Schulwissenschaften von einem immer durst'gen Spielmann früh die Trompete blasen. Auch singen lernt er und trinken. Eines tollen, in der Trunkenheit unternommenen Streiches wegen wurde er von der Universität gewiesen; trieb sich nun herum, wobei ihn der Dichter nicht nur mit einer Trompete, sondern auch mit einem Röslein ausstattet, wahrscheinlich weil reiten poetischer ist, als zu Fusse laufen, namentlich mit einer Trompete. Diese Trompete machte sein Glück.

An einem Wallfahrtsfeste sah er die Tochter eines Edelmannes, der auf seinem Schlosse am Rhein als Wittwer hauste. Darauf begab er sich auf einem Kahne in die Nähe des Schlosses und blies auf seiner Trompete, natürlich wunderschön —

— und sein Blasen
Zog melodisch durch die Nacht hin.
Lauschend hört's der Rhein im Grunde,
Lauschend Hecht und Lachsforelle,
Lauschend auch die Wasserfrauen,
Und der Nordwind trug die Klänge
Sorgsam auf zum Herrenschloss.

Der Freiherr dort war ein alter Reiter-Obriest aus dem 30jährigen Kriege; Werner's Trompetenspiel macht einen besonderen Eindruck auf ihn und er schickt sofort einen Diener auf Kundschaft aus, um den seltsamen Trompeter aufs Schloss zu laden. Als er ihn dort vor sich hat, sagt er ihm nach einigem Hin- und Herreden:

Seht, mein junger Freund, so lang die
Welt steht, wird's auch Menschen geben,
Die auf Steckenpferden reiten

Und so reit' auch ich mein Röslein,

*) s. »Scheffel's Trompeter von Säckingen und die verschiedenen Compositionen seiner Lieder«: Allg. Musikal. Zeitung 1879 Nr. 38 Sp. 599. XV.

Und das Röslein ist die edle
Musica, sie labt und stärkt mich.
Wie durch David's Harfenspiel einst
König Saul den Kummer scheuchte,
So mit süßem Kling und Klange
Bann' ich mir des Alters Schäden
Und des Zipperleins Rumor.
Wenn ich gar mit raschem Taktschlag
Ein Orchester dirigire,
Mein' ich oft, ich ritte wieder
An der Spitze der Schwadronen:
»Eingehauen, rechter Flügel!
Drauf, ihr scharfe Violinen!
Feuer aus den Kesselpauken!
Sind im Städtlein auch der tücht'gen
Spilleut' viele, — zwar es mangelt
Ihnen fein'res Kunstgefühl und
Kennerblick, doch guter Wille
Läßt verzeih'n der Fehler manchen.
Violin' und Flöt' und Bratsche,
Leidlich sind bestellt sie, ja der
Contrabass ist ganz vorzüglich.
Aber Einer fehlt uns, — Einer.
Und, mein Freund, was ist ein Feldherr
Ohne Ordonnanzen? was ist
Ohne Flügelmann die Schlachtreih'?
Das Orchester ohn' Trompeter?
Einst war's anders. Diese Mauern
Hörten ihn noch, den gewalt'gen
Braven Stabstrompeter Rassmann.
Ha, das war ein stolzes Blasen!
Rassmann, Rassmann, warum starbst du?
Heut noch seh' ich ihn an seinem
Letzten Tage; 's war das grosse
Schützenfest in Laufenburg.
Grimm gestrichen war der Schnurrbart,
Blank und strahlend die Trompete,
Seine Reiterstiefel glänzten
Wie ein Spiegel; — und ich lachte.
»Herr, 's ist Ehrensache, sprach er,
Diese Schweizer sollen merken
Was ein Stabstrompeter leistet.«

Bei jener Ehrensache trank dieser Mann zu viel und verunglückte auf dem Heimwege. Nachdem solches berichtet, fährt der Schlossherr fort:

Junger Freund, und gestern Abend
Klang's vom Rhein herauf als wie ein
Geistergruss des Stabstrompeters.
Eine Fuge hört' ich blasen,
Eine Fug', ein Tongewebe
Wie aus Rassmann's besten Tagen.
Wenn wir die Trompete hätten
Wär' die Lück' ergänzt, ich führte
Wied'rum ein complet Orchester
Commandirend in die Tonschlacht.
Drum ergeht an Euch mein Vorschlag:
Bleibt bei uns, — bei mir im Schlosse,
Lahm geworden ist der Waldstadt
Musica, o blast ein neues
Leben in die Knochen ihr!

Seltene Reden in der That! Einfach musikalisch betrachtet klingt das wie Sprache aus dem Irrenhause. Im Kriege ist der Trompeter ein sehr geschätzter Mann, aber in der damaligen Kunstmusik, im Orchester, hatte er sich kaum eine bescheidene Stellung erobert; dass er in diesem Ganzen ein Anführer,

Flügelmann oder dergleichen hätte sein können, war schlechterdings unmöglich und hat auch zu keiner Zeit stattgefunden. Die natürliche Beschränktheit dieses Instruments verbietet solches; die Kunststücke berühmter Hofstrompeter, an denen manche Fürsten damals Gefallen hatten, waren hauptsächlich solistischer Art und gewöhnlich noch mit allerlei Gaukelspiel aufgeputzt. Wenn nun der alte Freiherr aus jung Werner's Tönen sogar »eine Fuge« heraus hörte, so sind wir wirklich in Verlegenheit, wie es anfangen, um den vollständigen Unsinn dieser Behauptung zu erweisen, ohne dabei unsern Respect vor dem Dichter nicht zur Geltung kommen zu lassen. Eine Fuge als solche ist mehrstimmig: dies schneidet alles weitere ab. Glaubt Scheffel, eine Fuge sei »ein Tongewebe«, so ist das allerdings richtig; aber mit diesem himmelblauen Ausdruck läßt sich alles sonstige Musiciere ebenfalls darstellen. Der Dichter operirt also mit technischen Bezeichnungen, von deren Bedeutung er keine Ahnung hat. Warum thut er das, da doch die Sprache so reich ist an vieldeutigen Wendungen, mit denen musikalische Eindrücke umschrieben werden können? Wir müssen diese Frage unbeantwortet lassen.

Die erste öffentliche musikalische Action, welche der neue Schlosstrompeter entfaltet, fand im Walde statt — bei einer Meiausfahrt, wo der Schulmeister des Ortes das selbst verfasste schöne Märlied »Es kommt ein wundersamer Knab« vorträgt. Er, der Schulmeister, ruft nämlich:

— — »Aufgesest, ich sing' Eins.«
Lachend hörten ihn die Andern,
Und jung Werner trat herzu, er
Stimmte die Trompete leis und
Blies ein präludivend Stücklein.
Da erhob der Mann am Felsblock
Seine Stimm' und sang mit Andacht.
Ihn begleitete jung Werner
Hell und fröhlich, und der Chorus
Sang den Rundreim.

Wenn Margaretha, des Schlossherren Tochter, den Werner für seine Leistung ostentativ bekränzt, so ist der Kranz wohl etwas leicht verdient und der gewonnene Effect ziemlich billig erlangt; der Dichter scheidet es eilig zu haben, sein Pärchen zusammen zu bringen, und in der Eile nimmt man es bekanntlich so genau nicht.

Aber wichtigere musikalische Geschäfte stehen bevor. Ein Gartenhaus ist neu heraus geputzt und soll zum Geburtstage des Freiherrn mit einem Concert eingeweiht werden. Alles wird heimlich von seiner Tochter veranstaltet, die ihren Trompeter Werner ins Geheimnis zieht. Er hat nun für das Concert zu sorgen.

Heil wie schlug jung Werner's Herz, als
Er der Holden Wink vernahm; —
Ritt sofort gen Basel, schauend
Nach dem Neusten im Gebiete
Musikalischer Kunstleistung,
Und er bracht' die Partituren
Des venetischen Maestros
Claudio von Monteverde,
Der im süßen Schäferspiele
Sich der Tonkunst Preis errungen.
Bracht's; das war ein gross Rumoren
In der Waldstadt kleiner Kunstwelt,
War ein heissungrig Studiren,
Ein Einüben, Probehalten,
Unbemerkt vom alten Freiherrn.

Hier haben wir, aus dem geschichtlich musikalischen Gebiete, das Gegenstück zu der obigen Trompeten-Fuge. Claudio Monteverde (niemals Claudio von Monteverde geheissen!) wirkte

in Mantua zu Anfang des 17. Jahrhunderts, wo er sich durch seine Opern einen Namen machte. Darauf bekleidete er dreissig Jahre lang das Amt des ersten Kirchenkapellmeisters in Venedig. Als Werner nach Basel ging, um neue Musikalien zu holen, war Monteverde bereits dreissig Jahre todt. Von seiner geistlichen Musik verbreitete sich nach 1650 noch Einiges in die ultramontanen Länder, namentlich die kurz vor seinem Tode von ihm publicirten »moralischen Wälder«: aber seine »süssen Schöpferspiele«, seine Opern und Madrigale, gehören ausschliesslich der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Nach dem dreissigjährigen Kriege waren sie für die Welt absolut todt und begraben. Aller Orten entstanden jetzt Operntheater und mit ihnen neue Dichter und Componisten, zum Theil von unerhörter Fruchtbarkeit. Es kam dahin — eben in den Tagen, in welchen Werner trompetete —, dass ein förmlicher musikalischer Taumel entstand, in welchem das Gedächtniss gleichsam verloren ging, so dass Musik, die über zehn Jahre alt war, in die Rumpelkammer geworfen wurde. Aber auch das, was sich an Sing- oder Schöpferspielen durch seinen inneren Werth mit grosser Mühe für instrumentalen Vortrag zu verwerthen war, wie denn auch vor Lully's Zeit Opera nicht zu diesem Zwecke benutzt wurden. Dagegen war für solche Gelegenheiten, wie die hier dargestellte, überall Musik in Hülle und Fülle vorhanden, namentlich französische und deutsche; auch gab es ausser den fürstlichen Kapellen Genossenschaften, die sich collegium musicum betitelten, und wenn unser Dichter die von ihm behandelte Zeit wirklich musikalisch verstanden hätte, so würde er berichtet haben, dass Werner sich an das collegium musicum nach Basel wandte und dort an Intraden, Sonaten und sonstigen Neuheiten die schönsten vollstimmigen Orchesterstücke erhielt. Mit dem vermeintlichen »Claudio von Monteverde« ist eine Unmöglichkeit eingeführt, welche dem Aufbau dieser Trompetergeschichte nicht zum Vortheile gereichen kann. — Die Aufführung stand endlich bevor.

Jetzt war der Tag gekommen

Lang' die Reih' der Notenpulte.
Und allmählig kam geschlichen
Durch die Seitenport' vom Rhein her
Des Orchesters treue Kunstzunft.
Kam der junge Bürgermeister,
Keuchend unter seinem schweren
Contrabass, auf dem so oft er
Sich des Amtes Last und Unmuth,
Sich die Dummheit seines Stadtraths
Geigend aus dem Sinne strich.
Kam der feiste Capellanus
Mit der Violine, die er
Schrill und gell zu spielen wusste,
Gleich als ob des Cölibates
Unbestimmtes Sehnsuchtdrängen
Er in Tönen klagern wollte.
Kam, das Waldhorn unter'm Arme,
Der Gehülfe vom Renteiamt,
Der, zur Pein des Vorgesetzten,
Sich die dürre Zahlenarbeit
Und des Subtrahirens Oede
Mit des Waldhorns Klang belebte.
Und auch er kam angeschritten
In dem dürftig schwarzen Rocke,
In dem abgetrag'nen Hute,
Er, der hag're Unterlehrer,
Dem die Musica den Mangel
Des Gehalts so schön ergänzte,

Der, anstatt mit Wein und Braten,
Süss mit Flötenspiel sich nährte.
Kamen — doch wer zählt die Schaar der
Instrument' und ihrer Spieler?
Die Gesamtheit musikal'scher
Kraft des Städtleins war versammelt.
Ja, vom fernen Eisenhammer,
Von Albruck kam der Verwalter,
Er allein der Bratsche kundig.

Die Vertheilung der verschiedenen Instrumente an die einzelnen Standespersonen kann nicht als besonders glücklich bezeichnet werden. Die Flöte war damals das allbeliebte Instrument der höheren Stände; wir erwarten es daher in der Hand des Bürgermeisters zu finden, namentlich da dieser als jung bezeichnet wird, nicht aber in der des Elementarlehrers, der überdies unter allen Umständen ein Instrument spielen musste, welches seinen Musikunterricht in der Schule förderte; ein Lehrer ist also an die Geige gewiesen, nicht an die Flöte. Die Bratsche oder Viola, das Grundinstrument dieser Familie, war damals als Tenorgeige allbekannt; es ist daher wieder kein glücklicher Einfall, dass hier nur ein Einziger gewesen sein soll, der sie übte, und noch dazu in einem fernen einsamen Winkel.

Am Geburtstage des Schlossbesitzers stellt sich auch der Abt von Sanct Blasien zur Gratulation ein, und wie die beiden alten Herren dem Gartenhause nahen —

Einer Selve gleich erklang bei
Ihrem Eintritt ein gewalt'ger
Tusch — ein wirbelnd toller Tongruss,
Und wie aus gehob'ner Schleusse
Die Gewässer brausend stürzen,
Strömten drauf der Töne Wellen
Durch der Ouvertüre Thor den
Ueberraschten Herrn entgegen.

Sachverständig dirigitte

Werner, nach dem Taktschlag schwang sich
Klingend des Orchesters Reigen.
Ha, das war ein Bogenreichen,
War ein Schmetter'n, ein Geige!
Wie ein Heuschreck' hüpfte leicht die
Clarinet' durch's Tongewimmel,
Doch der Brummhass stöhnt, als klag' er
Um verloren Seelenheil.
Auf der Stirn dess, der ihn spielte,
Troff der Schweiss der Pflichterfüllung.

Langsam legte sich der Tonsturm.
Wie nach schwerem Ungewitter,
Wenn der Donner ausgehüllt hat,
Am zerriss'nen Wolkenhimmel
Mild der Regenbogen aufsteigt:
Also folgt dem Unisono [?]
Jetzt ein zart Trompetensolo.
Werner blies es; leis und schmelzend
Floh der Klang aus der Trompete.
Doch verwundert schaute Mancher
In das Notenheft — verwundert
Stiess den Capellan der Lehrer
An den Arm und raunt' in's Ohr ihm:
»Hört Ihr wie er bläst! So steht's ja
Gar nicht in der Partitur.
Liest er etwann seine Noten
Aus des gnäd'gen Fräuleins Aug'? —
Rühmlich wurde das Concert zum
End' geführt

Ein recht rührsames Finale für den gedankenlosen grossen Haufen! Nur schade, dass bei denjenigen, welche die Art des betreffenden Instrumentes kennen, die Wirkung dieser Schilderung lediglich darin besteht, ein Lächeln zu erregen über die Sorglosigkeit, mit welcher der Dichter die ungereimtesten Dinge — nicht zusammen reimt. Was in der »Partitur« stand, konnte der Einzelne aus seinem »Notenhefte«, d. h. aus seiner singularen Stimme, doch unmöglich wissen — oder sollen wir glauben, die Betreffenden hätten sämmtlich aus der Partitur gespielt? Dann wäre allerdings die ganze Aufführung so seltsam und in der Musikgeschichte so einzig in ihrer Art gewesen, wie das geschilderte Trompetensolo, in welches das »Unisono« (soll wahrscheinlich »Tutti« heissen) auslief. Die ebenfalls darin vorkommenden »Triangel« stimmen allerdings zu der »Clarinette«, einem Holzblasinstrument, welches funfzig Jahre nach dieser Aufführung noch nicht vorhanden war. Dagegen ist das Hauptblasinstrument jener ganzen Zeit, die Oboe, vergessen, was bei einer derartigen Aufführung ebenso viel sagen will, als ob man die erste Violine zu Hause gelassen hätte. Bei diesen Instrumenten wäre der Irrthum leicht zu verbessern; aber die musikalische Gesamtanlage, fürchten wir, wird sich als incurabel erweisen.

Der Autor scheint förmlich erpicht darauf zu sein, musikalische Unmöglichkeiten zu häufen, ohne Noth und Grund. Als die Musikaufführung beendet ist, wird der Abt von St. Blasien redselig und erzählt, wie er »zu Rom Cavalieri's Tondydie Daphne« gelauscht habe, wobei ihm ein schäferlicher Sehnsucht das Herz zerschmelzen wollte. Jene Daphne-Aufführung fand aber noch im sechzehnten Jahrhundert statt, achtzig Jahre vor der Zeit, von welcher hier die Rede ist. Wir zerbrechen uns vergebens den Kopf darüber, was den Dichter veranlasst haben kann, solche unvereinbare geschichtliche Realien hier zusammen zu bringen.

(Schluss folgt.)

Russische Reminiscenzen.

1. Fürst Galyzin junier.

»Kennen Sie den Fürsten Galyzin?« — Mit diesen Worten betrat Herr von Durnow das bescheidene Eckzimmer, welches ich Ende der funfziger Jahre in einem Hôtel-garni St. Petersburgs auf dem Newakj-Prospect, vis-à-vis der Kasanischen Kirche, mit freier Aussicht bis auf den herrlichen Admiralitätsplatz hin, bewohnte.

»Sie meinen doch nicht etwa den Galyzin, seiner Zeit Gesandtschafts-Attaché zu Wien, welchem Beethoven die drei berühmten Quartetts in modo graeco gewidmet hat?« fragte ich.

»Nein, den nicht; — der lebt in bescheidenen Verhältnissen bei seiner Schwester im Gouvernement Kurlsk. Der Galyzin, wovon ich rede, ist dessen Sohn Juri (Georg), leidenschaftlicher Musikant; — hat das Kapellmeister-Examen absolvirt; — umgab sich als kaiserl. Kammerherr während Alexanders Krönung zu Moskau mit einem selbstgeschulerten Sängerkhor von 115 Köpfen, welche er kleidete und wochenlang auf seine Kosten im Hotel unterhielt; — hatte vorher schon aus eigenem Antriebe seinen Bauern die Freiheit gewährt, ohne dafür ein irgendwie garantirtes Aequivalent zu erhalten; — und ist durch solche und ähnliche Generosités glücklich, malheureusement pour lui, dahin gelangt, das enorme Vermögen seiner verstorbenen Mutter auf ein Minimum zu reducirn. Dann ging er nach Deutschland und lebte ein paar Jahre in Dresden, wo er Propaganda für die slavische Musik machen wollte, was ihm jedoch, wie es scheint, nicht sonderlich gelungen. Der Michel mag eben nichts, was er nicht kennt. Ein ausserordentlich rohes, . . . wie heisst es gleich da drüben? . . . Ge-

müth habt Ihr doch, trotz all Eurer ordentlichen Vorzüge. Musste nicht unser Oulibicheff erst den Werth Eures Mozart Euch kennen lehren? — Sind Eure Gedanken aber in Fluss gebracht, dann freilich rappelt sich Eure langweilige Gelehrsamkeit auf, und im Unmüthe, nicht die Ersten gewesen zu sein, tretet, . . . wie sagt Euer genialer Goethe? »Getretener Quark wird breit, nicht stark!« Pardon, mon cher! Enfin, — c'est là Votre manière d'être. La nôtre est moins rigoureuse, plus légère-même, si Vous voulez. Mais la nation russe est jeune encore; n'ayant passé ni moyen-âge, ni Table Ronde, ni les perversités d'un clergé irréconciliable, nous avons gardé notre valeur d'hommes simples. — N'ayant inventé ni la poudre, ni l'imprimerie, ni l'orgue non plus; nous sommes restés fidèles à l'amour de Dieu, l'amour du prochain et à l'amour de la patrie surtout, qui soutiennent pourtant l'harmonie générale. Wir begleiten unsere liturgische Andacht zur Erbauung der Gemeinde mit einfachen gesungenen Accorden. Aber unsern Domchor haben Sie ja in der Isaakikirche gehört; — Nein?! — Solche Musik ist nicht gemüthlos?! Feineres An- und Abschwellen bis zum ppp, subtileres Portamento leistet Ihr Neidhardt in Berlin auch nicht; — ich weiss das. Und die menschliche Stimme spricht doch mehr zum Gemüth als der Orgelton?! Sagt was Ihr wollt; — nennt uns Barbaren. Wir sind verträgliche Menschen; — bei uns tritt man ohne anzuklopfen ein. Das werden Sie gleich wieder erleben; — machen Sie sich nur fertig! Ich habe Galyzin von Ihnen gesprochen, — er erwartet uns!«

Gegen die Argumente des Herrn v. D. — er war kein Deutsche, sondern Slave — liess sich allerdings nichts einwenden. Schon der Gruss des Slaven: »Wie wohnen Sie?« zeugt für eine sittlicher ausgeprägte Achtung vor seinem und jedes Anderen Daheim, als das englische: »How do you do?«, das französische: »Comment Vous portez-Vous?« oder das deutsche: »Wie geht es Ihnen?«. Eintracht und Einfachheit der geselligen Beziehungen bei offener Gastfreier Charakterisiren den Slaven, Eigenschaften, welche auch die Individualität des Norddeutschen gut kleiden würden. Der in das priesterliche Gebet während des Gottesdienstes an bestimmten Stellen eingeflochtene vierstimmige Ruf des Chors:



Herr, er - bar - me dich un - ser!

wirkt ganz entschieden erbauend auf das einfache Gemüth der gläubigen Gemeinde. Der kaiserl. Domchor ist musterhaft geschult und von einem Klangmaterial ohne Gleichen, namentlich was die Bässe angeht, die an Tonfülle und Energie mit dem 16füssigen Orgelregister rivalisiren. Man will behaupten, und das Argument lässt sich hören, dass der Theogenus und die vom Slaven geübte Gewohnheit, den Tabaksrauch durch die Lunge einzuziehen, wesentlich dazu beitragen, den Luftcanal frei von Schleim, sonor zu erhalten. Jedenfalls übt unser Bier keine dem ähnliche Wirkung aus. Dazu kommt dort eine feste perlengleiche Zahreihe, welche als Resonanz dient, der Stimme Metall zu geben. Natürlich werden diese Vorzüge, besonders der einer guten Schulung, in fernabgelegenen Dörfern mehr oder weniger vermisst, wenn auch zu jener Zeit (1858) noch der Ehrgeiz der Grundbesitzer zur Bildung eines geschulerten Kirchenchors das Möglichste beizutragen pflegte. In den Kroedörfern fehlte es daran durchaus nicht.

Wir bestiegen den Wagen des Herrn v. D. und fuhren nach dem Hôtel de Paris, wo ich dem Fürsten als »bon musicien« vorgestellt wurde und um so zutraulichere Aufnahme fand, da ich mit einem accentlosen reinen Französisch aufwarten konnte.

Eine im Zimmer anwesende Dame decouverte sich als Sängerin, Fräulein N. aus Dresden, welche den Fürsten nach St. Petersburg begleitet hatte. Im Salon befand sich ein guter Flügel, auf dessen Pult ein aufgeschlagenes Notenbuch. Ich trat herzu, lüftete das Titelblatt und las: »Das Leben für den Zar«, Oper von Glinka; damals in deutschen Landen noch wenig bekannt, obgleich Glinka in Berlin jahrelang musikalischen Studien obgelegen und einen Theil der Oper dort geschrieben hat. Es war ein Clavierauszug; ich setzte mich und begann die Overture, deren eigenthümlicher musikalischer Bau mich fesselte, deren musikalische Färbung mich zu dem Ausrufe erwärmte: »En voilà Votre Mozart russe!« Die slavische Musik arbeitet auf der Grundlage der sechstönigen griechischen Scala und bedarf also, da sie die Orgel und die damit auf uns ausgeschütteten chromatischen Verwickelungen des diatonischen Modus nicht

adoptirt hat, durch die Töne $c \overset{1}{d} \overset{2}{e} \overset{3}{f} \overset{4}{g} \overset{5}{a} \overset{6}{b} \overset{7}{c}$ anderer, energischer Ausweichungen, als wir es durch $c \overset{1}{d} \overset{2}{e} \overset{3}{f} \overset{4}{g} \overset{5}{a} \overset{6}{b} \overset{7}{c}$ gewohnt sind. Der Russe lehnt sich an die griechische Tradition unmittelbar an; Kirchenbau, Musik, biblischer Urtext sind unvermittelt, rein auf ihn übergegangen; er bedarf keines Papstes noch Kirchenconcils, um seine Seele zu Gott zu erheben, sein Cultus ist die Toleranz; seine Geschichte weiss von keinem Dogmenstreit, von keiner Inquisition zu melden, welche Hass und Zwietracht unter die Völker des Occidents säten.

Mein Interesse für das mir neue Werk wirkte zündend auf die Situation; Herr v. D. empfahl sich, der Fürst trat zum Flügel und übernahm die männlichen Gesangspartien, während die Dresdenerin mit den weiblichen fertig zu werden suchte, und so wurde das Werk mit Unterbrechungen durch Mahlzeiten und ein- oder ausgehende Besuche, tant bien que mal, durchgenommen und dieses erste Debüt in der zweiten Morgenstunde geschlossen.

Wenige Tage darauf lud der Fürst mich ein, ihn nach dem Innern des Landes zu begleiten, wo er mir den Torso seines einst so glänzenden Sängerkhors vorführen wollte. Die Bahn führte uns nach Moskau, der specifisch russischen Residenz, um hier nur vier Tage zu rasten, innerhalb deren es jedoch dem Fürsten gelungen war, die Glinka'sche Oper zur Aufführung zu bringen. Das Moskauer Nationaltheater ist überaus grossartig und glänzend ausgestattet; Innen roth mit Gold drappirt. Das Parquet bietet nicht die bei uns aus Rauminteresse üblichen engen Bänke mit Klappsitzen, sondern besteht aus fest an den Boden geschraubten bequemen Fauteuils, zwischen denen hindurch man, wie in einer geladenen Gesellschaft frei umhergehen, ungenirt von Einem zum Anderen gelangen kann. Jede Loge steht mit einem Empfangsalon in Verbindung, wohin man sich zurückziehen, worin man Gäste empfangen und soupiren kann. Die Aufführung war mir eine Freude, so dass Dankbarkeit über den unvermutheten Genuss und voll in Anspruch genommene Aufmerksamkeit auf den musikalischen Werth des Werkes mir keine Musse zur Kritik gewährten. — Am fünften Tage ging es weiter, ein paar hundert Werst auf der Chaussée bis Rjisan und darauf noch ca. 500 Werst auf herbstlicher Landstrasse, nur beim Pferdewechsel wenige Minuten rastend, drei Tage und Nächte hindurch, bis wir am Morgen des vierten Tages in Kaslow, einer Provinzialstadt anlangten, an deren Kirchen noch etwa vierzig Säger des Galyzin'schen Chors dienten. Müde und zerschlagen, suchte ich, um meine Glieder zu strecken, Ruhe auf einem Canapé. Doch kaum eine halbe Stunde darnach rüttelte der Fürst mich schon wieder auf; die kurze Zeit hatte genügt, seine alten Säger zu versammeln und eine Fisharmonika herbeischaffen zu lassen. Ich nahm davor Platz und das Examen begann.

Der Chor intonirte zunächst einen einfachen wohlklingenden Kirchengesang von Bartnianski, ohne dass ich auf dem Instru-

mente den Ton dazu angeben durfte, und führte unter der Leitung des Fürsten denselben meisterhaft durch, ohne dass nach dem *ppp* verhallenden Schluss auch nur die leiseste Nuance einer Abweichung vernehmbar gewesen wäre, als ich den Accord auf der Harmonika anschlug. Hierauf folgte eine fugirte Motette von Lwoff mit ebenso vollendeter Ausführung. Dann wurden die Noten fortgelegt, und der Fürst dictirte einen Accord: *scis, e, g, be*, welcher ohne Zögern vom Chore wiedergegeben wurde, und liess nun seine Säger in den verschiedensten Ausweichungen dictando weiter moduliren, ohne dass ein Zögern beim Einsatz oder eine Senkung der Stimme fühlbar gewesen wäre, wenn ich das Instrument anschlug.

Mein helles »Bravo« kam vom Herzen, und die leuchtenden Blicke, womit die Säger ihren Chef anschauten, zeugten von ihrer moralischen Befriedigung über den errungenen Erfolg. »Welchen Fleiss aber«, bemerkte ich dem Fürsten, »müssen Sie aufgewendet haben, um ein solches Resultat zu erzielen, und was für eine unfehlbare Methode stand Ihnen dafür zu Gebote?« »C'est ma méthode, mon cher, et mon secret!« war die Antwort, welche ich mit abgewandtem Gesicht von ihm erhielt. Der Schmerz über die verlorenen Opfer war ihm trotz des Triumphs oder gerade durch denselben in die Seele gedrungen; es musste einer Flasche der Hals gebrochen werden, um uns wieder auf das moralische Niveau zu erheben, welches die gute Gesellschaft kennzeichnet.

G. v. M.

Fürst Galyzin, eine sanguinische Natur, liess sich in Streitigkeiten mit den Ministern ein, wurde beleidigend gegen dieselben und vom Kaiser zur Strafe dafür an einen Ort im Reiche verbannt, dessen Wahl ihm freistand. Er wählte Kaslow und entzog sich von hier aus nach Jahr und Tag dem Zwange durch die Flucht, ging über Odessa durch das Mittelmeer etc. nach England, wo er als Kapellmeister im Krystallpalast wieder auftauchte, und erlebte hier den herbsten Schlag, der seine Stellung treffen konnte. Bei der ersten öffentlichen Aufführung nämlich, wozu er namentlich seine Landsleute und Standesgenossen eingeladen hatte, versagten die Musiker, durch eine Intrigue aufgescachtelt, einhellig den Dienst als sein Taktstock zum Beginn der Zampa-Overture sich senkte. Thränen waren auf das Papier geflossen, womit er diesen Vorfall der Fürstin meldete. Später schaffte das Directorium Gehorsam, und die Aufführung ging ungestört zu Ende. Nach ca. zwei Jahren vom Kaiser begnadigt, kehrte er nach Russland zurück, wo mittlerweile die Fürstin die Sequestratur über die Güter zum Besten der Kinder übernommen hatte und ihm ein Jahrgeld von 3000 Rubel aussetzen konnte. Der Musik in Treue ergeben, organisirte er einen neuen Sägerchor, gab damit öffentliche Concerte und versuchte später zu demselben Zwecke eine Tournée durch Amerika, wo er, ich glaube an der Cholera verstorben ist. — Er hat übrigens seine Memoiren selbst herausgegeben, die bruchstückweise wohl Verbreitung durch die Presse gefunden haben, wodurch diese letzte Notiz, der ich das Datum nicht beizufügen weiss, vielleicht überflüssig gemacht ist.^{*)}

^{*)} Fürst Georg Galyzin starb im Mai 1878 in Newyork, etwa 48 Jahre alt. D. Red.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Frauenchor.

Nicolaï von Herzogenberg. Lieder und Romansen für vierstimmigen Frauenchor a capella oder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26. Partitur und Stimmen complet

Preis 40 *fl.* 50 *fr.*, Stimmen: Sopran I, II, Alt I, II à 4 *fl.* 50 *fr.* Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Diese Lieder und Romanzen sind eine dankenswerthe Bereicherung des Genres und werden von dem Frauenchor, der sie einmal sich zu eigen gemacht hat, sobald nicht wieder aufgegeben werden. Sie sind eigenthümlich und geistvoll concipirt, fesseln durch die Individualisirung der einzelnen Stimmen, versenken sich in den Text und suchen die Stimmung desselben zu erhöhen, was ihnen mit geringen Ausnahmen auch gelingt und sind daneben sangbar. Ein solid geschulter Frauenchor, zumal wenn er tüchtige tiefe Altstimmen besitzt, wird sie nicht allzu schwer ausführbar finden. Dem ersten Liede liegt der bekannte Volkstext »Es war ein Markgraf überm Rhein, der hatt' drei schöne Töchterlein« zu Grunde. Er ist durchcomponirt und zwar interessant und wirksam. Eine gute Idee war es, dem ersten Sopran nur zuzuthemen, was das dritte Töchterlein direct sagt, dadurch wird das Ganze belebt. Auch das zweite Lied »Sonntagskirchenglocken« (Rückert) weist uns zu fesseln, namentlich durch seinen gelungenen Canon, der die Stimmung des Liedes nicht nur treu widerspiegelt, sondern noch vertieft. Nr. 3 »Das Vöglein« (Mörke) mehr Strophenlied, ist dem Componisten nicht weniger geglückt, was Farbe und Ausdruck anlangt. Ein recht stimmungsvolles Lied ist auch das vierte »Wehmuth« (Biechendorf). Das Wiegenlied (Volklied) Nr. 5 wird seiner Arbeit wegen — siehe ersten Sopran und zweiten Alt — interessiren. Ein reizendes Lied ist das Tanzlied (Volklied) Nr. 6. Es zeichnet sich aus durch besondere Anmuth und Frische. Die folgende Nr. 7 »Untroue« (Mörke) dagegen will uns ein wenig akademisch erscheinen, doch ist der Ton des Gedichte gut getroffen. Ueber das letzte Lied, das Volklied »Ich stand auf hohem Berge« mit seiner Fortsetzung 8^{II} können wir uns wiederum nur günstig aussprechen. Die Behandlung des durchcomponirten Textes weist anzuregen und für das Lied zu gewinnen; der weihvollen Stimmung in 8^{II} sei besonders lobend gedacht.

Wie alle Compositionen des Verfassers, so wenden sich auch die vorliegenden an musikalisch Gebildete und diesen seien sie als werthvolle und interessante Erscheinungen auf dem Gebiete des Frauenchors warm empfohlen. Wie der Titel sagt, können die Sachen mit oder ohne Begleitung des Claviers gesungen werden. Wir möchten empfehlen, sie mit Begleitung zu singen, weil diese nicht selten in höchst anziehender Weise das Gesammtbild vervollständigt. *Frdk.*

Für Pianoforte zu vier Händen.

Arno Kieffel. *Italische Nächte*. Sechs Clavierstücke zu vier Händen. Op. 28. Pr. 4 *fl.* 50 *fr.* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Recht gediegene, interessante Clavierstücke, die zu empfehlen uns besonderes Vergnügen macht. Ein poetischer Zug durchweht sie und wird sie musikalischen Spielern werth machen. Allem rein äusserlichen Poltern zeigt sich der Componist abgeneigt und das ist eine Eigenschaft, welche heutiger Zeit mit besonderem Lobe hervorgehoben zu werden verdient. Die sechs Stücke tragen die Ueberschriften: Auf den Lagunen, Serenata, Liebesgespräch, Maskenzug, Unter Myrten und Rosen, Leuchtkäfer-Tanz. *Frdk.*

Die Mozartwoche in Wien.

II.

Es ist ein beruhigendes Gefühl, Fräul. Bianchi bald die unsere nennen zu können. Eben hat sie uns nach wiederholtem längeren Gastspiel verlassen, nachdem sie in der Mozartwoche durch ihre Constanze »Die Entführung« ermöglicht. Ich nenne sie zuerst unter der Künstler-Trinität, die wir gegenwärtig besitzen, als die jüngste Kraft, während Meister Beck, der ewig junge, sich längst nach beiden Seiten sowohl als Stimm- wie als Kunstheros bewährt hat. Der Dritte im Bunde ist Walter, als Oper- wie als Concert- resp. Schubertsänger beliebt, ohne jedoch an die Tiefe der Auffassung eines Stockhausen reichen zu können. Seltsamer Weise ist ein Beck nie zu bewegen in Concerten aufzutreten. Einer kann eben nicht Alles. Der beste Concertsänger ist oft ohnmächtig auf der Bühne; oder umgekehrt, der Bühnensänger auf dem Podium des Concertsaales, wo das leidige »Tremas« seine Opfer unnach-sichtlich beschleicht. Welcher wahre Künstler wäre ohne dies Gefühl! denn hat er dies nicht, so ist er sicher ohne Anwartschaft auf ein echtes Künstlerthum, aber auch wie manche Grösse bleibt klein ob dieses räthselhaften Tremagefühls.

Ich kenne eine Pianistin, die namenlos als Lehrerin ihr Dasein fristet, obgleich ihr Spiel im Privatcirkel sie den ersten Virtuoseninnen zur Seite stellt. Ich kannte die schönste Tenorstimme, allüberall im Kirchengesange reichlich honorirt, dagegen sonstwie unmöglich, und lediglich verdammt zum Chor. Wenn ich diese drei Grössen namhaft mache, so scheint es im Grunde sehr wenig; es sind auch bereits Vorkehrungen getroffen, um die Lücken auszufüllen, und doch läge es so nahe, diese so brennende »Kunstfrage« auf die einfachste Weise zum Austrage zu bringen.

Ich habe vor langer Zeit in einer Zeitschrift, den »Recensionen« — merkwürdiger Weise kann sich in Oesterreich ein gediegenes musikalisches Blatt nie halten, und so ist auch dieses*) längst entschlafen — einer Idee Ausdruck gegeben, betitelt: »Ein Sängercours«, auf die ich wieder zurückkommen möchte.

Wie der Maler sein Bild in die Ausstellung schiebt ohne Zwischenmäkler, ohne Agenten, so könnten unsere Hoftheater ihre Bühne für Gastspiele offen halten innerhalb der Sommer-saison. Jeder sich Anmeldeende — Sänger oder Schauspieler — hätte Zutritt, jeder, der die Vorprobe bestanden, das Recht — ohne Hinterforte durch Agenten — vor dem Publikum ebenso Probe zu singen ohne übermäßige Belastung der Casse mit Zugrundlegung einer angemessenen Pauschalsumme. Die erste Rolle fielen der Wahl oder dem Willen des Debutanten anheim, die zweite und dritte der Wahl der Direction, doch müsste sie im Einklang stehen mit der Individualität des Sängers. Oder auch: ein »Freischütze«, eine »Norma« könnte Gelegenheit bieten zu einem Gesammtdebut, und der Noth so mancher ersten Bühnen wäre gesteuert. Der also diplomirte Sänger hätte Anwartschaft auf eine ihm convenierende Stellung, und die verschiedenen Bühnen ebenso auf ein benöthigtes Mitglied. Im Einklang mit der *vox populi* hätte jede Bühne freie Wahl, den

*) halb gediegene! — Als Herr Ferd. Hiller mit einem Oratorium Saul herauskam (1887), besaßen die »Recensionen« sich, ihn zu beglückwünschen, dass er das veraltete, nicht mehr ausführbare Werk von Händel durch etwas lebensfähig Modernes ersetzt habe u. s. w. Wie viele Menschen giebt es, die heute, nach 20 Jahren, überhaupt noch wissen, dass Hiller ein Oratorium über Saul geschrieben hat? Händel's Werk dagegen verbreitet sich, trotz alles Widerstandes beschränkter Egoisten, mit jedem Jahre weiter. — Dies nur ein Beispiel von vielen, wie die durch Unterstützung eines fürstlichen Kunstfreundes über Wasser gehaltenen »Recensionen« die Kritik der musikalischen Literatur betrieben. *D. Red.*

unmäßigen Gagen wäre die Spitze abgebrochen durch die bestimmte Summe für ein bestimmtes Fach.

War ich einst der erste, der das herabzusetzende Diapason anregte nach dem Vorgange Frankreichs in eben diesen »Recensionen«, worauf die Sache nachträglich durch Prof. Hanslick in Fluss gebracht wurde, so fällt vielleicht auch dieser Gedanke auf einen günstigen Boden, denn wir sind ja doch 22 Jahre älter geworden und vielleicht auch reifer für diese so einfache Idee.

Wenn wir zurückblicken auf unsere Mozart-Woche, so müssen wir alsogleich auf das Moment der Transponirung Bedacht nehmen, sowie der Striche.

Die Zeit der Transponirungsscheu ist gottlob vorbei, sowie die vor gesunden Strichen. Vor dem Jahre 1848 sah es in dieser Hinsicht an manchen Theatern noch seltsam, ja grauenvoll aus. So wurden in Schwerin z. B. die »Hugenotten« ohne Strich gegeben, ebenso sollten dieses Loos die »Puritaner« erfahren. Dem Sänger des Arthur, dem die Partie zu hoch lag, zumal die erste Eintrittsnummer in *D*, fiel ebensowenig ein, sie nach *Des* zu transponiren, wie dem damaligen Kapellmeister Mühlenbruch. Vergebens alles Bitten, ihm diese zu hoch liegende Partie abzunehmen. Aus reiner Pietät für die Sache, liess sich der junge Anfänger, der erst drei Jahre der Bühne angehört, beikommen, seine Entlassung zu fordern, die jedoch nicht angenommen wurde. Weitere Proben brachten keine andere Ueberzeugung; das Ende war, dass die zweite Bitte um Entlassung gewährt wurde (denn ein Ukas des damaligen Intendanten Zöllner liess keinen Rollentausch zu), so dass der unglückliche Arthur ohne Engagement da sass, und dass demselben von der Polizei bedeutet wurde, baldmöglichst Schwerin zu verlassen. Die anderorts um ein Drittel gestrichenen »Puritaner« und die erste Cavatine in *Des* transponirt, waren später keine Veranlassung mehr, den Arthur zu refusiren.

Es fiel uns unwillkürlich diese tragikomische Geschichte ein — da es sich blos um einen Halbton handelt, und nach Abgang des fortgemeassregelten Arthur 6, sage sechs Tenoristen durchfallen mussten, ehe der siebente einschlug — als wir »Die Entführung« wieder erlebten, wo der Componist zwei recht gut transponirfähige Sopranpartien geschaffen hat.

So gewiss ein Mozart, seine damaligen Sänger bedenkend, ihnen dankbarste Rollen zu schreiben bedacht sein musste, ebenso sicher würde eine transponirte oder punktirte Constanze das Andenken des Meisters nicht verunglimpfen; ditto Blondchen. Im Gegenhalt zu anderen Opern Mozart's wird man des Gefühls nimmer los und ledig, als lägen beide Sopran-Partien zu hoch.

Eben das Nämliche ist der Fall mit der »Königin der Nacht«. Wir wissen ja längst aus Mozart's Leben, dass er gesonnen war die Arien der letzteren umzugliessen. Nun, da das nicht geschehen, bleibt uns nichts anderes übrig, als durch Punktiren resp. Transponiren diesen drei Rollen entgegen zu kommen. Es wäre eine unzeitige Pietät für Mozart, hievor zurückzuschrecken. Obwohl diese beiden Rollen in den besten Händen waren — die Direction hatte als Gast Frau Schuch-Proskaw von Dresden kommen lassen — man musste unwillkürlich doch zittern für das Gelingen dieser waghalsigen Kunststücke. Nachdem in derlei Dingen der Charakter eines Mozart nicht zu suchen, noch zu finden ist, so sollte man kühn auch jegliches Bedenken fahren lassen und durch glückliches Aendern die Besetzung dieser drei Partien erleichtern.

Hat doch einst alles Ernstes Lobe in den »Briefen eines Wohlbekannten« die Behauptung ausgesprochen: ein kluger Sänger des Ottavio könne nichts besseres thun, als in der *B*dur-Arie die Coloraturen wegzuschneiden, denn hier habe Mozart geschlafen! — Ich konnte nichts besseres thun, als ihn dahin zurecht zu weisen, dass ein Ulibischoff diese Arie des

Ottavio als ein Meisterstück erkläre, die aber nur in einer würdigen Uebersetzung des Urtextes eine Stütze fände; ich bewies ihm, wenn je eine Coloratur im Munde eines Tenor am Platze, dies der Fall sei in dieser Arie. Der etwas problematische Charakter gewinne nur durch eine bessere Uebersetzung, denn die jetzige landläufige passe wie eine Faust aufs Auge, obwohl sie leider die übliche sei.

Thränen vom Freunde getrocknet,
An seiner Brust vergossen,
Bald ist aus euch geflossen
Der ew'gen Treue Quell.
Laas über dir den Himmel
Mit Schrecken sich umthürmen,
Naht dir bei seinen Stürmen
Ein Freund dich zu beschirmen,
Dein Himmel bleibt dann hell.

Das ist der leider übliche entsetzliche Text, der eine ganz fremde Gedankenreihe bringt, die mit dem Urtexte in keinerlei Connex steht. So leicht hat sich ein Rochlitz die Uebersetzung gemacht. Der Urtext aber lautet in freier getreuer Uebersetzung wie folgt:

Ottavio: (zu Elvira, sie apostrophirend)
Eilet, o eilet zur Geliebten,
Giesst Frieden ihr in die kranke Brust.
O sagt der Tiefbetrübten,
Bald blüh' uns Freud und Lust.
Ich muss den Mörder finden,
Und berg er sich in Gründen,
In öden Feisenschlünden,
Ich kühl' in seinem Blute
Der Liebe heissen Schmerz.

Würde vorstehender besserer Text einstweilen gesungen worden sein, so würde selbst ein Lobe einsehen, dass die Coloratur einen Ausbruch des zürnenden Ottavio bezeichnet, der allein seine Anna rächen will, und dass Mozart nicht geschlafen hat. Freilich wendet ihm der *deus ex machina* Comthur das Racheschwert aus der Hand. Durch diese schöne, nur mit diesem oder ähnlichen Texte correcte Arie, erhält aber der schwache, etwas kärglich bedachte Ottavio eine neue günstigere Illustration. Hier bleibt diese Arie nach alter »heiliger« aber profaner Sitte immer aus, und zwar deshalb, weil sich jeder Ottavio vor der Coloratur fürchtet. Wien hat aber in der Neuzeit seit fast 40 Jahren kaum mehr einen deutschen Almaviva im Barbier erlebt, noch diese *B*dur-Arie von einem Ottavio gehört. Wo sonst noch in Deutschland der »Don Juan« gegeben wird, so singt Ottavio den alten Unsinn:

Des Lebens Unverstand
Mit Wehmuth zu geniessen,
Ist Tugend und Begriff,
Vernunft, Glückseligkeit.

Denn dieser classische Unsinn hat das gleiche Anrecht zu einer Arie, wenn obige vier Zeilen: »Thränen — Quell« einen Sinn haben sollen.

Was hilft aber alles Predigen in der Wüste? Die Tenoristen lesen keine Zeitungen als ihre Fachblätter, d. i. solche Blätter der Theateragenturen, worin ihnen Lob gezollt wird. Ob Regisseure oder Kapellmeister etwas derartiges lesen, weiss ich nicht. Darum ist also auch dieser Apell zur Ehrenrettung Ottavio's und Mozart's ja doch nur wieder in den Wind gesprochen.

(Ein dritter Artikel folgt.)

(28)

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Sommer-Cursus der Lehranstalten für Musik.

A. Hochschule für Musik, Abtheilung für musikalische Composition.

Der Unterricht wird ertheilt durch die Professoren Grell, Kiel, Bargiel und Ober-Kapellmeister Taubert.

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Geschäftszimmer der Akademie, Universitätsstr. 6, käuflich zu haben ist. Ebendasselbst haben die Aspiranten ihre an den unterzeichneten Vorsitzenden der Section zu richtenden Meldungen, unter Beifügung der im Abschnitt IV. des Prospectes geforderten Nachweise und musikalischen Compositionen, bis zum 1. April, einzureichen. Die Aufnahmeprüfung findet am 12. April, Morgens 10 Uhr, im Akademie-Gebäude statt.

B. Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Director: Professor Dr. Joachim.

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Bureau der Anstalt, Königsplatz No. 4, käuflich zu haben ist.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei, unter Beifügung der im §. 7 des Prospectes angegebenen nöthigen Nachweise, spätestens 2 Tage vor der am 12. April, Morgens 9 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Directorat der Anstalt, Königsplatz No. 4, zu richten.

Die Prüfung Derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird am 15. April, Morgens 4 Uhr, die Prüfung Derjenigen, welche in den Chor aufgenommen zu werden wünschen, an demselben Tage um 4 Uhr abgehalten. Die Aspiranten haben sich ohne weitere Benachrichtigung zu den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

C. Institut für Kirchenmusik

(Alexanderstrasse No. 23).

Director: Professor Haupt.

Zweck der Anstalt: Ausbildung von Organisten, Cantoren, wie auch von Musiklehrern für höhere Lehranstalten, insbesondere Schullehrer-Seminare. Ausführende Prospects sind durch den Director des Instituts zu beziehen.

Die Aufnahmeprüfung findet am 5. April, Morgens 9 Uhr, im Locale des Instituts statt.

Berlin, den 18. Februar 1880.

Der Vorsitzende der musikalischen Section des Senats.

Ober-Kapellmeister

Taubert.

29 | Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- Bargiel, W., Op. 44. *Impromptu* für das Pianoforte. *M.* 2. —
 — Op. 45. *Küde und Tokkata* für das Pianoforte. *M.* 2. 50.
 Becker, Albert, Op. 46. *Grosse Messe* in B moll für achtstimmigen Chor, vier Solostimmen, Orchester u. Orgel. Partitur u. *M.* 25. —
 Orchesterstimmen *M.* 30. — Solo- u. Chorstimmen *M.* 7. —
 Bellamy, Julius von, Op. 22. *Drei Stücke im ungarischen Stile* für das Pianoforte zu vier Händen. *M.* 2. 25.
 Fitznaghen, Wilhelm, Op. 26. *Albumblatt*. Melodie für das Violoncello-Solo mit Begleitung des Pianoforte. *M.* 4. 50.
 — Op. 27. *Drei Salonstücke in der ersten Position*, ohne Rückung der Finger. (Fortsetzung von Op. 25.) No. 1. Cavatina. No. 2. Gondellied. No. 3. Mazurka für das Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. *M.* 2. 75.
 Jadassohn, S., Op. 59. *Drittes Trio* für Pianoforte, Violine und Violoncello. *M.* 6. —
 Josephson, Jacob Axel, Op. 42. *Arien*. Die Macht des Gesanges. Gedicht von Carl Rupert Nyblom. Für Männerchor, Solostimmen und Orchester. »Auf blauem Meer, im Sonnenbrande.
 Clavierauszug mit deutschem Text *M.* 2. 50.
 Singstimmen mit deutschem u. schwedischem Texte *M.* 3. —
 Krause, Anton, Op. 28. *Zehn melodische Übungsstücke* für vorgeschrittene im Pianofortespiel. *M.* 5. —
 Kunze, Carl, Op. 6. *Sonate* für das Pianoforte zum Gebrauch beim Unterricht bestimmt. *M.* 3. 50.
 Mozart, W. A., *Clavier-Concerte*. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen, für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke.
 No. 45. B dur C. *M.* 2. 50.
 No. 46. D dur C. *M.* 2. 75.
 Noddé, Jean Louis, Op. 4. *Maria Stuart*. Eine symphonische Dichtung für grosses Orchester. Bearbeitung für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. *M.* 2. 50.
 Schumann, Rob., Op. 45. *Kinderascenen*. Leichte Stücke für das Pianoforte. Für 2 Violinen, Viola und Violoncello bearbeitet von Carl Schröder. *M.* 2. —
 Svendsen, Johan S., Op. 48. *Romeo und Julia*. Phantasie f. Orch. Partitur *M.* 4. 50. Stimmen *M.* 8. 50. Arrangement f. das Pffe. zu vier Händen von Friedrich Hermann. *M.* 2. 50.
 Wallnöfer, Adelf., Op. 22. *Impromptu, Intermezzo und Notturno* für Pianoforte. *M.* 2. —
 Weber, Carl Maria von, Op. 45. *Concertine* für Horn u. Orchester. Für Horn mit Begleitung des Pffe. bearb. von H. Kling. *M.* 2. 75.

Well, Oscar, Op. 10. *Zwei Lieder* für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligater Violine. *M.* 4. 75.
Herbstfrühlingslied. »In Autumn. »So oft der Herbst die Rosen stahl. *Frühlingslied*. *Spring Song*. »Wenn der Frühling auf die Berge steigt.

Fr. Chopin's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Revisionsbericht zu Band IV. *Notturnos*. — Band V. *Polonaisen* von Woldemar Bargiel. *M.* —. 50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie V. *Opern*.

No. 4. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. Geistliches Singpiel. Erster Theil. *M.* 6. —

Einzelausgabe.

Serie XVIII. *Sonaten und Variationen* für Pianoforte und Violine. Zweiter Band. No. 39—45. *M.* 44. 10.

No. 39. C dur C. *M.* —. 45. — 40. B dur C. *M.* 2. 40. — 41. E dur $\frac{3}{4}$. *M.* 2. 40. — 42. A dur $\frac{3}{4}$. *M.* 2. 55. — 43. F dur C. *M.* 4. 50. — 44. 12 Variat. G dur C. *M.* 4. 20. — 45. 6 Variat. G moll $\frac{3}{4}$. *M.* —. 90.

Volksausgabe.

- No.
 24. *Beethoven, Sämmtliche Lieder* für eine Singstimme. *M.* 2. —.
 120. *Bargiel, Pianofortewerke* zu zwei Händen. *M.* 2. —.
 202. *Mozart, Idomeene*. Clavierauszug mit Text. *M.* 2. 50.
 262. *Schubert, Sonaten* für das Pianoforte. 3. *M.* 2. —.
 274. *Weber, Ausgewählte Lieder* für eine Singstimme. *M.* 4. —.

Musik-Verlagsbericht 1879.

Verlags-Mittheilungen No. 12.

Neuer Buchverlag 1879. (Nachtrag zum Buchverlagskatalog.)

(29) Im Verlage von *J. Bieder-Biedermann* in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 *M.*

— *Beethoveniana*. Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 *M.*

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig (Verlags-Mittheilungen No. 12).

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. März 1880.

Nr. 9.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Der Trompeter von Säckingen von J. V. Scheffel. (Schluss.) — Ein Brief Beethoven's an Bettina Brentano. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Orchester [Franz von Holstein, Frau Aventure. Ouvertüre Op. 44; erstes nachgelassenes Werk nach Skizzen bearbeitet von Albert Dietrich]). — Die Mozartwoche in Wien. III. — Berichte (Kopenhagen). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Der Trompeter von Säckingen von J. V. Scheffel.

(Schluss.)

Das grosse Geburtstags-Concert ist nun zu Ende; die Geschichte selbst aber ist erst halb zu Ende, und das eigentliche »Verhältniss«, zu dessen Gunsten doch das Ganze eingeleitet wurde, kaum zum vierten Theile perfect geworden. Aber einen grossen Schritt weiter bringt uns das folgende Kapitel. Als »Claudio von Monteverde's Tongebilde kaum« verklungen sind, früh am andern Morgen, wandelt Margaretha nach der Geissblattaube,

Von den Tönen dort zu träumen
Und vorab von Werner's Solo,
Das ihr noch die Seel' durchschüttert
Wie ein leises Liebeswort, —

und sieht hier erstaunt auf dem Tische die bewusste Trompete liegen, sternhell glänzend,

Gleich dem Zauberhorn des Hün
Wundersam Geheimniss bergend,
Stumm — und doch so redemächtig.

Der Hornist Hün ist aber doch wohl poetischer, als der Trompeter Werner; das liegt am Instrument. Doch dies nebenbei. Die Jungfrau kann sich nicht entbrechen, das Instrument selber zu probiren. Die missklingenden Töne, die sie demselben entlockt, veranlassen den Hauskater Hiddigeigei — mit welchem der Dichter allerlei unterhaltende Kurzweil treibt — zu einem längeren Monolog, der vielleicht satirisch auf moderne Musik bezogen werden kann

.....
Und doch müssen wir erleben,
Dass, wenn unsre Katerliebe
Nächtlich süs in Tönen denkt,
Sie den Menschen Spott nur abringt,
Das als Katzenmusica man
Unsre besten Werke brandmarkt,
Und doch müssen wir erleben,
Dass dieselben Menschenkinder
Solche Tön' in's Dasein rufen,
Wie ich eben sie vernahm.
Solche Töne, sind sie nicht ein
Strauss von Nessel, Stroh und Dornen,
Drin die Distel stehend prangt?
Und kann Angesichts des Fräuleins,
Das dort die Trompete handhabt,
Noch ein Mensch, ohn' zu erröthen,

Die Musik der Katzen schelten?
Aber dulde, tapfres Herze!
Duld' — es werden Zeiten kommen,
Wo der Mensch, das weise Unthier,
Und die Mittel richtig'n Ausdrucks
Des Gefühls entleiben wird;
Wo die ganze Welt im Ringen
Nach dem Höhepunkt der Bildung
Katzenmusikalisch wird.

Aber noch ein Anderer hört ihr Blasen, Werner. Dieser

— — ergieng sich
Früh mit der Trompet' im Garten,
Wollt' ein Liedlein componiren
In der Morgeneinsamkeit.
Erst doch legt er sein geliebtes
Schallzeug auf den Tisch der Laube,
Schaute sinnend in die Rheinfluth

u. s. w. Denkt nun, der Gärtnerjunge mache Uebungen auf seinem Instrument, und kommt zornig zur Stelle gelaufen, bleibt aber wie vom Blitz getroffen vor der Laube stehen — und sie

Sie erschrickt als wie ein Strauchdieb,
Der in Nachbars Hof ertappt wird;
Die Trompete fällt ihr jählings
Von der Lippe blüh'ndem Rand.
Werner mildert die Verwirrung
Durch ein feines Wortgewinde,
Und schulmeisterlich beginnt er
Der Trompetung Anfangsründe,
Regelrecht und ernst bemessen,
Jetzt dem Fräulein darzuthun.
Zeigt die Griffe, zeigt das Hauchrohr,
Und wie beides zu bemeistern,
Dass der rechte Ton sich aufschwingt.
Margaretha horcht' gelehrig,
Und eh' sie's versehn, erweckt ihr
Hauch schon wieder neue Klänge
Der Trompete, die jung Werner
Ihr, sich leicht verneigend, darreicht.
Spielend lehrt er sie, was einstmal
Ihres Vaters Cürassiere
In der Schlacht zum Angriff bliesen,
Nur ein paar unschwere Töne,
Aber markig und bedeutsam.
Liebe ist von allen Lehrern

Der geschwindeste auf Erden,
 Was oft Jahre eh'nen Fleisses
 Nicht erreichen, das gewinnt sie
 Mit dem Zauber einer Bitte,
 Mit der Mahnung eines Blicks;
 Selbst ein niederländ'scher Grobschmied
 Ist ja einstens durch die Liebe
 Noch in vorgerückten Jahren
 Ein berühmter Maler worden.
 Glücklich Lehren — glücklich Lernen
 In der grünen Geissblatlaube!
 'S war als stünd' des deutschen Reiches
 Letztes Heil auf dem Begreifen
 Dieses alten Reiterliedes,
 Und doch ging durch ihre Seelen
 Ganz 'ne andre Melodie:
 Jenes süsse schöpfungsalte
 Lied der ersten jungen Liebe.
 Zwar ein Lied noch ohne Worte;
 Doch sie ahnten seinen Inhalt,
 Und sie bargen unter Scherzen
 Dieser Ahnung Seligkeit.
 Von den Tönen angefochten
 Kam der Freiherr, Rundschaub haltend

u. s. w. Dieses Beispiel zeigt die grosse Geschicklichkeit des Dichters in der Ausbeutung der vorgeführten Begebenheiten, und hierauf beruht hauptsächlich der Erfolg, welchen sein Poem gefunden hat.

Abseits, nämlich in eine »Erdmannshöhle«, führt uns das folgende zehnte Stück. Für die Musik fällt hier ebenfalls eine Kleinigkeit ab, z. B. dieses über die Harmonie der Sphären:

Schlankte Säulen standen ringsum.
 Von der Decke niederträufend
 Langsam — durch Jahrtausende in
 Stetem Wachsthum, hat' der Tropfstein
 Sie gebildet — andre waren
 Unvollendet noch im Werden.
 An den Säulen pocht das Männlein
 Und sie tönten tief in fremden
 Rhythmischem Zusammenklang.
 »Sind gestimmt nach der grossen
 Harmonie der Sphären«, sprach er.

Eigentlich wohl nicht im rhythmischen, sondern vielmehr im harmonischen Zusammenklang, denn der rhythmische Klang ist ein Nacheinander in der Zeit, das hier gemeinte Klingen dagegen ein Uebereinstimmen der verschiedenen Säulen zu wohlgefälliger Harmonie im selben Momente, was nicht durch rhythmische sondern nur durch harmonische Intervall-Verhältnisse möglich war — wie solches auch schon der Ausdruck »Harmonie der Sphären« mit sich bringt. Im Grunde genommen klangen aber die Tropfsteinsäulen weder rhythmisch noch harmonisch, sie klangen gar nicht; nasse Felsenmassen sind tod für musikalische Harmonie. Der Dichter musste also entweder den Tropfsteinbildungs-Process oder die Harmonie der Sphären preisgeben. Er kohlte hier aber, wie an manchen Orten, gar vieles wacker durch einander, und um angenehme Worte ist er niemals verlegen.

Bei dieser Vertreibung der Sphärenharmonie aus der Erdmannshöhle werfen wir auch noch einen Blick auf die vorhin mitgetheilten Zeilen, nach welchen die Liebe — wie man allgemein und unanfechtbar sagt — der schnellste Lehrmeister ist, welcher — wie der Dichter hinzusetzt — selbst dasjenige zauberhaft leicht einprägt, »was oft Jahre eh'nen Fleisses nicht erreichen«. Dieser Zusatz nun ist es, gegen den wir ankämpfen, obwohl im Bewusstsein ziemlichen Alleinstehens. Moralische

Gesichtspunkte haben bei der Beurtheilung von Dichterwerken schon seit langer Zeit einen so geringen Curs, dass sie im alltäglichen Verkehr an der kritischen Börse gar nicht mehr gehandelt werden. Unserwegen! wir haben's nicht zu verantworten. Hier soll nur gesagt werden, dass »Jahre eh'nen Fleisses« den normalen sittlichen Zustand eines Lernenden bezeichnen, deshalb auch unter allen Umständen das Erreichen eines vernünftigen Zieles verbürgen. Wenn nun unser Dichter diesem ehernen Fleisse ein Lernen aus Liebe entgegen stellt, so richtet er damit einen Gegensatz auf, der sachlich nicht vorhanden ist und moralisch nicht vorhanden sein darf, und er schädigt die einfach menschliche Art zu Gunsten eines erotischen Effectes. An diesem Vorwiegen einer charakterlosen Liebelerei krankt auch Scheffel's sonst in vieler Hinsicht so gesunde Dichtung. Es ist eben der Hang der Zeit; nur auf einem Altar wird ein wirkliches Feuer unterhalten und zur Speisung desselben unbedenklich Alles und Jedes verwandt, selbst auf die Gefahr hin dabei zu verarmen und zu verlumpen. Wir wollen aber keine Bummelmoral, und wenn sie auch von einem gekrönten Poeten in fünfzig Auflagen gepredigt werden sollte.

Selbst in der Erdmannshöhle verlieren wir die Trompete nicht aus den Augen —

— — wehmüthig griff jung Werner

Zur Trompete, und wehmüthig
 Klang sein Blasen durch die Höhle,
 Wie durchhaucht von tiefem Mitleid.
 Dann gedacht' er seiner eig'nen
 Lieb', — wie ferner Jubel zogen
 Heitre Klänge durch die Wehmuth,
 Zogen näher, — frischer, voller.
 Wie ein Auferstehungsalied am
 Ostermorgen hallt's zum Schlosse,
 Und der stille Mann am Felsblock
 Nickte grüssend mit dem Haupt.

Hierbei kann man sich gewiss vieles denken; der musikalische Leser weiss aber schon, dass er am besten fährt, wenn er sich gar nichts dabei denkt. Ein sonderbarer Spaziergänger war er jedenfalls, dieser Werner, der mit seiner Trompete so fest zusammen hing, wie die alten Könige mit ihrer Krone. Er hätte doch wenigstens hin und wieder auf Spaziergängen das »Geschäfte zu Hause lassen sollen, wie es andere thätige Menschen auch thun.

Wir hören im nächsten Kapitel von einer Bauernrevolte, welche zunächst das Städtchen, schliesslich aber auch die Burg berührt, wobei es von rettender Bedeutung wird, dass Margaretha die Trompete blasen gelernt hat. Werner wird stark verwundet; seine Pflege und Heilung giebt Gelegenheit, die Liebe zwischen beiden immer mehr hervor zu treiben und endlich perfect zu machen. Der Dichter verweilt hierbei so gern, dass auch der Ungezügelsamste genug haben wird. Werner wirbt beim Herrn Vater um die Tochter und wird nun, wenn auch mit einigem Bedauern, an die Luft gesetzt. Er schnürt sein Bündel, besteigt sein Rösslein, und zwar ohne von Margaretha Abschied zu nehmen; nur unten am Rhein bei einem Nussbaum hält er an, —

Nahm noch einmal die Trompete;
 Aus gepresster Seele klang sein
 Abschiedsgruss zum Schloss hinüber.
 Klang — kennt Ihr das Lied des Schwanen,
 Der, im Herz die Todesahnung,
 Einmal noch u. s. w.

Hiermit sind wir nun in der rhapsodischen Geschichte an eine grosse Bruchstelle gekommen, welche durch fortfließende Erzählung nicht auszufüllen ist und von dem Dichter deshalb mit einer Guirlande von Liedern gar anmüthig überbrückt wird.

Diese Lieder sind es namentlich, welche ihm die Herzen der Leser gewonnen und schon so manches Musikgeklimper veranlaßt haben. Sie sind mit vollendeter Berechnung auf Wirkung geschrieben; durch die vorausgehende Erzählung ist der Leser warm geworden, und da er nun plötzlich in ein aussichtsloses Dunkel gestossen wird, wo selbst die Ahaudg irgend eines Weges unmöglich ist, so stürzt er sich auf die »Lieder«, um in ihnen Licht und Weg zu entdecken. Die Folge davon ist, dass in denselben — trotz ihrer Originalität — mehr gesucht und gefunden wird, als an sich darin ist. Diese günstige Stellung ist für den Dichter ungemein vorthellhaft; ob in gleichem Masse für den Componisten, möchten wir bezweifeln, denn die Verse, als Musikstücke aus dem Ganzen gelöst, sehen meistens aus wie ein Bühnenspiel beim Tageschein. Noch ein anderes Element besteht für den Tonsetzer in der Versbehandlung; doch hiervon reden wir lieber einmal, wenn uns diese Gedichte wieder in Compositionen vorliegen.

Die letzten der Lieder Werner's stammen »fünf Jahre später aus Welschland«. Dorthin ist er verschlagen, aber nicht sofort. Zuerst zog er in den Krieg gegen die Türken unter den Heilsern zur Zeit als »Prinz Eugen« dort commandirte*), dann kam er nach Rom, wo er aber nicht als Soldat oder Trompeter sein Brot fand, sondern — man höre! — als Dirigent oder Haupt der päpstlichen Kapelle. Es sind die letzten Kapitel, in welchen solches berichtet wird — und wahrlich, der Dichter hat es verstanden, von allem Ueberraschenden, was er in musikalischer Hinsicht uns vorführt, das Ueberraschendste und Ungewöhnlichste zum Schluße aufzusparen. Wenn berichtet würde, Werner sei Mäch und später Papst geworden, so würde eine solche Carrière weit wahrscheinlicher und möglicher gewesen sein, als die, bei welcher ein deutscher Trompeter zu einem Kapellmeister in der Sixtina aufstieg. Warum der Autor hier an Verhältnissen gerüttelt hat, welche auch die stärkste Hand nicht zu erschüttern vermochte, bleibe ein Räthsel, wenn es sich nicht aus seiner fahrlässigen Behandlung aller musikalischen Dinge erklärt. Er dichtet nun, die bejahrte Abtissin des nahen Klosters sei nach Rom gefahren und habe die blasse leidende Margaretha aus Gesundheitsrücksichten mitgenommen. An einem feierlichen Hochamte, welches der Papst in St. Peter hält, theilnehmen sich unsere Damen. Bei dieser Ceremonie nun

Feierlich und ernst erklang des
Chorgesangs ehrwürd'ge Weise,
Die der Meister Palestrina
Strengen Sinnes einst gesetzt,
Und die alte Fürstabtissin
Betete in frommer Andacht.
Aber Margaretha hob den

*) Im letzten Abschnitt ist auch die Rede von einer »älteren Dame, der Königin von Schweden, und wie schön sie bei ihrem ersten Einzug gewesen sei. Dies deutet auf dieselbe Zeit. Vom Prinzen Eugen trübte Werner schon, als er fieber- und liebeskrank im Schlosse lag:

Wied'rum war es ihm als wär' er
In die Türkeneschlacht geritten:
Alle ruff's, die Säbel sausen,
Einen Pascha haut er von dem
Schimmel, und er bringt den Halbmond
Vor den Feldherrn, Prinz Eugen;
Dieser klopft ihm auf die Schulter

u. s. w. Nach der eigenen Angabe Scheffel's kann solches frühestens im Jahre 1678 oder 1674 gewesen sein — als Prinz Eugen zehn Jahre alt in Paris lebte, und zehn Jahre bevor er überhaupt nach Oesterreich kam! Da unser Dichter dieses ebenso gut weisse, als jeder der Geschichte kennt oder nur ein Lexikon nachschlagen mag, so wären wir wirklich begierig die Gründe zu erfahren, weshalb er es notwendig fand, den »Feldherrn Prinz Eugen« hier schon so lange vor seinem Dienstantritt activ werden zu lassen.

Blick, es klang ihr der Gesang als
Wie ein Ton von Oben, und sie
Wollt' empor zum Himmel schauen,
Doch das Auge haftet auf der
Sänger Loge, und sie hebte:
In der Sänger Mitte stand ein
Hoher Mann mit blonden Locken,
Halb verdeckt vom Marmorfeiler.
Und sie schaute wieder aufwärts,
Schaute nicht mehr nach dem Papste,
Nicht mehr nach den Cardinälen

Leis verhallt der letzte Ton, es
War die Function beendet.

Jetzt schritt der Zug der Sänger
An der Damen Sitz vorüber:
»Gott im Himmel, sei mir gnädig,
Ja er ist's! Ich kenn' die Narbe
Auf der Stirn, — es ist mein Werner!
Trübe ward's vor Margaretha's
Augen —

und sie sank in Ohnmacht, wie man sich wohl denken kann. Und wenn der musikkundige Leser hier hören muss, dass ein blutjunger fremder Trompeter als Haupt des ältesten und reinsten Gesangschores der Welt fungirte, so ist er ebenfalls einer Ohnmacht nahe. Vielleicht aber ist's besser, wenn man es von der scherzhaften Seite nimmt und mit dem Masselosen Eulenspiegel's auf eine Stufe setzt.

Unser Dichter indass scheint die Sache keineswegs als Spass zu betrachten, einen so reichen Humor er auch sonst besitzt, denn er lässt den Papst über seinen Kapellmeister Werner sagen:

Trefflich hält er die Kapelle
Mir in Ordnung und verbreitet
Sinn für ernste strenge Weisen,
Während meine Italiener
Sich so gerne am leichtfert'gen
Operntonspektakel freu'n.

Hiernach hätten wir den Trompeter Werner gar als eine Art Reformator der römischen Chormusik anzusehen, als einen Bewahrer der altherwürdigen Palestrina-Weise entgegen dem modernen italienischen Opernflärm — und das zu einer Zeit, welche gerade dadurch charakteristisch ist, dass die grossen Componisten jener Tage in zwei streng geschiedenen Sälen componirten, je nachdem sie ihre Musik für die Kirche oder für die Bühne bestimmten! Der würdige Orazio Benevoli, welcher 70 Jahre alt am 17. Juni 1672 als päpstlicher Kapellmeister starb, hielt während einer 26jährigen Amtshauptigkeit die alte grosse Chorkunst aufrecht, und die Kunst seines Schülers und Nachfolgers Bernabei in diesem Stil ist allbekannt. Auf diese grossen Männer folgten einige Dirigenten von geringerer Bedeutung; aber musikalisch wandelten sie sämmtlich in kirchlichen Wegen.

Kurz zu melden, so gewährt der Papst am 1. Juli 1679 den beiden deutschen Damen eine Audienz, zu welcher auch Werner befohlen wird, weil seine Geschichte inzwischen bekannt geworden ist: und hier verlobt der heilige Vater das treue Paar feierlich und auf eine Weise, dass der alte Schlossherr wohl damit zufrieden sein kann.

Wenn nun aber ein Gedicht, dessen bewegende Kraft, so zu sagen, die Musik ist, in allen sachlichen — sowohl technischen wie historischen — Theilen dieser Kunst eine solche Fahrlässigkeit an den Tag legt, und wenn dies bei einem viel bewunderten Meisterwerk geschieht: so muss wohl etwas

sein im Staate der modernen Poeterei. Wir haben diesen wunden Fleck schon vorhin angedeutet: es ist die ausschliessliche Herrschaft, welche die geschlechtlichen Liebesverhältnisse in unserer Dichtung (wie in unserer Musik) erlangt haben. Wo des Poeten einzige Sorge bleibt, wie er mit seinem Paar effectvoll operire, da ist ihm selbstverständlich alles übrige »Worscht«, welches dann gebogen oder gebrochen wird je nachdem die Worte sich fügen; oft auch aus reiner Nachlässigkeit. Denn wie der Dichter selber halb gedankenlos arbeitet, so wendet er sich auch nur an gefühlvolle aber zugleich gedankenlose Leser. Diesen Lesern allesamt sollte man daher bei solchen Poesien den Sinnspruch mit auf den Weg geben: Vergiss was du gelernt hast und lass deine guten Grundsätze zu Hause.

Chr.

Ein Brief Beethoven's an Bettina Brentano.

Die Briefe Goethe's und Beethoven's an das »Kind« Bettina sind bekanntlich vielfach commentirt und angezweifelt. Neuerdings kommen die Originale nach und nach an's Licht, und dadurch klärt sich die Sache vollständig auf. Eine dankenswerthe Mittheilung erhielten wir in dieser Hinsicht unlängst von Herrn Prof. Carriere, welcher im ersten Heft (Januar 1880) der neuen »Allgemeinen Conservativen Monatschrift für das christliche Deutschland« (von Martin v. Nathusius, Quedlinburg) je einen Brief von Beethoven und von Goethe's Mutter an Bettina mit allen wünschenswerthen Erläuterungen veröffentlicht hat, die wir hier vollständig mittheilen. Gehört der Brief von der originellen Frau Rath auch eigentlich nicht in ein musikalisches Blatt, so wird doch wohl niemand diesen wenigen Zeilen den Platz hier missgönnen.

»Dass die Schriften Bettina's von Arnim Wahrheit und Dichtung sind, das Factische nicht erfinden, aber künstlerisch bearbeiten, steht bei den Einsichtigen fest, während die gewöhnliche Meinung anfangs alles buchstäblich nahm, dann aber alles für erdichtet und von literarischen Schwindeleien sprach. Am meisten schriftstellerisches Product der späteren Zeit ist das Buch »Die Guderode«. Als ich mit der Dichterin bekannt wurde, im Frühjahr 1889, las sie mir Dinge, über die wir gesprochen hatten, an folgenden Tagen als Briefstellen von ihr selbst oder den Freunden vor, und als das Buch gedruckt war und Schlosser auf vieles Unhistorische hinwies, sagte sie: »Ich hab' es ja, die Guderode' genannt und gar nicht gesagt, dass alles ein alter Briefwechsel sei!« Von der Hand der Guderode sah ich nur ein Gedicht, und dies ist in meinem Besitze; Clemens Brentano, dem ich es bald darauf in München zeigte, schrieb es sich ab.

»Damals sah ich auch Briefe von Frau Rath Goethe, die nicht im ersten Bande von Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde abgedruckt sind, und Briefe von Beethoven, die mir ungemein gefielen; ich erbat die Veröffentlichung von diesen und jenen. Als ich 1840 im Winter aus Italien zurückgekehrt, wieder nach Berlin kam, waren drei Beethovenbriefe in dem Athenäum von Riedel und Meyen erschienen, und erregten allgemeine Aufmerksamkeit. Ich las sie wieder und fand sie meiner Erinnerung entsprechend. Später wurden sie angezweifelt. So sagte ich denn einmal zu Dr. Nohl, als er sein Buch über Beethoven schrieb, dass ich für die Echtheit ihm Zeuge sein wolle, und er verwertete sie nun mit Berufung auf mich. Ich nahm dann vor mehreren Jahren Veranlassung, bei den in Berlin wohnenden verehrten Freundinnen, den Töchtern Arnims, Frau Gräfin Maximiliane Ortiola und Frau Professor Gisela Grimm, den Gedanken auszuregen: den treuen Abdruck der Originalbriefe Goethe's, seiner Mutter und Beethoven's an ihre Mutter zu veranstalten. Beide sagten mir, dass einer ihrer Brüder den elterlichen Nachlass verschlossen halte. Hermann Grimm hatte, als Lewis im Leben Goethe's seine Ansicht gegen Bettina gemacht, von dieser einmal die Goethebriefe zur Einsicht erhalten, und wena ich nicht irre, so beruht die diplomatisch treue Wiedergabe mehrerer derselben in dem jüngst erschienenen Buch von Löper auf der Vergleichung, die Grimm damals angestellt.

»Drei Briefe Beethoven's und ebenso drei von Elisabeth Goethe sind auch abgedruckt in dem Buche »Allius Pamphilius und die Ambrosia. Von Bettina Arnim. 1848«. Sie stehen Band II, S. 296—299. Vorher schliesst ein Brief der Ambrosia: »Hier lege ich die Briefe der Goethe und des Beethoven für deine Autographensammlung bei. Ich hatte dies nur für eine formale Wendung genommen, um die er-

wähnten Briefe einzurücken. Als nun neuerdings Professor Khlert in der deutschen Rundschau (Octoberheft, 1879, S. 163) mich zu einer öffentlichen Erklärung aufforderte, fragte ich bei Herrn Pastor Martin von Nathusius an, ob sich die erwähnten Briefe in der Handschriftensammlung seines Vaters befänden. Er sandte mir die beiden folgenden, die als ein Geschenk von Frau Bettina von Arnim bezeichnet, aber die einzigen seien, die sich dort vorgefunden; die andern sind also wohl doch noch im Arnim'schen Archiv zu suchen. Auch mir versprach damals Frau von Arnim einen Brief der Frau Rath, aber für spätere Zeit; ich mochte nicht drängen!

»Hier nun der buchstäbliche treue Abdruck der Briefe mit Angabe der Varianten in dem erwähnten Buche.

Wien am 40^{ten} Februar 1811.

Liebe liebe Bettina! ¹⁾

Ich habe schon zwei Briefe von ihnen ²⁾ und sehe aus ihrem Briefe an die Tante dass sie sich immer meiner und zwar viel zu vorthellhaft erinnern — ihren ersten Brief habe ich den ganzen Sommer mit mir herumgetragen und er hat mich oft seelig gemacht, wena ich ihnen auch nicht so oft schreibe, und sie gar nichts von mir sehen, so schreibe ich ihnen doch 1000mal tausend Briefe in Gedanken. — Wie sie sich in Berlin in ansehung des Weltgeschmeisses ³⁾ finden, könnte ich mir denken, wena ich's nicht von ihnen gelesen hätte, schwätzen über Kunst ohne Thaten!!!! ⁴⁾ Die beste Zeichnung hierüber findet sich in Schillers Gedicht »die Flüsse« wo die Spree spricht — sie heirathen liebe Bettina ⁵⁾, oder es ist schon geschehen, und ich habe sie nicht einmal zuvor noch sehen können, so ströme den ⁶⁾ alles Glück ihnen und ihrem Gatten zu, womit die Ehe die ehelichen ⁷⁾ segnet — Was soll ich ihnen von mir sagen »Bedaure mein Geschick« rufe ich mit der Johanna aus, rette ich mir noch einige Lebensjahre, so will auch dafür wie für alles übrige Wohl und Wehe dem alles in sich fassenden dem Höchsten danken — An Goethe wena sie ihm von mir schreiben suchen sie alle die Worte aus, die ihm meine innigste Verehrung und Bewunderung ausdrücken, ich bin eben im Begriff ⁸⁾ ihm selbst zu schreiben wegen Egmont, wozu ich die Musik gesetzt ⁹⁾, und zwar blos aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen, wer kann aber auch einem grossen Dichter genug danken, dem kostbarsten Kleinod einer Nation?

Nun nichts mehr liebe gute B. ¹⁰⁾, ich komme diesen Morgen um 4 erst von einem Bacchanal ¹¹⁾, wo ich sogar viel lachen musste ¹²⁾, um heute beinahe eben so viel zu weinen, rauschende Freude treibt mich oft gewalthätig ¹³⁾ in mich selbst zurück. Wegen Clemens vielen Dank für sein Entgegenkommen, was die Cantate, so ist der Gegenstand für uns hier nicht wichtig genug, ein anderes ist's in Berlin, — was die Zuneigung, so hat die Schwester davon eine so grosse portion ¹⁴⁾, dass dem Bruder nicht viel übrig bleiben wird, ist ihm damit auch gedient? Nun leb wohl, liebe liebe B. ¹⁵⁾ ich küsse dich ¹⁶⁾ auf deine Stirn und drücke damit wie mit einem Siegel alle meine Gedanken für dich auf. — schreiben sie bald, bald, oft ihrem ¹⁷⁾ Beethoven.

¹⁾ Geliebte liebe Freundin. — ²⁾ Ihre, Sie, ihn etc. sind mit grossen Anfangsbuchstaben gedruckt. — ³⁾ Weltgeschmeiss; das es ist in das B etwas hineingesogen in der Handschrift. — ⁴⁾ III. — ⁵⁾ Freundin. — ⁶⁾ denn. — ⁷⁾ Ehelichen. — ⁸⁾ Begriff. — ⁹⁾ gesetzt. — ¹⁰⁾ Freundin. — ¹¹⁾ Bacchanal. — ¹²⁾ musste. — ¹³⁾ gewalthätig. — ¹⁴⁾ Portion. — ¹⁵⁾ Freundin. — ¹⁶⁾ so mit Schmerzen. — ¹⁷⁾ Bruder. An beiden Stellen mir unlesbare Worte; an der ersten ein dicker Dintenstrich, unter dem die abgedruckten Worte recht wohl stehen können; das kleingeschriebene Wort vor Beethoven kann Freund oder Bruder heissen.

»Die Adresse ist von anderer Hand geschrieben:

Von Wien.

An Fräulein Bettine v. Brentano
Visconti Laroche
bey Herrn von Savigny in Berlin

Monbijou-Platz Nr. I.

»Auf der Rückseite um des Stiegel von Beethoven's Hand :

Beethoven wohnt auf der Mülker Bastey im Pascolatischen Hause.

»Die Spree sagt bei Schiller :

Spreche gab mir einst Rammler und Stoff mein Cäsar, da nahm ich
Meinen Mund etwas voll, aber ich schweige seitdem.

In Schiller's Jungfrau von Orleans IV, 2. sagt Johanna:
Beklage mich, bejammere mein Geschick!

Man wird es am einfachsten von der Taubheit und Vereinsamung des
Meisters verstehn, wenn Beethoven sich dieser Stelle erinert und
sie für ihn sprechen lässt. Bettina von Arnim fand eine Beziehung
auf ihre Verheirathung darin, deren Beethoven unmittelbar vorher
erwähnt, und Johanna trägt ja die Liebe zu Lionel in ihrem Busen,
während Agnes Sorel vorher zu ihr sagt:

Dir ist keiner der Geliebte!
Dein Herz ist ruhig — Wenn es fühlen könnte!

»Der Brief von der Frau Rath Goethe lautet:

Den 19^{ten} May 1807.

Gute — Liebe — Beste Bettina!

Was soll ich dir sagen? wie dir danken? vor¹⁾ das grosse
Vergnügen das du mir gemacht hast! Dein Geschenk ist schön
— ist vortreflich — aber deine Liebe — dein Andenken geht
über alles und macht mich glücklicher als es der Tode Busta-
ben ausdrücken kan. O! Erfreue mein Hertz — Sinn — und
Gemüthe und komme bald wieder zu mir. Du bist besser —
Lieber — größer als die Menschen die um mich herumgrabe-
len, den eigentlich Leben kan man ihr thun und laßen nicht
nennen — da ist kein Fünkgen wo man nur ein Schwefelbölz-
gen anzünden könnte — sie spärren die Mäuler auf über jeden
Gedanken der nicht im A.B.C. Buch steht — Laßen wir das,
und kommen zu etwas das uns schadloß hält. Meine Freude
war groß da ich von meiner Schwieger-Tochter²⁾ hörte daß du in
Weimar gewesen wärest — du hast viel Vergnügen dort ver-
breitet — nur bedauerte man daß dein Aufenthalt³⁾ so kurz
war. Nun es ist noch nicht aller Tage Abend — sagt ein altes
Sprichwort. Was werden wir uns nicht alles zu sagen haben!!!
Darum komme bald — und erfreue die, die biß der Vorhang
fällt ist und bleibt

Deine
Wahre Freundin
Elisabetha Goethe

¹⁾ für ²⁾ »von meiner Schwiegertochter, diese Worte fehlen im
Abdruck; auch in dem Briefwechsel mit Goethe liess Bettina alle Be-
ziehungen auf Goethe's Gattin weg. — ³⁾ »dort ist eingeschoben.
Die kleinen Veränderungen der Orthographie habe ich nicht ange-
merkt.

München im December 1879.

M. Carrière.

(Allgemeine Conservative Monatschrift für das christl. Deutsch-
land. Januar 1880 S. 79—83.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orchester.

Franz von Holstein. Fran Avensture. Ouvertüre. Op. 44.
Erstes nachgelassenes Werk nach Skizzen bearbeitet
von Albert Dietrich. Partitur Fr. 4 *M* 50 netto, Or-
chesterstimmen complet 40 *M*. Leipzig und Winter-
thur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Freunde und Bekannte des leider zu früh verstorbenen
begabten Componisten Franz von Holstein werden diese aus
dem Nachlass desselben stammende Ouvertüre willkommen
heissen, doch auch Andere wird sie zu interessiren wissen.

Die Composition hat ihr Charakteristisches und trägt einen lie-
benswürdigen Charakter, der ihr freundliche Aufnahme beim
Publikum sichern wird und sie der Beachtung der Concertinsti-
tute empfiehlt. Sie ist nach Skizzen des Componisten instru-
mentirt von Albert Dietrich, dem man das Zeugnis geben
muss, dass er sich seiner Aufgabe mit Geschick entledigt hat.
Eine derartige Arbeit ist nicht so leicht, denn man will pietät-
voll gegen den Componisten sein und doch auch Zug und Fluss
in das Ganze hineinbringen. Da ist es oft kaum zu vermeiden,
dass etwas Eignes vom Bearbeiter mit unterläuft. Das soll man
entschuldigen, besonders wenn man sieht, dass der Bearbeiter
bestrebt war, das Ganze im Geiste des Componisten zu halten,
wie es uns hier der Fall zu sein scheint. Ein vollgiltiges Ur-
theil steht nur dem zu, welcher die Skizzen selbst kennt. Doch
genug. Die Ouvertüre sei den Orchesterdirigenten als ein nach
Form wie Inhalt beachtenswerthes Werk bestens empfohlen.

Frdk.

Die Mozartwoche in Wien.

III.

Wenn wir Fräul. Bianchi nach Gebühr gewürdigt,^{*)} weil
sie nebst technisch vollendeter Ausbildung eines specifischen
Soprans zugleich eine wahre Sängerin ist, obchon mit der
Zeit noch eine grössere Vertiefung ihres schönen Talentos zu
erwarten steht, so fällt uns die Aeusserung R. Wagner's un-
willkürlich ein in einer Broschüre, die er dem Andenken der
dramatischen Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient gewid-
met. »Von ihr habe er gelernt, wie es anzufangen, um würdig
zu sein, von den Lippen einer solchen Sängerin gesungen zu
werden.« Es war im Jahre 1835, wo diese Sängerin in Nürn-
berg als Emeline in der Schweizerfamilie diesen Eindruck auf
den himmelstürmenden Componisten machte. Von diesem Zau-
ber wussten Theaterfreunde noch nach 40 Jahren zu erzählen,
ja Schreiber dieses erlebte eine Concert-Aufführung in einer
kleineren Universitätsstadt, wo ein quasi Dilettant^{**)} mit Moz-
art's Veilchen alle Welt so entzückte, dass man noch nach
30 Jahren davon sprach. Und als die Patti zum ersten Mal Wien
besuchte, äusserte ein Dilettant nach der ersten Nachtwand-
lerin: Wenn man eine Lind gehört, so bleibt sie einem unver-
gesslich, während man die Patti schon vergessen hat, sobald
man das Theater verlässt. Auch eine Bianchi führte sich mit
der Amina ein. Selbst ein Mozart würde eine Amina nicht so
verächtlich gefunden haben, als sie anlässlich ihrer Neuheit in
den ersten Zeiten grossentheils nur als eine abgeschmackte
Verirrung galt. Hat doch selbst Wagner für Bellini geschwärmt.
V. Lachner meinte: »Die Lind könne unmöglich die grosse
Sängerin sein, da sie es nicht unter ihrer Würde halte, in
einer solchen Oper aufzutreten!« Und als es hiess: Donizetti
sei unrettbar erkrankt, brach derselbe Kapellmeister in die
Worte aus: Gottlob! nun schreibt er doch keine Opern mehr!
Aufrichtig sagte er auch: Von Gesang verstehe ich nichts. —
Ich registrire diese selbst erlebten Aeusserungen als einen Be-
leg, wie schwer das zu finden ist, was vor allem Noth thut,
und wie sehr der Begriff »schöner Gesang« relativ geworden.

^{*)} Eben lese ich, dass sie in 48 Vorstellungen 150,000 fl. der
Casse gebracht, und dass die Direction aus eigener Initiative ihr
Honorar seit 4. Januar erhöht habe. (Ob auch wohl die Bescheiden-
heit der genannten Sängerin dadurch erhöht wird? D. Red.)

^{**)} Denn der betreffende Sänger war Gesang- und Fagottlehrer
in einer Person und trat nie mehr in Concerten auf.

Um überhaupt die Mozartwoche einigermaßen würdig durchführen zu können, war man auf die Beihülfe von drei Gästen angewiesen. So wirkte in der »Entführung« Frau Schuch-Proska als Blonde, und in »Così fan tutte« Frau Lucca als Despina mit. Erstere ausserdem noch in »Don Juan« als Zerline und als Königin der Nacht, und die Bianchi noch als Susanne. Beide Sängerninnen entfalten ihre meisten Vorzüge in der brillanten Höhe, so war die Zerline eine schwächere Leistung als die Königin der Nacht. Die Lucca mit ihren Vorzügen ist allseitig accreditirt, so dass wir uns aller Bemerkung entheben glauben. Ein Hauptkriterium des semitischen Stammes ist dessen Unverwundlichkeit, so wird die Lucca (wie Labat, Sonthelm und Ellinger) bis in ihr höchstes Alter singen.

Es würde nicht geschadet haben, wenn wir zu würdiger Completion wenigstens noch einen Gast für Figaro und Leporello hätten haben können. Wenn schon Ulibischeff (Mozart's erster würdiger Biograph) behauptet, er habe nur einen einzigen wahrhaften Interpreten dieses Urbuffos gefunden, so hat vielleicht Wien ebenso wenig noch einen wirklichen Leporello gehabt, trotz Staudigl, diesem Meister aller Meister. Nicht jeder ist für den Humor geboren, und Scaria muss *solens volens* das Fach theilweise ausfüllen. Ebenso Rokitsanski als Osmin. Nur Stimme! sonst aber als Künstler: Mittelgut, wie fast jede anständige Bühne aufzuweisen hat. Lange Zeit machte die Hofbühne als Buffo ein Herr Just unsicher, nebstbei Regisseur, der vor 20 Jahren naiv fragte: Wer ist denn Schumann?

Wie sich klüglich drei Sänger in die Bass-Buffos theilen, worunter Herr Mayerhofer als Papageno gern gesehen ist, so ist das Tenorbuffofach seit undenklichen Zeiten an allen Bühnen fast verwaist. So sang den Pedrillo hier Herr Schmitt, der, den Mime zu mimen verdammt, doch noch so viel Stimme übrig behielt, um diesen Buffo (den Pedrillo nämlich) mit Anstand zu Ende zu führen. Wenigstens distonirte er nicht wie Müller (Belmonte), der bei der Wiederholung der Oper seine beiden Arien auslassen musste. Unsere Belmonte's sind eben selten. War es Indisponirtheit oder ein naives Geständnis, dass er kein Mozart-Sänger sei? Wie aber so ein unsympathischer Sänger sich so unanständig bezahlen lassen mag bei so viel Einsicht seiner Schwäche, ist ein Räthsel. Labat's eberne Stimme mit Prosa verquickt lässt uns nicht warm werden, ditto Bariton v. Signio. Frau Materna, seit Bayreuth auf hohem Ross, hat wenigstens als Donna Anna früher die Recitative entsprechend gebracht — die einzige Errungenschaft für einen Mozart. Mit den beiden Arien scheiterte sie fast, diesmal war sie blos in »domeneo« beschäftigt, einer Rolle, die ihrer Individualität mehr zusagte, als eine Anna; sie kränkte sich wohl wenig um den vergangenen Mozart, sie lebt für die Zukunft. Noch ist Frau Ehn zu bemerken, die beim Publikum längst accreditirt, hart an die höhere Künstlerschaft streift. Quantitativ sind die Wiener reich — *nomina sunt odiosa* — allein hinsichtlich der Qualität kann man sich nur wundern ob des nimmermatten ungebührlich bezahlten Mittelgutes, das sich da einbildet, weil es in Wien Posto gefasst, müsse wunderwas an der Persönlichkeit sein. Ein grässliches Vorurtheil!

Um eine Stimme that es mir immer leid, dass sie in Deutschland so wenig cultivirt wird. Es ist der Contralto.* Es werden keine Rollen geschrieben, in Folge dessen scheut jede Altistin die Bühne. Mit der Fides und der Nancy tauchten auf einmal Altstimmen in Masse auf, um alsbald nach Verschwinden

* Dass diese Stimme bei uns nicht cultivirt wird, ist kein Wunder. Ich kannte einen gefeierten »Meister«, welcher grosse Musikfeste dirigitte, auch endlich Generalmusikdirector wurde, Ehrenpension bekam, und dergleichen — dieser fragte mich (es war im Jahre 1866 bei Gelegenheit einer Händel'schen Partitur), was ein »Contralto« sei. Chr.

der Opern ebenso zu verschwinden, oder unter Gefährdung ihrer Stimmen zu Sopranpartien zu greifen. Vide: Rosa Cziliag und Jachmann-Wagner. Würde das Aennchen im »Freischütz« zufällig für Alt geschrieben sein — im Duett und Terzett ist es wirklich diese Stimme — es stünde weit besser um diese so sehr vernachlässigte Stimmgattung. Es verlohnte wirklich, den Versuch zu wagen, und diese Partie mit einer Altistin zu besetzen, denn die zweite Arie liegt im ersten Theil ebenso gut im Bereiche des Alt, nur müsste der zweite (»Trübe Augen«) nach *c* transponirt werden, ebenso die erste um einen Ton tiefer. Hätte Weber eine Altistin zur Verfügung gehabt, er würde sicher diese Rolle dieser Stimme zugewiesen haben.

Von der Zukunftsmusik ist in diesem Punkte auch keine Abhülfe zu erwarten, denn eine Klara und Ortrud bewegen sich fast in gleicher Sphäre, und ein Bass ebenso fast wie ein Bariton; nur der Tenor macht die Ausnahme, dass er nur bis *a* zu singen braucht, auch wenn er das *c* in der Kehle hätte.

Es wird fast jeder Sänger empfindlich gestraft, er darf seine Vorzüge nicht leuchten lassen und zwar dafür, dass frühere Sänger und Sängerninnen sich Ausschreitungen haben zu Schulden kommen lassen. Und dies Alles, trotzdem eine Schröder-Devrient Wagner den Staar gestochen haben soll. Trotz dieser Erkenntnis negirt Wagner den *bel canto*, ohne uns dafür mit correctester Declamation schadlos halten zu können, er bedenkt nicht, dass die einfachsten melodischen Gedanken dem Sänger Gelegenheit geben können, den Componisten zu illustriren, zu verklären, indem er sie mit dem Herzblut seines tiefsten Gefühls zu erfüllen hat; vide die schlichte Schweizerfamilie. Neidisch fast will Wagner alles selbst thun, »den Löwen auch spielen«, der Sänger darf dazu blos der Commentar zum Orchester sein, das den Declamator gar oft neidisch deckt, so dass höchstens nur der agirende Mimiker als letzter Rest bleibt, und die neue Form: Mimik-Oper ist fertig. —

Die Mozartwoche, das wird nachgerade einem um den andern klar, hat uns also gezeigt, woran unsere Oper im Allgemeinen, und unsere Hofoper insbesondere krank und welche Wege einzuschlagen wären, um uns vor unausbleiblicher Versumpfung zu retten. Es handelt sich aber nicht etwa um Palliativ- sondern um Radical-Mittel. An der Spitze der Hofoper muss ein musikalisch, ästhetisch durchgebildeter »Laube« stehen. Wäre der nirgends zu finden? Guhr in Frankfurt war ein solcher Mann. Ich kenne nur einen noch, an den schon gar oft gedacht sein, der aber sich scheut, einer der vielen Kapellmeister ohne unumschränkte Vollmacht zu werden, und bleibt ruhig — in Wiesbaden.* Nebenbei bemerkt, war Cornet ein solcher Director; nur zu wenig Hofmann und dadurch unmöglich geworden, war seine sofortige Entlassung vielleicht Motiv seines frühzeitigen Todes.

Als Jauner gewählt wurde, war man so naiv, zu dessen Qualificirung alles Ernstes anzuführen, dass er in seiner Jugend — Clavier gespielt! Wer lacht da? Dass er ein tüchtiger Oekonom im Kleinen, hat er längst bewiesen; dass er ein Regisseur, ebenfalls; dass er sogar von Gesang was verstehen müsse, bezeugt sein lebenswürdiges Vorgehen gegen eine Bianchi; sie also hat nicht allein dem Chor den Staar gestochen, sondern auch einem Director. Die Blinden werden sehend! Nur fürchten wir: ihr »Magoetismus« findet zwei Unempfindliche, Richter und Pfeffer, woran ihre Kunst scheitert.

Wir schliessen diesen etwas langen Bericht über ein Institut, das, mit den reichlichsten Mitteln ausgestattet, ein Muster sein könnte für die ganze gebildete Welt, wenn erst der rechte Geist einkehren wollte. Ein solches Institut könnte ebenso gut

* Selbst eine derartige Persönlichkeit dürfte die erhoffte Besserung nicht bringen. Der Grund des Übels liegt wohl tiefer. »Es wird zu viel geopert« rief schon der alte Matheson. D. Red.

seine Parasiten: Claque und Agenten, abeshüteln und theilweise billigere Eintrittspreise ansetzen. Der Kunst wäre damit mehr gedient. Spontane, enthusiastische, freiwillige, zahlende Claqueurs zeigt uns jede billige Provinzbühne, sobald etwas Gutes geboten wird; jeder Unblasirte ist es, der das Theater gern besucht, sein stummer Applaus wiegt mehr als das Johlen der Klatsch-Meute. Und der naive Vorsichtler, der bei billigeren Preisen die Galerien bevölkern würde statt der faulen Drohnenbrut der Claque, wäre gewiss ein besserer Ersatz, während der blasirte Logenbesucher doppelt Ursache hat, seinen Applaus zu unterdrücken, einmal weil er sich bevorzundet weis, und dann weil auch das Mittelmässige beklatscht wird. Das ärgste Aergernis ist wohl schon fast ein Decennium beseitigt, nämlich: dass jeder Applaus als da Capo galt, eine Unsitte, an der ein Anderer mit zu Grunde ging, und die noch auf den anderen Vorstadt-Bühnen grassirt; allein eine radicale Abhilfe könnte nur dann eintreten, wenn unser Vorschlag eine Beachtung fände.

Wird man etwa all das Gesagte beherzigen? Sicher nicht. So was liest man ja gar nicht. Es ist ja eine Eigenthümlichkeit, dass Musiker und Opernsänger wenig lesen. X:

Berichte.

Kopenhagen, 25. Februar.

(Anton Ed.) Seit meinem letzten Berichte wurde »Mignon« im königlichen Theater aufgeführt, und zwar in sehr gelungener Ausführung. Besonders zeichneten sich die Damen Schou (Philene) und Rosenstand (Mignon) und Herr Simonsen in ihren respectiven Partien aus. Die angenehme, wenn auch nicht sehr tiefe Musik von Thomas hat im Allgemeinen sehr gefallen, und da die Inszenirung der Oper eine ausserordentlich brillante ist, so brillant, dass man in dieser Beziehung diejenige des Auslandes wohl übertroffen hat, ist »Mignon« hier ein Cassenstück geworden. Da nun ausserdem der schwedische Sänger Westberg von morgen an die Rolle Wilhelm Meisters übernimmt, wird genannte Oper noch lange das Interesse unserer Theaterbesucher in Anspruch nehmen. Beregter Sänger (lyrischer Tenor) trat schon gestern in einem musikalischen Divertimento auf dem königlichen Theater auf und gefiel sehr, obson er nur die bekannte Arie Ottavio's aus »Don Juan« und ein Liedchen von Goenod vortrug. Man merkte sogleich, dass man einen Sänger guter Schule vor sich hatte, kurz, Herr Westberg zeichnet sich durch sichere Intonation, deutliche Aussprache des Textes und Biegsamkeit des Organs vortheilhaft aus. Dass ihm die Coloraturen keine Schwierigkeiten verursachen, merkte man bereits in dem oben erwähnten Liede. Ausserdem ist der Vortrag musikalisch und seelenvoll. Heute Abend wird die Schou, zur Zeit unsere beste Coloratur-sängerin, zum ersten Male die Titelrolle in »La fille du Regiment« singen; das Haus ist schon ausverkauft. Genannte Sängerin geht übrigens Mitte März nach London, wo sie für die kommende Saison engagirt ist.

Einer unserer früheren besten Sänger, Chr. Hansen, ist gestern im 68. Lebensjahre gestorben. Derselbe sang seiner Zeit, als Marschner hier im Jahre 1835 anwesend war, um seinen »Helling« zu dirigiren, die Titelrolle, und soll der deutsche Meister sich damals sehr vortheilhaft über die Leistung Hansen's ausgesprochen haben. Hansen war auch ein guter Vertreter Don Juans und gab die Rolle Simonsen in »Joseph« mit hoher Vollkommenheit.

In Bezug auf Concerte ist hier zur Zeit manches zu berichten. Erstens haben alle unser Verein, deren Anzahl Legion ist, ihre Schuldigkeit gethan; zweitens waren schwedische Quartettsänger so höflich uns zu besuchen und Concerte zu geben, und gestern Abend eröffneten die »Florentiner« einen Cyklus von Quartettabenden, deren Anfang nicht eben sehr besucht war. Dass die Meister des poly-

phonen Spiels übrigens gewürdigt wurden, versteht sich von selbst. Bisher haben die Quartettspieler nur Compositionen deutschen Ursprungs zur Ausführung gebracht; warum aber wohl niemals ein Quartett von Onslow? Von seinen vielen Quartetten wäre doch wohl eins zu finden, das sich zum Vortrage eignen würde; oder kommt es bei der Wahl nur auf den Namen des Componisten an?

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Orpheus in bulgarisch-thrakischen Volksliedern.) Der bosnische-Serbe Verkovitch publicirte vor einiger Zeit bulgarische Volkslieder, welche er in Macedonien gesammelt hatte und in denen viel von Orpheus, von einem Gotte Koleda, von anderen Göttern, welche an die indische Trimurti erinnern, und ähnlichen Dingen die Rede ist. Die Richtigkeit derselben stand nach dem Urtheile des französischen Consuls Dozon nicht zweifellos fest, doch waren jedenfalls echte alte Volkslieder unter den mohammedanischen Bulgaren (Pomaken) Macedoniens vorhanden. Mit mehr Kritik als Verkovitch ist jetzt ein Agramer Professor, Dr. Leopold Geitler, an die Sache herangetreten in seinem bei Th. Mourek in Prag verlegten Werke: *Poetičke tradicije Thrakâ i Bulharâ* (Poetische Traditionen der Thraker und Bulgaren), in welchem er nachzuweisen sucht, dass sonderbare sprachliche Eigenthümlichkeiten der Pomaken des Rhodope-Gebirges, sowie die ganz unslavische Mythologie ihrer Gesänge Ueberreste der alten Thraker seien. Zum Beweise seiner Ansicht führt Prof. Geitler Folgendes an. 1. Orphen (d. i. Orpheus), der auf der Hirtenflöte musizirende Zauberkönig, welcher Vögel im Fluge bannt, und Steine zum Weinen bringt, ist in die Gesänge von den alten Thrakern übernommen. Sehr viele Einzelheiten der pomakischen Gesänge stimmen überraschend mit Orpheus. — 2. Kein anderer slavischer Stamm besingt die Einführung des Weines, nur allein die Pomaken preisen dieselbe in feurigen Hymnen, was an den Dionysos-Cultus der Thraker erinnert. Der Gott des blauen Himmels, Siva, welcher in den Gesängen gefeiert wird, entspricht dem thrakischen Dionysos. — 3. Die kunstvollen Klagelieder der Pomaken, ihre schwermüthigen Melodien, ihre eigenthümlichen religiösen Hymnen weisen auf thrakischen Ursprung hin, denn von den Thrakern werden schwermüthige Weisen erwähnt, auch sollen sie nach Strabo Erfinder des religiösen Liedes sein. — 4. Die reichhaltige Mythologie der pomakischen Lieder ist unhehenisch und unslavisch. Der in denselben z. B. vorkommende Ura-boga ist der »Gott der Morgensröthe« und im Sanskrit heisst derselbe Morgensröthe. — 5. In den epischen Liedern wird eine Menge uralter historischer Vorgänge, Kämpfe, Wanderungen besungen, von denen kein anderes slavisches Volk etwas weiss; die Namen der darin handelnden Personen sind unslavisch und ungröchisch. — 6. Die ältesten Lieder bewegen sich in einem geographischen Horizont, der von Namen wimmelt, die wohl hinter die slavische Eismigration zurückzuführen. De spielt Arjana-grada, arische Burg, eine Rolle. — 7. Bezeichnend ist schliesslich, sagt Prof. Geitler, dass diese Lieder sich vorzüglich bei den Rhodope-Bulgaren erhalten haben, da, wo das thrakische Element am längsten Stand hielt. — Diese Mittheilungen aus dem genannten Werke entnehmen wir dem »Globe« Bd. XXXVI (Nr. 21 vom Jahre 1879) S. 222—224, welcher bereits in seinem 28. Bande (S. 27) von den durch Verkovitch gesammelten Liedern Mittheilung gemacht hatte.

[84] Im Verlage von **Julius Hainauer**, Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau ist soeben erschienen:

Bernhard Scholz,

- Op. 48. **Zweites Quartett** für Seiten-Instrumente (2 Violinen, Viola und Violoncell). Partitur . . . *M* 4,00.
Stimmen . . . *M* 6,00.
- Op. 44. **Fünf Lieder** für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte . . . *M* 2,50.
Inhalt: Des Mondlicht (*Lenau*), Zweifelder Wunsch (*Lenau*), An Lina (*Goethe*), An Lill (*Goethe*), Der Bach (*Klaus Groth*).
- Op. 49. **Vier Gesänge** mit Pianoforte.
Inhalt: Bei ihr (*Hölter*), Schlange (*Hölter*), Wandrers Nachtlied (*Goethe*), Im Schatten einer Linde (*David Strauss*).

[85] **Theodor Kirchner's**
neueste Claviercompositionen aus dem
Verlage von **Julius Hainauer**,
Königl. Hofmusikhandlung in Breslau.

Theodor Kirchner.

- | | |
|---|----------------|
| Op. 87. Vier Elegien. No. 1. 2. 3. 4. | <i>M</i> 0,75. |
| Dasselbe cpl. in 4 Bände | 2,00. |
| Op. 88. Zwölf Etuden. Heft 1—4 | 2,50. |
| Op. 89. Dorfgeschichten. 14 Clavierstücke. Heft 1. 2. | 2,50. |
| Op. 44. Blumen zum Strauß. 12 Clavierstücke. Heft 1—4 | 2,00. |
| Op. 46. Dreissig Kinder- und Künstlerkänne. No. 1. 2. 3. 5. 6. 7. 8. 10. 11. 12. 14. 15. 16. 18—25. 27. 28. 29. | 0,75. |
| - No. 4. 9. 18. 26. | 4,00. |
| - No. 17. | 0,50. |
| - No. 20. | 1,25. |
| Dasselbe cpl. in 3 Bänden: | |
| Band I. (No. 4—10) | 6,00. |
| Band II. (No. 11—20) | 5,00. |
| Band III. (No. 21—29) | 6,00. |

[86] **Werke für Pianoforte**
zu vier Händen

im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

(Fortsetzung.)

- Haydn, Jos.,** Sonaten für Pianoforte und Violine. Bearbeitet von Carl Geissler.
No. 4 in C. 3 *M*. No. 2 in Es moll. 2 *M* 50 *g*. No. 3 in G. 2 *M* 50 *g*. (No. 4—10 erscheinen später.)
- Heller, Stephen,** Prière. Andante. Arrangirt von Aug. Horn. 2 *M*.
- Hering, Carl,** Op. 53. Kinder-Serenade für Klein u. Gross. 2 *M* 50 *g*.
— Op. 58. Eigener-Serenade. 2 *M*.
— Op. 74. Zweite Eigener-Serenade. 2 *M*.
- Hornogenberg, H. von,** Op. 28. Variationen über ein Thema von Johannes Brahms. 3 *M*.
- Houchemer, Joh.,** Op. 5. Trauermarsch. 2 *M*.
- Hiller, Ferdinand,** Op. 108. Operette ohne Text. Complet 12 *M*.
Einzel:
No. 4. Ouverture. 2 *M*. No. 2. Romanze des Mädchens. 90 *g*.
No. 3. Polterarie. 4 *M* 50 *g*. No. 4. Jägerchor und Ensemble. 4 *M* 20 *g*. No. 5. Romanze des Jünglings. 90 *g*. No. 6. Duetto. 4 *M* 20 *g*. No. 7. Trinklied mit Chor. 4 *M* 20 *g*. No. 8. Marsch. 4 *M* 50 *g*. No. 9. Terzett. 90 *g*. No. 10. Frauenchor. 4 *M* 20 *g*. No. 11. Tanz. 4 *M* 20 *g*. No. 12. Schlussgesang. 4 *M* 20 *g*.
— Op. 124. Thema und Variationen. 2 *M* 50 *g*.

Hiller, Ferdinand, Op. 123. Instrumentalstücke und Chöre zum dramatischen Märchen »Prinz Papagei« von C. A. Görner. Clavierauszug vom Componisten. 9 *M*.
Einzel:
No. 1. Kakadu-Ouverture. 2 *M* 70 *g*. No. 2. Marsch und Chor. (Zum Empfang des Königs Simplex.) 4 *M* 50 *g*. No. 3. Entreact. (Das Blutgebirge.) 4 *M* 20 *g*. No. 4. Chor der Moseleute. 4 *M* 50 *g*. No. 5. Verwandlung und Feenchor. 4 *M* 50 *g*. No. 6. Kukukstanz. 4 *M* 20 *g*. No. 7. Verwandlung und Katzenchor. 4 *M* 20 *g*. No. 8. Entreact. (In den Lüften.) 2 *M* 40 *g*. No. 9. Zum Schluss. 2 *M* 40 *g*.

Holstein, Franz von, Op. 44. Frau Aventure. Ouverture. (Erstes nachgelassene Werk.) Vierhändiger Clavierauszug von Albert Dietrich. 2 *M* 20 *g*.

Huber, Hans, Op. 27. Walzer für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell. Bearbeitet vom Componisten. 4 *M* 50 *g*.

Kirchner, Theodor, Clavierstücke (zu vier Händen).
No. 4. Carnevalsceue (D dur) Op. 2. No. 4. 2 *M* 20 *g*. No. 2. Wohin (G dur) Op. 2. No. 7. 2 *M*. No. 3. Nachtgesang (H dur) Op. 2. No. 10. 4 *M* 20 *g*. No. 4. Albulblatt (F dur) Op. 7. No. 2. 4 *M* 50 *g*. No. 5. Albulblatt (E moll) Op. 7. No. 5. 4 *M* 20 *g*. No. 6. Albulblatt (E dur) Op. 7. No. 6. 2 *M*. No. 7. Präludium (Des dur) Op. 9. No. 7. 2 *M* 20 *g*. No. 8. Präludium (B dur) Op. 9. No. 9. 2 *M* 20 *g*. No. 9. Gebet (F moll) Op. 13. No. 4. 4 *M* 20 *g*. No. 10. Marsch (C dur) Op. 14. No. 4. 2 *M* 20 *g*. No. 11. Novallette (Des dur) Op. 14. No. 6. 2 *M* 20 *g*. No. 12. In der Dämmerstunde (D moll) Op. 24. No. 6. 2 *M*.

Klingel, Jul., Op. 4. Zwölf leichte Stücke. 2 *M*.
Kühne, Arnold, Op. 18. La joyeuse Entrée. Marche brillante. 4 *M* 50 *g*.
Löw, Josef, Op. 191. Bilder in Tönen. (Album für die Jugend.) Dreissig kleine charakteristische Stücke. (Die Prime im Umfange von fünf Tönen.) Mit besonderer Rücksicht auf Rhythmik. 3 Hefte à 2 *M*.
— Dasselbe complet. 7 *M* 50 *g*.
— Op. 220. Zwei instructive melodische Sonaten ohne Octaven-spannung und mit Fingersatz für zwei gleich weit vorgerückte Spieler. No. 1 in C dur. No. 2 in A moll à 2 *M* 50 *g*.
— Op. 228. Tenbüthen. Zwölf melodische Clavierstücke in fort-rückenden Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz und ohne Octaven in langsam fortschreitender Stufenfolge geordnet, als angenehme besonders rhythmisch-instructive Beigabe zu jeder Clavier-schule.

Heft 1. Goldne Jugend. Heiterer Walzer. 2 *M* 50 *g*.
Heft 2. Rondo à la Polka. Auf sanften Wellen. 2 *M* 50 *g*.
Heft 3. Zufriedenheit. Deullir-Marsch. 2 *M* 50 *g*.
Heft 4. Romanze. Alla Polacca. 2 *M* 50 *g*.
Heft 5. Rhapsodie. Ariette. 2 *M* 50 *g*.
Heft 6. Frohsinn. Ungarisch. 2 *M* 50 *g*.
— Op. 229. Sechs rhythmisch melodische Tenstücke. Zum Gebrauch beim Unterrichts für zwei Spieler auf gleicher Ausbildungsstufe.
No. 1. Ferien-Rondo. 4 *M* 20 *g*. No. 2. Fest-Polonaise. 4 *M* 20 *g*. No. 3. Spielmanns Ständchen. 2 *M*. No. 4. Deutscher Walzer. 4 *M* 50 *g*. No. 5. Italienisches Schifferlied. 4 *M* 20 *g*. No. 6. Herolischer Marsch. 4 *M* 20 *g*.

Markull, F. W., Drei Sonaten.
No. 1 in A moll. Op. 75. 2 *M* 50 *g*. No. 2 in D. Op. 76. 4 *M*.
No. 3 in Es. Op. 77. 4 *M*.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 108. Trauermarsch f. Orchester. (Zum Begräbnisse Norbert Burgmüller's componirt.) No. 82 der nachgelassenen Werke. 2 *M* 20 *g*.
— Op. 108. Marsch für Orchester. (Zur Feier der Anwesenheit des Meiers Cornelius in Dresden componirt.) Arrangirt von Jul. Benedict. No. 87 der nachgelassenen Werke. 2 *M* 50 *g*.

Merkel, Gustav, Op. 127. Waldbilder. Fünf Charakterstücke. Complet 4 *M*.

Einzel:
No. 1. Jagdzug. 4 *M* 20 *g*. No. 2. Waldearsuchen. 4 *M* 20 *g*.
No. 3. In düsterer Schlucht. 4 *M* 20 *g*. No. 4. Waldidyll. 4 *M* 20 *g*. No. 5. Einsiedlers Abendlied. 4 *M*.
(Fortsetzung folgt.)

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. Preis 12 Mark.

Verlag von Fr. Wihl. Granow
in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. März 1880.

Nr. 10.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Zur Mozart-Literatur (Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, von Dr. Ludwig Nohl). — Ueber Händel's fünfstimmige Chöre. — Harmoniklehre und Generalbass. — Anzeigen und Beurtheilungen (Elementar-Theorie der Musik von Hermann Nürnberg. Arrangements [Quintett von W. A. Mozart, Arrangement für Horn und Pianoforte von H. Kling; Concertino von Carl Maria v. Weber Op. 45, für Horn mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von H. Kling; Kinderszenen von R. Schumann Op. 45, für zwei Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet von Carl Schröder]. Aus unseren vier Wänden. 25 Clavierstücke und Lieder für die Jugend von Carl Reinecke Op. 184). — Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigung. — Anzeiger.

Zur Mozart-Literatur.

Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, von Dr. Ludwig Nohl. Mit den Bildnissen von Mozart als Knabe und Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart. Leipzig, Fr. Thiel. 1880. 440 Seiten gr. 8. Pr. 6 M.

Dieses neueste Opus eines Mannes, der in einem auf die letzten hundert Jahre beschränkten Gebiete der Musik eine fast beängstigende Vielschreiberei entfaltet, ist ein Sammelwerk oder, richtiger gesagt, ein Sammelsurium. Der Herr Verleger mag schon vorweg gemerkt haben, was für ein Geisteskind er hier zu publiciren im Begriff stehe, denn er bringt es lieferungsweise an den Tag, zuerst in Lieferungen à 3 Bogen für 50 \mathfrak{M} , und später, nachdem die Leser angebissen haben, à 4 Bogen nebst einem Bild für eine Mark u. s. w. Wenn das Verlagsmanöver trotz alledem nur nicht verlorene Liebesmühe ist. Denn wenn Herrn Nohl's Schriften wirklich auf gesunden Füßen „gingen“, so würde er nicht gezwungen sein, beständig von einem Verleger zum andern zu wandern.

Mit einer Vorrede, welche hier nöthiger wäre, als bei vielen anderen Werken, werden wir nicht beschenkt; der Autor beginnt sofort seinen ersten Abschnitt »Aus der frühesten Kindheit«, wo nach einigen einleitenden Zeilen Schlichtegroll's Worte folgen, dann abermals Zwischenbemerkungen, darauf Schachtner's bekannte briefliche Mittheilungen, endlich noch wieder sechs Zeilen von Schlichtegroll, worauf die früheste Kindheit zu Ende ist. Das Buch soll nach dem Titel ausschliesslich in »Schilderungen der Zeitgenossen« von Mozart bestehen; in welcher Weise und nach welchen Grundsätzen der Sammler dieselben hier wiederzugeben besichtigte, musste in einer Einleitung gesagt werden. Weil dieselbe fehlt, hat man sich lediglich an das Buch zu halten, um das Verfahren zu entdecken, nach welchem es zusammen gestellt ist. Das Resultat ist ein trostloses, denn von allen Wegen, auf denen Mittheilung über das zu machen war, was Mozart's Zeitgenossen von dem grossen Meister gesagt haben, ist hier der schlechteste und wissenschaftlich werthloseste gewählt.

Es wird hier nämlich eine Art von Biographie zu geben versucht, wie die Leser schon oben aus der Anführung des ersten Abschnittes werden errathen haben. Und bei dieser Biographie, die doch immer nur höchst unvollkommen und ganz küsserlich durchzuführen wäre, stellt Herr Nohl sich mit seinen Gewährsmännern auf denselben Boden, redet und schreibt beständig dazwischen und zwar immer so, dass sie nie selbständig, sondern stets nur mit seiner Erlaubniss zu Worte kommen; und alles zusammen lässt er hinter einander fort-

xv.

laufend mit derselben Schrift drucken. Mit anderen Worten: die Quellen treten hier nicht als solche hervor, sondern lediglich als Citate eines Dritten, welcher damit eine gewisse literarische Darstellung zu Stande zu bringen sucht. Wie man sieht, wendet sich der Autor also an die schlechteste Sorte der Leser, an die gedankenlose Masse, welcher der Stoff auf diese Weise — (hier ist das derbe Wort am Orte) — gleichsam ins Maul geschmiert werden soll. Aber selbst diese Bildungsgerecht der Leser ist mitunter klug und wehrt sich dagegen.

Ueber Mozart liegen merkwürdige, interessante und wichtige Aeusserungen von Zeitgenossen in hinreichender Menge und dabei doch der Masse nach in einem so bescheidenen Umfange vor, dass man wohl daran denken könnte, dieselben in einer Sammlung zu vereinigen. Auf zweierlei Weise liesse sich dieses bewerkstelligen. Entweder müssten sämtliche Materialien in Gruppen für sich gehalten werden, also die Briefe von Vater Mozart auf einander folgend für sich, u. s. w. Oder man könnte diese Briefe, soweit sie reichen, als biographischen Leitfaden betrachten und andere gleichzeitige (aber nur gleichzeitige!) Aeusserungen dazwischen setzen. Feste Grundsätze dabei müssten sein, Erstens: keine Vermischung der Worte der Quelle mit denen des Sammlers eintreten zu lassen, die daher nie zusammen eine fortlaufende Rede bilden dürfen und überdies noch durch verschiedenen Druck streng zu scheiden sind. Zweitens: jede Mittheilung muss intact gehalten, also ununterbrochen gedruckt, nicht in verschiedene Fetzen zerrissen überall hin verstreut werden, wie es z. B. hier mit Schlichtegroll's Nekrolog geschehen ist, von welchem Hr. Nohl sogar das, was unter demselben Zeitabschnitte angeführt wird, noch wieder verschiedentlich auseinander gerissen hat. Eine grosse Nöthigung zu einer solchen Publication liegt allerdings nicht vor, da die Briefe schon verschiedentlich gesammelt und die übrigen Mittheilungen grösstentheils in leicht zugänglichen Büchern gedruckt wurden, auch von den Biographen Mozart's bereits in ausgiebigster Weise benutzt sind. Aber alles, was Mozart betrifft, hat doch immer erhöhten Werth.

Sehen wir uns nun das vorliegende Conglomerat von 400 Octavseiten im Einzelnen etwas näher an. Da erhalten wir u. a. auch das, was der Engländer Daines Barrington über das Wunderkind niederschrieb. Eingeleitet wird dasselbe von unserm Sammler durch die Bemerkung: »Aus der Salzburger Zeitung vom 6. August 1765 erfahren wir aber noch, dass in Folge des unerhörten Aufsehens, das dieser Knabe in London gemacht, das britische Museum sich nicht nur die Pariser und Londoner Sonaten sammt einem Portrait der Familie, von dem wir sogleich hören werden, ausgeben hatte, sondern

10

auch auf ausdrückliches Ansuchen einen eigens componirten vierstimmigen Chor und einige andere Originalmanuscripte Wolfgang's erhielt.* (S. 42.) Die Salzburger Zeitung ist gewiss keine besonders exacte Quelle für Nachrichten aus einem so fernem Orte, da sie lediglich nur eine Trompete der sehr unzeitigen und unnötigen Ruhmredigkeit von Vater Mozart war; aber immerhin heissen wir die Notiz willkommen, wenn Herr Nohl sie aus dem alten Blatte abgeschrieben hat. Er hat aber nicht die genannte Salzburger Zeitung, sondern lediglich den Extract aus derselben in Nissen's Biographie abgeschrieben, und zwar schlecht abgeschrieben. Zunächst fehlt der Zusatz, dass die Nachricht am 5. Juli aus London an die Zeitung geschickt wurde. Sodann fehlt der Hinweis auf die englische Zuschrift, welche Nissen S. 80 mittheilt und durch welche diese Angelegenheit — man weiss nicht, ob man sagen soll ihre Aufhellung oder ihre Verdunkelung erhält. Nachdem nämlich Nissen aus der Salzburger Zeitung berichtet, das britische Museum habe sich sowohl die gedruckten Sonaten etc. »ausgehoben«, wie auch einige musikalische Autographe »auf Ansehen erhalten«, theilt er mit die »Abschrift des schriftlichen Ansuchens des Museum Britannicum«. Nun ist aber diese Zuschrift gar kein »Ansuchen«, sondern vielmehr nur eine dankende Empfangsbescheinigung der eingesandten, aber im einzelnen nicht weiter genannten Geschenke. Sie ist an Vater Mozart gerichtet und lautet: »Sir! I am ordered by the Standing Committee of the Trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the Musical performances of Your very ingenious son, which You were pleased lately to make Them, and to return [return] You their Thanks for the same. British Museum, July 19. 1765. Maty [Maly?], Secretary.«* (Nissen S. 80.) Der Leser ist in Verlegenheit, wie er sich diesen wunderlichen Irrthum bei einem so gewissenhaften Manne erklären soll. Wahrscheinlich verstand Nissen das Englische nicht, oder nur unvollkommen, und deutete das Dankschreiben als »Ansuchen«, als Bestätigung des in der Salzburger Zeitung Gesagten. Wäre wirklich ein formelles Ansuchen von Seiten der Museumsverwaltung erfolgt, so würde in der obigen Empfangsbescheinigung darauf Bezug genommen sein. Wer jenes Institut kennt, musste solches von vorn herein bezweifeln; die Nachricht der Salzburger Zeitung dürfte daher lediglich eine Uebertreibung dessen sein, was vielleicht privatim von Personen, welche dem Br. Museum nahe standen, als Wunsch ausgesprochen wurde.

Nun zu dem Berichte Barrington's. Von diesem »Engländer Barrington« erwähnt Herr Nohl nicht, was er sonst noch in Sachen der Musik geschrieben hat, und theilt seinen Bericht S. 42—49 in deutscher Uebersetzung mit. Derselbe war an die Londoner Royal Society gerichtet und gelangte im 60. Bande ihrer »Philosophical Transactions« zum Abdruck. Dieser Bericht wurde, wie üblich, in Form eines Briefes an den Secretär jener Gesellschaft (oder »Akademie der Wissenschaften«, wie man auf dem Festlande sagen würde) gerichtet, am 28. November 1769 eingereicht und am 18. Februar 1770 in einer der Sitzungen vorgelesen. Bei Herrn Nohl steht aber nichts davon; von ihm hören wir nur, Barrington habe »im Jahre 1769 ein Schreiben für die »Philosophischen Abhandlungen der königlichen Gesellschaft in London« verfasst. Weitere Nachweise fehlen, auch kein englischer Titel wird angeführt; es heisst nur: »Dasselbe muss also, obwohl etwas später verfasst, ebenfalls hier seinen Platz finden. Es lautet: »Mein Herr! Wenn ich Ihnen eine wohlbeglaubigte Nachricht« (u. s. w.

folgt das Ganze bis) . . . »erlauben Sie mir, mich zu unterzeichnen als Ihr ganz ergebenster Diener Daines Barrington.«

Die briefliche Fassung dieser Zuschrift muss in der Mittheilung bei Nohl durchaus räthselhaft erscheinen, und weil alle Nachweise über die benutzte Quelle fehlen, kann der unkundige Leser leicht auf den Gedanken gerathen, es handle sich hier um eine bisher unbekannt Mittheilung, welche der Sammler aufgestöbert und nun auch sofort in deutscher Uebersetzung für seine Leser allgemein hin nutzbar gemacht habe. Müge sich dieser harmlose Leser also gesagt sein lassen, dass das Ganze weiter nichts ist, als eine verschlechterte Abschrift dessen, was längst in Nissen's Mozartbiographie gedruckt stand. Nissen bringt nämlich zuerst S. 80—91 den ganzen Brief Barrington's englisch, und sodann S. 91—101 die deutsche Uebersetzung desselben, bei welcher Gelegenheit er seine Quelle sowie sonstige, zum Theil schon oben angeführte literarische Nachweise genau und vollständig mittheilt, so dass seine Reproduction als ein Wiederabdruck des Originals, mithin ebenfalls als eine wissenschaftlich brauchbare Quelle angesehen werden muss. Damit vergleiche man nun die Farce, welche Herr Nohl hierraus macht. Ohne Nissen zu nennen, schreibt er heimlich Uebersetzung ab, wodurch der arme Leser vollständig hinter's Licht geführt ist. Bei einem solchen Verfahren darf man nicht erwarten, dass der Sammler sich besondere Mühe geben werde, die Mängel der Nissen'schen Uebersetzung zu beseitigen; er besitzt nicht einmal die Fähigkeit hierzu. Wir wollen dieses an einem Beispiele darlegen und dazu von den Parallelen, welche Barrington zieht, die interessanteste wählen, nämlich seinen Vergleich zwischen Händel und Mozart. Er sagt:

»Der hochwürd. Hr. Manwaring (in seinen Denkwürdigkeiten von Händel) hat uns ein noch passenderes Beispiel und in derselben Kunst aufgestellt. Dieser grosse Tonkünstler fing an das Clavier zu spielen, als er nur sieben Jahre alt war, und soll einige Kirchenmusiken, als er nur neun Jahre, und auch die Oper Almeria, als er noch nicht über vierzehn war, componirt haben. Herr Manwaring sagt auch, dass Händel, als er noch sehr jung war, zuweilen im Bette musikalische Ideen beifelen, die er dann sogleich auf einem Spinnet, das in seiner Schlafkammer stand, ausführte. Ich stelle diese kurze Vergleichung zwischen so frühzeitigen Wunder-Genies in der Musik an, da man hoffen darf, der kleine Mozart werde vielleicht ein gleich hohes Alter wie Händel erreichen, der gewöhnlichen Bemerkung entgegen, dass solche ingenia praecocia nur kurze Zeit leben. Ich glaube, ohne Nachtheil für das Andenken jenes grossen Tonsetzers, sagen zu können, dass die Waagschale in dieser Vergleichung sehr merklich auf Mozart's Seite sinkt, da ich schon gezeigt habe, dass er componirte, als er noch nicht viel über vier Jahre alt war.«

So Barrington in Nissen's Uebersetzung S. 100—101. Bei Nohl ist es S. 48 abgeschrieben und einmal im Hinblick auf das Englische anders gefasst. Barrington's ingenia praecocia glaubt er dem Leser in Klammer als »frühe Genies« erklären zu müssen, was eigentlich sinnlos ist und »frühreif« heissen muss. Hierbei hält er ferner die Anmerkung für nöthig: »Bei Mozart bestätigte sich die Regel wenigstens so weit, dass er nur das erste Mannesalter erreichte.« Bei Mozart bestätigte sich die Regel jener Worte in keiner Weise, denn dieselben wollen nur ausdrücken, dass das frühreife Genie als solches kurzlebig sei; auf den Träger des Genies, auf die Person und ihre Lebensdauer, soll es sich eigentlich nicht beziehen. Mit anderen Worten: der Ausdruck will besagen, dass das frühreife Genie in der Regel kein männlich reifes Genie werde. War dies etwa bei Mozart der Fall? Ist er als Künstler vielleicht nicht völlig ausgereift? Die Bemerkung, welche hier etwa zu machen wäre, hätte sich also auf Barrington's ungenauen Ausdruck beziehen müssen. Dies nur als Probe, wie flüchtig und gedankenlos die

*) »Mein Herr! Die Verwaltungsbehörde des Br. Museum beauftragt mich, Ihnen mitzutheilen, dass sie die musikalischen Compositionen Ihres hochbegabten Sohnes, welche Sie so freundlich waren ihn kürzlich zum Geschenk zu machen, erhalten hat, und Ihnen ihren Dank dafür auszusprechen.«

Materialien von unserm Buchmacher zusammen geschrieben sind. Was Barrington's Vergleich an sachlichen Erläuterungen und Berichtigungen erfordert, und zwar eben zu Gunsten Mozart's, wird Herr Nohl in der Eile nicht einmal gewahr.

(Schluss folgt.)

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Vergl. Nr. 9, Sp. 187—188 des vorigen Jahrgangs.)

Von dem Utrechter Jubilate, welches unter seinen vier Chören zwei vierstimmige, einen fünfstimmigen und einen theils acht- theils fünfstimmigen aufweist, lieferte Händel nach wenigen Jahren eine Bearbeitung für die Musikkapelle des Herzogs von Chandos, welche für die freie Art seiner Gestaltung höchst lehrreich ist. Jener kunstliebende Pair besaß natürlich dem Umfange nach geringere musikalische Mittel, als der königliche Kirchenchor, namentlich beim Beginn der Händel'schen Direction (um 1717). Die Chöre wurden daher nur dreistimmig besetzt, mit Cantus, Tenor und Bass. In diesen drei Grundstimmen war die Musik also immerhin vollständig erhalten, und insofern kann man behaupten, dass sie in dieser sehr zusammen gedrängten Gestalt trotzdem keine Einbusse erlitten habe. Der theils acht- theils fünfstimmige Schlusschor »Ehre und Preis« sieht in dieser Compression allerdings recht kindlich aus, und doch wie vollstimmig klingt er! Ist es nicht, als ob hiater den drei Chorstimmen grössere unsichtbare Massen ständen, in deren Mithlingen die Töne eine riesige Gestalt annehmen? — Arbeiten wie die hier besprochene, in denen der Componist sein Material fortwährend wie weichen Thon behandelt, selbst da wo es schon feste Gestalt angenommen hat, sind als wahre technische Meisterleistungen anzusehen, die nur wenigen gelingen. Zu ihrer Vollbringung ist erforderlich, dass die Composition auf einem Grunde ruht, von welchem die verschiedenen Stimmentheilungen sich nur wie momentane Ausbreitungen des Tones erheben, die unter anderen Verhältnissen oder zu anderen Zeiten auch wieder in anderer Zahl stattfinden können. Diese Eigenthümlichkeit berührt den Kern der Händel'schen Kunstgestaltung. Das erwähnte dreistimmige Jubilate ist als »Psalm 100« im ersten Bande der Anthems (Band 34 der Händel-Ausgabe S. 1—36) zum Druck gekommen.

Auch die folgenden vier Stücke des genannten Bandes enthalten nur dreistimmige Chöre. Das letzte derselben, das Anthem »Ich will dich erheben (I will magnify thee)« liegt in zwei Versionen vor, einer dreistimmigen für den Herzog von Chandos (Bd. 34 S. 132—133), und einer vier- und siebenstimmigen für den königlichen Kirchenchor (das. S. 169—206). Mit Ausnahme des letzten Satzes ist die Musik durchaus verschieden, und die für volleren Chor geschriebene Version darf als die ältere von beiden angesehen werden. Fünfstimmiger Gesang findet sich nicht darin.

Das nächstfolgende Anthem, das letzte des 34. Bandes, zeigt uns dagegen zum ersten Mal unter diesen Psalmcompositionen fünfstimmige Chöre. Es ist das Anthem »So wie der Hirsch nach Wasser schreit (As pants the hart)«, nämlich dasjenige Stück, welches Händel von allen seinen derartigen Compositionen am häufigsten und reichsten behandelt hat. Drei verschiedene Versionen desselben habe ich im 34. Bande, und sogar noch eine vierte nachträglich im 36. Bande der Händel-Ausgabe publicirt. Aber selbst mit vier Bearbeitungen schies er sich noch nicht genug gethan zu haben, denn unlängst kam das Original einer fünften zu Tage, welche noch nicht gedruckt ist. Wurden diese verschiedenen Versionen auch zunächst durch verschiedene Aufführungen veranlasst, bei denen die Mittel abweichend waren, so wird die Bedeutung der That-

sache dadurch nicht geschmälert, denn man ersieht daraus nur die Beliebtheit dieses Stückes und zugleich die andauernde Theilnahme, welche Händel demselben widmete. Die Verschiedenheit der Sätze und Stimmenvertheilung wollen wir zunächst in einer Uebersicht der vier gedruckten Bearbeitungen veranschaulichen.

Anthem: *Wie der Hirsch schreit.*

Bearbeitung A.

1. *Sonata.*
2. *Chor* »So wie der Hirsch« zu drei Stimmen (Sopran, Tenor, Bass).
3. *Sopransolo* »Thränen nur sind mein täglich Brod«.
4. *Tenorsolo* »Ach, wenn ich dem sinne nach«.
5. *Chor* »Mit dem Ruf des Danks« zu drei Stimmen (Sopran, Tenor, Bass).
6. *Duett* für Sopran und Tenor »Warum so voll Gram?«.
7. *Chor* »Harre du auf Gott« zu drei Stimmen (Sopran, Tenor, Bass).

Bearbeitung B.

1. *Sonata.*
2. *Chor* »So wie der Hirsch« zu sechs Stimmen (Sopran, Alt I II, Tenor, Bass I II).
3. *Altsolo* »Thränen nur sind mein täglich Brod«.
4. *Basssolo* »Ach, wenn ich dem sinne nach«.
5. *Bässe und Tenore unisoni* »Denn ich hielt zu dem Haufen mich«.
6. *Chor* »Mit dem Ruf des Danks« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
7. *Duett* für Alt und Tenor »Warum so voll Gram«.
8. *Chor* »Harre du auf Gott« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).

Bearbeitung C.

1. *Chor* »So wie der Hirsch« zu sechs Stimmen (Sopran, Alt I II, Tenor, Bass I II).
2. *Altsolo* »Thränen nur sind mein täglich Brod« — »Ach wenn ich dem sinne nach« — »Denn ich hielt zu dem Haufen mich«.
3. *Chor* »Mit dem Ruf des Danks« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
4. *Duett* für Sopran und Alt »Wie so voll von Gram?«.
5. *Chor* »Harre du auf Gott« zu fünf Stimmen (Sopran, Alt I II, Tenor, Bass).

Bearbeitung D.

1. *Chor* »So wie der Hirsch« zu sechs Stimmen (Sopran, Alt I II, Tenor, Bass I II).
2. *Altsolo* »Thränen sind mein täglich Brod« mit *Chor* zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
3. *Basssolo* »Ach, wenn ich dem sinne nach«.
4. *Chor* »Mit dem Ruf des Danks« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).
5. *Duett* für Alt I und II »Wie so voll von Gram?«.
6. *Chor* »Harre du auf Gott« zu vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass).

(Schluss folgt.)

Harmonielehre und Generalbass.

I.

Herr Reinh. Succo sagt in seinen Untersuchungen über Modulation Jahrgang 1873 Nr. 23 Sp. 352 d. Bl. hierüber Folgendes: »Die Generalbasslehre hat sich zur allgemeinen 'Harmonielehre' umgestaltet, der das Studium des Generalbasses als Grundlage dient. In dieser Gestalt hat sie sich auf fast allen

Conservatorien und Musikschulen der heutigen Zeit eingebürgert, und von dort aus beherrscht sie einen grossen Theil unserer gesammten musikalischen Bildung derart, dass Viele das Studium des Generalbasses mit dem der Composition für identisch halten. Wie nachtheilig dieser Umstand auf das ganze Musikwesen unserer Zeit einwirkt, das zeigt sich ebenso in Composition und Praxis, wie auf dem Gebiete der Kunstanschauung u. s. w. Ich habe bereits in drei Werken betont, dass ein rationelles Studium der Musik nur ohne Generalbass möglich sei*) und werde diese Behauptung durch Beispiele zu erhärten suchen. Zugleich verweise ich auf meine in verschiedenen Nummern des Jahrgangs 1879 d. Bl. erschienenen Aufsätze, die alle mehr oder minder den wunden Punkt unserer Tonlehre hervorheben. Wenn alle unsere neueren Theoretiker den Mangel eines einheitlichen Systems beklagen und als *ultima ratio* die Akustik anrufen, so habe ich bereits früher schon anderen Orts nachgewiesen, dass die Akustik längst schon vor Helmholtz' epochemachendem Werke, und gar nachdem es erschienen, uns eine wahre Theorie hätte geben können, wenn es ihr möglich wäre. Ich habe nachgewiesen, dass all unsere Theorie scheidet am Verkennen des dritten psychologischen Theiles der Musik, der den Willen des jeweiligen Tonsetzers repräsentirt. Dieser Wille erzeugt das absolute Intervall durch Setzen der Tonika, oder Einheit. Der Generalbass aber verkennt dieses Moment, indem ihm stets der zufällig unterste Basston als Einheit (wenn auch nicht als Tonika) gilt, von dem aus er stets neu zählt. So lesen wir beispielsweise in jedem Lehrbuche ungefähr Folgendes über Vierklänge: »Der Hauptvierklang ist auf der V. Stufe zu Hause; man nimmt also in C die V. Stufe G und errichtet einen Vierklang, der aus Grundton, Terz, Quint und kleiner Septime besteht.« Allein man vergisst in demselben Athemzuge, dass die V. Stufe doch nimmermehr die I. sein kann, und dass die so gefundenen Töne als 1, 3, 5, 7 unmöglich wahr, sondern nur scheinbar, nur zufällig es sind, denn die diatonische Septime von G heisst doch nimmermehr *fa*, sondern bekanntlich *fa*, und die von C heisst doch in der Scala bekanntlich *a*. Wenn also die Angabe des Generalbasses wahr wäre, so wäre die Scala eine Unwahrheit, wenn ich aber C als I, als Tonika will, so kann ein zufällig anderes Zählen von irgend einem anderen Tone der Scala aus die von mir geschaffenen, d. i. gewollten absoluten Intervalle nicht im mindesten alteriren, sie sind und bleiben das, was ich will, da ich diese vier Töne auf CI beziehe, oder von CI abzähle. Diese vier Töne *g h d f* können mithin nichts anderes sein wollen, als was ich will durch das Bestimmen der Tonika CI, und sind in Ewigkeit nichts anderes für C als die absoluten Intervalle, wie sie von CI aus aufwärts gezählt, sich in der Scala erweisen. Sonach ist und bleibt *g* die Dominante 5, *a* die Septime 7, *d* die Secunde 2 und *f* die Quarte 4 oder die Unterdominante, so lange ich mich in C bewege. Darum habe ich schon vor 19 Jahren behauptet: »Namen und Zahlen des Generalbasses, als auf die Zufälligkeit gegründet, beweisen nichts, es giebt keinen Septimenaccord, so wenig als die Sonne wirklich aufgeht, der Name beweist ebenso wenig, als wenn ich vom Auf- oder Untergang der Sonne spreche.«

Wir strafen die Natur der Tonwelt Lügen, wenn wir den Namen Septimenaccord nicht ebenso »figürlich« nehmen, als die Redensart: die Sonne geht auf. Wir werden ganz andere Begriffe damit verbinden müssen, wenn wir in Wirklichkeit an die Creirung einer einfachen rationalen Tonlehre glauben wollen. Die verschiedenen Umkehrungen dieses Hauptvierklanges scheinen uns neue Harmonien zu geben, und wir glauben

gut zu thun, wenn wir die erste Umkehrung nennen: Terzquintextaccord, die zweite Umkehrung Terzquartextaccord, die dritte Secundquartextaccord; indessen sind diese Umkehrungen nichts anderes als zufällige melodische Umstellungen einer und derselben Harmonie, bei der jeder einzelne Ton zunächst den ihm nahe liegenden melodischen Schritt zu machen hat. Die zufällige Terz von *G 5 a* geht also als absolute Septime, als Leitton, als Dissonanz nach CI, mag sie uns auch noch so sehr consonant dünken als grosse Terz von *G*; die Quarte *f* geht herab nach *e* in die Terz, wenn sie auch als zufällige kleine Septime erscheint; die Secunde *d* hat die Wahl auf- oder abwärts zu gehen, während die Quinte hinab nach C einen Quintensprung oder hinauf nach C einen Quartensprung macht, oder auch liegen bleiben und verdoppelt werden kann im Einklang oder der Octave. Dieser vermeintliche »Septimenaccord«, recte Hauptvierklang, ist besonders durch den vierten Ton dissonirend, mag dieser vierte Ton eine zufällige Septime ober *G*, oder eine zufällige Secund unter *G* liegen, deshalb gilt fälschlich die zufällige Septime als alleinige Dissonanz, obschon der Leitton *a* an und für sich ebenso als Dissonanz zu betrachten ist.

Nun giebt es aber ebenso einen Hauptvierklang für die Unterdominante *F*, wenn wir ihr unten eine Terz oder oben eine Secunde anfügen. Der Generalbass aber führt ihn an als den Septimenaccord der II. Stufe. — Schablone! — obschon er in seiner ersten Umkehrung, wo die IV. Stufe *F* den Bass, die Basis bildet, unstreitig wirksamer und praktisch brauchbarer erscheint:

$$\begin{array}{cccc} g & h & d & f \\ 5 & 7 & 2 & 4 \end{array} \quad \begin{array}{cccc} f & a & c & d \\ 4 & 6 & 1 & 3 \end{array}$$

Diese vermeintliche zweite Lage (Quintextaccord des Generalbasses) müsste uns vielmehr als erste, weil kräftigere erscheinen, während die vermeintlich erste Lage *d f a c* minder befriedigt und auch seltener gebraucht wird.

Analag wie diesen Hauptvierklang zählt der Generalbass den kleinen Septimenaccord auf: *h d f a*, der bekanntlich in C auf der VII. und in A-moll auf der II. Stufe »vorkommt«. Wir haben ihn zunächst als das Gegenbild des früheren Hauptvierklanges der IV. von Moll anzusehen. Wenn nun *d f a* ebenso als

viertes Ton eine Secunde erhält, so gestalten sich im Hinblick auf beide Tonarten Dur und Moll beide Accorde ganz analog.

$$\begin{array}{cccc} \text{Dur: } & c & e & g & c & f & a & d & f & g & h & d & c & e & g & c \\ & 1 & 3 & 5 & 1 & 4 & 6 & 1 & 2 & 4 & 5 & 7 & 2 & 1 & 3 & 5 & 1 \end{array}$$

$$\text{Moll: } a \quad c \quad e \quad a \quad d \quad f \quad a \quad h \quad d \quad e \quad g \quad i \quad s \quad h \quad a \quad c \quad e \quad a$$

Der Unterschied ist blos der, dass Moll in seinem Tonikal- wie Unterdominantaccorde in *a-c* die absolute kleine Terz, aber in *d-f* als 4-6 eine zufällige kleine Terz aufweist, recte: *f* ist die kleine Sext von A-moll.

Ich glaube sonach in diesen dreierlei vermeintlichen Septimenaccorden nachgewiesen zu haben, dass es sich nur um die sieben Töne in Dur wie Moll handelt, so wie um die sechs verschiedenen Intervalle: 2, 3, 4, 5, 6, 7, wobei nur zu bemerken, dass 3 und 6 klein sind in Moll, während sie gross sind in Dur. Wie aber der Hauptvierklang der V allenthalben als solcher gilt, so darf wohl auch der der IV. als solcher gelten, ohne dass wir nothwendig haben, ihn erst von »Septimenaccorden« herzuleiten.

Wenn aber *h d f a* auch als 7 2 4 6 von CI gelten kann, so kann *gis h d f* ebenso als 7 2 4 6 für A-moll I gelten; wenn aber *h d f a* = 7 2 4 6 für C-dur I ist, so muss ebenso für A-moll *gis h d f* = 7 2 4 6 sein; es ist sonach dieser vermeintliche »verminderte Septimenaccord« der VII. Stufe, für C-dur und A-moll gleich, wenn er auch verschieden geschrieben werden muss, nur hinsichtlich seiner absoluten Intervalle ist er verschieden:

*) a. Kein Generalbass mehr! Wien 1866.

b. Die Einheit in der Tonwelt. Leipzig, H. Matthes 1862.

c. Die Neoclaviatur. Malchin, Ad. Rothmann 1874.

$\begin{matrix} a & d & f & a & s \\ 7 & 2 & 4 & 6 & 7 \end{matrix} = C\text{-moll (oder Dur)}$

$\begin{matrix} a & d & f & g & i & s \\ 2 & 4 & 6 & 7 & & \end{matrix} = A\text{-moll (oder Dur)}$

Dieser »centrale Vierklang« kann also zunächst nur obige w a h - ren Zahlen tragen, die jedoch mit dem Generalbass nichts zu thun haben.

Es wird vielleicht nicht uninteressant sein, einige »accreditirte« Tonlehrer zu vernehmen, wiefern aus ihren Aeusserungen zu entnehmen sei, ob sie nicht mehr oder minder mit meiner Anschauung übereinstimmen. So bezeichnet Dehn den Accord $c \rightarrow g$, wie folgt:

| | | |
|---|--|-------------------|
| »Nehmen wir z. B. den Dreiklang | | |
| $c \rightarrow g$, so ist der Bass der Grundton | | } seiner Tonart, |
| - - die Terz die Terz | | |
| - - die Quint die Quint | | |
| von $e \rightarrow g$, so ist der Bass die Terz | | } seiner Tonart, |
| - - die Terz die Quint | | |
| - - die Sext die Octave | | |
| von $g \rightarrow e$, so ist der Bass die Quint | | } seiner Tonart.« |
| - - die Quart der Grundton | | |
| - - die Sext die Terz | | |

Dehn ist also trotz aller Umschweife im Grunde eines Sinnes mit unserer Anschauung, ohne es zu ahnen, es fehlen ihm bloß die einfachen Begriffe: absolutes und zufälliges Intervall, wie ich sie meines Wissens der erste schon vor 19 Jahren ausgesprochen, ohne jedoch durch ihn auf diese wesentliche Eigenschaft des Intervalls aufmerksam gemacht worden zu sein. Ich hielt vielmehr einige Jahre, nach Erscheinen meiner ersten beiden Werke Umschau unter vielen Harmonie- und Generalbasslehren, ob ich nicht vielleicht irgendwo Spuren fände, die mich in meiner Behauptung bestärken könnten. Ich fand endlich bei Dehn das Langgesuchte. In seiner obigen Erklärung — so naiv sie klingt, liegt meine ganze Definition vom absoluten Intervall, die da lautet: Intervall ist die Beziehung eines Tones auf eine von mir gesetzte Einheit. Es folgt hieraus, dass eine Umkehrung an dem Wesen eines Accordes nichts verändern könne. Obchon all dies in obiger Angabe Dehn's liegt, ist er sich dessen nicht bewusst, denn er nennt den zweiten Accord $e \rightarrow g$ erste Umkehrung, aber auch zugleich Terz-Sext-Accord; den dritten Accord $g \rightarrow e$ zweite Umkehrung, aber auch zugleich Quart-Sext-Accord, er schreibt einen Schritt vorwärts, aber auch zugleich wieder einen zurück, steht also wieder auf demselben unfruchtbaren Fleck des Generalbasses; er ist liberal und zugleich reactionär, er nennt ebenso das Wahre wahr, wie das Falsche, er ist auf dem Wege zur Vereinfachung, aber alsbald fällt er zurück in die alte unwahre nichts beweisende unlogische Anschauung des Generalbasses.

Auch Gottfr. Weber in seiner Lehre der Tonsatzkunst (1826) hat schon unser absolutes Intervall, ohne sich ebenfalls dessen in all seinen Consequenzen bewusst zu sein, denn er sagt von $e \rightarrow g$, der ersten Umkehrung des Dreiklangs $c \rightarrow g$, dass das g , »welches ursprünglich Quint, nämlich Quinte des Grundtons war, vom Basstone an gezählt, als dessen Terz erscheine, obgleich es immer eigentlich Quinte der Grundharmonie oder Grundquinte bleibe«. Es fehlt also bei ihm ebenfalls nichts als die Auseinanderhaltung des absoluten und

zufälligen Intervalls. Er ist es auch, der vor mehr als zwei Menschenaltern die vielköpfige Hydr des Generalbasses bekämpfte, indem er sich förmlich über ihn lustig macht, und Schicht's, und vor allem Knecht's 3600 Accorde, sowie dessen horribile: Terzdezim-Undezimseptim-Accorde bespöttelt.

Trotzdem hält aber auch Weber die üblichen Accordnamen grüestentheils aufrecht, er ist noch nicht durchdrungen von der Maxime; dass Namen und Zahlen des Generalbasses nichts beweisen, weil sie auf die Zufälligkeit des Intervalls basirt, im Grunde falsch sind, und selbst noch ungenau wären, wenn sie wahr wären. Nicht dass Knecht in zusserster Consequenz diese Ungethüme von Accordnamen schuf, ja schaffen musste, ist das Lächerliche, sondern lächerlich ist, sobald man nicht einsehen will, dass schon der Name »Septimenaccord« lächerlich sein müsse.

Ich will nicht aufzählen, wie viel Harmonie- und Generalbasslehren ich durchstudirt, um endlich einen klareren Einblick in die Tonwelt zu erlangen; schade um so viel verlorene kostbare Zeit. Vielleicht bleibt mir doch dafür der Trost, mein Schürlein beigetragen zu haben, dass man einsehen lerne, die Musik könne auch ohne Generalbass selbst bei noch lange fortexistirender Altschrift bewältigt werden. Denn wenn durch die Neuschrift auch der Beweis hergestellt ist, dass die Orthographie keineswegs die gewaltige gewichtige Rolle zu spielen habe, wie man sich gern einreden möchte, dass sie vielmehr (wie früher nachgewiesen) Schuld trage an größerer Disharmonie ja Kakophonie unserer Orchester, dass es eine höchst undankbare Arbeit sei, unseren Schubert oder Weber das Pensum zu corrigiren im Punkte der Orthographie, so kann und mag diese meine oder eine andere chromatische Neuschrift immerhin noch lange ein frommer Wunsch bleiben, wenigstens könnte die Theorie davon profitieren, sobald endlich einmal die Idee vom absoluten Intervall zum Durchbruche gelangt wäre. Denn »Einst wird kommen der Tag, wo das stolze Ilium hinsinkt« — wo der Generalbass begraben sein wird.

Ich frage jeden, der einmal folgende »Regel« des Generalbasses gelesen: »Beim Septimenaccord $g \rightarrow a \rightarrow d \rightarrow f$ geht die Septime eine Stufe abwärts in die Terz, ob ihm dieser Ausspruch nicht unlogisch erscheinen musste? Eine Septime kann doch nur, wenn sie eine Stufe abwärts geht, in die Sexte gelangen; da sie aber, wenn sie eine Stufe herabgeht, in die Terz gelangt, so kann sie ja doch keine Septime, sondern muss eine Quarte sein. Das wäre logisch. Dafür aber: *credo quia absurdum* / Man lässt seine Logik in die spanischen Stiefeln des Generalbasses zwingen, betet entweder diese »Regeln« gläubig nach, oder man will alle Theorie bei Seite, sich bloß seinem Talent überlassend, fein säuberlich besorgt »keine verpönten Quinten oder Octaven zu machen«, oder man bemüht sich etwas Natürlicheres, Einfacheres zu finden.

Ich gestehe: obige »Regel« habe ich nie begriffen, obchon im Generalbass die Worte des Dichters gelten: »Das Unbegreifliche, hier wird's Ereigniss.«
H. J. Vincent.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Elementar-Theorie der Musik. Ein stufenweise geordneter Lehrgang des Wissenswerthesten in der Tonkunst mit besonderer Rücksicht auf das Pianofortespiel. Als Leitfaden für den Lehrer wie für den Selbstunterricht bestimmt von Hermann Närrberg. Langensalza, Gressler. 1880. 47 Seiten 8. Pr. 75 \mathcal{M} .

Ein langer Titel für ein kleines Buch. Der Verfasser scheint sich nicht recht klar darüber gewesen zu sein, wie er seine Schrift betiteln solle. Jetzt giebt er drei Titel, die aber, wie alles Weitschweifige, doch noch keine rechte Vorstellung von

dem Inhalt verschaffen. »Mit besonderer Rücksicht auf das Pianofortespiel soll diese Unterweisung abgefasst sein, und wie sehr solches der Fall ist, ersieht man leicht. Die »Einleitung« bespricht die Haltung des Körpers, der Hände, Finger u. s. w. beim Clavierspiel; darauf werden fünf Kapitel mit den elementarsten Musikkenntnissen ausgefüllt; ein folgender Abschnitt behandelt verschiedene Modificationen des Spiels (*legato* u. dergl.), dem sich andere über Vortrags-Bezeichnungen und das Metronom anschliessen. Nachdem wir über Tonleitern und ihren Fingersatz nebst dem Rhythmus ein bisschen gehört haben, folgt ein verhältnissmässig langes Kapitel über Verzierungen beim Clavierspiel. Die beiden nächsten Abschnitte besprechen die »Lehre von den Intervallen« und »das Wichtigste von den Accorden«, sind also allgemeiner Art. Kapitel 15 und 16 über Vortrag und Pedalzüge haben es wieder bloss mit dem Clavier zu thun, und das letzte und längste Kapitel »die wichtigsten Regeln des Fingersatzes« behandelt natürlich ebenfalls Angelegenheiten, welche ausschliesslich nur dieses Instrument betreffen.

Wenn nun der Herr Verfasser von seinen 47 Seiten mehr als die Hälfte zu technischen Unterweisungen des Clavierspielers gebraucht, so hat er dieses in den Titelworten »mit besonderer Rücksicht auf das Pianofortespiel« bei weitem nicht genügend angegeben; denn nicht mit »besonderer«, sondern mit ausschliesslicher Rücksicht auf den angehenden Clavierspieler ist das Büchlein geschrieben. Kein Anderer kann dasselbe mit Nutzen gebrauchen, weil er die einzelnen Theile einer elementaren Theorie, welche darin zerstreut sind, in hundert Werken besser und vollständiger findet. Richtige Titel sind aber nicht bloss wünschenswerth, sondern eine literarische Pflicht, welcher Herr Nürnberg hier nicht nachgekommen ist. »Das Nöthige aus der Elementar-Theorie der Musik und aus der Methodik des Pianoforte-Unterrichts, als Leitfaden für angehende Clavierspieler zusammen gestellt von H. N.« — wenn dieser oder ein ähnlicher Titel gewählt wäre, so würde man sofort wissen, was zu erwarten ist, und nicht irre geleitet werden. Der von uns vorgeschlagene Titel enthält aber trotz seiner kürzeren Fassung mehr als der jetzt gewählte, weil er den Hauptinhalt, die Methodik des Clavierspiels, deutlich anzeigt; und wir sind überzeugt, dass ein solcher Titel sich auch für den Verkauf des Büchleins am vortheilhaftesten erweisen würde. »Ein stufenweis geordneter Lehrgang des Wissenswerthesten in der Tonkunst« — was kann man sich nicht alles bei diesen Worten denken! Was ist nicht alles wissenswerth in der Tonkunst! Und sodann der »stufenweis geordnete Lehrgang!« Glaubt Herr Nürnberg wirklich, wenn er auf Mälzel's Metronom die Tonleitern, auf diese die Verzierungen, sodann Intervalle und Accorde, darauf Vortragsarten und endlich den Fingersatz folgen lässt, dass er damit einen »stufenweis geordneten Lehrgang« hergestellt habe? Eine solche Behauptung könnte doch wohl nur im Scherz gemeint sein. Wir machen es dem Verfasser durchaus nicht zum Vorwurf, dass bei ihm kein stufenweis geordneter Lehrgang vorhanden ist; denn als praktischer Clavierlehrer weiss er so gut wie wir, dass die Lehre durchaus nicht stufenweis vor sich zu gehen pflegt, sondern rück- und vorschreitend ja nach dem Bedürfniss des betreffenden Schülers. Aber weshalb denn ein solcher Titel-Luxus?

In den betreffenden Grenzen kann die vorliegende Schrift mit Nutzen gebraucht werden. Es ist zu loben, dass der Verfasser gleich eingangs versichert, er beabsichtige nicht, mit derselben »der musiklebenden und clavierspielenden Welt eine neue Methodik zu verkünden«. Auch meint er hinsichtlich des Clavierunterrichts: »Schön wäre es, wenn beiden Unterrichts-Abtheilungen ein besonderes Buch gewidmet wäre, der Theorie eins und eins den technischen Beispielstücken, wo das eine in

correspondirenden Paragraphen auf das andere hinweist.« Unlängst bei Besprechung des Wieck'schen Vademecum haben wir denselben Wunsch geäussert und dabei bemerkt, dass derselbe in Wieck's Büchern zum Theil bereits erfüllt ist. Aber etwas Festes, für weite Kreise Annehmbares wird sich auf diesem Gebiete schwerlich schaffen lassen, weil die Gewinnsucht immer neue Methoden auf den Markt bringt. Wenn also etwa der Verfasser das angedeutete Lehrbuch in zwei gesonderten Theilen publicirte und damit Erfolg hätte, so würde er erfahren, dass schon sechs Monate später ein Concurrent zur Stelle wäre, welcher mit Worten und Noten bewiese, dass Lehre und Musik in, unter und zwischen einander der einzig richtige und Erfolg verheissende Weg sei.

Das Einzelne ist meistens thatsächlich mitgetheilt, wie es sein sollte, ohne einflussende Urtheile weiterer Art; aber nicht immer ist dies der Fall. Bei Erklärung der italienischen Tempo- und Vortragsbezeichnungen lobt er es, dass auch hier in neuerer Zeit der Gebrauch der deutschen Sprache üblich geworden ist, »wie dies namentlich der grosse Tonsetzer Robert Schumann in dankenswerther Weise angebahnt hat«. Dieser Fortschritt ist aber nichts, als ein augenscheinlicher Rückschritt, mit welchem die Musik im Grossen und Ganzen nichts anzufangen weiss. Die betreffenden italienischen Benennungen sind eine Errungenschaft, die man nicht leichtsinnig oder im Wahn eines Irre geleiteten Deutschthums preisgeben wird, denn sie sind mit festen Begriffen verwachsen und durch keine Uebersetzung oder Umschreibung völlig wieder zu geben. Dass sich in ihnen alle Nationen ohne weiteres musikalisch verstehen, ist ein Gewinn, zu dessen richtiger Schätzung allerdings erfordert wird, dass man über den nationalen Zaun etwas hinweg sieht.

Eine Beschränktheit anderer Art nehmen wir in dem Kapitel über die bei der Claviermusik angebrachten Verzierungen wahr. Hier sagt er: »Es gab allerdings eine Zeit, wo dies Verzierungswesen in Schnörkelwerk ausgeartet war, aber der gebildete Geschmack hat das Zuviel bald herausgefunden und den Ballast dahin geworfen, wohin er gehört, in die Rumpelkammer.« (S. 22.) Sehr unpassende Worte! Hätte Herr Nürnberg gesagt, die reichen Ornamente in der älteren Claviermusik erklärten sich aus der Art der damaligen Instrumente, so würde er die Schüler belehrt haben. Jetzt raubt er ihnen vom Standpunkt eines vermeintlich »gebildeteren Geschmackes« nur die Unbefangenheit und macht sie insofern dummer als sie gewesen sind. Wenn unsere Musiklehrer doch einmal ihre wahre Pflicht begreifen und eine wirklich objective Methode sich aneignen wollten!

Arrangements.

Quintett für Horn, Violine, zwei Bratschen und Bass von W. A. Mozart, Arrangement für Horn und Pianoforte von H. Kling. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 *M.*
 Concertino für Horn und Orchester von C. M. v. Weber Op. 43, für Horn mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von H. Kling. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 2. 75.

Diese schönen Compositionen sind hier von einem Künstler bearbeitet, welcher noch unlängst in seiner »Hornschnüre« den Beweis geliefert hat, dass er theoretisch wie praktisch zu solchen Arbeiten berufen ist. Das Concertino von Weber ist bedeutend schwieriger, als Mozart's Quintett; im übrigen weichen beide Compositionen an Gehalt mit einander.

Bei der Betrachtung solcher Musik regt sich aufs neue unser Bedauern, dass ein so vorzügliches und eigenthümliches Instrument wie das Horn nicht häufiger von Musikfreunden cultivirt wird. In früherer Zeit war es hierin wirklich besser bestellt, denn es gab allenthalben Dilettanten, mit denen ein

Orchester gebildet werden konnte; selbst in kleinen Orten war solches möglich. Wie sieht es aber jetzt aus? Sogar die Flöte, diese treue Begleiterin des Kunstfreundes der alten Zeit, ist verschwunden und hat sich in die Kreise der Musiker zurück gezogen. Ein weiterer Nachtheil liegt aber auch noch darin, dass die feinere Execution der Blasinstrumente selbst bei den technischen Künstlern abnimmt, wenn sie nicht durch die Theilnahme vermöglicher Dilettanten Anregung und Erwerb bekommen. Mit dem, was selbst grosse Meister auf Blasinstrumenten sich jetzt durch Privatunterricht verdienen können, sieht es traurig aus. Sie müssen daher den ganzen Tag in öffentlichen musikalischen Aufführungen herumblasen, und was dabei herankommt, erfahren wir alle Tage.

Kinderconcerte. Leichte Stücke für Pianoforte von E. Schumann Op. 45. Für zwei Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet von Carl Schröder. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 3 \mathcal{M} .

Diese Uebersetzung der kleinen tändelnden Kinderstücke von Schumann in das Seitenquartett ist wohl mehr als eine Laune oder Curiosität zu betrachten; denn eine Nothwendigkeit dazu liegt in keiner Hinsicht vor. Weder sind die Stücklein besonders violoncellmäßig gedacht, noch fehlt es an unterhaltenden Sätzen von geringem Umfang für Quartettspieler, noch werden vier erwachsene Personen, wenn sie sich mit ihren Instrumenten irgendwo zusammen finden, um sich und Andere mit guter Musik zu erfreuen, besonders aufgelegt sein, derartige kleine Schnurren zu executiren. Wir sind daher ausser Stande, etwas zur Empfehlung derselben zu sagen. Aber weil sie nun einmal da sind, mag es ja auch Leute geben, die sie willkommen heissen.

Am unsern vier Wänden. 25 Clavierstücke und Lieder für die Jugend componirt von Carl Belmecke. Op. 454. Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 4. Pr. 4 \mathcal{M} .

Clavierstücke allein für die Jugend hat der Autor schon verschiedene publicirt, Lieder allein ebenfalls; hier sind nun Spiel- und Singstücke in einem Heft beisammen. Dies ist das Neue daran, der Titel ist natürlich ebenfalls neu. An Liedern mit Texten ist übrigens nichts weiter da als Nr. 40 auf Ostern, Nr. 46 auf Pfingsten, Nr. 48 zur Geburtstags-Gratulation, und Nr. 22 betitelt »Schlittenfahrt in der Stube«; wenig, und doch schon mehr als zuviel. Diese Lieder (namentlich die beiden ersten) zeichnen sich aus durch Trivialität in der ganzen Haltung und durch eine musikalische Behandlung, welche man nur als schlecht bezeichnen kann. Oder welcher andere Ausdruck wäre passend für Stellen wie die folgende:

Hut, denn Pfingsten ist ge - kom - men, da

(S. 24.) Und ähnlich überall. Das hat als Singemusik, wie überhaupt als Musik, gar keinen Sinn mehr und ist lediglich als Product und Folge der Vielschreiberei zu begreifen. Soweit unsere Erfahrung reicht, haben diese werthlosen Tändeleien aber nicht einmal ein Publikum, oder so zu sagen, nur ein gemachtes Publikum; wir können deshalb um so weniger die Nöthigung zu solchen Publicationen einsehen. Aber auch dann,

wenn die kaufende Menge zu allerlei Extravaganzen direct ermantert, muss der wahre Musiker stets die Grenze im Auge behalten, welche Kunst und Industrie scheidet.

Nachrichten und Bemerkungen.

* Die Concert-Ouvertüre »Frau Aventure« von Franz von Holstein (Op. 44, J. Rieter-Biedermann), welche wir in der vorigen Nummer dieser Zeitung besprochen, gelangte u. a. auch im philharmonischen Concert in Hamburg zur Aufführung. Der »Hamb. Correspondent« schreibt darüber: »Die hier zum ersten Mal zu Gehör gebrachte Concert-Ouvertüre führt den Titel »Frau Aventure«. Man kann geneigt sein, die Veranlassung dazu in einem Zogeständnis an eine bestimmte Richtung des Modegeschmacks zu suchen, welche Victor Schoffel durch seine poetischen Nachbildungen namhafter Dichter aus der Zeit deutschen Minnegesanges heraufbeschworen, ein Unternehmen, welches er durch den zusammenfassenden, romantischen Titel »Frau Aventure« in das passendste Hell-dunkel der Stimmung rückte, die er mit dem Inhalt des Buches anzudeuten wünschte. Etwas von jenem romantischen Claire-Obscüre klingt nun wohl auch aus der (höfischen) Fr. v. Holstein'schen Ouvertüre dem Hörer entgegen, besonders wenn man den einleitenden Satz in langsamer Bewegung in Beziehung bringt mit Vorstellungen mittelalterlicher Segezeit, die den höfischen Sängern in ritterlicher Rüstung die Schwingen der dichterischen Begeisterung löste, mit der sie die abenteuerlichen Fahrten und Schicksale des Ritterthums und der Minne so schwunghaft besangen und feierten. Die sicherste Probe auf die zutreffende Betitlung der Ouvertüre und ihr unmittelbares Verständnis würde sich ergeben, wenn ein musikalischer Hörer die verbeichtigte Beziehung sogleich herausföhte, auch ohne davon Kenntniss zu besitzen, dass der Autor seinem Tonstück die Ueberschrift »Frau Aventure« gegeben habe. Solche Probe aber dürfte sich kaum als stichhaltig bewähren. [Würde auch an sich der Natur und den Grenzen der Instrumentalmusik garnicht entsprechen. D. Red.] Doch spricht sich in dieser Musik eine so eigenartige Charakteristik aus, dass jeder kundige Hörer sie un schwer als eine Frucht der romantischen Schule anerkennen wird, welche in Gade und verwandten Meistern derselben, Vertreter einer Specialität des romantischen Stills besitzt. — Fr. v. Holstein wurde durch seine letzte Krankheit an der Vollendung dieser lebenswürdigen klangvollen und schön stilisirten Ouvertüre verhindert. Er hinterliess von ihr nur den Entwurf und Andeutungen seiner instrumentalen Ausführung. Eine solche Skizze zu vollenden, ohne den Absichten des Autors untreu zu werden, das war eine Aufgabe, welche nur von einem Musiker so glücklich als es geschehen ist, gelöst werden konnte, der mit der sichersten Beherrschung des Stoffes und der Kunstmittel nicht blos eine seltene Selbstausserung verband, sondern auch auf Grund langjähriger freundschaftlichen und künstlerischen intimen Verkehrs mit dem Autor sich gestehen durfte, dass er den zum Theil sehr flüchtigen Andeutungen der Skizze das vollste Verständnis und die einhelligste Uebersimmung mit ihrem Verfasser entgegenzubringen vermöge. In diesem Falle befand sich Albert Dietrich, Hofkapellmeister in Oldenburg, als er es unternahm, das Werk seines verewigten Freundes zu vollenden. Wer andere Musik von Holstein kennt und die oft feinen Züge ihrer individuellen Eigenart mit Dietrich's Bearbeitung zu vergleichen vermag, wird ersinnen müssen über das originale Gepräge, welches die ausführende und vollendende Hand hier erreichte.«

Berichtigung.

Der Verfasser des Artikels »Dilettantische Versuche über den musikalischen Affect« in Nr. 7 heisst: G. v. Medowits, was dort nur infolge eines Missverständnisses nicht angegeben wurde. — Als Druckfehler wolle man in jenem Aufsätze berichtigten:

Sp. 404, Z. 46 v. u. »Eines besiegt des Anderen Worte« — muss heissen: besiegt.

Sp. 404, Z. 9—40 v. u. »verliebten Stunden« — muss heissen: »verlebte Stunde«.

In dem Artikel desselben Autors »Russische Reminiscenzen« in Nr. 8, Sp. 420, Z. 48 statt »Nein?!« — lies franz. »Hein?!«

[35]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des Sommersemesters den 15. April können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staats und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Viola- und Violoncellspiel, Tonsetzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition) nebst Partiturspiel, Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und Italienische Sprache, und wird ertheilt von den Professoren **Alvens, Bobayre, Faisst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Linder, Fruckner, Scholl, Seyerle, Singer, Stark, Hofkapellmeister Doppel, Hofchauspieler und Hofänger Hasner, Kammermusikern Wism und Cabizius, ferner den Herren Baron, Herstatt, Attinger, Bühl, Feinthal, Ferling, Götschius, W. Herrmann, Hosenbeck, Hummel, Laurésch, Rein, Runkler, Schuler, Schwab, Soyboth, Sittard, Vögeli, Wänsch, sowie den Fräulein F. Dürr, G. Faisst, A. Putz und M. Koch.**

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmäßige Lectionen eingerichtet. Zur Übung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Übung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für SchülerInnen 240 Mark, für Schüler 260 Mark, in der Kunstgesangschule (mit Einschluß des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und SchülerInnen 360 Mark.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Samstag, den 10. April, Nachmittags 3 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an des Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 4. März 1880.

Die Direction:
Faisst. Scholl.

[36]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Chopin-Album.

50

ausgewählte

Clavierstücke

(6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des dur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 F moll)

revidirt

von

Theodor Kirchner.

Gross 6^o-Format 246 Seiten

Pr. netto 4 M.

[37]

Werke für Pianoforte

zu vier Händen

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

(Fortsetzung.)

Merkel, Gustav, Op. 128. Zwei Militär-Märsche.

No. 1. Defilir marsch in Es. 2 M. No. 2. Trauermarsch in C moll. 2 M.

Mozart, W. A., Ausgewählte Arien und Cantaten. Bearbeitet von Carl Geissler.

Heft 1. Cantate: »Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt. 4 M 50 P.

Heft 2. Arie: »Bald mus ich dich verlassen!« 4 M 50 P.

— **Türkischer Marsch.** (Aus der Sonate für Pianoforte in A dur.) Arrangirt von Aug. Horn. 4 M 50 P.

Naumann, E., Op. 8. Fünf Impromptus. 3 M.

Pachtler, Wilhelm Maria, Op. 28. Harmonlose Stücke (in Mazurkaform). Complet 3 M 50 P.

Einzel:

No. 4 in A dur. No. 2 in B dur. No. 3 in H moll. No. 4 in F moll. No. 5 in Cis moll à 4 M 50 P.

Radecke, Rob., Op. 18. Scherzo. 2 M 50 P.

Raf, Joseph, Op. 150. Chaconne pour deux Pianos. Arrangement par l'Auteur. 3 M.

Schubert, Franz, Grosse Messe (in Es) für Chor und Orchester. Clavierauszug zu vier Händen von Fr. Wüllner. 40 M 50 P.

Schulz-Berthens, H., Op. 3. Walzer. 3 M.

— Op. 10. Charakteristische Clavierstücke. 3 M.

Einzel:

No. 1. Trost. 80 P. No. 2. Ohne Rast und Ruh'. 80 P. No. 3. Alte Sage. 80 P. No. 4. Triumphzug (Heroischer Marsch). 4 M 50 P.

— Op. 11. **Kinder-Sinfonie.** (Mit Begleitung von Kinderinstrumenten.) Clavier-Auszug 2 M 50 P.

Schumann, Robert, Op. 126. Ouverture zu Goethe's »Hermann und Dorothea. Bearbeitet vom Componisten. (No. 4 der nachgelassenen Werke.) 3 M.

— Op. 128. **Fluthreitercher Ebra.** Romanze aus den Spanischen Liebesliedern. Bearbeitet von Theodor Kirchner. 4 M 50 P.

— Op. 140. **Vom Fagen und der Königstochter.** Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester. (No. 5 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug zu vier Händen von Richard Kleinmichel. 6 M.

— Op. 147. **Messe für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters.** (No. 10 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug zu vier Händen von Fr. Wüllner. 6 M.

— Op. 148. **Requiem für Chor und Orchester.** (No. 11 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug zu vier Händen von E. L. Schubert. 5 M 50 P.

Spindler, Fritz, Op. 126. Sechs Sonatinen.

No. 1. Sonatine mit russischem Volklied. No. 2. Sonatine mit Serenade. No. 3. Sonatine mit Jagdstück. No. 4. Sonatine mit sicilianischem Tanz à 4 M 50 P. No. 5. Passions-Sonatine. No. 6. Zigeuner-Sonatine à 2 M 50 P.

— Op. 296. **Sechs brillante Sonatinen.**

No. 1. Sonatine in C dur. No. 2 in A moll. No. 3 in G dur. N. 4 in Emoll-E dur. No. 5 in F dur. No. 6 in D dur à 2 M 50 P.

Steinmetz, G., Op. 1. Drei Märsche. 3 M.

Stiehl, Helar., Op. 78. Zwei vierhändige Clavierstücke. 2 M.

Struve, Anast., Op. 88. Achtundzwanzig kleine Lieder zum Behufe melodischen Ausdrucks, angehenden Spielern gewidmet. 4 Hefte à 2 M.

Wüllner, Fr., Op. 11. Sechszwanzig Variationen über ein altdautesches Volklied. 3 M 50 P.

* **Schulz-Berthens, H., Op. 11. Kinder-Sinfonie** für Clavier zu vier Händen, Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukul, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre u. Schrilpfeife. Partitur 3 M 50 P. Clavier-Ausz. 2 M 50 P. Stimmen f. Kinderinstrumente 4 M 50 P.

Die zur Aufführung nöthigen Kinderinstrumente können durch die Verlags-handlung bezogen werden.

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. März 1880.

Nr. 11.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Zur Mozart-Literatur (Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, von Dr. Ludwig Nohl). (Schluss.) — Ueber Händel's fünfstimmige Chöre. (Fortsetzung.) — Harmonielehre und Generalbass. II. — Anzeigen und Beurtheilungen (Liederbuch für den Gesangunterricht und Handbuch für den theoretischen Gesangunterricht in deutschen Schulen von J. P. Rusland). — Nachrichten und Bemerkungen (Fürst Tagore. Indische Oper). — Anzeiger.

Zur Mozart-Literatur.

Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, von Dr. Ludwig Nohl. Mit den Bildnissen von Mozart als Knabe und Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart. Leipzig, Fr. Thiels. 1880. 410 Seiten gr. 8. Pr. 6 M.

(Schluss.)

Der Vergleich, welchen Barrington zwischen Händel und Mozart zieht, ist besonders deshalb nicht ganz zutreffend, weil die angeführten Thatsachen unrichtig sind — und ein Nohl, dem jede Gelegenheit willkommen ist, um Händel herab zu setzen, würde dieses ausgebeutet haben, wenn seine Unwissenheit es nicht verhindert hätte. »Der hochwürdige Hr. Manwaring« ist eine schiefe Uebersetzung, denn »Reverend« bedeutet hier einfach einen Theologen, und Mainwaring (dies ist sein Name!) war nicht »hochwürdig« als er in London anonym die Biographie Händel's schrieb; er lebte als junger Literat in London und verfasste das Werk wahrscheinlich im Buchhändlerauftrage unmittelbar nach Händel's Tode. Diese »Memoires« sind auch nicht »Denkwürdigkeiten« im heutigen Sinne; Mattheson, welcher das kleine Buch sofort übersetzt publicirte (Hamburg 1761), theilte es ganz richtig als »Lebensbeschreibung«. Herr Nohl weis von allem dem natürlich kein Wörtchen. Ebenso wenig weis er, was für ein Geschöpf Händel's Oper »Almeria« aus seinem 14. Lebensjahre eigentlich gewesen sei. Für die Leser dieser Zeitung ist es fast unnöthig zu bemerken, dass damit kein anderes Werk gemeint ist, als die berühmte »Almira, Königin von Castilien«, Händel's allererste Oper, denn die merkwürdigen Schicksale dieser Composition sind nicht nur im ersten Bande meiner Biographie Händel's, sondern auch un-
ter Nr. 11 dieser Zeitung eingehend besprochen. Das Werk selber ist vor sieben Jahren (1873) als Band 55 in der Ausgabe der Händelgesellschaft von mir publicirt und dadurch für jeden zugänglich geworden, der sich nur nicht, wie Hr. Nohl, selber ein Brett vor den Kopf nagelt. Diese Almira nun wurde von Händel (wie die Leser aus früheren Artikeln sich wohl noch erinnern) in den Herbstmonaten des Jahres 1704 geschrieben, also in seinem zwanzigsten Lebensjahre. Eine solche Production kann daher nicht mehr als das Werk eines Kindes angesehen werden, und der Vergleich Barrington's wird insofern hinfällig, und zwar entschieden zu Gunsten Mozart's. Aber die Münze hat eine Kehrseite und diese sieht doch etwas anders aus. Händel's Erstling Almira trat in einem solchen Glanze hervor, dass er den Stern des wahrhaft genialen Keiser, des grössten und fruchtbarsten deutschen Operncomponisten der damaligen Zeit, für den Moment erbleichen machte; und diese

Wirkung übte Almira unlängst bei dem Hamburger Opernjubiläum (1878) zum zweiten Male, wo Keiser's wirklich schöne originelle Musik ebenfalls nicht dagegen aufkommen konnte. Mozart leistete mit seinem »Idomeneo« etwas Aehnliches, obwohl er gegen Gluck nicht ganz dieselbe Wirkung erreichte; und wenn man nun auch in Anschlag bringt die reifere Gestalt, welche die Oper inzwischen erlangt hatte, so ist doch nicht zu vergessen, dass Mozart bei der Composition des Idomeneo bereits einige Jahre älter war und dass in diesem Lebensabschnitte wenige Jahre sehr viel ausmachen. Aber stellen wir einmal beide Werke ohne alle Zeitcalculation musikalisch neben einander, wie sie nun sind: — aus der Almira singt Frau Peschka-Leutner ein Stück (die Arie »Kochet, ihr Adern«) sogar auf grossen Musikfesten; vom Idomeneo hat man dies noch nicht gehört, und wenn es auch der Fall wäre, so würden beide Werke damit doch nur als gleiche neben einander stehen. Was die sonstigen Zeugnisse Händel'scher Fröheife anlangt, so war Mozart hier unvergleichlich im Vortheil, weil von ihm Alles und von Händel, wie es schien, Nichts erhalten war. Erst seit einem Jahre liegen (im 27. Bande der Händelausgabe) die sechs »Sonaten« oder fugirten Trios vor, welche Händel etwa zehn Jahre alt niederschrieb, bevor er Unterricht in der Composition erhalten hatte: und mit diesen verbürgten Zeugnissen in der Hand kann man jede Herausforderung annehmen, welche hinsichtlich der Producte musikalischer Fröheife erlassen werden sollte, selbst von Seiten Mozart's; denn etwas Erstaunlicheres in seiner Art, als jene Trios, ist nicht vorhanden und nicht denkbar.

Hiermit verlassen wir die Parallele und bemerken nur, dass das grösste musikalische Wunderkind, welches die Musikgeschichte kennt, nicht in Mozart erschien, sondern einige Jahre später in dem Engländer William Crotch.

Barrington's Bericht wird, wie gesagt, von Hrn. Nohl ohne Quellenangabe deutsch mitgetheilt. Dagegen hat er das, was der Engländer Kelly in seinen »Erinnerungen« über Mozart, Gluck und sonstige Wiener Musikgrößen mitgetheilt hat, S. 298—3 in englischer Sprache abdrucken, ohne eine Uebersetzung beizufügen. Wirklich sehr passend für Leser, die er als so unmündig ansieht, dass er ihnen sogar kleine fremdsprachige Redensarten, welche man doch in jedem Fremdwörterbuche erklärt findet, glaubt verdutschen zu müssen! Er sagt S. 298: »Wir geben seinen [Kelly's] Bericht, da es das erstmal ist, dass derselbe vollständig erscheint, auch im Originaltext.« Fast sollte man hiernach meinen, Hr. Nohl habe ihn irgendwo aus dem Verborgenen ans Licht gezogen, oder das Buch Kelly's, welches 1826 erschien und bei einem

durch die Londoner Strassen im Büchertrödel überall gefunden werden kann, sei eine nur wenigen Grundgelehrten bekannte Incunabel. Die »Transactions«, welche Barrington's Brief publicirten, sind damit verglichen wirklich selten, und es ist keine Frage, dass dieser Brief, der sich nur mit Mozart beschäftigt, weit eher verdient im Original vorgelegt zu werden, als das unterhaltende Geplauder Kelly's, welches von einem Gegenstande zum andern überspringt und selbst für den Kundigen in dem englischen Gewande absolut keinen höheren Reiz besitzt, als in dem deutschen. Ueberdies sind es lauter Brocken, die hier mitgetheilt werden, denn was bei Nohl zehn Seiten einnimmt, ist bei Kelly über 54 Seiten (von S. 225 bis 278) zerstreut. Der Leser ersieht hieraus die Thorheit, mit welcher unser Sammler »Originaltexte« auskramt. Wollte er übrigens den Kelly »vollständig« plündern, so hätte er doch mit dem Besuch desselben bei Haydn (S. 224 ff.) beginnen und dann noch einiges über den Salzburger Erzbischof (S. 279—280) beifügen sollen, weil es an sich werthvoll ist und sodann, weil ein Berichterstatter erst daraus erkannt werden kann, wie er verwandte Zeitgenossen beurtheilt.

Was wir soeben bei Kelly verurtheilt haben, bringt Hr. Nohl unmittelbar darauf auch bei Lorenzo da Ponte, dem Dichter des Don Giovanni und Figaro, zur Anwendung. Aus den »Memoiren« desselben wird der Mozart betreffende Theil ebenfalls im Originaltext d. h. in italienischer Sprache mitgetheilt, ohne irgendwelche Verdeutschung! Die Auszüge füllen 18 Seiten (S. 309—326); eine recht bequeme Art, Bogen zu füllen. Ob aber die Vertauschung der Rollen — nach welcher der Autor es sich leicht macht, um es seinen Lesern schwer zu machen — diesen Lesern so ganz recht ist, wird der Hr. Verleger nachgerade wohl schon beurtheilen können. Bei diesen Auszügen aus da Ponte sei die »Vollständigkeit, wie sie hier zum erstenmal waltet«, sagt Hr. Nohl, »um so nothwendiger, als die bisherigen erschienenen Uebersetzungen ebenso unvollständig wie unvollkommen sind.« (S. 309.) Wahrhaft seltsam! Wenn die bisherigen Uebersetzungen »ebenso unvollständig wie unvollkommen sind«, so wird dadurch, nach dem gewöhnlichen Menschenverstande, eine neue, eine vollständigere und vollkommene Uebersetzung nur um so nothwendiger. Die Logik des Hrn. Nohl ist aber anders gebaut; er beseitigt schlechte Uebersetzungen nicht durch bessere, sondern dadurch, dass er ein fremdsprachiges Original an ihre Stelle setzt, welches niemand versteht. Und das alles wieder bei leicht hingeschriebenen Lebenserinnerungen, wo die fremde Sprache als solche nicht die geringste Bedeutung hat. Wie man solche Thorheiten begehen mag, ist unbegreiflich. Aber an den fabrikmässigen Buchmacher einen vernünftigen Maassstab zu legen, ist vielleicht ebenfalls Thorheit.

Von den Erläuterungen und Anmerkungen, mit welchen der Sammler das klare Gewässer seiner Quellen trübe gemacht hat, bekamen wir schon vorhin einige Proben der Weisheit. Es ist aber darüber noch einiges zu sagen. Als charakteristisch wählen wir die Unterredung zwischen Kaiser Joseph II. und Dittersdorf, welche letzterer uns in seiner Autobiographie mitgetheilt hat. Die betreffende Stelle lautet:

»Kaiser. Was sagen Sie zu Mozart's Composition?

Ich. Er ist unstreitig eines der grössten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componisten gefunden, der einen so erstaunlichen Reichthum von neuen Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er lässt den Zuhörer nicht zu Athem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so dass man am Ende keine dieser wahren Schönheiten im Gedächtniss aufbewahren kann.

Kaiser. In seinen Theaterstücken hat er den einzigen

Fehler, dass er, wie sich die Sängler sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Accompagnement überläutet.

Ich. Das sollte mich wundern. Man kann ja auch Harmonie und Begleitungsspiel anbringen, ohne die Cantilene zu verderben.

Kaiser. Ich habe schon vor einiger Zeit zwischen Mozart und Haydn eine Parallele gezogen. Ziehen Sie mir auch eine, damit ich sehe, ob sie mit der meinigen übereinstimmt.

Ich (nach einer Pause). Wollten mir Ew. Maj. erlauben, vorher noch eine Gegenfrage zu thun?

Kaiser. Immer zu.

Ich. Was ziehen E. M. für eine Parallele zwischen Klopstock und Gellert?

Kaiser. Hm! dass Beide grosse Dichter sind, — dass man Klopstocks Werke öfter als einmal lesen müsse, um alle Schönheiten zu verstehen, dass hingegen Gellerts Schönheiten schon beim ersten Anblick unverhüllt da liegen.

Ich. Hier haben E. M. meine Antwort.

Kaiser. Mozart wäre also mit Klopstock und Haydn mit Gellert zu vergleichen?

Ich. So halte ich wenigstens dafür.

Kaiser. Scharmant! Nun haben Sie mir wieder ein Stübchen in die Hand gegeben, womit ich dem Greybich auf seinen Gänseschnabel klopfen will.

Ich. Darf ich so kühn sein, E. M. um Ihre Parallele zu fragen?

Kaiser. Die sollen Sie gleich erfahren. Ich vergleiche Mozarts Composition mit einer goldenen Tabatière, die in Paris gemacht, und Haydns Composition mit einer, die in London verfertigt ist.« (S. 293—294.)

Wer möchte bei diesen köstlichen und echt zeitgemässen Einfällen, die heutzutage jedes Kind verstehen und beurtheilen kann, wohl eine Erläuterung für nöthig oder nur für wünschenswerth halten? Aber Hr. Nohl hat Muth; gerade hier tritt Johann Ballhorn in Lebensgrösse hervor und giebt folgende Zurechtweisung von sich —: »Man sieht leicht, der Kaiser griff im Grunde auch hier nur die äussere Erscheinung und fasste den Eindruck der äusserlichen Mache, Dittersdorf aber hat doch eine bestimmte Ahnung von Mozart's idealem Schwung, der ihn allerdings Klopstock gleichen, aber in Verbindung mit seinen übrigen Eigenschaften direct neben Goethe und nur neben ihm stehen lässt. Dass Gellert in diese Gesellschaft kommt, dankt er nur seinem Tagesruhm und seiner persönlichen Beliebtheit von damals. In den entscheidenden Eigenschaften hat von den Dichtern vor Goethe und Schiller einzig Lessing in seiner distincten Klarheit mit Haydn Aehnlichkeit, doch den tieferen Humor hat letzterer voraus.« (S. 294.) Nun wissen wir es also. Man kann sich kaum etwas Geschmackloseres denken, als diese Belehrung an einem Orte, wo niemand nach einer solchen Verlangten hat. Aber auch entschieden nachtheilig ist dieses Geschreibsel, und hauptsächlich deshalb reden wir hier dagegen. Denn es bestärkt die ohnehin in dem deutschen Publikum viel zu sehr vorwaltende Neigung, den Gesichtskreis in Sachen der Kunst und Literatur auf einige wenige Namen einzuengen, nämlich auf diejenigen Haupt- und Staatsclassiker, deren Opera omnia für eine lächerlich geringe Summe habhaft zu werden sind. Diese Schwäche hat uns dahin gebracht, dass unsere ganze Dichtungsgeschichte nur den Gelehrten bekannt geblieben ist, ein Missstand, der sich bei keiner andern gleich hochstehenden Nation Europas findet. Und in der Musik ist es ebenso. Was ist von deutscher Musik des sechzehnten und selbst des siebzehnten Jahrhunderts unter uns noch lebendig erhalten? Nichts. Aber in England singt man noch heute, und sang man ohne Unterbrechung, Kirchenstücke und Madrigale aus den Zeiten der Elisabeth, und Lully's Armide z. B. kann man noch immer in Paris hören. Wenn wir

jemals zu einer ähnlichen, unserem grösseren musikalischen Reichthum entsprechenden historischen Continuität kommen sollen, so ist das wirksamste Mittel dazu, dass die musikalischen Schriftsteller diese nationale Schwäche erkennen und übereinstimmend zu bekämpfen suchen. Aber Hr. Nohl schlägt den gerade entgegen gesetzten Weg ein; er schmeichelt bei jeder Gelegenheit dem grossen Haufen, offenbar beflissen, seine Zugehörigkeit zu demselben zu documentiren. Bei der Erwähnung Clementi's giebt er diesem den geringgeschätzigen Titel »Meistersinger« (S. 289), eben an derselben Stelle, wo die Gerechtigkeit verlangt hätte zu sagen (falls überhaupt etwas gesagt werden sollte), dass er um die Ausbildung der Clavier-sonate und des Clavierspiels grössere Verdienste sich erworben hat als Mozart. Und von Hasse schämt er sich nicht zu behaupten: »In der That, schon heute kennt man Hasse im Grunde nur aus Mozart's Leben.« (S. 129.) Wird allerdings richtig sein, soweit es Hr. Nohl betrifft. Einen noch grösseren Beweis musikalischer Verwahrlosung liefert unser Sammler durch ein kleines Fragezeichen, mit welchem er eine Mittheilung von Rochlitz bedacht hat. Dieser erzählt: »Unter den älteren Componisten schätzte er ganz besonders verschiedene ältere Italiener, die man leider jetzt längst vergessen hat, am allerhöchsten aber Händel. Die vorzüglichsten Werke dieses in einigen Fächern noch nie übertroffenen [?] Meisters hatte er so inne, als wenn er lebenslang Director der Londoner Akademie zur Aufrechthaltung der alten Musik gewesen wäre.« (S. 357—358.) Wie wir schon oben bemerkten, Hr. Nohl hat wirklich Muth. Auch der Gleichgültigste, ja selbst der musikalisch Verkommenste hat sich bisher noch immer herbei gelassen, vorkommenden Falls zuzugeben, dass Händel »in einigen Fächern« etwas geleistet habe, was »noch nie übertroffen« sei. Erst Hr. Nohl war es vorbehalten, mit diesem alten Vorurtheil zu brechen. Er hat allerdings gut brechen, denn er besitzt die glückliche Einsicht des Unwissenden, und das ist unter Umständen ein grosses Beneficium. Wie er hiernach die Thatsachen, welche in Mozart's Kunst direct auf Händel deuten, sich zurecht legt, wird sich jeder leicht sagen können; wir halten für unnöthig, auch nur noch ein Wort darüber zu verlieren.

Es ist ganz gut, dass ein solcher Morast, wie der hier angehäufte, vorliegt, sei es auch nur, damit unsere verständigeren Nachkommen etwas haben, worüber sie ihr Erstaunen kund geben können. Sie, diese Nachkommen, werden die vorliegende Sammelerei vergleichen mit der Biographie Mozart's von Nissen (1818), einem der lebenswürdigsten und werthvollsten Erzeugnisse musikalischer Lebensbeschreibung, welche hier so dreist und so unordentlich geplündert ist, und sie werden sich wundern über den Verfall des Geschmackes in der musikalischen Literatur, der in den fünfzig Jahren seit Erscheinen jenes Werkes eingetreten ist, und über die Trübung der Wahrheitsliebe. Ja es ist sicher genug, vor dem Urtheil der Nachwelt wird die musikalische Krautliteratur unserer Tage schlecht bestehen.

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Fortsetzung.)

Unter diesen vier Versionen (die noch ungedruckte fünfte kommt mit den beiden letzten wesentlich überein) findet sich also nur ein einziger Chor zu fünf Stimmen, nämlich in der

Bearbeitung C der Schlusschor »Harre du auf Gott«. Diesen besitzen wir demnach in den verschiedenen Versionen zu drei, vier und fünf Stimmen.

Der dreistimmige Satz in E-moll (Bd. 34 S. 232) beginnt mit einem Tenorsolo von 32 Takten, in welches der Chor einfällt. Der vierstimmige Satz (das. S. 266) ist einen Ton tiefer gelegt, nach D-moll, weil hier nicht der Tenor, sondern der Bass Führer ist. Sein Solo zählt aber nur 17 Takte. Der Chor, welcher den letzten Takt des Solo bereits mitsingt, ist dreistimmig 40 Takte lang, vierstimmig aber nur 24. Man ersieht hieraus, wie bedeutend der Chor bei der Stimmenerweiterung gekürzt wurde. Die Länge hat Händel bei dem vierstimmigen Satze auf andere Weise reichlich wieder eingebracht, nämlich durch ein angehängtes, mit der Version B (s. Band 34 S. 270—276) übereinstimmendes »Alleluja« von ungewöhnlicher Ausdehnung, da es nicht weniger als 133 Zweivierteil-Takte zählt. Man wird hieraus schon entnehmen können, dass der dreistimmige Chor der frühere war.

Die beiden andern Versionen — C fünf-, D vierstimmig — unterscheiden sich von den ersten dadurch, dass sie ohne Orchesterbegleitung gehalten sind; noch mehr aber durch die gänzlich abweichende Musik. Der Satz ist hier vollständig verschieden von dem früheren, nicht einmal der Takt ist gleich, denn jener hat vier, dieser drei Viertel. Mit letzterem haben wir es hier also nur zu thun. Die fünfstimmige Version zählt 43, die vierstimmige 45 Takte; die musikalische Abweichung zwischen beiden kann daher nicht erheblich sein. Die Musik nimmt denselben Verlauf; die Erweiterung von zwei Takten bezieht sich lediglich auf den Schluss und ist im Grunde nur fürs Auge da, denn das »Amen« des fünfstimmigen Chores dauert ebenso lange, wie das »ich will ihm danken«, welches in dem vierstimmigen Stücke an dessen Stelle gerückt ist. Das Technische anlangend, so ergiebt die Vergleichung, dass der fünfstimmige Satz in B-dur der ursprüngliche Entwurf ist, der vierstimmige in A-dur eine spätere Umschrift und theilweise Verbesserung desselben. Die Hauptverbesserung wird schon im dritten Takte angebracht. Zuerst schrieb Händel:

Canto.

Alto I

for I will praise —
denn ich will dan — — —

Alto II.

I will praise —
ich will dan — — —

Tenore.

I will praise —
ich will dan — — —

Basso.

I will praise —
ich will dan — — —

Put thy trust in God, for I will
Har-re du auf Gott, denn ich will

Hier traten also Alt II und Tenor (d. h. zwei Männerstimmen) gegen das im Bass soeben angestimmte Thema mit einem Contrapunkt auf, welcher genau so wie das Thema anhebt und dadurch nicht allein mit diesem in eine störende Concurrentz tritt, sondern auch zugleich das soeben vom ersten Alt einge-

führte Gegen Thema erheblich verdunkelt. Dies änderte Händel dann wie folgt:

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Put thy trust in God, Har-re du auf Gott, for I will praise denn ich will dan-

und führte es so in dem ganzen Satze consequent durch. Im weiteren Verlaufe verbesserte er dann auch (Takt 24) noch die Octave zwischen Alt und Bass, welche ihm bei Niederschrift des fünfstimmigen Satzes entchlüpf war. Beides beweist die spätere Abfassung des vierstimmigen Chores. Wie es aber mit solchen Verbesserungen eines bereits vorhandenen Stimmgewebes immer eine missliche Sache ist, so sehen wir auch hier, dass die Beseitigung eines Uebelstandes sofort einen andern hervorruft, denn der spätere Eintritt des Tenors nöthigte den Componisten, jetzt seinen Text auf die Notengruppe des nächsten Taktes zu vertheilen, die anfangs (bei dem fünfstimmigen Satze) ganz richtig nur eine bloss Vocalisation auf *a* war.

Was nun aber diesen fünfstimmigen Satz als solchen anlangt, so ist seine Fünfstimmigkeit lediglich nur für das Auge vorhanden. Denn zuerst gehen Alt II und Tenor (wie das obige Beispiel zeigt) unisono mit einander; nach vier Takten schliessen sich die beiden Alte an einander, um sich in dem ganzen Stücke nicht wieder zu verlassen: In Wirklichkeit ist nur der allerletzte Accord fünfstimmig, alles Vorhergehende aber vierstimmig.

Ein ähnliches Resultat erhalten wir bei der Betrachtung des andern Satzes, welcher in den Anthems aus dieser Zeit in fünf Stimmen ausgeschrieben ist. Es ist der Chor »Ob ein ganzes Heer (Though an host of man)« in dem Psalm »Der Herr ist mein Licht« (S. 158—168), ein ziemlich ausführlicher Satz. Die fünfte Stimme ist hier durch Tenor I und II entstanden, d. h. durch Theilung der unteren, nicht (wie bei dem vorigen Satze) der oberen Tenore. Das Motiv wird zuerst von allen drei Tenoren unisono intonirt; vom dritten zum sechsten Takte sind die Stimmen wirklich fünfstimmig; dann tragen die beiden oberen Tenore das choralartige Hauptthema gemeinsam vor, gehen darauf wieder auseinander, aber meistens so, dass der mittlere Tenor sich entweder seinem oberen oder seinem unteren Collegen anschliesst; ein richtig fünfstimmiger Satz entsteht nur auf Augenblicke, gleichsam zufällig in der Flucht der Töne, am andauerndsten einmal in sechs, ein andermal in neun zusammen hängenden Takten.

Das ist das magere Ergebniss der Fünfstimmigkeit der Anthems aus der Zeit bis 1720.

Eine reichere Quelle haben wir in andern Kirchenwerken aus dieser Periode, nämlich in den drei *Te Deum*, welche in den nächsten zwölf Jahren nach der Utrechter Composition entstanden sein werden und daher schon als Mittelglieder zwischen den beiden Hauptwerken dieser Art uns hier besonders wichtig sein müssen.

Drei Te Deum in D-dur, B-dur und A-dur.
(Band 37 der Händelausgabe.)

I.

Te Deum in D-dur. (Bd. 37 S. 1—24.)

Dieses verhältnissmässig kurze Stück wird von Arnold in das Jahr 1737 gesetzt, wo es zur Feier der Ankunft der Königin Karoline geschrieben und aufgeführt sein soll. Weil die Handschrift augenscheinlich zu verschiedenen Aufführungen benutzt ist, wird Arnold's Irrthum durch eine solche spätere Vorführung veranlasst sein. Componirt ist das Werk sicherlich bald nach dem Utrechter *Te Deum*, um 1714, und zwar gleichfalls für die königliche Kapelle; Composition, Handschrift und Papier, alles weist ganz sicher auf diese Zeit hin. Der Inhalt des Stückes ist wie folgt:

1. *Soli und Chor* »Wir preisen dich« — zu fünf Stimmen (Cantus, Alt I und II*), Tenor, Bass).
2. *Soli und Chor* »Der hochgelobte Chor der Apostel« — zu fünf Stimmen (dieselbe Ordnung).
3. *Soli und Chor* »Als du auf dich genommen« — zu fünf Stimmen (ebenso).
4. *Chor* »Tag für Tag erschallt dein Preislied« — zu fünf Stimmen (ebenso).
5. *Solo für Alt* (Tenor): »Verleih, o Herr«.
6. *Chor* »O Herr, auf dich steht mein Hoffen« — zu fünf Stimmen (ebenso).

Hier haben wir also ebenfalls ein in fünf Stimmen angelegtes *Te Deum*, welches man insofern als den Vorläufer der grossen Dettinger Composition ansehen kann. Aber die Stimmenvertheilung ist die entgegengesetzte, denn nicht die obere Stimme breitet sich aus, sondern die mittlere, das Gebiet des hohen Männergesanges.

Bei der Betrachtung des Einzelnen machen wir dann wieder die Wahrnehmung, dass die getheilten Stimmen nur selten wirklich auseinander gehen und meistens unisono einher schreiten. Von den 35 Chortakten des ersten Satzes sind bloss acht fünfstimmig; bei den 14 Takten des zweiten ist das Verhältniss noch ungünstiger, denn hier findet sich kaum eine auseinander gehende Note, alles wird in vier Stimmen abgemacht. An dem dritten Satze theilt der Chor sich mit 18 Takten, von denen ebenfalls keiner auf Fünfstimmigkeit Anspruch erheben kann. Etwas günstiger gestaltet sich das Verhältniss bei dem nächsten Chore, wo von 10 Takten wenigstens zwei oder drei fünfstimmig sind. Der Schlusssatz dagegen, welchem bei seiner Ausdehnung auf 29 breite Takte von allen Abschnitten dieses *Te Deum* am meisten der Titel eines Chores zukommt, enthält in seinem ganzen Verlaufe auch nicht einen Ton, welcher den Gesang über die bloss Vierstimmigkeit hinaus führte.

Als wahren Vorläufer des Dettinger *Te Deum* darf man daher diese Composition wegen ihrer Fünfstimmigkeit nicht ansehen. Aber es giebt ein anderes Werk, welches jene Bezeichnung mit Recht verdient. Dies ist das grosse *Te Deum* in B-dur, das zweite der Sammlung.

(Fortsetzung folgt.)

* In der Ausgabe habe ich statt Alto immer »Alto-Tenore« gesetzt, um anzudeuten, dass der Alt stets von Männerstimmen gesungen wurde. »Alto« bezeichnet hier also lediglich den Schlüssel, nicht die Stimme im modernen Sinne.

Harmonielehre und Generalbass.

II.

Nachdem ich früher schon in mehreren Aufsätzen nachzuweisen versucht, dass die ganze Musik- und Harmonielehre sich erst von den Fesseln des Generalbasses befreien müsse, wenn wir endlich zu einer einfach rationalen Theorie gelangen wollen, giebt mir eine längere Kritik S. W. Dehn's im Jahrgang 1874 d. Bl. Anlass, mich abermals mit diesem Thema zu befassen, indem ich mir erlaube, das Referenten Gottfr. Emil Fischer Worte anzuführen, die er S. 659 d. Bl. ausspricht. Er sagt: »Er giebt die Anleitung, dass man unter den Bassnoten eines jeden Accordes die Bassnote des Stammaccordes, versehen mit dessen Signatur, schreibe, und dass man überdem noch mit einem darunter geschriebenen Buchstaben die Tonart bezeichnen soll, zu welcher der Stammaccord gehört; so kommt z. B. unter den Accord *es-a-o-f* zuerst die Note *f* als Bassnote des Stammaccordes *f-a-c-es* mit seiner Signatur, und darunter der Buchstabe *B*, welcher bezeichnet, dass dieser Accord in die Tonart B-dur gehört. Referent findet diese letzte Bezeichnung aus zwei Gründen nicht zweckmässig. Denn erstlich lässt sie sich nicht bei allen Accorden anwenden, zweitens aber könnte diese Bezeichnung dem Anfänger leicht die unrichtige Meinung beibringen, als ob er beim Anschlagen eines Accordes sich auch gerade in der bezeichneten Tonart befände, was in vielen Fällen falsch sein würde.«

Zur Erhärtung dieser falschen Anschauung, wie sie nicht bloß eines Dehn allein, sondern auch einen Marx, Lobe, Richter, Sechter trifft, mit einem Wort alle Generalbassisten überhaupt angeht, erlaube ich mir einige Takte eines Andante von Beethoven mit der Interpretation und Explication Dehn's, seinem Lehrbuche entnommen, vorzuführen, und später meine kurze bloß auf die Zahl I, oder irgend eine andere chromatische Zahl, die auf I deutet, basirte Erklärung anzufügen. Der geneigte Leser wird sich selbst das Urtheil bilden, dass Dehn nichts anderes behauptet, als was mehr oder minder in allen Harmonielehren vorkommt, die alle auf derselben Basis des Generalbasses ruhen, er wird finden, wie wahr Fischer's Behauptung ist, aber auch einsehen, dass der Wille des Tonsetzers Beethoven sich auf die einfachste Weise in den simplen Zahlen meiner Auffassung, die nichts mit dem Generalbasse gemein hat, ausspricht.

Andante von Beethoven.

Dehn's Erklärung: »Die Einleitung beginnt mit dem verminderten Septimen-Accord von G-moll. Durch stufenweise Fortschreitung des Basses von *es* nach *f* findet eine Trugfortschreitung statt in den Dominant-Accord von B-dur oder B-moll (Takt 3 und 4); anstatt der regelmässigen Auflösung dieses Accordes folgt wieder eine Trugfortschreitung in den Quart-

sextaccord von A-moll (Takt 5); Takt 6 der Dominantaccord von G-dur oder G-moll, und auf dem letzten Viertel desselben Taktes die dritte Umkehrung des Accordes auf der Quarte der Tonart. Im 7. Takt folgt die Auflösung des vorhergehenden Accordes in den Sextaccord auf der Terz der Tonart G-dur.

Bei dieser Auflösung ist zu bemerken a) die sprunghafte Fortschreitung der Secunde der Tonart in die Quinte derselben, des Tones *a* nach *d* in der Oberstimme; b) die Note *es* in der zweiten Violine ist ein gebundener Vorhalt, denn sie liegt in derselben Stimme als eine wesentliche Note des vorhergehenden Accordes; die Fortschreitung dieses Vorhalts in der verzögerten wesentlichen Note, hier *g* als Sexte des auflösenden Sextenaccordes findet nicht in derselben Stimme statt, sondern in der Viola, welche das um eine Stufe entfernte *g* intonirt; hierdurch wird die zweite Violine ihrer stufenweisen Fortschreitung entbunden, und kann (wie dergleichen in Instrumentalsätzen häufiger als in Vocalpartien vorkommt) sprunghafte Fortschreiten, weil die verzögerte Note doch stufenweise eintritt. Auf dem letzten Viertel des 7. Taktes folgt nun der Terzquart-Accord auf der Secunde der Tonart G-dur oder G-moll; statt der regelmässigen Auflösung dieses Accordes folgt Takt 8 eine Trugfortschreitung in die zweite Umkehrung des kleinen Septimen-Accords von Es-dur, also in den Terzquart-Accord auf der Quarte der Tonart; Takt 10 und 11 finden wieder Trugfortschreitungen statt und, wie in der Regel, durch stufenweise Fortschreitung, Takt 10 in der zweiten Umkehrung des verminderten Septimen-Accords von Es-moll oder in den Terzquart-Accord auf der Quarte von Es-moll. Dieser Accord schreitet Takt 11 in die dritte Umkehrung des Dominanten-Accords von Es-dur oder moll, also in den Secunden-Accord auf der Quarte der Tonart.« — Obgleich das Beispiel 30 Takte weit fortgeführt und analysirt ist, habe ich um der Kürze willen nur vorstehende 11 Takte genommen, und lasse nun meine antigeneralbassische Anschauung folgen.

Takt 1 und 2. *es-a-c-es*, neutraler Vierklang,

- | | |
|------------|--|
| | I |
| - 3 und 4. | <i>f-a-c-es</i> , Hauptvierklang, |
| | I |
| - 5. | <i>es-a-c-es</i> , A-moll auf V, |
| | I |
| - - | (6 2) IV (6), Stufentausch, |
| - 6. | <i>d-es-a-c</i> , Hauptvierklang, |
| | V (7 2 IV) |
| - 7. | <i>a-d-G</i> , Tonikal-Accord auf der Terz, |
| | I |
| - - | <i>a-c-d-es</i> , Hauptvierklang, zweite Umkehrung, |
| - - | (2 IV V 7 (3. 6. 8. 12), Stufentausch, |
| | #4 6 7 13 (7. 10. 12. 4) |
| - 8 und 9. | <i>es-o-d-f</i> , Kleiner Vierklang, <i>d-f-as-c</i> , zweite Umkehrung, |
| | IV 6 7 2 |
| - 10. | <i>es-ces-d-f</i> , Neutraler Vierklang <i>d-f-as-a</i> , |
| | IV |
| - 11. | <i>es-b-d-f</i> , Hauptvierklang, dritte Umkehrung. |
| | V |

Mit diesen kurzen Worten und Zahlen, basirt auf I oder irgend eine andere einzige Zahl, die den Willen des Tonsetzers manifestirt, wären wir im Grunde zu Ende; doch müssen wir zu besserem Verständniss etwas weiter ausholen, und Dehn's Worte von unserm Standpunkte aus näher beleuchten. »Die Einleitung beginnt mit dem verminderten Septimenaccord von G-moll.« Die Folge *a* I zeigt diesen Vierklang für A-moll verwerthet, er ist also nicht Privateigenthum von G-moll, weil etwa *es* statt *dis* geschrieben ist. »Durch stufenweises Fortschreiten des Basses *es* nach *f* findet eine Trugfortschreitung statt in den Dominantseptimen-Accord von B-dur.«

Wir wissen, dass dieser neutrale Vierklang durch Alter-

rung eines der vier Töne zu einem Hauptvierklang wird, ohne dass jedoch die gewollte Tonika aufhört I zu sein.

Nach Sechter wäre dies eigentlich ein Zwitter-Septimenaccord, und Beethoven hätte hier einen Fehler gegen die »Orthographie« begangen, denn eigentlich müsste in diesem Accord statt *es dis* geschrieben sein. So will es die »Schule« des Generalbasses. Wir haben also zwei Fälle von sogenannten Trugfortschreitungen, die aber nur unseren Grundsatz von Solidarität bekräftigen. Die Auflösung dieser zwei verschiedenen Vierklänge (wie ich sie immer nennen mag) lässt uns dieselben gleich *a priori* als Eigenthum von *a I* erkennen, das der Componist wollte. Dehn's Worte sind sonach im gegebenen Falle un w a h r, und mit ihm der ganze Generalbass.

»Takt 6 der Dominantseptimen-Accord von G-dur.« Hier ist eine Lücke in Dehn's Erklärung. Wir füllen sie aus durch »Stufentausch«. Der Tonsetzer will nicht mehr *a I* haben, sondern *g I*, ergo muss *a 2* werden, somit müssen auch alle sonstigen Intervalle ihre Zahlen ändern mit den geänderten Willen des Tonsetzers.

»Die dritte Umkehrung auf der Quarte der Tonart.« Hier sind wir mit Dehn einverstanden; jedoch vergass er consequent dazu zu setzen: »Secundquartsext-Accord«. Für uns existirt dieser Name nicht und brauchte auch nicht für Dehn zu existiren.

»Sextaccord auf der Terz der Tonart G-dur« beweist, dass der Name Sextaccord wieder nur Luxus ist.

Alle folgenden Bemerkungen über »sprungweise Fortschreitungen« finden bei uns ihre Erklärung mit melodischer Stellvertretung, und stimmen mit unserer Anschauung überein.

»Auf dem letzten Viertel des 7. Taktes folgt der Terzquartaccord auf der Secunde«; unser *2* bei *a* lässt abermals den Namen dieser Umkehrung als Luxus erscheinen.

»Statt der regelmässigen Auflösung folgt Takt 8 eine Trugfortschreitung in die zweite Umkehrung des kleinen Septimenaccords von Es-dur.« Es geht hier abermals ein Stufentausch vor sich. Diese vier Töne gehen G-dur nichts mehr an, Beethoven betrachtet *d* nicht mehr als Dominante sondern als Leitton, weil er nach Es-dur will; ergo müssen alle vier Töne ihre absoluten Intervalle wandeln. Im Hinblick auf die gewollte Tonika *Es* erscheint der Ton *a* als Tritonus von *Es*, der nach *as* in die Quarte will; *c* ist aber die Sexte, die über *ces* nach *B* in die Dominante geht, *fs* aber gilt doch sicher gegenüber von *Es* als unorthographische kleine Terz, die *ges* heissen müsste, das herabgeht in die Secunde *f* der gewollten Tonika *Es*. Wir sehen also laut diesem angeführten Beispiel, wie man nur ohne Generalbass mittelst einer einzigen Zahl sich in den Labyrinth der Tonlehre zurechtfinden könne, wenn man erst die Tragweite des absoluten Intervalls erfasst hat.

H. J. Vincent.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Liederbuch für den Gesangunterricht an deutschen Schulen.

Von J. P. Russland. Drei Hefte in 8.

Heft I: Einstimmige Gesänge. 44 Seiten. Preis 40 \mathcal{F} .

Heft II: Zweistimmige Gesänge. 47 Seiten. Preis 40 \mathcal{F} .

Heft III: Drei- und vierstimmige Gesänge. 78 Seiten. Preis 80 \mathcal{F} .

Handbuch für den theoretischen Gesangunterricht an deutschen Schulen. Von J. P. Russland. 58 Seiten in 8. Preis 60 \mathcal{F} .


Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung. 1879.


Der Verfasser ist Gesanglehrer am Friedrichs-Werderschen Gymnasium in Berlin. Man kann also hieraus schon abnehmen

— wenn es nicht bereits aus dem Inhalt ershen ist — dass seine Gesanglehre sich wesentlich an die höheren Schulen wendet. Es ist dies auf dem Titel nicht gesagt, was auch insofern unnötig war, als die einfache Art, in welcher das vorliegende Unterrichtsbuch beginnt, für hohe wie niedere Schulen geeignet ist.

Das erste Heft enthält nämlich lauter einstimmige Lieder in zwei Abtheilungen: zuerst 45 Choräle, sodann 32 Volkslieder, welche das Heft ziemlich gleichmässig füllen. Also für 20 Pfennige Choräle und darauf für 20 Pfennige sogenannte Volkslieder.

Das zweite Heft steigt dann höher hinauf, zu zweistimmigen Sätzen. Aber auch diese sind selbst noch in Dorfschulen sehr wohl ausführbar. Die Ordnung ist hier dem ersten Heft entgegen gesetzt: denn zuerst erhalten wir 36 weltliche Lieder, worauf 16 »geistliche« den Beschluss machen. Die Auswahl hat sich auch hier besonders an das gehalten, was im Gesellschaftesange allgemein bekannt ist und zugleich eine leichte natürliche Zweistimmigkeit zulässt. Aber immer ist die Wahl nicht geglückt, denn die populären »Volksweisen« haben nicht stets darauf Bedacht genommen, auch gut für zwei Stimmen sich einzurichten. Als Beispiel führen wir Nr. 25 »Das Laub fällt von den Bäumen« in F-moll an. Da ist es viel besser, Etwas zu wählen, was vielleicht niemand kennt, aber als zweistimmige Singübung bleibenden Werth hat. Vielfach ist die Auswahl aber nur zu loben; so freuen wir uns noch besonders, dass der in diesem Fache vorzüglich begabte Breidenstein durch mehrere schöne Sätze präsentirt ist. Auch der viel zu sehr vernachlässigte, stets so natürlich ausdrucksvolle Rink ist hier wenigstens in einem trefflichen Stücke zu Worte gekommen. Dieses »Nachtlied« (Nr. 34) und Breidenstein's »Einkehr« (Nr. 33) sollten sich unsere fabrikmässigen Kinderlieder-Viel-schreiber zu ihrer Beschämung einmal etwas näher ansehen. — Die geistlichen Stücke bestehen aus Chorälen, denen sich ein langes und in der Oberstimme etwas zu hoch gehaltenes »Danket dem Herrn« von Breidenstein anschliesst. Hier wäre schon hin und wieder passenderes Material zu beschaffen, aber dasselbe steckt zur Zeit noch in seltenen und meist unbekanntenen Büchern.

Das dritte Heft besteht zwar ebenfalls aus zwei Abtheilungen, aber hier ist Geistliches und Weltliches durcheinander gedruckt; die erste Abtheilung von 31 Stücken enthält dreistimmige, die andere von 19 Stücken vierstimmige Sätze. Dem ersten Stücke ist die Bemerkung vorgesetzt: »Die nachstehenden Gesänge sind grösstentheils in den C-Schlüsseln notirt« — mit beigelegter Erklärung, wo das *c* im Sopran- und wo es im Altsschlüssel steht. Es ist gewiss sehr passend, Schlüssel zu wählen, welche die Noten wirklich in die fünf Linien bringen; wir haben schon wiederholt darüber gesprochen. In dieser Hinsicht ist bei mehrstimmigen Schulliedern der Altsschlüssel für die tiefsten Stimmen besonders zweckmässig. Anders verhält es sich mit dem Sopran- oder Discantschlüssel, welcher für Gesang nicht besser, sondern entschieden schlechter ist, als der Violinschlüssel. Der letztere wird im Sologesange fast allgemein gebraucht, während man bei mehrstimmigen Vocalsätzen noch immer die sogenannten C-Schlüssel anzuwenden pflegt, angeblich wegen des gleichmässigen Charakters dieser Schlüssel, im Grunde aber nur nach Herkommen und aus Vorurtheil, denn  ist oben im Gesange so berech-

tigt wie  unten. Der Tenorschlüssel ist gut, der Tenorschlüssel unentbehrlich; wir setzten dies schon früher auseinander. Eine Vereinigung aller drei gebräuchlichen Schlüsselzeichen wäre in einem mehrstimmigen Gesange das Natürlichste. Aber in Schulen wird man schwerlich daran gehen können, und

wir meinen, dass diejenigen Sätze, welche Hr. Russland in C-Schlüsseln gedruckt hat, für die überwiegende Mehrzahl deshalb so gut wie nicht vorhanden sind. Von den 50 Stücken dieses Heftes stehen 28 in den alten Schlüsseln, und zwar ziemlich bunt durcheinander. Sollen hierdurch den jugendlichen Sängern diese Schlüssel nach und nach geläufig gemacht werden, so haben wir nichts dagegen; aber die Zahl der Schulen, bei denen solche Experimente möglich sind, wird immer gering bleiben. Einem tüchtigen und besonders eifrigen Gesanglehrer soll namentlich an gelehrten Schulen keine enge Grenze gesteckt werden; doch was für die Oeffentlichkeit gedruckt wird, halte sich immer auf einer leicht passibaren mittleren Heerstrasse. — Die Auswahl der Gesänge ist in derselben Art beschafl, wie bei den vorigen Heften. Alles Mitgetheilte ist leicht sangbar und meistens auch natürlich und sachtensprechend im Ausdruck, der Klang durchweg ein schöner. Wer das hier Gebotene singt, geräth nicht auf Abwege. Als besondere Merkwürdigkeit ist noch, und zwar lobend, zu erwähnen, dass der Herausgeber mit den neueren patriotischen Liedern uns fast ganz verschont hat. Nicht einmal die Wacht am Rhein figurirt hier, und zwar mit Recht.

Diesen drei Gesangheften hat Hr. Russland nun ein kleines theoretisches Handbuch beigelegt, über welches noch einige Worte zu sagen sind. Zunächst aber wollen wir anführen, was der Verfasser selber über seine Methode erläutert geäußert hat. Er schreibt:

„Der Unterricht im Gesange ist zu allen Zeiten ein wesentlicher Bestandtheil der öffentlichen Erziehung gewesen, weil durch denselben die wahren Beziehungen des Volkes zu Gott, dem Fürsten und Vaterlande gepflegt und erhalten werden. Das deutsche Volk zeigte durch die Hervorbringung seiner geistlichen und weltlichen Volkslieder, dass es bemüht war, diese wahren Beziehungen aus tiefster Natur heraus herzustellen, dass es dieselben in der Liebe zu Gott, dem Fürsten, dem Vaterlande und in der Liebe zu seinem Nächsten gefunden; darum sind Choräle und Volkslieder die wahren und schönen Ausflüsse deutscher Volksthümlichkeit und müssen somit die Grundlage des Gesangunterrichts sein. In der gegenwärtigen Zeit vereinigen sich wiederum die Stimmen der Staatsmänner, Pädagogen und Volksfreunde dahin, dass die Schulen die Verpflichtung haben, für die Pflege des Volksgesanges nach besten Kräften einzutreten, um dem Volke mit seinem ureigensten Gesange seine Eigenart zu bewahren. Durchdrungen von der Ueberzeugung, dass der Gesangunterricht den an ihn gestellten Anforderungen nachzukommen im Stande ist, machte ich mich an den Versuch, aus dem reichen Schatze deutscher Volksgesänge eine knappe und doch nach jeder Richtung hin umfassende Anzahl geistlicher und weltlicher, ein- und mehrstimmiger Lieder auszuwählen, zu bearbeiten und methodisch zu ordnen. Gleichzeitig versuchte ich es, den vielfachen Verirrungen auf dem Gebiete der Musiklehre, nämlich Harmonielehre genannt, dadurch entgegenzutreten, dass ich im Anschlusse an den praktischen Gesangunterricht ein »Handbuch für den theoretischen Gesangunterricht an deutschen Schulen« schrieb, welches bei knappster Fassung, in möglichster Klarheit die Elemente in der Theorie der Musik logisch darlegt: So musste der erste Abschnitt des Handbuchs von den rhythmischen, der zweite von den tonisch harmonischen und der dritte von den dynamisch (ästhetischen) Verhältnissen des Gesanges handeln. Der praktische Lehrer wird aber sofort erkennen, dass es dem Wesen eines methodischen Lehrverfahrens entspricht, die verschiedenen Verhältnisse in innigster Verschmelzung und nach dem Grundsatz: »vom leichteren zum schwereren« zu lehren.“

Wenn der Autor hier von der eigentlichen »Harmonielehre« nichts wissen will und besonders sich dagegen wehrt, dass der Name als gleichbedeutend und dem einer allgemeinen Musiklehre gebraucht werde, so hat er vom Standpunkte eines Gesanglehrers in Schulen durchaus Recht dazu; denn er beweist uns durch sein theoretisches Handbüchlein, dass man alles wesentliche Material der Musik abhandeln kann, ohne sich mit einer eigentlichen Harmonielehre zu befassen. Im Gesange war die Harmonie oder das Accordwesen von jeher erst das Resultat der Stimmbewegung, nicht aber der Anfang, von welchem alles ausgeht. Sobald ein begleitendes Grundinstrument hinzutritt,

ändert sich die Sache allerdings ganz und gar. Dies muss man nur unbefangen erwägen, dann kann über diese Benennungen gar kein Hader mehr entstehen.

Das vorliegende theoretische Heft ist in seiner Kürze sehr reich an nützlicher Unterweisung wie an zweckmäßigen Singübungen und verräth eine nicht gewöhnliche Einsicht und Klarheit in die hier in Betracht kommenden Verhältnisse, wodurch es sich von vielen anderen musikpädagogischen Erzeugnissen, welche die letzten Jahre auf den Markt gebracht haben, sehr vortheilhaft unterscheidet. Wir lenken daher die Aufmerksamkeit aller Betheiligten auf Hrn. Russland's Liedersammlung nebst Handbuch und empfehlen sie zur Einführung.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Indische Musik. Fürst Tagore. Indische Oper.) Ueber einen Gegenstand, welcher hier bereits mehrfach zur Sprache kam und uns noch oft beschäftigen wird, lesen wir Nachstehendes in einem deutschen Reisebericht.

„In Calcutta besuchte ich auch den wegen seiner Liebhaberei für Hindumusk bekannten Sourindra Mohun Tagore. Er war ein eben so lebenswürdiger wie hässlicher Hindu, Ritter hoher europäischer Orden und mit Recht stolz auf die grosse Photographie Sr. M. des Kaisers Wilhelm mit dessen eigenhändiger Unterschrift. Er zeigte mir seine Collection kasserst kostbarer indischer Instrumente, meist aus Elfenbein mit edlen Steinen besetzt, und war freundlich genug, mir zu Ehren eine höchst originelle musikalische Abendunterhaltung zu veranstalten, sowie mir dann eine Sammlung seiner musikalischen und literarischen Werke für das Conservatorium in Berlin oder Köln zu verehren. In Lahore wohnte ich im Hause des Rajah Karbans Singh einer Theater-Festvorstellung bei, die sowohl wegen des anwesenden Publikums — der gesammte eingeborene Adel, sowie die bedeutenderen Dichter und Schriftgelehrten in ihren prächtigen goldgestickten und mit Juwelen überladenen Gewändern, dem grossen weissen, golddurchwirkten Turban, an dem mancher Solitär funkelte, der dennoch den Glanz der grossen intelligenten, schwarzen Augen in keiner Weise beeinträchtigte — sowie auch wegen der darstellenden Künstler und der Oper selbst, deren Sujet und Musik eine kasserst interessante war. Eigentlich wurden drei Opern gegeben, die eine sollte fünf, die andere drei und die letzte zwei Stunden dauern, doch begnügte ich mich mit der ersten. Eine Fee verliebt sich in einen schönen Prinzen und verspricht ihm, ihn in den Sonnenpalast des Gottes Indra einschmuggeln zu können, wird aber hierbei von dem bösen Genius abgefasst, zum Tode verurtheilt, rührt aber dann den im Allgemeinen nicht bösartigen Gott durch stundenlangen Gesang so, dass er ihr verzeiht und ihr sogar gestattet, den besagten Prinzen in das Paradies mitzubringen. Der Gesang war stets recitativ, hindustanisch oder persisch, das Orchester bestand aus mehreren complicirten Hinduinstrumenten und begleiteten die Künstler diese kasserst schwere Musik vollkommen aus dem Gedächtnisse; die Motive sind ziemlich einfach und ansprechend, doch durch ewige Triller und Ueberschläge, keinerlei Modulation der Stimme, stets nasale oder Falsettöne wirkt der Gesang auf die Dauer kasserst ermüdend. Die Darsteller waren sämmtlich Männer, die Feenrollen wurden durch unangenehm schöne und kokette Knaben dargestellt, auch waren die Costüme ziemlich geschmackvoll, nur trugen die jugendlichen Künstler, wahrscheinlich auf Befehl des Rajah, um uns Europäern zu zeigen, dass man hier zu Lande auch wisse, was man von einer wohlherzogenen Fee verlangen kann — weisse Glacéhandschuhe. Nach einigen Stunden aufmerksamem Zuhörens verabschiedete ich mich von meinem etwas champagner-seligen königlichen Gastfreunde und mir war zu Muth, wie etwa einem Hindu, der den Bayreuther Festspielen beigewohnt hätte.“ (Wilh. Joest in Lindau's Gegenwart 1880 Nr. 3 S. 43.) Diese Anspielung auf die Bayreuther Vorstellungen dürfte ebenso passend sein, wie die auf die körperliche Unschönheit des trefflichen Tagore. Wenn deutsche Reisebeschreiber doch endlich von den englischen lernen wollten, wie man taktvoll und anständig sich ausdrücken und dennoch interessant sein kann.

[38] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Concert
(in Gdur)
für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelle
und Continuo
componirt von
Joh. Seb. Bach.
Für zwei Pianoforte zu acht Händen
bearbeitet von
Paul Graf Waldersee.
Pr. 7 *M.*
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[39] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Tod der Sappho.
Gedicht von Heinrich Stern.
Gesangscene
für Alt (oder Mezzo-Sopran)
mit Begleitung von Orchester
componirt von
Albert Fuchs.
Op. 7. Pr. 2 Mark.
Clavierauszug
(Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.)
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[40] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Dallo profunde chiamo a te Signore
(„Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir“)
von DANTE
für
eine tiefe Stimme
mit Clavierbegleitung
componirt
und dem **Maestro Giuseppe Verdi** freundschaftlich und verehrungsvoll
zugeeignet
von
Ferdinand Hiller.
Op. 189.
Preis 2 *M.*
Italienischer und deutscher Text.

Neuer Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

[41] Zehn
Vor- und Nachspiele
für die Orgel
componirt von
Gustav Merkel.
Op. 184.
Heft 1. Heft 2.
Preis 1 *M.* 80 *S.* Preis 1 *M.* 80 *S.*

[42] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder und Gesänge
von
Johannes Brahms.
Für Pianoforte allein
von
Theodor Kirchner.

- No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!« (Op. 33. No. 9) Pr. 2. —
- 2. Ein Sonett: »Ach könnt ich, könnte vergessen sie« (Op. 44. No. 4) Pr. 4. 50.
- 3. Die Mainacht: »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt« (Op. 43. No. 3) Pr. 4. 50.
- 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 44. No. 7) Pr. 4. 50.
- 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 43. No. 4) Pr. 2. —
- 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3) Pr. 2. —
- 7. »Ruhe, Süßleichen, im Schattens«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 9) Pr. 2. —
- 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 39. No. 2) Pr. 2. —
- 9. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 5) Pr. 4. 50.
- 10. »Muss es eine Trennung geben«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 12) Pr. 4. 50.
- 11. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebte«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 14) Pr. 2. —
- 12. »O komme, holde Sommernacht« (Op. 58. No. 4) Pr. 4. 50.
- 13. Serenade: »Leise, um dich nicht zu wecken« (Op. 58. No. 8) Pr. 2. —
- 14. »Dein blaues Auge hält so still« (Op. 59. No. 8) Pr. 4. 20.
- 15. »Wenn du nur zuweilen lächelst« (Op. 57. No. 3) Pr. 4. 20.
- 16. »Es träumte mir, ich sei dir theuer« (Op. 57. No. 3) Pr. 4. 50.
- 17. »Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht« (Op. 57. No. 6) Pr. 4. 20.
- 18. Die Spröde: »Ich sehe eine Tig'rin« (Op. 58. No. 3) Pr. 4. 50.
- 19. Schwermuth: »Mir ist so weh um's Herz« (Op. 58. No. 5) Pr. 4. 20.
- 20. Agnes: »Rosenzeit wie schnell vorbei« (Op. 59. No. 5) Pr. 4. 50.
- 21. Sandmännchen: »Die Blümelein sie schlafen« (Volkskinderlied) Pr. 4. 50.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[43] Werke
von

Friedrich Gernsheim.

- Op. 1. **Sonate** für Pianoforte (in F moll). 3 *M.*
- Op. 2. **Präludien** für Pianoforte. 3 *M.* Einzel: No. 1 in Cis-moll. 80 *S.* No. 2 in Desdur. 50 *S.* No. 3 in Bmoll. 80 *S.* No. 4 in Ddur. 50 *S.* No. 5 in Fdur. 80 *S.* No. 6 in Dmoll. 4 *M.*
- Op. 4. **Sonate** für Pianoforte und Violine in C moll. 4 *M.* 30 *S.*
- Op. 46. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von **Herm. Lingg.** Für Männerchor und Orchester. Partitur 5 *M.* 50 *S.* Clavierauszug 4 *M.* Chorstimmen: Tenor 1/2, Bass 1/2 à 40 *S.* (Orchesterstimmen in Abschrift.)
- Op. 37. **Trië** (No. 2 in Hdur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. 12 *M.*
- Op. 40. **Gesänge** für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Phrygiergesang von **H. Lingg.** Partitur 60 *S.* Stimmen à 30 *S.* No. 2. Abendgedacht von **Paul Heyse.** Partitur 50 *S.* Stimmen à 45 *S.* No. 3. Der gestübte Hirsch von **R. Reinick.** Partitur 80 *S.* Stimmen à 30 *S.* No. 4. Diebstahl von **R. Reinick.** Partitur 60 *S.* Stimmen à 30 *S.*

A. v. Dommer's Handbuch der Musikgeschichte. 2. Aufl. Preis 12 Mark.
Verlag von **Fr. Wih. Grunow** in Leipzig. [44]

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.
Expedition: **Leipzig, Querstrasse 45.** — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. März 1880.

Nr. 12.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. — Ueber Händel's fünfstimmige Chöre. (Fortsetzung.) — Ueber Gesangunterricht. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Orgel [S. de Lango, Sonate Op. 38]. Für Pianoforte zu vier Händen [Martin Roeder, Aus den Abruzzen Op. 19]. Clavier-Concerte von W. A. Mozart, neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen von Carl Reinecke. Zehn melodische Übungsstücke für Vorgesrittene im Pianofortespiel von Anton Krause Op. 28). — Berichte (Göttingen). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Vorbe merkung. Von Kelly's autobiographischen Aufzeichnungen war in der vorigen Nummer bei der Recension des Nohl'schen Sammelwerkes über Mozart die Rede. Dieselben gehören zu den werthvollsten Erzeugnissen dieser Art, und ihre Bedeutung wird natürlich sehr erhöht durch die grossen weltberühmten musikalischen Persönlichkeiten, mit welchen der lebhafteste Mann in Berührung kam. Weil sein Werk niemals übersetzt ist, blieb uns dasselbe so gut wie unbekannt; die musikalischen Nachrichten, welche hier — mit Auslassung der vielfachen sonstigen Mittheilungen — aus demselben zusammen gezogen werden, dürfen daher den Anspruch erheben, den Lesern etwas Neues zu bieten. Der Autor war 62 Jahre alt, als sein Werk in zwei Bänden erschien: *Reminiscences of Michael Kelly . . . (London 1826)*. Den Anfang machen Nachrichten über seine Kindheit und erste Jugend in Dublin bis zum 15. Lebensjahre. Wer die musikalische Einöde kennt, welche Dublin jetzt darstellt, der wird erstaunen über das reiche Musikleben dasselbst vor mehr als hundert Jahren. Wenn man übrigens bedenkt, dass Händel vor 140 Jahren seinen Messias für Dublin componirte, so wird man nicht zögern, diesen Ort als eine der Hauptmusikstädte der damaligen Zeit anzusehen.

I.

**Kindheit und erste Jugend in Dublin 1764—1779. Musika-
liche Zustände in der irischen Hauptstadt.**

Die folgenden Memoiren eines thätigen Lebens sind in der Art eines Journals zusammengefasst; Vorfälle sind geschildert, wie sie sich ereignen — Thatfachen sind aufgezeichnet, welche sich vor langer Zeit zugetragen und Persönlichkeiten sind zum wirklichen Leben zurückgerufen, welche längst ihre irdische Laufbahn beendet haben. Es ist nur meine Absicht, die Thatfachen niederzuschreiben, wie sie in meiner Erinnerung haften, und ich beginne demnach, die Strenge der Kritik durch ein freies Geständniss abbitteend, ohne weitere Einleitung mit meiner Geburt.

Ich wurde in Dublin [im Jahre 1764] geboren. Mein Vater, Thomas Kelly, war damals Ceremonienmeister im Schlosse, und ein Weinbändler von gutem Renommée in Mary-Street. Er war bekannt wegen seines würdevollen Anstandes, und

keine Dame wurde am irländischen Hofe vorgestellt, welche nicht zuvor unter seiner Zucht gestanden. Meine Mutter war eine geborene Cate; sie war aus achtbarer Familie in Westmeath. Schon im frühen Alter wurde sie in einem römisch-katholischen Kloster zu Arran Quay erzogen. Mein Vater war von derselben Confession.

Meine Eltern schwärmten beide für Musik, und man lobte ihren geschmackvollen Gesang; alle ihre Kinder (14 an der Zahl) zeigten Anlage zur Musik und ich, als der Aelteste, wurde schon im Alter von drei Jahren mit zur Tafel genommen, um Hawthorn's Lied in *»Love in a Village«* — *»S war einst ein fröhlicher Müller (There was a jolly miller)«* der Gesellschaft meines Vaters zur Unterhaltung vorzutragen; denn unglücklicherweise hatte er täglich Gesellschaft; und Keiner in der Stadt, sei seine Gastfreiheit noch so gelobt, gab bessere Dinners oder bessern Wein.

Mit sieben Jahren fing ich an Musik zu treiben. Mein erster Lehrer hiess Morland; er war das wahre Urbild seines Namensvetters des Malers, ein wunderbares Genie. Aber er liebte die Zerstreuung; er, welcher in der besten Gesellschaft wohl gelitten war, zog die niedere Classe vor. Er war beständig in betrunkenem Zustande, konnte tagelang in einem Keller schlafen, und oft hörte ich ihn sagen, dass sein Morgen um 14 Uhr Abends begänne. Sein erster Besuch galt dann gewöhnlich uns, denn er schätzte meinen Vater sehr, oder vielmehr seinen Whisky, und der Wunsch meines Vaters; dass ich Unterricht von ihm haben möge, war so gross, dass ich oft bis 4 Uhr Nachts aufbleiben musste, nur um vielleicht durch Zufall eine Stunde zu bekommen. Ich machte unter seiner Leitung rapide Fortschritte, und ehe ich mein neuntes Jahr erreicht hatte, konnte ich Schobert's Sonaten, welche zu der Zeit sehr geschätzt wurden, genau und ausdrucksvoll spielen. Ich hatte auch eine Sopranstimme, und mein Vater wünschte, dass sie so viel als möglich ausgebildet würde. Mein erster Gesanglehrer hiess Signor Passerini, aus Bologna gebürtig, und Signor Peretti, welcher ein vero musico war. Er war der wahre Artaxerxes, als die Oper desselben Namens zum ersten Male in Covent Garden aufgeführt wurde; er lehrte mich das schöne Lied *»Hoffnung und Furcht in der Kindheit (In infancy*

our hopes and fears)«, welches er selbst componirt hatte, und nie werde ich den Eindruck dieses Liedes auf mein Gemüth vergessen. Er hatte eine gute Contralto-Stimme und besass das wahre Portamento, welches man jetzt so selten findet. Er lehrte mich unter Anderen auch das Lied des Arbaces »In tausend Trübsalen (Amid a thousand racking woes)«, welches ich mit der grössten Leichtigkeit sang; aber die Lieder, welche ich am liebsten hatte, waren »O zu lieblich, zu grausam (Oh too lovely, too unkind)« und »O warum kommt der Tod zuletzt? (Oh, why is death for ever late?)«. Diese sang ich nie ohne Thränen im Auge. Eins meiner anderen Lieblingslieder war das in Lionel und Clariassa, componirt von Galuppi. Alle Lionels der Jetztzeit halten es für passend, dieses Lied auszulassen; vielleicht haben sie Recht und zwar im Sinne jenes irländischen Postkutschers, der, als ich ihn schalt, weil er nicht schnell genug fuhr, sich umwandte und sagte: »Mein Jessus, es ist wirklich keine leichte Sache, schwer zu arbeiten«.

Zusammen mit meinem Bruder Patrick wurde ich auf die Academie in Dublin geschickt, unter der Leitung des Doctor Burke, eines Predigers der englischen Kirche. Er war ein ehrenwerther Mann und wurde für einen grossen Gelehrten gehalten. Seine Tochter war eine der besten Clavierspielerinnen der Zeit. Francis Goold, der Jüngere, und sein Bruder Thomas, der irländische Advocat, sassen mit auf meiner Bank. Häufig verbrachte ich die Ferien bei ihnen in ihrem schönen Landhause, welches ihr wohlhabender Vater in der Nähe Dublins besass. Goold war ein ausgezeichnete Kenner der Musik, welche Kunst er sehr liebte, und alle hervorragenden Männer Irlands trafen gewöhnlich Sonntags in seinem Hause zusammen. Kana O'Hara, der berühmte Autor des Midas, hatte ein Puppenspiel zur Belustigung seiner Freunde; es war fabricirt von einem jungen Manne, Namens Nick Marsh, welcher Midas und Pan sang. Er war ein sehr witziger Bursche; seine Parodie auf »Schäfer, ich habe mein Lieb verloren (Shepherds, I have lost my love)«, ähnelte denjenigen des bekannten Capitain Morris und sie wird mit vielen anderen gleichen Verdienstes wegen des unübertrefflichen Humors, welche sie charakterisirt, lange in Erinnerung bleiben. Der Hang zur Geselligkeit, verbunden mit einer schwachen Constitution, bereiteten diesem schaffenden Genie ein frühes Grab, betrauert von Allen, die ihn kannten. In der Aufführung dieser Fantoccini sang ich die Partie der Daphne und wurde mir dieselbe vom Autor selbst eingeübt; die übrigen Rollen wurden durch andere Liebhaber besetzt. Es herrschte ein wahrer Aufruhr unter den Honorationen der Stadt, welche sich jeden Abend herzudrängten, um diesem freiwilligen Spiele zuzusehen.

Zu dieser Zeit wechselte ich mit meinem Gesanglehrer, und erhielt Unterricht von Signor St. Giorgio, welcher in der Rotunda engagirt war. Seine Stimme war nicht stark, aber er hatte einen ausgezeichnet schätzenswerthen Geschmack.

Nichtssagende Begebenheiten in der Kindheit haben oft Einfluss auf unser künftiges Leben. Ich erinnere mich, dass ich einmal, als ich von einem Besuch bei einem Verwandten meiner Mutter zurückkehrte, Signor St. Giorgio in einen Obstladen eintreten sah; er fing an Pfirsiche und Nectarinen zu essen und zuletzt nahm er eine Ananas, zerschnitt und ass sie. Mein Verlangen darnach hatte hiermit den höchsten Grad erreicht, und während mir der Mund wässerte, fragte ich mich selbst, wenn ich emsig Musik studirte, ob ich dann wohl genug Geld einnehmen würde, um in Obstläden einzukehren und Pfirsiche und Ananas zu essen, wie es Signor St. Giorgio that. Ich nahm mir vor, eifrig zu studiren und führte diesen Vorsatz auch wirklich aus, und so unscheinbar diese kleine Erzählung scheinen mag, glaube ich dennoch fest, dass sie in mir den Entschluss gereift hat, mich dem Berufe der Musik fortan gänzlich zu widmen; denn die Pläne meines Vaters

stimmten nicht mit dem meinen überein. Seine Absicht war, mich in die Lehre zu geben bei seinem ältesten und besten Freunde, dem Wundarzte Neale, welcher, unabhängig von seinem Berufe, für einen der ersten Violin-Virtuosen seiner Zeit galt; er hatte eine starke, kräftige Hand und sein Ton, Ausdruck und Geschmack waren unübertrefflich. Sein Ruhm wegen seines Spielens der Musik von Corelli und Geminiani war so gross, dass im Jahre 1787 der König Georg III. ihn nach London berief, wo ihm die Ehre zu Theil wurde, mehrere Male vor Sr. Majestät zu spielen und Letztere zollte ihm grossen Beifall wegen seiner ausserordentlichen Kunst. In unserem Hause war er ein häufiger Gast, er gab sich viele Mühe mit mir, besonders in dem Liede »Prudenti mi chiedo« aus Metastasio's Oper Il Demofonte, componirt von Vento, und vor vielen Jahren von dem berühmten Mansoli im königlichen Theater gesungen. *)

Dublin konnte sich zu jener Zeit auf seine Musik etwas einbilden. Die grössten Künstler Europas, welche nach London kamen, waren bei uns während der Sommersaison von den Vorstehern der hauptsächlichen Wohlthätigkeitsanstalten engagirt, die auch die Rotunda-Concerte dirigirten. Ich erinnere mich zu verschiedenen Malen Hrn. und Frau Barthelemon (Barthelemon war ein eifriger Anhänger der alten Schule, ein Violinist), Le Vacher, La Motte, Cromer Salomon, Pinto und alle berühmten Virtuosen der Zeit gehört zu haben, incl. zwei Irländer, Lam Lee (den Vater des Mr. Lee, welcher jetzt einen Musikladen in Dublin hat) und Mountain, welcher auch einen Musikladen hatte, und auch ein Virtuose und ein Mann von schätzenswerthem Charakter war. **)

Zu jener Zeit lernte ich den berühmten Fagottisten Ritter kennen, wie auch Crosdil, den Violoncellisten, welcher unübertroffen dasteht in seiner Art, und noch jetzt lebt und guter Dinge ist; und endlich den berühmten Oboenspieler Fischer, dessen Menuett grossen Beifall erhielt; er war ein Mann von besonderen Neigungen und stolz auf seinen Beruf. Als einst ein Edelmann sehr in ihn drang, nach der Oper mit ihm zu Abend zu essen, lehnte er die Einladung ab mit der Entschuldigung, dass er dann gewöhnlich sehr ermüdet sei und es sich zur Regel gemacht habe, nach der Abendvorstellung keine Besuche mehr zu machen. Der Edelmann wollte sich aber nicht abweisen lassen und versicherte Fischer, dass er ihn nicht als Oboisten eingeladen habe, sondern allein, um sich seiner Gesellschaft und Unterhaltung zu erfreuen. Zuletzt gab er diesem Drängen nach; er war aber noch nicht lange im Hause des Edelherrn gewesen, als derselbe ihn fragte, »Sie haben doch hoffentlich Ihre Oboe in der Tasche, Hr. Fischer?« »Nein, mein Herr,« erwiderte Fischer, »meine Oboe ist niemals zu Abend.« Hierauf wandte er sich um und verliess augenblicklich das Haus, und Nichts konnte ihn bewegen, je dorthin zurückzukehren.

*) Bei meinem ersten Aufenthalte in Florenz hatte ich die Genugthuung, es von dem berühmten Meister selbst auf Signor Veroli's und meine Bitten singen zu hören. Ich sang es ihm in den englischen Worten vor, und er schien sehr zufrieden damit zu sein. Nachdem Mansoli mit einem wahrhaft fürstlichen Vermögen nach Italien zurückgekehrt war, kaufte er sich ein Gut, einige Meilen von Florenz entfernt, wo ich mit ihm zu Mittag speiste. England liebte er sehr und drückte wiederholt seine Dankbarkeit aus für die Aufmerksamkeit und den Beifall, welchen er im Opernhause und in den Concerten empfangen hatte.

**) Mr. Mountain, welcher früher dem Orchester in Covent Garden-Theater vorstand, und jetzt die englische Oper mit so grossem Geschick dirigirt, ist der Sohn dieses Mannes. Seine Frau war jahrelang eine beliebte Sängerin in Covent Garden und Drury Lane, wo ihre Verdienste reichlich anerkannt wurden. Mrs. Billington bewunderte sie sehr und sprach grosses Lob über ihre Talente aus. Sie hat sich von der Bühne zurückgezogen, hoffentlich befriedigt und glücklich.

Die Sänger, oder wie man sie jetzt nennt, die Vocalisten, waren in diesen Concerten sehr zahlreich, unter ihnen befand sich eine Miss Jameson, ein Zögling des Doctor Arne, welcher das Lied »Der müde Soldat (The Soldier tired)« mit vielem Beifall sang, und Frau Cramer (die erste Gemahlin des berühmten Dirigenten und die Mutter von John Cramer und F. Cramer, dem geschätzten Nachfolger seines Vaters, bekannt wegen seines ausgezeichneten Clavierspiels und seiner Compositionen), eine schöne Frau, eine reizende Sängerin und ein besonders ausgezeichnete Liebbling von Tenducci, Leoni und Rauzzini.

Signor Rauzzini erwähnd, dessen Name in der musikalischen Welt so bekannt ist, wird es vielleicht hier am Platze sein, einige Worte über seine frühe Laufbahn zu sagen. Er war aus Rom gebürtig und erschien dort zuerst auf der Bühne im Theater della Valle. Er war ein grosser Musiker und hatte eine schöne Stimme; dabei war er noch sehr jung und so fabelhaft schön, dass ihm immer die Rolle der Prima Donna zuertheilt wurde; zu jener Zeit durfte keine Frau auf der römischen Bühne mitwirken.*) Er wurde mit Enthusiasmus empfangen und sang später in allen grösseren Theatern Italiens. Der Kurfürst von Baiern, welcher ungeheure Summen für seine italienische Oper verschwendete, lud ihn ein, nach München zu kommen. Wie gewöhnlich, war der Beifall, der ihm dort gesendet wurde, ein stürmischer. Aber ach! seine Schönheit war sein Verderben. Eine hochgestellte Frau verliebte sich hoffnungslos in ihn, und trotz seiner Talente rieth man ihm, wegen seiner Gesundheit den Aufenthaltsort zu wechseln. Er folgte dem Winke und verliess München; hierauf wurde er in London an der italienischen Oper engagirt, wo er einen bedeutenden Ruf erlangte, sowohl als Sänger wie auch als Componist; und seine Ausführung des Piramus in der Oper Piramus und Thiste war so ausgezeichnet, dass Garrich ihm wiederholt seinen Dank und Beifall dafür aussprach.

Zu dieser Zeit bekam ich Clavierunterricht von Doctor Cogan. Seine Leistungen auf diesem Instrumente waren erstaunlich, und obgleich seine Compositionen nicht sehr bekannt sind, so verdienen sie doch grosse Anerkennung. Alle bedeutenden Musiker, welche ich erwähnt habe, waren häufige Besucher meines Vaterhauses, und ich war glücklich, dass besonders Rauzzini sich während seines kurzen Aufenthaltes in Dublin viel mit mir beschäftigte. Er ertheilte mir Unterricht und lehrte mich mehrere Lieder, besonders jene schöne von ihm selbst verfasste Arie, welche er meisterhaft sang, »Fuggiamo di questo loco, in piena liberta, welche Linley der Jüngere in die Duenna aufnahm, zu Sheridan's Worten: »Wenn er uns auch betrübt (By him we love offendod)«. Rauzzini war so gütig gegen mich und so befriedigt über den Eifer, mit welchem ich die Musik betrieb, dass er, ehe er Irland verliess, zu meinem Vater kam und sagte: »Sie können sich darauf verlassen, mein werther Herr, Ihr Sohn wird nie etwas anderes als ein Musiker werden; und da es in diesem Lande Niemand giebt, welcher ihm die erforderlichen Kenntnisse mittheilen kann, so ist es Ihre Pflicht, ihn nach Italien zu schicken. Er ist jetzt in dem Alter, das Gute vom Schlechten unterscheiden zu lernen, und das kann er nur in Italien. Wenn Sie ihn nach Rom schicken, stellen Sie ihn unter Latilla's Aufsicht; wenn nach Neapel (welches der geeignetste Ort von den beiden wäre), schicken Sie ihn in ein Conservatorium; der Vorsteher von St. Onofrio ist Monopoli**), und der vom anderen, La Madona di Loretto, Finerolli. In diesem letzteren berühmten Conservatorium waren Scarlatti,

*) Der jetzige Papst hat, wie ich vernommen, ein Edict erlassen, nach welchem vom 1. Januar 1836 an keine Frau die dortige Bühne wieder betreten darf.

**) Monopoli war ein eifriger Musiker; seine Kirchenmusik gelangte in Italien zu bedeutendem Ansehen. Stephen Storace war einer seiner Lieblingschüler.

Duranti, Porpora (zu jener Zeit die grössten aller Gesanglehrer), Pergolesi, Jomelli, Cimarosa, Paesello und viele andere berühmte Künstler, lassen Sie ihn dorthin gehen und verlassen Sie sich darauf, er wird es Ihnen eines Tages vergelten.«

Dieses Gespräch machte einen tiefen Eindruck auf meinen Vater, besonders da schon Sir William, der damalige Hr. Parsons, der musikalische Componist und Magistrat in Bow Street derselben Meinung war, ein Mann welcher in Italien Musik studirt hatte und zu dieser Zeit zu Besuch bei seinem Freund und Gönner Hrn. Heenery war. Mein Vater berieth sich mit meiner Mutter, welche auf einen solchen Vorschlag nicht eingehen wollte. Vor wenigen Monaten erst war mein Bruder Patrick abgereist, dem mein Vater einen Dienst als Cadet in Indien verschafft hatte, — und ich kann nur die Gefühle, welche meine Mutter für mich hegte, mit Zärtlichkeit und Dankbarkeit würdigen, denn meinen armen Bruder haben wir niemals wieder. Er war als ein tapferer Soldat sehr geachtet und allgemein beliebt wegen seines ehrlichen Gemüthes und seiner Liebenswürdigeit im Umgange; er sang auch sehr gut und mit vielem Ausdruck; aber der arme Bursche starb in der Blüthe seiner Jugend — er fiel bei der Erstürmung von Seringapatam, als Hauptmann in ostindischen Diensten.

Ungefähr zu der Zeit, als Rauzzini meinem Vater den vorhin erwähnten Rath ertheilte, brachte der Schauspieler Ryder einen Sänger mit sich [von London] Namens Webster, für das Smock Alley-Theater; eine Dame, welche als seine Frau galt, begleitete ihn, in Wirklichkeit war sie aber die Frau von Battershill, einem musikalischen Componisten, von dem sie mit Webster entflohen war. Sie war eine ansehnliche Frau und spielte Lucy in der Bettler-Oper und Jenny in »Lionel und Clarissa«; aber so reizend sie auch war, verliess sie Webster bald, und Frau Baddely nahm ihre Stelle ein. Mein Vater besass eine eigene Theaterloge, und meine Mutter, welche das Theater sehr liebte, nahm mich oft mit dorthin. Seit ich ihn zuerst hatte spielen sehen, war Webster mein einziger Gedanke, und zugleich hatte ich den lebhaften Wunsch, die Bühne zu betreten. Ich sah ihm erstaunt zu, wenn er Macheath [in Gay's Bettler-Oper] spielte, und diejenigen, welche ihn in dieser Charakterrolle gesehen haben, werden gewiss mit mir derselben Meinung sein, dass er sie meisterhaft wiedergab. Er war eine imposante Figur und hatte distinguirte, schöne Gesichtszüge; seine Stimme war ein angenehmer Bariton mit einem wohlklingenden Falsetto, von welchem er als guter Musiker einen verständigen Gebrauch machte, besonders in dem Liede »Die Bürde ist bereitet (The Charge is prepared)«. Ich halte es in der That für unmöglich, dass er in dieser Rolle übertroffen werden kann. Die Nachsicht und der kleine Erfolg, welche mir zu Theil wurden, als ich in Drury Lane Macheath spielte, habe ich grösstentheils meiner Erinnerung an ihn in dieser Rolle zu verdanken, und in derselben Verbindlichkeit befinde ich mich ihm gegenüber in der Rolle des Lionel, welche ein chef-d'oeuvre war.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Fortsetzung.)

II.

Te Deum in B-dur. (Bd. 37 S. 25—108.)

Von diesem grossen *Te Deum* darf man annehmen, dass es auf Wunsch des Herzogs von Chandos entstand und in der Kapelle zu Cannons aufgeführt wurde. Ueber die feierliche Gelegenheit, zu welcher es unzweifelhaft bestimmt war, sowie über sonstige Nebenumstände, sind wir nicht weiter unter-

richtet. Man muss aber nicht glauben, dass in der Kapelle des Herzogs die Kräfte vollauf vorhanden waren, welche den vocalen Theil dieser Composition zur Genüge ausführen konnten. Die Sänger der königlichen Kapelle lieferten die Hauptmittel, und für diese in ihrer Art bedeutenden Künstler ist das vorliegende *Te Deum* ebenfalls geschrieben. Hinsichtlich des Orchesters findet sich bei allen Chandos-Stücken eine auffallende Beschränkung durch das Fehlen der Viola oder Tenorgeige, woran sie auf den ersten Blick zu erkennen sind. In allen sonstigen Stücken dieser Art wird auch von Händel stets die Viola benutzt; dagegen fehlt sie in *Acis* und *Galatea* und in dem Oratorium *Esther*, die ebenfalls in der Behausung dieses kunstliebenden Herzogs zuerst aufgeführt wurden. Die harmonische Ausfüllung war damals, wo Orgel und Clavier bei keiner Aufführung fehlten, leicht zu beschaffen.

Das *Te Deum* in B-dur ist in folgende Sätze zerlegt:

1. *Soli und Chor* »Wir preisen dich« zu fünf Stimmen (Cantus, Tenor I II III und Bass).
2. *Soli und Chor* »Der würdevolle Chor der Apostel« zu fünf Stimmen (in derselben Vertheilung).
3. *Chor* »Du bist der Ehren Königs« zu fünf Stimmen (ebenso).
4. *Sopran- (Knaben-) Solo* »Als du auf dich genommen«.
- 5^a. *Soli und Chor* »Als du siegreich zerbrachst« für vier Solostimmen (Cantus, Tenor I II, Bass), und »thatst du auf das himmlische Reich« für fünfstimmigen Chor (Cantus, Tenor I II III, Bass — wie oben).
- 5^b. *Soli und Chor* »Du sitzt zu der Rechten« zu fünf Stimmen (wie vorhin).
- 5^c. *Soli und Chor* »Und wir glauben dass du kommst« zu fünf Stimmen (ebenso).
6. *Chor* »Tag um Tag erschallt dein Preislied« zu fünf Stimmen (ebenso).
7. *Tenor solo und Chor* »Verleih', o Herr« zu fünf Stimmen (ebenso).
8. *Chor* »O Herr, auf dich steht mein Hoffen« zu fünf Stimmen (ebenso).

Hier haben wir also ein Werk, welches ganz und gar mit fünfstimmigen Chören aufgebaut ist, und als die früheste Composition dieser Art von Händel verdient es noch besondere Beachtung. Die Chöre sind hier auch der Stimmenvertheilung nach ganz gleichmässig angelegt; hierdurch wie durch die Fünfstimmigkeit wird das *Te Deum* in B-dur das wahre Seitenstück des *Dettinger*. Auch in seinem Umfange tritt es diesem nah an die Seite. Die Vertheilung der Stimmen ist aber eine entgegen gesetzte, denn die Ausbreitung liegt hier nicht in den oberen oder Knabenstimmen, wie bei der *Dettinger* Composition und bei *Urio*, sondern in den hohen Männerstimmen oder Tenoren. Von diesen Tenoren ist der oberste hier nicht, wie sonst gewöhnlich, im Altschlüssel aufgezeichnet, sondern die drei gleichen Stimmen haben diesmal den gleichen Tenorschlüssel behalten, und natürlich sind sie in meiner Ausgabe auch in dieser Weise gedruckt. Eine solche Consequenz führt aber den Uebelstand mit sich, dass die Noten zu oft oberhalb der Linien stehen; besser wäre daher, für die beiden höchsten Tenore den Altschlüssel zu verwenden.

Es lohnt sich, das nahezu unbekannt und wohl niemals in Deutschland aufgeführte Bdur-*Te Deum* etwas näher anzusehen. Sicherlich wird jeder, der solches thut, von den eigenartigen Schönheiten desselben angenehm überrascht werden. Es ist in einem blühenden Stil geschrieben und kann sich neben den wuchtigeren *Utrechter* und *Dettinger* Compositionen vollkommen behaupten, ja es dürfte Liebhaber finden, welche für die unbestreitbaren Vorzüge desselben mit grosser Lebhaftigkeit eintreten. Für kleinere Vereine, die über einen fein solistisch durchgebildeten Chor verfügen, ist dieses Bdur-*Te Deum* ein wahrer Schatz.

Die einzelnen Sätze sind mehrfach weiter ausgeführt, als bei dem *Utrechter* Vorgänger, und machen dadurch einen ruhigeren gesättigteren Eindruck; das Ganze ist ebenmässiger. Hinsichtlich der Fünfstimmigkeit ist der zweite Theil des dritten Chores »Du bist der eingeborne Sohn des Allvaters« so gehalten, wie die meisten früheren Sätze, d. h. in den ausgeschriebenen fünf Partien im Grunde nur vierstimmig, da die beiden unteren Tenore fast immer zusammen gehen. Eine zweite Stelle dieser Art erscheint in dem, durch lange *Soli* eingeleiteten Chore »Du sitzt zu der Rechten«, wo in der Mitte (S. 74—75 der Partitur) der erste und zweite Tenor 15 Takte lang dasselbe singen. Die dritte Stelle einer nur scheinbaren Fünfstimmigkeit haben wir im zweiten Theil der sechsten Nummer zu den Worten »deinem Namen zum Ruhme« (Partitur S. 86—89), wo die beiden unteren Tenore anfangs 12 Takte unisono vortragen, dann 4 Takte lang auseinander gehen, darauf abermals sich zusammen finden in den letzten 20 Takten, von welchen 17 unisono gesungen werden. Das vierte Beispiel ist klein, es betrifft 6 Takte des vorletzten Chores (Partitur S. 92), wo die drei Tenore in Wirklichkeit nur zwei Stimmen darstellen; aber weil der betreffende Chor kaum 12 Takte lang ist, muss also doch die grössere Hälfte desselben als vierstimmig bezeichnet werden. Nimmt man hinzu, dass der lange Schlusschor mit geringen Schwankungen ebenfalls nur vierstimmigen Satz aufweist, so ist von den fünfstimmigen Chören dieses *Te Deum* doch ein erheblicher Theil als nicht fünfstimmig auszuscheiden.

Für die Betrachtung sind solche Sätze ausserordentlich ergiebig, denn sie zeigen eine sich immer gleich bleibende Geistesfreiheit, welche die Mittel herbeiruft, wie sie eben passend erscheinen, und nirgends auch nur eine Spur von Pedanterie aufweist. Getuschelt wird sich nur der fühlen, welcher, durch den Anblick der fünf Systeme verleitet, einen regelrechten fünfstimmigen »Kunstsatz« erwartete. Wir werden uns aber hüten, Händel gegen die Vorwürfe derartiger Kritiker zu vertheidigen, weil wir dadurch indirect zugeben würden, dass solche Vorwürfe überhaupt in der Sache gegründet sein könnten, da sie doch lediglich Missverständnisse der Schulfische sind. Wenn Händel fünf Linien hinschreibt, aber in Wirklichkeit nur mit vier Stimmen singt, so ist sein Satz oft in einem viel höheren Grade ein Kunstsatz, als ein anderer, der in realen fünf Stimmen einher schreitet. Selbstverständlich ist er kein fünfstimmiger Satz im Sinne der Schule, aber er ist ein Kunstsatz über diese Stufe der Schule hinaus, für den Reifen viel ergiebiger, als alle Regelrichtigkeit, indem er zeigt, wie man Stimmen ausbreiten und wieder zusammen ziehen kann, je nachdem die Fülle oder die Deutlichkeit der vocalen Linien dieses erfordert. Wer fähig ist, in steter Rücksichtnahme auf einen solchen Zweck seine Mittel zu verwenden, der liefert damit die wahren Kunstmuster, die jeder unablässig studiren muss, der in der Schule die Elemente absolvirt hat. Händel ist aber in dieser Hinsicht noch niemals gewürdigt, noch niemals verstanden; das ist eine ebenso gewisse als beklagenswerthe Thatsache. Wie man in Chören schöne Sangbarkeit, durchsichtige Klarheit, Kraft und Tiefe des Ausdruckes vereint mit harmonischer Fülle erzielen soll, das weiss heute niemand, weil keiner sich zu dem wahren Lehrmeister begiebt, der für dieses Fach vorhanden ist.

Von einem solchen Standpunkte — dem höchsten, welchen die Beurtheilung einnehmen kann — angesehen, sind die wirklich fünfstimmigen Sätze dieses *Te Deum* den soeben erwähnten vierstimmigen ganz gleich, denn die Freiheit in der Verwendung der Mittel ist hier überall dieselbe. Eine Dehnung zu fünf Stimmen giebt dem Chore — hier zunächst dem Kirchenchore — eine erwünschte Breite, legt aber auch die Gefahr der harmonischen Verdunkelung nahe, wenn die fünf Stimmen bei drei vorhandenen Tenoren Schritt um Schritt nach Art der

Älteren Motette sich bewegen. Händel erzeugte nun das hellere Licht und die grössere darstellende Kraft, welche seinen Chören eigen ist, durch eine Compositionsweise, in der die solistische Behandlung bevorzugt ist. Im Anfangschore macht sich dies geltend als Zwischenglieder, welche die kurzen chorischen Takte verweben und durch die verschiedenen Stimmen laufen. Bei dem zweiten Absatze (»Alle Welt verehret dich«) ist es ähnlich, nur bildet hier die solistische Stimme mehr den Führer einem bekräftigenden vierstimmigen Chöre gegenüber, und diese Art der Gestaltung ist diejenige, in welcher fünf Stimmen mit grösster darstellender Kraft zur Geltung kommen können. Man kann sie die Händelsche nennen, weil er ihr die schönsten und mächtigsten Wirkungen abgewonnen hat. Auch der nächste Satz (»Der würdevolle Chor der Apostel«) folgt ganz dieser Weise. Bei einfach fugirten Stücken dagegen ist Händel kein Freund der Fünfstimmigkeit, weil er trotz der entschiedensten Vorliebe für contrapunktische Delicatessen doch immer Bedenken trug, die Künstlichkeit eines Satzes auf Kosten seiner Klarheit zu bevorzugen.

Von welcher Seite man dieses Te Deum in E-dur nun auch betrachten möge, überall wird man es von Schönheit erfüllt finden und von wahren Musterbildern der Kunst.

(Schluss folgt.)

Ueber Gesangunterricht.

In einem Artikel über Gesang-Unterricht in der Schweiz von Franz Gehring in Nr. 34 Jahrgang 1873 d. Bl. fand ich folgenden Passus:

»Die Grundsätze Pestalozzi's wandte zuerst Michael Traugott Pfeiffer aus Würzburg (zu Lenzburg in der Schweiz wohnhaft) auf den Gesang-Unterricht an; dieser gestaltete sich nun so: Zuerst lehrte Pfeiffer Taktübungen machen, dann die Unterscheidung der Töne, darauf Verbindung von beiden; die Kinder mussten Vorgesungenes den Tönen und dem Rhythmus nach aufschreiben. Die verschiedenen Tonhöhen wurden zunächst durch Zahlen (erst später durch Noten) bezeichnet. Dann lehrte er die Tonarten und zuletzt den Gesang zu Worten. Der Erfolg war ein bedeutender, den diese neue Methode erzielte. Es wurde so möglich, grosse Classen von Schülern erfolgreich zu unterrichten. Als Pestalozzi im Jahre 1804 in Ifferten sein Institut gründete, übernahm Pfeiffer den Gesang-Unterricht und behandelte ihn in eben beschriebener Weise. Nägeli führte Pfeiffer's Ideen weiter aus im Namen Pestalozzi's, Pfeiffer's und ihrer Freunde u. s. w.

Zufällig lese ich das zum erstenmal, dass mein Landsmann von gleichen Ideen geleitet, Epoche machte mit seiner Methode, denn in meiner musikalischen »Schreiblesebibel für den ersten Unterricht in der Volksschule« sage ich Folgendes:

»Vorwort. Diese Schreiblesebibel ist für jeden gehör- und stimmbegabten Anfänger berechnet, der bis 12 zählen, und also die Musik oder Tonsprache ebenso leicht lesen und schreiben lernen kann, ja noch eher und correcter als seine eigene Muttersprache, denn die Tonkunst ist eines jeglichen Volkes zweite Muttersprache. Möglichst kurz gehalten, stützt sie sich auf die Beihülfe des Lehrers. Das musikalische Selbstdenken muss aber vor allem im Schüler angeregt werden, er muss sich dessen bewusst werden, was er thut, nicht allein sich auf sein Gehör verlassen, das ihn unbewusst das Rechte thun heisst. Nach einiger Uebung sinkt allerdings jedes Bewusstsein in die mechanische Fertigkeit zurück, es kann aber jeden Augenblick das Bewusstsein wieder wachgerufen werden. In diesem Sinne ist der Mechanismus etwas Wohlthuendes, zur zweiten Natur gewordenen, worüber man sich jeden Augenblick Rechenschaft

geben kann, im Gegensatz zum blinden Mechanismus, der nicht weiss was er thut, der nur Instinct genannt werden könnte. Wie viele instinctive Treffer giebt es nicht, die kaum eine Idee von Schlüsseln oder Vorzeichnung haben? Dieser musikalische Instinct, der sich sogar bis zum ausgesprochenen Talent, ja Genie, steigern kann, schliesst jedoch eine einfache natürliche Theorie nicht aus.

Leider haben wir diese bis jetzt noch nicht, denn unsere Tonlehrer gestehen freimüthig ein (Hauptmann, Richter, Lobe, Tiersch), unsere ganze Theorie sei noch nicht die echte, rechte, wahre; den Grund warum? bleiben sie uns schuldig. Ich habe schon vor 20 Jahren diesen Grund anzugeben gesucht, ohne jedoch zu bedenken, dass die ärgste Feindin aller Theorien eine untheoretische Schrift sei. Das ist in der That unsere gewohnte Altschrift, während die Neuschrift theoretisch correct ist.

Der Anschauungsunterricht ist ein Hauptfactor eines systematischen Schulunterrichts. Der Gesang-Unterricht ist nun seit einiger Zeit Gegenstand des Schulunterrichts geworden, deshalb soll der Anschauungsunterricht auch beim Musik-Unterricht zu Grunde gelegt werden, und die Notenschrift vor allem soll und kann das Mittel dazu sein, wenn sie derart eingerichtet wird, dass Auge und Ohr sich gegenseitig decken, so dass das Auge sieht, was das Ohr hört.

Alles liegt am Halbton, den unsere jetzige Schrift nicht zu schreiben vermag. Kann der geschrieben werden, so fallen alle Schlüssel und Vorzeichnung von selbst hinweg. Unsere Theorie liegt aber nur im bewussten Zählen bis 12, zuerst von 1—12, dann weiter von 1—7. Ueber die Zahl 12 kommen wir nicht hinaus. Später kann das bewusste Zählen wieder in ein unbewusstes sich verlieren, so wie Addiren und Multiplirciren ja nur ein unbewusstes oder abgekürztes Zählen ist. Wer also zählen kann bis 12, kann auch treffen lernen. Der Anhaltspunkt hierzu liegt aber nur in der dargelegten leicht übersichtlichen neuen Notenschrift, die uns auf den ersten Anblick über die Qualität eines Tones als Intervall aufklärt. Das absolute Intervall aber ist der Schwerpunkt aller Theorie, wie es schon in der diatonischen Scala zu Tage tritt.

Es ist Sache des Lehrers, die Lust an der Theorie im Schüler stets rege zu erhalten, denn ohne Theorie ist alles Singen und Musiciren ein ewiges Rennen mit Hindernissen. Es ist nicht zu fürchten, dass die Lust an der Theorie in Unlust und Abneigung umschlage, da durch die Neuschrift aller unwissenschaftliche Pedantismus, wie er in der jetzigen Orthographie zu Tage tritt, mit einem Schlage wegfällt. Der Schüler sieht endlich, dass wir nur 11 Intervalle haben, und dass hierbei dem absoluten Intervall die Hauptrolle zufällt.

Den Stoff wird der Lehrer nach seinem Ermessen so einzutheilen wissen, dass Theorie und Praxis stets mit einander Hand in Hand geben können. Hierzu dient vor allem der zweistimmige Gesang, der so recht den Schüler aufmerksam macht, was Harmonie genannt werden kann. Er sieht und hört, dass zwei Stimmen, die verschiedene absolute Intervalle singen, ein drittes hervorbringen, welches harmonirt, consonirt oder dissonirt; er wird finden, dass das neue Intervall das Product zweier Stimmen ist, und wird dieses neue harmonirende Intervall ein melodisches Intervall nennen.

Es ist dem Lehrer unbenommen, nach Gutdünken eigene Beispiele an die Tafel zu schreiben, oder schreiben zu lassen, um die Lust an der Sache rege zu halten. Es gilt nur immer: die Hauptsache, das absolute Intervall, zu betonen, und die Nebensache, das melodische Intervall, Nebensache sein zu lassen. Spielend wird der Schüler sich zurecht finden, wenn man ihm mit den unnützen Nebendingen: Generalbass und Orthographie, vom Leibe bleibt, weil alle Hemmnisse aus dem Wege geräumt sind. Auch kann nach einiger Uebung eine be-

reits bekannte Melodie vom Lehrer dictirt, d. i. vorgesungen oder vorgespielt werden nach Takten oder Motiven.

Ist der Schüler durch die Neuschrift erst in den Vorhof der Theorie eingetreten, dann wird er auch im Nothfall den Violinschlüssel verstehen und lesen lernen, trotzdem er das Unlogische der ganzen gegenwärtig gebräuchlichen Altschrift einsehen gelernt hat.

Vorbemerkung für den Lehrer.

Ich weiss, dass jede Neuerung schwer sich Bahn bricht, dass alles Gute Zeit braucht, dass jeder Einzelne sich scheut, der erste oder allein voran zu gehen, dass mancherlei Rücksichten obwalten, dass jede Neuerung gern verketzert wird — das Alles hindert jedoch nicht den Versuch zu wagen, und zwar in der Volksschule schon, und wenigstens zur Einführung in die Theorie die Neuschrift zu Grunde zu legen, wenn sie auch später wieder verlassen werden müsste aus Gründen der Opportunität, die keineswegs gegen die Neuschrift zeugen, sondern weil eben vorhandene Musikalien auch gesungen werden wollen, und nicht alle umzuschreiben sind.

Zur Einführung in die nothwendige, so leicht zu machende Theorie ist aber eine plastisch anschauliche Notenschrift, die jedes Intervall auf das bestimmteste kennzeichnet, unerlässlich, und die wohlthätigen Folgen der rationalen Neuschrift werden so indirect unserer schwierigeren unlogischen Altschrift zu gut kommen, wenigstens einigermaassen. Die Schreckbilder der orthographischen Scheinintervalle werden in ihr Nichts zerfliessen, und so kann die Neuschrift wenigstens in theoretischer Beziehung einstweilen ihren wohlthätigen Einfluss geltend machen. Hat also meine so praktische Neuschrift anscheinend nur einen theoretischen Werth, so wird sich dagegen zeigen, wie unpraktisch und untheoretisch zugleich unsere jetzige Altschrift ist.*

Ich brauche nur auf meine bereits in diesen Bl. erschienenen Artikel zu verweisen, deren Beachtung jeden denkenden Leser überzeugen wird, ob das Ziel eines fruchtbareren rationalen Gesang-Unterrichts nicht vielleicht eher erreicht werden könne mittelst der dargelegten Neuschrift, als mit gewohnter Notenschrift.

Wenn das erste Dampfschiff schon im Jahre 1493 den Manzanares in Spanien befuhr, aber als Teufelswerk zerstört wurde, und wir noch 300 Jahre auf sein wohlthätiges Erscheinen warten mussten, so wird wohl auch unsere Volksschule noch lange auf eine rationale Tonschrift zu warten haben. Der Gesang-Unterricht aber in der Volksschule ist so lange noch verfrüht, so lange die theoretischen Hemmnisse nicht weggeräumt sind. Sie sind aber nur allein zu beseitigen durch eine correcte Tonschrift. Ich werde mich gern bescheiden, falls jemand noch etwas Besseres, weil Einfacheres zu bieten vermag.

H. J. Vincent.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Orgel.

S. de Lange. *Sonate* (Nr. 4 in D-dur) für die Orgel. Op. 28. Pr. 3 \mathcal{M} . Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Der erste Satz vorliegender Sonate ist ein kräftiges wirkames *Allegro*, der zweite besteht aus einem fugirten *Lento assai* sanften Charakters und der dritte bringt ein Thema mit Variationen, deren letzte das Werk effectvoll abschliesst. Ist das Thema nicht ein volkstümliches Lied? Es kommt uns so bekannt vor. Merkwürdig, dass man im Augenblick oft das Bekannteste nicht erkennt. Ist es uns doch vorgekommen, dass ein Componist seine eigne freilich vor Jahren geschaffene Melodie nicht erkannte, als sie ihm vorgespielt ward. Da wären

wir wohl zu entschuldigen. Aber es ist ärgerlich, wenn man trotz alles Sinnens nicht erfährt, was man erfassen möchte. Um unsere Seele von der Qual des Nachsinnens zu befreien, hat der geehrte Componist vielleicht die Güte, der Redaction z. Z. gelegentlich eine uns orientirende Notiz zukommen zu lassen. Jedenfalls ist das Thema sehr anziehend. In der ersten Variation werden die Viertel der in der Mittelstimme liegenden Melodie von Fl. 4' in Sechzehntelnoten umspielt, die zweite giebt die Melodie dem Basse und lässt sie oben in Achteltrioen umspielen; die dritte Variation wird dadurch interessant, dass sie, trotzdem der Melodie der Durcharakter gewahrt bleibt, in Moll sich hält, und in der Schlussvariation erscheint das Thema ff in den Oberstimmen und der Bass figurirt. Fertige Orgelspieler wird die Sonate, deren Sätze in einander überleiten. interessiren, sie werden finden, dass dieselbe durchweg orgelmässig gehalten und trefflich gearbeitet ist, vielleicht auch der Ansicht sein, dass sie zum Vortrage in Concerten sich eigne.

Frkd.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Martin Roeder. Aus den Abruzzen. Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 49. Heft I: 4 \mathcal{M} , Heft II: 3 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die Stücke haben ein interessantes Colorit, und man möchte fast vermuthen, dass ihnen musikalische Motive aus den Abruzzen zu Grunde liegen. Doch mag es der Fall sein oder nicht, sie sind fesselnd und charakteristisch, geschickt gefasst, gut spielbar und verdienen viel Freunde zu finden. Wir machen nachdrücklich aufmerksam auf sie. Die Ueberschriften der in zwei Heften erschienenen sieben Stücke lauten: Auf der Haide, Tarantelle, Serenade und Kehraus, Auf den Bergen unter den Pifferari, Zwischen Felschluchten, Nationaltanz und Spiel, Volksfest.

Frkd.

Clavier-Concerte von W. A. Mozart. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen von Carl Beisecke. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Achtundzwanzig Clavier-Concerte sind hier in Einzelausgaben publicirt zum Preise von \mathcal{M} 2. 50 bis 5 \mathcal{M} das Stück. Die Ausstattung ist vorzüglich, Solo und Tutti sind im Stich klar geschieden, und ebenso sind die hinzugesetzten harmonischen Füllnoten leicht zu erkennen. Diese grosse Sammlung ist ganz dazu angethan und verdient es; von allen gebraucht zu werden, welche diese Concerte spielen. Zum öffentlichen Vortrage derselben hat der Herausgeber noch besondere Cadenzen geschrieben, welche im selben Verlage erschienen sind, worauf wir bereits früher aufmerksam machten. Es ist daher nichts unterlassen, um diese Stücke in unserer Zeit lebensfähig zu erhalten. Was aber noch fehlt, und zwar von Seiten des Publikums, das ist die allseitige Ausbeutung dieser Schätze. Mozart's Clavier-Concerte sollten viel mehr, als jetzt geschieht, in Privatvereinen oder im häuslichen Kreise gespielt werden. Sie bieten dem Spieler eine sehr willkommene Abwechslung von dem gewöhnlichen Vortrage, wenn er die Tutti trotz ihrer harmonischen Fülle leicht und schwach, so zu sagen *mezza voce*, die Solostellen aber mit vollem Ernst und mit allen Mitteln des Tons und Ausdrucks zu Gehör bringt. Auf solche Weise gewähren Clavierconcerte eine vorzügliche Uebung für den Spieler, und zugleich sind sie sehr unterhaltend.

Zehn melodische Uebungstücke für Vorgeschriftene im Pianofortespiel componirt von Anton Krause. Op. 28. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 5 \mathcal{M} .

Niemand wird sich zu der Behauptung versteigen, dass an Uebungsstücken für Pianofortespieler Mangel sei. So ist denn

auch mit gegenwärtigem Heft keineswegs einem länger gefühlten Bedürfniss abgeholfen; aber zugleich ist die Hand Krause's in diesen Dingen so geschickt und seine pädagogische Erfahrung so reif, dass man nur Werthvolles von ihm erwarten darf, was diese »40 melodischen Uebungsstücke« denn auch vollauf bestätigen. Man wird dieselben überall mit Nutzen gebrauchen können.

Berichte.

Göttingen.

Mt. Sie erinnerten mich, geehrter Herr Redacteur, bereits vor längerer Zeit an meine Referentenpflicht, doch war ich zu meinem Bedauern nicht im Stande, ihr damals nachzukommen. Nun aber, da das Semester zu Ende gegangen, möchte ich nicht länger säumen, um nicht allzusehr post festum zu kommen. Der Abschluss des musikalischen Semesters konnte kaum würdiger ausfallen, bestand er doch aus der Aufführung der Matthäus-Passion von Seb. Bach. Diese war im eigentlichen Sinne ein musikalischer Festtag für Göttingen. Eine so allgemeine Theilnahme an einer Aufführung ist hier wohl kaum erlebt worden. Auch aus der Umgegend, aus Städten und Dörfern, hatte sich trotz der Ungunst des Wetters am 3. März ein sehr zahlreiches Publikum eingefunden, so dass, wer nicht zeitig in der Universitätskirche sich einstellte, einen Platz förmlich erobern musste, in welche Lage auch Schreiber dieses versetzt ward. Nicht weniger waren auch die letzten Proben besucht. Diese grosse Theilnahme ist höchst erfreulich, mag sie eine Mahnung sein, mit vereinigten Kräften die Vorführung der Meisterwerke unserer Heroen, vor allen Händel's und Bach's, fortzusetzen. Das Interesse galt, das darf als sicher angenommen werden, dem Werke selbst und soll bei weitem grösser gewesen sein, als bei früheren Aufführungen der Passion. Alle tüchtigen Singkräfte der Stadt hatten sich vereinigt, um unter Leitung des academischen Musikdirectors Hille das mächtige Werk aufzuführen, und so sehen und hörten wir einen Chor so stark und kräftig, wie wir ihn in den letzteren Jahren nicht gehabt haben. Er war quantitativ wie qualitativ den Ansprüchen, welche das zum grossen Theil doppelchörige Werk an die Chorsänger stellt, vollständig gewachsen, und eine wahre Freude war es, zu hören, wie begeistert diese sangen. Ich habe nur Lob für sie. Stuttgart hatte uns in der Tochter des dortigen Gesangmeisters am Conservatorium, in der Concertsängerin Fräulein Marie Koch, einen vortrefflichen Solosopran gesandt. Die Künstlerin löste ihre Aufgabe nach jeder Seite hin in würdigster Weise. Ganz besonders erfreut hat mich der Vortrag der Arie »Ich will dir mein Herze schenken«, in der eine tiefe Freudigkeit schön zum Ausdruck gelangte. Der lebensfrische volle Ton ist hier gerade angebracht. Bach soll keineswegs im Armständerten gesungen werden, wie Unverständ zuweilen meint. Im zweiten Theil war der Sopran zum Schweigen verurtheilt. Für künftige Fälle möchte ich mir den Vorschlag erlauben, den Sopran auch die Arie im zweiten Theil »Aus Liebe will mein Heiland sterben« singen zu lassen. Sie hat ihre Schwierigkeiten wohl die sie begleitenden Blasinstrumente, doch hätten sich diese wohl heben lassen. Fast möchte ich dem Dirigenten einen Vorwurf daraus machen, dass er dieses höchst charaktervolle Stück gestrichen hat, will sonst aber gern zugeben, dass bei der Matthäus-Passion Beschränkung nöthig ist. Frankfurt a. M. lieferte in der Concertsängerin Fräulein Jenny Hahn einen vorzüglichen Alt. Dieselbe besitzt eine schöne, volle, biegsame und zugleich sehr gut geschulte Stimme. Sie ist, wie ich hörte, eine Schülerin von Meister Stockhausen. Die junge Dame singt auch musikalisch sicher, innerlich warm und mit Verstand, wovon besonders die allbekannte Arie »Erbarme dich« und die begleitete Recitative Zeugnisse ablegten. Das mit der Arie verbundene Violinsolo führte der Leiter der städtischen Kapelle, wenn auch nicht wie ein Meister ersten Ranges, doch gar nicht übel aus. Bei aller Anerkennung der Leistungen Fräulein Hahn's möchte ich ihr doch etwas von jener classischen Ruhe gönnen, welche zum

vollendeten Vortrag Bach'scher Compositionen unentbehrlich und z. B. an ihrem Lehrer Stockhausen so bewundernswerth ist. Das öftere Vibriren der Stimme und die unverkennbare Neigung der Künstlerin, die Bach'schen Tempi ins Moderne zu übersetzen — die z. B. eine kleine Stelle in der vorletzten Nummer des Werkes gützlich verdrüb — lassen sich mit jener Ruhe nicht wohl in Einklang bringen. Das bedeutende Talent Fräulein Hahn's aber wird ihr mit der Zeit schon den rechten Weg zeigen, das ist sicher anzunehmen! Herr Denner aus Cassel, als tüchtiger Oratoriansänger bekannt, war der Evangelist. Er überwand die grossen Schwierigkeiten seiner Partie und bewies durch seinen Vortrag, dass er sich in die Rolle tief eingelebt. Uebrigens klang seine Stimme mehrfach matt, ermüdet, was vielleicht die Folge augenblicklicher Indisposition war. An Stelle des plötzlich verhinderten Opernsängers Bletzacher in Hildesheim sang Herr Speith, ebenfalls Opernsänger daseibst, den Jesus. Das Weihe- und Würdevolle der Partie kam vielfach gelungen zum Ausdruck, der Vortrag der Einsetzungsworte gelang weniger, er war zu schleppend. Vor dem Schleppen dürfte der Sänger überhaupt zu wahren sein. Doch ist Manches zu entschuldigen bei einem Sänger, der vielleicht unvorbereitet für einen Anderen eintritt. Jedenfalls kann der Dirigent von Glück sagen, dass es ihm gelang, in letzter Stunde solchen Ersatz zu finden. Der hiesige Pianist, Herr Eduard Reuss, hatte die Orgelpartie auszuführen und zeigte, dass er auch auf dem Instrument aller Instrumente zu Hause ist. Er stützte und förderte die Aufführung mit Geschick und nach besten Kräften. Was das Orchester betrifft, so hielt es sich tapfer und war aufmerksam. Die Streichinstrumente accentuirten verschiedentlich zu scharf. Das Oboe-Solo in der Tenorarie mit Chor »Ich will bei meinem Jesu wachen« gelang recht gut. — So war die Aufführung eine des Werkes durchgehends würdige und dass sie einen tiefen Eindruck hervorgebracht, zeigten deutlich genug die Gesichter der Zuhörer und bewiesen deren Aeusserungen nach Schluss der Aufführung. Kleinere Verstösse waren wohl nur dem Eingeweihten bemerkbar, Störendes kam nicht vor, Dank der Umsicht und geschickten Hand des Dirigenten. Ich stimme ganz dem zu, was ein Referent der Göttinger Zeitung sagt: »Wir möchten dringend wünschen, dass mit derartigen Aufführungen: in grossem Maasstabe fortgeführt werde, es sind wirkliche musikalische Thaten, zur Ehre der musikalischen Kunst und zur Hebung und Förderung echten musikalischen Sinnes vollbracht.«

Noch ein Wort über die Kürzung der Matthäus-Passion. Die Chöre wurden sämmtlich gesungen bis auf die kleine Chorstelle »Was gehet uns das an«. Diese habe ich vermisst, schmerzlicher noch den Choral »Was ist die Ursach aller solcher Plagen« mit Tenorsolo »O Schmerz, welches Stück ich für eine der edelsten Perlen im Werke halte. Von den Chorälen wurden sechs ausgeführt, die übrigen waren dem Rothstift zum Opfer gefallen, wogegen nichts zu erinneren sein dürfte. Ausser der Partie des Jesus war dem Bass nur das begleitete Recitativ »Am Abend da es kühle war« zugeweiht. Warum sang er nicht auch die auf dasselbe folgende schöne Arie »Mache dich mein Herze rein« oder aber die nicht minder schöne »Gebt mir meinen Jesum wieder?« Dem Sopran habe ich vorher schon noch eine Arie gewünscht. Der Alt war gut dotirt und dem Tenor, der in den meisten Fällen neben der anstrengenden Partie des Evangelisten auch die anderen Tenorsoli zu singen pflegt, wird kaum mehr zumuthen dürfen. Wohl wissend, dass man dem Werke wie auch den Zuhörern keinen Gefallen damit thun würde, wenn man das Gute zu viel beibehielte, möchte ich doch für Beibehaltung der angeführten Stücke oder wenigstens einiger von ihnen plaidiren. Indem ich dem Dirigenten für die sehr verdienstliche und gelungene Aufführung des unvergänglichen Meisterwerkes unseres grossen Thomascantors meine vollste Anerkennung ausspreche, gehe ich über zu den anderen musikalischen Vorkommnissen und werde mich dabei kürzer fassen.

(Fortsetzung folgt.)

(45) Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Für Concert-Aufführungen.

Werke für Chor (und Soli) und mehrstimmige Gesänge mit Begleitung der Orgel.

Bach, Joh. Seb., Kirchen-Cantaten. Im Clavierauszuge mit untergelegter Orgelstimme herausgegeben vom Bach-Vereine in Leipzig. Deutscher und englischer Text. Grosses Octav-Format. Plattendruck auf bestem Papier.

No. 1. Am Feste der Erscheinung Christi (Sie werden aus Saba alle kommen) bearbeitet von Alfred Volkla n. d. n. 3 *M.*
 Chorstimmen n. 4 *M.* 20 *ƒ.*
 Sopran, Alt, Tenor, Bass à 20 *ƒ.*

No. 2. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis I. (Wer Dank opfert, der preiset mich) bearbeitet von H. v. Herzogenberg. n. 3 *M.*
 Chorstimmen n. 4 *M.* 20 *ƒ.*
 Sopran, Alt, Tenor, Bass à 20 *ƒ.*

No. 3. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis II. (Jesu, der du meine Seele) bearbeitet von Franz Wüllner. n. 3 *M.*
 Chorstimmen n. 4 *M.* 20 *ƒ.*
 Sopran, Alt, Tenor, Bass à 20 *ƒ.*

No. 4. Am Sonntage Quasimodogeniti (Halt' im Gedächtnis Jesum Christ) bearbeitet von H. v. Herzogenberg. n. 3 *M.*
 Chorstimmen n. 4 *M.* 20 *ƒ.*
 Sopran, Alt, Tenor, Bass à 20 *ƒ.*

No. 5. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis III. (Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe) bearbeitet von Alfred Volkla n. d. n. 3 *M.*
 Chorstimmen n. 4 *M.* 20 *ƒ.*
 Sopran, Alt, Tenor, Bass à 20 *ƒ.*

Bees, Eduard, Op. 4. Venite adoremus! (Kommt, laßt uns anbeten) Vier Motetten zum allerheiligsten Sacramente für zwei und drei weibliche Stimmen mit Begleitung von Orgel oder Harmonium oder Pianoforte.

Partitur 2 *M.* 30 *ƒ.*; Sopran 1, 2, Alt à 50 *ƒ.* 3 *M.* 30 *ƒ.*

No. 1. Pange Lingua.
 Partitur 50 *ƒ.*; Sopran 1, 2, Alt à 20 *ƒ.* 1 *M.* 40 *ƒ.*

No. 2. Adoro te devote.
 Partitur 50 *ƒ.*; Sopran 1, Alt à 20 *ƒ.* 1 *M.* 20 *ƒ.*

No. 3. O salutaris hostia.
 Partitur 1 *M.*; Sopran 1, 20 *ƒ.*; Sopran 2, Alt à 20 *ƒ.* 1 *M.* 70 *ƒ.*

No. 4. Ave verum corpus.
 Partitur 80 *ƒ.*; Sopran 1, 2, Alt à 20 *ƒ.* 1 *M.* 40 *ƒ.*

Brahms, Joh., Op. 42. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester oder Orgelbegleitung.

Clavierauszug 1 *M.* 50 *ƒ.* Chorstimmen 50 *ƒ.*

Sopran 1, 2, Alt 1, 2 à 45 *ƒ.*
 Orgelstimme 50 *ƒ.*

Carissimi, Giacomo, Jephta. Oratorium. In's Deutsche übertragen von Bernhard Gugler und mit ausgesetzter Orgel- oder Piano-fortebegleitung bearbeitet von Immanuel Faiss.

Partitur gr. 8. (Lateinischer und deutscher Text.) n. 4 *M.* Singstimmen (Chor und Soli) lateinischer und deutscher Text n. 3 *M.* 45 *ƒ.*

Chorstimmen: Sopran 1/2 75 *ƒ.*, Alt, Tenor 1, 2, Bass à 30 *ƒ.* netto. Solostimmen: Sopran 60 *ƒ.*, Tenor 45 *ƒ.*, Bass 45 *ƒ.* netto.

Eyken, J. A. van, Op. 44. Gebet vor einer Trauung von Victor von Strass, für Chor und Orgel. Partitur 80 *ƒ.*

Götte, C., Op. 12. Aufersteh'n. Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel. Partitur 1 *M.*

Getthard, J. P., Op. 29. Ave Maria für Tenor-Solo und Männerchor mit Begleitung der Orgel.

Partitur 1 *M.* Chorstimmen: Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 45 *ƒ.* 1 *M.* 50 *ƒ.*

Grotth, Carl, Op. 1. Requiem für vierstimmigen Chor und Solostimmen mit obligater Orgelbegleitung.

Partitur 3 *M.* 50 *ƒ.* Sopran, Alt, Tenor, Bass à 80 *ƒ.* 6 *M.* 50 *ƒ.*

Haydn, Jos., Non nobis Domine. Offertorium für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte.

Partitur 4 *M.* 50 *ƒ.* Chorstimmen 50 *ƒ.*
 Sopran, Alt, Tenor, Bass à 45 *ƒ.*

Ortner, Ant., Op. 12. Drei geistliche Gesänge für drei weibliche oder drei Männerstimmen mit willkürlicher Begleitung von Orgel oder Physharmonika oder Pianoforte. (Mit lateinischem und deutschem Texte.)

Partitur 3 *M.* Stimmen à 50 *ƒ.* 3 *M.* 50 *ƒ.*

No. 1. Ave Maria: »Ave Maria! Gratia plena.« (Ave Maria! Quelle der Gnaden.)

Partitur 80 *ƒ.* Stimmen à 20 *ƒ.* 4 *M.* 40 *ƒ.*

No. 2. Psalm: »Felix namque es.« (»Selig thronest Du.«)

Partitur 20 *ƒ.* Stimmen à 20 *ƒ.* 1 *M.* 40 *ƒ.*

No. 3. Hymnus: »Lingua mea dit trophaea.« (»Siegelieder tönen nieder.«)

Partitur 80 *ƒ.* Stimmen à 20 *ƒ.* 4 *M.* 40 *ƒ.*

Ritter, A. G., Hymnus aus dem 14. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel. Partitur 4 20 *ƒ.*

Weber, H., Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme mit Orgelbegleitung und Chor. Partitur 50 *ƒ.*

(46) Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke

von

Theodor Kirchner.

| | |
|--|---------------------|
| Op. 2. Zehn Clavierstücke. | 1 <i>M.</i> 30 |
| Heft 1 | 2 50 |
| Heft 2 | 2 50 |
| Op. 7. Albumblätter. Neun kleine Clavierstücke | 2 50 |
| Op. 8. Scherze für das Pianoforte | 4 50 |
| Op. 9. Präludien für Clavier. | |
| Heft 1 | 3 50 |
| Heft 2 | 3 50 |
| Op. 10. Zwei Könige. Ballade von E. Geibel, für Bariton und Pianoforte | 4 50 |
| Op. 12. Lieder ohne Worte für Clavier. (Dem Andenken Mendelssohn's gewidmet) | 4 — |
| Op. 14. Fantasiestücke für Pianoforte. | |
| Heft 1. Marsch. Albumblatt. Capriccioso | 3 — |
| Heft 2. Nocturne. Präludium. Novallette | 3 — |
| Heft 3. Studie. Scherze. Polonaise | 3 — |
| Op. 24. Still und bewegt. Clavierstücke. | |
| Heft 1 | 3 — |
| Heft 2 | 3 — |
| Op. 22. Ideale. Clavierstücke. | |
| Heft 1 | 2 50 |
| | (Wird fortgesetzt.) |
| Op. 24. Walzer für Clavier. | |
| Heft 1 | 4 — |
| Heft 2 | 4 — |
| No. 1. Walzer in As dur | 2 — |
| No. 2. Walzer in As dur | 2 — |
| No. 3. Walzer in C moll | 1 50 |
| No. 4. Walzer in A dur | 2 — |
| No. 5. Walzer in Des dur | 2 50 |
| No. 6. Walzer in B moll | 4 20 |
| No. 7. Walzer in B dur | 2 — |
| Op. 42. Mazurkas für Clavier. | |
| Heft 1 | 3 — |
| Heft 2 | 4 — |
| No. 1. Mazurka in G moll | 2 — |
| No. 2. Mazurka in Es dur | 1 50 |
| No. 3. Mazurka in G moll | 1 80 |
| No. 4. Mazurka in As dur | 1 80 |
| No. 5. Mazurka in F moll | 2 50 |
| No. 6. Mazurka in A moll | 4 50 |
| No. 7. Mazurka in C dur | 4 80 |

Hierzu eine Beilage von W. Spemann, Stuttgart.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 31. März 1880.

Nr. 13.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Ueber Händel's fünfstimmige Chöre. (Schluss.) — Berichte (Göttingen [Schluss], Kopenhagen). — Nachrichten und Bemerkungen (Eine Tarantel-Geschichte aus Pisticci — das Neueste über Tarantel-Bisse und -Tänze). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

(Fortsetzung.)

Ungefähr zur Zeit, von der ich jetzt rede, bildete sich ein drittes Theater in Fishamble-Street^{*)}, mit des Bürgermeisters Vergünstigung; die Leiter waren Vandermere und Waddy, welche das Smock Alley-Theater verlassen und eine grosse Anzahl der Mitwirkenden mit hinweggeführt hatten. Um sich ihnen entgegenzustellen, brachte Ryder Michael Arne^{**)} mit von London herüber, um Cymon aufzuführen; seine Frau wirkte mit darin und sie ernteten vielen Beifall. Aber Arne, welcher nicht damit zufrieden war, einer der grössten musikalischen Genies der Welt zu sein, wünschte auch den Stein der Weisen zu finden, und indem er sich einbildete ein grosser Alchymist zu sein, bezog er ein Haus in Richmond bei Dublin, wo er, alle seine Zöglinge vernachlässigend, sich gänzlich einer wissenschaftlichen Forschung nach Gold hingab. Die Folgen davon waren Ruin und Gefängnis (spunging-house). Es biess, er componire eine Oper fürs Covent-Garden-Theater, und als mein Vater dieses hörte, schickte er ihm in sein Gefängnis ein Pianoforte, unterhielt ihn mit Wein etc., und während er in dieser verächtlichen Haft war, componirte er sehr schöne Musik. Um solche Freundlichkeit zu vergelten, gab er mir jeden Tag Unterricht, und war noch nach seiner Freilassung immer besonders aufmerksam gegen mich.

Zu dieser Zeit war es, dass ein Portugiese Namens Il Cavaliere Don Pedro Martini nach Dublin kam: er spielte die spanische Gitarre sehr gewandt und es gelang ihm, die Gunst des Herzogs von Leinster, des Grafen von Westmeath, Lord Belmont's und der meisten hochgestellten Männer zu erlangen. Er demonstirte ihnen, dass Dublin und Edinburgh die einzigen Hauptstädte seien, welche keine italienische Oper besäßen und

schlug vor, eine italienische Gesellschaft Komiker nach dem Smock Alley-Theater zu bringen, um dort wöchentlich zweimal Vorstellungen zu geben. Er berieth die Sache mit meinem Vater, welcher, da er das Gelingen des Planes nicht für unmöglich hielt, ihn ermutigte und ihm allen möglichen Beistand versprach. Der Portugiese brachte eine grosse Anzahl Unterzeichnungen zusammen; erhielt das Theater und brachte die Gesellschaft herüber, unter welchen La Sestini, die beste Buffa der Zeit, und Signor Pinnetti, ein Venetianer und ausgezeichnete Schauspieler, waren; ferner Signor Fochetti, ein kräftiger erster Buffo, mit einem angenehmen Bass; ferner Savoy, Peretti etc. und eine zweite und dritte Sängerin. Signor St. Giorgio dirigitte vom Clavier aus und Signor Georgi [als erste Violine] leitete das Orchester, welches durch viele Londoner Künstler verstärkt worden war. Die Etüquette verlangte, dass das Orchester sowohl als auch das Publikum in den Logen und im Parterre im vollen Staat erschien. Taschen und Schwerter waren damals allgemein; die Preise der Plätze waren in den Logen und im Parterre eine halbe Guinee, auf der ersten Gallerie fünf Mark und auf der anderen drei.

Die zuerst zur Aufführung gelangte Oper war L'Isola d'Alcina, componirt von Gazzaniga, worin sehr viel schöne Musik enthalten war. Pinnetti, welcher in Italien wegen seiner französischen Charakterrollen berühmt war, spielte den Franzosen in der Oper bewundernswürdig.

Die nächste Oper war Paesiello's La Frascatana; das Haus war ungewöhnlich voll. La Buona Figliola, Piccini's populäre Oper, wurde auf den ausdrücklichen Wunsch einiger alter Cognoscenti gegeben, welche dieselbe in London gehört hatten. Lovatino war der Liebhaber (und wie man mir erzählt hat, kam ihm Keiner gleich in dem Gesange »E pur bella è la Cechina«); Morigi gab den deutschen Soldaten, Michelli den Gärtner, Savoy den Grafen, La Samperini, Cechina etc.

Die Erwartung war aufs Höchste gespannt, diese Oper in Dublin zu hören, da sie in London sehr vielen Beifall gefunden hatte — als ein Umstand eintraf, welcher die Aufführung zu verhindern suchte; es war die schwere Krankheit des Signor Savoy, welcher den Grafen zu spielen hatte, eine Rolle, die für die Oper von grosser Bedeutung war und eine hohe Sopran-

^{*)} In dieser Strasse befand sich auch das Concerthaus, in welchem Händel's Messias zur Aufführung kam; es war damals neu erbaut.

^{**)} Sohn von Dr. Thomas Arne, dem Componisten des Rule Britannia. Die Oper Cymon war von Michael Arne.

Stimme erforderte. Da kein zu diesem Beruf gehöriger Mann vorhanden war, fiel die Wahl des Portugiesen auf mich und er bot es meinem Vater selbst an, denn ich war in der italienischen Sprache sehr gewandt. Diese seine Bitte wurde unterstützt vom Herzog von Leinster, Herrn Conolly von Castle Town und vielen Anderen, welche immer gültig und freundlich gegen mich gewesen waren. Sie schienen Alle überzeugt zu sein, dass, wenn ich die Rolle übernehme, ich vielen Credit und Nutzen daraus würde ziehen können. Dieses bewog meinen armen Vater, einzuwilligen; besonders, da er sich vorgenommen hatte, mich nach Neapel zu schicken und in der That schon mit dem Capitain eines schwedischen Schiffes, welches dorthin fuhr, in Unterhandlung stand, mich als Passagier mit an Bord zu nehmen. Ich war sehr froh, als mir gestattet wurde, an der italienischen Oper mitzuwirken und zählte jeden langweiligen Augenblick, indem ich meine Rolle studirte. Jedoch zuletzt war der schreckliche Abend gekommen! Das Theater war gedrängt voll, und mir wurde viel Beifall gependet. Ich hatte eine kräftige Discantstimme, sprach das Italienische gut aus, war gross für mein Alter und übertraf bei weitem die leichtgläubigen Erwartungen meiner Freunde. Die Meinung, welche die ausländischen Musiker von meinen Fähigkeiten hatten, wog natürlich sehr zu meinen Gunsten.

Jetzt trat ein Umstand ein, welcher fast das Ende meiner theatralischen Laufbahn herbeigeführt hätte. Il Cavaliere Portugese, welcher der Gesellschaft zu verstehen gegeben hatte, dass ganz Peru und Mexico unter seiner Leitung stünde, war nichts als ein armseliger Chevalier d'industrie, und wollte sie nicht bezahlen. Sie waren Alle wie vom Schlage gerührt; »Point d'argent, point de Suisse« war ihr Motto. Pinnetti, welcher sah, dass er kein Geld bekommen würde, ging mit Fochetti nach England, und ohne diese beiden Hauptpersonen war es unmöglich, eine Oper aufzuführen; daher folgten die übrigen Italiener ihren Führern und zerstreuten sich; einige gingen nach England, andere nach Schottland etc.

Ryder, welcher damals dem Crow Street-Theater vorstand, war in neue Unterhandlungen getreten mit Michael Arne, um für drei Abende Cymon wieder zum Leben zurückzurufen. Frau Arne (seine zweite Frau) war eine angenehme Sängerin, und da sie zugleich grosse Schönheit besass, war sie als Silvia sehr bekannt. Man war der Meinung, dass ich eine noch hinzukommende Anziehungskraft besässe und schlug meinem Vater vor, mir zu erlauben, dass ich während der drei Abende Cymon spiele, und am vierten irgend eine Rolle, welche mir gefiel, wählte, die mir dann völlig kostenfrei als Belohnung zuertheilt werden solle.

Mein Vater war der weisen Meinung, dass, da Alles zu meiner Abreise nach Neapel bereit war, es für mich oder vielmehr für ihn sehr angenehm sei (denn ich dachte an Nichts, als an die Freude, wieder die Bühne zu betreten), den Vorschlag anzunehmen.

Drei Abende spielte ich Cymon und am vierten Lionel (oder um es recht zu sagen, Master Lionel) zu meinem Benefiz. Alle Plätze waren besetzt. Meine Lieder gelangten mir vortrefflich, und ich spielte meine Rolle auch ganz gut, da Webster in dieser Rolle noch frisch in meiner Erinnerung lebte.

Am 1. Mai 1779 nahm ich schweren Herzens Abschied von meinen Eltern und Geschwistern und begab mich an Bord eines schwedischen Kauffarteschiffes, von einem jungen Irländer begleitet, welcher für die römisch-katholische Kirche bestimmt war, und verliess mit günstigem Winde die gastlichen Ufer meines Vaterlandes; und ich kann wohl sagen, ich verliess es nicht wenig stolz, denn noch nicht 15 Jahre alt, hatte ich genug Geld verdient, um meine Reise nach Italien bezahlen und noch einige Zeit nach meiner Ankunft dort für Unterhalt und musikalische Ausbildung sorgen zu können.

II.

Aufenthalt in Italien.

Der englische Gesandte Sir William Hamilton. Pater Dolphin. Finerolli, Director eines Conservatoriums, Kelly's Lehrer. Des San Carlo-Theater.

Ich war so glücklich, Empfehlungsbriefe an Sir William Hamilton zu haben, welcher zu der Zeit englischer chargé d'affaires am neapolitanischen Hofe war, und an den Pater Dolphin, einen Dominikaner, welcher mein Beschützer und Führer sein sollte.

Da es zu jener Zeit wenig gute Claviere (Pianoforte) gab, besonders in Italien, kaufte mein Vater ein grosses, welches in einer der ersten Londoner Fabriken verfertigt war und sich in jeder Hinsicht als ausgezeichnet erwies, und dieses schenkte er mir nebst einigen englischen und italienischen Büchern. Meine Mutter versorgte mich reichlich mit leiblichen Bedürfnissen während der Reise, ausserdem mit zehn Guineen und einer goldenen Uhr. Nebenbei hatte ich einen Creditbrief an Pater Dolphin, welcher beauftragt wurde, meinen Unterhalt den Umständen gemäss zu bezahlen. —

Der erste Rath, den mir der Pater ertheilte, nachdem ich etwas Chocolate und Eis zu mir genommen hatte, war, meinen Brief Sir William Hamilton zu überreichen und mich zu entschliessen, in welches Conservatorio ich am liebsten aufgenommen sein möchte. Er liess mir zwischen dreien die Wahl: St. Onofrio, La Pietà oder La Madona di Loretto. An St. Onofrio war Monopoli der Director; an La Pietà Signor Sala, welcher der erste Contrapunktist seiner Zeit war, aber niemals eine hörenswerthe Melodie componirt hatte, und an La Madona di Loretto war es Finerolli, ein Kirchencomponist ersten Ranges. Er hatte auch verschiedene Opern geschrieben und mehrere seiner Schüler waren grosse Componisten geworden, unter ihnen Cimarosa.

Da ich Finerolli durch Rauzzini als einen grossen Meister kennen gelernt hatte, zog ich ihn den anderen vor; aber Pater Dolphin wünschte, dass ich auch Sir William Hamilton's Meinung hörte und mich davon leiten liess.

Kurze Zeit darauf begab ich mich zu Sir William und überreichte ihm meine Briefe; als er sie gelesen hatte, bewillkommnete er mich herzlich und versicherte mich, dass er mir sehr gerne Rath ertheile, welcher Richtung ich folgen müsste, und mir jeden nur in seiner Macht stehenden Dienst erweisen werde.

Da Sir William mich an demselben Tage zum Essen geladen hatte, wurde ich seiner Gemahlin vorgestellt. Der Geschmack und die Musikliebe dieser äusserst begabten Frau sind zu bekannt, um hier weiter erwähnt zu werden. Zu der Zeit gab sie häufig Concerte, zu welchen alle berühmten Künstler eingeladen wurden. Man hielt sie für die beste Clavierspielerin Italiens.

Nach dem Essen, bei welchem ich die Ehre hatte, mit dem Herzog von Bedford bekannt zu werden, wurde musicirt; der berühmte Millico begleitete sich selbst auf der Harfe die reizende Canzonnetta »Ho sparso tante lagrime«, sein Gesang war zaubernd. Als ich aufgefordert wurde, sang ich Rauzzini's Lied »Fuggiam da questo loco« und »Die Wasser schieden sich vom Meer (Water parted from the sea)«, mich selbst auf dem Pianoforte begleitend. Man schien allgemein zufrieden zu sein und Signor Millico bezeugte mir besonders seinen Beifall. Er erzählte mir, dass er in England oft Tenducci »Die scheidenden Wasser (Water parted)« hätte singen hören.

Als wir uns verabschiedeten, bat Sir William mich, am nächsten Morgen um 8 Uhr bei ihm vorzusprechen; ich kam jedoch nicht eher als ein Viertel vor neun. Als ich das Frühstückszimmer betrat, befanden sich Herr Drummond, sein Arzt, und mehrere Antiquare bei ihm; Herr Tisch war mit Cameen,

Intagios und Lava bedeckt. Sobald ich ins Zimmer trat, sagte er: »Mein lieber Junge, Sie sollten um 8 Uhr hier sein, und jetzt ist es schon Dreiviertelstunden darüber; und fügte hinzu, indem er mich sehr ernst anblickte, »wenn Sie nicht lernen, die Zeit zu halten, werden Sie niemals ein guter Musiker sein.« Diesen Wink habe ich in meinem Leben nie wieder vergessen.

Als wir allein waren, wünschte er von mir eine freie Entbüllung meiner Absichten und Zwecke, und welcher Richtung ich mich zugeneigt fühle. Ich theilte ihm die Umstände mit, welche meiner Abreise von Irland vorangegangen waren, und wie es meines Vaters Wunsch und Absicht sei, dass ich, nachdem ich gründlich in Neapel Composition studirt habe, nach England zurückkehren und ein Componist und Lehrer werden solle. Ich sagte ihm auch, dass der Beruf, zu welchem ich mich von ganzer Seele hingezogen fühle, nämlich die Bühne, meinem Vater zuwider sein würde. Das Geld anlangend, so theilte ich ihm mit, dass für meinen jährlichen Unterhalt während meiner Studienzeit 100 Neapolitanische Unzen (80 £ Sterling) bereit seien, die mir monatlich von Pater Dolphin ausgezahlt würden.

Als wir über Musik sprachen, drückte ich den Wunsch aus, Finerolli als Lehrmeister zu haben. Er antwortete mir: »Mein guter Junge, es ist unmöglich, einen besseren Lehrer zu wählen. Ich bin mit ihm befreundet und werde Sie ihm vorstellen und seiner Sorge anvertrauen; aber wenn Sie beginnen, müssen Sie nicht vergessen, dass man Nichts erlangt ohne hartnäckigen Fleiss. Für jetzt müssen Sie Ihren Wunsch, die Bühne zu betreten, dämpfen; Ihre Jugend und Ihre noch unsichere Stimme muss jeden Gedanken daran ausschliessen; in ein bis zwei Jahren können Sie viel lernen.«

»Jedoch,« fuhr er fort, »da Sie sich natürlich auch die Merkwürdigkeiten Neapels anzusehen wünschen, so nehmen Sie 4 Tage als Vergnügungszeit. Ihr Freund Fleming ist ein ehrenwerther Mann, er spricht italienisch und kennt alle Sehenswürdigkeiten und wird Sie unzweifelhaft in seinen Schutz nehmen. Empfehlen Sie mich dem würdigen Prior; erbitten Sie seine Erlaubniss und denken Sie an die Worte Gay's: »Heute amüsiren wir uns, morgen arbeiten wir; und wenn wir einmal begonnen haben, arbeiten wir hart.«

Er schüttelte meine Hand und sagte: »seien Sie kluge, gab mir eine Börse mit 20 Unzen, um, wie er sich ausdrückte, die Kutschen zu bezahlen.

Ich theilte Pater Dolphin dieses Gespräch mit, welcher ganz mit Sir William's Rath einverstanden war, und indem er meine 4 tägige Vergnügungszeit billigte, gab er mir mit seinem Segen und besten Wünschen sechs Unzen, welche er als einen grossen Vorschuss für meine menus plaisirs während dieser Zeit ansah. Herr Fleming willigte ein, mich auf meinen Herumschweifungen zu begleiten, und ich war so glücklich wie ein Kaiser. —

Nachdem ich zur Genüge alle Sehenswürdigkeiten und Vergnügungen genossen und Sir William's Geld in und ausser Kutschen verbraucht hatte, dachte ich, es sei wohl an der Zeit, ihm meine Aufwartung zu machen. Ich that es und erhielt sein Versprechen, mich am nächsten Tage Finerolli vorzustellen, was auch geschah.

Finerolli war ein heiterer, lebhafter kleiner Mann, ungefähr fünfzig Jahre alt; er hörte mich singen und war so freundlich zu sagen, dass meine Fähigkeiten versprechend seien; er nahm mich mit, um mir sein Conservatorium zu zeigen, in welchem sich gegen drei- bis vierhundert Knaben befanden; sie studirten Composition, Gesang und alle möglichen Instrumente. Es waren verschiedene Räume dort; aber in dem grossen Schulsaal, in welchen ich geführt wurde, trieben Einige Gesang, Andere spielten Violine, Oboe, Clarinette, Horn, Trompete etc., Jeder verschiedene Musik, und in verschiedenen Tonarten. Der Lärm war entsetzlich, und mitten in diesem

schrecklichen Babel musste ein Knabe, welcher Composition studirt, seine Arbeit verrichten und eine Melodie harmonisiren, welche ihm von seinem Lehrer gegeben war. Voll Abscheu verliess ich den Ort und nahm mir fest vor, niemals ein Bewohner desselben zu werden.

Meine Gefühle hierüber theilte ich Pater Dolphin mit, und auch den Widerwillen, den ich dagegen hatte, in den Processionen mit zu gehen und den Anzug zu tragen, zu welchem Alle, die das Conservatorio besuchten, gezwungen waren. *) Als er dieses Finerolli vorstellte, versetzte derselbe: »Ich habe den Knaben lieb gewonnen und will ihn in meine Wohnung aufnehmen; er soll ein kleines Zimmer in der Parterrewohnung meines Hauses haben und an meinem Tische essen. Dabei wird er die Vergünstigung haben, das Conservatorio täglich zu besuchen und alle Vortheile eines Schülers zu erhalten, ohne genöthigt zu sein, deren Kleidung anzulegen oder ihre Pflichten zu erfüllen.

Mein englisches Clavier war mir von geringem Nutzen, da Finerolli es als sine qua non hingestellt hatte, dass ich alle Gedanken aufgeben müsse, ein Clavierspieler zu werden; denn alle italienischen Gesanglehrer halten es für sehr nachtheilig (prejudicial) für die Stimme. Mein Lehrer stellte mich den verschiedenen Theaterdirectoren vor, und ich hatte bei allen freies Entrée. Im San Carlo-Theater wurden grosse, bedeutende Opern aufgeführt (die anderen drei Theater sind für Buffo-Opern); die erste, welche ich dort hörte, war Metastasio's Olimpiade, die Musik war von Metzelevisic, einem Deutschen [Böhmen] von grossem musikalischen Rufe. Ich fand sie sehr schön und die Darstellung ausgezeichnet.

Der berühmte Marchesi, der erste Sopran, sang die Partie des Megacle; Ausdruck, Gefühl und Ausführung der schönen Arie »Se cerca se dice l'amico dov' è«, waren erhaben über jedes Lob. Anzani, damals der beste Tenorsänger Europa's, wirkte auch mit, und Macherini, seine Frau, war die bedeutendste Sängerin, sie hatte eine angenehme Stimme, aber leider nur von geringem Umfange; die Neapolitaner nannten sie »La cantante con la parrucca«, da sie eine Perrücke trug, weil sie vor ihrem Engagement durch Krankheit alles Haar verloren hatte. Aber sie war doch beliebt trotz ihrer Perrücke!

Die Pracht, welche bei den Vorstellungen entfaltet wurde, sowie auch die Schönheit der Ballets, war unübertrefflich. . . . Ich kann nicht begreifen, warum es in unseren Theatern nicht ebenso sein könnte, ausgenommen dass die Bühne in San Carlo wegen ihrer ungeheuren Ausdehnung jede Art der Maschinerie möglich macht und sich der Hintergrund der Bühne nach der See öffnet; englische Theaterunternehmer werden aber schwerlich das Geld daran setzen. Viermal im Jahre ist dieses prächtige Theater illuminirt; nämlich am Geburtstagsabend des Königs von Spanien und denjenigen des Königs, der Königin und des Kronprinzen von Neapel.

In diesem ungeheuren Gebäude befinden sich sieben Reihen Logen; vorn in jeder Loge ist ein Spiegel und vor jedem zwei grosse Wachskerzen; diese, welche sich durch den Widerschein vermehren und verbunden mit dem Lichtermeer auf der Bühne, entfalten einen nahezu blendenden Glanz.

Jede Loge kann zwölf Personen umfassen, welche bequeme Stühle etc. haben; an der Rückseite von jeder in den vorderen Reihen befindet sich ein kleines Zimmer, wo der Conditior und Page des Eigenthümers warten, um Süßigkeiten und Eis der

*) Am oder nach dem 17. October sind die Knaben [Schüler] der drei Conservatorien verpflichtet, neun Tage lang Morgens und Abends in ihrem Ornat in der Franziskanerkirche mitzuwirken. Wegen ihrer Betheiligung und unentgeltlichen Mitwirkung bei diesem Feste sind sie durch des Königs Erlaubniss von allen Abgaben auf Wein und Nahrungsmittel befreit, die von den sonstigen Einwohnern ohne Ausnahme bezahlt werden müssen.

Gesellschaft in den Logen oder auch ihren Freunden, welche sie im Parterre erkannt haben, zu präsentiren.

Im Parterre sind sechzehn Reihen und in jeder Reihe vierzig Sitze; sie sind gepolstert und haben Armlehnen wie Stühle. Wenn Jemand sich zum Abend einen Platz nimmt, erhält er einen Schlüssel dazu und wenn er das Theater verlässt, schliesst er den Sitz wieder zu und giebt den Schlüssel ab.

An Gallatagen erscheinen der König, die Königin und der ganze Hof im vollen Staat; bei solchen Gelegenheiten ist der Anblick herrlich.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Händel's fünfstimmige Chöre.

(Schluss.)

Dieses *Bdur-Te Deum* wurde später auch für die königliche Kirchenmusik verwandt, wie man sich leicht denken kann, erfuhr aber dabei eine sehr bedeutende Umarbeitung. Aus derselben entstand dann das

Te Deum in A-dur.

Durch den Titel von Arnold's Ausgabe ist die irrthümliche Meinung verbreitet, dass es im Jahre 1720 ebenfalls für den Herzog von Chandos geschrieben wurde; ein Blick auf das Orchester, welches die Viola enthält, beweist aber schon die Unrichtigkeit dieser Angabe. Wie die Instrumentation, so ist auch der Chor mehr gefüllt, was aus der nachstehenden Uebersicht erhellt:

1. *Chor* »Wir preisen dich« zu sieben Stimmen (Cantus, Tenor I II III, Bass I II III).
2. *Tenor-Solo und Chor* »Dir singt der Engel lauter Chöre zu fünf Stimmen (Cantus, Tenor I II III und Bass).
3. *Solo für hohen Tenor und Chor* »Vor dir Cherubim und Seraphim« zu sieben Stimmen (Cantus, Tenor I II III, Bass I II III).
4. *Bass- und Tenor-Soli mit Chor* »Der würdevolle Chor der Apostel« zu sechs Stimmen (Vertheilung wie oben).
5. *Solo für hohen Tenor* »Als du auf dich genommen.«
- 6^a. *Bass- und Tenor-Soli mit Chor* »Und wir glauben, dass du kommst zum Weltgericht« zu sechs Stimmen (Vertheilung wie oben).
- 6^b. *Chorsoli für Sopran und Bass mit Chor* »Tag um Tag erschalle« zu sechs Stimmen (wie oben).
7. *Tenorsolo* »Verleih', o Herr«.
8. *Chor* »O Herr, auf dich stellt mein Hoffen« zu sechs Stimmen (wie oben).

Dies wäre hiernach als sechsstimmiges *Te Deum* zu bezeichnen, weil die meisten Chöre auf sechs Linien geschrieben sind. In Wirklichkeit verhält es sich doch etwas anders mit dieser Vielstimmigkeit. So gehen bei dem ersten Chore die beiden unteren Bässe zusammen, und zuletzt gesellt sich ihnen auch der obere College. Von den drei Tenoren wandeln gern zwei unisono, so dass niemals mehr als sechs Stimmen, durchgehends aber fünf und in den beiden letzten Takten sogar nur vier vorhanden sind. Er ist hierin also nicht reicher, als der nächstfolgende kleine Chorsatz, welcher sich fünfstimmig hält. Der dritte Chor ist nicht viel grösser; er steht in sieben Stimmen aufzeichnet und singt von seinen sieben, anfangs durch Solo unterbrochenen Takten zwei in sechs, zwei in fünf und die drei letzten in vier Stimmen. Die vierte Nummer weist nur einen sechsstimmigen Takt auf; alles übrige ist fünf- und vierstimmig; der fugirte Schlusssatz davon »Du bist der Ehrenkönig« hält sich lediglich vierstimmig, hin und wieder eine ein-

zelne Note abgerechnet. In gleichem Sinne ist der nächste Chor als fünf- und vierstimmig zu bezeichnen, wobei die letztere Art der Vertheilung vorwiegt. Macht diese Vierstimmigkeit sich hier bei den Schlüssen geltend, so waltet sie in der zweiten Hälfte des sechsten Stückes (6^b) zu Anfang, während im weiteren Verlaufe fünf und sogar sechs Stimmen sichtbar werden. Wir gelangen nun an den Schlussschor, und dieser ist trotz seiner sechs Linien nur vierstimmig mit einigen wenigen Takten, die sich in fünf Stimmen ausbreiten.

Das Ergebnis ist also, dass diese breiter ausgeschriebene Partitur nicht in gleichem Maasse auch eine innere Erweiterung darstellt. Um aber die Nöthigung zu verstehen, welche die grössere Anlage bei dem grösseren Kirchenchore veranlasste, muss man die Zusammensetzung solcher Chöre namentlich in den englischen Kathedalkirchen berücksichtigen. Der Chor besass in allen drei Stimmen (Cantus, Tenor und Bass) ausgebildete Solisten, welche sich theils in ganzen abgeschlossenen Sätzen, meistens aber in einzelnen Intonationen und Anregungen zwischen den Chören geltend machten, und diese Chöre waren dann durchweg von geringer Ausdehnung; als Responsorien und Steigerungen des von einem oder mehreren Solisten Angeregten ist durchweg eine gedrängte Kürze geboten, wenn die vortragene Musik überhaupt noch liturgisch verwendbar sein soll.

Dieser letzten Bearbeitung des *Te Deum* zeitlich und sachlich am nächsten stehen die

Vier Krönungs-Hymnen (Coronation Anthems)

vom Jahre 1727. Das erste, auch einzeln vielgesungene Stück »Zadok der Priester« beginnt siebenstimmig, steht aber in seinem Haupttheile auf 5 und 6 Linien und ist abwechselnd vier-, fünf- und sechsstimmig, wobei die Fünfstimmigkeit vorwaltet. Der siebenstimmige Anfang hat zwei Soprane, im übrigen liegt aber die Erweiterung in den männlichen Stimmen, ganz wie bei den voraus gegangenen Kirchenstücken.

Bei den anderen Anthems ist dieses ebenso. Das zweite (»Der Fürst wird sich freuen«), obwohl in 4 bis 6 Linien aufgezeichnet, ist durchgehends nur vier-, wenig fünf- und fast garnicht sechsstimmig. Mit dem dritten Anthem (»Mein Herz denkt und dichtet«) verhält es sich nicht anders; der sechslinige Gesang ist höchstens immer nur fünfstimmig, und überall leitet ihn Händel gern auf vier Stimmen zurück. Dabei sind es stets die einfach harmonischen Stellen, sowie kleinere Figuren, Imitationen und Intonationen, bei welchen eine grössere Stimmenfülle erscheint; aber sowie eindringliche Hauptthemata fugirter Art auftreten, zieht sich der Gesang unwillkürlich auf vier Stimmen zusammen. Das Thema wird dann doppelt und dreifach umspinnen; es ist als ob der Componist die Hauptstriche seiner Zeichnung nicht deutlich und leuchtend genug bekommen könnte. Dieser Rücksicht auf Klarheit und contrastirende Gestaltung wird Alles geopfert, selbst eine in ungestörten Realstimmen einher schreitende contrapunktische Künstlichkeit.

Ueber das vierte oder letzte Anthem (»Deine Hand erstarke«) ist dasselbe zu sagen, wie über die drei Vorgänger; seine durchweg fünfstimmige Aufzeichnung erregt aber noch unser besonderes Interesse, um so mehr da der Chor — in der angegebenen Beschränkung — durchweg wirklich fünfstimmig gehalten ist. Bei sämmtlichen Anthems ist es der Tenor, welcher zur Erzielung der Fünfstimmigkeit in drei Stimmen zerlegt ist; Cantus und Bass bleiben ungetheilt.

Mit diesem Kirchenwerke hört die ältere Weise der Stimmentweiterung bei Händel auf. Seine Trauerhymne (Funeral Anthem) auf den Tod der Königin Karoline vom Jahr 1737 bildet mit den ausschliesslich vierstimmigen Chören den

Uebergang zu dem *Dettinger Te Deum* (1743), welches ausschliesslich fünfstimmig angelegt ist, nämlich durch Theilung der Soprane, wie es auch bei *Urio der Fall* war. Das gleichzeitige *Dettinger Anthem* (Händelausgabe vol. 36, p. 111—153) ist aber nur vierstimmig, obwohl die Oberstimme als *Cantus I* und *II* bezeichnet und anfangs auch auf zwei Linien gebracht wurde. Dies geschah offenbar nur deshalb, weil dem Componisten eine solche Theilung durch das eben beendete *Te Deum* noch in der Feder steckte.

Blicken wir von den Kirchenwerken auf die oratorischen Stücke, so enthält *Brocke's Passion* (1716) lediglich vierstimmige Chöre, schliesst sich also ganz dem an, was in Deutschland vorwiegend gebräuchlich war. Ganz anders verhält es sich mit den beiden englischen Werken, welche in der fruchtbarsten Zeit der Anthems entstanden, mit *Acis und Galatea* und *Esther*. Sie erinnern uns an das *Bdur-Te Deum*, denn ihr Orchester ist ähnlich gehalten, und die Chöre sind sämtlich fünfstimmig ausgeschrieben.

Acis und Galatea (um 1720)

enthält nur fünf Chöre, einen zu Anfang (»O, den Fluren sei der Preis!«), einen in der Mitte (»Armes Paarl ach, hart Geschick!«) und drei am Ende, von denen aber der eine (»O, ist mein Acis nun dahin!«) ein Sopransolo mit Unterchor von vier Männerstimmen ist. In der Händelausgabe (Band 3) findet sich zwar noch ein vierstimmiges Chorstück (»Selig, selig!«) in zwei Versionen (S. 47 und 123), aber das ist ein zwölf Jahre späterer Zusatz, als das ursprüngliche Werk durch allerlei fremdartige Einschiebel erweitert und entstellt wurde.

Der reizende Anfangschor, welcher das Leben in der schönen Natur preist, ist ein charakteristisches Beispiel, wie Händel ein wirklich fünfstimmig angelegtes Stück in künstlerischer Freiheit behandelt. Bei den besonders bedeutsamen Figuren werden zwei Stimmen verschmolzen; die Wiederholung eines Solo vereinigt sogar alle drei Tenore im Einklange; und an den Stellen, wo die Lust am heftigsten durchbricht, genügt nur noch ein allgemeines Unisono.

Der schönste fünfstimmige Chor, welchen Händel geschrieben hat, und überhaupt einer seiner allerbesten Chöre, leitet die Ankunft des Polyphem ein: »Armes Paarl o seht das Ungeheuer nahn!« In den ersten 32 Takten und auch später werden die fünf Stimmen selbständig geführt, wobei aber sorgfältig vermieden ist, dass sie sich zu dicht in einander verflechten; doch mit dem Eintritt des Gegenbema (»o seht das Ungeheuer nahn!«) ändert sich die Scene, jetzt stehen immer zwei, anfangs sogar drei Stimmen Schulter an Schulter zusammen, falls nicht durch ein Pausiren einzelner Stimmen die nöthige Lichtung geschaffen wird.

Der schöne und wirkungsreiche Chor »Klagt all ihr Musen!« hält sich rein harmonisch und ist dadurch eine Merkwürdigkeit unter den bisher besprochenen Sätzen von Händel, dass er (wenn man vier Takte abrechnet) gänzlich fünfstimmig bleibt. Hier wo alles Figuren und Figuriren ausgeschlossen war, bedeuteten fünf Stimmen eine offenbare Bereicherung der Harmonie, deren auch stimmlich gleicher Fluss für den Charakter dieses Stückes noch besonders sinnvoll ist.

So erblickt man, neben der erstaunlichsten Unabhängigkeit von dem technischen Mittel, überall auch eine weise Bezugnahme auf den Moment, dessen entsprechender Ausdruck im letzten Grunde selbst für die Stimmenvertheilung der Chöre das Gesetz abgibt.

Das Oratorium Esther (um 1720)

soll vorläufig den Schluss der hier besprochenen Reihe von Werken bilden. Es eignet sich dazu besser als irgend eine an-

dere Händel'sche Composition, selbst das gleichzeitige, für dieselben Sänger und Hörer geschriebene *Pastoral Acis und Galatea* nicht ausgenommen; denn bei diesem seinem ersten biblischen Oratorium wollte Händel zeigen, was er im fünfstimmigen Satze zu leisten vermochte, und wenn er es auch nicht zeigen wollte, so hat er es doch gezeigt. Die Vertheilung ist ganz wie bei *Acis und Galatea*: Sopran, Alt d. h. hoher Tenor, zwei weitere Tenore und Bass.

Der erste Theil dieses Oratoriums enthält fünf Chöre:

1. Shall we the God of Israel fear —
2. Shall we of servitude complain —
3. Ye sons of Israel, mourn —
4. Save us, o Lord —
5. Virtue, truth and innocence.

Sie sind sämtlich nicht sehr ausgedehnt, namentlich die mittleren. In den Motiven weichen sie so bedeutend von einander ab, wie die Worte, welche ihnen zu Grunde liegen; aber die chorische Anlage ist wesentlich gleich. Es sind überall nur kleine fugirte Eintritte vorhanden, und wo diese sich, wie in dem letzten Chore, zu längeren solistischen Zwischengängen erweitern, wird in dem folgenden Tutti aller Sänger die Fünfstimmigkeit nicht aufgegeben; dieselbe ist überall erhalten.

Der zweite Theil enthält nur zwei Chöre, die aber von grossem Umfange sind. Der erste (»He comes, to end our woes!«) steht zu Anfang. Auch hier ist die Fünfstimmigkeit selbst in solchen Stellen durchgeführt, welche Händel sonst vierstimmig zu setzen pflegt; nur zweimal gehen die beiden Tenore bei demselben Eintritt je sieben Takte lang zusammen.

Der andere Chor dieses zweiten Theils (»The Lord our enemy has slain!«, der Schluss des Oratoriums, überragt an Umfang sämtliche fünf Chöre des ersten Theils fast um das Doppelte, und ist überhaupt der längste Chor welchen Händel geschrieben hat. Er besteht natürlich aus verschiedenen Absätzen, und wer Händel's Klarheit in der Gruppierung solcher Massen kennt, der wird sich schon einigermaassen vorstellen können, wie er die Contraste selbst bei dieser Ausdehnung zur Geltung bringt. Hier soll nur hinsichtlich der Stimmenvertheilung bemerkt werden, dass auch dieses ungeheure Chorstück gänzlich fünfstimmig geschrieben ist, sogar in den fugirten Theilen mit breiten gedehnten Motiven. Obwohl in seiner Länge mehr ein Ausfluss jugendlicher Ueberkraft, als ein reines Kunstmuster, zeigt dieser Chorriese doch hinsichtlich der Stimmenbehandlung im Einzelnen dieselben Vorzüge, welche wir vorher schon an vielen Beispielen hervor gehoben haben. Diese eigenthümlichen Vorzüge bilden den festen Unterbau der alles überragenden Grösse Händel'scher Chorgestaltung.

Hiermit haben wir die Werke besprochen, welche in der älteren Weise, durch Erweiterung der hohen Männerstimmen als des Mittelpunktes der Chöre, fünfstimmig gestaltet sind. Die späteren, im Theater aufgeführten Oratorien gehören einer anderen Gruppe an hinsichtlich der Stimmenvertheilung, und müssen einmal für sich betrachtet werden. Chr.

Berichte.

Göttingen.

(Fortsetzung und Schluss.)

Die academischen Concerte, vier an der Zahl, liessen uns hören: die *Fdur-Symphonie* (Nr. 8) und die *Eroica* von Beethoven, die *Adur-Symphonie* von Mendelssohn, die *Ouvertüre* zu »Lodoiska« von Cherubini, die zu »Hans Heiling« von Marschner, ein

norwegisches Volkslied, für Streichorchester bearbeitet von Svendsen, ein Allegretto (Menuett) von Beethoven. Soll ich Preise für die Ausführung vertheilen, so bekomme den ersten Preis die Eroica, den zweiten die F-dur-Symphonie von Beethoven und Marschner's Overtüre. Von Mendelssohn's Symphonie gelangen am besten der zweite und dritte Satz. Für den ersten habe ich nur geringe Sympathien, er erscheint mir für seinen nicht bedeutenden Inhalt zu breit ausgezogen. Im letzten Satze kamen die Terzen-Triolen der beiden Flöten nicht egal genug heraus, sonst ging er recht gut. Einen guten Eindruck hinterliess das norwegische Volkslied, seines Charakters an sich und sodann seiner interessanten Behandlung wegen. — Von Gästen hörten wir: Frau Koch-Bossenberger, Opernsängerin aus Hannover, eine ausgezeichnete Coloratursängerin mit volltönender frischer Stimme, die auch einfache Lieder schön zu singen versteht. Sie trug vor eine Arie aus Mozart's »Entführung« (Ach ich liebe etc.) und Lieder von Schubert, Jensen, Bossenberger und Eckert und wurde vom Publikum sehr gefeiert. Die Concertsängerin Fräulein Emma Hopf aus Berlin erwies sich in dem Vortrage einer Arie der Penelope aus Bruch's »Odyssee« und von Liedern von Schubert, Brahms, Tappert und Holstein als eine tüchtig geschulte Sängerin und erwarb sich durch ihren einfach nobeln Vortrag und ihre sympathische sonore Altstimme bald die Gunst der Zuhörer, die es an Beifall nicht fehlen liessen. Eine andere Concertsängerin, ebenfalls Altistin, Fräulein Auguste Költgen aus Düsseldorf, debutirte mit einer Arie aus »Paulus« und Liedern von Schubert, Beethoven und Dessauer. Ihre Stimme ist, besonders in der Tiefe, von schönem Klange. Die junge Dame schien jedoch wenig disponirt und ausserdem sehr befangen zu sein, sodass ein Urtheil über ihre Leistungen, welche vom Publikum freundlich aufgenommen wurden, sich kaum abgeben lässt. Die Pianisten Gebrüder Willi und Louis Thörn aus Pest erfreuten uns wiederum durch ihr vollendetes Zusammenspiel in einem Concert von Liszt und Sachen von Carl Thern, Raff, Chopin etc. und veranlassten das Publikum zu den lauteften Beifallsbezeugungen. Bedauert habe ich nur, dass die Herren nicht mehr gehaltreiche Sachen zum Vortrag brachten. Der hiesige Pianist, Herr Eduard Reuss, ein Schüler von Liszt, spielte Beethoven's G-dur-Concert und ausserdem Solostücke von Chopin und Weber. Der Vortrag des Concerts hatte den besten Erfolg, zu dem das discret begleitende Orchester wesentlich beitrug. Herr Reuss kann sich zu dem Erfolge gratuliren. Er wurde durch reichen Beifall und Hervorruft belohnt. Ausserdem liess Herr Hille in den academischen Concerten ausführen zwei Chöre a capella: ein »Ave Maria« von Arcadelt und »Es ist ein Ros' entsprungen« von Prätorius, sowie den kleinen freundlichen Chor für Frauenstimmen »Blanche de Provence« von Cherubini, und der Männerchor allein sang zwei schottische Lieder, für Männerstimmen und Orchester eingerichtet von Weinwurm, und Brahms' Lied vom »Herrn von Falkenstein«, für Männerchor und Orchester arrangirt von Heuberger. Die Vorträge gelangen durchweg, fanden viel Anklang und gewährten eine angenehme Abwechslung.

Von den sonst hier gegebenen Concerten erwähne ich zunächst das von Sarasate und dem Pianisten Herrn Wels aus Osnabrück gegebene. Ueber den excellenten Geiger kann ich nur wiederholen, was schon unzählige Male von ihm gesagt ist: dass er durch seinen sinnlich schönen Ton berückt und durch seine vollendete Technik in Erstaunen setzt. Natürlich wurde er auch hier mit Beifall überschüttet. Er spielt keineswegs kalt, aber besondere Tiefe des Vortrags, sowie Grösse des Tons, wie wir sie u. A. an einem Joachim bewundern, besitzt er nicht. Doch man soll nicht Alles von Allen verlangen, Sarasate ist anders musikalisch geschult und erzogen als unsere deutschen grossen Geiger und wenn er auch anders spielt als diese, so ist und bleibt er immer ein Geiger von Gottes Gnaden, dessen süssen Tönen man mit innigstem Behagen lauscht. Er spielte mit Herrn Weiss: Andante und Variationen aus der Kreuzer-Sonate von Beethoven, Mendelssohn's Violinconcert und spanische Tänze. Dem Geiger gegenüber hatte der Clavierspieler einen schweren Stand, doch wurden auch dessen Vorträge, bestehend aus Präludium und Fuge von S. Bach und Stücken von Field, Rheinberger, Rubinstein und Chopin, beifällig aufgenommen. Nicht lange darnach gaben die Herren Concertmeister Kömpel aus Weimar und der schon erwähnte Pianist Herr Reuss ein Concert, das sie mit der Kreuzer-Sonate von Beethoven eröffneten. Der Vortrag derselben war vortrefflich in jeder Beziehung. Herr Kömpel spielte ausserdem Spohr's Gesangs-scene, die ihm, dem besten Schüler Spohr's, kaum ein An-

derer so schön nachspielen dürfte, und Herr Reuss liess Solosachen von Bach (Bourrée und Gavotte), Händel (Gigue), Raff (Rigaudon aus Op. 304) und Chopin (Notturmo und Walzer) hören. Den Concertgebern wurde der Beifall nichts weniger als karg zugemessen. Mit Liszt's zwölfter ungarischer Rhapsodie für Piano und Geige, am Schluss des Concertes gespielt, schien das Publikum nicht sonderlich zu sympathisiren. — Die Herren Kapellmeister Carl Reinecke und Concertmeister Henry Schradieck aus Leipzig veranstalteten zwei Beethoven-Abende, um sämtliche zehn Sonaten für Piano-forte und Violine zum Vortrag zu bringen, ein Unternehmen, um dessen Anfall, äusseren Ausfall wenigstens, man besorgt sein konnte. Man durfte sich wohl fragen, ob hier des Guten und Gleichartigen nicht zu viel auf ein Mal gebracht werde. Derartige Bedenken mussten Wurzel gefasst haben und so waren die beiden Concerte denn auch nur schwach besucht, wobei jedoch bemerkt werden muss, dass sie in eine für hier schlechte Zeit, in die Weihnachtsferien, fielen. Doch sie kamen zu Stande und keiner der Zuhörer ging gelangweilt oder zum Tode ermattet fort. Die Herren verstanden das Publikum zu fesseln und die ersten Bedenken zu beschwichtigen und das ist hauptsächlich das Verdienst des Herrn Reinecke. Derselbe bewährte sich als sehr guter Beethovenspieler, der den Charakter einer jeden Sonate, eines jeden Satzes ins beste Licht zu setzen verstand, dabei ihnen weichen Anschlag besitzt, klar und warm spielt, ohne sentimental zu werden, und schön gliedert. Nur sein Forte in der Tiefe des Instruments konnte streng klingen und die Geige decken. Auch Herr Schradieck gab sein Bestes und brachte Vieles sehr gelungen zu Gehör; schade nur, dass die Reinheit seines Spiels hier und da zu wünschen übrig liess. — Wenn ich der drei von der hiesigen Militärkapelle gegebenen Symphonie-Soirées Erwähnung thue, so geschieht es zunächst, um der Pianistin Fräulein Eilerberg aus Cassel, welche in zweien von ihnen spielte, ein paar freundliche Worte zu sagen. Die junge Dame besitzt Talent und spielt recht nett, geläufig und klar, doch noch mit wenig Innerlichkeit, die hoffentlich mit den Jahren kommt. Sie darf sich nur nicht verleiten lassen, an Aufgaben heranzutreten, zu deren Lösung ihre Kräfte noch nicht ausreichen. So hätte sie besser gethan, das Amoll-Concert von Schumann nicht zu spielen. Freilich wurde sie, und das soll zu ihren Gunsten geltend gemacht werden, vom begleitenden Orchester mehr gehemmt als gehoben. Da ich die, übrigens schwach besuchten Concerte einmal erwähnt, so mag noch hinzugefügt werden, dass die Ausführung der Symphonien den Erwartungen, welche anfänglich gehegt wurden, in keiner Weise entsprochen hat. Die Orchesterkräfte sind für solche Werke zu wenig geschult, zum grossen Theil wohl auch schulungsunfähig, und was die Leitung betrifft, so liess sie ebenfalls viel zu wünschen übrig, ja war nicht selten derart, dass Zweifel entstehen konnten, ob dem Dirigenten der Unterschied zwischen Marsch und Symphonie zur Erkenntnis gekommen sei. Es ist unglücklich, was z. B. im Vergreifen der Tempi geleistet wurde. Anfangs hoffte auch ich etwas von dem Unternehmen, das will ich ehrlich bekennen, nunmehr aber habe ich einsehen müssen, dass Hoffnungen auf dasselbe ferner nicht gesetzt werden dürfen. — Um nicht mit einer Dissonanz scliessen zu müssen, sage ich dem Florentiner Streichquartett unter Führung des Herrn Jean Becker Dank für die meisterhaften Vorträge, mit denen sie uns auch in diesem Winter wieder erfreuten. Ueber die Wiedergabe eines der letzten Streichquartette von Beethoven (Op. 49 A-moll) liess sich mit den Herren streiten. Doch der Bericht ist so schon vielleicht zu lang und so lege ich die Feder nieder.

Kopenhagen, 25. März.

(Anton Rée.) Was in früheren Zeiten unseren Theaterverhältnissen ganz fremd war, dass nämlich einzelne Mitglieder des Opernverbandes vor Ablauf der Saison das Theater verlassen, um im Auslande zu gastiren, das geschieht heut zu Tage ziemlich häufig und zwar nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf das Repertoire. Diesem Uebelstande gegenüber scheint der Intendant des königl. Theaters aber ganz ohnmächtig zu sein, weil den guten Kräften keine Concurrenz gemacht werden kann. So verabschiedete sich vor einigen Tagen unsere beste Coloratursängerin, Fräulein Schoo, die für die kommende Saison in London engagirt worden ist. Gedachte Sängerin ist in vielen Opern des leichten Genres (»Mignon«, »Regimentstochter,

»Der König hat es gesagt« u. s. w.) fast nicht zu ersetzen. Im Besitze einer ungewöhnlich schönen Sopranstimme, deren Höhe besonders ausgiebig (ihre Voce di petto könnte freilich grösseres Volumen haben), singt sie ausserdem die schwersten Fiorituren mit grösster Leichtigkeit. Einen Beweis liefert ihre Einlage in der Clavier-scene in der »Regimentstochter«. Sie verwendet dafür eine Composition von Benedict in London, der den »Carneval de Venise« mit allen möglichen vocalen Schwierigkeiten versehen hat. Die Ausführung dieses stimmlichen Feuerwerks gelingt der jugendlichen Sängerin ganz ausserordentlich. Weniger gelungen ist die Vorführung des Hauptparts der Rolle; es fehlt der Darstellung noch die nothwendige Grazie und die packende Natürlichkeit. — Das königliche Theater bereitet übrigens die Vorführung des »Maçon« von Auber vor und es gedenkt darin neue Kräfte zu verwenden. Durch diese Operette gewann bekanntlich der beliebte französische Componist seine ersten Sporen im Gebiete der komischen Oper; ob dieser Sieg noch in unserer Zeit Wiederklang finden wird, dürfte zweifelhaft sein.

Im Bereiche der Concerte ist seit meinem vorigen Berichte nicht viel Mittheilungswerthes vorgefallen. Der schwedische Sängler Westberg, der ein paar Male auf dem königlichen Theater gastirte und nur einen Succès d'estime davon trug, gab ein Abschiedsconcert, in welchem er sich als feiner und gut geschulter Romanzensänger erwies. Die Aussprache des Italienischen, Französischen und Deutschen ist seine starke Seite, und es erwuchs den gebildeten Zuhörern deshalb viel Vergnügen aus seinen Vorträgen auf diesen verschiedenen sprachlichen und musikalischen Gebieten der Romanzenliteratur. Besonders hervorzuheben wäre noch die geschmackvolle und sinnige Ausführung von A. Rubinstein's »Es blinkt der Thau« und von Gounod's »Dormez toujours«. In demselben Concerte spielten drei unserer Musiker die gefälligen Novelletten von Gade.

In dieser Woche, der sogenannten Charwoche, sind mehrere Kirchenconcerte in Aussicht. Der Musikverein führt Bach vor (Matthäus-Passion), der Chor des königl. Theaters bietet in der Frauenkirche Verschiedenes, und der Cantor S a u n e führt in der nämlichen Kirche ein Werk von Heinrich Schütz, dem Schüler A. Gabrieli, vor.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Eine Tarantel-Geschichte aus Pisticci — das Neueste über Tarantel-Bisse und -Tänze.) Eines Nachmittags, es war zur Zeit der Siesta, hörte ich in der nächsten Nachbarschaft meines Hauses in munteren Saltarello-Weisen eine Fiedel streichen, dazwischen Zurufe, Geschrei und Weinen. Wie das Ding länger denn eine Stunde und zwar ohne Unterlass währte, wurde meine Neugierde rege, und ich fragte, was da los sei. Mir wurde die räthselhafte Antwort: »Fanno ballare un tarantolato«. Und zu näherer Erläuterung sagte man mir, dass ein Knebe, der auf dem Felde geschlafen, von einer Tarantel in die Stirn gebissen war. Das war Wasser auf meine Mühle, und ich hatte nichts Eiligeres zu thun, als Augenzeuge dieses befremdlichen Schauspiels, das ich dem Bereiche der Fabel angehörig geglaubt hatte, zu werden. In Taranto hatte ich rein vergessen, mich nach der alten berühmten Tarantelspinne zu erkundigen, hier brachte mich ein glücklicher Zufall in medias res. Ich ging schleunigst ins Nachbarhaus. Die Stube war mit Erwachsenen und Kindern und glühender Stickluft angefüllt. Im Kreise, den die Menge bildete, wurde ein armer Teufel von Jungen, den ein Bauer am Kragen und unter dem Arm gefasst hielt, zum Springen gezwungen. Laute Zurufe und Händeklatschen forderten ihn auf, seiner Pflicht, die ihm allem Anschein nach sauer genug wurde, nachzukommen. Er sollte schwitzen, und er schwitzte. Voll Genugthuung tönten die bestätigenden Ausrufe aus der Menge: »Er schwitzt, seht, er schwitzt!« Nach einer halben Stunde ungefähr war die Cur beendet, der Tänzer bekam ein Glas Wein und wurde ins Bett gesteckt. Nun hatte ich Gelegenheit, den Fall näher zu betrach-

ten. Auf der Stirn zeigte sich ein rother Fleck, etwas geschwollen im Kreis eines kupfernen Fünfpennigstückes, mit einer Hautabechürfung in der Mitte, die jedenfalls die Fingernägel des Knaben unter dem Gefühle des Juckens producirt hatten. Ich fragte, ob er die Tarantel gefangen? Er hatte sie nicht einmal gesehen. Ja, wie wist Ihr, dass dies die Tarantel gethan? — So sehen die Bisse der Tarantel aus. — Kennt Ihr die Tarantel? — Und ob wir sie kennen. — Wo wohnen diese Thiere? — Zwischen den Zweigen der Feld- und Gartenbecken (das war schon unrichtig). — Könt Ihr mir für Geld und gute Worte ein paar Exemplare fangen? Gern wurde dies zugesagt. Warum lasst Ihr den Kranken tanzen? — Der Arzt hat es verordnet. — Wie, Doctor Messina? (ein wissenschaftlicher Arzt Pisticcis). — Nein, der Andere. Durch das Tanzen kommt der »Tarantolato« in Schweiss, und mit dem Schweiss wird auch das Gift aus dem Körper getrieben.

Ich fragte den Jungen, ob er Schmerzen fühle? Nicht die geringsten. Ob ihm übel sei? Nicht die Spur. Ob er aufstehen könne? Dazu bezeugte er grosse Lust, und wirklich sah ich ihn eine Stunde nach dem Ballfeste wieder auf der Strasse spielen. Ich aber wollte Gewissheit und liess mich noch zu einigen Leuten führen, die auch einst »Tarantolati« gewesen waren; keiner von ihnen hatte die Spinne jemals gesehen, aber getanzt hatten sie Alle. Nun war ich auf die Spinne selbst neugierig. Sie zu erkennen, zweifelte ich nicht. Die *Lycosa Tarantula L.* oder, wie sie jetzt heisst, *Tarantula Apuliae* (da der Liuné'sche Beiname zum Gattungsnamen erhoben wurde) wird als aschgrau oder rehbräunlich mit weiss gesäumtem Bruststück, weiss quergestreiftem Hinterleib, unten gelb dargestellt. Sie hat die Form der Wolfspinnen und wird 4 bis 4 1/2 Zoll lang. Sie kommt ausser in Italien auch noch in Spanien und Portugal vor, wohnt nicht auf Zweigen, sondern gräbt sich an sonnigen, sicheren Hügel ein Loch in die Erde. Dass sie beissen kann, wenn man sie fasst, ist wohl glaublich, thun dasselbe doch auch andere Spinnen; dass aber ihr Biss in seiner Wirkung stärker sei, als ein Wespenstich, ist zum wenigsten noch nicht mit Sicherheit erwiesen. Alles, was man davon erzählt, dass der Gebissene arg danieder geworfen werde, dass er heftig erbrechen, singen, lachen, weinen müsse, heftiges Zittern und Herzklopfen bekomme, Abneigung gegen schwarze und blaue Farbe habe, während ihm Grün und Roth sympathisch seien, ist ins Reich der Fabel zu verweisen. Auch die Erklärung, dass der Tarantel-Tanz eine Art Milzsucht sei, von der besonders die Frauen dieser Gegenden befallen würden, ist ein Nonsens. Thatsache nur ist, dass man noch immer die von Taranteln verwundet Gewählten tanzen lässt — eine Thatsache, die ich jetzt bestätigen kann.

Eine Menge Spinnen in Gläsern, Büchsen, Schachteln, wohl an zwanzig verschiedene Species, wurden mir noch am selbigen Tage gebracht: die gewünschte Tarantel war nicht darunter, ich konnte sie auch trotz eifriger Nachforschung nicht erlangen. Der beste Beweis für meine Rechthaberei war den Leuten, dass ich die mir gebrachten Arten rubig in meine Hand nahm. Am Abend gab es vor dem Kaffee einen grossen Tarantelkrieg. Ich stand mit dem jüngeren Doctor und etwa einem halben Dutzend Vernünftigen dem alten Doctor mit sämmtlichen Geistlichen und vielen alten Herren gegenüber. Wir haben nicht gesiegt, und in Pisticci wird fortgetanzt werden. (Woldemar Kadeu, Sommerfahrt, eine Reise durch die südlichsten Landschaften Italiens. Berlin 1880. S. 250—259.)

[47] Soeben erschien und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

H. Naumann, Prof. Dr., K. Hofkirchen-Musikdir.,
Der moderne musikalische Zopf, eine Studie.
 80. 4 1/2 Bogen. Preis M 3,50.

Verlag von **Robert Oppenheim** in Berlin.

[48] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Für Concert-Aufführungen.

Werke für weiblichen Chor (und Soli) mit Orchester (oder mehreren Instrumenten).

(Bei kleiner Besetzung sind die Instrumente angegeben.)

Brahms, Joh., Op. 12. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgel-Begleitung.
 Partitur 2 M 30 \mathfrak{f} . Clavierauszug 4 M 50 \mathfrak{f} . Orchesterstimmen 4 M 30 \mathfrak{f} .

Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell und Contrabass à 15 \mathfrak{f} .
 Orgelstimme 50 \mathfrak{f} . Chorstimmen 50 \mathfrak{f} .
 Sopran 1, 2, Alt 1, 2 à 15 \mathfrak{f} .

Hiller, Ferd., Op. 102. Palmsonntagsmorgen. Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung.

Partitur 5 M. Clavierauszug 3 M 80 \mathfrak{f} . Orchesterstimmen 6 M.
 Violine 4, 2 à 50 \mathfrak{f} , Viola, Violoncell, Contrabass à 30 \mathfrak{f} .
 Chorstimmen 4 M.
 Sopran 1, 2, Alt 1, 2 à 30 \mathfrak{f} .

Kempfer, Lothar, „Klage der gefangenen Selavin“ aus dem Trauerspiel »Nimrod« von G. Kinkel, für eine Alt-Stimme und zweistimmigen Frauenchor mit Begleitung eines dreizehnstimmigen Streichorchesters (sechs Violinen, drei Violen, zwei Celli und zwei Contrabässe).

Partitur mit unterlegtem Clavierauszug 2 M 50 \mathfrak{f} . Chorstimmen 30 \mathfrak{f} .
 Sopran 1, 2 à 40 \mathfrak{f} .
 Solostimme 15 \mathfrak{f} .

(Orchesterstimmen in Abschrift.)

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 98. No. 2. Ave Maria für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. (No. 27b. der nachgelassenen Werke.) Mit deutschem und englischem Texte.

Partitur 4 M 50 \mathfrak{f} . Clavierauszug 4 M 50 \mathfrak{f} . Orchesterstimmen 4 M 50 \mathfrak{f} .
 Violen 45 \mathfrak{f} . Violoncell und Contrabass 45 \mathfrak{f} .
 Chorstimmen 30 \mathfrak{f} .
 Sopran 1, 2 à 15 \mathfrak{f} .

Schubert, Franz, Op. 433. Gott in der Natur (God in nature). Für weiblichen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Instrumentirt und für gemischten Chor bearbeitet von Franz Wüllner.

Partitur 4 M. Clavierauszug 2 M 50 \mathfrak{f} . Orchesterstimmen 4 M 50 \mathfrak{f} .
 Violine 4, 50 \mathfrak{f} , Violine 2, Bratsche à 30 \mathfrak{f} , Violoncell und Contrabass à 50 \mathfrak{f} .

Chorstimmen für weiblichen Chor 4 M.

Sopran 1, 2, Alt 1, 2 à 25 \mathfrak{f} .

Wüllner, Franz, Op. 16. Drei Choralieder für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. (Abendlied: »Nun schlafen die Vögel in dem Neste«, von Fr. Oser. Die Libellen: »Wir Libellen hüpfen in die Kreuz und Quers«, von Hoffmann von Fallersleben. Trost: »Es ist kein Weh auf Erden«, von C. Altmüller.)

Partitur 3 M. Clavierauszug 2 M 50 \mathfrak{f} . Orchesterstimmen 4 M 50 \mathfrak{f} .
 Violine 4, 2, Viola à 50 \mathfrak{f} , Violoncell, Contrabass à 30 \mathfrak{f} .
 Chorstimmen 4 M 50 \mathfrak{f} .
 Sopran 1, 2, Alt à 50 \mathfrak{f} .

[49] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duetten

für

Pianoforte und Viola.

Beethoven, L. van, Neun Tonstücke, bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.

No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 13 4,50

No. 2. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 14 4,30

No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch Horn. Op. 87 4,50

No. 4. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 12 4,30

No. 5. Adagio. Aus dem Sextett für Blasinstrumente. Op. 71 1,50

No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 9 4,30

No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6 4,30

No. 8. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester No. 4 4,30

No. 9. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester No. 7 4,30

— **Vier Tonstücke** (Zweite Folge), bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.

Heft 1. Complet 2,50

No. 1. Largo aus der Claversonate. Op. 40. No. 3 4,50

No. 2. Menuett aus derselben 4,50

Heft 2. Complet 2,50

No. 3. Largo aus der Claversonate. Op. 7 4,50

No. 4. Menuett aus der Claversonate. Op. 31. No. 2 4,30

Hermann, Fr., Op. 15. Sechs Stücke.

Heft 1. Complet 2,50

No. 1. Adagio 4,50

No. 2. Allegretto 4,50

No. 3. Allegro vivace 2,30

No. 4. Fugato 4,50

No. 5. Adagio 4,50

No. 6. Scherzo 4,50

Kückem, Fr., Op. 70. Am Ohlenssee. Drei Tonbilder. (Herrn Robert von Sanden freundlichst gewidmet.) Compl.

No. 1. Sommersabend (Summer-Evening) 4,50

No. 2. Auf dem Wasser (On the Water) 4,30

No. 3. Kirme (The Fair) 2,30

Mozart, W. A., Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. Complet 2,50

No. 1. Adagio aus der Serenade in Esdur für Blasinstrumente 2,00

No. 2. Andante aus der Serenade in C moll für Blasinstrumente 4,50

No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotten 4,50

— **Drei Tonstücke** (Zweite Folge) aus den Streichquartetten.

Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. Complet 2,50

No. 1. Poco Adagio 4,50

No. 2. Andante 2,00

No. 3. Andantino grazioso 2,00

Naumann, Ernst, Op. 4. Drei Fantasiestücke. (Herrn Andreas Grabau gewidmet.) Complet 2,00

No. 1. Moderato 4,50

No. 2. Presto 4,30

No. 3. Andante con moto quasi Allegretto 4,50

Op. 5. **Drei Fantasiestücke.** Complet 4,00

No. 1. Vivace, ma non troppo presto 2,00

No. 2. Andante 4,30

No. 3. Molto Allegro con fuoco 4,50

[50] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 M.

— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 M.

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. April 1880.

Nr. 14.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Männerchor (Rad. Weiswurm, Irische, schottische und wallisische Lieder; Friedr. Gernsheim, Gesänge Op. 49; Louis Bödecker, Drei Lieder Op. 44)). — Die Hofoper in Wien. — Nachrichten und Bemerkungen (Brahms' Requiem, aufgeführt in Hamburg). — Anzeiger.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II. Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Komische Oper in Neapel. Cimarosa. Der König; musikalische Liebhaberinnen des Hofes. Musik der Hirten aus Calabrien, ihr Weihnachts-Pastorale. Finerolli's Kirchenmusik. — Reise nach Rom zum Carneval. Strenge der dortigen Kritik, erfahren von den Componisten Gazzaniga und Cimarosa und von den Sängern Poggi und Gabrielli. — Rückkehr nach Neapel. Respect der damaligen Italiener vor den Engländern. Der Componist Schuster. Der Sänger Pachiorotti und sein Abenteuer. Zufällige Bekanntschaft mit dem grossen Sänger Aprile. Anerbieten desselben, Kelly zu unterrichten. Musikfest in Gaëta. Fest des heil. Januarius. Abreise nach Palermo.

Das Teatro di Fiorentino ist das angesehenste (most fashionable) für die komische Oper; es ist ungefähr von der Grösse des kleinen Haymarket-Theater in London. Die erste Oper, welche ich dort sah, war der »Italiener in London« (nach Voltaire), von Cimarosa componirt. Aus diesem Drama entnahm der ältere Colman die Handlung seiner Komödie »Der Englische Kaufmann«.

Sie hatten zu jener Zeit ausgezeichnete Darsteller. Der gefeierte Genaro Luzzio war der erste Buffo, und die erste Sängerin La Cottellini war entzückend sowohl als komische Schauspielerin wie in ihrem Gesange.

Im Teatro Nuovo, einem andern, aber ungleich weniger guten komischen Theater, agirte der gefeierte Cassaciello, das Idol der Neapolitaner. Sowie er auf der Bühne erschien, erhob sich ein lärmender Beifall, und obgleich er seine Recitation im neapolitanischen Jargon machte, gab es nie einen grösseren Günstling, noch einen, welcher diese Gunst mehr verdiente.

Es waren auch zwei Sängerinnen dort, die Benvenuti, Schwestern und Schönheiten; eine von ihnen rühmte sich, zu ihren Verehrern den jungen Marquis Sambuco, den Sohn des Premier-Ministers von Neapel, zu zählen.

Hier hörte ich die erste Vorstellung von Paesiello's komischer Oper »Il Socrate Imaginario«, Cassaciello gab den Socrates bewunderungswürdig. Man hat mir erzählt, dass Garrick, welcher ihn in Neapel sah, bei seiner Rückkehr nach England sagte, dass die besten Komiker, welche er je gesehen, Cassaciello in Neapel, Preville bei der Comédie Française in Paris, und Sachi, Harlequin, in Venedig seien.

Ein anderes Theater, Il Teatro del Fondo, war gerade vor meiner Ankunft in Neapel geschlossen. Es ist bedeutend

grösser, als die zwei, von denen ich soeben gesprochen — der erste Buffo, Namens Buonavveri, war ausgezeichnet als Schauspieler wie auch als Sänger. Er war kürzlich aus Russland zurückgekehrt, wo er sich ein grosses Vermögen erworben hatte. Der Tenorist war Signor Mengozzi; er hatte eine angenehme Stimme, einen guten Geschmack und besass grosses Talent. Aber der Liebling der Lazzaroni und der niederen Volkclasse im Allgemeinen war Jean Cole, der berühmte Pulchinello. Er spielte zwei Mal am Tage in einem kleinen Theater, Saint Carlino, am Largo di Castello. Das Theater war immer gedrückt voll, und sogar der König besuchte es mit seinem Hofstaate, um sich an diesem Komiker zu ergötzen. Was Jean Cole auch kassierte, alles wurde mit Entzücken aufgenommen. —

Unterdessen betrieb ich meine Lehrstunden mit grossem Eifer. Tags studirte ich mit Fleiss und Ehrgeiz, doch Abends folgte ich entweder meinen eigenen Neigungen, oder wurde gütigst von meinem Lehrer in hochgestellte Familien eingeführt. Die Prinzessin Belmonte, Prinzessin Ghigi, die Herzogin von Castel Duoro, die Marquise del Vasto, die Marquise St. Marca und eine grosse Anzahl Edeldamen waren meine erhabenen Patroninnen. Jeden Abend wurde in ihren Häusern, nachdem ein bisschen musicirt worden war, vom Wirth eine Faro- oder Bassetto-Bank eröffnet. Auch Berabis oder Lotterie wurde gespielt. Das ganze Vergnügen der Neapolitaner, vornehm oder gering, schien in irgend einer Weise aufs Spiel gerichtet zu sein.

Das Haus, welches ich am liebsten besuchte, war das der Signora Morretti. Sie war eine reizende Frau, und (was sie in meinen Augen nicht wenig erhöhte) ausgezeichnet musikverständig, eine geübte Sängerin und Clavierspielerin. Mir wurde dort oft das Vergnügen zu Theil, den berühmten Componisten Cimarosa zu treffen, welcher der Lieblingschüler meines Lehrers Finerolli gewesen war. Es war ein grosser Genuss, ihn einige seiner komischen Lieder, voll Witz und Kunst, singen zu hören, indem er sich selbst begleitete. Unter den Professoren, welche sich häufig dort versammelten, sah ich eines Abends Signor Di Giovanni, welcher viele, viele Jahre später unter mir Bühnen-Verwalter am Kings Theatre in London war und damals gerade von Polen zurückkehrte.

Im Juli besuchten der König und die Königin gewöhnlich Pauslippi, wo bei schönem Wetter Concerte unter freiem Himmel stattfanden. Zu eins von diesen Concerten führte mich Sir William Hamilton, welcher mir die Ehre erwies, mich Ihren Majestäten als einen irländischen Knaben vorzustellen, der in Neapel Musik studirte. Die erste Frage des Königs lautete: »Ne

siete cristiano? «Bist Du ein Christ?» «Ich hoffe es, Sirer, gab ich zur Antwort. Kurz nachher forderte er mich auf, ein englisches Lied zu singen, und ich sang »Wenn er uns auch betrübt (By him we love offended)« aus der Duenna. Die Königin wünschte darauf ein italienisches Lied zu hören, und ich sang »Ho sparso tante lagrime«; ich schien Alle befriedigt zu haben, und nachdem Ihre Majestät mich mit der grössten Leutseligkeit gefragt hatte, wie mir Neapel gefiel, wo ich wohne, wer mein Lehrer sei etc., liess sie mir Eis und ein Glas Maraschino reichen. —

Der König war theatralischen Aufführungen sehr geneigt und wenn er nach Cesserta ging (einem seiner Paläste), in welchem sich ein schönes kleines Theater befand, führte er dort oft mit der Königin Burlettas auf. Sie übernehmen gewöhnlich die Rollen des ersten Buffo und seiner Buffa; die ernsteren, bedeutenderen Charaktere wurden von den Herren und Damen des Hofes gespielt.

Hätte dieser Monarch die Vortheile einer gewöhnlichen Erziehung genossen, so hätte er viel Gutes für sein Land thun können, aber er konnte seinen Namen nur mit der grössten Schwierigkeit schreiben, und folglich überliess er Alles der [klügeren und energischen] Königin, dem Marquis Tenuci, seinem früheren und allzu nachsichtigen Erzieher, und dem Chevalier Acton, einem ausgezeichnet geschickten Manne und Minister, welcher überdies, wie man sagte, ein grosser Günstling der Königin war.

[La Festa della Novena am 1. August.] Bei dieser interessanten Feierlichkeit kommen die Bauern und Hirten von Abruzzo, Calabrien und Apulien in ihrer Kleidung, auf ihren verschiedenen Instrumenten spielend, von den Bergen herunter. Einige blasen auf der Zampogna (einer Art Sackpfeife), Andere auf dem Calassione. Dieses Instrument ist in den neapolitanischen Staaten das gewöhnlichste und ähnelt einer Guitarre, es hat nur zwei Saiten und wird in Quinten gestimmt. Diese Hirten besuchen alle Kirchen und spielen dort, wie auch vor allen Häusern der Edelleute, ihr berühmtes *Pastorale*. In der Weihnachtszeit kann man die Processionen sehen, in welchen sie spielen und singen; mitten in diesem Pomp haben sie auch Bilder und Vorstellungen auf einer beweglichen Bühne, wobei die damit verbundene Maschinerie bewunderungswürdig ist; sie stellen die Geburt unseres Heilandes, die Mutter Jesu etc. in Lebensgrösse dar. Die Kosten einiger dieser Processionen sind ungeheuer; und das »Eigenthum« davon, wie es in der Theatersprache genannt wird, verbleibt gewissen Familien erb- und eigenthümlich.

Da mein Lehrer, dessen Kirchenmusik sehr geschätzt war, die hauptsächlichen Kirchenfeste leitete, so wurde mir erlaubt, weil ich ein Christ oder, wie ich vorhin schon sagte, ein Katholik war, bei vielen mitzusingen. Dieses freute mich sehr; nicht allein wegen der beträchtlichen Einnahme (denn die Sänger werden sehr gut bezahlt), sondern weil die Nonnen der Convente, wo die Aufführungen stattfinden, ganze Teller voll köstlicher Leckereien, von ihnen selbst bereitet, umherreichen. Solche Beweise weiblicher Aufmerksamkeit waren mir besonders zu jener Zeit sehr schmeichelhaft.

Die feierliche Aufnahme einer Nonne, welche schon viele Reisende beschrieben haben, ist in der That ein prächtiger und erhabener Anblick. Stammt die Dame aus einer vornehmen, reichen Familie, so ist der Luxus, welcher bei dieser Gelegenheit entfaltet wird, ein ungeheurer. Sie ist mit Diamanten besät, welche, wenn sie sie nicht alle selbst besitzt, für diesen Zweck geliehen werden.

Fineroli erzählte mir eine so bezeichnende Anekdote von den lächerlichen Kleinigkeiten und Eitelkeiten, welche sich zuweilen in diese feierliche Handlung mischen, dass ich nicht unterlassen kann, sie hier mitzutheilen.

Die junge und schöne Tochter des Herzogs de Monteleone, des reichsten Edelmannes in Neapel, war von ihrer Familie bestimmt, den Schleier zu nehmen; ohne Murren willigte sie ein, die Welt zu verlassen, vorausgesetzt, dass die Feierlichkeit ihres öffentlichen Bekenntnisses mit grosser Pracht entfaltet würde; und ein sine qua non war, dass Caffarelli, der grosse Sopran-Sänger, darin mitwirken solle. Man stellte ihr vor, dass er sich mit einem beträchtlichen Vermögen auf sein Gut im Innern von Calabrien zurückgezogen und den Entschluss gefasst hätte niemals wieder zu singen. Aber die vernünftige junge Dame sagte: »Und ich habe den Entschluss gefasst, den Schleier nicht zu nehmen, wenn er es nicht thut. Er sang vor sechs Jahren bei dem öffentlichen Bekenntnis meiner Cousine, und will ich lieber sterben, als dass es heissen soll, der erste Sänger der Welt habe für sie gesungen und nicht für mich!« Die schöne Dame bestand darauf, und ihre Hartnäckigkeit war so nachdrücklich, dass ihr Vater genöthigt wurde, nach Calabrien zu reisen, wo er mit vielen Bitten und schwer wiegenden Beweisgründen Caffarelli bewog, mit ihm nach Neapel zurückzukehren. Er sang bei der Festlichkeit ein *Salve Regina*, und da die Signora ihren Wunsch erfüllt sah, liess sie sich wie ein Opferlamm wohlgemuth bestimmen zur ewigen Ausschliessung von der heiteren und schlechten Welt.

Man muss aber ihrem Geschmack Gerechtigkeit widerfahren lassen, denn Caffarelli war einer der grössten Sopransänger, welche Italien jemals erzeugte. Er war aus Neapel, und die Neapolitaner bildeten sich nicht wenig auf ihn ein. Er hatte sich ein grosses Vermögen ersungen und kaufte das Herzogthum Dorate für seinen Neffen und baute sich selbst einen prächtigen Palast, über dessen Eingang die Worte angebracht waren:

| | |
|----------|---------|
| Amphyon, | Thebas, |
| Ego, | Domum. |

Reise nach Rom.

[Die englische Familie Stewart nahm den jungen Kelly um diese Zeit mit zum Carneval nach Rom.]

Am Tage nach unserer Ankunft in Rom gingen wir zum Corso, wo die Vergnügungen des Carneval im Gange waren. Dort sah man die ganze Bevölkerung Roms, vornehm und gering, reich und arm, en masque; der Adel und die Damen in ihren prachtvollen Equipagen waren alle maskirt und warfen Naschwerk unter den Menschenschwarm, welcher aus Quack-salbern, Punchinellos, Cardinälen, Harlequinen etc. zusammengesetzt war, mit Musik, Tanz und Gesang. Kurz, ich war in einem Taumel von Vergnügen! Jeden Abend besuchten wir die Theater: es gab dort zwei für ernstere Opern, das Altiberti- und das Argentinii-Theater, wo stets die besten Künstler zu finden sind; und wehe dem Director, welcher es wagen würde, irgend etwas vom untergeordneten Range einzuführen. Da diese Theater nur während des Carnevals geöffnet sein dürfen, so ist der Unternehmer genöthigt, ungeheure Summen zu bezahlen, um sich die ersten Sänger zu verschaffen; denn die Römer wollen entweder das Beste haben, oder garnichts. Es giebt auch zwei Theater für komische Opern: La Capranica und La Valle.

Die Römer beanspruchen die weisesten Kritiker der Welt zu sein; sie sind gewiss die strengsten von allen; sie haben keinen Mittelweg — Alles ist Entzücken oder Abscheu. Wenn man fragt, ob eine Aufführung oder ein Stück gelungen sei, so ist die Antwort im günstigen Falle »è andato al settimo cielo — es hat sich in den siebenten Himmel erhoben.« Wenn es missglückt ist, sagen sie »è andato al abbasso del inferno — es ist in den Abgrund der Hölle gesunken«. Die strengsten Kritiker sind die Abbés, welche in der ersten Reihe im Parterre sitzen, jeder mit einer brennenden Wachskerze in der einen und einem Operntext in der andern Hand, und sollte ein armer Teufel

von einem Sänger ein Wort auslassen, so schreien sie »bravo, bestia — bravo, du Vieh!«

Es ist Gebrauch, dass der Componist einer Oper während der ersten drei Abende die Aufführung vom Claviere aus selber leitet, und in Rom ist das wirklich für ihn eine kostbare Zeit. Sollte irgend eine Stelle den Zuhörern vorkommen, als ob sie der Musik eines andern Componisten ähnlich sei, so schreien sie »Bravo, il ladro — bravo, du Dieb«, oder »bravo Paesello! bravo Sacchini!« — wenn sie glauben, die Stelle sei von diesen gestohlen; »Gottes Fluch treffe den, welcher Dir zuerst eine Feder in die Hand gab, um Musik zu schreiben!« Dieses hörte ich ausrufen im Teatro del Altiberti gegen den berühmten Componisten Gazzaniga, welcher geduldig am Clavier sitzen musste, um diese schweichelhafte Begrüssung zu vernehmen.

Cimarosa, als Componist das Ideal der Römer, war einst in einer komischen Oper im Teatro del La Valle so unglücklich, von einer Stelle Gebrauch zu machen, welche sie an eine seiner für den vorangegangenen Carneval componirten Opern erinnerte. Ein Abbé sprang auf und rief: »Bravo, Cimarosa! Willkommen aus Neapel! Deine Musik von heute Abend beweist, dass Du weder Deinen Koffer noch Deine alte Musik zurückgelassen hast; Du bist ein ausgezeichnete Koch, alte Sachen wieder aufzuwärmen!«

Poggi, der berühmteste Buffo-Sänger seiner Tage, zitterte immer, vor diesen steinherzigen Kritikern zu erscheinen; jedoch, angelockt durch eine grosse Summe, nahm er ein Engagement am Teatro del La Valle an. Er langte in Rom einige Wochen vor seinem Engagement an, indem er hoffte, Freunde zu gewinnen und eine Partei zu seinen Gunsten zu formiren; er verschaffte sich Empfehlungen an die Grestengsten und Bisigsten, und da er dachte, der Weg zu ihren Herzen ginge durch den Mund, gab er ihnen täglich glänzende Dinners. Einen von ihnen, einen Abbé, wählte er zu seinem Busenfreunde und Vertrauten; er fütterte und kleidete ihn und versorgte ihn mit Geld; ihm vertraute er auch seine Angst, vor so verwöhnten Zuhörern, wie es die Römer seien, zu erscheinen. Der Abbé versicherte ihn, dass er nichts zu befürchten habe, da alle Kritiker sich nach seiner Meinung richteten, und wenn er die Leistung billige, werde niemand wagen, anderer Meinung zu sein.

Endlich kam für den armen Poggi der fürchterliche Abend heran; sein fides Achates nahm seinen gewöhnlichen Sitz in seinem kleinen Lehnstuhle im Parterre ein. Es wurde verabredet, dass der Abbé an Poggi die Meinung der Zuhörer durch Zeichen kund geben sollte; — wenn man befriedigt war, so wollte der Abbé mit dem Kopfe nicken, und wenn das Gegenheil eintrat, den Kopf schütteln. Als Poggi sein erstes Lied beendet hatte, nickte der Abbé und rief: »Bravo, bravissimo!« Aber im zweiten Act wurde Poggi heiser und undeutlich; die Zuhörer zischten leise, was den erschreckten Sänger verwirrte und sein Singen verschlechterte; hierauf wurde sein Freund wüthend, und indem er von seinem Stuhle aufstand, seine Wachskerze auslöschte und sein Buch schloss, sah er Poggi ins Gesicht und rief aus: »Signor Poggi, ich spreche die Wahrheit und erkläre hiermit, dass Sie entschieden der schlechteste Sänger sind, der je die römische Bühne betrat! Ich erkläre gleichfalls, dass man Sie von der Bühne werfen sollte wegen Ihrer Unverschämtheit, indem Sie mein leichtgläubiges, gutes Herz getäuscht haben!« Diese Worte verursachten ein schallendes Gelächter, und der arme Poggi zog sich zurück, um niemals wieder zu erscheinen, sogar ohne auszurufen: »Es tu, Brute«, was seinem leitenden Freunde mit Recht zugekommen wäre.

Eine ähnliche Begebenheit ereignete sich im Teatro Argentin. Ein Tenorist Namens Gabrielli, ein Bruder der grossen Sängerin desselben Namens, war dort engagirt. Bevor er fünf Takte seines ersten Liedes gesungen hatte, fingen die Kritiker

an zu pfeifen und zu zischen (und mit Recht, denn es war elend) und riefen: »Fort mit Dir, Du verfluchter Rabel fort, Du Ziegenbock!« Worauf er nach vorne kam und die Zuhörer sehr milde anredete: »Sie denken vielleicht, dass Sie mich erschrecken, indem Sie mich auspfeifen; aber Sie irren sich sehr; im Gegentheil, Ihr Urtheil hat meinen vollen Beifall, denn hiermit erkläre ich Ihnen feierlich, dass ich noch auf keiner Bühne erschienen bin, ohne dieselbe schöne Behandlung zu erfahren und manchmal eine noch schlimmere.« Obgleich diese Appellation ein momentanes Gelächter hervorrief, konnte sie dem armen Kerl doch kein zweites Erscheinen auf der Bühne verschaffen.

Die Peterkirche erschien mir so prächtig, dass unsere St. Paul's nur ein Ausgang davon zu sein schien, obgleich in demselben Stile gebaut. Wenn der Papst das Te Deum singt, unterstützt von dem Chor, und an einigen Stellen von der ganzen Gemeinde (welche gewöhnlich schöne Stimmen und gute Ohren besitzt), so ist die Wirkung gewiss erhaben; aber nur in der Kapelle des Papstes kann man die göttliche Musik Palestrina's in der Vollkommenheit hören.

Rückkehr nach Neapel.

Herr Stewart, seine Familie und ich blieben bei unserer Rückkehr von Rom einen Tag in Frascati. Dieses hübsche Dorf gefiel mir sehr, als der Schauplatz von Paesello's schöner komischen Oper La Frascatana, besonders da es überhaupt die erste Oper war, welche ich je in Dublin gesehen.

Wir kehrten wohlbehalten nach Neapel zurück; Herr Stewart begab sich nach seinem Hause in der Chiaja, und ich zu meinem würdigen Lehrer Fineroli. Er schien erfreut mich zu sehen und sprach die Hoffnung aus, dass ich jetzt meinen Studien mit beständigem Eifer obliegen werde. Meine Morgen verbrachte ich im Conservatorio und bei den Festlichkeiten, welche täglich in den verschiedenen Kirchen veranstaltet wurden. Meine Leidenschaft für Musik verstieg sich zu Anbetung, und da in meinem Alter ein guter oder schlechter Geschmack leicht einwurzelt, so war ich glücklich genug, immer nur die auserlesenste Musik zu hören, vorgetragen von den ersten Künstlern der Zeit. Meine Abende verbrachte ich gewöhnlich im Theater, wenn ich nicht so glücklich war, von Sir William Hamilton oder einigen hochgestellten Familien, denen ich vorgestellt wurde, eingeladen zu werden. Ich muss gestehen, dass es zu der Zeit, von welcher ich jetzt rede, ein passe partout war für ganz Italien, ein geborner Engländer zu sein. Der englische Name wurde in der That so verehrt, dass wenn zwei Italiener einen Vertrag schlossen, derselbe bündig gemacht wurde, indem der Eine ausrief: »Ich verpflichte mich das und das zu thun auf die Ehre eines Engländers.« Dieses wurde für bindender angesehen als irgend ein Eid, welchen sie leisten konnten. Es thut mir leid, sagen zu müssen, dass die Gefühle, welche damals gegen meine Landsleute vorwiegend waren, jetzt fast gänzlich erloschen sind, und noch mehr betrübt es mich, pflichtmässig zuzugeben, dass in den vielen unwürdigen Auftritten, deren Zeuge ich war, die Italiener nicht immer Unrecht hatten.

Unter den vielen grossen musikalischen Künstlern dieser Zeit in Neapel war auch der gefeierte Schuster. Er war der Lieblingschüler des berühmten Hassi, Maestro di cappella des damaligen Kurfürsten von Sachsen. Obgleich Schuster noch ein sehr junger Mann war, so hatte man ihn doch aus Dresden kommen lassen, um für Pachierotti im Theater St. Carlo zu componiren. Die dazu gewählte Oper war Metastasio's »La Didona abbandonata«. Ich erinnere mich, dass Schuster mich mit zu einer Probe nahm, wofür ich Krone und Scepter gegeben hätte. Die Oper wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, besonders das Rondo, welches Pachierotti himmlisch sang »Io ti lascio, e questo addio«; später wurde es von meinem vater

Freunde Shield zu englischen Worten (»No, 'twas neither shape nor feature«) in das musikalische Stück des »Flicht of Bacon« eingeführt. La Didona veranlasste volle Häuser, aber das Rondo war der Magnet; Pachierotti's Vortrag desselben soll sogar eine heftige Flamme im Herzen der Marchesa Santa Marco, einer der schönsten Frauen des neapolitanischen Hofes, entzündet haben. Sie soll sehr empfänglicher Natur gewesen sein und sich in den frommen Eneas sterblich verliebt haben, welche Liebe er seinerseits ehrlich erwiderte; dieses aber, obgleich angenehm für die betreffenden Personen, war keineswegs nach dem Geschmack eines gewissen Cavaliere Ruffo, welcher bisher cavaliere servente der Marchesa gewesen war, aber durch das Rondo seine Entlassung erhielt. Er wollte aber nicht seine Herrin dieser Melodie wegen verlieren, und als er Pachierotti eines Abends auf der Mola traf (der Hauptpromenade der Neapolitaner, um die Seeluft zu geniessen), überhäufte er ihn mit Schmähungen und schlug nach ihm. Pachierotti zog sein Schwert, und da er ein ebenso guter Fechter als Sänger war, hatte er den Cavaliere bald verwundet und entwaffnet. Diese Angelegenheit theilte er sofort dem Minister Marchese Sambuco mit, welcher die Sache dem Könige vorlegte. Sr. Majestät billigte Pachierotti's Verhalten, und es wurde dem Cavaliere zu verstehen gegeben, dass, wenn er noch einen anderen Angriff wagen sollte, er und seine Familie es mit dem Verluste ihrer Stellen am Hofe zu bereuen hätten. Die Angelegenheit war damit entschieden. Aber Pachierotti, welcher für zwei Seasons engagirt war, lebte in beständiger Furcht vor Ermordung, und am Ende der ersten Saison schätzte er schlechte Gesundheit vor, um seine Entlassung zu nehmen; nachdem er zum letzten Male Eneas gespielt hatte, verliess er die schöne Marchesa, die nun mit Musse Didona spielen konnte!

Aber um zu mir selber zurückzukehren. — Es ist in der That sonderbar, wenn man bedenkt, von welchen geringen Umständen die grössten und wichtigsten Ereignisse unseres Lebens abhängen. Eines Abends ging ich mit meinem Freunde Blake durch die Strada di Toledo; und als wir an einigen Billardhäusern vorbeikamen, erinnerte er sich, dass er Jemand, den er zu sehen wünschte, wahrscheinlich dort finden würde. Wir gingen die Treppe hinauf und trafen dort den berühmten Sopransänger Signor Giuseppe Aprile, welcher als der grösste Sänger und Musiker des Tages anerkannt wurde. In Italien und überall nannte man ihn »Il padre de' tutti cantanti« — den Vater aller Sänger. Blake stellte mich ihm vor und er lud uns ein, am nächsten Morgen Chocolate mit ihm zu trinken. Als wir kamen, empfing er uns mit grosser Herzlichkeit, und nachdem er mich hatte singen hören, sagte er: »Dieser Knabe singt sowohl mit Gefühl als auch mit Ausdruck, und ich schätze seine Fähigkeiten so sehr, dass, wenn seine Freunde es gestatten, ich ihn mit mir nach Palermo nehmen und ohne irgend welche Belohnung unterrichten werde, ich zweifle nicht, ihn in kurzer Zeit soweit zu bringen, allenthalben sein Brod verdienen zu können.«

Blake war sehr erfreut, dass mir durch ihn von einem so grossen Manne ein solches Anerbieten gemacht wurde. Ich war entzückt wegen der Aussicht, die Hauptstadt Siciliens zu sehen, und Sir William Hamilton und der gute Pater Dolphin waren herzlich froh, dass sich mir eine solche glückliche Gelegenheit bot, und gaben bereitwillig ihre Zustimmung zu meiner Abreise. Dieselbe sollte in vier Monaten stattfinden. Inzwischen liess Aprile mich solfeggiren bei Signor Lanza (dem Vater des Lanza, welcher der Lehrer von Miss Stephens gewesen sein soll). Er war ein ausgezeichnete Gesanglehrer und wurde später vom Marquis of Abercorn mit seiner Familie nach England gebracht, um die Töchter des Marquis zu unterrichten; er lebte mit der Familie dieses Edelmannes auf ihrem Land-sitze (Priory).

Ehe wir nach Palermo abreisten, besuchte Aprile seine Familie in den Abruzzen, um zur selben Zeit ein Musikfest in Gaëta zu dirigiren, wohin er mich mitnahm. Die besten Künstler des Königreichs waren engagirt, und mir wurde die Ehre zu Theil, ein Salve Regina zu singen. Das Fest war prachtvoll, und wäre Aprile der grösste Potentat der Welt gewesen, er hätte von seinen Landsleuten nicht mehr gefeiert werden können. Gaëta ist vier Tagereisen von Neapel entfernt, und da wir jede Nacht in einem Kloster schliefen, hatte ich volle Gelegenheit, ein Zeuge der luxuriösen Lebensweise der Mönche von Albruzzo zu sein. Es übertrifft jede Beschreibung; sie und ihr Kloster sind sprüchwörtlich reich; und ihr Land hat vollen Ueberfluss an allen guten Dingen, besonders an Wein, welcher wirklich ausgezeichnet ist. Nachdem das Fest vorüber war und wir uns eine Woche in Gaëta aufgehalten hatten, gingen wir nach Neapel zurück, vergassen aber auf unserm Heimwege die nächtlichen Besuche bei den heiligen Vätern nicht, welche ihre Gastfreundschaft wiederholten.

Bei unserer Rückkehr setzte ich meine Aufmerksamkeit gegen Aprile fort und er gab mir jeden Tag eine Lection und lud mich auf fast jeden Tag zum Essen ein; meine kindliche Possenhaftigkeit — ein Talent, welches ich damals in nicht geringem Grade besass — schien ihn sehr zu unterhalten. In seiner Gesellschaft besuchte ich das Wunder des heil. Januarius in der Kathedrale; der König und die Königin erschienen dabei im vollen Staat. Zwei ungeheure Musikbühnen (orchestras) waren in der Kirche errichtet und alle guten Musiker, Sänger wie Instrumentisten, wurden bei dieser Gelegenheit zur Mitwirkung engagirt. Der Erzbischof betet, oder scheint zu beten, während das Te Deum gesungen wird. Er zeigt dann ein Glas mit dem geronnenen Blute des heil. Januarius, und hält eine grosse Wachskerze daneben, damit jeder sehen kann, dass es geronnen ist. Wie jedermann weiss, besteht das Wunder in dem Flüssigwerden vor den Augen der Gemeinde, und es wird angenommen, dass der Heilige selbst solches bewirkt. Sobald es anfängt zu fliessen, ruft der Erzbischof lustig (roars lustily) »Das Wunder ist geschehen!« Das Te Deum wird wiederholt, und die ganze Versammlung wirft sich vor dem Altar des Heiligen in Andacht und Dankbarkeit nieder, und jedes Gesicht glänzt vor Entzücken. —

Die Zeit, welche um so schneller fliehet je älter wir werden, ging selbst in meinen jungen Tagen eilig dahin, und der Moment kam heran, wo ich das bezaubernde Neapel zu verlassen hatte, in dessen Strassen die Geistreichen wandeln und dessen Luft mit Musik angefüllt ist. Sir William Hamilton war fortwährend gütig gegen mich und verschaffte mir Empfehlungsbriefe ausser denjenigen, welche er mir selber gab. Ich war sehr betrübt, die Freunde zu verlassen, welche ich gewonnen hatte, besonders meinen treuen Begleiter Fleming und einen Hrn. Copley, einen jungen Mann, welcher in einem kaufmännischen Hause in Neapel angestellt war. *)

(Fortsetzung folgt.)

*) Merkwürdig genug, obwohl charakteristisch für den leichtlebigen Kelly, wird Fineroli, der erste Lehrer in Neapel, mit keiner Silbe weiter erwähnt.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Männerchor.

Endulf Weinwurm. Irische, schottische und walisische Lieder für Männerstimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten oder Clavier bearbeitet. 1879.

No. 4. Lord Ronald, schottisches Lied.

Partitur, Streich- und Singstimmen 2 1/2 10 8.

- No. 2. Der Vogelbeerbaum, schottisches Lied.
Partitur, Streich- und Singstimmen 4. 95 ⚡.
No. 3. Wäre eine Felsenschlucht, irisches Lied.
Partitur, Streich- und Singstimmen 4. 40 ⚡.

Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Bereits in Nr. 15 des vorigen Jahrgangs d. Ztg. zeigten wir irische, schottische und walisische Volkslieder, von Herrn Weinwurm theils für gemischten, theils für Männerchor mit Orchester- oder Clavierbegleitung bearbeitet, an und empfahlen sie den Gesangsvereinen als vortrefflichen Singstoff. Vorliegende drei Lieder reihen sich ihnen würdig an und sind ähnlich bearbeitet, nur mit dem Unterschiede, dass bei ihnen keine Blas-, sondern nur Streichinstrumente zur Verwendung kommen. No. 1 und 3 sind begleitet von zwei Violon und Violoncellen, in No. 2 werden auch die Geigen herangezogen. No. 3 ist das allbekannteste »Robin Adair«, die beiden anderen Lieder sind weniger bekannt, verdienen aber bekannter zu sein. Dass man statt der Begleitung mit Streichinstrumenten Clavierbegleitung wählen kann, ist auf dem Titel bemerkt. Die Lieder können aber auch, und das ist ausdrücklich bei ihnen bemerkt, ganz ohne Begleitung gesungen werden. Sei diese neue Folge ebenfalls allseitiger Beachtung empfohlen.

Friedrich Gernsheim. Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Op. 40. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Der »Phrygiengesang« (No. 1), Text von H. Lingg, ist ein prächtiges, schwungvolles und dabei leicht ausführbares Stück, das sofort für sich einnimmt. No. 2 »Abendandacht« ist dem Text (von P. Heyse) entsprechend zart und weich gehalten, ohne ins Sentimentale zu verfallen, und wird Liederfreunde nicht weniger interessieren. Diese beiden Gesänge haben uns ganz besonders gefallen. Reinick's »Der gesühnte Hirsch« bildet die Textunterlage zum dritten Gesange, in dem Solo und Tutti mit guter Wirkung abwechseln. Das Neckische in Reinick's »Diebstahl« (No. 4) findet entsprechenden Ausdruck in der Composition und wird dem »Diebstahl« Freunde erwerben. Gernsheim schreibt einfach für den Männerchor und das ist sehr zu loben. Andere mühen sich auch wohl ab, einfach zu sein, sind aber nur simpel, gewöhnlich, langweilig. Zu der Einfachheit muss eben etwas von dem Artikel hinzu kommen, den man Talent nennt und dieser Artikel ist nicht bei Jedem in so guter Qualität zu finden wie bei der Firma Gernsheim. Wer sich an sie hält, wird nicht betrogen.

Louis Böhcker. Drei Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 14. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Wer könnte es Allen recht machen! Der eine Kritiker hat an dem Stück dies auszusetzen, der andere das, ein dritter verwirft es wohl ganz und gar. Zuletzt kommt der vielköpfige Kriticus, Publikum genannt, und lässt sich den drei Kritikern zum Trotz nicht nur das Stück gefallen, sondern belobt es noch obenein. So kommt häufig genug vor. Wer hat Recht? Der Componist sagt: vox populi, vox dei, der Kritiker mag sich zum Teufel scheeren. Da wir voraussehen, dass das Publikum, in diesem speciellen Falle »Harburger Liedertafel« genannt, der die drei Lieder gewidmet sind, die Freundlichkeit des Componisten gebührend anerkennen und erwidern und diesen nicht in Zweifel darüber lassen wird, dass ers ihm recht gemacht, so ziehen wir uns in aller Bescheidenheit zurück. *Frk.*

Die Hofoper in Wien.

Ist es doch, als ob mein Bericht über die »Mozartwoche in Wien« Wunder gewirkt, oder als ob ich prophetischen Geistes kommende Ereignisse vorausgesehen hätte, denn das Unerhör-

teste soll geschehen: es soll ein Ministerium errichtet werden für die schönen Künste, wozu der gegenwärtige Reichsfinanzminister von Hofmann ausersehen worden sein soll.

Director Jauner, der inzwischen eine Reise nach Neapel unternommen, um sich den »Meffistofele« anzusehen, werde wohl, so heisst es, zurückkommen, um seine Entlassung zu nehmen, resp. sich mit 4000 fl., die er sich klüglich ausbedungen, pensioniren zu lassen. Was an diesen Gerüchten wahr, wird wohl schon die nächste Zukunft uns bringen. *) Dass Herr Jauner viel guten Willen und Geschick bekundet, wenn es ihm auch nicht gelungen, das ewig drohende Deficit zu bannen, wird von seinen Freunden warm betont, und vor allem hervorgehoben, dass unter solchen Umständen keine Persönlichkeit im Stande sei, dem ewigen Deficit auszuweichen, da der Zuschuss ein verhältnissmässig geringer, und der jeweilige Director sich gezwungen sehe, mit Hintansetzung des classischen Repertoires à tout prix dem Tagesgeschmack zu fröhnen.

So wurde es übel vermerkt, dass die Direction den Versuch machte, eine Nachmittagsvorstellung für Kinder zu veranstalten nach üblicher Gepflogenheit der übrigen Theater, wobei ein Ballet gegeben wurde.

Wir können einestheils nur bedauern, dass dieser Gedanke einer »billigen« Vorstellung der Direction nicht schon früher kam, — die lieben Kleinen ersetzen die Claque vollkommen, und jede andere Nachmittags-Vorstellung, wo eine Oper gegeben worden wäre, hätte ebenso das Unnöthige der Claque dargethan; andertheils aber hätten Chor und Orchester doch entschädigt werden müssen, ein Umstand, wozu sich der Director kaum bewegen gefunden hätte, wie es der einzige Ausnahme-Nachmittag bewiesen hat; denn »ohne Entschädigung« hiess es: ausharren für den Chor als Statisten im Ballet, um gleich dazubleiben für die abendliche Oper, also von 3 bis 10 $\frac{1}{2}$ Uhr im Theater! —

Wir wollen keineswegs plaidiren für Nachmittags-Vorstellungen; allein die herabgesetzten Plätze der dritten und vierten Galerie, jetzt grossentheils von der Claque und den Freibillets bevölkert, würden das Deficit um ein erhebliches mindern, und so manchem, dem der Besuch der Oper zu kostspielig erscheinen muss, es ermöglichen, etwas Gutes auch gut zu sehen und zu hören.

Wenigstens lebt der echte Wiener in dem Wahne, in Wien sei Alles gut. Und doch habe ich noch selten eine schlechtere Vorstellung erlebt als den letzten Robert. Dass man ein so schlechter Robert sein könne wie der 18,000-guldige Labat, hätte ich mir nie träumen lassen. So ganz aller Auffassung bear konnte ich mir keinen Robert denken. Herr Siehr als Bertram (Gast von Wiesbaden) stand leider seinem Sohne Robert ebenbürtig zur Seite, und Isabella, Frau Koch (Gast aus Hannover) bewies als Dritte im Bunde, dass man bei einer schönen Stimme, die eine Königin der Nacht spielend bewältigt, weder Spiel noch Geschmack haben kann. Frau Dillmer (Alice) zog sich etwas anständig aus der Affaire, wenigstens wird sie nicht so unleidlich wie die ewig bei e und f tremulirende Frau Kupfer. Bleibt also noch der jugendliche Tenor Schittenhelm, der zu Hoffnungen berechtigten mag.

Die einzige Oase in dieser traurigen Vorstellung war das Nonnenballet. Für seine Leistung verdient der Chor diesmal nicht die Belobung, die ihm gelegentlich seiner Bemühung im »Nachtlagere« zu Theil ward, indem sogar der Kaiser speciell seine allerhöchste Zufriedenheit demselben ausdrücken liess. Ich mag das »Nachtlagere« nimmer hören, mich bringen die ewigen Ritornells um. Einmal hörte ich diese Oper in Ham-

*) Zeitungsnechten zufolge amürt Herr Jauner weiter.

burg ohne Ritornells, und siehe da, sie bekam ein ganz neues Gesicht. Diesem Hamburger Beispiel sollte jedes Theater folgen.

Herr Nachbaur, kgl. bayr. Hof- und Kammer Sänger, fand hier nicht den erhofften Anklang in seinem viermaligen Gastspiel, so wenig wie Herr Siehr. Der Erstere, von Glück ebenso verfolgt, wie manch Anderer vom Unglück, ist bereits Besitzer von 11 Orden. Würde man ihn fragen: warum er diese Orden habe — *lucus a non lucendo* —, so würde er sicher geistreich witzig sagen: das weiss ich nicht; denn meinen ersten bekam ich vom König von Württemberg und zwar deshalb, weil ich gegen ihn geküssert: Majestät, mein Glück war, dass ich s. Z. untauglich für den hiesigen Chor befunden wurde; und hat man einmal einen, so kommen die anderen von selbst nach. *)

Nachdem nun drei Gäste in neuester Zeit nicht sonderlich gefallen, so fängt die hiesige Kritik an, besonders hervorzuheben, wie glücklich wir in Wien daran seien. — *O sancta simplicitas!* — Es stellt sich bei jedem Gast alsogleich in einer Rolle schon heraus, wessen Geistes Kind der Betreffende ist, ob er ein Stimm Sänger nur allein, oder ob auch das geistige Princip, die Seele, die Empfindung, das Gefühl, der Ausdruck, der Charakter der jeweiligen Rolle ein Wörtlein darein zu sprechen haben.

Von Herrn Siehr, der ursprünglich als Leporello und Figaro hätte auftreten sollen, wäre vielleicht etwas Besseres zu erwarten gewesen, als was er uns als Caspar und Bertram bot; das Dämonische scheint ihm fern zu liegen; aber auch als Plunkett, in dieser Naturburschen-Rolle, dem Antipoden eines Caspar, wusste er sich keine Sympathien zu erwerben, und darum können wir es kaum beklagen, dass uns der Gast die erstgenannten zwei Opern schuldig bleiben musste. Er ist und bleibt ein hausbackener Dutzend Sänger, der zu keinen weiteren Hoffnungen berechtigt. Die Stimme, ein hoher Bass, ziemlich ausgeglichen, der Ton jedoch ohne Noblesse, die Aussprache deutlich, das Spiel routinirt, nur der Götterfunke fehlt.

Bei Herrn Nachbaur, der in seiner Jugend vielleicht ein zehnjähriges Ungemach zu tragen hatte — alle Welt rieth ihm, die Bühne zu verlassen, wozu er weder Stimme noch Talent mitbringe — ist vor allem der unsägliche Fleiss bei glücklicher Million-Heirath zu beachten, der ihn doch noch zu dem machte was er ist.

Der letzte Act im »Lohengrin« hat uns wirklich überrascht. Weniger gelangen ihm die ersten Acte. Als Georg Brown hat er nur einigermaassen in der zweiten Arie unsere Erwartungen befriedigt, während er im »Maskenball« von Verdi, sowie als Manrico, obschon er viel und schöne Stimme entwickelte, das einmal verscherzte Vertrauen nicht wieder erobern konnte. In der Mittellage ist die Stimme vom wohlthuedendsten Klange, geeignet, Gefühlsträgerin zu sein. Die Höhe schwankt insofern, als der Sänger oft, wohl um den »Helden« zu manifestiren, sich herbei lässt, den offenen Ansatz zu cultiviren, so dass sich der unelidliche blecherne Kehilton einschleicht, den manche Gesanglehrer in ihrer Verblendung als den allein richtigen Ansatz eines Tenors predigen zu müssen glauben. —

In Wien hat man noch keine Ahnung von einem richtigen Samiel. Wie ein Ulitischeff nur einen Leporello, so fand ich nur einen Samiel. Der schlechteste figurirt hier. Ist denn an der Hofoper kein Jauner, oder einer der drei neuesten Unterregisseure, die dem Träger der Rolle diese sprechen Lehren könnten? Dieser Samiel ist ja der reinste zärtliche Vater, ohne Galle. Nur der einzige (Burmeister hiess er) wusste dämonisch zu lachen, und die Worte:

»Sechse treffen,
Sieben öffnen«

*) Nicht immer! Der richtige Ordens-Angler muss für sein Fach Naturell und sorgfältige Übung besitzen. D. Red.

wahr zu sprechen. Es lag in dem »öffnen« eine Warnung, wie sie nur ein Schauspieler geben kann; an der Oper hier ist aber der Samiel nur ein Chorist, der zeigt, dass er eine Bassstimme besitzt. Ich für meinen Theil würde den Samiel im ganzen ersten Acte, wo er doch nur »Symbole ist, streichen. In der Wolfsschlucht lässt er sich förmlich beschwören »bei des Zaubers Hirngebein«, und im ersten Act läuft er bei hellem Tag herum, ungerufen; ja, wenn Max nicht das hohe A sänge: lebt kein Gott! wer weiss, was er thun würde, denn ausgeholt hat er schon nach ihm (symbolisch nämlich), »obwohl er keinen Theil hat an ihm«. Dieser Kind'sche Dualismus stört mich immer.

Frau Ehn hat das Gebet: »Und ob die Wolke« recht langweilig mit ewigem *mezza voce* gesungen, wie ich es nie gehört. Ich revocire: sie streift mir gar nicht an die Künsterschaft, obwohl Kammer Sängerin.

Wenn ich nur nicht immer so viel Volk auf der Bühne sehen müsste, so dass der Gesangeffect in gar keinem Verhältnis steht zu der Masse, die singen könnte, wenn sie wollte. So aber verlässt sich einer auf den andern, und der Jagdchor kann es hier nicht einmal zu einem Applaus bringen. Doch genug. Ich glaubte nicht, dass ich Ihnen so viel schreiben würde. Nächstens — weniger. X.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Hamburg.** (Brahms' Requiem, aufgeführt durch den Chöreverein am 3. April in der St. Patrikirche.) Herr Spengel hatte sich die dankbare Aufgabe gestellt, mit seiner Sängerschaft ein Werk zur Aufführung zu bringen, das unter den Erzeugnissen der Gegenwart einen hervorragenden Platz einnimmt. Brahms' deutsches Requiem für Soli, Chor und Orchester, nach Worten der heiligen Schrift, erregte aller Orten, von seinen ersten Aufführungen in Wien (Herbst 1867) und Bremen (Charfreitag 1868) bis heute, jedesmal die grösste Begeisterung, sie wird sich unzweifelhaft auch erhalten, denn diese bedeutende Tonschöpfung vereinigt in sich alle diejenigen Eigenschaften, die ihr dauernde Lebensfähigkeit sichern.

In Hamburg-Altona kam das Requiem bisher dreimal zur Aufführung. Herrn Professor v. Bernuth gebührt das Verdienst, das Werk hier zur ersten öffentlichen Kenntnis gebracht zu haben, es wurde am 23. März 1869 zum ersten, im März 1872 zum zweiten Male vorgeführt, sodann folgte Herr Musikdirector J. Böie am 28. November 1876 mit seiner Singakademie, die, gleich der des Herrn v. Bernuth, mit ganzem Enthusiasmus sich der künstlerischen Reproduktion widmete.

Ueber die Bedeutung des »Deutschen Requiem« wird unter den Kunstverständigen nur eine Meinung sein; die letzten Decennien haben wenig oder vielleicht nichts Ähnliches auf diesem Gebiete aufzuweisen. Seither hat die Kirchenmusik, vornehmlich durch Mendelssohn, eine entschieden moderne Wendung genommen. Auch Brahms hat sich dieser Richtung angeschlossen und sein Requiem weicht daher von der eigentlichen Kirchenmusik ab. Allerdings lässt sich diese Kunstschauung von keinem Gesichtspunkte aus rechtfertigen. Die Kirchenmusik verfolgt immer einen bestimmten Zweck, sie steht im Dienste der Gottesverehrung und dieser Zweck darf auch dann nicht ausser Augen gelassen werden, wenn selbst auf eine praktische Anwendung nicht gerechnet wird. Ein Requiem (Seelenmesse) soll den Hörer in eine heiligfromme Stimmung versetzen, und die Textworte sollen in Uebereinstimmung mit der Musik den Gedanken an eine Versöhnung mit dem Tode herbeiführen. Tief ergreifend sind die der Composition zu Grunde gelegten Schriftworte; kann man auch mit der musikalischen Auffassung mancher derselben nicht einverstanden sein, so erregt doch das grosse Ganze des Werkes, trotz der stellenweis gar zu modernen Färbung, volle Bewunderung. Jede Wiederholung des Requiem hat nur noch dazu beigetragen, diese Meinung zu befestigen. Als Brahms das Requiem in Mitte der 60er Jahre schrieb, beschäftigte er sich eingehend mit den ähnlichen Werken von Mozart und Cherubini, und wenn er auch nicht ihnen folgte, hat er doch sich ihre wunderbaren Ideen und Ausarbeitungen zu leuchtenden Vorbildern genommen.

Geht man die einzelnen Sätze des Brahms'schen Requiem durch, so erscheint Nr. 4, F-dur, »Selig sind, die da Leid tragen«, in seinem Totalindruck der am meisten gelungene. Wie ausserordentlich schön ist z. B. in diesem Satze die Stelle in Den-dur, wo erst der Tenor, dann Sopran, hiernach Bass und Alt »Werden mit Freuden

ersten imitatorisch in wirkungsvollem, rhythmischen Gegensatz vortragen. Nr. 3, B-moll, mit seinem Trauermotiv »Denn alles Fleisch ist wie Gras« erinnert in der Ausdrucksweise stellenweise an den dunkel gefärbten »Begräbnisgesang« des Componisten. Unter den hervorragendsten Momenten dieses Satzes sind die Stellen anzuführen: »Siehe ein Ackermann etc.«, ferner »Das Gras ist verdorret«. Das dritte Stück beginnt mit einem sehr schönen, ergreifenden Bariton-Solo, dem Gesang eines Priesters vergleichbar, »Herr, lehre doch mich«, welches durch seine eigenartige Orchesterbegleitung, besonders durch das wiederholt erklingende *A* der grossen Octave in den unteren Mittelstimmen, einen eigenthümlich dunklen, durchaus stimmungsgemässen Charakter erhält. Im Verlauf, durch die Abwechslung von Chor und Solo, steigert sich dieser Satz mehr und mehr, bis er zu dem Orgelpunkt auf *A* gelangt, bei den Worten »Ich hoffe auf Dich«, der die Orgelpunktfrage auf *D*. »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand«, ein wahres Wunderwerk polyphoner Stils, vorbereitet und somit diesen Satz in grossartiger Weise abschliesst. Der Aufwand instrumentaler Mittel überwältigt oft, lässt aber manchmal den Chor nicht zur vollen Entfaltung kommen und verhindert daher stellenweise das Verständniss des Textes. So würde z. B. dieser Schluss von Nr. 3, bei der noch so correcten Ausführung in den Singstimmen, dem Hörer viel klarer erscheinen, als es der Fall ist, denn dieser 86 Doppeltakte lange Orgelpunkt ist seinem innersten Wesen nach von grosser harmonischer Einfachheit, nur das zu stark engirte Orchester mit Orgel sind die Ursache, dass diese grandiose Fuge doch nicht den Eindruck macht, den man von einer so grossartigen Durcharbeitung der Grundgedanken erwartet.

Der vierte Satz »Wie lieblich sind Deine Wohnungen«, ist dem Laien am meisten zugänglich, unzweifelhaft aber ist er der am wenigsten originellste des ganzen Werkes, er erinnert verschiedentlich an Mendelssohn. Nun folgt das Sopran-Solo mit Chor »Ihr habt nun Traurigkeit«, das allerdings sehr modera klingt, aber durch die edle Fassung herrlicher Melodien und Accordfolgen, bei rhythmisch reicher Abwechslung, zu den schönsten Sätzen des Requiems gehört. Die zwei nun folgenden letzten Abtheilungen des Requiems Nr. 6 und 7 sind von grosser Bedeutung trotz einiger vom Standpunkte der Kirchenmusik aus nicht überall zu billigenden Einzelheiten. Schwerlich werden z. B. Stellen wie »Zu der Zeit der letzten Posaune«, dann »Tod, wo ist Dein Stachel« den Zuhörer in eine kirchlich erhabene Stimmung versetzen können, da ein dramatisches Etwas, statt der, durch den Inhalt der Worte hervorgebrachten erschütternden Stimmung, in den Vordergrund tritt. Ähnliches, das nicht dem Stil der Kirchenmusik entspricht, findet sich z. B. auch schon in Nr. 2 bei dem Forte »Denn alles Fleisch ist wie Gras«, wo die Singstimmen alle in Octaven Unisono gehen, ferner »Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit«.

Ausser dem vollbesetzten Orchester und der Orgel hat Brahms bei manchen Chören auch noch Harfe vorgeschrieben, und will diese sogar doppelt besetzt haben, ein frommer, nicht leicht zu erfüllender Wunsch, denn wie schwer ist es schon, eine Harfe zu erlangen. Bei der von Brahms dirigirten Bremer Aufführung, der ersten vollständigen des Werkes, denn die vorausgegangene in Wien hatte nur die drei ersten Sätze des Requiems gebracht, — waren zwei Harfen theilhaftig, nur nach vielen Bemühungen war es gelungen, dieselben zu gewinnen. Ihre Wirkung ist eine ausserordentliche, besonders bei sanfter Orchesterbegleitung, im Tutti vermögen aber zwei Harfen ebenso wenig wie eine durchzudringen. Die heutige Besetzung der Harfe war eine recht gute; was nur irgend durchdringen konnte, war zu hören.

Wie bei jeder Choraufführung des Cäcilien-Vereins, hatte auch diesmal wieder der gewissenhafte Dirigent seine ganze Kraft daran gesetzt, ein in allen Theilen zufriedenstellendes Resultat zu schaffen. Der für ein so stark instrumentirtes Werk verhältnissmässig kleine Chor entfaltete sein technisch fertiges und musikalisch sicheres Können in einer hoch zu rühmenden Weise. In den weichen Chorsätzen, die warm empfundenen elegischen Gesang fordern, wirkten die Stimmen ausserordentlich schön, der Ausdruck hielt sich gerade hier durchweg edel und blieb frei von jeder Art sentimentaler Schwärmerei, zu der wohl eine unrichtige Auffassung eines, besonders modernen Werkes Veranlassung geben könnte. Unter den weiblichen Stimmen, besonders dem Sopran, herrschte volle Uebereinstimmung, alle, Sopran wie Alt, gaben einen gesunden Ton aus, der in richtigem Klangverhältniss zum Tenor und Bass sich hielt. »Selig sind, die Leid tragen«, »Wie lieblich sind Deine Wohnungen«, »Ich hoffe auf Dich«, und vieles Andere mehr, wurden vortrefflich gesungen, desgleichen Nr. 2: »Denn alles Fleisch«, besonders in der ersten Hälfte. Herr Spengel nahm die Orgelpunktfrage sehr ruhig, was um so mehr Beistimmung verdient, da nur im gemässigten Tempo die volle Polyphonie erkennbar wird. Nr. 6 wollte, namentlich in der ersten Hälfte, nicht überall glücken, die kleinen Unebenheiten wichen jedoch mehr und mehr, und so erstanden der C-moll- und C-dur-Satz: »Denn es wird die Posaune schallen«, »Herr, Du

bist würdig«, in klarer Auseinandersetzung. Grössere Chormassen werden hier wohl gefordert, dass aber auch ein kleinerer Chor bei correcter Ausbildung dem stark engagirten Orchester wirkungsvoll gegenüber zu treten vermag, bewies gerade der Vortrag dieser oben genannten Sätze. Grosses Lob verdient die Ausdauer, mit der alle Singenden ihre Aufgabe lösten, man merkte bis zum Schluss des Werkes nirgends die geringste Ermüdung. Auch das Orchester bewährte sich nach besten Kräften, es dominierte selbst da, wo der Tonsetzer ein reiches, vielseitiges Colorit vorgeschrieben, nur mit Massen. Im richtigen Einvernehmen mit der Orchestration standen die Orgelzüge, deren stilgerechtes Eingreifen, wie es die Intentionen der Composition fordern, durch Herrn Armbrust bestmöglichst interpretirt wurde. Bei der Orgelpunktfrage deckte der tiefe Bass allerdings die nach *D* heruntergestimmten Contrabässe, aber nicht zum Nachtheil der Klangwirkung, die gerade auf die Thatkraft der Orgel sich stützen soll.

Die zwei Solostimmen Sopran und Bariton sind vom Componisten nur da verwandt, wo der Inhalt der Worte den Sologesang fordert. Dem Sopran ist in Nr. 3 ein wenn auch nur kurzes, doch recht schwieriges Arioso mit Chor gegeben, der Baryton wirkt in zwei Sätzen, Nr. 3 und Nr. 6 mit dem Chor zusammen. Für diese an Umfang so kleinen Einzelleistungen auswärtige Sänger zu engagiren, ist nicht nothwendig, besonders dann nicht, wenn sich in nächster Nähe eine Vertretung findet. Fräulein Elisabeth Kumpel, eine Elvlin des Herrn Spengel, war dazu ausersuchen, mit diesem Sopran-Solo den ersten Schritt in die Oeffentlichkeit zu wagen. Die mit klangerfüllter Stimme begabte Kunstnovize, die sich der dramatischen Carrière, wie es heisst, zu widmen gedankt, war anscheinend recht befähigt; in Folge dieser bei einem ersten Auftreten leicht zu erklärenden Befangenheit mangelte ihrem Gesange, der die gründliche Schule und das geläuterte Verständniss für edle Musik wohl erkennen liess, die volle Reinheit der Intonation. Brahms will in diesem Sologesang, der sich in den schwierigsten Intervallen in höchster Lage stets über dem Chor hält, eine Engelstimme, Trost verkündend, Trost bringend, verstanden wissen, — ein herrlicher, durch den Textinhalt wohl motivirter Gedanke, — bei vollkommener Ausführung ist daher dieser Satz, der überall aus dem Chor, trotz seines begleitenden Charakters, vielfach melodiereiche, dankbare Phrasen zuertheilt, von ausserordentlicher Schönheit und ergreifender Wirkung. — Herr Dannenberg sang das erste psalmisirende Solo »Herr, lehre doch mich« mit der dem kunstgebühten Sänger eigenen Sicherheit und Ruhe; die sympathisch berührende Stimme und der gehaltvolle Vortrag wirkten ebenbürtig zusammen, weniger wollten die Solostellen in Nr. 6 glücken. Diese Baritonpartie, so klein dieselbe auch äusserlich nur ist, erfordert, wie Alles ohne Ausnahme im Requiem, grosse Kunst der Reproduction.

Als Einleitung zum Requiem spielte Hr. Armbrust Präludium und Fuge H-moll von J. S. Bach, eines der grössten Orgelwerke des Meisters. Vermuthlich hatte der Künstler gerade diese, im Ganzen elegische Composition gewählt, um stimmungsvoll auf das so ernste Chorwerk hinzuleiten. H-moll mit Schluss in H-dur einer Composition, die in F-dur beginnt, vorausgehen zu lassen, ist allerdings unrichtig, aber es ist kaum ein anderes unter den vielen Orgelstücken Bach's so dem Requiem stimmungsverwandt, wie dieses. Der Vortrag in seiner Totalität war so recht darnach angethan, Alles, was die Composition enthält, klar zu machen. Dieses H-moll-Präludium ist leicht zu verstehen, denn alle in demselben vorkommenden Imitationen, wie seine harmonischen Gänge, rhythmische Verschiedenheiten, sind durch ihre innere Einfachheit durchweg natürlich flüssend, der Schluss des Präludiums in H-dur ist, wie der gleiche der H-moll-Fuge, wenn auch überraschend, den Grundthemen und ihrer Entwicklung vollkommen entsprechend. Herrn Armbrust's Ideen der Registrirung stimmten durchweg überein mit den Steigerungen und Abschwächungen, welche die Ausarbeitung der Themen erfordert. Das volle Werk der Orgel wurde nur selten angewandt, sicher mit Rücksicht auf das Unzulängliche im Klange desselben, bei alledem aber hätten die Bässe doch stellenweise nicht nur im *forte*, sondern auch im *piano*, noch einiger Nachhülfe bedurft, am meisten bei dem wiederholten Eintritt des Fugenthemes.

Herr Spengel hat durch dieses schöne Concert wieder eine neue Probe seiner künstlerischen Fähigkeiten gegeben. Nur dadurch, dass dem Requiem kein anderes Chorwerk heute voran gegangen, konnte das herrliche Werk zu seiner vollen Bedeutung und rechten Werthschätzung gelangen. Die Kirche war bis auf den letzten Platz besetzt und so war auch das pecuniäre Ergebnis des Concerts, das dem milden Zwecke einer Unterstützung der Poliklinik des vaterländischen Frauen-Hülfs-Vereins gewidmet, ein dem künstlerischen gleichkommendes. *Emil Krauss.* (Hamb. Fremdenblatt Nr. 79 vom 4. April.)

[54] **Neue Musikalien.**
Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

- Courvoisier, Karl**, Op. 47. **Drei Lieder** für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M. 2.* —
No. 1. *Seligster Traum*. »Wogender grüner Rheine. — 2. *Das erste Lied*. »Wer hat das erste Lied erdacht. — 3. *Komm mit*. »Es zwitschert ein Vöglein.
- Fitzschenhagen, Willh.**, Op. 29. **Drei kleine Stücke** im Umfange einer Quarte in der ersten Position (Fortsetzung von Op. 16.) für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. *Kinderliedchen*. — 2. *Slavische Melodie*. — 3. *Schifferlied*.
- Helstein, Franz von**, Op. 22. **Der Haldeseacht**, Oper in drei Acten. Clavierauszug. No. 2. *Helge's Morgengesang* (Mezzo-Sopr.). *M. 50.* —
»Was rief mich in der Frühe.
- Klavier-Concerte alter und neuerer Zeit**. **Bach**, **Beethoven**, **Chopin**, **Dussek**, **Fild**, **Henzelt**, **Hummel**, **Mendelssohn**, **Mozart**, **Reinecke**, **Ries**, **Schumann**, **Weber**. Ausgabe für zwei Pfte. mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zu dem Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Original-Pianoforte-Stimmen, als erstes Pianoforte.
No. 4. **Bach**, *Joh. Seb.*, Concert. D moll. *M. 5. 50.*
— 2. **Dussek**, *J. L.*, Concert. G moll. Erster Satz. *M. 4. 50.*
- Kling, H.**, **Fünfehn klassische Transcriptionen** in Form von Duos concertants für zwei Ventilhörner. *M. 4. 50.*
- Krause, Anton**, Op. 29. **Vier Gesänge** für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. *M. 2.* —
No. 1. *Traumgesied*. »Herr mein Gott! Lass mein Fleh'n dir, Gott, gefallen. — 2. »Es war ein Kind, so jung und roth. — 3. *Wie's im Frühling geht*. »Wenn's Frühling wird. — 4. *Lied des Fischermädchens*. »Trüb ist der Himmel.
- Kunze, Carl**, Op. 7. **Technische Studien** für den Unterricht der höheren Stufe des Clavierspiels. *M. 3.* —
— Op. 3. **Zur Sommerzeit**. Fünf Tonbilder f. das Pfte. *M. 3. 50.*
- Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge** für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Dritte Reihe.
No. 227. **Jadassohn, S.**, *Der Müllerbarsch* »Der Mühlbach rauscht, das Mühlrad geht aus Op. 52. No. 2. Fdur. *M. 50.*
— 228. — **Bohmisches Volkslied** »Es scheinen die Sternlein so hell aus Op. 52. No. 5. Emoll. *M. 50.*
- Ludwig, Rob.**, Op. 4. **Vier Lieder** aus *Jud. Wolff's* »*Rattenfänger von Hameln* (Auf der Lautmerung) für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M. 2. 50.*
No. 4. »Nun will ich mit dem reinsten Klang. — 2. »Zwei Sterne machen mich jung und alt. — 3. »Steige auf, du gold'ne Sonne. — 4. Du rothe Rose auf grüner Haid'.
- Merkel, Gust.**, Op. 124. **Herbstblätter**. Drei Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen. No. 1. *Ernde-Reigen*. — 2. *Winzer-Chor*. — 3. *Märchen*. *M. 2.* —
- Mozart, W. A.**, **Clavier-Concerte**. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen, für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke.
No. 14. Fdur. *M. 3. 75.* — No. 12. Adur. *M. 3. 75.* — No. 20. Dmoll. *M. 4.* — No. 21. Cdur. *M. 4.* — No. 22. Esdur. *M. 4.* — No. 23. Adur. *M. 2. 50.* — No. 24. Cmoll. *M. 2.* — No. 25. Cdur. *M. 4.* — No. 26. Ddur. *M. 3.*
- **Kränzungsmesse** f. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Bass u. Orgel. Für das Pfte. zu vier Händen bearbeitet von Carl Burchard. *M. 4. 50.*
- Naumann, Ernst**, Op. 42. **Zweites Quintett** (Esdur) für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. *M. 2. 50.*
- Nicodé, Jean Louis**, Op. 20. **Jubiläumsmarsch** für grosses Orchester. Zur Feier des 25jährigen Bestehens der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin. (Gegründet den 4. April 1855.)
Partitur *M. 7.* — Stimmen *M. 12.* —
- Quasdorf, Paul**, **Der erste Unterricht im Clavierspiel**. Eine Sammlung von Übungsstücken mit besonderer Rücksicht auf die Jugend zusammengestellt. n. *M. 6.* —
- Richter, E. F.**, **Gebet** für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Singstimmen *M. 75.*
»In deine Hände, o Herr.
- Scharwenka, Xaver**, Op. 24. **Zwei polnische Tänze** für das Pfte. Ausgabe zu zwei Händen. *M. 2.* —. Aug. zu vier Hdn. *M. 2. 75.*
— Op. 25. **Valse Caprice** für das Pianoforte. *M. 2.* —
- Thurner, Th.**, Op. 20. **Tataren-Marsch** für das Pfte. *M. 4. 75.*
— Op. 21. **Zweites Menuett** für das Pianoforte. *M. 4. 25.*

Wagner, Rich., **Lehngria's Ankunft**: »Nun sei bedankt, mein lieber Schwanz aus der Oper »*Lehngria*. Ausgabe für das Pianoforte zu zwei Händen. *M. 50.*

Mozart's Werke.
Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.
Seriensausgabe. — Partitur.
Serie V. **Opera**.
No. 48. **Don Juan**. Komische Oper in zwei Acten. *M. 28.* —
Einzelausgabe.
Serie IX. Erste Abtheilung. **Cassationen, Serenaden** für Orchester.
No. 1—7. *M. 45. 30.*
No. 1. **Cassation** No. 1 Gdur $\frac{2}{4}$. *M. 4. 25.* — 2. **Cassation** No. 2 Bdur $\frac{2}{4}$. *M. 4. 25.* — 3. **Serenade** No. 4 Ddur C. *M. 2. 10.* — 4. **Serenade** No. 2 Fdur C. *M. 2. 10.* — 5. **Serenade** No. 3 Ddur C. *M. 2.* — 6. **Serenade** No. 4 Ddur C. *M. 2.* — 7. **Serenade** No. 5 Ddur C. *M. 2. 10.*

Volksausgabe.
No. 179. **Kalkbrenner, Ausgewählte Pianofortewerke**. *M. 2. 50.*
404. **Liederfrühling. Sammlung der schönsten Lieder u. Gesänge** für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. *M. 5.* —
292. **Mozart, Einführung aus dem Serail**. Clavierauszug mit Text. *M. 4. 50.*
440. **Lertsing, Der Wildschütz**. Clavierauszug mit Text. *M. 5.* —
254. **Thalberg, Studien** für das Pianoforte. *M. 2.* —
444. **Weber, Kuryanthe**. Clavierauszug mit Text. *M. 2.* —

Ornamentirtes Notenpapier.
Mit künstlerischen Umrundungen von Olga von Flalka.
Papiersorte C. Folio.
40 Bogen in broschirten Heften à *M. 4. 25.*
Hoch. Für Pianoforte *M. 4. 25.*
— Für Gesang *M. 4. 25.*
Quer. Für Pianoforte *M. 4. 25.*
— Für Gesang *M. 4. 25.*
4 Heft mit 40 \times , 40 Hefte mit 45 \times , 400 Hefte mit 20 \times .
Jede dieser 4 Sorten ist in Blau, Grün, Violett und Hellbraun vorrätig, sowie auch gebunden für *M. 3. 25* — *M. 2. 52* netto, Doppelhefte à 20 Bogen gebunden à *M. 4. 50* — *M. 3. 75* netto zu beziehen.

Katalog classischer und moderner Musikwerke.
[52] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fünf
CLAVIERSTÜCKE
von
Heinrich von Herzogenberg.
Op. 25.
Preis complet 3 *M. 50 Sp.*
Einzeln:
No. 1. **Notturmo** . Pr. *M. 1. 00.*
No. 2. **Capriccio** . - - *M. 1. 30.*
No. 3. **Barcarole** . - - *M. 1. 00.*
No. 4. **Gavotte** . - - *M. 1. 30.*
No. 5. **Romanze** . - - *M. 1. 00.*

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[53] **Erinnerung an Friedrichruh.**
Waldidyll
für
Pianoforte
von
Friedrich von Wickede.
Op. 77.
Preis 1 *M. 50 Sp.*

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. April 1880.

Nr. 15.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anton Dvořák's Serenade. — Hochzeitsgesang der Albanesen in antiphonischer Form. — Berichte (Elbing). — Nachrichten und Bemerkungen (Upsala. J. A. Josephson †). — Anzeiger.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutsch-
land in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Palermo. Der Sirocco. Der Sänger Aprile. Fest der heil. Rosalie. Kelly verlässt seinen Lehrer und geht nach Livorno. Bekanntschaft mit Stephan und Nancy Storace. Der Castrat Marchesi. Concert in Livorno. Kelly an der komischen Oper in Florenz. Der Agent Campigli. Lord Cowper. Der Violinist Nardini. Tartini's Teufels-Sonate. Kelly's Success. Der grosse Bassist Morelli, früher Lord Cowper's Bediente. Anerbieten nach London. Verhältnisse zu seinem Vater.

Aprile hatte die Güte, ein behagliches Zimmer in seinem Hause für meinen Gebrauch herzurichten, und ich beschloss, meine Zeit und die sich mir darbietende günstige Gelegenheit aufs beste zu benutzen. Ich übte jeden Tag fünf bis sechs Stunden mit der grössten Beharrlichkeit; meine Stimme ging nach und nach in einen Tenor über, und in kurzer Zeit konnte ich mehrere Arien singen, welche für zwei berühmte Tenoristen der Zeit, Ansani und David, componirt waren. Ich übergab die Empfehlungsbriefe, welche ich von Neapel mitgebracht hatte, und wurde von den betreffenden Personen freundlich empfangen, besonders vom Herzog St. Michelli und vom Prinzen Val Guarniera; mir wurde erlaubt, bei diesen edlen und gütigen Patronen viele Zeit zuzubringen. Die Herzogin St. Michelli war eine gebildete Dame und sehr schön; sie hatte eine entzückende Stimme. Der Herzog sprach geläufig englisch und war ein enthusiastischer Bewunderer Shakespeares und unserer alten dramatischen Schriftsteller. Ich war in der That überrascht, als ich bemerkte, dass Viele von sicilianischen Adel englisch sprachen. Sie hatten ein Casino, »Englischer Cassino« genannt, zu welchem Niemand zugelassen wurde, der sich nicht wenigstens im Englischen verständlich machen konnte.

Die Palermoer sind alle sehr für Musik eingenommen, und jeden Abend wurde eine *Academia di Musica* in irgend einem Privathause abgehalten. Ich wurde gewöhnlich dazu eingeladen; es war hinreichend, ein Schüler Aprile's und ein Irländer zu sein; und nebenbei betrachtete man mich als einen Christen [Katholiken].

Allem Angenehmen steht aber als Gegensatz das Uebel mehr oder weniger zur Seite, und inmitten all meiner Behaglichkeit fand ich das Klima von Sicilien heisser und drückender, als das von Neapel; wenn der Sirocco weht, ist es wirklich manchmal unerträglich. Die Meinung, welche die Eingebornen von dem verderblichen Einflusse des Sirocco haben, ist so gross, dass

xv.

ich einst einen Dilettanten aus Palermo (welcher zugeben musste, dass einige Musik seines Lieblings Pignotti schlecht war) sagen hörte: »Nun wohl, ich sehe ein, dass sie schlecht ist, aber vielleicht hat er sie während der Zeit des Sirocco componirt!«

Aprile hatte zu seinem Début Sali's Oper *Alessandro nell'Indie* gewählt (da der eifersüchtige Poro eine seiner Lieblingsrollen war). Die Primadonna, Signora Agatina Carara, war mit seiner Wahl sehr unzufrieden und die Folge davon war bella! horrida bella! Die beiden Parteien wuchsen; Aprile, welcher mit Recht für den grössten aller Künstler gehalten wurde, hatte eine starke Partie; die Carara, eine der schönsten Frauen ihrer Zeit und eine angenehme Sängerin, besass sehr viele Verehrer und stand obendrein noch unter dem Schutze eines Comité von fünf Edelleuten. Mit diesen spielte sie ihre Karten so klug, dass jeder Liebhaber sich für den Bevorzugten hielt.

Da das Theater jeden Freitag Abend geschlossen wurde, so lud man Aprile gewöhnlich zu Concerten in Privathäusern, und ich begleitete ihn natürlich. In diesen Gesellschaften war das Glücksspiel ebenso gewöhnlich als das Singen, denn nachdem man gesungen hatte, wurde immer eine Faro-Bank abgehalten. In vielen Häusern spielt man häufig sehr hoch.

[Fest der heil. Rosalia am 12. Juli.] . . . In der Chiesa Grande wurde musicirt; vier grosse Orchester waren errichtet, und alle bedeutenderen Musiker der Insel, sowie viele vom Königreich Neapel, wirkten dabei theils als Sänger, theils als Instrumentisten mit. Das Ganze stand unter Aprile's Leitung, und dort sang ich zuerst öffentlich. Ich sang eine Motette, componirt von dem berühmten Genario Mano. Aprile hatte sich dabei grosse Mühe mit mir gegeben und schien mit meiner Ausführung sehr zufrieden.^{*)} Die Kirche war vollständig illuminiert, die Wände, Pfeiler und Decke mit künstlichen Blumen, Gold- und Silberpapier (worin die Lichter befestigt waren) in einer Weise geschmückt, dass ich glaube, Nichts auf der Welt könne diesen coup-d'oeil übertreffen; das Auge wurde von dem prachtvollen Glanze förmlich geblendet.

Das Ende des Engagements meines Lehrers war da und Aprile beabsichtigte nach Neapel zurückzukehren. Eines Morgens rief er mich zu sich, und nachdem ich ihm sechs Lieder gesungen, mit welchen er sich beim Lehren viele Mühe ge-

^{*)} Hier wird wohl die Bemerkung am Platze sein, dass ich der erste und einzige Eingeborne Grossbritanniens war, welcher je zu diesem Feste oder in irgend einer sicilianischen Kirche gesungen hat. Dieser Umstand wurde als ein so ausserordentlicher betrachtet, dass Aprile Namen und Vaterland von mir in die Archive der Kirche einschreiben liess.

geben hatte, sagte er: »Die Zeit unserer Trennung kommt heran; Dein Talent wird Dir jetzt ein Engagement in irgend einem europäischen Theater verschaffen. Ich habe an Campigli, den Dirigenten des Pergola-Theaters in Florenz, geschrieben, (dieser war zugleich ein sogenannter Agent und correspondirte zur Zeit mit allen italienischen Opern Europas, die er mit Sängern, Tänzern, Componisten etc. versorgte); er wird erfreut sein, Dich zu sehen, und unter seiner Aufsicht und Beschirmung kann es Dir an glücklichem Erfolge nicht fehlen, weil Du die besondere Auszeichnung hast, mein einziger Schüler zu sein, der öffentlich auftritt. Ein Schiff aus Syracus wird in wenigen Tagen nach Livorno segeln, wohin ich Dir die Ueberfahrt verschaffen will und werde ich Dir verschiedene Empfehlungsbriefe mitgeben. Gott segne Dich, mein guter Junge!«

Der Kummer übermannte mich bei dem Gedanken, meinen gütigen, freigebigen und grossen Lehrer verlassen zu müssen. Er war ein Mann von dem ehrenwerthesten und unabhängigen Gemüthe, welchem ich je begegnet bin, und wurde für einen ausgezeichneten Gelehrten gehalten. Er gab sich viele Mühe, mir Metastasio und andere grosse italienische Dichter zu erklären, und besonders schärfte er mir Wahrheitsliebe und Abscheu gegen schlechte Handlungen ein; ich kann voll Ueberzeugung mit Nicodème in seinem französischen Schauspiele sagen: »Le maître qui prit soin de former ma jeunesse, ne m'a jamais appris à faire une bassesse«.

Ich bewog ihn, zur Erinnerung das Clavier, welches ich mit von Irland gebracht hatte, anzunehmen; es war mein einziges Gut, aber ich gestehe, dass wenn es Tausende werth gewesen wäre, ich es ihm würde geschenkt haben; meine Liebe und Dankbarkeit für ihn war so gross.*)

Der Tag kam heran, an welchem ich meinen geliebten Lehrer verlassen sollte. Er versorgte mich hinfänglich für die Reise und bezahlte meine Ueberfahrt, indem er mir noch obendrein dreissig neapolitanische Unzen gab, die genügen, um nach Florenz zu gelangen, wo ich vielleicht ein Engagement erhalten würde. Nachdem er sich zärtlich von mir verabschiedet hatte, gab er mir seinen treuen Diener Giuseppe mit, um mich sicher an Bord zu bringen.

[Livorno.] Ich betrat das Land, um meinen Pass in der Börse vorzuzeigen; ich hatte einen sicilianischen Hut auf, und mein Haar (welches ich in reicher Fülle besass, hell wie mein Teint) umfloss mich; ich war so dünn wie ein Spazierstock. Aus dem Schiffe steigend, sah ich eine junge Dame und einen Herrn auf dem Molo stehen; als die Erstere mich erblickte, lachte sie, und wie ich näher kam, hörte ich sie zu ihrem Begleiter auf englisch sprechen, natürlich in dem Glauben, dass ich es nicht verstehen werde: »Sieh einmal jenes Mädchen in Knabenkleidern!« Zu ihrem Erstaunen antwortete ich in derselben Sprache: »Sie irren sich, Fräulein, ich bin ein wahres Masculinum und empfehle mich Ihnen bestens!«

Wir lachten Alle, bis wir müde waren, und wurden bald bekannt mit einander; und diese Personen, mit denen ich durch diesen kindlichen Scherz auf dem Landungsplatze in Livorno bekannt wurde, blieben lebenslang meine wärmsten und abhänglichsten Freunde. Liebe und Hochachtung Eurem Angedenken, Stephen und Nancy Storace! Später war er als

*) Viele Jahre nachher, als ich mit meiner lieben Freundin, der verstorbenen Lady Hamilton in Merton zu Mittag speiste, hörte ich zu meiner grossen Freude, wie Lord Nelson, bei dem zu sitzen mir die Ehre zu Theil wurde, diesen Umstand erwähnte. Er sagte: »Herr Kelly, als ich in Neapel war, habe ich Ihren alten Lehrer Aprile oft von Ihnen mit grosser Zärtlichkeit sprechen hören, obgleich er sagte, dass Sie damals so wild wie ein Füllen waren. Er erwähnte auch, dass Sie ihm Ihr Clavier geschenkt hätten und Nichts könne ihn bewegen, sich je davon zu trennen.« Ich gestehe, dass dieser Bericht über eine so simple Begebenheit mich sehr glücklich machte.

einer der besten englischen Componisten sehr geschätzt, und sie war zu jener Zeit, obgleich erst fünfzehn Jahre alt, die Primadonna der komischen Oper in Livorno. Sie waren aus London und hatten ihrem Namen das t hinzugefügt, welches ihm ursprünglich fehlte. Ihr Vater war ein Neapolitaner und ein guter Meister auf dem Contrabass, den er viele Jahre lang im Opernhause spielte, als das Orchester von dem berühmten Giardini dirigirt wurde. Er heirathete ein Fräulein Trusler aus Bath, welche berühmt war wegen der Bereitung eigenartiger Kuchen, eine Schwester des in der literarischen Welt als Chronologist so wohlbekannten Dr. Trusler.

Storace der Aeltere, Dr. Arnold und Lowe der Sänger, öffneten Mary-le-bone Gardens zur Aufführung von burlesken Opern etc. Der Anziehungskraft der Musik und Fräul. Trusler's Plumkuchen war es zu verdanken, dass die Gärten eine Zeit lang sehr besucht wurden; aber da unter den Unternehmern Zwist ausbrach, so schlossen sie mit Verlust.

Als Herr Sheridan Fräulein Linley heirathete und sie von Bath fortführte, wohnten sie in London zuerst in Herrn Storace's Hause in Mary-le-bone, und von der Zeit an sind die Familien innig befreundet. Die einzige Tochter Nancy konnte schon mit acht Jahren vom Blatt spielen und singen; sie zeigte ein ausserordentliches Genie für Musik, und der Sohn Stephen für Alles! Er war der begabteste Mensch, der mir je vorgekommen, ein Schwärmer und ein Genie. Aber in Musik und Malerei war dieser Geist entschieden nur verhüllt. Oft habe ich Herrn Sheridan sagen hören, dass, wenn er Jura studirt hätte, er gewiss Lord-Kanzler geworden wäre.

Sein Vater schickte ihn, als er noch sehr jung war, zum Conservatorio St. Onofrio in Neapel, dessen Zierde er wurde. Nancy Storace wurde das besondere Glück zu Theil, von Sacchini und Rauzzini in England unterrichtet zu werden; und nachdem sie unter solcher Leitung ungeheure Fortschritte gemacht hatte, brachte ihr Vater sie nach Neapel, wo sie während der Fastenzeit in einigen Oratorien im Theater St. Carlo sang. Sie gefiel sehr und ging darauf nach Florenz, wo der berühmte Sopranist Marchesi am Pergola-Theater engagirt war. Er war damals auf dem Gipfel seines Ruhmes und bezauberte nicht nur Florenz, sondern ganz Toscana. Fräulein Storace wurde als zweite Sängerin in seinen Opern engagirt, und dem folgenden allgemein bekannten Umstande hatte sie ihre plötzliche Erhebung auf den ersten Platz zu verdanken.

Bianchi hatte die berühmte Cavatina »Sembianza amabile del mio bel sole« componirt, welche Marchesi mit entzückendem Ausdruck sang; an einer Stelle hatte dieser ein Voletta von Octaven in Halbönen (semitone octaves) zu singen, wobei er die letzte Note mit solcher wunderbaren Macht angab, dass sie nachher »La bomba del Marchesi« genannt wurde. Gleich nach dieser Arie hatte Fräul. Storace eine zu singen und war fest entschlossen, den Zuhörern zu zeigen, dass auch sie eine bomba ins Feld schiessen könne. Sie versuchte es und führte es zur Bewunderung und zum Erstaunen der Zuhörer, aber zum Schrecken des armen Marchesi aus. Campigni, der Dirigent, bat sie davon abzulassen, aber sie weigerte sich beharrlich, indem sie erklärte, dass sie ein ebenso grosses Recht hätte, die Kraft ihrer bomba zu zeigen, als irgend Jemand. Der Streit wurde beendet durch Marchesi's Erklärung, dass er das Theater verlassen würde, wenn sie es nicht thäte; und so ungerecht es auch war, sah der Dirigent sich genöthigt, sie zu entlassen und eine andere Dame zu engagiren, die nicht so ehrgeizig war, eine bomba loszulassen.

Von Florenz begab sich nach Lucca und von dort nach Livorno, wo ich sie traf, und wo sie sehr beliebt war. Ich ass mit ihr und ihrem Bruder an diesem denkwürdigen Landungstage zu Mittag, und Stephen, welcher einen wunderbar schnellen Gedankenlauf besass, fragte mich klar und deutlich, wie

meine Finanzen ständen. Ich erklärte ihm ehrlich, dass sie gerade nicht in sehr blühendem Zustande wären; »wir müssen versuchen, sie aufzubessern«, sagt er. Ich theilte ihm mit, dass ich einen Brief Aprile's an Signor Chiotti, einen wohlhabenden Juwelier und zugleich Liebhaber und Dirigent der Concerte, abzugeben habe. Er meinte, Chiotti könnte mir von grossem Nutzen sein, wenn ich ein Concert veranstalte, und er zweifelte nicht, dass die Opernsänger unentgeltlich für mich singen würden. Zu jeder Zeit thätig und liebevoll, stellte mich der gute Stephen am nächsten Tage dem brittischen Consul vor, und die Herren Darby, grosse Kaufleute die in Livorno lebten, die Brüder von Frau Robinson, der schönen Perdita, und zwei schottische Familien, die Grants und die Frasers, stellten mich unter ihre Vormundschaft, und mein Concertsaal war gedrängt voll, — ein schöner Ertrag von achtzig Zechinen, und was mich am glücklichsten machte: mein Gesang fand vielen Beifall.

Die Zeit meines Aufenthaltes in Livorno war eine köstliche. Die russische Flotte, commandirt von dem Admiral O'Dwyer, eine distinguirten Seemann und Irländer von Geburt, lag in der Bai vor Anker. Die beiden Storace und ich gingen oft an Bord seines Schiffes und es ergötzte uns sehr, die Abendhymne von den Russen singen zu hören. Die Melodie ist wunderbar einfach und wurde immer von dieser ungeheuren Menschenmasse in vollständiger Harmonie gesungen. Zur selben Zeit lag im Hafen ein Kauffarteschiff aus Dublin, Namens »Fame«, befehligt vom Capitain Moore; er und sein erster Officier Campbell waren Irländer und hatten viele irländische Burschen mit an Bord. Als Storace sein Benefiz hatte, marschirten die Officiere, und von der Mannschaft alle die nur irgend entbehrt werden konnten, Mann bei Mann (es war ein herrlicher Anblick) zum Theater und füllten fast das ganze Parterre aus. Am Ende der Oper sang Storace die irische Ballade »Molly Ahstones«, nach deren Beendigung der Bootsmann des »Fame« ein lautes Pfeifen ertönen liess, worauf sich die ganze Mannschaft erhob und ihren Beifall bezeugte. Der Schrecken der italienischen Zuhörer war wirklich spassig. Die Seeleute sangen darauf: »God save the King« mit vollem Chor und darnach beklatschten sie sich selbst; nichts konnte einmüthiger und lauter sein, als ihre eigenen Beifallsbezeugungen.

Zuletzt reiste Stephen Storace nach England ab, und ich nach Lucca.

[Von Lucca ging Kelly nach Pisa und von hier nach Florenz.] Gleich nach meiner Ankunft ging ich zu Signor Campigli, einem reichen Juwelier, welcher auch Dirigent des Pergola-Theaters war: nebenbei war er ein sensale (Makler) und versorgte die Theater mit Künstlern, wofür er Procente sowohl von Sängern als auch vom Dirigenten erhielt. Er war sehr reich und sein Einfluss soll so gross gewesen sein, dass kein Künstler wagte, ihn sich zum Feinde zu machen, Pachierotti ausgenommen, welcher mir erklärte, dass er nichts zu thun haben wollte mit einem Manne, welchen er scherzhaft als einen Menschenfleischhändler bezeichnete. Aber Pachierotti war zu dieser Zeit ungeheuer reich und konnte thun, was ihm beliebte. Durch das Geld, welches sein Talent ihm verschaffte, unabhängig, soll er überdies grosse Summen von einer hochgestellten englischen Dame erhalten haben, der man nachsagte, dass sie ihm sehr zugehen sei.

Der Laden dieses Campigli war auf der Ponte di Trinità. Ich fand ihn zu Hause und übergab ihm den Brief von Aprile; nachdem er ihn gelesen hatte, theilte er mir mit, dass ich gerade zur gelegenen Zeit gekommen sei, er könne mir ein Engagement als erster Tenor-Komiker am Teatro Nuovo anbieten, welches zum ersten Male die Woche nach Ostern geöffnet werden sollte. Wenn ich es annähme, so würde ich von Mitte April bis Ende Juni darin mitwirken müssen für fünfzig Zechinen,

ungefähr 23 £, — und freute ich mich, diese Summe zu erhalten, um so mehr, als ich auf der Stelle engagirt wurde.

Zunächst überbrachte ich Lord Cowper meinen Empfehlungsbrief, welcher mich mit der grössten Freundlichkeit empfing. Seine Herrlichkeit verstand sich sehr gewinnend und leutselig mit mir zu unterhalten. Mit seinem fürstlichen Vermögen sehr freigebig, ein Beschützer und Förderer der Künste und Künstler, war er in Florenz wirklich von grösserem Einflusse, als selbst der Grossherzog.

Am Abend gab Lady Cowper einer grossen Gesellschaft ein Concert. Dort hatte ich die Genugthuung, den grossen Nardini eine Sonate auf der Violine spielen zu hören; obgleich er schon bejahrt war, spielte er doch göttlich. Er gedachte seines Liebblingsschülers Thomas Linley mit grosser Zärtlichkeit, welcher, wie er sagte, ungläubliche Fähigkeiten besitze. Lord Cowper bat ihn, die bekannte Sonate, componirt von seinem Lehrer Tartini, und die »Teufelssonate« genannt, zu spielen. Herr Jackson, ein Engländer, welcher auch zugegen war, fragte Nardini, ob die Anekdote, die man sich von diesem Stücke erzählt, begründet sei; Herr de la Lande hatte Dr. Burney versichert, dass er sie von Tartini selbst gehört habe.

Nardini antwortete, dass Tartini diese Begebenheit häufig erwähnte, welche folgendermassen lautet. Tartini erzählte, dass er in einer Nacht geträumt, einen Vertrag mit dem Teufel geschlossen zu haben, und dass bei Erfüllung derselben Sr. Majestät der Satan verpflichtet gewesen wäre, allen seinen Befehlen nachzukommen. Tartini reichte ihm seine Violine und wünschte ihn spielen zu hören, und der Teufel spielte eine Sonate so ausgezeichnet, dass Tartini vom Beifall, den er ihm spendete, erwachte und das Instrument ergriff, um zu versuchen, einige der Stellen wieder zu erlangen, — aber vergebens! sie waren entwischt! Doch die Sonate beschäftigte ihn Tag und Nacht und er bemühte sich, eine ähnliche zu machen, welche er darauf »Die Teufelssonate« nannte; aber sie schien ihm der Traumsonate gegenüber so unbedeutend, dass er gesagt haben soll, wenn er irgend einen anderen Lebensunterhalt hätte, würde er den musikalischen Beruf aufgeben. Ich hoffe, dass man mich entschuldigen wird, wenn ich diese Anekdote in Dr. Burney's eigenen Worten wiedergebe, da ich im Stande bin, Nardini's Gewicht den Worten seiner Erzählung hinzuzufügen. Nardini war der Liebblingsschüler Tartini's, und es gestand ein Jeder zu, dass er in der Fertigkeit seines Spieles seinem Lehrer mehr als irgend ein Anderer glich.

Die Oper, in welcher ich in Florenz auftreten sollte, war »Il Francese in Italia — Der Franzose in Italiens«. Ich erhielt die Rolle des Franzosen, und da es eine dankbare Rolle war, rieth Lord Cowper mir, einige Lectionen bei einem Schauspieler zu nehmen, zu welchem Zwecke er mich mit Laschi bekannt machte, welcher seiner Zeit der grösste Schauspieler gewesen war, sich aber jetzt auf sein Landhaus in der Nähe von Florenz zurückgezogen hatte. Er willigte ein, mich zu unterweisen und that es con amore; er hätte sich nicht grössere Mühe mit mir geben können, und ich bestrebte mich, durch genaue Aufmerksamkeit den vollen Segen von seinem Unterricht zu ernten.

Die Proben fingen an; wir hatten ein schönes Orchester und geübte Mitspieler. Meine Primadonna war Signora Lartinella, aus Rom gebürtig; wegen ihrer blendenden Schönheit nannte man sie Orta bella; und in der That konnte man sich nichts Lieblicheres denken; sie besass auch eine sehr angenehme Stimme.

Der ereignisvolle Abend meines ersten Auftretens war endlich gekommen. Ich erschien vor dem Publikum und wurde in sehr schmeichelhafter Weise begrüsst. Zwei meiner Arien und ein Duett musste ich repetiren. Obgleich ich damals selbst

nicht mit dem Grossherzoge getauscht hätte, weil mein glücklicher Erfolg mich so übermüthig machte, konnte ich doch nicht umhin, ihn in bedeutendem Maasse meiner grossen Jugend, der starken Partei, welche Lord und Lady Cowper für mich gewonnen hatten, sowie allen in Florenz anwesenden Engländern, zuzuschreiben; nebenbei war ich der erste englische Sänger, welcher je in Italien oder auf dem Continente gesungen hatte. Mehrere andere hochgestellte Leute patronisirten mich in meinem ersten Auftreten; dieses wurde auch durch die Anwesenheit des Prätendenten [Charles Stuart] beehrt, der seine Loge schon vor Beginn der Oper betrat. Damals war er schon sehr alt und schwach, dennoch entdeckte man an ihm Spuren früherer Schönheit. Er war gross, ging aber sehr gebückt und wurde gewöhnlich von zwei Dienern unterstützt, zwischen denen er humpelte; in diesem Zustande besuchte er jeden Abend ein Theater (in jedem desselben besass er eine Loge); wenige Augenblicke nachdem er Platz genommen hatte, schief er ein und schief auch während der ganzen Vorstellung ruhig weiter. Die Italiener nannten ihn immer den König von England, und über seinem Palaste hingen die Wappen Englands, und seine ganze Dienerschaft trug die königliche Livrée. Den Hosenbandorden, welchen er trug, als ich ihn sah, hinterliess er seiner Tochter, der Prinzessin Stolberg.

Das prachtvolle Theater La Pergola war zu dieser Zeit geöffnet; während der Frühlingsaison betrachtete man es als das erste Theater Italiens. Hier sah ich unseren alten Liebling Rovedino zuerst mit der Primadonna La Moricelli spielen, und sie waren Beide ausgezeichnet in Anfossi's komischer Oper »Il Viaggiatore Felice«. Es gab dort auch noch ein kleineres Theater, La Via del Cucumbers, in welchem Morelli die Florentiner oft entzückt hatte durch eine so prächtige Bassstimme, welche alles in allem genommen die schönste war, die ich je gehört habe.

Vielleicht ist es nicht allgemein bekannt, dass Morelli früher Lord Cowper's volante oder Bedienter war. Eines Abends, als der Lord im Begriff war zu Bett zu gehen, erregte ein auf der Strasse gesungenes Lied aus einer damals sehr beliebten Oper seine Aufmerksamkeit; die Person sass auf den Stufen einer Kirche, gegenüber dem Palaste Sr. Herrlichkeit: die wundervolle Qualität der Stimme, das feine Ohr und der ausserordentliche Geschmack des Vortrages erstaunten den Lord. Er trug seinem Kammerdiener auf, sich zu erkundigen, wer dieses ungewöhnliche Genie sein könne; der Kammerdiener erwiderte, dass er ihn sehr gut kenne, es sei der junge Giovanni, einer der volantes seiner Herrlichkeit. Er hat ein so geübtes Ohr für Musik, berichtete der Diener weiter, dass er Alles was er hört, augenblicklich auffängt: zuweilen singt er vor uns Dienern, und ist unser aller Liebling. Am folgenden Morgen wurde Giovanni ins Frühstückszimmer befohlen, wo er mehrere Arien sang, deren Ausführung Lord Cowper noch mehr überraschte. Dieser liess Signor Mansoli, Signor Verolli und Camproni, den Maestro di Capella des Grossherzogs, kommen, damit sie ihn hörten; sie erklärten einmüthig, dass es die schönste Stimme sei, die sie je gehört hätten, und dass ihm nur der Unterricht fehle, um der erste Bassist der Welt zu werden! »Daran soll es ihm nicht lange mehr fehlen, sagte Lord Cowper, »von diesem Augenblicke stelle ich ihn unter meinen Schutz, und er soll den besten Unterricht haben, der nur in Italien zu erlangen ist.«

Sr. Herrlichkeit hielt Wort; während zweier Jahre hatte Morelli die ersten Lehrer. Darnach wurde er als primo buffo in Livorno engagirt. Von dort machte er die Runde in allen Theatern und mit grossem Erfolge. Im Teatro de La Valle in Rom wurde er förmlich vergöttert und sang auch oft im Carneval. Hierauf wurde er vom Pergola-Theater engagirt, und seine Rückkehr nach Florenz gleich wirklich einem Triumph-

zug! Ich habe ihn oft sagen hören, dass der stolzeste Tag seines Lebens derjenige war, an welchem sein ehemaliger Bedienter, Lord Cowper, ihn zum Mittagessen einlud. Dies muss ihm in der That stolz gemacht haben; aber welchen Edelsinn bewies hiermit sein grossmüthiger Patron!

Ich war so glücklich, die Aufmerksamkeit des Signor Giuarduci, des berühmten Sopranisten, zu erregen, welcher mir einige Stunden ertheilte. Er war der grosse Cantabile-Sänger seiner Zeit gewesen, und sein Sostento-Singen war noch jetzt bewunderungswürdig. Ich verbrachte einige Tage bei ihm in einer Villa, welche er sich in Montefiascone, seiner Geburtsstadt, hatte bauen lassen, als er sich aus dem öffentlichen Leben zurückzog.

Während meines Engagements in Florenz erhielt ich einen Brief von Herrn Linley (dem Schwiegervater des Herrn Sheridan und seinem joint patentee am Drury Lane-Theater), worin er mir ein Engagement für fünf Jahre als erster Sänger anbot; und ich war im Begriff, ihm zu antworten, als ich von ihm einen zweiten Brief erhielt, mir mittheilend, dass er in ein Engagement mit mir zu treten für jetzt ablehnen müsse, einem Verbote meines Vaters zu Folge, welcher sogar drohte, es gesetzlich zu verhindern. Ich fand beides hart und unverantwortlich; aber ich sah mich genöthigt, zum einzigen Heilmittel, zum Fügen, meine Zuflucht zu nehmen. Nachher erfuhr ich, dass Stephen Storace sich dadurch sehr gekränkt gefühlt hätte, denn er war gerade in England und hatte das mir gemachte Anerbieten veranlasst.

In den letzten Tagen des Juni war mein Engagement in Florenz beendet; aber mein Freund Campigli theilte mir mit, dass er mir ein anderes am Teatro Saint Moise in Venedig als erster Tenorist der komischen Oper anzubieten habe. Diese angenehme Nachricht gefiel mir sehr, und hocherfreut ging ich auf das Anerbieten ein.

(Fortsetzung folgt.)

*) Dies ist die erste Gelegenheit, bei welcher Kelly seines Vaters erwähnt seit er sich in Italien aufhielt. Es zeigt, dass er mit diesem zerfallen war, ohne Zweifel deshalb, weil er den Unterricht bei Fineroli und die Componistenlaufbahn eigenmächtig verlassen hatte. Liebe und Talent zur Bühnendarstellung, welche sich bei ihm schon so früh angekündigt hatten, machten die Pläne des Vaters grösstentheils zu nichts.

Anton Dvořák's Serenade.*)

Serenade für Blasinstrumente (2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, Contrafagott ad libitum, 3 Hörner, Violoncell und Contrabass), D-moll, von Anton Dvořák, Op. 44. Berlin, Simrock. 1879. Partitur 9. / Stimmen 15. /

Ich will nicht unternehmen, über dieses (Hrn. Louis Ehlert zugeeignete) Werk eine eigentliche Kritik zu schreiben, sondern nur der warmen Empfindung Ausdruck zu geben suchen, die es mir verursacht hat. Sollte trotzdem diese oder jene Aeusserung einfließen, die einer Kritik ähnlich sieht, so bitte ich, dieselbe doch nur auf die Empfindung zurückführen zu wollen, da ich nicht die Absicht habe, die musikalische Gestalt des Stückes zu zergliedern.

Der erste marschartige Satz führt uns in die Zeit der wirklichen Serenaden; er giebt uns die Scenerie der Zopfzeit und deutet auf die Eindrücke und Gefühle eines Pärchens aus jener Periode.

*) Der Name wird *Dorschack* gesprochen und sollte auf deutschen Musikalien auch so geschrieben werden. *D. Red.*

Der zweite Satz, eine Menuett, besttigt diese Erwartung. Im Anfang freundlich-anmthig sich bewegend, bringt er ein scharf contrastirendes Trio im Geiste ungarischer oder bhmischer Volkstnze. — Es ist, als ob ein Liebespaar im Lrm eines Volksfestes sich den eigenen innigen Empfindungen hingibt, ohne sich durch die Umgebung bedeutend abziehen zu lassen.

Wir werden hier wohl vorbereitet auf die folgende ganz ungestrte Liebesscene, die uns eine ganze Welt von Sehnsucht und Seligkeit offenbart. Wie knnte man beim Anhren dieses Satzes an den Vorwurf denken, dass die Scenerie der ersten Stcke ihre Bedeutung verloren hat und von den Gefhlen eines Rocco-Prchens zu den erhabenen Empfindungen idealer Wesen bergesungen ist! —

Wenn man die Entstehung der grossen Formen unserer plastischen Meister aus dem Bedrfnisse sich erklren will, der blossen Leidenschaft ein verklrendes, rein geistiges Gewand zu geben, so darf dieser Satz als ein Beweis dafur dienen, dass dieses Bedrfnis in der symphonischen Form wirklich befriedigt werden kann. Ich kenne von einem nichtdeutschen Componisten neuerer Zeit kein Werk von so entschieden idealem Zuge wie dieses *Andante* des Bhmern Dvoák.

Es beginnt mit einer breiten A dur-Melodie, auf Grundlage einer vollharmonischen Begleitung der Hrner und Bsse im Wechselgesange vorgetragen von Hoboe und Clarinette. Ein zweites kurzes Doppelmotiv tritt berleitend ein und gewinnt abwechselnd mit der ersten Melodie an Bedeutung. In schnen Modulationen durchwandert es alle Stimmen, bald auf der Dominante, bald auf der Tonica ruhend, sich verengend und steigend, bis das erste Thema im Bass erscheint und eine leidenschaftliche Durchfhrung sich entwickelt, die allmlich beruhigend zu einer schnen Variation des Anfangs zurckfhr. Ein Theil der Melodie wird dann in immer wrmern Gesange ausgebreitet und zur Coda gefhrt, die noch einmal die ersten Tne mit schmerzlicher Betonung bringt, sie aber mildert durch die Ruhe eines Orgelpunktes, der zu einem sehr zart verklngenden Schluss fhrt.

Das Finale bringt einen starken, aber wie mir scheint nicht innerlich begrndeten Gegensatz zum Vorhergehenden. Es leitet aus den Trumen ganz heraus, anfangs in unruhiger Leidenschaftlichkeit, dann in derber Lebensfreude, die sich in einer ziemlich gewhnlichen Tanzmelodie kussert. Auch die Rckkehr in den ersten Satz macht mir nur einenusserlichen Eindruck, und der gemessene Schritt mit dem etwas wehmthigen Rckblick artet auch bald wieder in die Sprnge des Tanzes aus.

Doch ich will meine Worte harmonisch schliessen. Dvoák hat wohl seinem Werke nicht einen symphonischen Zusammenhang geben wollen, wie Beethoven seinen Serenaden stets gegeben hat; er hat einen solchen aber angedeutet und wird verzeihen, dass man dieser Anregung gern so lange wie mglich folgt und sich in dem Gedanken an den poetischen Aufbau des Ganzen nur ungeru stren lsst. Es ist des Schnen so viel in dem Werke, dass durch das von mir ausgesprochene Bedenken, wenn es selbst scharf trifft, dem Werthe nichts genommen wird.

Julius Spengel.

Hochzeitssang der Albanesen in antiphonischer Form.

An vielen Orten der Terra di Otranto, der Basilicata und Calabriens, zerstreut in zahlreichen Dfrern — Martano, Calimera, Castrignano, Conigliano, Soletto, Spezzano, Sternatia,

Martignano, Zollino, Bova, Amendolare, Galliciano, Roccaforte, Rogedi u. v. a. — wird einem ein besonderer Menschenschlag auffallen, ausgezeichnet durch Krperbildung, Sprache und Sitten: die Albanesen. Es wr' ein interessantes, wenn auch immerhin schwieriges Studium, das Dunkel, das zum grossen Theil noch immer ber diesem Volke liegt, zu lichten. Fr seine Eigenart aber spricht hier in Krze am besten eines ihrer Hochzeitcarmen, das nebst dem dazu gehrigen Rituale jedenfalls uralt ist. Die Albanesen sind ein schnes Volk von edler, oft griechischer Gesichtsbildung, mit braunen feurigen Augen und dunkeln Haaren. Trotz ihrer Starknochigkeit sind sieusserst gewandt, und was sie vor den Calabresen vortheilhaft auszeichnet, von grosser Reinlichkeit. Sie bebauen, was sie in ihrer alten Heimath nicht thaten, das Land, leben in freundlichem Einvernehmen mit den Italienern, vermischen sich jedoch nicht mit ihnen, zu welchem Zwecke auch das weibliche Geschlecht einzig im Gebrauche der albanesischen Sprache aufwachsen soll.

Diese Sprache ist eine eigenartige, besteht heute in Unteritalien in mehreren, mit romanischen Elementen vermischten Dialekten und hat als Basis das Griechische. Sie ist traditionell, kein historisches oder graphisches Document ist auf unsere Zeiten gekommen. Khonso fest wie an der heimischen Sprache halten die Albanesen an den ubrigen Traditionen, an Sagen, Liedern u. a., an ihren Sitten, mit allen Fehlern und Tugenden, ihren Gebruchen, Gewohnheiten, bis auf die nationale Kleidung, fest.

Zu verschiedenen Zeiten wanderten sie in Unteritalien ein und bildeten hier Colonien. Die meisten derselben mochten ihren Ursprung von den Zeiten des Nationalhelden Skanderbeg herleiten, der im Jahre 1461 Ferdinand von Aragonien, dem Sohn Alphons' I., zu Hilfe kam und viele seiner Kmpfer in Italien zurckliess. Auch nach dem Tode Skanderbegs und der vollstndigen Unterwerfung unter das Trkenjoch wanderten viele aus, denn eine unbegrenzte Liebe zur Freiheit war ihrem starken muthigen Charakter von je eigen. Spter kamen flchtende griechische und albanesische Familien 1534 unter Kaiser Karl V. herber, die sich auf die verschiedenen, bereits bestehenden albanesischen Colonien der Basilicata, Capitanata und Calabriens vertheilten. Die jngste Colonie ist Badessa (Abbruzzo Ult. C.), sie wurde unter Karl III. von Bourbon 1744 gegrndet. Im Anhang geben wir eine Probe des albanesischen Dialektes, wie er in Spezzano Albanese bei Castrovillari (Calabria citerior), das fast ausschliesslich Albanesen bewohnen, gesprochen wird.

Die folgenden Gesnge gehren zur Feier der albanesischen Hochzeit, welche ein ffentliches Fest ist. Am Abend des Donnerstags, der dem Hochzeitsonntag vorausgeht, versammeln sich im Hause des Brutigams die Manner und Frauen des Ortes. Zwei Frauenchre, welche um das Mádchen herstehen, das den Teig zur Festtorte (petta) bereitet, stimmen einen Gesang an, der wie der ganze ubrige Hochzeitsritus, jedenfalls aus alter heidnischer Zeit stammt. Die folgenden Gesnge erinnern an jene Chre im pelagischen Athen, von denen Thespis die Idee des Dramas herleitete.

Hochzeitssang.

Die Braut setzt sich auf den Stuhl und man beginnt, ihr das Haupt mit Wein zu waschen. Inzwischen stimmen die Frauen, wieder in zwei Chre getheilt, ein Lied an, bestimmt, die Braut zu rhren: indem sie ihr die ehelichen Pflichten lehren und sie an den nahen Abschied von Familie und Verwandten erinnern.

Erster Frauenchor.

Setz' Dich, Braut, beglckte Braut nun! —
Ihre Stunde ist gekommen,

Wo die Braut als Herrin fortgeht,
An der Seite ihres Herrn,
Licht im eignen Haus zu zünden.

Zweiter Frauenchor.

Nachbarinnen und Gespielen
Flechtet wohl denn ihre Zöpfe,
Knüpft sie sanft zu einem Knoten.
Dass ihr mir kein Härchen krümmt,
Ihr die Stunde zu erschweren.

Es kommt die Ceremonienmeisterin, ihr die aufgebundenen Zöpfe mit einem sammetnen, seidengestickten Barett zu schmücken, welches ein Ehrenzeichen der Braut ist. Dieses Barett heisst im Albanesischen chésa.

Erster Frauenchor.

Von dem Throne der Prinzessin,
Da die Locken schön geflochten,
In der Chesa lichte Schmucke,
Mit dem Stolze Deines Herrn,
Preis Du aller Jungfräulein:
Stehe auf, sollst nicht mehr zögern!

Zweiter Frauenchor.

Hat ja Niemand warten lassen.
Ihre Mutter hat gezögert,
Ihr den Ueberwurf zu kaufen,
Dass sie nicht zu schnell entflöge.
Doch was wollt Ihr jetzt sie treiben,
In der allerletzten Stunde,
Da die Sonn' kaum aufgegangen?

Dritter Frauenchor (von Seiten der Braut).

Wie ich hier und da sie pflückte,
Band zu Strüsschen ich die Blumen,
Schickte sie den Gästen allen.

Jetzt kleidet sie die Ceremonienmeisterin mit der Zoga, einem Brautüberkleid, und schmückt sie mit der gestickten Vantiera, zuletzt befestet sie den Brautschleier mit einer Nadel, die die Form einer Taube hat, an der Chesa fest.

Erster Frauenchor.

Braut Du, unschuldsvolles Mädchen,
Apfelbaum, den Niemand pflanzte,
Da Du Deine Wurzeln schlugest
Ohne Erdreich, wem gehörst Du?

Dritter Frauenchor (für die Braut).

Niemand gab mir Wasser, meine
Anmuth ist für sich erblühet.
Nur die Sonne schmückte mich.

Der Bräutigam, umringt von einer Männerschaar und begleitet von zwei Brautführern, erscheint. Er findet das Haus geschlossen und ist gezwungen, draussen zu stehen.

Männerchor (von aussen).

Schwalbe mit der weissen Kehle,
Oeffne schnell und lass Dich sehen,
Vor der Thüre steht Dein Gott.

Frauenchor (von innen).

Schweigt Gesell'n, sie kann nicht kommen,
Denn die Wäsche ist im Fasse,
Denn das Brot ist in dem Ofen,
Enden lasst uns, dann erscheint sie.

Männerchor (von aussen).

Du doch, Herr und Bräutigam,
Zeige furchtsam jetzt Dich nimmer,
Nicht zum Kampfe sollst Du gehen,
Gehst die Jungfrau Dir zu rauben,

Mit dem Apfelangesichtchen,
Mit den Hüften schlank und zierlich.

Frauenchor (alle zusammen).

Deine Stunde kam, so gehe!
Leuchte Allen vor, o Schwester!
Sei der Sonne gleich im Aufgeh'n,
Sei dem Weine gleich im Becher,
Wie die Torte auf der Tafel.
Sieh', das Aussen schliesst sich Dir,
Schliesst die ganze küssre Welt sich.
Wie die Taube unterm Himmel
Sei Du glücklich unterm Regen
Mit der Liebe des Gefährten.

Auf einen Flintenschuss und ein gegebenes Zeichen der Gefährten wird die Thür gewaltsam geöffnet. Der Bräutigam und die beiden Brautführer treten erst hinein und nehmen mit verstellter Gewalt die Braut, die sie mit dem Schleier bedeckt auf dem Throne, inmitten der Sängern und Verwandten finden, bei der Hand.

Frauenchor.

Scheiden heisst's, o meine Schwester,
Scheiden heisst's von den Gespielen,
Den Gespielen und den Nachbarn.
Nimm den Segen Deiner Mutter,
Deiner Mutter, Deines Vaters!

Frauenchor (von Seiten der Braut).

Was doch that ich Dir, o Mutter,
Treibst mich weg von Deinem Busen,
Deinem Busen, Deinem Herde!

Frauenchor (für die Eltern)

Nimm den Segen denn, o Tochter,
Wie von Gott, so auch von uns.
Was Du warst, vergiss es jetzo,
Lerne Deine neuen Pflichten.
Was Du thust, gereiche einzig
Dir zur Zier. Und unsre Namen,
Wiederholt in Deinen Kindern,
Werden neuen Glanz erhalten.

Während die Braut an der Spitze des Gefolges und geleitet von den Brautführern zur Kirche geht, folgt ihr der Bräutigam in Begleitung der Verwandten der Braut in geringer Entfernung.

Chor der Männer.

Oben hoch auf dem Gebirge
Dehnet eine breite Trift sich,
Wo Rehbühner weideten.
Schwang ein Adler sich hernieder,
Wählte sich das allerschönste,
Trug es mit sich durch die Himmel.

Frauenchor.

Adler, König Du der Adler,
Lass das Rebhuhn mir! Ach siehe,
Wie mit Thränen, da Du hältst sie,
Sie den Busen überfluthet.

Chor der Männer.

Nimmer wird er frei sie geben,
Heiss ersehnt er sie für sich.

Sie treten in die Kirche und der Gesang schweigt. Mit Kränzen geschmückt und sich bei den Händen haltend, tritt das junge Paar nach vollzogener Trauung heraus, die Chöre ordnen sich zu beiden Seiten und heben an:

Frauenchor.

Oeffne eine Strasse, Berg du,
Diesem Rebhuhn und dem Adler

Mit den schönen Silberflügeln.
Niederlassen will er sich
Und er kann den Ort nicht finden.

Chor der Männer.

An der Schwieger Thüre hinkt er.
Die vereinigten Chöre.
O Du Frau, Granatapfel,
Komm heraus, sie zu empfangen.
Breite unter ihre Füße
Seidne Teppiche, den goldenen
Gürtel wirf um ihren Nacken.
(Schluss folgt.)

Berichte.

Elbing, 21. März.

Das geistige Leben auf musikalischem Gebiete concentrirt sich bei uns in den Leistungen des hiesigen Kirchenchores. Was sonst hier musicirt wird, gehört nur in das Gebiet der Unterhaltungsmusik.

Der Kirchenchor und sein Leiter Odenwald entwickelten eine grosse Leistungsfähigkeit und zeigten erfreuliche Fortschritte. Am Todtenfeste, wo auch einem der jüngsten Componisten, Robert Schwalm, mit einem »Selig sind die Todten« eine Stelle eingeträumt war, fand wieder ein sehr gut besuchtes Popularconcert in der Kirche zu dem billigen Eintrittspreis von 25 Pfennigen statt. Am 7. März d. J. brachte Herr Odenwald die Weihnachtsantate von Joh. Seb. Bach und die erste Walpurgisnacht von Mendelssohn mit vollem wohlbestudirten Orchester und am 26. März (Charfreitag) wieder ein Popularconcert in der Kirche mit folgendem Programme: der erste, vorletzte und letzte Chor und der Choral »Wenn ich ein Mal soll scheiden« aus der Mathäus-Passion, die Kirchen-Arie, welche dem Stradella zugeschrieben wird, das *Adornamus* von Perri, die Alt-Arie aus dem »Messias«: »Er ward verschmähet, die »Alt-Arie« »Weh ihnen, dass sie von mir weichen« aus dem »Elias«, und als etwas Neues: »Joseph's Garten«, ein Terzett von Lassen. — Nimmt man dazu, dass der Chor an dem Geburtstage des Kaisers und an den grossen Festtagen auch noch Motetten vorzutragen hat, so wird man ihm das Lob einer grossen Leistungsfähigkeit nicht versagen können.

Ein auswärtiger Musiker (Herr Hahn aus Königsberg) hat uns erst darauf aufmerksam machen müssen, welchen guten Einfluss die musterhaften Aufführungen der Liturgie und der Motetten in der Kirche auf den Choralgesang der Gemeinde in der hiesigen St. Marienkirche geübt haben. Er sagt nicht mit Unrecht, die Gemeinde selbst antworte dem Kunstchore da oben fast wie ein anderer Kunstchor.

In den Kreisen, welche vorzugsweise für sich die Bildung als Privilegium in Anspruch nehmen, sind leider immer nur noch wenige, welchen das Verständniss für die Leistungen und Bestrebungen des Institutes und für die Pflicht gerade der Gebildeten, ein solches Institut selbst durch ansehnliche Opfer zu unterstützen, aufgegangen ist. Das liegt daran, dass es nach dem ganzen bei uns bisher üblichen Erziehungssystem fast grundsätzlich und geflissentlich unterlassen ist, den Sinn für diese Art geistigen Genusses, den man der wissenschaftlichen Bildung gefährlich hielt, zu wecken. Wie thöricht das war, erzieht man daraus, dass unserer jetzigen Männerwelt meist der Geschmack für das Edle und Ernste in der Musik ganz abhanden gekommen ist und dass sie ihr Musikbedürfniss — das sich doch in jedem regt — nun in den Café chantants, in den zotigen Couplets der gemeinsten Possen und Tangel-Tangels befriedigen. Man kann also mit ihnen nicht hadern; aber sie müssen ihre Kinder die dargebotene Gelegenheit zur Läuterung und Bildung des Geschmacks benutzen lassen.

Und in dieser Beziehung macht sich hier ein Fortschritt bemerklich, den wir mit Freuden begrüssen.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Upsala.** (J. A. Josephson †.) Am zweiten Osterfeiertage ist die Universität Upsala wiederum von einem unerzehligen Verluste betroffen worden. Professor Jacob Axel Josephson schied im Alter von 62 Jahren aus seinem rastlos thätigen Leben. Was dieser Verlust bedeutet, kann nur der begreifen, der da weiss, welche veredelnde Macht in der Musik liegt und welchen Einfluss ein hervorragender Förderer der Tonkunst in einer Provinzstadt, die der Bildung suchenden Jugend nicht solche Genüsse und Zerstreungen wie eine Grossstadt zu bieten vermag, auszubüben im Stande ist. Den biographischen Notizen über den Dahingeshiedenen entnehmen wir, dass Josephson in Stockholm von jüdischen Eltern geboren wurde und sich im Jahre 1842 in Upsala den Doctorhut der philosophischen Facultät erworben hatte, worauf er beschloss, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. Er unternahm, durch vermögende Gönner, besonders Jenny Lind, unterstützt, eine Studienreise ins Ausland und studirte in Dresden unter Julius Schneider und in Leipzig unter Hauptmann und Gade. Nach einem Aufenthalte in Rom während der Jahre 1845—46 kehrte er im Jahre 1847 nach Schweden zurück und wurde, nachdem er eine Zeit lang Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Stockholm gewesen war, 1849 zum »Director musicae« an der Universität Upsala ernannt, zu welcher Würde im Jahre 1874, bei Gelegenheit seines fünfundzwanzigjährigen Jubiläums, der Professorhut hinzukam. In Upsala hat Josephson die dortige Philharmonische Gesellschaft gestiftet und mit dieser, im Verein mit der ebenfalls unter seine Leitung gestellten, grösstentheils aus Studenten bestehenden Akademischen Kapelle eine ganze Reihe grosser Concerte in Upsala und Stockholm zu Stande gebracht. Mit einer nie erlahmenden Pflichttreue, mit einem aufopfernden Eifer und mit einer seltenen Charakterstärke wusste er alle Hindernisse, die sich gegen ihn aufbäumten, zu überwinden, und wahrlich, der Glaube an den Sieg des Schönen und die Thatkraft, welche erforderlich sind, um ein Werk mit schnell wechselnden Generationen, so zu sagen immer wieder von vorne zu beginnen, sind nur auserwählten Naturen beschieden. Aber nicht nur Upsala ist durch den Hingang dieses Mannes in Trauer versetzt worden; dazu war die Arbeit seines Lebens von allzu nationaler Bedeutung. Schon seit 1843, als er sein erstes grösseres Concert arrangirte, bei welchem Händel's »Messias« aufgeführt wurde, hat er seine Landsleute mit den Händel'schen Oratorien, nebst anderen classischen und modernen Meisterwerken bekannt gemacht und zwar in vielen Fällen ohne anderen Gewinn, als die Dankbarkeit seiner Zuhörer. Durch die Aufführung der »Antigone« des Sophokles mit der Mendelssohn'schen Musik gründete er einen Fond, aus welchem Stipendien an musikalisch hervorragend begabte Studenten vertheilt werden. Für die gesunde Entwicklung des Kirchengesangs hat er durch die Bildung des grossen Domkirchenchores, der seine Mitglieder aus allen Schichten der Gesellschaft rekrutirt, gesorgt. Seine Vorlesungen über die Geschichte der Musik erfreuten sich eines zahlreichen Auditoriums und ihm selbst, als Componisten, wird die Musikgeschichte sicherlich einst einen Ehrenplatz unter den schwedischen Tondichtern einräumen. In der Josephson'schen Musik ist Naturwahrheit und edle Haltung. In seinen Schöpfungen ist Melodie, und die Melodie ist die Poesie der Musik. Welcher schwedische Sänger ist nicht von dem romantischen Duft, den Josephson's zahlreiche Lieder ausströmen und durch die er als Componist hauptsächlich seine grosse Popularität gewonnen hat, entzückt worden! Dieser Schatz an Liedern und herrlichen Männer-Quartetten stellt Josephson ebenbürtig unseren Lieder-Componisten Geijer, Lindblad und Nordblom an die Seite. Unter seinen grösseren Werken für Soli, Chor und Orchester sind zu erwähnen »Die Kreuzritter von Jerusalem«, nicht zu vergessen die Menge von Cantaten, die bei Gelegenheit von Promotionen, Jubiläen und Trauerfeierlichkeiten seiner productiven Phantasie entsprossen sind. Und als die Verkünder der Wissenschaft bei dem vierundvierzigjährigen Jubelfeste der Universität Upsala Jeder auf seinem Gebiete der Alma Mater eine Huldigung darbrachten, war Josephson's Beitrag zu dieser Feier seine prachtvolle, mächtig ergreifende »Jubelfest-Cantate«. Vieles Anders verdiente noch erwähnt zu werden, möge das Angeführte genügen, um den edlen, warmherzigen Tondichter zu charakterisiren und mögen über seiner irdischen Hülle die Töne emporschweben, die er selbst geschaffen zu dem »Requiem aeternam dona eis, Domine!« (Hamb. Nachr.)

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

- [54] **Neuigkeiten-Sendung No. 3. 1880.**
- Arnold, J. G., Concert** (componirt 1789) für Violoncello. Zum Gebrauche bei seinem Unterrichte im Königlichen Conservatorium der Musik zu Leipzig revidirt, genau bezeichnet und mit Pianofortebegleitung versehen von Carl Schröder . . . 5 —
- Berge, W., Sammlung beliebter Stücke** für Flöte und Pfte. No. 7. Mozart, W. A., Larghetto . . . 4 25
- Hetszel, Moritz, Op. 4. Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 4. Wünsche . . . — 75
 — 2. Sommernacht . . . — 75
 — 3. Wenn die Pulse rascher schlagen . . . — 75
- Hiller, Ferdinand, Op. 491. Festtage.** (Les Jours de Fête. Holy Days.) Sechs Clavierstücke. No. 1. Neujahrstag. (Le jour de l'an. New-year's day.) . . . 4 —
 — 2. Charfreitag. (Le vendredi saint. Good-friday.) . . . — 75
 — 3. Ostern. (Les péques. Easter-day.) . . . 4 —
 — 4. Geburts- oder Namenstag. (La fête ou le jour de la naissance. Birth- or name-day.) . . . 4 25
 — 5. Pfingsten. (Le pentecôte. Whitsuntide.) . . . 4 50
 — 6. Christnacht. (La veille de Noël. Christmas-eve.) . . . 4 25
- Krug, Arnold, Op. 7. No. 5. Tanzlied.** Aus seinen Gesängen für gemischten Chor für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet vom Componisten . . . — 75
- Löw, Josef, Op. 264. Abend-Empfindung.** (Au soir. In the evening.) Lyrisches Tonstück für Pianoforte . . . 4 —
 — Op. 265. **Gondel-Fährchen.** (Sérénade des pêcheurs. Gondola-serenade.) Tonstück für Pianoforte . . . 4 —
 — Op. 266. **Kriegers Abschied.** (Les Adieux du Soldat. The warrior's farewell.) Charakteristisches Tonstück für Pianoforte . . . 4 —
- Mozart, W. A., Op. 405. Concert** (Esdur) für Waldhorn mit Begleitung des Orchesters. Revidirt von Carl Reinecke . . . 4 —
 — Op. 405. **Concert** (Esdur) für Waldhorn mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von Carl Reinecke . . . 3 —
- Simon, Karl Philipp, Die roten Nasen.** Komischer Doppelchor mit Bass- und Bariton solo mit Begleitung des Pianoforte. Clavierauszug . . . 2 —
 Chorstimmen . . . 4 —
 Solostimme des Famulus . . . — 45
 des Dr. Eiselein . . . — 25
- Wohlfahrt, Franz, Op. 64. Leichte Fantasien über beliebte Lieder** für zwei Violinen und Pianoforte. Heft 4 . . . 4 75
 — Op. 66. **Leichte Trios** für Violine, Violoncello u. Pianoforte. No. 1. Gdur. 2. 25 25 25. No. 2. Cdur. 2. 25 25 25.
- Zweiter Nachtrag zum Verlagscataloge.**
- Wohlfahrt, Franz, Op. 36. Kinder-Clavierschule.** Dritte Auflage . . . 2 —
 — Op. 38. **Leichtester Anfang im Violinspiel.** Fünfte Auflage . . . 2 70

[55] Verlag von **J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.**

Zwanzig beliebte Stücke

aus verschiedenen Opern

von **W. A. MOZART.**

Als kleine leichte Duette für zwei Violoncelli

eingerrichtet und genau mit Fingersatz, Bogenstrichen etc. versehen

von **Carl Schröder,**

Professor am kgl. Conservatorium für Musik zu Leipzig.

Op. 52.

Heft I. No. 1—10. Pr. 2 M.

Heft II. No. 11—20. Pr. 2 M.

Den Konzertdirektionen zur Beachtung empfohlen.

[56] **Jean Louis Nicodé.**

- Op. 4. **Maria Stuart.** Eine symphonische Dichtung für grosses Orchester. Partitur 2. 50. Stimmen 2. 12. —. Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen 2. 50.
- Op. 41. **Introduktion und Scherze** für grosses Orchester. Partitur 2. 6. —. Orchesterstimmen 2. 9. 50. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten 2. —.
- Op. 44. **Romance** für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Klaviers. Partitur 2. 4. —. Mit Orchester 2. 4. 75. Mit Klavier 2. 50.
- Op. 20. **Jubiläumsmarsch** für grosses Orchester. Zur Feier des 25jährigen Bestehens der Neuen Akademie der Tonkunst zu Berlin. Partitur 2. 7. —. Orchesterstimmen 2. 12. —.
- Demnächst erscheint:
Koncert-Allegro von Fr. Chopin. Op. 46. Für den öffentlichen Vortrag für Pianoforte mit Orchester bearbeitet von J. L. Nicodé. Partitur 2. 8. 50. Für Pianoforte mit Orchester 2. 9. 50. Ausgabe für 2 Pianoforte 2. 5. 50.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[57] Demnächst erscheinen in meinem Verlage:

SONATE

(No. 2 in C moll)

für

Pianoforte und Violine

componirt von

S. de Lange.

Op. 29.

Pr. 6 M.

Andante

für die

Orgel

componirt

von

S. de Lange.

Op. 30.

Pr. 4 M 50 2/3.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[58] Verlag von **J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.**

Drei

Tänze

für Pianoforte zu vier Händen

von

Woldemar Bargiel.

Op. 24.

Für Pianoforte zu vier Händen, mit Violine und Violoncell ad libitum eingerichtet von Friedrich Hermann.

Pr. 6 M 50 2/3.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. April 1880.

Nr. 16.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Chroma. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Julius Spengel, Quintett Op. 2. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Clavierbegleitung (Richard Barth, Sechs Lieder und Gesänge Op. 6)). — Hochzeitsgesang der Albanesen in antiphonischer Form. (Schluss.) — Anzeiger.

Chroma.

Von C. v. Jan.

Schon seit längerer Zeit hört man unter den Wortführern in Behandlung musikalischer Fragen Stimmen sich erheben, welche auf eine gründliche Verbesserung unserer Notenschrift dringen. Auch in den Spalten dieser Blätter wird in der letzten Zeit mehrfach eine Neuschrift angepriesen, welche dazu bestimmt sei, unsere unpraktische alte Notenschrift zu ersetzen. Manch berechtigter, auch wohl manch bestechender Grund wird dafür geltend gemacht; um so mehr ist es geboten, das Für und Wider auch bei dieser Frage möglichst ruhig und vorurtheilslos zu erwägen.

Es ist wahr, unsere Notenschrift ist im Mittelalter entstanden, zu einer Zeit, in der man Kreuze und Bee noch nicht kannte, in der jede Tonleiter, sie mochte mit *c, d* oder *e* beginnen, nichts weiter enthielt als die einfachen Töne unserer weisen Claviertasten. In Folge dessen ist diese Notenschrift für unsere heutigen Componisten, welche so gern mit *Fis*-dur beginnen und so viel aufwärts wie abwärts nach den entferntesten Stufen des Quintencirkels moduliren, recht unpraktisch und schwerfällig. Soeben hatten wir *fa*, nun soll *fa* wiederkehren, das lässt sich nur mit dem doppelten Zeichen \sharp erreichen. Bald darauf befinden wir uns in *Ais*-dur; da sich jedoch hiefür die nöthigen Kreuze nicht alle schreiben lassen, wird auf einmal das ganze System der Schreibart geändert, statt der 10 Kreuze werden 2 Be geschrieben und demnächst an einer passenden oder unpassenden Stelle zur Schreibart mit Kreuzen zurückgekehrt. Gewiss ist das ein Uebelstand. Indess brauchte ja der Componist nicht mit *Fis* anzufangen; hätte er mit dem einfacheren *F* oder *G* begonnen, so wäre er mit weniger Kreuzen auskommen; liebt er aber eine so verzwickte Tonart, — was bei Clavierstücken vielleicht seinen Grund darin hat, dass die Terz von *Fis* in der Regel auf diesem Instrument noch weniger rein, darum aber interessanter klingt als die von *F* oder *G* — so musste er sich eben auch eine verzwickte Orthographie gefallen lassen.

Im Gefolge der jetzigen Notenschrift findet sich noch ein zweiter Uebelstand, der allerdings den Meistern der Kunst und ihren auf einem Instrument ausgebildeten Jüngern nicht sehr störend erscheint, sich aber für die Sänger, welche kein Instrument spielen, in recht empfindlicher Weise geltend macht. In den Schulen, den Kirchen- und Operschören, in gemischten und Männergesangvereinen giebt es eine Menge Leute, die sich auch der Noten bedienen und die in der *C*-dur- oder *A*-moll-Tonart auch jeden Ton mit Sicherheit zu finden ver-

stehen; die zwölf verschiedenen Transpositionen jener Tonarten aber, in denen die Halbtöne ohne deutliches graphisches Zeichen bald auf dieser, bald auf jener Stufe erscheinen, machen es ihnen unmöglich, sich der Führung der Noten in jedem Falle mit Erfolg zu überlassen. Diese nach vielen Tausenden zählende Species von Menschen verdient unseres Erachtens nach auch einige Berücksichtigung. In wie vielen Schulen Deutschlands werden die Noten gelehrt, in wie vielen werden gute Resultate im Lesen und Treffen der einfachen, mit wenig Versetzungszeichen geschriebenen Tonarten erzielt; aber welche Schule vermag es, ihre Zöglinge durch alle Stufen des Quintencirkels zu führen? Das Betreiben der Instrumentalmusik wird bei unserer mit allerlei wissenschaftlichen Disciplinen überbürdeten Jugend immer seltener; glücklicher Weise hat sich trotzdem die Lust am Gesange bei einer ziemlich grossen Anzahl noch erhalten. Fertigkeit im Lesen der Intervalle lässt sich bei ihnen leicht erreichen, wenn wir ihnen nicht die Entfernungen der Tonstufen durch zehn- oder zwölfmal verschiedene Vorzeichnung hin und her schieben. Für Lehrer und Schüler des Gesanges also, für Dirigenten und Mitglieder von Chorvereinen ist eine Verbesserung unserer Notenschrift allerdings dringend zu wünschen.

An Vorschlägen zu einer solchen Verbesserung ist kein Mangel. Herr A. Hahn in Königsberg empfiehlt eine Schreibart, die er in Zusammenhang mit einer entsprechenden Neuerung an unserer Claviatur überall durchgeführt sehen möchte. Die Octave hat zwölf halbe Töne. Warum lassen wir auf unseren Clavieren den Raum zwischen *e* und *f* leer? Man kann da die *F*-Taste hinlegen, die bisherigen Untertasten für *f g a* werden dann *fa ga ais*, und die bisherigen schwarzen Tasten der genannten drei Töne werden *g a h*, schon mit der bisherigen *H*-Taste kann künftig die neue Octave beginnen. Der volle Raum einer Untertaste ist gespart, das Spannen einer Decime und ähnlicher weitgriffiger Intervalle wird bedeutend erleichtert. Zugleich fällt der mannigfache Fingersatz der verschiedenen Durtonleitern weg, denn es giebt nur noch zwei Klassen von Scalen, solche, die mit einer Untertaste und solche, die mit einer Obertaste beginnen. Dem entsprechend will Herr Hahn alle Untertasten mit Noten auf der Linie, alle Obertasten mit solchen im Zwischenraum notiren; die Linie für *c* ist immer die mittlere von fünf und wird etwas dicker gezogen, die Linie für *fa* kann stellenweise wegbleiben und ergeht, wo sie nöthig ist, schlangenförmig gewunden. Jedes Intervall wird somit genau nach seiner wirklichen Grösse veranschaulicht, das ist ein gewiss nicht zu unterschätzender Vorzug dieser Schreibweise; freilich erscheint sie etwas schwerfällig, weil sie grossen

Raum beansprucht, indem für eine Violinstimme ein doppeltes System erforderlich wird, ähnlich den jetzigen Claviernoten, letzteres Instrument aber gar ein vierfach fünfzeiliges System erfordert.

Weit einfacher ist in dieser Beziehung die den Lesern dieser Blätter wohlbekannte Notation des Herrn Vincent. Dieser notirt bekanntlich *c d e* im unteren Raume des Systems gerade wie bisher im Violinschlüssel üblich, nur dass die Stiele nach oben gezogen werden müssen, während *cis dis f* auf denselben Stufen notirt werden mit abwärts gezogenem Stiel. Die bisherigen Noten *f g a* bedeuten mit aufwärts gezogenem Stiel *fa ga ais*, mit abwärts gezogenem Strich *g a h*, so dass der Strich nach oben stets eine Untertaste, der nach unten stets eine Ober-taste der neuen Hahn'schen Claviatur bezeichnet und mit der bisherigen Note für *h* schon die nächste Octave beginnt. Dieses System beansprucht mithin weit weniger Raum als das vorher beschriebene. Für jeden, der sich auf dasselbe eingeeübt hat, giebt es auch die Grösse aller einzelnen Intervalle richtig an, freilich ohne jenen Grad der Anschaulichkeit zu erreichen, der die Hahn'sche Notenschrift auszeichnet.

Mit jeder von diesen Schreibmethoden würde der Instrumentalmusik der grosse Dienst geleistet, dass die schwerfälligen Kreuze, Beene, Doppelkreuze und Doppelbeene wegfelen, denn jeder von den zwölf Halbönen der Octave würde eben genau seinen Platz in der Notenschrift haben und unverändert behalten. Auch unser Wunsch, dass im Interesse der Sänger aus dem Volke die Halböne nicht ohne augenfällige Bezeichnung auf allen Stufen des Systems herumgeschoben werden möchten, würde durch eine solche Neuerung erfüllt sein. Die Technik des Clavierspiels wird ausserdem durch die vorgeschlagene Abänderung der Claviatur so bedeutend vereinfacht, dass die bequeme Entschuldigung »Wir sind doch nun einmal an das alte System gewöhnt« die Einführung derartiger Neuerungen unmöglich lange aufhalten kann, um so mehr, da sich alte und neue Claviatur auch an ein und demselben Instrumente anbringen lassen. Die Neuerung wird sich Bahn brechen, das scheint uns ausser allem Zweifel zu sein, und doch vermögen wir nicht dieselbe mit ungetheilte Freude zu begrüssen, sehen vielmehr in ihrem Gefolge für unsere Kunst ernste Gefahren und dunkle Schattenseiten.

Dass in unserer jetzigen Instrumentalmusik die Octave in zwölf gleiche Halböne zerfällt, ist leider wahr, dass diese sämtlich gleiche Rechte beanspruchen, ist leider auch richtig. Bei Beginn eines Musikstückes pflegt wohl einer aus der Zwölfzahl als Grundton zu gelten; rechter Ernst ist es uns aber nicht damit. Es steht vielmehr um ihn wie um den Präsidenten einer Republik; kaum hat der Grundton die Regierung angetreten und sich ein paar Mal als Herrscher bethätigt, so kommen seine elf Brüder und verlangen gleiche Rechte wie er. Unsere Instrumente, Maschinen, auf denen wir alle Intervalle gleichmässig nivellirt haben, verhalten sich gegen jenen Streit um die Herrschaft höchst gleichgültig; sie geben willig jeden der zwölf Nebenbuhler so oft her, als es verlangt wird, ohne dass dabei der Reinheit des Tones erheblich Eintrag geschieht. Ganz anders aber steht es damit im Gesänge. Der Sänger arbeitet nicht mit einer Maschine, auf welcher etwa die Töne fertig zum Gebrauch bereit lägen, er kann auch nicht wie der Geiger mit eingelernten Griffen einen Ton finden, von dessen Klang er vorher selbst noch keine bestimmte Vorstellung hatte. Bei ihm fällt vielmehr die Hauptthätigkeit dem inneren Ohre zu, das den zu treffenden Ton suchen und bilden muss, damit er dann durch einen kurzen Willensact zur Wirklichkeit werde. Töne, deren Intervall-Verhältniss einfach und schnell fasslich ist, findet der Sänger mit Leichtigkeit; solche Töne dagegen, deren Beziehung zum Vorgänger versteckt und schwer zu finden ist, trifft der eine gar nicht, der andere nur annähernd und

unvollkommen. Leicht fasslich und vor allen gut zu treffen sind die Intervalle der diatonischen Scala mit verschwindend geringen Ausnahmen.*) Man sehe nur, wie einfach das gegenseitige Verhältniss ihrer Töne sich in Zahlen ausdrücken lässt:

| | | | | | | | |
|----------|----------|----------|-----------------|----------|-----------------|----------|----------|
| <i>C</i> | <i>d</i> | <i>e</i> | <i>f</i> | <i>g</i> | <i>a</i> | <i>h</i> | <i>c</i> |
| 8 | 9 | 10 | $10\frac{2}{3}$ | 12 | $13\frac{1}{3}$ | 15 | 16. |

Die mit ganzen Zahlen bezeichneten Töne lassen sich schon auf so kunstlosen Instrumenten hervorbringen, wie unsere Trompeten und Hörner vor Erfindung der Ventile waren. Auch die Töne *f* und *a*, die man allerdings von manchen Seiten schon als Eindringlinge bezeichnet hat***) und von denen in der That der erstere auch den Anfängern im Gesänge einige Schwierigkeiten zu bereiten pflegt, bekunden sich doch auch durch die Einfachheit des Nenners 3 als aus der Nachbarart (der Terzquinte) herübergeholt. Diese Anleihe bei den Nachbarn ermöglicht uns, in der oberen Hälfte *g a h c* dieselbe Folge von ganzen und halben Tönen wiederkehren zu lassen, wie sie in der unteren Hälfte gegeben ist; die diatonische Tonleiter ist daher durchaus einfach und natürlich. Denken wir uns dagegen die Verhältnisse der chromatischen Scala in Zahlen ausgedrückt, so kommen die complicirtesten Bruchzahlen, wo nicht gar Wurzelgrössen zum Vorschein, und ganz dem entsprechend ist unsere Fähigkeit, die chromatischen Intervalle richtig zu intoniren. Es gelingt immer nur nahezu und auf Kosten der Reinheit des Musikstücks. Weder eine zusammenhängende Reihe halber Töne vermögen wir richtig ins Ohr zu fassen, noch die sprungweise Verwendung derselben in übermässigen oder verminderten Intervallen.

Die Gegner verweisen zwar gern auf die *toni facti*, auf die schon ziemlich früh im Mittelalter auftretenden erhöhten Leitertöne. Aber es kann ja niemandem einfallen, eine Modulation nach der nächst verwandten Tonart zu verpönnen; daher kann recht gut, wenn das Stück in *C* begonnen, ein *fa* oder *b* vorkommen, indem die diatonische Leiter von *G* oder *F* mit benutzt wird. Auch wenn behufs einer phrygischen Schlussbildung eine Stimme von *a* nach *gis* finden soll, wird sie diese Aufgabe mit ziemlicher Leichtigkeit lösen können, indem sich die Sänger *a* als achte oder vierte Stufe einer Scala denken und von da aus einen Halbton abwärts gehen. Dagegen halten wir die Fortschreitung *a gis g*, sowie überhaupt den Uebergang zu einem anderen Halbton der gleichen Hauptstufe (*h* und *b*, *f* und *fa*) stets für sehr schwierig und wünschen ihn vermieden zu sehen, und dasselbe ist der Fall mit allen übermässigen und verminderten Intervallen.

(Schluss folgt.)

*) Ausser dem barocken Sprung der grossen Septime (von 8 nach 15) ist jetzt nur noch der Sprung von *f* nach *h* ($10\frac{2}{3}$ zu 15) verpönt. Dass die alten Meister des classischen Kirchengesanges auch die grosse Sexte (8 zu $13\frac{1}{3}$ oder 8 zu 10) nicht zulassen wollten, hängt jedenfalls damit zusammen, dass ihnen das Verhältniss der Terz (4 : 8) noch lange nicht so geläufig war als uns. Für uns ist dieser Sprung eben so wohlklingend als leicht ausführbar.

**) Chappel, History of music, S. 494 ff. Schaffhäuü in dieser Zeitung 1877, S. 675. Beide Herren plädiren für wirklichen Gebrauch der Reihe:

| | | | | | | | | |
|---|---|----|----|----|----|----|----|----|
| 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
|---|---|----|----|----|----|----|----|----|

d. h. für ein bedeutend erhöhtes *f* (= 11), für ein sehr niedriges *a* (= 13) und den Kirnberger'schen Ton *i* (= 14). Diese Scala soll bei einstimmig singenden Naturvölkern die gewöhnliche sein. Schaffhäuü hat sie auch im südlichen Italien gehört (ebd. S. 662). Spohr soll sie in der Schweiz haben anwenden hören (Chappel S. 495).

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Bologna. Venedig. Unzuverlässigkeit der dortigen Theaterunternehmer. Rubinelli und die Banti in Berton's Oper Orpheus und Euridice. Conservatorien für Mädchen in Venedig. Musikalisches Leben dasselbst. Kelly reist mit der Sängerin Benini nach Gatz. Italienische Oper und Carneval dasselbst.

Wenn Kelly zehn Wochen lang in Florenz für 28 sang, so muss man bedenken, dass er im Hause des Opera-Regisseurs monatlich für 4 1/2 1/2 s. (85 Mark) wohnte. Für diese Summe hatte er dort sein gutes Schlafzimmer, die Benutzung des Gesellschaftszimmers in Gemeinschaft mit den übrigen Bewohnern, Frühstück, Mittagessen, Kaffee, Abendbrot, und Landwein so viel er trinken mochte. (I, p. 109.) In Bologna fand er dasselbe fast noch besser für 28 Mark monatlich! (I, 120.)

Bologna. Das Theater, eins der grössten in Europa, war geöffnet, und ich hörte Cimarosa's schöne Oper »Il Falegname« von den drei grossen Buffo-Sängern Mandini, Blassi und Leporini ausgeführt. Zu dieser Zeit war Bologna der Markt (der Carneval war nämlich an allen anderen Orten vorüber), wo die Schauspieler aus allen Theilen Italiens zusammentrafen, um Engagements abzuschliessen. Das grosse Café de' Virtuosi war von Morgen bis Abend von ihnen überfüllt und war es sehr belustigend, zuzusehen, wie sie jeden neueintretenden Director umschwärmten. Ich brachte einen grossen Theil meiner Zeit dort zu und sah dort zuerst die beiden berühmten blinden Brüder »Le bravi Orbis«. Sie waren aus Bologna gebürtig und reisten während der Frühlings- und Sommersaison nach Rom, Neapel, Venedig etc., ihre Talente wurden allenthalben sehr anerkannt; der Eine spielte die Violine und der Andere das Cello mit so ausgezeichnetem Geschmack und Vortrag, dass sie von den Bolognesern den Beinamen »Spacca note — Gespaltene Noten — erhalten haben. Ich verfehlte nie eine Gelegenheit, sie zu hören.

Durch Zufall traf ich hier Signora Palmini, die Primadonna, welche mit mir zusammen nach Venedig engagirt war. Wir beschlossen gemeinschaftlich dorthin zu reisen. Sie war eine sehr schöne Frau, obgleich sie zu den grössten ihres Geschlechts zählte; ihr Gemahl war im Gegentheil ein kleiner, buckeliger Mann und im höchsten Grade eifersüchtig; er, ihre Mutter (eine Person von abstossender Hässlichkeit), ein kleiner Negerknabe als Diener und ein Schossbund waren ihre Begleiter. Mit diesen verständigen und angenehmen Gefährten schiffte ich mich im Passagierboot im Canal von Bologna nach Ferrara ein.

Venedig. . . . Wir landeten an der Brücke des Rialto; meine Reisegefährten nahmen unseren Aufenthalt im Gasthaus »Die Königin von England«. Nach dem Essen begab sich der caro sposo meiner Primadonna zum Theaterdirector, um ihn von unserer Ankunft in Kenntniss zu setzen. Bald kehrte er zurück mit dem Gesichte desjenigen, von dem es heisst: »er liess Priam's Vorhänge in der stockfinstern Nacht fallen«, und theilte uns mit, dass unser Director, er, »der uns Leben geben oder nehmen konnte«, nicht zu finden sei! Derselbe sei nicht im Stande, das ihm anvertraute Hab' und Gut zu bezahlen; er könne sich daher nicht sehen lassen, und wir hätten die weite Welt vor uns.

Das war eine angenehme Lage für einen Mann mit fünf Zechinen in der Tasche! Um die Vernichtung unserer Hoffnungen deutlicher zu erklären, muss ich erwähnen, dass viele armelige Speculanten das Theater besessen hatten und dass ihre glänzenden Hoffnungen zunichte geworden waren; sie liessen ihre Mitwirkenden zurück, dem blossen Mangel preis-

gegeben, so dass der Senat es für nöthig hielt, einzuschreiten und Jemand zu wählen, unter dessen Aufsicht man den folgenden Regeln strenge nachzukommen hatte: — Der Unternehmer, welcher das Theater leitet, muss eine Liste einreichen von den Künstlern, ihrem Salair etc. und jeder weiteren Ausgabe, welche mit seiner Unternehmung verbunden ist; er ist gezwungen, das Geld zu sichern und sogar zu deponiren; erst wenn die erforderliche Summe vorhanden ist, wird ihm Vollmacht ertheilt, die Thüren zu öffnen!

Meine Primadonna, ihr caro sposo, Mama, der kleine Neger, der Schossbund etc. kehrten nach Bologna zurück, als zu dem Orte, an welchem sie am leichtesten ein Engagement erhalten würden. Und mich liess man in Venedig mit der angenehmen Aussicht, sechs Monate (gerade die Zeit meines Engagements) ohne Beschäftigung zu sein! Ich besass keine Barschaft! Allerdings hatte ich einige gute Kleider und etwas Leinenzeug; aber wohl besass ich vielen Muth und fühlte in meinem Dünkel die Armuth nicht; daran hatte ich in der That Ueberflus und vertrug mich mit meinem Herzen sehr gut, denn die Hoffnung, der Führer der Jugend, verliess mich nie. Und ich hatte eine Ahnung, als ob mir etwas Glückliches widerfahren würde!

Auf dem Schiffe, welches uns von Ferrara brachte, befand sich ein junger Mann, Namens Lampieri, ein freundlicher, grossmüthiger Bursche, der Sohn eines Seidenhändlers zu Florenz, und jetzt im Begriff seinen Onkel zu besuchen. Er war gezwungen, die Ueberfahrt nach Venedig zu nehmen, und da wir an Bord miteinander befreundet wurden, und er sich einige Tage hier aufzuhalten wünschte, um die Sehenswürdigkeiten der Stadt in Augenschein zu nehmen, so kamen wir überein, zusammen zu wohnen.

Morelli war damals am Teatro S. Samuel engagirt. Lampieri, welcher ihn in Florenz kennen gelernt hatte, stellte mich ihm vor und er verschaffte uns freien Eintritt in sein Theater. Von ihm wurde ich Signor Michael de l'Agato, dem Director des Theaters S. Benetto, des ersten tragischen Opernhauses, vorgestellt (das Phenice-Theater war damals noch nicht erbaut). Dieser gestattete mir und meinem Gefährten gütigst freies Entrée vor und hinter den Lampen. Dieses war für mich eine neue Quelle der Freude. Die erste Oper, welche ich hörte, war Orpheus und Euridice. Orpheus wurde von Rubinelli, aus Brescia gebürtig, dargestellt; seine angenehme Contralto-Stimme war unübertrefflich, und er war sowohl ein ausgezeichnete Schauspieler als auch ein gründlicher Musiker. Als Primadonna fungirte Signora Banti, welche gerade von London, wo sie am Opernhause engagirt gewesen war, zurückkehrte. Wie viele meiner Leser sich unzweifelhaft erinnern werden, hatte sie feine distinguirte Züge und eine angenehme Sopranstimme; aber musikalisch gebildet war sie nicht. Die bierdurch entstehenden Schwierigkeiten beseitigte sie durch ihr ausserordentlich geübtes Ohr, durch vollkommen richtiges Einsetzen und durch Gefühl. Sie gab die Euridice bewundernswürdig. Die Musik dieser Oper war von Berton's; ein Duett zwischen Banti und Rubinelli war das schönste, welches ich je gehört habe. Zwei ähnliche Stimmen sind mir auch später nie wieder begegnet. Wenn eine hervorragende Contralto-Stimme und ein schöner Sopran sich im Duett vereinigen, so ist die Wirkung eine unübertreffliche.

Die Venetianer im Allgemeinen schwärmen sehr für Musik; und Venedig ist eine der ersten Städte in Europa, wo jene Kunst befördert wird. Es ist berühmt wegen seiner Conservatorien für Findlinge, die von reichen Bürgern etc. erhalten werden; hierin werden die Mädchen versorgt und erzogen; einige von ihnen verheiratheten sich und diejenigen, die für Musik ein grosses Talent entfalteten, werden von den besten Lehrern unterrichtet. Sie geben jeden Sonntag Abend und an den Festtagen Concerte; ich hörte zwei, eins in La Pieta, das andere

in La Mercandante — das erstere wegen seines schönen Orchesters und das letztere wegen seiner Sänger berühmt. In La Pietà befanden sich tausend Mädchen, von denen hundertundvierzig Musik betrieben: alle Instrumente wurden in rühmenswerther Weise von den Mädchen gespielt. Die Kirchen waren bei dieser Gelegenheit gedrängt voll; und während der Auführung beobachtete man eine tiefe Stille; aber nach Beendigung eines Musikstückes, welches ihren Beifall erregt hatte, drückten die Zuhörer denselben in ganz aussergewöhnlicher Weise aus, — sie husteten laut und kratzten für einige Augenblicke mit ihren Füßen den Boden, ohne ein einziges Wort zu äussern. Dies schien mir eine sehr praktische Art zu sein, die Schönheit der Harmonie einem gräulichen Tumult gegenüber hervorzubeben.

Michael de l'Agato, welcher, wie ich vorher erwähnte, der Director des S. Benetto-Theaters war, lud mich ein, tête-à-tête mit ihm zu Mittag zu essen. Er kam mir in wohlwollender Weise entgegen und ertheilte mir einen Rath, der mir hernach von grossem Nutzen war. »Diese Stadt«, sagte er, »ist voller Vergnügungen; Ihrer Jugend und Ihrem frohen Sinn werden viele Versuchungen entgegenreten, aber besonders warne ich Sie vor diesem — sagen Sie nie ein Wort gegen die Gesetze oder Gebräuche Venedigs, — lassen Sie sich nicht verlocken, in einen Scherz hierauf einzugehen. Sie können nie wissen, mit wem Sie sprechen; in jedem Winkel sind Spione versteckt, von denen unzählige für einen hohen Preis gewonnen sind, die Unvorsichtigen einzufangen und die Sprache der Fremden zu berichten. Aber wenn Sie unter dem Schutze der Verschwiegenheit stehen, können Sie im übrigen thun, was Sie wollen und jedwedes Vergnügen ohne Schwierigkeit geniessen.«

Ungefähr zu dieser Zeit schrieb ich an meinen Vater, schilderte ihm die Stellung, in welcher ich mich befand und bat um Uebersendung einer Summe Geldes, unter der Adresse von Signor Zanotti, dem Wirth des Hôtel La Regina di Inghilterra.

Venedig! mein geliebtes Venedig! Du Schauplatz der Eintracht und der Liebe! Wo alles Frohsinn, Heiterkeit und Vergnügen athmet, mit welchen warmen Gefühlen rufe ich dich in mein Gedächtnis zurück! Tag und Nacht sangen die Gondolieri Barcarolen oder Verse Tasso's und Ariosto's nach venetianischer Melodie; ganze Schiffe voll Musiker auf dem Canal, die ihren Liebchen Stüdchen brachten; die Piazza von S. Marco prachtvoll erleuchtet; zehntausend Masken und Balladen-Sänger; die Kaffeehäuser voll von schönen Frauen, mit ihren Cicisbeos, oder die allein und unbelästigt sich Erfrischungen reichen liessen und sich zwanglos der Freude hingaben. Venedig war das Paradies der Frauen und seine Frauen sind des Paradieses werth, wenigstens Mahomet's. Sie waren vollkommene Houris, und wenn der venetianische Dialekt von einer schönen Frau gesprochen wird, ist es die süsseste und schönste Musik der Welt für denjenigen, dem sich ihre Gunst zuwendet.

[Kelly erhielt durch einen Bekannten ein Freibillet zu einem Schauspiel.] Nachdem ich diesen Pass erhalten hatte, kleidete ich mich an und ging ins Parterre, welches mit elegantem Publikum angefüllt war. Das Stück hiess »La Vedova Scaltra«. Ich bemerkte, wie die Blicke eines Herrn und einer Dame, welche vorn im Parterre sassen, auf mir ruhten, als ob sie von mir sprächen. Am Ende der Vorstellung kam der Herr auf mich zu und sagte: »Mein Herr, die Dame welche sich bei mir befindet und meine Frau ist, wünscht mit Ihnen zu sprechen.« Ich folgte ihm und sie redete mich an: »Es kommt mir vor, als ob Sie der junge Engländer sind (denn so nannte man mich in Venedig), welcher im S. Moise als Tenor-Sänger engagirt war.« Ich bin allerdings dieses unglückliche Geschöpf, Madame, erwiderte ich. Sie stellte sich mir dann vor als Signora Benini, in ganz Italien wohlbekannt als die erste komische Sängerin und Schauspielerin der Zeit. Sie theilte mir mit, dass

sie für den Herbst und die Carnevalzeit als Prima-Buffosängerin in Gratz engagirt sei und in wenigen Tagen nach Deutschland abreise. Sie hatte an demselben Morgen einen Brief von dem Director erhalten, woraus sie erfuhr, dass Signor Germoli, der für den ersten Tenor engagirt Sänger, ihn getöuscht habe und sans cérémonie nach Russland geflüchtet sei: er autorisirte sie zur selben Zeit, Jemand zu engagiren, der nach ihrer Meinung wohl diese Stelle ausfüllen könne. »Und daher, Signor O'Kelly« (denn in Neapel hatte Pater Dolphin meinem Namen ein O hinzugefügt), sagte die Dame, »möchte ich Ihnen dieses Engagement anbieten; trinken Sie morgen früh mit uns Chokolade und dann werden wir das Weitere besprechen.«

Welch ein Wechsel! Zehn Minuten vorher ein Bettler in einer fremden Stadt, der Verzweiflung preisgegeben; jetzt, erster Tenorist am Gratzter Theater! Wenigstens sah ich mit meinen Augen die Sache an, als ob der Vertrag schon unterzeichnet wäre; und mit schwellendem Herzen kehrte ich zurück zu meinem elenden Bette und entschlief — Und, o Himmel, wie schlief ich! —

Am folgenden Morgen stand ich pünktlich auf; genau um zehn Uhr stieg ich vor dem Hause der Signora Benini, am Canal Maggiore gelegen, aus meiner Gondel. Die Signora empfing mich noch mit ihrer Toilette beschäftigt; und sah ich, wie sie ihr kostbares schwarzes Haar am Kopfe befestigte. Ich fand sie am Abend vorher schön, aber die Italienerinnen sehen bei Lampenlicht immer gut aus. Die Natur hat ihnen angenehme Gesichtszüge verliehen, und sie tragen Sorge, sich einen guten Teint zu erhalten. Aber Signora Benini brauchte keine fremden Zierden; ihre Person war niedlich und schön geformt; ihre Gesichtszüge waren angenehm und sie hatte ein Paar leuchtende, ausdrucksvolle Augen. Nach dem Frühstück forderte sie mich auf, zu singen. Ich sang mein Lieblingsrondo »Teco resti, anima mia«. Es schien sie befriedigt zu haben, und sie meinte, es wäre an meinem Gelingen nicht zu zweifeln. Der Ertrag wäre zweihundert Zechinen für den Herbst und Carneval und daneben freie Wohnung; zugleich bot sie mir einen Platz in ihrem Wagen an und erbot sich, meine Reisekosten nach Gratz zu decken. »Hört dies, ihr Götter, und wundert Euch, wie Ihr sie geschaffen habt!« Aus Furcht vor etwaigen Hindernissen unterzeichnete ich das Engagement, bevor ich das Haus verliess.

Ich verbrachte einige angenehme Stunden bei der Signora: sie besass die ganze venetianische Leb- und Spasshaftigkeit, verbunden mit Klugheit und sehr gutem Gemüthe.

Die Signora, ihr Gemahl, ihr Schosshund, der Diener und ich reisten ab. Als wir nach Deutschland gelangten, hatte ich viel von der Kälte zu leiden; die Wege waren bergig und schwerfällig, die Pferde elend, und die Postkutscher unverbesserlich. Aber was ging das mich an? Ich befand mich in einem gemüthlichen Wagen, in angenehmer Gesellschaft und gegenüber einer schönen Frau von sechsundzwanzig Jahren. Endlich kamen wir in Gratz an; Signora Benini's Haus war festlich geschmückt. Der Impresario machte ihr seine Aufwartung und führte mich nach dem Essen in die für mich eingerichteten Zimmer. Bevor ich sie verliess, drang die Signora mit Bitten in mich, jeden Tag ein Couvert an ihrem Tische anzunehmen; sie legte in der That die grösste Freundschaft für mich an den Tag.

In dieser angenehmen und lebendigen Stadt wohnten sehr viele Adelige und viele reiche Kaufleute; aber was für mich von grösserem Vortheil war, eine grosse Anzahl irländischer Officiere, unter ihnen die Generale Dillon, Dalton und Kavanagh. General Dalton war Commandant, und als ich ihm vorgestellt wurde, war ich hoch erfreut, zu erfahren, dass er sich meines Vaters erinnerte, für den er die grösste Achtung bezeugte; er drückte seine Gefühle gegen ihn in einer Weise aus, welche einen Sohn nur zum grössten Danke ver-

plichten mussten; zugleich versicherte er mich, dass es ihm Freude mache, mich zu sehen und mir zu helfen zu allen Zeiten. Er hielt treulich Wort; in ihm fand ich einen Vater, wenn ich des Rathes bedurfte; und seine Bekanntschaft war natürlich die Einführung in die angesehenste Gesellschaft.

Von Irland sprach er enthusiastisch und stimmte mit mir überein, dass die irländische Sprache besser zur musikalischen Begleitung*) geeignet sei, als irgend eine andere, ausgenommen die italienische; und es ist wahr, in meiner Kindheit hörte ich meinen Vater oft rührende irländische Lieder singen, in welchen die Worte den italienischen so ähnelten, dass, wenn mir nicht die beiden Sprachen bekannt gewesen wären, ich damals vom Iriehen den Eindruck erhalten haben würde, als ob es Italienisch sei.

Doch um zu Gratz zurück zu kehren: — endlich kam die Zeit heran, wo unser Opernfeldzug eröffnet wurde. Unsere Gesellschaft war gut, der erste Komiker, Guglielmi, ausgezeichnet; Signora Benini war ein grosser Liebling. Die erste Oper hiess »La vera costanza«; die Musik war von Anfossi. Ich hatte einige schöne Arien darin und war voll froher Hoffnungen.

Da es Sitte war, dass die Damen am ersten Opernabend in grosser Gala erschienen, so entfalteten die Logen und das Parterre einen blendenden Glanz von Diamanten, und das ganze Haus war gedrängt voll. Zahlreiche Landloute von mir, welche zugegen waren, nahmen für mich Partei, und daher übertraf der Beifall, den man mir spendete, meine Erwartungen und Verdienste bei weitem.

Endlich war die Carnevalzeit heran gekommen, mit allen dazu gehörigen Lustbarkeiten, und zu meinem Erstaunen bemerkte ich, dass die nüchternen Deutschen ebenso gut verstanden, sich zu maskiren und diese Saison lustig zu verbringen, als die Italiener, mit Ausnahme von Venedig. Bei solchen Gelegenheiten ging ich ganz in den Moment auf; ich hatte wirklich nichts zu thun, als mich zu amüsiren.

Zu dieser Zeit wurde Gretry's Oper »Selima und Azor« von Wien geschickt und eingeübt. Signora Benini gab die Selima, und ich den Prinzen. Das Werk wurde heraus gebracht unter der unmittelbaren Betheiligung der Frau des Gouverneurs, welche sämtlichen Proben beiwohnte. Für Scenerie und Decorationen wurden keine Kosten gespart. Mein zweites Costüm, dasjenige welches der Prinz trägt, nachdem er aus dem Ungethüm sich verwandelt hat, war prachtvoll, und um es noch glänzender zu gestalten, machte die Gräfin meinen Turban selber und bedeckte ihn fast mit ihren eignen Diamanten! . . . Dieser Glanz wurde mir aber nur für die drei ersten Aufführungen gestattet; am Ende der dritten gab ich seufzend meinen Turban an den Kammerdiener — (welchen die Gräfin zu aller Sicherheit stets hinter die Bühne postirt hatte) — und sagte mit Cardinal Wolsey: »Ein Lebewohl, ein langes Lebewohl an alle meine Grösse!«

(Fortsetzung folgt.)

*) Kelly sagt »musical accompaniment«, was natürlich gleichbedeutend ist mit Vocalcomposition und Gesang.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Julius Spengel. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 2. Pr. 44. N. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Verfasser dieses Werkes componirt, um gute Musik zu schaffen, er will nicht glänzen, nicht zeigen, was er gelernt

hat, er ist nicht gefallsüchtig und kümmert sich nicht um den grossen Haufen, dem er keine Concessionen macht, er sucht vielmehr, in anspruchsloser Weise sich auf sich selbst stellend, in entsprechender Form auszudrücken, was und wie es in seinem Innern gährt und drängt. Das ist so der erste Eindruck, den wir bei flüchtiger Durchsicht von dem Werke empfangen und der uns gleich ein günstiges Vorurtheil für dasselbe fassen liess. An ein Opus 2, zumal ein so umfangreiches und der schwierigen Gattung der Kammermusik angehöriges, tritt man nicht selten mit banger Erwartung heran, um so grösser ist die Freude, wenn man gleich auf den ersten Blick sieht, dass es nichts abzulehnen giebt. Bei eingehender Beschäftigung mit dem Werk wird das günstige Vorurtheil denn auch gerechtfertigt und wir lernen einen begabten Componisten mehr kennen. Glänzend ist die musikalische Sprache desselben nicht zu nennen, im Gegentheil hat sie manchmal etwas Unscheinbares, aber sie ist aufrichtig, innerlich warm, edel und gewandt. Zünden die an die Spitze gestellten Themen auch nicht sofort, so wissen sie durch ihr ganzes Auftreten und Wesen doch sehr bald die Gunst des Spielers zu erringen und diesen zu überzeugen, dass etwas an und in ihnen ist.

Den ersten Satz — *Allegro moderato* H-moll — beginnt das Clavier folgendermassen:

Der zweite Theil des Themas wird vom Streichquartett aufgenommen unter Betheiligung des Claviers mit einer Sechzehntelfigur:

Nach vier auf der Dominante von *A* sich haltenden Takten, welche ein kleines Motiv des ersten Theils des Themas (zweite Hälfte in Takt 4) weiter verwenden, tritt *ff* der erste Theil wieder ein und wird 4 4 Takte lang unter schliesslicher Berührung der Dominante von *d* effectvoll weiter geführt, worauf das Quartett den Eintritt folgenden Seitenthemas auf der Parallele mit ein paar Takten leise vorbereitet:

Clavier.

legato

p Oberst. in der unteren 8 verdoppelt.
8va

Die Oberstimme spielt die Bratsche mit, dann tritt das Quartett hinzu. Die Weiterführung geschieht durch aus Theilen des ersten und zweiten Themas und Anklängen an dieselben gebildeten Sätzen, von denen uns die Combination, welche mit den letzten drei Takten auf S. 5 beginnt und in den folgenden neun Takten fortgesetzt wird, besonders interessant erscheint. Auf der Parallele wird geschlossen und dann der ganze erste Theil wiederholt. Was den zweiten, den Verarbeitungstheil betrifft, so scheint es, als habe der Componist zuerst nicht recht in Zug kommen können. Der Anfang des Theils wenigstens ist matt ausgefallen. Nachher wirds besser und interessanter und ist der Verfasser erfolgreich bemüht, dem gegebenen Material die besten Seiten abzugewinnen. Sodann wird der ganze erste Theil mit einigen Veränderungen wiederholt und kräftig in *H-moll* abgeschlossen.

Wir haben hin und wieder das Gefühl gehabt, als sei der Componist nicht recht aus sich herausgegangen, ohne einen Vorwurf daraus herleiten zu wollen. Möglich ja auch, dass es unser eigenstes Privatgefühl ist. Das Seitenthema gehört zu den unscheinbaren Themen, man wird sich aber mit ihm befreunden, wenn mans im Zusammenhange betrachtet.

Im *Adagio* — *H-dur* $\frac{3}{4}$ —, scheint uns, lässt sich der Componist mehr los. Der Satz ist breit gehalten, athmet Wärme, weiss überhaupt durch sein ganzes Wesen unser Interesse rege zu erhalten. Hier sein Anfang:

p dolce

8 tiefer

(Quartett)

Die Oberstimme führt das Violoncell, alles Andere das Clavier aus. Sodann wird dem Quartett das Thema gegeben, während das Clavier die Begleitungsgigur weiter durchführt. Mit dem ersten Gliede des Themas wird dann geschickt und anregend

weiter operirt, bis auf der Dominante von A noch folgendes Thema zum Vorschein kommt:



Wir hören es vom Clavier allein. Verändert wird es sofort vom Quartett aufgenommen und von diesem und dem Clavier 4 Takte lang fortgesponnen bis zum Eintritt eines *più animato*, einer kräftig gehaltenen und sehr wirksamen Partie. In dem ganzen Stück wirtschaftet der Componist gut und anregend mit seinem Stoff und ringt uns, Alles zusammengenommen, mit ihm volle Anerkennung seiner Fähigkeiten ab.

(Schluss folgt.)

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Clavierbegleitung.

Richard Barth. Sechs Lieder und Gesänge von Hans Schmidt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Pr. 3 *M.* Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879.

Barth's Lieder und Gesänge, denen sympathische Texte von Hans Schmidt zu Grunde liegen, machen einen guten Eindruck. Sie sind von solider Factur, sangbar und spiegeln die Stimmung des Textes treffend wieder. Etwas mehr Naivität im musikalischen Ausdruck hätten wir dem Liede »Und bin ich auch a kleiner Bu« gewünscht, ohne damit sagen zu wollen, dass das Lied, wie es ist, im Ausdruck verfehlt sei. Besonders anziehend finden wir Nr. 3 »Sagt mir, was verbrach der Frühling«, in der sich Wort und Weise gelungen decken. Hübsch ist auch der Anfang von Nr. 5 »Wer hat euch gesagt, ihr Birken«, während der Schluss des Liedes fast gewöhnlich klingt. Recht wohl gefallen hat uns ebenfalls Nr. 6 »Du mit deiner Fiedel«. Jedenfalls ist in allem der künstlerische Ernst zu erkennen, mit dem der Componist das Beste anstrebt und Gutes erreicht. Gut musikalische Naturen werden die Lieder erfreuen. Wünschen wir ihnen besten Erfolg. *Frdk.*

Hochzeitssong der Albanesen in antiphonischer Form.

(Schluss.)

Das folgende Lied wird an der Hochzeitstafel gesungen.

Wer doch hat den Tisch bereitet
Schön mit Brot und Wein von rothen
Trauben und mit Malvasier,
Hammelfleisch und Wildschweinsbraten?

'S ist die Tafel eines Fürsten,
Der sein Töchterlein vermählt.
Silberflaschen, goldne Gabeln,
Kleiderpracht von himmelblauen
Ueberwürfen schöner Frauen
Mit dem Perlenreiz im Ohre
Und den Wangen leuchtend helle
An dem fröhlich heitern Festtag!
Kommt das Rebbuhn von den Bergen,
Schwer von Schnee sind seine Schwingen
Füllt den Becher von der Braut mir,
Von der Braut mit hellem Antlitz,
Und den fluthenden Gedanken . . .

Nach aufgehobener Tafel stellen sich die Gäste, auch fast alle Frauen, unter ihnen das Brautpaar, zu einem Zuge durch den Ort auf, wobei der Heldengesang von Constantino dem Jünglinge gesungen wird. Auch dieser Song gehört zum Hochzeitsritus.

Das Lied von Constantino.

Constantino, er, der Jüngling,
War drei Tage erst vermählt,
Da drei Tage hingegangen
Mit der jungen, jungen Gattin,
Kommt vom Grossherrn ihm die Ladung,
Dass er zu dem Heere stiesse.

u. s. w.

Der »Grossherr« ist der Sultan; die ganze Geschichte weist also auf die Heimath dieses Volkes, aus welcher sie nebst der uralten Hochzeitssitte auch dieses Lied mitbrachten. Constantino muss sein junges Weib verlassen und das lange Lied — ein vortrefflicher Gesang bei einem solchen Feste! — endet damit, dass Constantino heimkommt, während seine Gemahlin soeben einem Andern angetraut werden soll. Das Ganze, so wie unser Autor es mittheilt, endet dann mit einem »Schlussgesang am Morgen nach der Hochzeit«, dessen Anfang: »Sage Mädchen, weisses Mädchen, Wie doch fühlst am jungen Tag dich?« schon darauf hinweist, dass er ganz im Ton der serbischen Gesänge gehalten ist. Alles Mitgetheilte haben wir der hier schon erwähnten interessanten Reisebeschreibung »Sommerfahrt durch die südl. Landschaften Italiens von Woldemar Kaden« (Berlin 1880, S. 288—344: »Albanesisches Hochzeitscarmen«) wörtlich entlehnt, wo auch das lange Lied von Constantino und der kleine »Schlussgesang am Morgen nach der Hochzeit« vollständig zu finden sind.

In diesem Ritus ist offenbar Heidnisches und Christliches vermischt, was man daraus entnehmen kann, dass der uralte Raub der Braut aus dem Elternhause mit der kirchlichen Trauung verbunden wird.

Viel wichtiger noch, als diese religiöse Humanisirung, ist uns die Form der Gesänge in verschiedenen Chören. Herr Kaden sagt oben (Sp. 284), solches »erinnere an jene Chöre in Athen, von denen Thespis die Idee des Drama herleitete«. Aber die albanesischen Poesien erinnern nicht nur daran, sondern es sind unzweifelhaft ganz dieselben Chöre. Die antiphonische Form ist dasjenige, was die Identität beider beweist, und zwar die Theilung nicht nur in zwei, sondern nach Umständen in drei Chöre mit einer Vereinigung Aller zum Schlusse. Das ist ganz griechisch, war aber bei keinem anderen Volke in dieser künstlerisch freien und wirkungsvollen Art ausgebildet, so dass wir berechtigt sind, in der albanesischen Hochzeitsfeier ein ebenso merkwürdiges als wertvolles Ueberbleibsel der altgriechischen Kunst zu erblicken.

Ueber die Musik dieser Wechselchöre haben wir leider bisher nichts erfahren können.

[89] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Für Concert-Aufführungen.

Werke für Männer-Chor (und Soli) mit Orchester
 (oder mehreren Instrumenten).

(Bei kleiner Besetzung sind die Instrumente angegeben.)

Attenhofer, Carl, Op. 27. Soldatennuth. Gedicht von Wülk. Hooff.
 Für Männerchor und Orchester oder Pianoforte (a capella ad lib.).
 Orchester-Partitur 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Clavierauszug 2 \mathcal{M} . Orchester-
 stimmen 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 15 \mathcal{F} .

Chorstimmen 60 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 15 \mathcal{F} .

Brahms, Joh., Op. 42. No. 4. Das Lied vom Herrn von Falkenstein
 (aus Uhland's Volksliedern) für eine Singstimme mit Begleitung des
 Pianoforte. Für Männerchor und Orchester bearbeitet von Rich.
 Heuberger.

Partitur 4 \mathcal{M} . Orchesterstimmen 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 20 \mathcal{F} .

Clavierauszug 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Singstimmen 1 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 50 \mathcal{F} .

Gernsheim, Fr., Op. 10. Salamis. Siegesgesang der Griechen von
Hom. Lings für Männerchor und Orchester.

Partitur 5 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Clavierauszug 4 \mathcal{M} . Chorstimmen 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 40 \mathcal{F} .

Orchesterstimmen in Abschrift.

Hiller, Ferd., Op. 112. Der 93. Psalm für Männerchor u. Orchester.
 Clavierauszug 6 \mathcal{M} . Chorstimmen 4 \mathcal{M} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 4 \mathcal{M} .

Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Huber, Hans, Op. 45. Aussöhnung (Reconciliation). Aus J. W.
von Goethe's »Trilogie der Leidenschaft« für Männerstimmen, Soli
 und Chor mit Begleitung des Orchesters. Englische Uebersetzung
 von R. H. Benson.

Partitur 3 \mathcal{M} . Orchesterstimmen 10 \mathcal{M} .

Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 50 \mathcal{F} .

Clavierauszug 2 \mathcal{M} . Chorstimmen 4 \mathcal{M} 20 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 30 \mathcal{F} .

Solo-Stimmen 20 \mathcal{F} .

Tenor-Solo, Bariton-Solo à 15 \mathcal{F} .

Irische, schottische und walisische Lieder für Männerstimmen
 mit Begleitung von kleinem Orchester oder Clavier bearbeitet von
 Rudolf Weinwurm.

No. 1. Oft in der stillen Nacht. Schottische Melodie.

Partitur 4 \mathcal{M} 30 \mathcal{F} . Orchesterstimmen compl. 2 \mathcal{M} .

Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 15 \mathcal{F} .

Chorstimmen 60 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 15 \mathcal{F} .

No. 2. Der Pfeifer von Dundee. Schottisches Lied.

Partitur 4 \mathcal{M} 30 \mathcal{F} . Orchesterstimmen compl. 2 \mathcal{M} .

Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 15 \mathcal{F} .

Chorstimmen 60 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 15 \mathcal{F} .

Irische, schottische und walisische Lieder für Männerstimmen
 mit Begleitung von Streichinstrumenten oder Clavier bearbeitet
 von Rudolf Weinwurm.

No. 4. Lord Ronald. Schottisches Lied.

Partitur 4 \mathcal{M} 20 \mathcal{F} . Streichstimmen 20 \mathcal{F} .

Violen, Violoncelli à 15 \mathcal{F} .

Singstimmen à 15 \mathcal{F} . 60 \mathcal{F} .

No. 2. Der Vogelbeerbaum. Schottisches Lied.

Partitur 60 \mathcal{F} . Streichstimmen compl. 75 \mathcal{F} .

Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 15 \mathcal{F} .

Singstimmen à 15 \mathcal{F} . 60 \mathcal{F} .

No. 3. War' eine Felsenbruht. Irisches Volklied.

Partitur 50 \mathcal{F} . Streichstimmen 20 \mathcal{F} .

Violen, Violoncelli à 15 \mathcal{F} .

Singstimmen à 15 \mathcal{F} . 60 \mathcal{F} .

Kronsch, Eman., Op. 5. Der 93. Psalm für Männerstimmen und
 Orchester.

Clavierauszug 3 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Singstimmen 4 \mathcal{M} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 4 \mathcal{M} .

Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Kunkel, Gotth., Op. 22. O Vaterland! Du bist es werth! Dichtung
 von *Maria Dering* für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung
 von Blasinstrumenten oder Pianoforte.

Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 4 \mathcal{M} . Chorstimmen
 30 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 15 \mathcal{F} .

Instrumentalstimmen in Abschrift.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 98. No. 2. Wärscher f. Männer-
 stimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. (No. 27, c. der
 nachgelassenen Werke.) Mit deutschem und englischem Texte.

Partitur 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Clavierauszug 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Orchesterstimmen
 4 \mathcal{M} 20 \mathcal{F} .

Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 15 \mathcal{F} .

Chorstimmen 30 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 15 \mathcal{F} .

Schlottner, H. M., Op. 2. Ostermorgen. Gedicht von Em. Geibel,
 für achtstimmigen Männerchor mit willkürlicher Begleitung von
 Blasinstrumenten.

Gesangpartitur 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, 3, 4, Bass 1, 2, 3, 4 à 30 \mathcal{F} .

Orchesterpartitur 4 \mathcal{M} . Orchesterstimmen in Abschrift.

— Op. 4. Thürmerlied. Gedicht von Em. Geibel, für Männerstimmen
 (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten.

Clavierauszug 4 \mathcal{M} . Singstimmen 2 \mathcal{M} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 50 \mathcal{F} .

Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Schulz-Beuthen, H., Op. 4. Befreiungsgesang der Verbannten
 Israels. Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männer-
 chor, Soli, Orchester und Clavier.

Partitur 6 \mathcal{M} . Clavierauszug 4 \mathcal{M} . Orchesterstimmen 7 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

Violine 1, 2, Bratsche à 50 \mathcal{F} . Violoncell und Contrabass
 30 \mathcal{F} .

Singstimmen für Männerchor 4 \mathcal{M} 60 \mathcal{F} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 40 \mathcal{F} .

Schumann, Rob., Op. 127. Jagdlieder. Fünf Gesänge aus H. Lobe's
 Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor. (Mit vier Hörnern ad
 libitum. No. 2 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Singstimmen à 50 \mathcal{F} . Hornstimmen à 50 \mathcal{F} .

Zur hohen Jagd: »Frisch auf zum frühlichen Jagen.« »Habt Acht!
 Jagdmorgen: »O friischer Morgen, frischer Muth.« Frühe:
 »Frühe steht der Jäger auf.« Bei der Flasche: »Wo giebt es wohl noch
 Jäger.«

— Op. 143. Das Glück von Edenhall. (Le Bonheur d'Edenhall.)
 Ballade nach L. Uhland bearbeitet von R. Hasenclever, für Männer-
 stimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. (No. 3 der
 nachgelassenen Werke.)

Partitur 10 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Clavierauszug 5 \mathcal{M} . Orchesterstimmen
 13 \mathcal{M} .

Violine 1, 4 \mathcal{M} . Violine 2, Bratsche, Violoncell à 30 \mathcal{F} .

Contrabass 30 \mathcal{F} .

Solo-Singstimmen 50 \mathcal{F} . Chorstimmen 2 \mathcal{M} .

Tenor 1, 2, Bass 1, 2 à 50 \mathcal{F} .

Clavierauszug gr. 8. Zweite Ausgabe mit deutschem und franzö-
 sischem Text n. 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

Volklieder, Schottische, (Scotch Songs). Für vier Männerstimmen
 (Soli und Chor) mit Begleitung des Orchesters bearbeitet von
 Carl Kissner.

No. 1. Auf in der Frühl: »Kalt weht der Wind«, von Rob. Burns.

Deutsch von *Alfons Kissner*.

Partitur 60 \mathcal{F} . Singstimmen à 15 \mathcal{F} . Orchesterstimmen in
 Abschrift.

No. 2. Bruce's Anrede an sein Heer bei Bannockburn: »Schot-
 ten, die einst Wallace's Hand führt« von Rob. Burns.

Deutsch von *Carl Bartsch*.

Partitur 80 \mathcal{F} . Singstimmen à 15 \mathcal{F} . 4 \mathcal{M} 20 \mathcal{F} . Orchester-
 stimmen in Abschrift.

Walter, Aug., Op. 13. Lustige Musikanten: »Der Wald! dass Gott
 ihn grün erhalt!« Gedicht von J. von Eichenberg, für Männerchor
 mit willkürlicher Begleitung von vier Hörnern.

Partitur 3 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Chorstimmen à 50 \mathcal{F} . Hornstimmen
 à 15 \mathcal{F} .

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. April 1880.

Nr. 17.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Chroma. (Schluss.) — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Julius Spengel, Quintett Op. 2 [Schluss]. Eine zweite Recension über dasselbe Quintett). — Nachrichten und Bemerkungen (Beron v. Hofmann wird Generalintendant der Wiener Hoftheater). — Anzeiger.

Chroma.

Von C. v. Jan.

(Schluss.)

Diese Erwägung macht es uns unmöglich, in der chromatischen Notation und der damit verwandten Claviatur eine erfreuliche Neuerung zu erblicken. Die herkömmliche Schreibart ist für die Sänger insofern eine recht passende und heilsame, als sie eine principiell diatonische ist, welche die leitereigenen Stufen als die mehr berechtigten Glieder des Systems kennzeichnet, die auf kühnen Modulationen beruhenden dagegen durch Kreuze, Quadrate und ähnliche Zeichen als Eindringlinge charakterisirt. Die natürlichen und unentbehrlichen ungleichnamigen Halböne (z. B. *f-g*) werden in unserer Notenschrift auf das deutlichste unterschieden von den künstlichen und schwierigen gleichnamigen Semitonien (*f-f*). Auch unser Clavier, das auf Anschauungen und Kunstbetrieb der Musiker und Dilettanten heutzutage leider einen so grossen Einfluss übt, kann, so lange es seine jetzige Form behält, zu Erhaltung der Diatonik im Gesange wenigstens eine kleine Stütze abgeben. Bis jetzt sehen wir doch die diatonische C-Leiter, die Grundlage unserer Notenschrift, auch auf dem Instrument als Grundlage des Tastensystems deutlich verkörpert, noch hat die Mechanik nicht gänzlich über die Natur triumphirt, noch ist jene Grund-Lüge von der Gleichberechtigung sämtlicher Halböne weder in der Schrift noch auf der Tastatur völlig zum Siege gelangt. Wird dies dereinst eintreten und das Chroma in Schrift und Instrument die unbestrittene Alleinherrschaft üben, dann werden die Componisten des Gesanges so wenig wie ihre Kollegen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik sich an die Tonica und ihre naturgemässe Verwandtschaft binden, sondern den Stimmen immer kühnere Sprünge zumuthen, von den verminderten und übermässigen Intervallen einen immer ausgedehnteren Gebrauch machen und statt in leitereigenen vielfach nur in chromatischen Gängen auf- und absteigen. Diese Erscheinungen möchten wir, so lange es irgend geht, von unserer Kunst fern halten und können darum in einer principiell chromatischen Schrift und Tastatur kein Heil und keinen Segen erblicken.

Freilich sind schon jetzt recht wenige Componisten mehr geneigt, sich die von uns gewünschten Beschränkungen aufzuerlegen. Es heisst das ja fortwährend Entsagung üben und auf jene wirksamen Reizmittel, an die wir durch die romantische Schule so sehr gewöhnt sind, grundsätzlich verzichten. Allerdings ist dem so, und allerdings vermog das Wort des Einsenders so wenig als das eines Thibaut oder Naumann die schon

in Fluss gekommene Bewegung mit einem Nachruf zum Stehen zu bringen. Die in der modernen Instrumentalmusik so reich entfaltete Harmonik, die geringe Neigung der meisten Tonsetzer sich bei Gesangscompositionen von jenen wirksamen Effectmitteln eines entgehen zu lassen, das sind Thatfachen, die wir weder Müssen noch besitzigen können. Indessen so ganz ohne jede Aussicht auf Erfolg ist doch ein in diesem Sinne gesprochenes Wort auch nicht, und noch sind die Musiker nicht ganz ausgestorben, welche in unserem Sinne zu wirken bereit sind. Noch lebt im protestantischen Norden Deutschlands der Altmeister Grell mit seinen Schülern Bellermann, Succo u. A., welche die chromatischen Giftpflanzen meiden und mit den reinen Klängen gut geführter Stimmen sich und andere erfreuen. Es blüht im katholischen Süden der Cäcilienverein^{*)}, der, von dem hochbegabten Pfarrer Witt aus dem bayrischen Landshut begründet, sich eine Diöcese nach der andern erobert und bereits über Deutschland hinaus sich zu verbreiten begonnen hat. Da diesem Verein eine grosse Zahl von Directoren und Lehrern der Seminaristen angehört, wirbt er unter den Zöglingen dieser Anstalten eine stets wachsende Zahl begeisterter Anhänger, die vermöge ihres Amtes dazu berufen sind, die Principien des Vereins zur That werden zu lassen. So sind denn bereits an sehr vielen Orten die Geiger und Pfeifer aus dem Tempel verjagt, und die den Menschenstimmen allein erreichbare Höhe Kirchenmusik ist wieder in ihre Rechte eingesetzt.

Mögen also immerhin die Componisten der Oper fortfahren, die menschliche Kehle wie ein chromatisches Instrument zu behandeln, die Leute, für welche diese Meister schreiben, werden unnatürlich hoch bezahlt und mögen sich darum auch übermenschliche Anforderungen an ihre Leistungen gefallen lassen. Aber unser singendes Volk; die Chöre in Kirchen und Schulen, die Vereine, für welche die vielen Lieder im Freien zu singen geschrieben werden, auch die hierstimmigen Männerchöre verschone man lieber mit solchen Kunststücken. Die verständigeren unter den Leitern und Mitgliedern dieser Chöre werden es gewiss den Componisten Dank wissen, wenn sie mit Verschmähung des chromatischen Dissonanzen-Pfeiffers sich in der Weise Marschner's oder Silcher's an der Verwendung natürlicher Intervalle und gesunder Harmonien genügen lassen. An die genannten Muster, an die Grell'sche Schule, an den Cäcilienverein schliesse sich also an, wem die Erhaltung eines reinen, gesunden Gesanges in unserem Volke am Herzen liegt!

^{*)} Organe des Cäcilienvereins sind »Musica sacra« und »Fliegende Blätter«, welche beide zu äusserst billigem Preis bei Pustet in Regensburg erscheinen. Der Verein wird sein Jahresfest in diesem Sommer in Augsburg feiern.

Wie aber steht es mit der Notenschrift? — Nachdem wir zugestanden, dass die bisher übliche Schreibweise uns für die Chormusik nicht geeignet erscheine, wird man billig fragen, wie soll denn notirt werden?

Für die Anfänger in der Gesangkunst hat sich als recht praktisch die Notirung in Ziffern erwiesen. Einige französische Gesanglehrer*) haben damit begonnen, und viele deutsche Kollegen sind ihnen darin gefolgt, dass sie die Tonica eines jeden Musikstücks mit 1, die Secunde mit 2, kurz jedes Intervall mit der in seinem Namen genannten Ziffer bezeichnen. Taktstriche theilen wie bei der Notenschrift eine regelmässig wiederkehrende Zahl von Einheiten (Vierteln) ab, die Zerlegung in kleinere Einheiten (Achtel) wird durch einen übersetzten Strich angedeutet, die Ueberschreitung der Octave nach oben wird durch einen oben übersetzten Punkt, die entgegengesetzte Ueberschreitung durch unten angesetzte Punkte bezeichnet. Ein Strich durch die Ziffer bedeutet, wenn er von links unten nach rechts oben geht, Erhöhung, von links oben nach rechts unten Erniedrigung des Tones um eine halbe Stufe. Das Lied »Guter Mond« wird also in folgender Weise notirt:

$$\overline{5\ 4} \mid 3\ 3\ \overline{3\ 4}\ \overline{5\ 6} \mid \overline{5\ 4}\ 3\ 0\ \overline{5\ 4} \mid$$
 Guter Mond, du gehst so stil-le durch die

$$3\ 3\ \overline{3\ 4}\ \overline{3\ 3} \mid 1. 0$$
 Abendwol-ken hin.

Diese Methode hat den grossen Vorzug, dass der Gesangs Schüler, der doch eben nur mit Secunden, Terzen, Quartan u. s. w. zu rechnen hat, all diese Verhältnisse auf das deutlichste vorgezeichnet sieht, dass er nicht erst zu schliessen braucht: »Von *a* nach *d* aufwärts sind drittehalb Töne oder eine Quart, darum steige ich wie von *c* nach *f*, sondern dass sich die Quart sofort verkörpert repräsentirt als Verhältnisse von 1 nach 4, oder mit derselben Differenz von 2 nach 3, 3 nach 6 u. dgl. Diese Methode bietet deshalb für den Anfangsunterricht so bedeutende Vortheile, dass mehrere Chorgesangschulen, auch solche, welche später zur Notenschrift übergehen, den Cursus mit dieser Schreibart beginnen.**) Dass es möglich sei, für einfache Volkesänger bei dieser Schreibart überhaupt stehen zu bleiben, dafür liefern viele Chöre in Frankreich und der Schweiz durch thatsächliche Anwendung derselben einen unwiderleglichen Beweis. Für etwas künstlichere Musik dagegen scheint uns freilich die Bezeichnung der Taktwerthe zu wenig ausgebildet. In dieser Hinsicht verdient vielmehr die Notenschrift mit ihren scharf ausgeprägten Werthzeichen für alle zwei-, drei- und mehrtheiligen Verhältnisse vor jener entschieden den Vorzug. Auch das Steigen und Fallen der Stimme wird in der Notenschrift deutlicher veranschaulicht, und dass die Scala der bis jetzt noch üblichen Schrift eine diatonische ist, haben wir bereits oben als grossen Vorzug derselben hervorgehoben. Tadeln mussten wir an ihr nur das Hin- und Herschieben der halben Töne durch die vorn am Schlüssel angebrachte Vorzeichnung, weil dieses den Sänger verwirrt. Dieser Uebelstand lässt sich indes einfach dadurch beseitigen, dass man die grosse Zahl unserer transponirten Scalen auf ein geringeres Maass reducirt. Schon jetzt findet man in Schulheften und Volksliederbüchern nicht selten Stücke in C-dur notirt mit der Angabe seinen halben Ton höher (oder tiefer) zu singen.

*) Erfunden ist die Methode von Galin, Professor der Mathematik (zu Paris oder Bordeaux?), verbreitet wurde sie durch Chevè, Professor der Medicin zu Paris. Auch Fr. Th. Stahl in Stolberg bei Aachen war für Verbreitung dieser Notation thätig (Singschule. Aachen 1862, Mayer).

**) Ketzelt, Gesangschule (Berlin, M. Bahn). Kothe, Gesanglehre (Breslau 1876). Schnöpf, Leitfaden zum Gesangunterricht in der Schule (Berlin 1877, Späth).

Diese Methode giebt die einfachste Lösung für unser Problem. Man reducire die Tonarten im Volksgesang auf ein Minimum, etwa auf die Scala ohne Vorzeichnung und die mit einem Kreuze, und gebe vorn die beabsichtigte Tonhöhe an.

Manchem will vielleicht dieser Vorschlag wunderlich erscheinen, weil die absolute Tonhöhe, die ja einzelne Leute sicher im Ohre haben, dabei so gar nicht mehr berücksichtigt wird. Ich glaube die Zahl dieser mit dem absoluten Tongefühl begnadeten Menschen ist eine recht geringe, und auch sie müssen es sich gefallen lassen, dass dieses Clavier hoch, jenes tief gestimmt ist, dass der Dirigent bei unbegleitetem Gesang heute diese, morgen eine andere Tonhöhe beliebt, oder dass der Chor in der Stimmung sinkt und alle Werthe sich demgemäss verschieben. Ueberdies aber ist ja die von uns empfohlene Schreibweise für gewisse Instrumente seit lange in Gebrauch gewesen und hat sich bis jetzt immer noch darin erhalten. Für Hörner und Trompeten wurde vor Erfindung der Ventile stets der Grundton als C notirt, mochte er D oder G, F_{is} oder H heissen. Jetzt wird freilich von den Vertheidigern der Chromatik dieser Usus angefochten, und es ist wahr, seitdem die Hornisten die alten Aufsatzbogen in die Rumpelkammer geworfen haben und sich alles *prima vista* für ihr chromatisches F-Horn transponiren, hat jene alte Schreibweise jede praktische Bedeutung verloren. Aber die ausschliessliche Notirung in C-dur hat bestanden und besteht noch, und die Bläser müssen sich gewöhnen dieselbe Note C um sieben bis acht, wo nicht gar zwölf Stufen verschieden klingen zu hören. An diese Manier würden sich die Sänger äusserst leicht gewöhnen, die Notenschrift würde ihnen nach viel kürzerer Uebung, als es jetzt der Fall, verständlich und geläufig sein, sie würden dieselbe nicht so schnell vergessen, sondern könnten sich auch nach Jahren wieder schnell in derselben zurecht finden. Die chromatische Neuschrift aber würde die Interessen des Gesanges empfindlich schädigen; darum möge uns vor ihr der Himmel, so lange es irgend geht, in Gnaden bewahren!

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Kelly verlässt Graz in Folge einer Erkältung und reist mit Director Melaga nach Italien. Deutsche Postillionen. Besuch von Padua. Der Castrat Guadagni und sein Puppentheater. Vallotti. Venedig von der Passionswache bis Pfingsten. Geselliges Leben daselbst. Sechi, der grosse Harlekin. Die verschiedenen Charaktere des komischen Theaters der Venetianer. Kelly's Engagement nach Brescia. Padua am Jahrmarkt. Die Sänger Crescentini und David.

Das Ende der Carnevalzeit rückte jetzt heran und damit sollte auch mein Engagement zu Ende sein. Es war für den Director ganz glücklich, dass seine Saison sich dem Schlusse nahte, denn als ich eines Morgens von einem Balle zurückkehrte, wo ich durch Tanzen sehr erhitzt war, zog ich mir eine starke Erkältung zu, welche mich ans Bett fesselte, und eine andere Oper ohne mich musste eingeschoben werden. In kurzer Zeit war ich von meinem Fieber befreit, aber meine Stimme war all ihrer Kraft, oder vielmehr der Intonation beraubt. Obgleich von Natur mit einem vollkommenen Ohr begabt, war doch jetzt meine Stimme, wenn ich zu singen versuchte, so scharf, dass sie fast einen Ton höher stand als die Instrumente, und trotzdem dass ich diese monströse Differenz unterscheiden konnte, war ich doch durch keinerlei Anstren-

gingen im Stande sie zu beseitigen. Ich war gezwungen, das Singen im Theater aufzugeben, und war vollständig elend! Mein Leiden trotzte aller Kunst der Aerzte in Gratz, obwohl der Wundarzt eines dort stationirten irländischen Regiments, ein Herr O'Brian, ein in seiner Profession hervorragender Mann, mich versicherte, dass es [lediglich] von grosser Ermattung (relaxation) herrühre; aber selbst in diesem Falle war der Verlust des Gehörs und der Intonation, welche die Natur doch so vollkommen geschaffen hatte, unerklärlich. . . Er rieth mir, in das milde Klima von Italien zurück zu kehren, da dasjenige von Deutschland zu scharf für mich sei, so sehr, dass dadurch die Wiederkehr meiner Stimme zweifelhaft werde trotz seiner besten Hoffnungen in dieser Hinsicht. Da er zu General Dalton im selben Sinne sprach, sandte dieser zu mir und ersuchte mich in den gütigsten Ausdrücken, auf eine unmittelbare Rückkehr nach Italien mich vorzubereiten, weil beides Leben und Brot davon abhängt.

Welch ein Glückswechsel! wenige Wochen vorher auch der Glücklose der Glücklichen, von meinen Freunden verzogen, ein Liebling des Publikums, voller Aussicht auf ein erneutes Engagement! . . .

Der Director unseres Theaters, ein Italiener Namens Melage, wollte nach Venedig um einen Tenoristen an meiner Stelle zu engagiren. Wir kamen überein zusammen zu reisen, und ich war glücklich über einen solchen Reisebegleiter, denn er, in Bologna geboren, war lustig und witzig und ganz der Mann, Grillen zu vertreiben. In der zweiten Woche der Fasten nahm ich mit halbgebrochenem Herzen Abschied von theuren Freunden und fuhr nach Venedig. Wir hatten einen deutschen Postwagen gemiethet, eine sogenannte Chaise, und ein vollständiger Knochenbrecher war es. Während wir seinen Operationen unterlagen, konnte nichts diese Martern so trefflich unterstützen, als das unbesiegleiche Pflagma des Postillions; was man leidet, was man sagt, dort sitzt er, Herr eurer Zeit; ihr mögt klagen, aber es ist nutzlos; seine Pferde und seine Pfeife sind sein Object, und die Passagiere sind blos Bagage. —

Mein Reisegefährte beredete mich, ihn nach Padua zu begleiten, wo er Geschäfte hatte. Es war wenig von meinem Wege ab, und ich hatte einen starken Wunsch, jene gelehrte Stadt zu sehen. Padua war anziehend für mich als der Geburtsort von Tartini, und die beiden grössten Sänger ihrer Zeit, Pachierotti und Guadagni, lebten hier, nachdem sie sich aus der Oeffentlichkeit zurück gezogen hatten. Guadagni war Cavaliere. Er hatte sich ein Haus, oder vielmehr einen Palast bauen lassen, in welchem ein sehr niedliches Theater war, und eine Gesellschaft von Puppen repräsentirte auf demselben L'Orfeo e Euridice, wobei er selber hinter der Scene die Partie des Orpheus sang. Es war diese Rolle und der Vortrag von Gluck's herrlichem Rondo in derselben »Che farò senza Euridice«, dass er sich in allen Theatern Europas auszeichnete und in London solche unendlich volle Häuser erzielte. Sein Puppentheater war sein Steckenpferd, und da er kein Geld nahm, war das Haus immer gedrängt voll. Er hatte ein beträchtliches Vermögen, womit er sehr freigebig war, und er war der schönste Mann seiner Art (als Castrat), der mir je begegnet ist.

An keinem Orte ward ich so von Bettlern belästigt, als in Padua; sie gönnen Dir keine Ruhe, sondern quälen Dich im Namen ihres heiligen Schutzpatrons, St. Antonius. Wir besahen seine Kirche, ein grosses, altes Gebäude; die Einwohner nennen sie Il Santo (die Heilige). Das Innere ist prachtvoll, mit schönen Gemälden und Bildern geschmückt. Es befinden sich vier Orgeln darin und ein grosser Chor, aus berühmten Vocalisten und Instrumentalisten bestehend. Ich hörte dort eine Messe vom Pater Vallotti componirt; Composition und Ausführung waren köstlich. Auf der Universität schienen sehr viele

eingeborne und ausländische Studenten zu sein; im grossen Ganzen gefiel mir der Ort aber nicht, und nach drei Tagen schiffte ich mich mit frohem Herzen vermittelt des Passagierschiffes, welches sehr besetzt war, nach Venedig ein. . . .

Venedig. Die Festlichkeiten in der Charwoche wurden mit grosser Feierlichkeit ausgeführt. Der Doge begab sich in Procession nach St. Marcus, wo sechs Orchester eingerichtet waren und die Hochmesse gesungen wurde. In S. Giovanni di Paulo fand auch eine Festlichkeit statt. Ich war bei beiden zugegen. Jetzt traf Jeder Vorrichtungen zum kommenden Himmelfahrtstage. Er währte zwei Wochen; alle Theater waren geöffnet, und Abends war S. Marco wundervoll illuminirt. Am Himmelfahrtstage vermählte sich der Doge, welcher sich in grosser Procession befand, mit dem Meere. Mein Wirth ging mit mir, um dieses sonderbare und prächtige Schauspiel zu sehen. Der Doge verliess Venedig in seiner schönen Yacht, in welcher sich fast dreihundert Menschen befanden. Es war prächtig geschmückt und hatte auf jeder Seite einundzwanzig Ruderer. Es waren auch mehrere Orchester an Bord. Als sie einen gewissen Punkt erreicht hatten, warf der Doge einen schlichten goldenen Ring ins Meer und rief aus: »Wir vermählen uns mit Dir, o Meer, zum Zeichen wahrer und beständiger Herrschaft.« Hierauf kehrte er in derselben Weise nach Venedig zurück. Die See war mit Gondeln, Barken und Böten bedeckt, und die Zuschauer erfüllten die Luft mit ihren Beifallsbezeugungen.

Von allen ausländischen Städten, welche ich je gesehen, war Venedig die am besten beleuchtete; einem Fremden erscheint sie ein Lichtermeer zu sein; die Läden sind bis zwölf Uhr des Abends geöffnet oder werden gar nicht geschlossen; der von ihnen ausgehende Lichterglanz ist nahezu blendend, besonders in der Piazza S. Marco und Freseria, wo die hauptsächlichsten Krämer und Hutmacher wohnen; die Weinkeller sind auch fast die ganze Nacht geöffnet und Abendessen ist zu jeder Zeit bereit.

Es ist allgemeine Gewohnheit, dass, nachdem die Damen und Herren den Abend in den Casinos zugebracht haben, welche die vornehmen Venetianer in der Piazza S. Marco besitzen und wo sie sich mit Concerten, Conversation und Spiel unterhalten, verschiedene Partien bilden und sich zum Abendessen in die Weinkeller begoben. Ich war oft bei diesen schönen Gesellschaften zugegen, besonders die Damen lieben diese Gastmähler sehr, wo Frohsinn und Heiterkeit herrscht; aber ihr Grundsatz, von dem sie nie abweichen, ist, ihren Theil der Rechnung selbst zu entrichten; sie gestatten ihren Begleitern oder auch ihren Angehörigen nicht, für sie zu zahlen; — nichts könnte eine venetianische Dame mehr beleidigen, als wenn ein Herr der Gesellschaft ihr anböte, auf einem der geselligen Ausflüge ihren Theil mit zu bezahlen.

Ich amüsirte mich ausserordentlich in den Unterhaltungen, Concerten und Nachtessen, jeden Abend das eine oder andere Theater besuchend, da ich zu allen freien Zutritt hatte; aber dasjenige, welches mir am besten gefiel, war S. Angelo, wo der unübertreffliche Sachi, der Harlequin, und seine Genossen spielten.

Zu der Zeit gab es in Venedig vier Theater allein für Lustspiele — S. Angelo, S. Cassan, S. Luke und S. Giovan Crisostomo; aber dasjenige, in welchem Sachi spielte, war immer am meisten besucht. Ich sah ihn zuerst spielen in Goldoni's Lustspiel »Die zweiunddreissig Unglücksfälle des Harlequin«; er war damals schon siebenzig Jahre alt, aber in seinem Harlequinocostüm hielt man ihn wegen seines lebhaften Temperaments nicht über fünfzig; er war ein sehr witziger und schlauer Bursche; ihm wurde sogar die Fähigkeit zuerkannt, die Gedanken und Reden der berühmtesten alten und neueren Schriftsteller frei anzuwenden, obwohl er dabei im Wesen und Ton die Beschränktheit eines Idioten zur Schau trug; nichts

schien für ihn unüberwindlich zu sein, und er war mit einem Worte das Entzücken Venedigs.

Unter den theatralischen Stücken der Venetianer sind die Lustspiele der Vier Masken bei weitem die unterhaltendsten. Diese vier Masken sind: Pantalon, ein reicher alter venetianischer Kaufmann; ein alter Doctor (Dottore), ein durchtriebener Rechtsgelehrter aus Bologna; Harlequin und Brigella, beide aus Bergamosco, als Diener; die Brigella muss klug, scharf und witzig sein, — eine abgefeimte Intrigant; und eine Inhaberin der Rolle, welche nicht im Stande ist, mit Schnelligkeit jeden Hieb zu pariren und auf alles Vorgebrachte sofort einzugehen, kann diesem Charakter nicht Genüge thun. Der Harlequin stellt seiner äusseren Erscheinung nach einen dummen, albernen Burschen vor; aber unter dieser Maske der Dummheit muss eine unübertreffliche Geistesstärke verborgen sein, um die an ihn gestellten Fragen ohne Zögern zu beantworten und dem Doctor, Pantalon und Brigella verwirrende Fragen vorzulegen. Es ist sehr amüsant, ausgezeichnete Darsteller in diesen Rollen zu sehen, besonders wenn sie einander hänseln; und da der Dialog in einigen dieser Spiele (Goldoni's und einige von Gozzi ausgenommen) grösstentheils extempore gesprochen wird, ist es wirklich bewunderungswürdig. Goldoni war ein vorzüglicher Autor; Voltaire nannte ihn den »Maler der Natur«, seine Gedanken waren unerschöpflich. . . .

Ich hatte die Genugthuung, sehr häufig in Gesellschaft des Veteranen Sacchi, im Hause Sr. Excellenz Il Conte Pissani zu speisen. Nichts konnte mir mehr Spass machen, als die unzähligen Geschichten und Anekdoten anzuhören, woran die Conversation dieses alten Mannes so reich war; er war so frisch und lebendig wie ein Knabe, voll guter Laune und Gutherzigkeit.

Sacchi war ein enthusiastischer Bewunderer seiner Kunst und Derjenigen, welche sich vor ihm diesem Berufe hingegeben hatten, und war immer besonders heiter, wenn er Anekdoten erzählte, welche diesem Beruf zur Ehre gereichen konnten. Er erzählte, dass dem berühmten Komiker und Harlequin Dominic zuweilen die Ehre zu Theil wurde, an der Tafel Ludwig's XIV. zu speisen; und dass Tiberio Fiorelli, welcher den Charakter des Scaramuccia erfunden hat, der unterhaltende Gefährte dieses grossen Monarchen während seiner Jugendzeit gewesen sei, und dass selbst Molière viel von ihm gelernt habe.

Eines Morgens, als ich in den lustigen und unterhaltenden Freuden eines Circus schwelgte, in welchem ich mich gerade befand, erhielt ich den Besuch meines Freundes und Gönners. Er benachrichtigte mich, dass der Dirigent des Theaters von Brescia in Venedig sei und eine Gesellschaft formire, um sein Theater mit einer komischen Oper zum kommenden Jahrmarkte zu eröffnen. Der Jahrmarkt in Brescia wird gewöhnlich aus allen Gegenden Italiens von Kaufleuten aller Art besucht; dieser Markt, und derjenige von Sinigaglia, im Kirchenstaate (wo Catalani geboren ist), sind die grössten Italiens. Mein Patron proponirte, mich dem Dirigenten vorzustellen, worauf ich einging, was zur Folge hatte, dass dieser mich als Tenoristen engagirte. Er willigte ein, mir achtzig venetianische Ducaten auszuzahlen; diese Summe war natürlich nicht gross; jedoch mein Engagement war nur für zwei Monate und gerade in der Sommersaison. Dieses Engagement hatte aber Vortheile für mich, ausser den goldbetreffenden; es gereichte mir zur grossen Freude, zu finden, dass meine Primadonna die schöne Ortabella war, mein erster und grösster Liebhaber. Mein Freund, Signor Bertini (der Dirigent) und ich speisten zusammen und kamen beim Glase Wein wegen der Bedingungen überein. . . .

Padua. Da ich vor der dritten Woche im Juni nicht in Brescia einzutreffen brauchte, entschloss ich mich, nach Padua

zurückzukehren, um den Markt St. Antoni dort mitzumachen, denn zu dieser Zeit reist Jeder, der nur irgend die Mittel dazu hat, von Venedig dorthin, sodass während des Jahrmarktes Padua, welches ich vorher so langweilig gefunden hatte, von angesehenen Venetianern überfüllt ist, die mit einander in der Pracht ihrer Equipagen wetteifern. Der Unterhalt eines venetianischen Edelmannes ist sehr theuer, da er ausser seinen Gondeln und Gondellieren in Venedig für Reisen nach seinen Landhäusern natürlich noch eine Equipage haben muss.

Die Sehenswürdigkeiten in Padua amüsirten mich sehr, und diejenigen, welche von immer neuem Reize sind, waren die Wettrennen von Männern auf dem Corso, deren Leichtfüßigkeit die englischen Patrone des Pedestrianismus in Erstaunen setzen würde. Ich fand als weitere Anziehung auch noch eine reizende Oper dort, und vor allem hörte ich hier zuerst den später berühmten Sänger Crescentini. Ich war entzückt von ihm. David, der populärste Tenor des Tages, gab den Mohrenkönig Jarba in der Oper »La Didone abbandonata«. . . . Das Theater in Padua ist schön und bequem; es hat zwei süberbe steinerne Treppen und fünf Reihen Logen. Während des Marktes war ein grosser Saal, La Sala di Ridotto, für das Glückspiel geöffnet, wo ungeheure Summen gewonnen und verloren wurden. Ich ging einige Male hin, es mir anzusehen, aber versuchte niemals selber zu spielen. Die Bank wird gewöhnlich von den Eigenthümern des Theaters gehalten, welche mehr dabei gewinnen als bei ihren Opern und Balletten.

Nachdem ich diese fröhlichen Scenen bis zu ihrem Ende mitgemacht hatte, begab ich mich in mein altes Hôtel zur Königin von England nach Venedig zurück, wo ich einen Brief von meinem Vater vorfand, welchem ein Creditbrief an einen venetianischen Banquier beigegeben war, und zugleich ein Schreiben von Lord Granard an Herrn Strange, den englischen Ministerresidenten in Venedig, welcher letztere Brief aber ohne Nutzen für mich war, da Herr Strange schon zwei Monate zuvor nach London zurück gekehrt war.

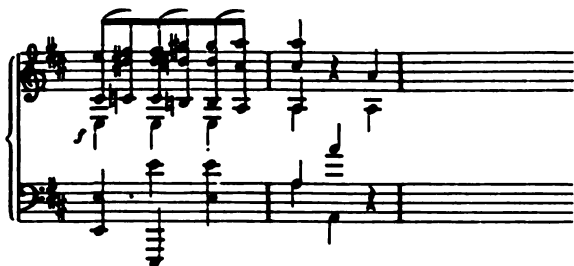
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Julius Spengel. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 2. Pr. 11 *N.* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(Schluss.)

Das Scherzo — *Allegro* D-dur $\frac{3}{4}$ — beginnt:



Die hier auftretenden Motive verwerthet der Componist wieder aufs beste, so dass man nichts weniger als langweilig gestimmt wird. Den Anfang des Trios auf der Unterdominante lässt das Streichquartett hören :



In weiter Lage werden diese 10 Takte vom Quartett wiederholt, und das Clavier tritt mit einer Begleitungsgitur hinzu. Ein zweiter Theil des Trios folgt und führt in piquantem Wechsel von $\frac{3}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt und an der Hand der Motive dieses zweiten Theils den Faden weiter, bis nach theilweiser Wiederholung des ersten Triotheils in den Anfang des Scherzos hinübergeleitet wird, und der ganze erste Theil desselben zur Wiederholung und damit das Ganze zum Schluss gelangt. Das Alles geht im Scherzocharakter vor sich und ist geschickt entworfen und ausgeführt. Auch diesen Satz darf man gleich dem *Adagio* einen sehr wohl gelungenen nennen.

Der letzte Satz — *Allegretto* H-moll — stellt dieses Thema voran:



Begeistern können wir uns für das Thema an sich eben nicht, wollen ihm aber Eigenthümlichkeit keineswegs absprechen. Durch geschickte Verarbeitung weist uns jedoch der Componist für dasselbe zu interessieren. Eingekommen sind wir dagegen für das Seitenthema auf der Parallele :





Der letzte Satz, ähnlich gestaltet wie der erste, enthält viel, fast zu viel, tüchtige und interessante Arbeit, schöne Steigerungen, rhythmische Eigenthümlichkeiten etc. und schliesst mit bester Wirkung in H-dur. Auch er ist gleich den vorhergehenden Sätzen gut abgerundet und lässt wie diese erkennen, dass der Componist seine Studienzeit gewissenhaft ausgenutzt und gelernt hat, was zu lernen ist. Da er zugleich, was natürlich ungleich schwerer ins Gewicht fällt, keine gewöhnliche Begabung besitzt, so ist man berechtigt, Hoffnungen auf ihn als Componist zu setzen. Mag er sie nicht trüben. Zu dem vorliegenden im echten Kammermusikstile geschriebenen inhalt- und stimmungsvollen Werke darf man ihm jedenfalls gratuliren. Dass dasselbe seiner Ausführung erhebliche Schwierigkeiten nicht entgegengesetzt, mag schliesslich ebenfalls noch bemerkt sein.

E. Hille.

Zweite Recension über dasselbe Quintett. *)

Ein Werk, das als ein Opus 2 um seiner Meisterlichkeit willen in hohem Grade überraschen muss, das aber auch ganz abgesehen davon jeden feineren Musiker, jeden gebildeten Laien fesseln und wahrhaft erfreuen wird. — Das Charakteristische der neuesten Richtung der Instrumentalmusik wird, so weit es sich um Echtes und Ernstes handelt, wesentl. darin gefunden werden können, dass sie im Gegensatz zu den Ausklängen der Mendelssohn-Schumann'schen Schule die Forderung strenger organischer Entwicklung aufs Neue mit Entschiedenheit in den Vordergrund rückt. Ueber dem Streben nach äusserlicher Rundung, über dem Hingebensein an lyrische Stimmung hatte man allzu sehr verlernt, die innere Gesundheit und Tüchtigkeit eines Kunstwerks nach Gebühr zu schätzen; das Gefühl für das Stilvolle begann in bedenklicher Weise zu schwinden, und kaum eine andere Gattung musste hierdurch so schwer geschädigt werden, wie gerade die der Kammermusik, deren Wesen recht eigentlich in dem Vorwalten einer festgefügtten, feingegliederten Polyphonie besteht. Da war es Brahms, der, wenn nicht allein, so doch zuerst und mit beifolgendem durchgreifendster That Einhalt gebot, phrasenhafter Glätte ebenso sehr wie

*) Als die vorstehende ausführliche Anzeige bereits gedruckt war, ging noch eine andere Beurtheilung ein, die wir hier ebenfalls und um so lieber zum Abdruck bringen, weil sie in gedrängter Kürze einige allgemeine Gesichtspunkte hervorhebt, auf welche ein besonderer Nachdruck zu legen ist. D. Red.

weichlicher Zerflossenheit in eigenen genialen Schöpfungen den Krieg erklärte und das Gebäude der Kunst, das aus den Fugen zu gehen drohte, mit starker Hand wieder auf feste Grundpfeiler stellte. Die Saat, die er ausgestreut, beginnt an mehr als einer Stelle zu keimen und in Halme zu schiessen. Dass aber das Streben Jüngerer in dieser Beziehung von so entschiedenem Erfolg begleitet wäre, wie in dem vorliegenden Quintett, das ist doch immerhin ein seltener Fall. Es handelt sich eben hier nicht nur um eine erfreuliche Bethätigung guter künstlerischer Gesinnung, sondern um ein Werk, an dessen Vollendung ebenso sehr echte musikalische Natur als gründliche Bildung ihren Antheil hat. Gerade der Verein und die gegenseitige Durchdringung dieser beiden Elemente zeichnen es vor den meisten Erscheinungen jüngerer Datums auf diesem Gebiete aus. Soll unter den vier Sätzen einer als besonders gelungen hervorgehoben werden, so mag das Finale genannt sein, dem Phantasie, kraftvolle Grazie und ein besonders frischer Schwung eignet, der doch aller Trivialität fernbleibt. Soll andererseits auf eine Stelle aufmerksam gemacht werden, die die Jugend des Autors verräth, so könnte man den Schluss des ersten Satzes anführen, der offenbar zu kurz gerathen ist. Im Uebrigen wird eine billige Kritik an der Gestalt des Ganzen kaum Etwas zu tadeln finden. Den poetischen Eindruck einzelner Partien zu schildern, ist vollends wo es sich um Unbekanntes handelt, eine müssige Aufgabe, und so sei zum Schluss lieber der Wunsch ausgesprochen, dass recht Viele es sich angelegen sein lassen mögen, die poetische Wirkung des Werks in natura an sich zu erproben, indem sie es recht bald entweder selbst spielen oder sich vorspielen lassen. E. R.

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Baron v. Hofmann, Generalintendant der Hoftheater in Wien.) Der Personenwechsel im Reichsfinanzministerium und die Ernennung des bisherigen Chefs dieses Amtes, Freiherrn von Hofmann, zum obersten Chef der beiden Hoftheater bildet nun schon seit Wochen einen Hauptpunkt der Unterhaltung in unserm gesellschaftlichen Leben. Für eine Grossstadt hat solch ein zähes Festhalten an einer Personenfrage eine zwiefache Bedeutung. Zunächst zeugt es dafür, dass die interessanten Begebenheiten sich durchaus nicht in jener Fülle drängen, wie vielfach angenommen wird, und in zweiter Folge spricht es dafür, dass die betreffende Persönlichkeit denn doch in irgend einer Weise eine aussergewöhnliche gesellschaftliche Stellung bekleidet. Diese zwiefache Bedeutung ist in dem vorliegenden Falle erfüllt. Das gesellschaftliche Wien führt in Wirklichkeit ein weit beschaulicheres Dasein als es auf den ersten Blick den Anschein hat, und Baron Hofmann bekleidet gleichfalls in Wirklichkeit eine aussergewöhnliche gesellschaftliche Stellung. Als ein Mann, der von der Pike auf gedient, der sein Dasein recht trübselig als Schulmeister begonnen, hat er es trotz aller persönlichen Vorzüge, trotz seiner sprichwörtlichen Liebenswürdigkeit gegen alle Welt und trotz des mächtigen persönlichen Schutzes, dessen er sich seitens des Monarchen und des Erzhertogs Albrecht zu erfreuen hatte, in der Gesellschaft doch nie zu einer dominirenden Stellung bringen können. Diese sanfte Ablehnung, der Baron Hofmann in den oberen Regionen häufig begegnete, bestimmte ihn, in steter Fühlung mit den gut bürgerlichen Kreisen zu bleiben. Wo es seine Geschäfte als Regierungsmann gestatteten, machte er sich gern in bürgerlichen Sphären nützlich und gelang es ihm hier leichter, die Zahl seiner Freunde in bürgerlichen Kreisen in einem ganz ungleichen Verhältnisse zu der Zunahme seiner Freunde nach oben hin zu vermehren. Bald gab es keinen Verein, der sich's nicht zur Ehrenpflicht gemacht hätte, dem jovialen Exzellenzherrn die Ehren-

präsidentschaft anzutreten, und in der That gab es auch bald nur wenige Vereine, deren Ehrenpräsident Baron Hofmann nicht in Wirklichkeit gewesen wäre. Solch eine Ehrenpräsidentschaft verpflichtet ja zu nichts und macht so viele Leute glücklich. Sagen zu können, unser Präsident ist eine Excellenz, ein Minister, eine persona gratissima bei Hofe, hebt das Ansehen des Vereines und des einzelnen Individuums. So kam Baron Hofmann zu einer Popularität, wie sie lange vor ihm kein Minister gehabt. Minister, die ihre Popularität nicht ihrer besonders hervortretenden staatsmännischen Befähigung zu danken haben, können diese indess nicht ohne Vermehrung ihrer ursprünglichen Gegnerschaft behaupten. Auch Baron Hofmann bekam die Richtigkeit dieses Erfahrungssatzes zu verspüren. Die kleinen Schwächen, über die jeder Mann, ohne Längenunterschied, verfügt, wurden ihm gegenüber zu grossen Sünden aufgebläht, und da seinen Gegnern schon gar nichts anderes einfiel, dem Manne zu schaden, so machten sie seine beständige Heiterkeit zum Gegenstande des Angriffes wider ihn, sagten, ein Minister, der beständig lache, könne schliesslich nicht anders, als die anderen über sich selber lachen machen, und als eines Tages Baron Hofmann gar dem vielberufenen Magnetiseur Hansen als Medium sass, schrieb sie Zeter und schworen, einem Minister, der sich hypnotisiren lasse, könne, ohne dass er es merke, auch noch sein Portefeuille abhandeln kommen, ohne daran zu denken, dass Baron Hofmann das Finanzportefeuille inne habe, also ein Portefeuille, von dem wir ganz gern einmal hören möchten, dass es uns gestohlen worden sei.

Die politischen Motive, welche dem Rollenwechsel im Reichsfinanzamte vorausgingen, übergehend, deutete ich nur die kleinen Schwachzüge an, die gegen den populären Freiherrn geführt worden sind, die mit zu seiner Mattsetzung beigetragen haben. Ein mattgesetzter Minister könnte indess noch immer einen thatkräftigen erfolgreich wirkenden Theaterintendanten abgeben, wenn nicht zu befürchten wäre, dass dieselben Einflüsse, die sich auf dem politischen Gebiete gegen Baron Hofmann geltend gemacht, ihn auch auf den neuen Boden hinübergelitten werden. Politik und Theater gehen bei uns eben stark Hand in Hand. Ein Botschafter eines befreundeten Grossstaates z. B., auf dessen Freundschaft wir ein gut Stück zu halten wissen, hat das Recht oder glaubt es wenigstens zu haben, in die Personenfrage eines Hoftheaters ein Wörtchen dreinzureden. Und wo sich die Gelegenheit ergiebt, unterlässt er es auch nicht, dieses böse Wörtchen auszusprechen. Nun, das ist der Botschafter eines Grossstaates, und Publicus mag einmal um des lieben Reichsfriedens willen eine schlechte Arie in Kauf nehmen oder eine Liebhaberin applaudiren, die mit der Zunge anstöszt und das Wörtchen »Liebe« ausspricht, nämlich Beide mit einem gedehnten »e« iamitten. Doch wie kommen X und Z, die ihren Platz mit theurem Gelde bezahlt, dazu sich von dem Protégé irgend einer kleinstaatlichen Excellenz oder eines grossadeligen Gönners ihre schönsten Classiker veranstalten zu lassen? Der Schwerpunkt der Geschäfte eines Generalintendanten beruht nun zwar nicht in der mehr oder minder gefälligen Eriedigung von kleinlichen Personalangelegenheiten. Doch zur Verrückung dieses Schwerpunktes, zur Ersewerung der Geschäftsführung tragen gerade solche Kleinigkeiten ganz ausnehmend bei. Auf kleinliche Ausgänge sind ja so viele der ernstesten geschichtlichen Vorgänge zurückzuführen, und obwohl der letzte Personenwechsel in unserem Reichsfinanzamte eine sehr bescheidene Rolle in der Summe der erwähnten ersten geschichtlichen Vorgänge einnimmt, so waren es doch, wie gleichfalls bereits erwähnt, meist Kleinigkeiten, welche dem Baron Hofmann das Ministerportefeuille aus den Händen spielten. In der Stellung und Führung des Burgtheaters wird die Schaffung der Generalintendantanz nicht die leiseste Aenderung herbeiführen. Ganz abgesehen von den alten intimen Freundschaftsbeziehungen zwischen Hofmann und Dingelstedt wäre es eine arge Versündigung an dem guten künstlerischen Geiste, der das alte Theaterhaus durchweht, wenn an dem innigen Verhältnisse zwischen Dingelstedt und seinen Darstellern und zwischen Dingelstedt und dem von diesem geschaffenen Musterreper-

toire getrübt werden sollte. Die Burgtheaterleitung befindet sich jetzt, wie seit Laube nicht, in den besten, sichersten Händen. Anders an der Oper. Hier hat die oben in dürftigen Strichen skizzirte Protectionswirthschaft alle gesunde Basis untergraben und Zustände geschaffen, die in competenten Kreisen seit Jahren die Frage uabrücken, ob nicht das Heil am besten in einer Verpechtung des ganzen Instituts zu suchen wäre. Man denke doch! In einer kaiserlichen Residenzstadt ein kaiserliches Kunstinstitut auf Speculation an den Meistbietenden hintangegeben! Von der Absicht bis zur Ausführung dieses Gedankens ist es zwar nicht gekommen, doch das Bedürfnis nach einer Abstellung des bisherigen Regiments ist unabwiesbar geworden. Das Haus der Harmonien soll nicht länger zum Tummelplatz der hässlichsten Disharmonien zwischen Personal und Director dienen, statt des unbewussten Drängens, von dem sich der bisherige Director Jauner in seinen Entschlüssen leiten liess, soll eine zielbewusste Vermählung des Kronprinzen Rudolph stattfinden, gesteigerten Anforderungen an die kaiserliche Privatcapelle die Unmöglichkeit betonte, die bisher stillschweigend zugestandenen Zuschüsse (ca. 80 bis 90,000 Gulden ausser der mit 240,000 Gulden festgesetzten Jahressubvention auch ferner zu bewilligen. Director Jauner hat es zwar in der Zeit seiner (fünfjährigen) Directionsführung nicht an Versuchen fehlen lassen, den Deficitjammer zu enden. Er reducirte Gagen, entliess die Einen und wälzte erhöhte Arbeitslast auf die Schultern der Andern — doch da dies bei den »kleinen Leuten«, wie Statisten, Choristen und Sängern niederen Grades geschah, so war der auf diese Weise erzielte Vortheil so herzlich unbedeutend, dass ihn der geringste theatrale Misserfolg völlig verschlang. Die Besitzer grosser Gagen, an denen in Folge contractlicher Vorausbestimmungen nicht gerührt werden durfte, wurden in indirecter Weise dadurch zur Beitragsleistung herangezogen, dass sie über die contractlich zugesicherte Anzahl zum Spielen nicht zugelassen wurden und dadurch eine gewisse Einbusse an Spielhonoraren erlitten. Doch auch die auf diese Weise erzielten Ersparnisse standen in gar keinem Verhältnisse zu der dadurch erzeugten Missstimmung, die schliesslich zum Austritte einiger der hervorragendsten Kräfte und zur Degenerirung des Ensembles führten. Um der allgemeinen Unzufriedenheit in der heimischen Künstlergruppe vollends die Krone aufzusetzen, führte Herr Jauner eine förmliche Gastspielhetze ein, die zwar die Casse für den Augenblick füllte, doch durch die unausbleibliche Rückwirkung, die Uebersättigung und Ermüdung des Publikums, beträchtliche Einbussen zur Folge hatte. So häuften sich die gegen den Fortbestand der Direction Jauner sprechenden Gründe. Dass diesem Directorium trotzdem bis heute noch kein Ziel gesetzt ist, ist auf die Uebergabe der Theatergegenstände vom Obersthofmeisteramte an die neu errichtete General-Intendantur, andererseits aber auch auf den Mangel einer geeigneten, zur künstlerischen und administrativen Leitung des Operntheaters gleich befähigten Persönlichkeit zurückzuführen. Nachdem aber der Generalintendant die Administrationsgeschäfte der Oper direct unter seine Aufsicht zu nehmen gedenkt, so wird für die Wahl des künftigen Directors nur mehr die künstlerische Eignung des Mannes in Betracht gezogen werden. Herrn Jauner's Rücktritt dürfte sich indess immerhin noch bis zum Schlusse der Saison verzögern. (Hamburger Nachr. vom 22. April.) Baron Hofmann hat schon in seiner bisherigen Stellung vielfach bewiesen, dass er die musikalische Kunst liebt und zu fördern sucht. Möge ihm solches gelingen.

[60] **Neue Musikalien.**
Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Cherubini, L., Balletmusik für grosses Orchester aus der Oper „Ankreone. Revidirte Ausgabe von Joh. N. Cavallo. Partitur N 4. — Orchesterstimmen N 7. —
Chopin, Fr., Op. 46. Concert-Allegro für Pianoforte mit Orchester bearbeitet von Jean Louis Nicodé. Partitur N 8. 50. Mit Orchester N 9. 50. Ausgabe für zwei Pianoforte N 5. 50.
Fitzschagen, Wilh., Op. 24. Perpetuum mobile für das Violoncello-Solo mit Begleitung des Pianoforte. N 2. 50.
Op. 28. Technische Studien für das Violoncell. Eingeführt am Kaiserlichen Conservatorium der Musik zu Moskau. N 4. 50.
Hofmann, Heinrich, Op. 49. Italienische Liebesvella. Sechs Stücke für das Pianoforte zu vier Händen. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. N 4. —
Liebliche, Unsere, Die schönsten Melodien alter und neuer Zeit in leichter Bearbeitung für Violoncell und Pianoforte herausgegeben von Julius Klengel. Heft I. Bleu cart. n. N 5. —
Lortzing, A., Ouverture zu der Oper „Czar und Zimmermann. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell von C. Burchard. N 2. 25.
**Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragzeichen für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von C. Reinecke.
No. 4. F dur C. (Köch.-Verz. No. 87.) N 2. —
— 2. B dur C. (Köch.-Verz. No. 89.) N 2. —**
**— Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann.
No. 6. C dur. (Köch.-Verz. No. 465.) N 5. —
— 7. D dur. (Köch.-Verz. No. 575.) N 5. 50.**
Reeder, M., Op. 6. Drei Chöre für Frauenstimmen mit Pianoforte- oder Orgel-Begleitung. N 4. —
Traumbild. Frühlingwanderung. Hochzeits hymne (Psalm 38).
Umlauf, P., Op. 4. Heitere und Tarantelle f. das Pfo. N 3. 50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.
Seriensausgabe. — Partitur.
Serie VIII. **Symphonien**. No. 40—54. N 48. 50.
Kleinclausausgabe. — Partitur.
Serie IX. Zweite Abtheilung. **Divertiments** für Orchester.
No. 45. Divertimento No. 4. Esdur C. N 4. 25. — 46. Divertimento No. 2. D dur C. N 2. 70. — 47. Divertimento No. 3. Esdur C. N 4. 5. — 48. Divertimento No. 4. B dur ³/₄. N 4—75.
Volksausgabe.
265/266. **Beethoven, Symphonien**. Arrangement für zwei Pianoforte zu acht Händen. Erster Band No. 1—5 Pianoforte I u. II. N 42. —
278. **Cherubini, Ouverturen** für das Pianoforte. N 4. 20.
297. **Mozart, Così fan tutte. Clavierauszug** mit Text. N 8. —
299. — **Titus. Clavierauszug** mit Text. N 2. —

[61] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Duetten

für **Pianoforte und Violine.**

Bach, Joh. Seb., Erstes Violoncellconcert (in A-moll), bearbeitet von Ferd. David 3,50
— **Zweites Violoncellconcert** (in E-dur), bearbeitet von Ferd. David 4,—
— **Drittes Violoncellconcert** (in D-moll), bearbeitet von Ferd. David 6,—
— **Viertes Violoncellconcert** (in G-moll), bearbeitet von Ferd. David 8,50
— **Sechs Orgelconcerten**, eingezeichnet von Ernst Naumann.
No. 4 in E-dur 2,50 | No. 4 in E-moll 2,50
No. 2 in C-moll 2,— | No. 5 in C-dur 3,80
No. 8 in D-moll 2,50 | No. 6 in G-dur 2,80

Bach, Joh. Seb., Sechs Gavotten aus den englischen und französischen Suiten. Bearbeitet von Robert Schaab. **Mark**
Complet 8,—
No. 4. Allegro vivace 80 | No. 5. Gavotte I; Gavotte II.
No. 2. Molto Allegro 80 (ou la Musette) 4,—
No. 3. Allegro vivace 80 | No. 6. Gavotte I; Gavotte II.
No. 4. Allegro 80 (ou la Musette) 4,—
Bach, C. Ph. E., Sonaten.
No. 4 in B-moll 4,— | No. 2 in C-moll 4,—
Bargiel, Weldemar, Op. 47. Suite. (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) 4,50
No. 1. Allemande 4,50 | No. 3. Burleske 2,—
No. 2. Sicilienne 4,50 | No. 4. Menuett 2,—
No. 5. Marsch 2,50
Barth, Richard, Op. 3. Romane (Joseph Joachim gewidmet) 2,50
Beethoven, L. van, Andante für das Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth 2,50
— **Zwei Sonatinen** für das Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth. Complet 2,—
No. 4 in G 4,50 | No. 2 in F 4,50
— **Op. 49. Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth.
No. 4 in G-moll 2,50 | No. 2 in G 2,50
— **Neun Teustücke.** Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 48 4,50
No. 2. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 14 4,50
No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 3 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87 4,50
No. 4. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 12 4,50
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 74 4,50
No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. Op. 9 4,50
No. 7. Allegro quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6 4,50
No. 8. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 4 4,50
No. 9. Contretanz. Aus den Contretänzen für Orchester. No. 7 4,50
— **Vier Teustücke.** (Zweite Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
Heft I. Complet 2,50
No. 4. Largo aus der Clavier-sonate. Op. 49. No. 3 4,50
No. 2. Menuett aus derselben 4,50
Heft II. Complet 2,—
No. 3. Largo aus der Clavier-sonate. Op. 7 4,50
No. 4. Menuett aus der Clavier-sonate. Op. 34. No. 8 4,50
Bismberg, Adolph, Op. 4. Zwei Romane (Herrn Hermann Huth gewidmet) 8,—
No. 4 in C-dur 4,50 | No. 2 in A-moll 2,80
Clementi, Muzio, Sechs Sonaten f. Pianoforte zu vier Händen. Bearbeitet und mit Stricharten und Fingersatz versehen von Robert Schaab.
No. 4 in C 2,50 | No. 4 in C 2,50
No. 2 in F 2,50 | No. 5 in Es 2,50
No. 8 in Es 2,50 | No. 6 in G 2,50
Ebert, Ludwig, Op. 8. Vier Stücke in Form einer Sonate. (Ihrer Königl. Hoheit der Frau Grossherzogin Elisabeth von Oldenburg in tiefster Ehrfurcht gewidmet.) Complet 4,50
No. 4. Allegro 4,80 | No. 8. Scherzo 4,50
No. 2. Andante 4,50 | No. 4. Rondo 2,—
Egghard, Jul., Op. 23. Sonate pour Piano et Violoncelle. (A son ami Jules Epstein.) Arrangement pour le Violon par E. Röntgen 6,—
Engel, D. H., Op. 48. Leichte Stücke über die schönsten Volklieder verschiedener Nationen. (Herrn Baron v. Bugenhagen-Clotzow gewidmet.)
Heft 4 3,50
No. 4. Robin Adair. Schottisches Lied 4,50
No. 2. Mein Hoffnungsstern. Russisches Lied 2,—
No. 8. Ich hab' dich einst geliebt. Neapolitanisches Lied 4,80
Heft 2 2,50
No. 4. Dürften die Menschen Göttliches malen. Portugiesisches Lied 4,80
No. 5. Dein Bildnis. Spanisches Lied 2,—
No. 6. Ach, wie ist's möglich dann. Deutsches Lied 4,50
(Fortsetzung folgt.)



Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur. Friedrich Chrysander.

Leipzig, 5. Mai 1880.

Nr. 18.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Musik in Deutschland. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Clavier [Wilhelm Maria Fuchter, Romanze Op. 23 und Le Rossignol Op. 48; J. Carl Eschmann, Novellette Op. 65; Robert Kajanus, Lyrische Stücke Op. 2; Carl Kunze, Sonate Op. 6; Alban Förster, Jugendalbum Op. 20]. — Für Clavier zu vier Händen [Julius von Beliczky, Drei Stücke im ungarischen Style Op. 22; Albert Biehl, Sonatine Op. 74]. Für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte [Wilhelm Fitznagel: Zwei Salonstücke Op. 29, Albumblatt Op. 26, Drei Salonstücke Op. 27]. Für Orchester [Johan S. Svendsen, Romeo und Julia Op. 48]. Streichquintett [Max Fiedler, Quintett]. Arrangement für Clavier zu vier Händen [Jean Louis Nicodé, Maria Stuart. Eine symphonische Dichtung Op. 4]). — Ein Einspruch. — Anzeige.

Musik in Deutschland.

Uebersetzung eines Leitartikels des »Standard«, einer der ersten englischen Zeitungen.

„Die »Society of musicians« hielt gestern Abend ihr jährliches Diner ab, bei welcher Gelegenheit höchst à propos Dr. Hullah's Bericht über musikalische Erziehung auf dem Continent erschien. Dieser Bericht ist bei weitem interessanter und belehrender, als alle politischen Berichte von Verhandlungen im Parlament. — Während des Sommers 1879 nahm Mr. Hullah den Auftrag der Behörden South Kensingtons an, die Schweiz, Württemberg, Bayern, Oesterreich, Preussen, Holland und Belgien zu bereisen und über den Standpunkt des Musikunterrichts in den Volksschulen zu berichten. Obgleich es ihm bei der Kürze der Zeit nur möglich war, einige besonders charakteristische und typische Schulen zu besuchen, so hat doch seine lange Erfahrung es ihm ermöglicht, rasch einige höchst wichtige und werthvolle Erkundigungen einzuziehen. Diejenigen, welche aufgegebenen übertriebenen Ideen betreffs des musikalischen Talents des deutschen Volkes eingesehen haben, werden eine gewisse Genugthuung dabei empfinden, zu erfahren, dass Mr. Hullah durchaus keinen grossen Eindruck von der Höhe des Unterrichts im »Vaterlande« empfangen hat. Er war überrascht in Holland, Belgien und der Schweiz einen guten, genügenden Unterricht zu finden, aber er sagt, dass in Deutschland, Oesterreich und Böhmen der Geschmack für Musik in Verfall gerathen sei, hauptsächlich weil nach des Lehrers eignen Worten seine Arbeit: »die erdenkbar ärmlichste und erbärmlichste. In Württemberg wird sehr viel Aufmerksamkeit auf die Ausbildung von höheren musikalischen Lehrern und Künstlern an dem Conservatorium zu Stuttgart verwandt, von welchem Studenten und Zöglinge aus allen Theilen der Erde angezogen werden, aber in allen anderen Schulen ersten und zweiten Ranges ist der musikalische Unterricht höchst mangelhaft und ungenügend. Ein Lehrer drückte seine Verwunderung darüber aus, dass Mr. Hullah von 10- oder 12jährigen Jungen verlangte, dass sie leichtere Musik vom Blatt singen sollten, und ein anderer äusserte sich dahin, dass ungefähr 10 % von denen in einer Schulclassen überhaupt nie singen gelehrt werden würden. In Bayern und verschiedenen anderen Theilen Deutschlands würde das Singen vom Blatt nicht eher begonnen, als bis die Kinder ein Alter von 10 Jahren erreicht hätten, so dass 4 oder 5 Jahre

XV.

der 7 Jahre, welche Kinder gewöhnlich in Volksschulen blieben, mit dem Singen nach dem Gehör vertändelt würden. In Oesterreich machte ein höherer Beamter Herrn Hullah darauf aufmerksam, dass er sehr wenig musikalischen Unterricht in Volksschulen finden würde; der Besuch der Volksschulen bewies, dass der Beamte ihn nicht getönscht hatte. In der Dredener »Normal-Schule« für Knaben waren diejenigen, welche eben die Volksschulen verlassen hatten, im Alter von 14 oder 16 Jahren, vollständig ohne jede musikalische Bildung, und in keiner der Elementar-Schulen der sächsischen Hauptstadt war irgend welches Lehren der Musik nach Noten zu finden. — In Leipzig, wo, wie Jedermann weiss, ein berühmtes Conservatorium ist, sangen Mädchen einer Bürgerschule zart und anmuthig Volkslieder, aber mit jener Taktlosigkeit, welche unvermeidlich ist bei Singen nach dem Gehör (oder wie Dr. Hullah sarkastisch hinzufügt: »annäherndem Singen«). Die musikalischen Uebungen hätten sich einzig und allein darauf beschränkt, dass die Kinder einzelner Classen hätten sagen müssen, ob gewisse Noten höher oder tiefer, stärker oder schwächer als andere seien. In Preussen ist das System besser, aber in den freien Schulen Hannovers ist gar kein Singen nach Noten, und da von einer grossen Anzahl hannaöverscher Kinder berichtet wird, dass sie kein Gehör hätten, so ist natürlich ihr musikalisches Wissen so gut als nichts.

Auf der anderen Seite waren aber die Resultate der Lehrer in den Schulen der Schweiz, Hollands und Belgiens im höchsten Grade befriedigend. Besonders in den beiden letzten Ländern könnten unzählige Beispiele angeführt werden, in denen Kinder der niederen Volksschichten, nicht älter als 9 oder 10 Jahre, Lieder, welche sie gelernt hatten, mit viel Geschmack vortragen und Passagen von ansehnlicher Schwierigkeit mit ebenso grosser Leichtigkeit und Intelligenz vom Blatt lesen, wie sie ungefähr beim Lesen wissenschaftlicher Abhandlungen in dem Bereiche ihres Verständnisses zeigen würden. Und warum dies? Einfach weil das Studium der Musik früh angefangen worden ist, das Lehren und Erlernen der Noten ist mit dem Lernen der Buchstaben Hand in Hand gegangen, und hat das eine nicht mehr Schwierigkeit bereitet als das andere. Einen andern grossen Vortheil, welchen die holländischen und belgischen Kinder vor ihren Altersgenossen in Deutschland haben, ist der, dass in Belgien und Holland die höheren Musikclassen von einem besonderen »Maitre de musique« gelehrt werden, dessen Zeit und Aufmerksamkeit einzig und allein

12

dieser Branche des Musik-Unterrichts gewidmet ist, und nur der Unterricht der Anfangsgründe einem gewöhnlichen Schulmeister anvertraut wird.

Böhmen wird gewöhnlich als ein Land von Musikern angesehen. Ein Land, in welchem ein nationaler Geschmack durch lange und angestrenzte Uebung endlich zu einem traditionellen Talent geworden ist. Vor 400 Jahren war Dr. Burney bei Gelegenheit seiner grossen Rundreise entzückt über den musikalischen Sinn in allen Volksschichten Böhmens. In einer Schule Czasslaus fand Dr. Burney kleine Kinder von 6 Jahren schreiben und lesend, auf Violinen und allen möglichen anderen Instrumenten spielend; der Schulmeister hatte in seiner Wohnung mehrere Spinetts stehen, an denen kleine Jungen übten. Herr Hullah's Bericht über Böhmen lautet aber sehr anders. Er sagt, dass das Volk wohl noch musikalisch sei, in Folge des früheren Studiums, dass aber seine musikalische Geschicklichkeit vollständig in Verfall gerathen aus Vernachlässigung des Musikunterrichts in den Elementarschulen.

Alles dies ist für uns Engländer wie eine unerwartet wohlthuende Offenbarung. Wir waren bis jetzt gewöhnt, jeden Deutschen für einen Musiker zu halten oder doch zum mindesten mit musikalischem Geschmack begabt. Aber die Landsleute eines Bach, Händel, Gluck, Haydn, Beethoven, Spohr und Wagner sind, wie Mr. Hullah uns versichert, ebenso mangelhaft an Gehör und Stimme und ebenso wenig fähig eine Note von der anderen zu unterscheiden, als wir in diesem glücklichen bevorzugten Lande. Mr. Hullah fürchtet sich nicht im geringsten, die sogenannte musikalische Macht der Deutschen zu verlachen und zu verspotten, und glaubt, dass die musikalische Fruchtbarkeit dieser Race nur neueren Datums ist und sich wahrscheinlich als vorübergehend erweisen wird! Die Wahrheit ist die, dass vollständig falsche Ansichten unterhalten werden, sowohl was die musikalische Geschicklichkeit und Befähigung der Deutschen anbetrifft, als auch das Nichtvorhandensein von musikalischem Talent unter uns Engländern.“

Hierauf werden in dem Artikel des »Standard« alle Lehrstühle der Musik an den verschiedenen Universitäten und alle sonstigen musikalischen Institute Englands als ein Beweis des musikalischen Talents und Genies aufgezählt; denn Talent und Genie sind, nach den Begriffen sehr vieler Engländer über Musik, nur die Frucht angestrenigten Studiums. Diese Ansicht geht durch den ganzen Artikel und spricht sich besonders auch in der Erwähnung der Holländer und Belgier aus. Ich glaube beinahe, dass musikalischen Ohren der zarte, animirte, »taktlose« Gesang der Leipziger Mädchenschule angenehmer und sympathischer gewesen wäre, als der taktvolle, wissenschaftliche Gesang der Holländer und Belgier.

Es wäre recht wünschenswerth, wenn unsere bedeutenden Meister der Gegenwart, deren Stimmen in England ja ebenfalls von grossem Gewicht sind, solche Angriffe auf ihr Vaterland nicht mit Stillschweigen übergehen würden, da leicht unter dem Schweigen eine Zustimmung verstanden werden könnte.

H. P.

Der »Standard« ist ein Blatt der Tory-Partei. Wir bemerken dies hier, weil man unter uns augenblicklich den Irrthum hegt, die englischen Conservativen seien uns Deutschen wohlgesinnter und unserer Cultur innerlich verwandter, als die soeben an das Ruder gekommenen Liberalen. Diese »unerwartet wohlthuende Offenbarung, diese rohe Freude darüber, dass ein Land vermeintlich musikalisch schlechter ist, als man es sich gedocht hat, wird Manchem gewiss die Augen öffnen. Unter den Angehörigen verschiedener Nationen sind es immer nur Einzelne, die sich verstehen und die gegenseitigen Vorzüge neidlos anerkennen; die Völker im Ganzen bleiben einander fremd. Herr Hullah ist ein guter Methodiker, der sich um den musikalischen Unterricht Verdienste erworben hat; aber wir

glauben nicht, dass es ihm gelungen ist, auf seiner Spritztour durch fünf Länder den Stein der Weisen zu finden, und brauchen deshalb auch nicht zu befürchten, er werde in dieser Frage das letzte Wort behalten. Dass übrigens unser musikalischer Elementarunterricht nicht befriedigend ist, hat diese Zeitung bei jeder Gelegenheit hervorgehoben und wird nicht ermüden, solches auch ferner zu thun. Erfülle nur Jeder seine Pflicht, auch in der offenen Darlegung unserer Mängel, dann werden wir missgünstige Weissagungen wie die obige mit Gleichmuth und sogar mit Heiterkeit anhören können. Cw.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Anfenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Engagement in Brescia während des Jahrmarktes. Der Theater-eigenthümer Manuel und seine Banditen. Cavaliere Manuel's Eifersucht auf Kelly wegen der Sängerin Ortabella. Kelly's nützliche Flucht nach Verona. Graf Momolo Lana und Marquis Berio Acqua. Amphitheater in Verona. Engagement in Treviso. Graf Vidiman und die Sängerin Teresa de Petris. Antioasi.

Brescia. Zur festgesetzten Zeit kam ich in Brescia an und nahm im Gasthaus »Der Hummer« Quartier; hier traf ich mit Bertini zusammen, und er führte mich in die für mich bestimmte Wohnung; es war in der zweiten Etage eines Hauses, wo die erste von der schönen Ortabella selbst bewohnt wurde. Ich war entzückt, mit ihr unter einem Dache zu wohnen und nebenbei war es für mich sehr bequem, die Duette und Concertstücke einzuüben. Am Tage nach ihrer Ankunft begannen unsere Proben; die erste Oper war »Il Pittore Parigino«; die Musik, von Cimarosa, war sehr schön; mir wurde die Rolle des Malers übertragen; diese Oper erntete allgemeinen Beifall. In Brescia ging es jetzt sehr lebhaft her, da es Marktzeit war, und die Theater waren sehr besucht; es war ein prachtvolles Gebäude, die Logen, von welchen es fünf Reihen gab, waren mit Spiegeln geschmückt, gleich denjenigen im San Carlo-Theater in Neapel, und die Sitze im Parterre wurden in derselben Weise zurückgeschlagen, wie in Padua. Ausser einer aus geübten Sängern bestehenden Gesellschaft war noch ein ausgezeichnetes und sehr kostbares Balletcorps dabei.

Der Eigenthümer, und in der That unser gebietender Director, war eine sehr verrufene Persönlichkeit, Il Cavaliere Manuel, genannt »Il Cavaliere Prepotente«, ein Mann von grundschielem Charakter und unveröhnlich in seiner Rache, wenn ihn Jemand beleidigt hatte. Er war ungeheuer reich, wenn er es aber irgendwie vermeiden konnte, so bezahlte er seine Schulden nicht, wodurch er zum Theil diesen Wohlstand zusammengebracht hatte; es war wirklich lebensgefährlich, wenn Jemand Geld von ihm fordern wollte. In seinem Solde befand sich eine Anzahl Sicari (Mörder), welche seine Livrée trugen und nach seinem Befehle irgend eine Person bei hellem Tage auf der Strasse niederschossen; — wehe demjenigen, auf den seine Rache gefallen war. Der Anzug dieser Mörder, welche grösstentheils Bergbewohner von seinen eigenen Gütern waren, bestand aus scharlachrothen Beinkleidern und Weste, und grüner Jacke; ihr langes Haar war zu einem Netze vereinigt; sie trugen ungeheure Schnurrbärte und grosse spitze Hüte mit goldenen Knöpfen und Schnallen; in ihrem Gürtel steckten Pistolen, Carabiner auf ihren Schultern, und lange Rapire an den Seiten; und trotzdem gingen diese Erzbuben frei in den Strassen umher, und obgleich von Allen gekannt, durfte Niemand sie beleidigen oder von ihnen Notiz nehmen. Der Senat Venedigs, dessen Unterthanen sie waren, konnte sie nie gänzlich vertilgen, trotz Anwendung aller zu Gebote ste-

henden Mittel, und die gesellschaftlichen Zustände waren zu dieser Zeit derart, dass es kaum einen vornehmen Brescianer gab, welcher nicht eine Anzahl von ihnen in seinem Dienste hatte, und selten verging eine Woche, ohne dass ein Mord vorkam.

Während ich mich in einem Kaffeehause befand, kam einer dieser Strolche herein, tippte einem Herrn auf die Schulter und bat ihn, zur Seite zu treten; dann richtete er seinen Carabiner auf einen Menschen, welcher auf einer Bank nahe der Thür sass, und schoos ihn auf der Stelle todt nieder; dennoch hatte Keiner die Beherztheit, den Mörder festzunehmen, wober sich mit der grössten Kaltblütigkeit zur Kirche der Jesuiten La Grazzite begab, wo er in vollkommener Sicherheit war.

Zu meinem Unglücke machte dieser Cavalier Manuel der Primadonna Ortabella Anträge, welche sie den Muth hatte zurückzuweisen. Diese Kälte schrieb er einer Neigung zu, die sie nach seiner Meinung für mich hegte; er theilte ihr mit, dass die Ablehnung der Ehre seiner Protection ihren Grund nur darin habe, dass sie einem gemeinen Sängler den Vorzug gebe, und schwur, dass meine Darwischenkunft die schlechteste That meines Lebens sein sollte. Dieses erzählte sie mir, und war wegen meiner Sicherheit sehr besorgt. Ein alberner Scherz vermehrte seinen Hass gegen mich.

Eines Tages, als ich mit drei oder vier Opernsängern mich im lustigen Treiben auf der Fiera befand, sah ich einen neapolitanischen Quacksalber auf einer Bühne stehen und den Leuten wahrzagen. »Hört male, sagte ich zu meinen Gefährten, ich möchte diesem Quacksalber wohl eine Frage vorlegen, welche uns alle angeht; sie baten mich, es doch zu thun. Ich machte mir Bahn durch die Menge, liess einen halben Silberducaten in die Hand des Quacksalbers gleiten und sagte zu ihm: »Müchtigster Wahrzager, meine Gefährten und ich sind von Deiner grossen Geschicklichkeit überzeugt und bitten Dich, meine Frage zu beantworten.«

Der Quacksalber steckte den halben Ducaten in die Tasche und forderte mich würdevoll auf, ihm den Fall zu erzählen.

»Die Frage ist der Art, dass wir, die Künstler, am Theater in Brescia, sie gern beantwortet wüssten, nämlich: ob der Eigenthümer uns unser Salair zur bestimmten Zeit auszahlen wird?«

»Nicht einen Heller, wenn er es vermeiden kann,« erwiderte der Quacksalber.

Ich verliess ihn und theilte meinen Gefährten die Weissagung mit, deren Wahrheit sie für sehr wahrscheinlich hielten. Dieser geringe Umstand wurde von einigen guten Freunden natürlich Sr. Excellenz wieder erzählt, welcher kleinlich genug es als eine Beleidigung aufnahm, und Bertini versicherte, dass wenn nicht dadurch das ganze Theater geschlossen werden müsste, er mich auf der Stelle fortjagen würde; dass aber auf jeden Fall ein Tag der Wiedervergeltung in kurzer Zeit kommen würde.

Mein Freund Bertini erzählte mir dieses und rieth mir, auf meiner Hut zu sein, wenn ich ausging. Ich machte Signor Conte Momolo, an den Signora Benetti mir einen Empfehlungsbrief mitgegeben hatte, einen Besuch und theilte ihm das Vorhergegangene mit und die Gefahr, in welcher ich zu schweben meinte. Da er den unversöhnlichen Sinn meines Feindes gar wohl kannte, so glaubte auch er, dass ich das Schlimmste zu befürchten hätte; »abers, sagte er, »Manuel muss erfahren, dass Sie unter meinem Schutze stehen, und ich versichere Sie, dass wenn er Sie ermordet, ich Sie rächen werde.« Ich dankte dem Grafen für seine Güte, sagte ihm aber, dass ich ihm lieber keine Mühe machen wollte, und dass ich es für das Beste hielt, zu fliehen.

Dabei müsste ich aber sehr vorsichtig zu Werke gehen, meinte der Graf; denn wenn er irgend eine Ahnung davon er-

hielte, so würde er mich durch seine Sicari ermorden lassen. »Um aus seinem Bereich zu kommen, bleibt Ihnen nur Eins übrig,« sagte er, »und hierin will ich Ihnen beistehen; das grosse Ballet von der Belagerung Trojas, welches jetzt zur Auführung gelangt, währt wenigstens anderthalb Stunden, und wird nach dem ersten Acte der Oper gespielt: Sogleich, bevor das Ballet beginnt, geben Sie auf Ihr Zimmer, wechseln Rock und Weste, und ziehen Ihre eigenen an; dann verschliessen Sie die Thür, hängen Ihren Mantel über und benutzen die Gelegenheit, während das Ballet arrangirt wird, an der Hinterseite der Bühne hinauszuschlüpfen; am Ende der Strasse werden Sie meinen Reisewagen bereit finden; mein Diener Stephano soll Sie begleiten, bis Sie sicher in Verona angelangt sind; dort sind Sie ausserhalb Manuel's und seiner Mörder Bereich; bis dahin reicht seine Macht nicht. Ich gebe Ihnen einen Empfehlungsbrief mit an meinen intimen Freund und Vetter, den Grafen Bevi Acqua, welcher Ihnen gewiss jeden möglichen Dienst erweisen wird; er ist ein ehrenwerther Mann und ein grosser Beschützer und Förderer der Künste.« Er bot mir hierauf eine Summe Geldes an, welche ich aber verweigerte, da die Zusage meines Vaters noch unberührt war, womit ich meine jetzigen Bedürfnisse hinreichend befriedigen konnte.

Es wurde beschlossen, dass ich diesen ausgezeichneten Plan am nächsten Abend ausführen sollte; er schrieb den Empfehlungsbrief an den Marquis Bevi Acqua, und zur festgesetzten Zeit schlich ich mich heimlich davon, erreichte das Ende der Strasse, fand den treuen Stephano, und im vollsten Galopp fahrend, hatten wir Brescia mit seinen drohenden Gefahren bald hinter uns. Ich fürchtete mich sehr, bis wir einige Meilen zurückgelegt hatten; wir fanden an unserem ersten Anhalteorte frische Pferde und hielten nicht an, bis wir Desenzano am Garda-See erreichten, wo alle Gefahr beseitigt war. Es glückte mir, am Abend bevor ich Brescia verliess, Stephano ein kleines Bündel mit Kleidern zu schicken, welches er in den Wagen seines Herrn legte; meine Koffer liess ich zurück und ersuchte meinen gütigen Freund, den Grafen Momolo Lana, sie mir so gleich nachzuschicken; ich gab ihm die Summe, um meine Wohnung zu bezahlen und bat ihn, mir mitzuthellen, welchen Aufruhr meine Flucht verursachte, und zugleich auf alle mögliche Weise den wahren Grund meiner Flucht bekannt zu machen; ich schloss einen Brief mit ein, welchen ich ihn bat, Signora Ortabella zukommen zu lassen; ich schrieb ihr, wie sehr ich die Trennung von ihr bedauere, und drückte die Hoffnung aus, dass wir uns bald auf sicherem Boden wiedersehen würden, als Brescia war, wo ein Mann Gefahr lief, ein halbes Dutzend Kugeln in den Leib zu bekommen, nur weil er einer Dame die ihr gebührende Achtung zollte.

Ich kam sicher in Verona an, was ich für ein grosses Glück hielt, da der grösste Theil des Weges von Desenzano an durch zahlreiche Banditen unsicher war. Fast alle tausend Fuss sah ich ein kleines Holzkreuz am Wege, als Zeichen, dass Jemand auf dieser Stelle ermordet war. Ich nahm mein Quartier im Duo Tori und miethte am nächsten Tage ein Paar Pferde, um Graf Lana's Wagen und seinen treuen Diener Stephano nach Brescia zurückzubringen. Am dritten Tage meines Aufenthaltes in Verona erhielt ich einen Brief vom Grafen, sammt meinen Koffern; er erwähnte in diesem, dass am Abend meiner Flucht, als das Ballet vorüber war, und der zweite Act der Oper beginnen sollte, unter den Künstlern die grösste Verwirrung herrschte; sie suchten mich allenthalben, schickten sogar nach meiner Wohnung, wo sie natürlich keine Nachricht von mir fanden; aber an eine Flucht meinerseits dachten sie nicht im geringsten. Man richtete von der Bühne aus eine Ansprache an das Publikum, dass ich nirgends zu finden sei, und führte die Oper bis zu Ende durch, indem die Scenen, in welchen ich beschäftigt war, wegbliessen.

Gleich darauf liess der Graf den Brief, in welchem ich den Grund meiner schleunigen Abreise angab und Alles anführte, was Cavaliere Manuel dem Bertini mitgetheilt hatte, auch seine Absicht mich umbringen zu lassen, drucken und überall verbreiten. Er schrieb mir, dass ihn ein doppelter Beweggrund leitete, in dieser Weise den Fall so öffentlich zu machen; erstens trug er Sorge, mich mit dem Publikum wegen meines Contractbruches auszuöhnen, und zweitens war sein Plan, meinen Feind zu verhindern, seine Rachedrohungen auszuführen, denn wenn mir irgend etwas zustossen sollte, würde die Welt nach einer solchen Auseinandersetzung ihn für den Urheber halten und folglich ihn dafür zur Verantwortung ziehen. Er fügte hinzu, dass das Publikum meinem Betragen volle Gerechtigkeit widerfahren liesse.

Als die Sache bekannt wurde, leugnete Cavaliere Manuel öffentlich, irgend tödtliche Absichten gegen mich gehegt zu haben; aber diejenigen, welche ihn kannten, legten seine gewöhnlichen Gesinnungen auf die eine Wagebale, und den klar erzählten Sachverhalt auf die andere, und glaubten hierauf weder seinen Versicherungen, noch seinen Schwüren. Gott sei Dank, ich war aus seinem Bereich, ehe er seine »Tugend« an mir beweisen konnte; aber die Geschichte ward in ganz Italien ruckbar, und um gegen mich selbst gerecht zu sein, muss ich sagen, dass ich niemals einen Tadel wegen meines Betragens erhielt.

Verona. Kurz nach meiner Ankunft in Verona besuchte ich den Marquis Beviacqua, um ihm meinen Empfehlungsbrief zu übergeben. Ich traf ihn in seinem prächtigen Hause; er empfing mich mit ausgesuchter Herzlichkeit und erwies mir die Ehre, mich seiner Gemahlin und seinen drei reizenden Töchtern vorzustellen. Der Brief setzte ihm die Einzelheiten meiner Erlebnisse auseinander, und der Marquis lud mich ein, am nächsten Abend dem Concerte in seinem Hause beizuwohnen. Natürlich nahm ich diese Einladung dankbar an. Ich fand dort eine ausgewählte Gesellschaft der Vornehmsten von Verona versammelt. Im Laufe des Abends sang ich zwei Lieder und begleitete sie auf dem Claviere; die Zuhörer schienen mit mir zufrieden zu sein. Die Geschichte meiner Flucht von Brescia, sowie ihre fast romantische Ursache, machte mich bald zum Gegenstand allgemeinen Interesses; und als ich am nächsten Morgen den Marquis besuchte, hatte derselbe mit seiner Gemahlin schon den Plan gemacht, ein öffentliches Concert für mich, unter seinem Schutze, zu veranstalten. Sie stellten mich Signor Barbella vor, dem besten Clavierspieler und Componisten in Verona, welcher von dem Marquis ausersehen war, den Concertsaal und die Mitwirkenden zu beschaffen, was er mit grosser Pünktlichkeit und Bereitwilligkeit that.

Der Marquis theilte mir mit, er sei ein enthusiastischer Bewunderer Shakespeare's, besonders von Romeo und Julie, und zeigte mir das Grabmal Juliens. Die Leute von Verona sind natürlich stolz, die Geschichte dieser unglücklichen Liebenden zu erzählen und Fremden diesen Platz zu zeigen. Ich war sehr erfreut, die Stelle zu besuchen. Juliens Grab ist in der Kirche St. Pormo Magiani; die Seiten desselben waren sehr verümmelt, da die Fremden gewöhnlich Stücke davon als Reliquie mitnahmen.

Obgleich Verona nicht gross ist, so ist es dennoch eine sehr schöne Stadt; die Strassen sind breit und gewöhnlich gut gebaut. Sachi war mit seiner Schauspieltruppe gerade im Amphitheater, welches Vitruvius errichtet haben soll. Die Arena in Verona ist ein staunenswürdiges Gebäude; fünfundvierzig marmorne Stufen führen ringsherum hinauf; zwanzigtausend Menschen haben bequem darin Platz; in ihrer Mitte werden im Sommer Theater errichtet für Aufführungen am Tage; ein zeitweiliges Theater wird dazu hergestellt und jeden Winter wieder abgebrochen; es giebt dort keine Logen; der geschlossene Raum bildet ein ungeheures Parterre, mit Stühlen, wo

die vornehmen Zuhörer ihre Plätze haben; die zweitbesten Plätze sind auf den Stufen, wovon zwölf bis vierzehn schräge hinauf gehen; die Sitze sind aus Marmor und befinden sich unter Gottes freiem Himmel. Dieses ungeheure Gebäude und das Colosseum in Rom sind die beiden grössten und bemerkenswerthesten Gebäude, die ich je gesehen habe.

Zur Zeit, als ich in Italien war, gab es keine Stadt von dieser Grösse, welche so reich war an musikalischen Liebhabern, Sängern wie Spielern, als gerade Verona. Signor Barbella versprach mir, mich zu einem Concerte mitzunehmen, welches nur von Einer Familie ausgeführt wurde; zu meinem grossen Erstaunen führte er mich zum Gefängniss und stellte mich dem Kerkermeister vor; dieser führte uns in ein elegant ausgestattetes Zimmer, und nachdem wir einige Erfrischungen zu uns genommen hatten, begann das wirklich ausgezeichnete Concert; die Mitwirkenden waren der Kerkermeister, welcher den Contrabass spielte; seine beiden ältesten Söhne, als erster und zweiter Violinist, ein Dritter Violoncello; sein jüngster Sohn Viola; eine seiner Töchter begleitete am Clavier, und die beiden jüngsten Töchter sangen einige Arien und Duette mit vielem Beifall. Sie hatten gute Stimmen und sangen wie ausgebildete Künstlerinnen; die ganze sehr begabte Familie war musikalisch; die Söhne waren in verschiedenen Handlungsbüros angestellt; wenn sie aber genöthigt gewesen wären, von Musik zu leben, so würde ihnen dieses nach meinem Dafürhalten an jedem Orte Italiens mit Erfolg gelungen sein. Sie waren alle sehr begeistert für Musik und ausgezeichnete Künstler; nebenbei sehr höflich und gesittet in ihrem Betragen; nachdem ich noch mit ihnen zu Abend gegessen hatte, kehrte ich in mein Hotel zurück, innerlich sehr zufrieden über den angenehm verbrachten Abend, obgleich es im Gefängniss war.

Bei meinem Concerte, welches am nächstfolgenden Sonntag stattfand, war der Saal, Dank der lebhaften Theilnahme des Marquis und seiner Gemahlin, gedrängt voll; Signor Barbella dirigitte das Ganze; Signor Salinbeni spielte die erste Violine; und glücklicherweise war die geschätzte Sängerin Signora Chiavaci gerade auf ihrem Wege nach dem Theater in Bergamo und kam auch durch Verona; da sie mit Signor Barbella befreundet war, so willfahrte sie gern seiner Bitte, hier einen Tag zu verweilen und bei meinem Concerte mitzusingen; ihr wurde an dem Abend ein lebhafter und wohlverdienter Beifall zu Theil.

Die reine Einnahme dieses Concertes betrug einundsechzig Zechinen (ungefähr 30 £), wozu noch das Geschenk kam, welches der Marquis mir für sein eigenes Billet machte. Jetzt war ich äusserst wohlthun und hatte eine nicht geringe Beardschaft; und da ein Glück nie allein kommt, erhielt ich am Morgen nach meinem Concerte einen mir aus Brescia zugeschickten Brief von Signor Giani, dem Dirigenten des Theaters in Treviso, welcher mir ein Engagement für sechs Wochen offerirte, mit fünfzig Zechinen Gehalt; ich nahm es an und versprach nach drei Tagen in Treviso einzutreffen.

Ich verabchiedete mich hierauf von meinen werthen Freunden, dem Marquis und der Frau Marquise Beviacqua, mit dankbarem Empfinden; sie waren äusserst gütig und wohlwollend. Der Marquis gab mir einen Brief an Signora Marcello, eine berühmte venetianische Frau, welche in Treviso lebte und deren Gemahl ein Venetianer von edler Herkunft und ein Nachkomme des berühmten Componisten der geistlichen Musik, Benedetto Marcello war. Ehe ich fortreiste, nahm ich noch Abschied von dem musikalischen Kerkermeister und seiner Familie.

Treviso. Treviso war gerade gedrängt voll von Leuten minder hohen Ranges aus Venedig, welches nur wenige Meilen entfernt ist; da die Canäle in Venedig zu gewissen Zeiten sehr

unangenehm sind, so begiebt sich ein Jeder, der es möglich machen kann, nach Padua oder Treviso.

Als Primadonna am Theater fand ich die berühmte Clementine Baglioni engagirt (der ich in Pisa von Signor Viganoni vorgestellt war), und als ersten Buffo den Gemahl ihrer Schwester, Signor Pozzi, welcher während seines Aufenthaltes in Rom so sehr gütig von seinem Freunde und Gönner, dem römischen Abbé, behandelt wurde, wie ich schon früher erzählt habe.

Das Theater war jeden Abend gedrängt voll, und sowohl die Opern als auch die Ballette fielen zur grossen Zufriedenheit der Zuhörer aus. Ich begab mich zu Ihrer Excellenz Signora Marcello und überbrachte ihr den Empfehlungsbrief des Marquis Beviacqua. Sie forderte mich auf, an den Morgen-Concerten Theil zu nehmen, wo ich die Ersten und Angesehensten von Treviso traf und sehr angenehme Stunden verbrachte. In diesem selben Hause wohnte mehrere Jahre später meine Freundin, die verstorbene Frau Billington, welche mir die Zeit ihres dortigen Aufenthaltes als die elendeste ihres Lebens geschildert hat.

Bei einem solchen Concerte hatte ich das Vergnügen, die berühmte Dilettant-Sängerin Signora Teresa de Petris zu hören, deren Ruhm ganz Europa erfüllte. Ihr Ruhm war auch nicht grösser als ihr Verdienst; sie besass eine der schönsten Stimmen, die ich je gehört, verbunden mit gründlicher Kenntniss und wahrer Empfindung; hierzu kam noch ihre auffallende Schönheit und die ihr angeborne venetianische Bezauberung. Sie heirathete einen edlen Venetianer, Signor Veniera, von dem sie sich aber später scheiden liess. Ihr erklärter Günstling war Graf Vidiman, ein ansehnlicher und reicher junger Edelmann, welcher in Venedig lebte und ihr und der Musik sehr zugethan war. Er war ein grosser Gönner des Componisten Anfossi und schwärmte so sehr für dessen Musik, dass er kaum noch eine andere hören mochte. Er hatte zu Anfang der Fastenzeit eine Aufführung in Venedig festgestellt; ein Oratorium, eigens für Ihre Excellenz Signora De Petris von Anfossi componirt, sollte in Graf Pepoli's Privattheater zur Aufführung gelangen. Der Graf besuchte mich eines Morgens und sagte zu mir: »Signora De Petris wünscht sehr, dass Sie zusammen mit ihr im Oratorium singen. Wenn Sie es der Beachtung werth halten, so offerire ich Ihnen hiermit ein Engagement für vier Monate.«

Ich war entzückt über diesen Vorschlag und nahm sein Anerbieten gern an. Ich sollte vier Monate lang unter seiner Herrschaft stehen, diese Zeit in Venedig verbringen und gar kein öffentliches Engagement annehmen. Mir hätte nichts Besseres geschehen können, da ich für Venedig schwärmte, und seine Freuden mit meinen Lebensansichten und meinem Alter gerade übereinstimmten.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Wilhelm Maria Fuchter. Romanzen für das Pianoforte.

Op. 32. Pr. 3 *N* 25 *S*.

— Le Rossignol, Melodie russe de A. Alabieff, transcrit pour le Piano. Oeuvre 43.

Braunschweig, Julius Bauer.

Die drei Romanzen haben, jede in ihrer Art, etwas Besonderes. Die erste in B-dur beginnt mild schwärmerisch, zum Verhimmeln kommt aber Gottlob nicht, davor bewahrt den Componisten sein gesundes Gefühl und guter Geschmack. Durch glückliche Steigerungen und Anflüge von Leidenschaftlichkeit

weiss er die Stimmung zu erhöhen und für sein Stück zu interessieren, das wir uns denn auch gern gefallen lassen. Zuweilen verbrämt der Verfasser durch laufende und andere Figuren; mag er hierin des Guten nicht zu viel thun, die Klarheit könnte darunter leiden und das Gegentheil von ihr würde man auch einem Romantiker nicht verzeihen. Die zweite Romanze in A-moll ist ebenfalls gut erfunden. Das Bild ist mehr dunkler Farbe, doch keineswegs schwarz in schwarz gemalt. Warm empfunden und schön abgerundet kann das nicht lange Stück sich einer guten Aufnahme bei den Clavierspielern — die ausgenommen, welche immer Juchhe! zu schreien gewohnt sind — versichert halten. Ausnehmend gut hat uns die dritte Romanze in E-moll gefallen. Sie ist sehr frisch und dabei klar im Satz geschrieben, eine Art Jagdstück, wenigstens lassen die Hornklänge vermuthen, dass der Componist an »Jagdliches« gedacht hat. Es hat etwas Marschartiges mit Ausnahme des Mittelsatzes in C. Mag man es nun Jagdromanze, Jagdstück, Jagdmarsch oder anders nennen und die Hornklänge anders deuten oder unterbringen, immer bleibt es ein Stück, das seine Anziehungskraft ausüben und gern gespielt werden wird. Es ist zugleich das technisch am wenigsten schwierige Stück von den dreien. Besonders schwer sind auch die erste und zweite Romanze nicht, doch wollen sie gut angesehen sein. Wir zweifeln nicht, dass die drei Romanzen bald ihr Publikum finden werden.

»Le Rossignol«, russische Melodie von Alabieff, ist geschickt übertragen und zu einem ansprechenden und nicht zu schweren Clavierstück umgewandelt, dem es gleichfalls nicht an Abnehmern fehlen wird.

—c.

J. Carl Eckmann. Novellette in sechs Capiteln für das Pianoforte. Op. 65. Heft I, II Pr. à 2 *N*, Heft III Pr. 3 *N*. Leipzig, Rob. Forberg.

Wir verweilen gern bei den Bildern, die uns der Verfasser vorführt, sie sind gemüth- und poesievoll, wissen mancherlei fesselnd mitzuthellen und uns zu stimmen. Das thut besonders schön gleich Capitel 1, eine Idylle mit der Ueberschrift »Auf der Ufenaux«. Schade, dass sie nicht etwas kürzer gehalten ist, sie würde dann noch mehr wirken. Unterbrochen wird sie durch ein sehr gelungenes *Tempo di Marcia*, an das sich ein kürzeres *Più vivace* anschliesst. Dann wird das Anfangsthema wieder aufgenommen und mit ihm bald geschlossen. Nicht weniger interessirt die bei weitem kürzer ausgefallene charakteristische »Märchenerzählung« (2). Die »Unruhige Zeit« (3) schildert der Componist im *Presto*-Tempo mit einer gut erfundenen und ausgenutzten fliegenden Sechzehntelfigur im $\frac{3}{8}$ -Takt. Ein in ruhigerem Tempo und meist in Achteln sich bewegender Mittelsatz im $\frac{6}{8}$ -Takt bringt in anziehender Weise Abwechslung. Zum Schluss tritt auch hier wieder das zuerst gebrachte Thema auf. Ein elegantes und liebenswürdiges Stück ist die Ballscene (4) im mässigen Walzertempo, die so zu sagen edle Ballgefühle ausdrückt, ohne praktischen Zwecken dienen zu wollen. »Auf der Höhe« betitelt sich das fünfte Capitel. Was der Componist uns in dem *Allegro vivace* sagt, ist gut gesagt und anregend und wird in der Hauptsache vom Spieler schwerlich falsch gedeutet werden. Im Schlusscapitel »Zwei Jahre später« hören wir wieder ein schönes *Tempo di Marcia mesto*, das unterbrochen wird durch Anklänge an die »Ballscene« und »Auf der Höhe«. Mit dem Marschthema wird der Satz und damit das Ganze in A-moll abgeschlossen. — Hiermit sind nur die Conturen des Bildes angegeben. Es wäre eine precäre Sache gewesen, wenn wir den Versuch gemacht hätten, das Bild mit Worten detaillirt auszumalen. Suche der Spieler selbst sich die Geschichte heraus aus der Novelle, denn eine Geschichte ist drin. Mit einiger Phantasie wird es ihm schon gelingen und denkt er sich dies oder das etwas anders als der

Componist, so thut das nichts zur Sache. Genug, dass etwas in der Novelle ist, das das Gefühl sympathisch berührt und die Phantasie anregt, mit einem Wort, dass Poesie in ihr ist. Und dafür wollen wir dem Componisten danken, wollen ihn loben, wie sich gebührt. Besonderes Lob verdient auch der Claviersatz. Es ist eine Lust, das Werk zu spielen, so schön liegt Alles in den Fingern und doch findet sich nichts raffiniert Ausgetüfteltes. Virtuosenkünste sind nicht in ihm abgelagert, jeder mässig gute Spieler kann es bewältigen. Das interessante und nach allen Seiten hin solid angelegte und ausgeführte Werk möge allseitige Beachtung finden, das wünschen wir ihm und seinem Verfasser.

Robert Kajanus. Lyrische Stücke für das Pianoforte. Op. 2. Pr. N. 1. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Inneres wie Aeußeres ist bescheiden an den vier kleinen und nicht schweren Stücken. Sie athmen in ihrem fremdländisch liedartigen Colorit eine gewisse Treuherzigkeit, die zu interessiren vermag, und sind überschrieben: Erinnerung, Aus der Ferne, Im Grünen, Finnich.

Carl Kunze. Sonate für das Pianoforte, zum Gebrauch beim Unterricht bestimmt. Op. 6. Pr. N. 2. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die im leichten gefälligen Stil geschriebene Sonate ist zu Unterrichtszwecken gut zu verwenden. Wenn der Lehrer darauf ausgeht, den Schüler zeitig mit den musicalischen Formen — ich hebe hier nur den einen Punkt heraus — so bekannt zu machen, dass sie ihm nach und nach vollkommen verständlich und lieb werden, so ist das immer sehr anzuerkennen, um so mehr, als es leider der Lehrer noch genug giebt, welche die Formenlehre bei Seite liegen lassen, theils aus Besorgnis, dass sie damit die Schüler langweilen, theils aus dem Grunde, weil sie selbst sich nicht genügend in die Formen eingelebt haben. Wir besitzen eine reiche Auswahl guter Sachen aus vergangener Zeit, welche entweder direct für Unterrichtszwecke componirt, oder diesen später dienstbar gemacht sind. Letzteres ist gerade in neuerer Zeit mit viel Geschick und Erfolg geschehen. An diesen Sachen lässt sich die Form trefflich demonstrieren und studiren. Trotzdem ist jede Gabe willkommen zu heissen, welche uns die Gegenwart bringt, vorausgesetzt, dass sie von künstlerischem Streben und Talent des Gebers zeugt und Erfolg verspricht. Und so acceptiren wir auch diese aus vier Sätzen bestehende und für Schüler, welche das A-B-C hinter sich haben, bestimmte kleine Sonate.

Alban Förster. Jugendalbum. Zehn leichte Vortragstücke für Pianoforte Op. 39. Pr. 2 N. Braunschweig, Julius Bauer.

Kleine, sehr leicht gesetzte Sächelchen, recht brauchbar für den Anfang. Lehrer wie Schüler würden es übrigens nicht ungern gesehen haben, wenn Herr Förster den Fingersatz hinzugefügt hätte, da wenigstens, wo er sich nicht von selbst ergibt. Bei der Hälfte der Stücke ist nur der Violinschlüssel verwendet. Die niedlichen Kleinigkeiten, die auch anlockende Ueberschriften haben, wie Kukukslied, Wildfang, ein Tänzerchen etc., werden von den clavierspielenden Kindern freundlich aufgenommen werden. *Frdk.*

Für Clavier zu vier Händen.

Julius von Bliczay. Drei Stücke im ungarischen Style für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 22. Pr. N. 2. 25. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das ungarische Colorit ist ganz gut getroffen, und es fehlt nicht an Abwechslung in den Stücken. Da sie auch recht

claviermässig geschrieben und nicht schwer zu spielen sind, so glauben wir, werden sie gute Aufnahme finden.

Albert Diehl. Sonatine im Umfange einer Octave für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 74. Pr. 2 N. Braunschweig, Julius Bauer.

Wenn vierhändige Musikstücke, welche zum Zweck haben, Kindern eine Abwechslung zu bieten, sie zu unterhalten und dabei zugleich im Prima-vista-Spiel zu üben, leicht, freundlich, klar in der Form und nicht zu lang sind, so entsprechen sie in der Hauptsache den Forderungen, welche man an sie zu stellen berechtigt ist. Das thut auch das angeführte aus drei Sätzen bestehende Werkchen. Es ist somit zu empfehlen. Dass der Verfasser die Sonatenform wählte, kann man nur loben. *Frdk.*

Für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte.

Wilhelm Fitzenhagen. Zwei Salonstücke (Barcarole, Frühlingsempfindung) für das Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20. Pr. 2 N. Berlin, Raabe und Plothow.

— „Albumbblatt“, Melodie für das Violoncell-Solo mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26. Pr. N. 1. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— Drei Salonstücke (in der ersten Position, ohne Rückung der Finger — Fortsetzung von Op. 25) für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27. Pr. N. 2. 75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

In dem Albumbblatt Op. 26 und den drei Salonstücken Op. 27 liefert Herr Fitzenhagen angehenden Violoncellspielern recht gefällige Piécen. Sie sind leicht, aber nicht leichtsinnig, sondern ganz solide gesetzt und wissen sich durch ihr melodisches Wesen vortheilhaft einzuführen. Der begleitende Clavierspieler muss die Anfangsgründe überwunden und sich bereits eine gewisse Routine im Spiel angeeignet haben. Einigermassen schwieriger auszuführen sind die beiden Salonstücke Op. 20. Auch sie werden ihres soliden und ansprechenden Wesens wegen Anklang finden. *Frdk.*

Für Orchester.

Johan S. Svendsen. Romeo und Julia. Phantasie für Orchester. Op. 48. Partitur Pr. N. 4. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

So original wie manches andere Werk von dem begabten Schweden ist uns diese Composition nicht vorgekommen; sie klingt stellenweis auch etwas Wagnerisch. Doch ist sie immer interessant und geistvoll, sodass man nicht bereuen wird, ihre Bekanntschaft gemacht zu haben, sich auch nicht im geringsten zu geniren braucht, die Aufmerksamkeit der Orchesterdirigenten auf sie hinzulenken. Man wird, wenn man will, auch Romeo und Julie in ihr finden. Das Werk ist für grosses Orchester geschrieben und geschickt und effectvoll instrumentirt, ohne schwer ausführbar zu sein. Es hat etwa die Länge einer Overtüre und kann recht gut an Stelle einer solchen zu Gehör gebracht werden.

Des Werkes Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Friedrich Hermann (Pr. N. 3. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel) ist gut und spielbar, und so mögen auch „Vierhänder“ an die Composition herantreten. *Frdk.*

Streichquintett.

Max Fiedler. Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell. Pr. 6 *M.* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Da wir noch nicht Gelegenheit fanden, das nur in Stimmen erschienene Quintett zu hören, so können wir vorläufig weiter nichts thun, als sein Vorhandensein constatiren, wollen uns aber vorbehalten, demnächst auf dasselbe zurückzukommen.

Frdk.

Arrangement für Clavier zu vier Händen.

Jean Louis Nicodé. Maria Stuart. Eine symphonische Dichtung für grosses Orchester. Op. 4. Bearbeitung für das Clavier zu vier Händen vom Componisten. Pr. 3. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Dem, was wir in Nr. 6 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitung bei Anzeige der Partitur des Werks über dasselbe bemerkten, haben wir nichts hinzuzufügen. Der Componist hat sein Werk selbst für das Clavier zu vier Händen bearbeitet, und weisen wir geübte Spieler auf die Bearbeitung hin.

Frdk.

Ein Einspruch.

(Von Anton Bée.)

Die diesjährige Nummer 12 der „Allg. Deutschen Musikzeitung“ enthält einen Artikel von Dr. Nohl: „Ein Jugendplan Richard Wagner's“, in welchem (beziehenlich früherer Wagner'schen Aeusserungen) folgender Passus vorkommt: „Wie er nun damals — 1842 — in Paris gerade in Bezug auf das Theater und zumal die Grand Opéra Alles gewöhnlich und mittelgut fand und durch den Mangel alles Genies in ihren Leistungen gänzlich unbefriedigt wurde, das mag man an Ort und Stelle nachlesen.“

Diese Beurtheilung der ehemaligen französischen Opernzustände, die Herr Nohl uns auffrischt, scheint mir im Grossen und Ganzen gar nicht zutreffend zu sein, und da ich gerade, im jugendlichen Alter, den Winter 1841—1842 in Paris verlebte, dürfte es mir vielleicht erlaubt sein, einige Gegenbemerkungen zu machen.

Die französische Hauptstadt besass zu der Zeit drei Operntheater, nämlich die Grand' Opéra, die Opéra-Comique und Les Italiens im Saale Ventadour. Die grosse Oper hatte ihr Local in der Rue Pellétier; das Theater war sehr geräumig und in akustischer Beziehung sehr befriedigend. Das Orchester, welches von Habeneck geleitet wurde, bestand aus 90 Mitgliedern, theilweise bedeutende Solospieler; die Leistungen dieses grossen Orchesters zeichneten sich besonders durch Präcision, Feuer und Geschmack aus. Die Chöre waren sehr stark besetzt, liessen aber in Bezug auf reine Intonation, hauptsächlich auf Seiten der voix féminines zu wünschen übrig. (Diese Schwäche wird man übrigens fast in allen französischen Theatern vorfinden.) Dagegen waren die Solosänger sehr bedeutend. Unter den Damen glänzten die Julie Dorus-Gras, Schwester des berühmten Flötenspielers Dorus, und die Stolz, welche in der Ausführung der Haupt-Sopranpartien alternirten; als Tenor hatte man den Duprez, als Baryton den Barroilhet und als Bassist den Levasseur.*) Freilich war Duprez damals »de loins«, was er einige Jahre vorher als Tenorist gewesen war; seine Stimme war nicht mehr so sympathisch wie früher, und in sehr affectvollen Stellen schlug sie bisweilen über. Aber trotzdem rangirte er noch unter den besten

seines Fachs, und die deutschen Tenöre damaliger Zeit, deren beste ich gehört hatte (Mantius in Berlin, Erl in Wien, Schmezer in Braunschweig und Wurdä in Hamburg), hätten schwerlich, was die Kraft der Stimme und deren Ausbildung betrifft, mit ihm concurriren können. Und nun gar Barroilhet! wohl der beste Baryton damaliger Zeit; als Schüler des ausgezeichneten Italieners Banderali gehörte er zuerst der italienischen Oper an, glänzte in Italien neben Rubini, Galli und der Pasta, ging aber dann zur französischen Oper über. Im Besitze einer kräftigen und sympathischen Stimme, eines bedeutenden musikalischen Talente und einer schönen männlichen Gestalt, galt er für einen »Telle ersten Schlags. Fast eben so bedeutend war der oben erwähnte Levasseur, ein Schüler des seiner Zeit so berühmten Franzosen Garat.

Dass mit solchen Kräften, Kräften ersten Ranges wenn von charaktervoller Ausführung die Rede ist, kein »Mittelgut« ans Licht kam, bedarf wohl keines weiteren Beweises. Jedemfalls hörte man zu der Zeit nirgends den »Telle« und die »Hugonoten« in so genügender Ausführung wie in Paris. Das Jahr vorher hatte ich das Hauptwerk Meyerbeer's im Kärnthnertheater in Wien gesehen, wo die Hauptrollen der Oper von den Damen Hasselt-Barth und Tuszeck und den Herren Staudigl, Erl und Schober gegeben wurden; die Ausführung war gut, blieb aber weit hinter der Pariser zurück. Noch besser gestaltete sich diese in Betreff des »Telle«.

Hätte der Componist des »Rienzi«, der ja bekanntlich kein Freund der Rossini'schen und Meyerbeer'schen chefs-d'oeuvres ist, diesen Vorstellungen beigeohnt, er würde sie schwerlich als »mittelgut« haben bezeichnen können.

Noch weniger passt diese Bezeichnung auf die damaligen Leistungen der Opéra-Comique und deren Repertoire. Man hörte da die besten Sachen der älteren Componisten (»Le Déserteur« von Monsigny, »Richard Coeur de Lion« von Grétry und »Camille ou le souterain« von Dalayrac), und von Boïeldieu gab man »Die weisse Dame«. Das Orchester, wohl aus 50 Mitgliedern bestehend, spielte fein und sauber und accompagnirte meisterhaft; als Tenöre glänzten an dieser Bühne Masset*) und Roger, welcher letztere ein Jahr vorher sein Debut gemacht hatte. Masset sang damals noch den George Brown, eine ausgezeichnete Leistung, und in der vorgenannten Oper von Grétry wurde das bekannte Duett: »Oh Richard, oh mon Roi!« glänzend von diesen beiden ausgezeichneten Künstlern vortragen. Dass übrigens das Meisterwerk Boïeldieu's auch eine in allen Beziehungen ausgezeichnete Ausführung erhielt, bedarf keines weiteren Beweises.

Was nun die damalige italienische Oper betrifft, so sei hier nur bemerkt, dass die Hauptmitglieder derselben folgende berühmte Namen hatten: Grisi, Persiani, Lablache, Tamburini und Mario. Wenngleich nun die Grisi und Tamburini nicht mehr in stimmlicher Beziehung das leisteten, was man einige Jahre vorher gewohnt war von ihnen zu hören, von »mittelgut« konnte doch nimmer die Rede sein.

Alles in Allem, Paris war in der Saison 1841—1842 das Centrum der bedeutendsten Kräfte im Bereiche der Oper. Dies glaube ich im Obigen dargethan zu haben.

Kopenhagen, im April 1880.

*) Masset (geb. 1814) lebt noch in Paris als ausgezeichnete Gesanglehrer. Er war zuerst bedeutender Violinspieler (Schüler Habeneck's) und Orchesterdirigent, ging aber 1838 zur Oper über und machte als Sänger auch Furore in Italien.

*) Duprez (geb. 1806) und Barroilhet (geb. 1810) leben noch in Paris.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Kritisch revidirte Gesamtausgabe von Mozarts Werken.
21 bisher ungedruckte Symphonien.

[63] Partituranzeige.

| Nr. | Esdur. | Köchel
Verz.-Nr. | Nr. | Gdur. | Köchel
Verz.-Nr. |
|-----|--------|---------------------|-----|--------|---------------------|
| 1. | Esdur. | (46.) | 12. | Gdur. | (440.) |
| 2. | Bdur. | (47.) | 13. | Fdur. | (443.) |
| 3. | Esdur. | (48.) | 14. | Adur. | (444.) |
| 4. | Ddur. | (49.) | 15. | Gdur. | (434.) |
| 5. | Bdur. | (53.) | 16. | Cdur. | (438.) |
| 6. | Fdur. | (48.) | 17. | Gdur. | (439.) |
| 7. | Ddur. | (45.) | 18. | Fdur. | (430.) |
| 8. | Ddur. | (48.) | 19. | Esdur. | (432.) |
| 9. | Cdur. | (78.) | 20. | Ddur. | (433.) |
| 10. | Gdur. | (74.) | 21. | Adur. | (434.) |
| 11. | Ddur. | (84.) | | | |

Komplet brochirt Preis M 21. 75. — Eleg. geb. M 23. 75.

[64] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

12 Nouvelles Etudes

caractéristiques

pour

Piano

par

Michel Bergson.

Op. 60.

Adoptées par les Conservatoires de Berlin et de Genève.
Approuvées par les Conservatoires de Paris, de Milan et le Lycee
di Bologna.

Complet 7 M 50 ₣.

| | | | |
|-------------------|---------|-----------------|---------|
| No. 1. Martellate | M 0,80. | No. 7. Flacido | M 1,10. |
| 2. Semplice | 1,10. | 8. Impetoso | 1,10. |
| 3. Capriccioso | 1,30. | 9. Appassionato | 1,30. |
| 4. Desideroso | 1,10. | 10. Serioso | 1,10. |
| 5. Sensibile | 1,30. | 11. Boleroso | 1,30. |
| 6. Navigante | 1,10. | 12. Energico | 1,30. |

[64] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sechs Lieder

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Eduard Hille.

Op. 46.

Complet Fr. 2 M 50 ₣.

Einzel:

- No. 1. Abendlied: »So weit mein irdisch Auge späht, aus dem Dänischen des Jürgen Grünwald Jaul von P. J. Willatsen. 50 ₣.
- 2. Klein Käthchen: »Denkst du noch an's Späthjahr, aus dem Dänischen des E. Ploug. 50 ₣.
- 3. Wir Drei: »Wir sassen am Fenster, von Gustav Gerstel. 80 ₣.
- 4. Scheiden: »Eine grosse Pein ist das, Wendisches Volklied. 50 ₣.
- 5. Immer leiser wird mein Schlummer, von Herm. Lingg. 50 ₣.
- 6. So lieb' ich dich: »So viele Blumen im Felde blühn, von Willh. Wundebourg. 50 ₣.

[65] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Duetten

für

Pianoforte und Violine.

(Fortsetzung.)

| | | |
|--|------|----------------|
| Gernsbelm, Fr., Op. 4. Sonata. (Seinem Freunde Theodor Parmentier gewidmet) | 4,50 | Markt |
| Grimm, Jul. O., Op. 14. Sonata. (Hrn. G. H. Doecke gewidmet) | 6,— | |
| Haydn, Jos., Rondo für das Pianoforte. Bearbeitet von Robert Schaub | 2,— | |
| Hermann, Fr., Op. 15. Sechs Stücke. | | |
| Heft 1 | 3,— | |
| Heft 2 | 3,50 | |
| No. 1. Adagio | 4,50 | No. 4. Fugato |
| No. 2. Allegretto | 4,50 | No. 5. Adagio |
| No. 3. Allegro vivace | 3,50 | No. 6. Scherzo |
| Hiller, Ferd., in den Lüften. Perpetuum mobile aus Prinz Papagai. Op. 158. Concertétude | 2,50 | |
| Kalliwoda, J. W., Op. 249. Air varié | 2,— | |
| Kücken, Fr., Op. 79. Am Ohlmssee. Drei Tonbilder. (Herrn Robert von Sanden freundschaftlich gewidmet.) Complet | 4,50 | |
| No. 1. Sommerabend (Summer-Evening) | 4,50 | |
| No. 2. Auf dem Wasser (On the water) | 4,50 | |
| No. 3. Kirme (The Fair) | 2,50 | |
| Mozart, W. A., Sonata (in F-dur) für Pianoforte. Bearbeitet von Rud. Barth | 2,50 | |
| — Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotten. Bearbeitet von H. M. Schletterer. | | |
| No. 1 in F | 2,— | No. 3 in Es |
| No. 2 in B | 2,50 | No. 4 in F |
| No. 5 in B | 2,50 | |
| — Serenade (in B-dur) für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Basselhörner, 4 Waldhörner, 2 Fagotte und Contrabass. Bearbeitet von H. M. Schletterer | 7,— | |
| — Drei Tonstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. | | |
| No. 1. Adagio aus der Serenade in Es-dur für Blasinstrumente | 2,— | |
| — Drei Tonstücke (Zweite Folge) aus den Streichquartetten. Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer u. Jos. Werner | 2,50 | |
| No. 1. Poco Adagio | 4,50 | |
| No. 2. Andante | 2,— | |
| No. 3. Andantino grazioso | 2,— | |
| Kaumann, Ernst, Op. 5. Drei Fantasiestücke | 4,— | |
| No. 1 in F-dur | 2,— | |
| No. 2 in C-dur | 4,50 | |
| No. 3 in A-moll | 4,50 | |
| Rauhenecker, G., Orientalische Phantasie. (Seinem Freunde Oscar Kahl) | 4,50 | |
| Reiter, Ernst, Op. 11. Sonata. (Frau Jenny Schlumberger-Hartmann gewidmet) | 7,50 | |
| Schaeffl, Wilhelm, Op. 4. Drei Fantasiestücke. (Herrn Ferdinand Hiller hochachtungsvoll zugeeignet) | 2,50 | |
| No. 1. Scherzo | 4,50 | |
| No. 2. Andante | 4,50 | |
| No. 3. Allegro | 4,50 | |
| Schubert, Franz, Op. 138. Rondo pour Piano à quatre mains. Transcrit par Louis Bödecker | 2,— | |
| Schuls-Beuthen, H., Op. 9. Ungarisches Ständchen. (Seinem Freunde Gottfried Nordmann) | 4,50 | |
| — Op. 17. Stimmungsbilder in freier Walzerform. (Herrn Leopold Auer gewidmet) | 2,— | |
| Tambert, Wilhelm, Op. 150. Sonata. (Herrn Carl Kuhn zugeeignet) | 7,50 | |

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 12. Mai 1880.

Nr. 19.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die Musik in der Charwoche zu Rom seit dem Jahre 1870. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Clavier [Wilhelm Städe, Charakteristische Studien]. Für Pianoforte zu vier Händen [Julius Röntgen, Thema mit Variationen Op. 17; Emil Link, Tarantella Op. 48; W. C. Mühlendorfer, Krönungsmarsch aus der Musik zu Shakespeare's Richard III.]. Für Violine mit Orchester [Carl Reinecke, Romanze Op. 458]. Für Violine mit Begleitung des Pianoforte [Hugo Wehrle, Berceuse und Scherzo Op. 4; Gottfried Herrmann, Erholungsstunden des Violinspielers]. Für Violoncell mit Pianoforte [Louis Lübeck, Concert-Allegro Op. 4]. Kammermusik [S. Jadassohn, Drittes Trio Op. 59]). — Neue Opernaufführungen in Paris. — Berichte (Kopenhagen). — Anzeiger.

Die Musik in der Charwoche zu Rom seit dem Jahre 1870.

In der vorigen Nummer dieser Zeitung erzählte ein Engländer seinen Landsleuten mit Schadenfreude, dass die Musik in Deutschland-Oesterreich in Verfall gerathen sei. Wenn Herr Hullah seine nächsten Ferien zu einem Ausflug nach Italien benutzte, so wird sein Urtheil über dieses gelobte Land der Musik vielleicht nicht milder ausfallen. Die Trivialschulen sind dort in musikalischer Hinsicht sicherlich noch schlechter bestellt, als bei uns, und die grossen musikalischen Mittelpunkte verlieren immer mehr ihre Bedeutung. Dies ist nirgends sichtlicher als in Rom, wo die politische Wandlung des Jahres 1870 die älteste und berühmteste Kirchenmusikaufführung der Welt, die der Charwoche in der St. Peterskirche, zerstört hat.

Wie es dort um Ostern jetzt aussieht, mögen uns die Worte einiger neueren Reisenden veranschaulichen. Ein Herr Arthur Stahly schreibt darüber in einem Aufsätze »Ostern in Rom« in der Gartenlaube: »In den grössten Basiliken, Sanct Peter, Santa Maria Maggiore und San Paolo, finden feierliche Pontificalämter nicht mehr statt; kaum dass man in irgend einer entlegenen Seitenkapelle während der Passionswoche gegen Abend ein leise gemurmeltes Miserere vernimmt, dessen elegischer Wiederhall über den prächtig cassettirten Bogen des dunklen Raumes selbst nicht zu dringen vermag. Mit den vielstimmigen, nach allen Regeln der Kunst ausgeübten Chormessen und symphonischen Gesängen ist es zu Ende, und so mancher musikalische Gourmand sieht sich seit 1870 um seinen liebsten Ohrenschaum betrogen. Die Peterskirche, in der früher ein so geräuschvolles Osterleben herrschte, nimmt sich jetzt um jene Zeit wie ein Museum aus, in dem man gaffend auf- und niederschlendert. Vornehme und gemeine Müsiggänger, Prälaten und Bettler, Damen der Aristokratie, Grisetten — neben vielen soliden noch viel mehr zweideutige Existenzen spazieren und kokettiren hier auf und nieder und — interessiren sich für die aufgehäuften Kunstwerke. Für acht Tage giebt sich hier die grosse und kleine Gesellschaft jenes Stelldichein, dem sonst nur die duffigen Schattengänge des Pincio geweiht sind.« (Gartenlaube 1880 S. 210.) Man vergnügt sich statt an kirchlichen Feiern dort zu Ostern jetzt an — Weltrennen!

Ein Artikel »Heilige Woche in Rom (Holy week in Rome)« in der werthvollen Londoner Musikzeitung »The Monthly Musical Record« (London, Augener & Co.) lamentirt über denselben

Gegenstand. Hierbei wird weiter bemerkt: »Einige von den römischen Kirchenmusiken sind übrigens der Beachtung werth. Ausser St. Peter haben auch die glänzenden Basiliken von S. Giovanni, S. Paolo, St. Maria Maggiore und S. Lorenzo eigene Chöre; und verschiedene Mitglieder des päpstlichen (sixtinischen) Chors, unter welchen der unlängst plötzlich gestorbene berühmte Tenorist Fra Giovanni hervorragte, pflegen bei besonderen Gelegenheiten auch in einigen anderen Kirchen zu singen. Während der Charwoche waren die Hauptaufführungen auf die Kirchen S. Peter und S. Giovanni beschränkt, in welchen Misereres am Mittwoch, Donnerstag und Charfreitag gesungen wurden. In S. Peter waren diese Misereres von Meluzzi, Basily und Zingarelli, in S. Giovanni von Capocci, — sämmtlich a capella und im Ganzen sehr brav gesungen. Die Namen der Componisten sind wahrscheinlich blos den Sängern näher vertraut, denn ausser ihnen weiss niemand viel von denselben, und man hat auch weiter kein Interesse für sie, da ihre Compositionen sich nicht über die Durchschnittshöhe der modernen italienischen Kirchenmusik erheben. An die grossen Werke von Palestrina, Pergolese, Cherubini und so manchen Andern denkt kein Mensch — für Italien gehören sie in eine herrliche Vergangenheit; denn ihr Stil ist weitaus zu rein und zu classisch für den verdorbenen Geschmack der römischen Kirche unserer Tage. Es ist wirklich traurig, diesen schimpflichen Verfall in der Cultur guter Kirchenmusik in Italien wahrzunehmen. — Die einzige Aufführung, welche während der Charwoche stattfand, bestand in einem Concert geistlicher Musik im Sala Dante, wo unter Anderem Theile von Rossini's Stabat Mater zu Gehör kamen, und das Unternehmen hatte ziemlichen Erfolg, obwohl nicht einmal bei dieser Gelegenheit von den Unternehmern ein ordentliches Orchester zusammen gebracht werden konnte. In Florenz wurde dieses Stabat Mater im Pagliano-Theater am Charfreitag vollständig gegeben; aber wie ich höre, ging nur der erste Theil desselben erträglich gut, der zweite dagegen endete in einem allgemeinen Zusammenbruch, in welchen Alles hinein gerissen wurde, Solisten, Chor und Orchester. So fallen die Versuche dieser Art in Italien aus — ein grosser und peinlicher Contrast zu den grossartigen Aufführungen in Ländern, wo gute Musik mehr geschätzt wird, als in diesem Lande des Gesanges.« (The Record vom 1. Mai 1880 p. 62.)

Das klingt nun allerdings sehr trübselig. Die Ursache davon muss man aber nicht allein in dem »verdorbenen Geschmack

der römischen Kirche unserer Tage suchen. Unzweifelhaft ist der Sinn für wahre Kirchenmusik in Italien von Grund aus zerrüttet, und unzweifelhaft haben die kirchlichen Würdenträger der jüngsten Zeit wesentlich dazu beigetragen. Der einflussreichste Mann in den letzten Jahrzehnten, Pius der Neunte, war auch in dieser Hinsicht der Hauptsünder. Ihm fehlte alles Verständniss für die musikalische Herrlichkeit seiner Kirche; er langweilte sich bei Palestrina und begünstigte auf alle Weise die modernen kunstlosen Trivialitäten. Was Bains unter seinen Vorgängern erstrebt hatte, schien vergeblich gewesen zu sein; man gab Alles preis, um zuletzt selber preisgegeben zu werden. Aber Pio Nono und seine Genossen waren doch eigentlich nicht als katholische Kirchenfürsten so musikalisch verkommen, sondern zunächst als Italiener, denn zur selben Zeit, als die grosse Kirchenmusik in Rom verfiel, lebte sie in Regensburg, Köln und an anderen Orten wieder auf. Man hüte sich daher, auf die katholische Kirche im Allgemeinen einen Stein zu werfen. Viel richtiger wäre es, die revolutionär-politischen Bewegungen unserer Zeit für den Verfall der musikalischen Kunst, namentlich der kirchlichen, verantwortlich zu machen; denn die politischen Helden der Gegenwart haben sich sammt und sonders als gleichgültig, wenn nicht gar als feindlich gegen die grosse, für uns schlechterdings unerreichbare musikalische Kunst der Vorzeit erwiesen. Selbst Königin Isabella in Spanien unterhielt einen künstlerisch hochstehenden Kirchenchor; aber eine der ersten Thaten ihrer Nachfolger, der Rosenwasser-Republikaner, war, dieses Institut aufzulösen, und obwohl die Auflöser längst selber aufgelöst sind, hat doch in den vielfachen Wirren schwerlich Jemand daran gedacht, die Musik wieder in ihre Rechte einzusetzen. So ist es schon vielfach gewesen, die Tonkunst musste immer die [Zeche bezahlen. Kein Wunder, dass sie dabei verfällt.

Was die Unfähigkeit der gegenwärtigen Italiener anlangt, selbst so leichte Werke wie Rossini's Stabat Mater bewältigen zu können, so liegt es wohl hauptsächlich daran, dass unter den Musikern das Instrumentenspiel und unter den Musikliebhabern der mehrstimmige Chorgesang gänzlich vernachlässigt ist. Wenn hierin eine Wendung zum Besseren eintritt, dann wird ein so tief musikalisches Volk wie das italienische sich bald wieder erheben.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Aufenthalt in Italien.

(Fortsetzung.)

Modena. Der Bassist Fochetti. Parma. Die Erzherzogin und ihre Musiker in Colorno bei Parma. Kelly daselbst. Der Gemahl der Erzherzogin. Theater und Kathedrale in Parma.

In einigen Tagen sollte das Theater in Treviso geschlossen werden, und Graf Vidiman und Signora De Petris wollten sich nach Udine, der Hauptstadt von Friaul, begeben, wo derselbe grosse Güter besass, und hernach ein bis zwei Monate bei seiner Mutter, der alten Gräfin, zubringen, deren besonderer Liebling die Signora De Petris war. Da der Graf meinen Wunsch, Parma zu besuchen, vernommen hatte, so theilte er mir mit, dass nach seiner Ansicht die Zeit während seines Aufenthaltes in Udine die geeignetste sei, um meine Neugierde zu befriedigen; und nebenbei könnte es mir auch gelingen, sowohl Nutzen als Vergügen daraus zu ziehen, da die Erzherzogin, welche der Mu-

sik sehr zugethan war und selbst ausgezeichnet musicirte, die an ihrem Hofe erscheinenden Musiker sehr begünstigte; ihr Privatorchester galt für das ausgesuchteste und beste in Italien. Der Graf verschaffte mir einen Empfehlungsbrief von Signor Cavaliero Giustiniani an Ihre Königl. Hoheit, welcher am Hofe zu Parma Gesandter des venetianischen Staates gewesen war und während seines dortigen Aufenthaltes die höchste Gunst genossen hatte.

Auf dem Wege nach Parma fuhr ich zuerst per Post nach Modena und traf dort vor der Thür des Posthauses Fochetti, den Bassisten, welcher vor langer Zeit mit mir in Dublin gespielt hatte. Ich redete ihn an und es war für uns beide eine angenehme Ueberraschung, uns zu treffen, wo wir es so wenig erwarteten. Wir verbrachten einen angenehmen Abend zusammen im Hotel und erzählten uns von vergangenen Zeiten und von Irland; er hatte sich von der Bühne zurückgezogen mit einem hinreichenden Vermögen, um in seiner Geburtsstadt Modena zu wohnen, wo er bei der Königl. Kapelle des regierenden Herzogs als erster Bassist fungirte.

Parma. Am nächsten Morgen erfuhr ich, dass Ihre Königl. Hoheit die Erzherzogin sich in ihrer Villa zu Colorno, einige Meilen von der Stadt entfernt, befände. Ich miethe mir daher einen Wagen und fuhr dorthin; die Pracht des Palastes und die wunderschönen parkartigen Anlagen, welche sich am Ende meiner Fahrt meinen Blicken zeigten, machten mich staunen; dort angelangt, liess ich mich beim Hofmarschall Ihrer Königl. Hoheit melden und theilte ihm mit, dass ich nach Colorno käme, um seiner erlauchten Gebieterin einige Briefe von Treviso zu überbringen; der Hofmarschall führte mich darnach sogleich zu Ihrer Königl. Hoheit. Ich traf sie im Billardzimmer mit einigen ihrer Günstlinge Billard spielen (unter denen sich die beliebtesten Musiker des Orchesters befanden); und ohne den geringsten Anflug falschen Stolzes wusste sie durch ihre gewinnende Liebenswürdigkeit zu bewirken, dass sich Jeder sofort heimisch bei ihr fühlte. Sie schien in sehr guter Laune zu sein beim Spiel, worin sie Allen überlegen war.

Als es beendet war, kam sie auf mich zu und erkundigte sich gütigst nach dem Cavaliere Giustiniani; sie sprach einige Zeit mit mir hauptsächlich von Neapel und fragte mich, ob ich ihre Schwester, die Königin von Neapel, gesehen hätte. Ich entgegnete, dass mir die Ehre erzeigt worden, vor Ihrer Majestät in Pausilippo zu singen. »Wirklich?« fragte Ihre Königl. Hoheit; »dann sollen Sie auch vor ihrer Schwester in Colorno singen. Bleiben Sie einige Tage hier, wenn Sie die Zeit übrig haben, Jann wollen wir etwas zusammen musiciren.« Hierauf verliess sie das Billardzimmer und forderte Graf Palavacini, ihren Hofmarschall auf, mich den Herren ihres Privatorchesters vorzustellen; sie standen alle sehr in ihrer Gunst. Ich speiste mit ihnen, und sie waren besonders aufmerksam gegen mich; eine ausgezeichnete Tafel voll der schönsten Speisen und der auserlesensten Weine war für sie servirt. Ich sprach dem Burgunder wacker zu, welcher natürlich köstlich war.

Am Abend wurde ein Concert gegeben, welches Ihre Königl. Hoheit, von mehreren ihrer Hofdamen begleitet, mit ihrer Gegenwart beehrte. Sie war sehr freundlich mit allen Mitgliedern des Orchesters und accompagnirte selbst auf dem Claviere; das ganze Orchester machte seinem guten Rufe wahrlich Ehre. Wenn es irgend etwas Hervorragendes gab, so waren es meiner Meinung nach die französischen Hörner, welche von zwei Brüdern (deren Namen ich vergessen habe) geblasen wurden; solche Töne, wie sie in ihrem Duett hervorbrachten, habe ich noch nie von diesem Instrument gehört.

Ich sang Sarti's Rondo »Teco resti, anima mia« und begleitete mich selbst auf dem Claviere. Ihre Königl. Hoheit erwies mir die Ehre, meinen Gesang zu billigen und erkundigte sich nach dem Namen meines Gesanglehrers; als ich April nannte,

sagte sie, dass ich sicherlich den besten aller Gesanglehrer gehabt hätte.

Um zehn Uhr war das Concert zu Ende, und ich speiste mit den übrigen Künstlern zu Abend; am nächsten Morgen bestiegen zwei Musiker des Orchesters eine Hofequipe mit mir und zeigten mir die schönen umherliegenden Landschaften. Um zwölf Uhr trafen wir mit Ihrer Königl. Hoheit am Billardtisch zusammen; dieselbe erschien in Morgentollette und mit einer grossen Schürze mit Taschen, worin sich eine Menge Silbermünzen befanden; sie spielte nur um eine geringe Summe, aber mit grossem Eifer, um, wenn irgend möglich, zu gewinnen. Sie fragte mich, ob ich Billard zu spielen verstehe; ich erwiderte, dass ich es stets sehr gern gethan. »Dann kommen Sie, wir wollen einmal zusammen versuchen«, sagte sie; wir spielten, aber Ihre Königl. Hoheit überflügelte mich weit.

Sie war von sehr schöner Gestalt, sehr gross und auch ziemlich stark; ihre Gesichtszüge waren männlich, aber doch sah sie ihren Schwestern, den Königinnen von Frankreich und Neapel, etwas ähnlich. Aber Graf Palavacini erzählte mir, dass sie mehr als irgend eine ihrer Schwestern das Ebenbild ihrer Mutter, der Kaiserin Maria Theresia, sei. Mit ihrem Gemahl, dem Erzherzog von Parma, vertrug sie sich sehr gut, sie waren aber selten zusammen; ihre Neigungen waren einander gerade entgegen gesetzt; sie, als eine kluge und witzige Frau, liebte die Vergnügungen; er wurde im Gegentheil für sehr schwach gehalten, für einen grossen Frömmel und halben Narren; sein grösstes Vergnügen bestand darin, zu verschiedenen Jahreszeiten mit einigen Favoriten seines Hofes zu Fuss nach den verschiedenen Städten seines Herzogthums zu pilgern, dort die verschiedenen Kirchen zu besuchen und eigenhändig dieselben mit Teppich-Gemälden zu schmücken, sei die Entfernung von seiner Hauptstadt auch noch so gross. Man sagte ihm nach, dass er sich nur glücklich fühle, wenn er in einer Kirche auf einer Leiter stände mit einem Hammer in seiner Hand. Diese Manie war in ganz Italien so bekannt, dass man ihm den Beinamen des »Königlichen Tapezierers« gab; aber mit Ausnahme dieser sonderbaren Zuneigung galt er für harmlos und gutmüthig.

Ich blieb eine Woche in Colorno, wo jeden Abend musicirt wurde, und es machte mir besonderes Vergnügen, dem Spiel der Erzherzogin zuzuhören. Als ich mich von Ihrer Königl. Hoheit verabschiedete, schenkte sie mir eine Rolle von fünfzig Zeichnungen und eine schöne mit Diamanten verzierte Uhr nebst goldener Kette; als ich ihr wegen ihrer Freigebigkeit und Freundlichkeit die Hand küsste, machte sie mir die grössten Complimente und wünschte mir auf meiner weiteren Künstlerbahn viel Glück. Ich verabschiedete mich hierauf pflichtgemäss von ihr, wie auch von den Mitgliedern des Orchesters, deren Güte und Freundlichkeit mir bei meinem köstlichen Aufenthalte in Colorno so wohlgethan hatten. Ich kehrte nach Parma zurück, und da das Grosse Theater für Vorstellungen noch nicht geöffnet war, so wurde mir gestattet, es am nächsten Morgen zu besichtigen. Ich ergriff hochofrennt die Gelegenheit, ein so prächtiges Gebäude zu besuchen; denn es war bedeutend grösser als das Theater S. Carlo in Neapel, oder als irgend ein anderes in Europa. Zur Zeit war ein kleines Theater geöffnet, wo Lustspiele aufgeführt wurden. An einem Abend sah ich dort Goldoni's Lustspiel »Il Padre di Famiglia«. Der berühmte Petronio war in seiner Rolle als Vater ausgezeichnet. Das Haus war gedrängt voll, und aus den Logen sahen viele schöne Frauenköpfe hervor. Am nächsten Tage hörte ich in der Kathedrale (eine der schönsten Europas) eine Messe von Jomelli; die Sänger und das Orchester waren sehr zahlreich und spielten ausgezeichnet. Ich hielt mich zwei Tage länger hier auf, um alles Sehenswerthe in Augenschein zu nehmen und fuhr dann ohne

Aufenthalt per Post nach Bologna und bezog wieder Quartier bei meinem alten Freunde Passerini, welcher mich wie immer gültig aufnahm.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Wilhelm Stade. Charakteristische Studien für das Pianoforte. Pr. 4 M. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir haben schon häufig vernommen, was die Studien sagen, mit anderen Worten, sie bieten nichts Neues. Dass sie den Mangel an Neuheit durch andere Vorzüge ersetzen, wie z. B. durch blühenden Claviersatz oder dergl., könnten wir auch nicht sagen, ebensowenig wüsten wir anzugeben, welche praktische Zwecke sie fördern könnten. Trotz alledem kann man sie nicht schlecht nennen, wir gestehen ihnen auch eine gewisse solide Einfachheit im Herkömmlichen zu, heben die gewandte Schreibweise hervor und wollen nicht verschweigen, dass sie sich leicht und angenehm spielen lassen. Weiter können wir zu unserm Bedauern im Lobe nicht gehen, wir müssten sonst noch den guten Willen des Verfassers hervorheben. Eine Opuszahl ist auf dem Titel nicht angegeben. *Frdk.*

Für Pianoforte zu vier Händen.

Julius Röntgen. Thema mit Variationen für Clavier zu vier Händen. Op. 17. Pr. 2,50. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Ein einfaches rubig getragenes Thema — As-dur $\frac{3}{4}$ — von zweimal acht Takten erscheint elfmal in anderer und immer eigenthümlicher Beleuchtung — Miniaturbilder, durch Anmuth und fein künstlerische Gestaltung sich auszeichnend. Jedes derselben hat, wie eben gesagt, sein besonderes Gepräge, ohne die innere Beziehung zum Thema aufzugeben, mögen Ton- und Taktart und Rhythmus scheinbar noch so weit sich von ihm entfernen. Feinsinnige Spieler werden Gefallen finden an dem charaktervollen Variationenheft und es auch technisch leicht bewältigen.

Emil Link. Tarantella für Pianoforte zu vier Händen. Op. 13. Pr. 2 M. Berlin, Raabe und Plothow.

Erheblich Neues weiss die Tarantella nicht zu sagen, sie klingt verblasst oder wie nachgeahmt, es fehlt ihr an rechtem Feuer einer-, an rechter Grazie andererseits. Doch fällt sie leicht ins Gehör und lässt sich gut spielen, das soll zu ihrem Lobe gleichfalls gesagt sein. So mag sie immerhin ihre Verehrer finden, die wir ihr nicht im mindesten missagönnen.

W. C. Hühldorfer. Aus der Musik zu Shakespeare's Richard III. Krönungsmarsch für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 50. Pr. 4,25. Leipzig, Rob. Forberg.

Routinirt und mit kluger Berechnung des Effects ist er geschrieben, der Krönungsmarsch, sonst hat er uns nicht sonderlich zu imponiren und interessiren vermocht, dazu ist er nicht primitiv und charakteristisch genug erfunden. Das soll uns indessen nicht abhalten, ihm alles Gute zu wünschen. Der Geschmack ist ja verschieden und Jeder will etwas für den seinigen haben. *Frdk.*

Für Violine mit Orchester.

Carl Reinecke. Romanze für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Op. 455. Partitur Pr. 4 M. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Alles, was Herr Reinecke schreibt, hat Geschick und klingt, mag der Inhalt auch wohl nicht von grossem Belang sein. Auch

die Romanze klingt gut und besitzt des innern Gehalts gerade genug, um zu gefallen und sie guten Geigern eine annehmbare Gabe sein zu lassen. Das *Andante*-Tempo derselben — $\frac{3}{8}$, Schluss A-dur — wird unterbrochen durch ein *Presto* $\frac{3}{8}$ -Takt (*Intermezzo*), ob zum Vortheil der Romanze, mag dahin gestellt bleiben. Uns scheint es den einheitlichen Eindruck derselben abzuschwächen, ausserdem können wir es auch an sich besonders reizvoll nicht finden. Die Orchesterbegleitung stützt gut und lässt das Melodische wirksam hervortreten, ohne dabei die Solostimme zu drücken. Frddk.

Für Violine mit Begleitung des Pianoforte.

Hugo Wehrle. *Berceuse und Scherze* für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Pr. 4 \mathcal{M} . Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Von Sarasate, dem das Opus gewidmet ist, mit seiner vollendeten Technik und seinem bezaubernden Ton gespielt, werden die beiden Stücke ohne Zweifel sehr beifällig aufgenommen werden. Aber auch weniger bedeutende, doch tüchtige Spieler werden mit ihnen sich insinuieren, wenn auch gerade nicht durchschlagende Erfolge erzielen können. Fesselnde Tiefe oder hochinteressante Eigenschaften anderer Art besitzen sie nicht, sie gehören mehr zur Gattung solider Salonmusik und diese hat ja auch ihre Berechtigung. Geiger, welche sie pflegen, mögen die beiden Stücke nicht unberücksichtigt lassen.

Gottfried Herrmann. Erholungsstunden des Violinspielers.

Eine Sammlung auserwählter Opern- und Volksmelodien, instructiv und fortschreitend bearbeitet, in 6 Hefen. Ausgabe für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1, 2, 3 à 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Braunschweig, Julius Bauer.

Von dieser Sammlung also liegen uns die drei ersten Hefte vor. Sie bringen in bunter Reihenfolge und nach und nach zunehmender Schwierigkeit — die jedoch immer noch nichts zu bedeuten hat — Volksweisen, bekannte andere Lieder, Choräle, Melodien aus deutschen, italienischen und französischen Opern, auch rein Instrumentales, z. B. das *Allegretto* aus Haydn's Militärsymphonie. Zwei Volksweisen, »Heil dir im Siegerkranz« und »Letzte Rose«, sind mit Variationen versehen. Alles, auch die Begleitung, ist verhältnissmässig leicht gesetzt, so dass die Sammlung ihrem Zweck entsprechen und dilettirenden Violinspielern zu angenehmer Unterhaltung dienen dürfte. Mag der Herausgeber nur darauf bedacht sein, die Melodien immer treu wiederzugeben, besonders die Volksweisen. Die Melodie von »Gott erhalte Franz den Kaiser« ist nicht richtig, die von »Letzte Rose« nicht in der besten Lesart notirt. Man soll hierin, und käme es nur auf einen einzigen Ton an, stets mit der grössten Gewissenhaftigkeit verfahren. Nicht richtig im erstgenannten Liede sind die beiden Achtel *a* *e* in Takt 3, sie müssen *a* *fa* heissen; nicht richtig sind auch die beiden ersten Achtel *d* *c* im folgenden Takt, statt ihrer muss als Viertelnote *c* gesetzt werden. Bei diesem Liede stehen wir auf festen Füßen, weniger fest bei der »letzten Rose«, weil sich hier schon um die Wahl der Lesart handelt. Die beste und charakteristischste hat der Herausgeber nicht gewählt, wir brauchen ihn nur auf den dritten Takt zu verweisen, dessen letztes *a* zumal sehr geschmacklos ist. Und was hat den Herausgeber veranlasst, in dem Mendelssohn'schen Liede »Es ist bestimmt in Gottes Rathe am Schluss einen Takt zu streichen? Fühlt er nicht, dass darunter Symmetrie und Periodenbau des Liedes empfindlich leiden? Wünschen möchten wir auch, dass die Melodien fürs Auge recht deutlich abgegrenzt würden, damit der mit ihnen weniger oder nicht bekannte Spieler nicht Gefahr läuft, etwaige aus Vor-, Zwischen- oder Nachspielen bestehende eigne Zuthaten des Herausgebers, von denen übrigen in diesen Hefen löblicherweise nur sehr spärlicher Gebrauch gemacht ist, als zur

Melodie gehörig zu betrachten. Wir halten es mit für eine Hauptaufgabe derartiger Sammlungen, dem Spieler den reichen Melodienschatz des In- und Auslandes zu vermitteln und zwar auf dem Papier so, dass er nicht genöthigt ist, nach Anfang, Verlauf und Ende der Melodie zu suchen. Im Uebrigen halten wir die Sammlung für recht brauchbar. Frddk.

Für Violoncell mit Pianoforte.

Louis Lübeck. *Concert-Allegro* für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte oder des Orchesters. Op. 4. Ausgabe für Violoncell mit Pianoforte. Pr. 3,50. Leipzig, Rob. Forberg.

Als Musikstück an sich ist das *Concert-Allegro* nicht von grosser Bedeutung, es bewegt sich in ausgefahrenen Geleisen, erweitert sie wo möglich noch. Sonst ist es sehr violoncellmässig und nicht ungeschickt geschrieben, es bevorzugt den Gesang, ohne das virtuose Element ganz bei Seite zu setzen und wird sich so, von Virtuosen gut gespielt, dennoch hören lassen und Beifall erwerben können. Frddk.

Kammermusik.

S. Jadassohn. *Drittes Trio* für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 59. Pr. 6 \mathcal{M} . Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Tiefe Gedanken offenbart uns das Trio nicht, scheint es auch nicht offenbaren zu wollen. Es will vielmehr gut unterhalten und das thut es in gefälliger, kurzer und bündiger Form. Da es auch recht fliegend geschrieben und ziemlich leicht zu executiren ist, so dürfte es sich bald Freunde erwerben. Seine Sätze sind: *Allegro patetico* (C-moll C), Romanze (G-dur $\frac{3}{4}$, *Andante*), die hineinleitet in ein recht hübsches *Allegro gransioso* (Es-dur C); das *Allegro finale* (C-moll C) ist recht kurz, fast zu kurz ausgefallen, ein etwas längeres Ausüben würde keinesfalls geschadet haben. Doch lieber zu kurz, als zu lang. Nichts fataler, als wenn der Componist das Ende nicht finden kann. Frddk.

Neue Opernaufführungen in Paris.

Théâtre de l'Opéra-Comique: Jean de Nivelle, komische Oper in drei Acten, Worte von den Herren Edmond Gondinet und Philippe Gille, Musik von Herrn Leo Delibes.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Nach der Partitur, welche der Verleger Heugel herausgegeben und mit einem eleganten Titelblatt, das kriegerische Attribute darstellt, ausgestattet hat, wäre Jean de Nivelle eine grosse Oper; nach dem Anschlagzettel ist es eine komische Oper. Der Zettel musste sich nach der Regel des Hauses richten, das zur Aufführung von komischen und nicht von grossen Opern bestimmt ist. Allein das beweist wenig, nachdem das Haus unter Umständen, welche leicht nachzuweisen wären, nicht immer die Regel respectirt hat, nach welcher es sich richten soll, und zwar eben so wenig die Regel, wie die Tradition. Es genügt in der That das Vorhandensein von ein paar Zeilen Dialog, um keine Beanstandung zu befahren und um die Opéra-Comique in dem gewähren zu lassen, was sie für ihre Interessen am vortheilhaftesten hält.

Es sind mehr als zwei Zeilen Dialog in »Jean de Nivelle«; ich gebe sogar zu, dass der Dialog einen sehr bedeutenden Platz in diesem Werke einnimmt. Aber auch das beweist nicht

viel, ja es beweist sogar nichts, nachdem der Dialog, selbst wenn er zuweilen einem Werke etwas Komisches einstreut, eine Opéra seria doch nicht abbält, als solche zu gelten. Als Beispiele führe ich an: »Freischütz«, »Don Juan« und »Fidelio«. Ich rufe jedoch hiermit, ohne sonst an eine Beziehung oder einen Vergleich zu denken, sehr grosse Erinnerungen wach.

Ob nun als komische, als Genre- oder als grosse Oper, so hat »Jean de Nivelle« tapfer seinen Platz auf dem Zettel jener Bühne erobert, auf welcher vor ihm »Roméo und Julie« und »Cinq-Mars« aufgetreten sind, und ich hoffe, dass er ihn behaupten werde. Es schien, als ob es zu dieser ersten Aufführung nie kommen sollte. Man kündigte »Jean de Nivelle« an, wir glaubten schon, ihn zu haben, und siehe da, er entschlüpfte uns. Ein Schnupfen, eine Grippe waren zu pflügen, eine Situation war zu ändern, man konnte weder mit den Autoren, noch mit den Künstlern, noch mit dem Director zu Ende kommen; jeder Tag brachte ein neues Hinderniss, eine neu auftauchende Verzögerung, und man musste wieder von vorne anfangen. Zum Glück werden die Grippe curirt, und es ist selten, dass zwei geistreiche Männer, secundirt von einem Musiker, sich nicht über eine umzugestaltende Situation oder eine Verbesserung vereinigen können. Allein wie schnell vergisst man alle diese Hemmnisse, alle diese Zwischenfälle und Widerwärtigkeiten, wenn der Vorhang endlich doch aufgeht, und insbesondere wenn er nach einem Erfolge niedergeht!

In der That war diese erste Aufführung von »Jean de Nivelle« eine sehr schöne. Ich sah schon öfters ein fieberhafteres, aufgeregteres, stürmisches Publikum, aber selten ein sympathischeres. Sympathisch für die Autoren der Dichtung, sympathisch für den Componisten. Es war sogar, noch vor sich der Vorhang hob, sympathisch für die aus der Elite der Truppe des Herrn Carvalho gewählten Künstler. Unglücklicher Weise hat Mlle. Bilbaut-Vauchelet nicht immer richtig gesungen, und eben so wenig waren ihre Vocalen von tadelloser Reinheit. Wir schreiben dies einem Zustande von vorübergehender Ueberanstrengung zu, der durch die vocalen Excentricitäten der Königin der Nacht veranlasst worden sein mag, einer Partie, bei welcher sich vielleicht Mlle. Bilbaut-Vauchelet nicht genug geschont hat.

Das Sprichwort: »Das ist der Hund von Jean de Nivelle, welcher davon läuft, wenn man ihn ruft«, wie die meisten Sprichwörter, unwahr. In der Geschichte des »Jean de Nivelle« kommt kein Hund vor, oder vielmehr: der Hund ist Jean de Nivelle selbst. Er hatte sich nach Burgund geflüchtet, sein Vater, der der Sache Ludwig's XI. treu geblieben, liess ihn unter Trompetenschall zur Rückkehr auffordern. Jean leistete der Aufforderung des Erhebers seiner Tage keine Feige; dieser behandelte ihn sodann wie einen Hund und enterbte ihn. Daher kam es, dass die burgundischen Bauern, in deren Mitte er lebte, auf ihnweisend sagten: das ist der Hund von Jean de Nivelle, der davon läuft, wenn man ihn ruft. Nach alledem ist es sehr möglich, dass Jean de Nivelle, welcher sich im Händlichen Wesen gefiel und der Sage nach die Schafe hütete, zugleich einen Hirtenstab und einen Hund hatte, einen knurrigen, ungeselligen Hund mit struppigem Felle, wie eben die meisten Schäferhunde sind.

In dem Stücke der Herren Gondinet und Philippe Gille überwuchert die historische und legendäre Lesart das Sprichwort. Es ist hier Jean, den man ruft, und es ist Jean, der nicht kommt. Sie sind übrigens recht frisch und artig, die jungen Winzerinnen, die ihre Neckereien an dem menschenschönen Schäfer verüben. Man hat sie eigens für diese Gelegenheit ausnahmsweise aus dem Conservatoire in der Rue Bergère kommen lassen, und ihre Anwesenheit auf der Scene der komischen Oper modificirt auf die angenehmste Weise den gewöhnlichen Anblick des Chors.

Jean ist nur zugänglich für Arlettens, der Nichte der Simone, Stimme, einer bronzefarbigen Hexe, welche in Burgund von einer Zigeuner-Bande zurückgelassen worden war und Liebestränke verkauft. Aber Simone hat keineswegs die Absicht, Arlettens Hand in die des Jean zu legen. Sie ist entschlossen, dieselbe mit ihrem Sohne Thibaut zu verheirathen. Unglücklicher Weise — und dadurch werden die Projecte der Zigeunerin etwas gestört — ist Thibaut unter Schloss und Riegel, weil er ein Collier verschwinden liess, das er seiner Cousine vor ihrer Hochzeit darbringen wollte.

Und so liebt nun Thibaut Arletten, diese aber nicht ihn. Simone lässt sich zu einem Acte der Rohheit gegen ihre Nichte hinreissen, während der schöne Schäfer Jean erscheint. »Zurück«, ruft er aus, »ich würde nicht, dass man dieses Kind berührt!«

Jean besingt hierauf in ein paar artigen Couplets sein unstilltes Leben und seine Liebe. Nachdem Simone, die alles weiss, ihrer Nichte die Herkunft und Eigenschaften desjenigen enthüllt hat, der sich für einen simplen Schäfer ausgiebt, entfernt sich Arlette von Jean de Nivelle; dieser begnügt sich damit, ihr beim Scheiden zu sagen, sie möge seiner Thränen nicht achten und nur zuweilen des armen Jean gedenken. Das singt sich mit einem äusserst einschmeichelnden Accompagnement bis zu dem aus voller Brust ausgestossenen Aufschrei des Jean de Nivelle, den hierauf das Publikum ruft und der auch diesmal kommt.

Ich gehe schnell über eine Scene hinweg, die sich zwischen zwei Hofleuten abspielt, zwischen zwei Heberlichen Diplomaten, dem Sire de Malicorne, der von dem König von Frankreich zur Aufsuchung des Jean de Nivelle abgesandt ist, und dem Baron de Beautreillis.

Dieser Baron de Beautreillis besitzt eine Nichte, Namens Diana, die durch nichts an die poetische Geliebte des Endymion erinnert, als dadurch, dass auch sie in einen Hirten verliebt ist. Jean ist derjenige, den sie liebt, doch ihr Vater beabsichtigt sie mit dem zu vermählen, der eines Tages Karl der Kühne sein wird, mit dem Grafen von Charolais. Es herrscht sohin Rivalität zwischen Arlette und Diana, und kaum möchte man es glauben, dass man die Nichte der Simone gelehrig der Tochter des Baron de Beautreillis an den Hof von Burgund folgen sieht.

Jetzt, scheint mir, ist der richtige Augenblick, um einen gewissen Saladin d'Anglure vorzuführen, einen vornehmen Herrn, der ein wenig gegen den alten Herzog conspirirt und der Arlettens zärtliche Blicke zuwirft, ohne alle Hoffnung jedoch, von ihr geliebt zu werden. Er hat das Geheimniss des jungen Mädchens erlauscht und ergreift die erste Gelegenheit, sie in den Augen des »hübschen Schäfers« zu ruiniren, eine Gelegenheit, die nicht auf sich warten lässt, da Jean der Erinnerung an Arletten nicht widerstehen kann, und nun, da man ihn nicht ruft, kommt. Nach einer etwas lebhaften Auseinandersetzung kreuzen die beiden Rivalen die Schwerter: Saladin fällt. Dem Mörder droht der Tod. — So nehmt denn mein Leben, wenn es euch beliebt, sagt Jean zum Grafen von Charolais, der fest entschlossen ist, den Tod seines Freundes zu rächen:

Doch will ich sterben nur als Edelmann,
Mein Name ist: Johann
Herzog von Montmorency.

Auf diesen Namen hin und ungeachtet der Reclamationen des Sire de Malicorne, der seinen Gefangenen festzuhalten strebt, lässt ihn der Graf von Charolais frei, da er nur den loyalen Gegner des Saladin d'Anglure vor sich zu sehen glaubt. Aber plötzlich sich besinnend, bietet er, während schon die Trompeten kriegerische Fanfaren blasen, dem Jean an, unter dem Banner Philipp's gegen den König von Frankreich zu kämpfen, und Jean beillt sich dies anzunehmen.

Wir folgen kühnen Muthes
Der Siegesfahne nach:
Wir achten nicht des Blutes,
Gedenk des höchsten Gutes
Zieh'n wir zur Schlacht!

Ich bemerke, dass diese Verse, welche mit voller Stimme von allen auf der Bühne der Opéra-Comique vereinigten Massen gesungen, und von der gesammten Macht des Orchesters begleitet werden, eben deshalb nicht zu verstehen sind.

Dies der Schluss des zweiten Actes; mit zwei Worten kann ich den dritten erzählen. Jean hat während der Schlacht (der Schlacht von Monthery) dem Grafen von Charolais das Leben gerettet; sie sind nun quitt. Arlette, welche der Armee mit ihrer unzertrennlichen Freundin Diana de Beautreillis gefolgt ist, die sich für diese kriegerische Unternehmung wie Bradamante costümiert hat. Arlette, welche Jean noch immer liebt, findet sich wieder in dessen Gegenwart. So sind die Geschehnisse des Kriegs; doppelt glückliche Geschehnisse, weil Jean de Montmorency, elektrisirt durch den Anblick des Banners von Frankreich, mit einem Schlage seinen Patriotismus erwachen fühlt, dabei aber in einen Hinterhalt französischer Soldaten gefallen wäre, wenn ihn nicht Arlette von der Gefahr unterrichtet hätte. Allein da alles ein Ende nehmen muss, und zwar insbesondere in der Opéra-Comique ein gutes, so überbringt man Jean die Gnade des Königs Ludwig. Nachdem er jedoch dieser Gnade nicht recht traut, so beschliesst er mit Arlette sich auf das Land zurück zu ziehen, in die Gegend von Dijon, und Jean de Nivelles zu bleiben wie vorher.

Manche behaupten, dass das Gedicht von »Jean de Nivelles« unverstänglich sei. Ich weiss nicht, ob ich es verstanden habe; aber ich bin ziemlich sicher, es richtig erzählt zu haben.

Ein Gedicht, das dem Musiker Gelegenheit bietet, Liebes- und Kriegsgesänge, Geschichten, Balladen, Romanzen und Couplets zu componiren, ein Gedicht, worin Lachen und Weinen, ein Zweikampf, ein ländliches Fest, Bauern und Soldaten, ein Schäfer, zwei Diplomaten, ein Priuz, eine Zauberin, Schmitzer, Pagen und Knappen vorkommen, muss denn ein solches Gedicht, um zu interessiren und zu unterhalten, auch noch verstänglich sein? O, ich kenne gar viele, die man lobt und immer wieder nennt, die aber noch weit weniger verstänglich sind als dieses. Man ist eben an ihre Unverstänglichkeit gewöhnt. Und so wird man sich auch an die des »Jean de Nivelles« gewöhnen.

Der Tanz ist nicht meine Domaine; ich kann daher hier nicht von den Erfolgen berichten, welche die für die grosse Oper geschriebenen reizenden Ballete des Herrn Leo Delibes im Verlaufe einiger Jahre errungen haben. Herr Delibes hat aber keineswegs blos Ballete componirt, er ist auch der Autor einer Menge von Operetten und einer komischen Oper mit dem Titel: »Der König hat es gesagt«, welche unglücklicher Weise im Moment einer gouvernementalen Krise zur Aufführung kam, während welcher die Gemüther nicht zur Musik aufgelegt waren. Ich erinnere mich, dass dieses Werk gelobt worden ist, und ich habe auch keineswegs die Verve, den Geist, die melodische Leichtigkeit, die tolle Lustigkeit jener kleinen Partituren mit den Titeln: »Zwei alte Gardens«, »Sechs Töchter zu verheirathen«, »Die Omelette à la Follembucher«, »Der Stier Apise«, »Der Schotte von Chatou«, »Die gefederte Schlange« und noch vieler anderen vergessen, welche annehmen liessen, dass Herr Delibes mit ganzer Seele sich der Operette zugewendet habe und derselben treu bleiben würde. Er hat sich aber von derselben losgemacht und zwar mit einem Siege, indem er das Ballet »Coppelia« schrieb, ein ausgesuchtes und hervorragendes Werk. Aber deshalb braucht Herr Delibes nicht auf seine erste Liebe und seine ersten Erfolge zu verzichten. Wie sind doch die Erinnerungen der Jugend so süs! Man ist zuweilen sehr

glücklich, sie in den Stunden der Unfähigkeit hervorrufen zu können, wenn die Feder versagt, und die Phantasie schwach wird. Denn wenn man auch weiss, wie die Reputation angefangen hat, weiss man wohl niemals, wie sie enden wird?

Herr Delibes gehört zu jener Klasse von Musikern, welche, obschon sie für diese oder jene Schule eine Vorliebe haben, doch vorurtheilsfrei sind. Sie sind in der Vergangenheit bewandert, allein auch die Gegenwart interessirt sie und nimmt sie mit solcher Lebhaftigkeit ein, dass nichts, was um sie geschieht, ihnen entgeht; er gehört zu den forschungslustigen, ungeduldigen, unruhigen Naturen, welche zuweilen das finden, was sie suchen, die aber fortwährend darauf ausgehen, zu suchen. Sicherlich — und ich brauche es nicht zu betonen — sind dies Künstlernaturen. Die einzige Gefahr für sie besteht darin, in solchen Bestrebungen sich zu absorbiren, in diesem unablässigen Forschen sich zu verlieren oder wenigstens dabei ein Stück ihrer Originalität einzubüssen. Jedoch möge der, dessen Geist niemals getrübt worden, dessen Fuss niemals gestrauchelt hat, den ersten Stein auf sie werfen! Ich spreche sie gern frei.

Vielleicht könnte ich, dem eignen Wissen des Lesers vertrauend, mich nun davon dispensiren, meine Empfindungen hinsichtlich der Partitur des »Jean de Nivelles« näher auszusprechen. Ich will aber doch davon reden, wäre es auch nur, um deren Feinheiten, die zarten Ciselirungen, das ingeniose Vorgehen und die gelungensten Effecte derselben anzudeuten. Wir finden darin hier ein Dessin der Flöte in der Triolenbegleitung der Arlette, dort eine uns einigermassen überraschende enharmonische Modulation, eine beabsichtigte Quintenfolge, anderwärts eine Phrase, die durch eine sehr eigenthümliche Verbindung von Dur- und Moll-Accorden zu Stande gebracht ist, Trompeten-Fanfaren, die sich in verschiedenen Tonarten antworten, gestopfte Hornlöne, die ihren mysteriösen Reiz über die Erzählung des »Jean de Nivelles« ausbreiten, und endlich ein ganzes Stück (den französischen Marsch im dritten Acte), das im hypodorischen Modus geschrieben ist. Herr Delibes, der mit keinem der charakteristischen Züge des Genies und der Talente der grossen modernen Meister unbekannt ist, der sich wie viele andere gern mit dem Studium der Werke von Berlioz, Mendelssohn, Schumann und Weber beschäftigt, hat wohl auch die Broschüre gelesen, welche Herr Bourgault-Ducoudray jüngst über die Modalität der griechischen Musik veröffentlicht hat.

Nun wohl, auch ihn, der so viel studirt hat, wird man studiren und man wird daran ausserordentliches Vergnügen finden, da so viel Interessantes und Ueberraschendes in der Partitur des »Jean de Nivelles« enthalten ist, meines Erachtens der bedeutendsten in der ansehnlichen Reihe von Werken des jungen Componisten. Und vielleicht wird man sich mit Vorliebe mit jenen Stellen beschäftigen, welche auch mir als die gelungensten und besten schienen, mit dem Chor der Schmitzer, der Ballade der Mandragore, die im Rhythmus an das artige Lied erinnert, dessen ich kürzlich in »Ruy Blas« gedachte, den Couplets des Jean de Nivelles, dem Duett mit Arlette, von dessen einschmeichelndem Accompagnement ich oben gesprochen habe, und endlich dem Finale, obwohl hierin eine schwache Reminiscenz an den »Nordstern«, die übrigens niemandem entgehen wird, wahrnehmbar ist.

Soviel vom ersten Act. Nach einem Orchestervorspiele, dessen archaische Färbung sehr glücklich erfunden ist, kann man im zweiten Acte schnell über den Festchor weg- und ohne weiteres auf das Buffo-Terzett losgehen, das von wahrhaft komischem Ausdruck und von Anfang bis zu Ende sehr gewandt durchgeführt ist. Diejenigen, welche nicht eine ausgesprochene Abneigung gegen jene Gattung vocaler Gymnastik haben, zu welcher die Sängerinnen mit leichter Stimme verurtheilt sind, mache ich auf die Erzählung Arlettens aufmerksam, auf das

pompöse und kriegerische Finale aber diejenigen, die sich gern von gewaltigen Sonoritäten des Orchesters und der Stimmen packen lassen.

Wie ein Echo des Jägerchors aus »Euryanthe« schien mir der Chor der burgundischen Soldaten im dritten Acte zu klingen. In der Arie der Arlette ist mir das *Andante* lieber als das *Allegro*. Die ergreifende Scene mit dem Banner ziehe ich der etwas manierirten Romanze vor, welche der Graf von Charolais singt, und ich erkenne ohne Zögern an, dass das Versöhnungs-Duett zwischen Arlette und Jean sehr schöne Passagen enthält.

Man suche aber in »Jean de Nivelle« nicht die grosse Phrase, die ausgedehnte Phrase mit edlen Conturen, welche das lyrische Drama erfordert, deren die Genre-Oper streng genommen entbehren kann; man suche dort die graziöse und empfindsame Phrase, diejenige hauptsächlich, welche dem Girren einer jungen Hirtin und der Liebesklage eines hübschen Hirten entspricht. Diese wird man darin finden.

Das Stück wurde luxuriös ausgestattet; das Orchester, von Herrn Danbé tüchtig geführt, hat mit seltener Perfection auch die kleinsten Details der Partitur wiedergegeben. Ich habe bereits entschuldigend der kleinen Schwächen der Mlle. Bilbaut-Vauchelet Erwähnung gethan; die Rolle der Simone scheint mir kaum für irgend ein phantasievolleres Talent und für ein volltönenderes prachtvolleres Organ als das der Mlle. Engally passend zu sein; jedoch muss ich zugestehen, dass der Erfolg des Abends den Herren Taskin und Talazac gehörte. Seit lange hat man auf der Scene der Opéra-Comique keinen Baryton mit reizenderer, sympathischerer Stimme, und keinen Tenor reichlicher mit allen Eigenschaften, welche den wahren Tenor ausmachen, ausgestattet gehört.

München.

L. v. St.

Berichte.

Kopenhagen, 2. Mai.

(Ant. Réa.) Die Stagione vivente, die in Betreff der Concerte, besonders in der letzten Zeit, sehr Vieles geboten hat, geht jetzt bei uns bald zu Ende; Sänger und Sängerinnen, Solospieler und Solospielerinnen suchen sich gegenseitig zu übertreffen und ihr Bestes darzubieten, damit es heissen kann: »Ende gut, Alles gut«.

In einem der beregten Concerte trug unser fertigster Cellospieler, Robert Hansen, verschiedene gefällige Stücke von David Popper vor und entledigte sich dieser Aufgabe auf beste Weise; das Spiel dieses noch sehr jugendlichen Künstlers ist sicher und ansprechend, und sein Ton genügend kräftig. Derselbe hat übrigens öfter gezeigt, dass er noch viel schwierigere Aufgaben in technischer Beziehung zu bewältigen vermag.

Den Cellospielern früherer Zeiten waren dergleichen Aufgaben ganz unbekannt. Eine hohe Stufe in technischer Richtung wurde erst gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts durch Jean Louis Duport (1749—1819), der den Unterricht seines Bruders Jean Pierre (1744—1818) genossen hatte, erreicht. Letzterer war ein Schüler von Berteaut, dem Schöpfer der französischen Violoncellschule, der ausserdem die beiden Janson und den berühmten Cüpis bildete.*

* Ein paar Bemerkungen in Betreff der Violoncellspieler früherer Zeiten, ähnlich der Bemerkungen in Betreff der frühesten Violinspieler (siehe No. 18 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung), dürften vielleicht einigen Lesern nicht unwillkommen sein. Wie die Italiener die Gründer des Kunstgesanges und des Solo-Violinspiels waren, so waren sie auch die Schöpfer des Solo-Cellospiels. Das Cellospiel ist indessen viel späteren Datums als das Violinspiel. Schon lange Zeit vor Corelli ist von einem bedeutenden Violinspieler Namens Baltzerini die Rede. Derselbe kam bereits 1577 nach Frankreich, wo man ihn Beaujoyeux nannte; auch der Lehrer Corelli's, Bassano, galt für einen guten Violinspieler. Dagegen erschien der früheste Solo-Cellospieler erst zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts; er hiess Franciscello (Geburts- und Sterbejahr unbekannt). Geminiani hörte ihn 1718 und war über sein Spiel entzückt. Fr. Benda traf ihn 1780 in Wien und auch dieser lobte ihn sehr. Der zweite

Berteaut, der bedeutendste Cellist seiner Zeit, war aber auch ein Bonvivant erster Classe und zugleich ein ganz witziger Kopf. Man erzählt, dass ein Ambassadeur ihn einst einlud, bei ihm zu spielen; Berteaut kam, spielte und entzückte. Der Ambassadeur gab ihm 8 Louis'd'or und liess ihn in seiner Equipage nach Hause fahren. Dem Berteaut war das verabreichte Honorar aber zu gering, und beim Aussteigen gab er es deshalb als Trinkgeld dem Kutscher. Dem Ambassadeur war dieses flotte Verfahren nicht unbekannt geblieben; er lud abermals den Künstler ein, gab ihm die doppelte Summe und stellte ihm wieder seine Equipage zur Verfügung. Der Kutscher streckte schon die Hand aus, um das grossartige Trinkgeld in Empfang zu nehmen, da sagte aber Berteaut, indem er ausstieg: Non, mon ami! je t'ai payé l'autre jour pour deux fois. Berteaut trat 1789 zum ersten Male in den Concerts spirituels auf. Diese Concerte waren die Vorläufer der Concerts du conservatoire und wurden mehrere Jahre von Gossec, dem berühmten Componisten, geleitet.

Was nun das Violinspiel heutigen Tages betrifft, so haben wir zur Zeit bei uns keinen Mangel daran; ja, man könnte fast sagen, dass »der Himmel voller Geigen hängt«. Erst spielte der kleine D'engremont zu wiederholten Malen im Theater des Casino, dann kam die Norman-Neruda, die eine ganze Reihe von Concerten gegeben hat, in welchen fast nur Violine gespielt worden ist. Trotzdem und trotz der unerhört hohen Eintrittspreise waren diese Concerte doch sehr besucht. Was den D'engremont betrifft, so musste er sich damit begnügen, seinen wenigen Zuhörern zu zeigen, dass er seit seinem früheren Hiersein bedeutende Fortschritte gemacht hat. Besonders kam dieses zum Vorschein, als er die beiden letzten Abtheilungen von Mendelssohn's Concert vortrug; namentlich gelang ihm die Ausführung des Andante. Zur Zeit spielt der kleine Virtuose in Stockholm, wo er und sein Begleiter, der belgische Pianist Blanc, zu wiederholten Malen im königlichen Theater aufgetreten sind.

Die verschiedenen hiesigen Concertvereine stellen jetzt ihre Thätigkeit ein und werden erst zu Anfang des Octobers den Faden wieder aufnehmen. Der Musikverein giebt heute Abend ein Schluss-Concert, das wenig Neues enthält. In dem vorletzten kamen neue Orchesterstücke im pastoralen Stile von Gade zur Ausführung. Das Publikum war über diese Neuheit sehr erfreut. Im letzten Concert für Kammermusik spielten die Mitglieder des Orchesters vom königl. Theater eine Serenade für Blasinstrumente und zwei Streichinstrumente von Dvořák, wodurch der böhmische Componist sich hier eingeführt hat.

Mitte vorigen Monats traten Mad. Sinico-Campobello und Herr Campobello auf dem königl. Theater in zwei Opera (»Faust« und »Don Juan«) auf. Die ausländischen Gäste hatten keinen besonderen Erfolg, obschon ihre Leistungen manches Gelungene enthielten. Die Sinico, eine veritable Italienerin, gebietet jedenfalls über eine sehr angenehme Mezzo-Sopranstimme, und ihr Herr Gemahl ist eine bühnengewandte Persönlichkeit und eine hübsche, mässliche Erscheinung. Zur Zeit concertirt das Ehepaar in Gothenburg. Seit ihrer Abreise von hier ist die Auber'sche Operette »Le Maçon« zur Aufführung gekommen. Die Ausführung war im Ganzen eine leidliche; die Auber'sche leichte Musik hört sich ganz angenehm an und enthält manches Charakteristische.

bedeutende Cellospieler war der oben erwähnte Berteaut (geboren zu Valenciennes 1709, gest. 1756), der sich nach Franciscello gebildet hatte. Etwas später zeichnete sich ein Engländer, nämlich Crosdill (1755—1835) als Cellospieler aus. Derselbe war ein Schüler von Janson l'aîné. Die Gebrüder Duport gingen nach Deutschland und hatten da mehrere Schüler. Ein anderer Franzose, J. de Lamare (geb. 1773), kam gleichfalls nach Deutschland, wo er eine Anstellung beim Prinzen Louis Ferdinand, dem Schüler Dussek's, erhielt. Duport le jeune bildete übrigens den ersten bedeutenden deutschen Cellisten, nämlich Kriegel (geb. 1750), welcher der Lehrer Dotzhauer's war. Dieser bildete wieder den Carl Schubert. Bedeutend war zu der Zeit auch J. Danzi, der Lehrer von Schwartz. Der letztgenannte bildete Max Bohrer und Philipp Moralt. In Süddeutschland war Himmelbauer (geb. in Böhmen 1735) der erste bedeutende Cellospieler. Ein Schüler von ihm, Schindlacher (geb. 1758 in Mons), war der Lehrer J. Merk's. Unbekannt sind die Lehrer, die Himmelbauer, Danzi und B. Romberg unterrichtet haben.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[66] Beachtenswerthe Kammermusikwerke.

- Spengel, J.**, Quintett für Pianoforte und Streichquartett. Op. 2. Pr. 44 *M.*
Allg. Musikal. Ztg. No. 17. 1880. Ein Werk, das als ein Opus 2 um seiner Meisterlichkeit willen in hohem Grade überraschen muss, das aber auch ganz abgesehen davon jeden feineren Musiker, jeden gebildeten Laien fesseln und wahrhaft erfreuen wird.
Fiedler, Max, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Pr. 6 *M.*
Naumann, Ernst, Op. 43. **Zweites Quintett** Es dur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Pr. 8 *M* 50 *S.*
Fitzenhagen, W., Op. 23. **Quartett** D moll für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Pr. 7 *M* 50 *S.*
Jadassohn, S., Op. 59. **Drittes Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Pr. 6 *M.*
Böder, Martin, Op. 44. **Trio** E moll für Pianoforte, Violine und Violoncell. Pr. 12 *M.*

[67] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von **L. van Beethoven.**

Vollständiger Clavierauszug
 bearbeitet von **C. D. Otten.**

Mit den Ouverturen in E dur und C dur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.
Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.
(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 *M.* — In feinstem Leder Pr. 60 *M.*

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:
 1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonsenbach*. —
 2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Mers* und *G. Gonsenbach*, nämlich: **Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Szene. Pistolen-Szene. Ketten-Abnahme.** — 3. „**An Beethoven**“, Gedicht von *Paul Heyse*. — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's Handschrift*. — 5. **Das vollständige Buch der Oper**, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. **Vorwort** mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

[68] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Werke für das Horn
 von **H. Kling.**

- Horn-Schule. Méthode pour le Cor (simple ou chromatique).** *M S*
 Mit 2 Tafeln Abbildungen 48 50
40 Etudes caractéristiques pour le Cor 5 —
15 klassische Transcriptionen in Form von Duos concertants für zwei Ventilhörner 4 50
8 Concerte von Mozart für Horn und Orchester. Arrangement für Horn und Pianoforte.
 No. 1. (Köch.-Verz. No. 447) 3 25
 No. 2. (Köch.-Verz. No. 495) 3 50
 No. 3. (Köch.-Verz. No. 447) 3 25
Concertine von C. M. von Weber Op. 45 für Horn und Orchester. Arrangement für Horn und Pianoforte 2 75

[69] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Die Kunst der Fuge

von **Joh. Seb. Bach.**

Für die Orgel übertragen und zu Studienzwecken mit genauer Bezeichnung des Vortrags sowie der Manual- und Pedal-Applicatur versehen

von **G. Ad. Thomas.**

Complet Preis 9 M netto.

Heft 1. Preis: 3 *M.* Heft 2—6 à *M* 2, 30.

Einzeln:

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| No. 1. Fuge <i>M</i> 0,80. | No. 9. Fuge <i>M</i> 1,00. |
| - 2. Fuge - 1,00. | - 10. Fuge - 1,00. |
| - 3. Fuge - 0,80. | - 11. Fuge - 1,00. |
| - 4. Fuge - 1,00. | - 12. Fuge - 1,00. |
| - 5. Fuge - 0,80. | - 13. Fuge - 1,00. |
| - 6. Fuge - 1,00. | - 14. Fuge - 1,00. |
| - 7. Fuge - 0,80. | - 15. Fuge - 1,50. |
| - 8. Fuge - 1,30. | |

[70] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Epizodischer Gedanke

von **C. M. v. Weber.**

Für

Pianoforte

gesetzt und ergänzt, seinem Freunde **FRANZ LISZT** gewidmet von

Adolf Henselt.

Preis M 1,50.

Verlag von **C. F. KAHNT** in Leipzig.
 Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[71] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Chopin-Album.

50

ausgewählte

Clavierstücke

(6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des dur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 F moll)

revidirt

von

Theodor Kirchner.

Gross 8^o-Format 246 Seiten

Pr. netto 4 M.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 19. Mai 1880.

Nr. 20.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Kinder-Symphonie [W. Meves, Kinder-Symphonie für Pianoforte und acht Kinderinstrumente]. Lieder für eine Singstimme [Hans Huber, Stimmungen Op. 58; W. C. Mühldorfer, Vier Lieder Op. 52]. Lieder für Sopran mit Pianoforte und Violine [Oscar Weil, Zwei Lieder Op. 40]. Lieder für Männerstimmen [Gustav Schmidt, Sechs volkstümliche Lieder Op. 47; Paul Plothow, Vergissmännchen]. Lieder für gemischten Chor [Theodor Bradsky, Zwei Lieder Op. 53]). — Die Wiener Hofoper. — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80. — Anzeiger.

Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

Obwohl beinahe seit vierhundert Jahren Musik gedruckt ist, beträgt doch das, was ungedruckt nur in Handschriften existirt, hier einen sehr wesentlichen Theil. In der älteren Tonkunst bildet das handschriftlich Erhaltene geradezu die Hauptsache, und musikalische Bibliotheken, welche vorwiegend Compositionen aus den früheren Perioden gesammelt haben, sind auch hauptsächlich durch ihre Manuscripte von Bedeutung für die Kunstgeschichte.

Zu diesen Bibliotheken gehört in Deutschland namentlich die Münchener. Sie enthält noch heute, und hoffentlich für viele Jahrhunderte, in ihren prachtvollen Handschriften aus dem Reformationszeitalter den Abglanz einer musikalischen Herrlichkeit, welche damals nur in Rom ihres gleichen hatte. In Rom regierte Palestrina, in München Orlando Lasso, und Letzterem ging voraus der hochbedeutende Ludwig Senfl, der Liebling Luther's. Es ist nun höchst erfreulich, dass die handschriftlichen Schätze der Münchener Bibliothek von berufenster Seite, nämlich durch den Custos der musikalischen Abtheilung jener Bibliothek, beschrieben sind. Solches geschah in dem vor etwa neun Monaten erschienenen Werke:

Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, beschrieben von Jul. Jos. Maier.

Erster Theil: Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts.

München, 1879. In Commission der Palm'schen Hofbuchhandlung. VIII und 476 Seiten gr. 8.

Hiermit liegt also nur die erste Hälfte des Verzeichnisses vor. Ueber den Inhalt desselben erhalten wir im Vorworte einige zusammenfassende Nachrichten, welche auch angeben, wo sich der Grundstock dieser Sammlung früher befand. »Die älteren Manuscripte der k. Bibliothek, welche der nachstehende, wiederholten Kürzungen unterworfenen Katalog beschreibt — sagt der Herr Verfasser — enthalten 6380 theils originale, theils bearbeitete Musikstücke, darunter 359 Messen und Messentheile, 678 Messenofficien, 357 Hymnen und Sequenzen, 184 Magnificat, 874 Motetten, 407 Chansons, 434 deutsche Lieder, 370 Kammercantaten und Arien, 726 Lauten- und 787 Orgelstücke u. A. Den Schwerpunkt dieser Sammlung bilden die in den Codices des XVI. Jahrh. enthaltenen Compositionen, die frühere

Zeit ist nur spärlich, das XVII. Jahrh. nur lückenhaft vertreten. Aus älterer Zeit möchten die zweistimmigen Motets (No. 201), die Rondeaux von Gilles Binchois (No. 204*) und das Hartmann Schedel'sche Liederbuch (No. 208), aus dem XVII. Jahrhundert die Compositionen spanischer Meister (No. 433 ff.) hervorzuheben sein. Den Grundstock der Codices des XVI. Jahrh. bilden 74 originale Chorbücher, welche aus der bayerischen Hofkapelle stammen. Diese, meist sehr schön geschrieben (selbst Fétilis und Debn hielten solche beim ersten Einblick für Drucke), enthalten, vielfach in erster und einziger Niederschrift, ein durchaus zuverlässiges Material in correctester Fassung, da aus diesen Chorbüchern die bayerische Hofkapelle unter der Direction von Ludw. Senfl, Orlando di Lasso und noch unter Kerll und den beiden Bernabei gesungen hat. Diese und 46 andere aus Klöstern stammende Chorbücher, sowie viele in Einzelstimmen erhaltene Codices umfassen, wie ein Blick auf den Index dieses Katalogs zeigt, kirchliche und weltliche Tonstücke fast sämmtlicher bedeutender und mancher bis jetzt kaum oder gar nicht gekannter Componisten des XVI. und des XVII. Jahrh. So sind reich vertreten die Zeitgenossen und Nachfolger Josquin's, dann Heinr. Isaak und L. Senfl (in zum Theil nicht gedruckten Messen und das ganze Kirchenjahr umfassenden Messenofficien), namentlich aber Orlando di Lasso in 514 theilweise mit den Daten der Niederschrift versehenen Compositionen, unter welchen manche noch nicht gedruckte (z. B. Messen, Hymnen des Kirchenjahres, Lamentationen und andere Charwochengesänge), ferner die Meister des französischen und deutschen Liedes.

»In unserem Katalog sind die Handschriften nach ihrem Inhalt, so gut dies die vielen Miscellanbände zulassen, in folgende Gruppen geordnet:

- No. 1—53 Messen und Messentheile,
- No. 54—72 Messenofficien (Introitus, Gradualien etc.),
- No. 73—122 Magnificat, Antiphonen, Psalmmodien, Hymnen (nebst Sequenzen) etc.,
- No. 123—132 Motetten,
- No. 133—199 Villancicos,
- No. 200—218 spanische, französische, italienische und deutsche Lieder,
- No. 219—239 Arien, Kammercantaten und Opern,
- No. 240—270 Lauten-, Orgel- und Clavierstücke,
- No. 271—278 Musikalische Tractate, welche nicht schon unter den lateinischen Codices beschrieben sind.

»Die Ausarbeitung des Katalogs wurde in folgender Weise vorgenommen. Nach der kurzen Beschreibung eines Codex, der Angabe seiner Herkunft und nach Aufzählung der enthaltenen Musikstücke folgen die nöthigen technischen und kritischen Erläuterungen, dann die Nachweise, in welchen anderen Handschriften etwa jene Musikstücke vorkommen und — als wesentliche Aufgabe dieses Katalogs — ob und wo dieselben in gleichzeitigen oder späteren Drucken veröffentlicht und welche der anonymen Stücke bestimmten Meistern zuzuweisen sind.« (S. V—VI.) Bei dieser Untersuchung, die ebenso mühsam als nützlich genannt werden muss, wurde der Autor durch den hier mehrfach als musterhaft erwähnten Katalog Jos. Müller's über die musikalischen Schätze der Königsberger Universitätsbibliothek, sowie durch verschiedene bibliographische Arbeiten von R. Eitner wesentlich gefördert, woraus man mit Vergnügen ersieht, dass wenigstens in diesem Zweige der Musikwissenschaft eine wirkliche Unterstützung der einen Arbeit durch die andere stattfindet, was in den anderen Branchen leider sehr wenig der Fall ist.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

II.

Anfenthalt in Italien.

(Schluss.)

Venedig im Herbst. Der spanische Componist Martini. Die Theoretiker Martini und Sala. Bedeutung der Melodie in der Musik; Haydn's Worte darüber. Beifall der Sängerin Storace. Aufführung von Anfossi's Oratorium. Der österreichische Gesandte engagirt Kelly, Storace, Bennici und Mandini für eine komische Oper nach Wien. Französische Schauspieler in Wien. Kelly verlässt Italien.

Venedig. Während ich mich in Bologna aufhielt, wurden mir von Signor Tamburini, dem grossen Theatermakler, zwei Engagements für den Herbst und den Carneval angeboten; das eine nach Barcelona in Spanien und das andere nach Warschau; ich war aber genöthigt, beide abzuschlagen wegen meines Engagements in Venedig, wohin ich kurz nachher aufbrach; und einige Tage darauf kehrten Graf Vidiman und Signora de Petris von Udine dorthin zurück. Es war im October, und alle Theater geöffnet; die Piazza S. Marco entfaltete ihre ganze Pracht und war gedrängt voll von Masken u. s. w. Ich machte dem Grafen und der Signora meine Aufwartung; der Graf rieth mir, mein Hôtel zu verlassen und während der abgemachten Zeit in Venedig das Haus der Signora De Petris zum Wohnorte zu nehmen, wo ein viel gemüthlicheres und billigeres Leben für mich sei. Ich bewohnte nun dort ein gut ausgestattetes Zimmer und hatte meinen Platz bei der Tafel, welche selbst einen Apicius befriedigt haben würde. Graf Vidiman war Präses eines eleganten Casinos in der Piazza S. Marco, wo er jeden Abend mit vielen Freunden zusammentraf; vom Theater zurückgekehrt, wurde noch immer etwas musicirt, wobei die Signora zugegen war, und nachher wurde zu Abend gegessen. Signora de Petris hatte in jedem Theater ihre eigne Loge, wohin ich sie zu begleiten pflegte.

Im Theater S. Marco sass ich gewöhnlich als Musikfreund am Clavier und accompagnirte die komischen Opern, — dieses war für mich sowohl ein Vergnügen als auch eine Belehrung. Das Theater S. Samuele besass eine sehr gut besetzte komische Oper; die hervorragendste Persönlichkeit war meine Freundin Fräulein Storace; sie erntete ungeheuren Beifall. Signor Vincenzo Martini, der berühmte spanische Componist, componirte die Oper; dieselbe war eine Seele von Melodie, und Melodie ist die seltenste Gabe, die ein Componist besitzen kann

und welche nur Wenige erlangen. Ich kann aus eigener Erfahrung bezeugen, dass ich eher neun und neunzig gute Theoretiker als einen guten Melodisten gefunden habe; die Natur macht das eine, Studium das andere. Zwei der grössten Theoretiker, denen ich je begegnet bin, waren Padre Martini aus Bologna und Sala, der Leiter des Conservatoriums della Pietà in Neapel; doch kann ich mich nicht erinnern, dass einer von ihnen je eine bemerkenswerthe Melodie hervorgebracht hätte; ich meine eine von solchen, die man, wie unser mit Recht berühmter Dr. Arne sagte, »in den Strassen auf den Drehorgeln leierte«.

Ich kann nicht umhin, hier das anzuführen, was der unsterbliche Haydn über Melodie geäussert hat. Er sagte: »Es ist die Arie (Air), welche den Reiz der Musik ausmacht, und sie ist zugleich dasjenige, was am schwersten zu produciren ist. Geduld und Studium genügen zu der Composition angenehmer Klänge, aber die Erfindung einer schönen Melodie ist das Werk des Genies. Die Wahrheit ist, dass eine schöne Melodie weder Ornament noch Beiklänge bedarf, um zu gefallen, — will man wissen, ob sie wirklich schön sei, so singe man sie ohne Begleitung.«

Signora Storace machte überfüllte Häuser, sie riss alles hin. Sie annocirte ein Benefiz, das erste, welches in Venedig für irgend einen Mitwirkenden stattfand; aber als Engländerin wurde es ihr gewährt. Das Haus war überfüllt; ihre Mutter stand an der Thür, um das Geld einzunehmen; die gütigen und freigebigen Venetianer zahlten nicht nur das übliche Eintrittsgeld, sondern liessen auch allerlei Schmuckgegenstände, Uhrketten, Ringe u. s. w. für sie. Es war eine sehr vortheilhafte Einnahme und ein hohes Compliment für ihre Talente . . .

Bis zum Ende des Carneval verbrachte ich hier meine Zeit mit geringen Abwechslungen im grössten Luxus und in einem Taumel von Vergügungen. Wir begannen die Proben von Anfossi's Oratorium, und in der ersten Fastenwoche fingen die Aufführungen an. Ich sang eine Arie, welche ausdrücklich für mich componirt und von Anfossi aus London an den Grafen Vidiman geschickt war. Nichts konnte den Glanz von Signora de Petris' Vortrag und Ausdruck übertreffen; sie sang himmlisch, und wir wiederholten das Oratorium acht Abende vor der vornehmen Welt, welche durch den Grafen und die Signora dazu eingeladen war. Signor Gioacino Bianchi, damals Dilettant, ein Mann von achtbarer Familie und angenehmer Sänger, war ein besonderer Freund von ihr; aber einem Umstande zufolge, der verderblich auf sein weiches Gemüth wirkte, verliess er Venedig und begab sich nach England, wo er ein bedeutender Gesanglehrer wurde, geschätzt von allen seinen Freunden wegen seines einnehmenden Wesens und seiner Talente und vom Grafen Harcourt und dessen Gemahlin hoch begünstigt.

Eines Morgens ward ich von Sr. Excellenz dem österreichischen Gesandten ersucht, mich am Abend zu ihm zu begeben. Ich machte ihm meine Aufwartung, und er theilte mir mit, dass er einen Brief vom Fürsten Rosenberg, dem Oberhofmarschall Sr. Majestät des Kaisers Joseph II. von Deutschland, erhalten habe, mit dem Befehl, italienische Sänger für eine komische Oper zu engagiren, welche am Wiener Hofe zur Aufführung gelangen sollte; keine Kosten sollten gespart und keine untergeordnete, sondern nur Künstler ersten Ranges dazu genommen werden; auch wären die bestimmten Rollen lediglich nach den Fähigkeiten der Sänger zu vertheilen, ohne andere Rücksichten, wie der vom Kaiser ernannte Director es bestimme.

Seit längerer Zeit hatte die italienische Oper am Wiener Hofe aufgehört, und eine ausgewählte französische Theatertruppe war an ihre Stelle getreten. Der Kaiser und sein Hof residirten in Schönbrunn, und dort fanden die Vorstellungen der französischen Gesellschaft statt; im Palast waren beson-

dere Zimmer für die Schauspieler reservirt, und eine reiche Tafel ward täglich ausschliesslich für sie hergerichtet. Eines Tages, während sie ihren Wein tranken und ihn schlecht machten, ging der Kaiser durch den Speisesaal, welcher in den königlichen Park führte. Mit der seiner Nation und Profession eigenthümlichen und so sonderbaren Bescheidenheit sprang der Eine vom Tische auf mit einem Glase Wein in der Hand, folgte Sr. Majestät und sagte: »Sire, hier ist eine Probe von dem abscheulichen Wein, den Euer Proviantmeister uns versetzt; seine Behandlung eckelt uns alle an und bitten wir Eure Majestät, uns etwas Besseres zu senden, denn es ist wirklich unmöglich, ihn zu trinken; — es soll Burgunder sein — probiren Sie ihn, Sire, Sie werden ihn gewiss nicht dafür halten.« Der Kaiser probirte den Wein mit der grössten Gelassenheit und erwiderte: »Ich finde ihn ausgezeichnet, wenigstens gut genug für mich, obgleich er vielleicht für Sie und Ihre Gefährten nicht edel genug ist; in Frankreich haben Sie ihn gewiss viel besser.« Hierauf wandte er sich um und befahl sogleich dem Oberhofmarschall, das ganze Corps dramatique zu entlassen und sofort aus Wien zu entfernen. Sie bereuten ihre Thorheit, aber Seine Majestät wollte niemals mehr von ihnen hören, und ihre Anmasslichkeit verursachte die Einführung einer italienischen Oper in Wien.

Graf Durazzo las den Brief, welcher diese Anekdote enthielt, einer zahlreichen Gesellschaft in seinem Hause vor und alle amüsirten sich sehr darüber. Er fragte mich darauf, ob es mir angenehm sein würde, nach Wien zu gehen, er würde in dem Falle mich in die Liste der Berufenen aufnehmen. Ich dankte Sr. Excellenz und antwortete, dass ich nichts Besseres wünschen könne. Die Gräfin Rosenberg versprach mir gütigst, wenn ich dahin ginge, würde sie mir einige Briefe mitgeben, welche von grossem Nutzen für mich sein dürften; und der Graf wünschte, ich möchte mir die Sache einige Tage überlegen und dann wiederkommen und ihm meine Vorschläge bringen. Da das Engagement mit Graf Vidiman soeben zu Ende ging, erwähnte ich gegen diesen das mir gemachte Anerbieten, welches er für höchst vortheilhaft hielt. Durch seinen uneigennütigen Rath bestimmt, machte ich dem Gesandten meine Aufwartung und schloss ein Engagement für ein Jahr ab; mein Salair betrug 400 venetianische Goldducaten (₰ 200), nebst freier Wohnung, Heizung und vier grossen Wachlichtern *per diem*, wie es herkömmlich war. Ich unterzeichnete das Abkommen mit Sr. Excellenz höchlich befriedigt und schätzte mich sehr glücklich, dass es zu Stande gekommen war. Meine Freundin Storce wurde ebenfalls engagirt, und die beiden besten komischen Sänger in Europa, Benuci und Mandini.

Als die Zeit meiner Abreise heran kam, gab die Gräfin von Rosenberg ihrem Versprechen gemäss mir einen Brief an ihren hohen Verwandten, den Oberhofmarschall; einen an den Fürsten Karl von Lichtenstein, Gouverneur von Wien, und einen an den dortigen englischen Gesandten Sir Robert Keith. Vom Grafen Durazzo hatte ich Briefe an die Feldmarschälle Lacy und Loudon, sowie an den witzigen Fürsten de Ligne. Niemals vielleicht besass ein junger Mann einflussreichere Empfehlungen als diese. So vorbereitet, machte ich mich von Venedig aus in einem calassetto auf den Weg; und es war mit schwerem Herzen, dass ich das theure Italien verliess, wo ich so warm patronisirt war und so viele Güte und Gastfreundschaft empfangen hatte.

III. Aufenthalt in Wien.

Kelly in Wien. Kapellmeister Salleri. Italienische Oper im kaiserlichen Palast. Wien und Wiener; allgemein verbreitete Musikliebe. Der Prater und Belustigungen. Salleri und der wilde Eber. Tanzwuth; das Walzen der Wienerinnen.

Nach einer ermüdenden Reise langte ich in Wien an und stieg im »Weissen Ochsen« ab und machte am nächsten Morgen

Signor Salleri meine Aufwartung, um ihm einen Empfehlungsbrief von Signor Bertoni zu übergeben. Salleri war ein Venetianer und ein Schüler des gefeierten Componisten G u z z a n o; Salleri selbst war ebenfalls ein Componist von Bedeutung. Er war Maestro di cappella am Wiener Hofe und ein grosser Liebling des Kaisers. Er leitete die Operaufführungen am Clavier und war Director unter dem Fürsten Rosenberg, dem Oberhofmarschall des Hofes. Er war ein kleiner Mann mit einem ausdrucksvollen Gesichte, und seine Augen waren von Genie erfüllt. Ich habe Storce's Mutter oft sagen hören, dass er Garrick ausserordentlich ähnlich war. Er empfing mich höflich und theilte mir mit, dass die Oper »La Scuola dei Gelosie« die erste sei, welche zur Aufführung kommen werde und in welcher ich mein Debut zu machen habe. Er begleitete mich zu den Zimmern, die für mich bestimmt waren und elegant meublirt, im ersten und zweiten Stockwerk lagen, im herrlichsten Theile Wiens. Ich war, wie gebräuchlich, mit Feuerung und Licht versehen, wie auch mit einem Wagen um mich zu den Proben und Vorstellungen zu fahren.

Nachdem ich mich in meiner neuen Wohnung hinreichend eingerichtet hatte, überbrachte ich alle meine Empfehlungsbriefe und war von der Aufnahme der Adressanten entzückt; besonders von der bei den Marschällen Loudon und Lacy und bei Sir Robert Keith, — die Freundlichkeit des Letzteren war in der That sehr schmeichelhaft für mich. Ich war äusserst froh und hielt Wien für eine höchst angenehme Stadt und für einen reizenden Wohnort. Vierzehn Tage nach meiner Ankunft ward das Theater eröffnet. Die Aufnahme von Fräulein Storce und von Benuci war wirklich enthusiastisch, und es ist mir vielleicht zu sagen gestattet, dass ich mich durchaus nicht über die meinige beklagen konnte.

Der Kaiser Joseph II., begleitet von seinem Bruder Maximilian, dem Erzbischof von Cöln, wohnte der Vorstellung bei, und beide gaben ihre Zufriedenheit kund durch den uns gespendeten Beifall. Zu dieser Zeit war der Wiener Hof vielleicht der glänzendste in Europa. Das Theater, welches einen Theil des königlichen Palastes bildet, entfaltete einen Glanz von Schönheit und Reichthum. Alle Classen der Gesellschaft schwärmten für Musik, und die meisten von ihnen verstanden diese Wissenschaft vollkommen. Damals war Wien in der That ein Ort, wo Vergnügen Tag und Nacht die Oberherrschaft hatte.

Die Frauen sind im Allgemeinen schön; sie haben angenehme Gesichtszüge und eine gleichmässige Figur, besonders die niederen Volksclassen. Alle weiblichen Diensthoten zeigen gern ihre Füsse (die gewöhnlich hübsch sind) und streben eifrig, sich hübsche Schuhe und Strümpfe zu verschaffen. Wien selbst enthielt damals gegen 80,000 bis 90,000 Einwohner und ist von Befestigungen umgeben, welche sehr angenehme Spazierwege bilden; — die Wälle sind malerisch schön. Wien hat zwei Vorstädte, welche den Beschreibungen gemäss 470,000 Einwohner aller Art enthalten. Der prachtvolle Donaustrom fliesst durch die Mitte der Stadt und trennt an der einen Seite die Vorstadt Leopoldstadt vom Prater, den man für die schönste Promenade Europas hält. Die Vorstädte sind reich an prachtvollen Palästen. Unter den hervorragendsten sind diejenigen des Fürsten Schwarzenberg und des Fürsten Adam Ausberg (Auersperg) u. s. w. Ich hatte die Ehre, zu den Günstlingen des Fürsten Ausberg zu zählen. Derselbe war ein grosser Förderer der musikalischen Aufführungen. In seinem Palaste war ein schönes Theater, wo ich die Gräfin Hatzfeld in Gluck's tragischer Oper »Alceste« ihre Rolle unübertrefflich spielen sah. Sie war eine reizende Frau und sehr talentvoll.

Den Prater halte ich, wie ich schon vorhin erwähnte, für die schönste öffentliche Promenade in Europa, er übertrifft in seiner Mannigfaltigkeit bei Weitem unseren schönen Hyde-Park. Er ist ungefähr vier [englische] Meilen lang; an jeder Seite des Fahr-

weges stehen prachtvolle Kastanienbäume und unzählige Alleen und zurückgelegene Wege. Diese Fahrwege sind an Frühlings- und Sommerabenden gedrängt voll von Equipagen. Allenthalben sieht man, wie in unserm Hyde-Park und Bushy-Park, das Wild ruhig grasen und sich die Vorübergehenden ansehen. Am Ende der Hauptallee befindet sich ein ausgezeichnetes Wirthshaus; ausserdem giebt es auf vielen Stellen an diesem zauberischen Orte Schenken, die am Abend von Leuten jeden Ranges besucht werden, welche sich sogleich nach dem Mittagessen dorthin begeben, um sich mit ihrem Lieblingsgericht, geröstetem Kücken, kaltem Schinken und Wurst tractiren zu lassen; Weissbier und Ofner Weine bilden das Desert. Hier bleiben sie bis spät in die Nacht: Tanz, Musik und alle möglichen Belustigungen sind vorherrschend; und an jedem Abend, wo mich nicht mein Beruf fesselte, war ich sicher mitten dazwischen.

Die Donau fliesst durch einen Theil dieser reizenden Gegend. Eines Abends schlug Salieri mir vor, ihn zum Prater zu begleiten. In dieser Zeit componirte er seine Oper »Tarare« für die Grosse Oper in Paris. An der Rückseite der Schenke, wo wir Erfrischungen zu uns genommen hatten, setzten wir uns an das Ufer der Donau; er zog aus seiner Tasche einen Entwurf jener später populären Arie, welche er an demselben Morgen componirt hatte, »Ah! povero Calpigi!« Während er sie mit grossem Ernst und Gesticulation vorsang, richtete ich meine Augen auf den Fluss und bemerkte einen grossen wilden Eber auf uns zuschwimmen. Ich rannte fort, so schnell ich konnte, und der Componist folgte mir, indem er den »armen Calpigi« und, was noch schlimmer war, eine Flasche ausgezeichneten Rheinweins zurückliess. Diese Geschichte gab Stoff zu vielem Gelächter, als wir ausser Gefahr waren. Salieri konnte übrigens Scherze über Alles machen, denn er war ein sehr unterhaltender Mann und in Wien hoch geschätzt; und ich hielt es für ein grosses Glück, von ihm beachtet zu werden.

Die Wiener waren zu jener Zeit tanztoll; beim Herannahen der Carnevalzeit begann Freude und Frohsinn allgemein sich zu verbreiten, und als das Vergnügen am höchsten stieg, war der Glanz und die Pracht unübertrefflich. Die Säle, wo die Maskenbälle stattfanden, waren im Palaste, und so geräumig und bequem sie auch waren, pressten sich doch die Masken förmlich darin zusammen. Niemals sah oder hörte ich von einem Ballsaale, wo mehr auf Eleganz und Bequemlichkeit gehalten wurde; denn so entschieden war die Zuneigung der Wiener Damen für Tanz und Maskerade, dass Nichts den Genuss ihres Lieblingsvergnügens stören durfte, — ja, so hervorstechend war diese Leidenschaft, dass man für Damen in besonderen Umständen, welche nicht beredet werden konnten zu Hause zu bleiben, eigene Zimmer eingerichtet hatte, mit jeder möglichen Bequemlichkeit für ihre Niederkunft, falls dieselben unglücklicher Weise gebraucht werden sollten. Mir ist allen Ernstes mitgetheilt worden, und ich glaube es fast, dass wirklich Fälle vorgekommen sind, wo man den Nutzen einer solchen Einrichtung erfahren konnte. Die Wienerinnen sind besonders wegen ihrer elastischen Bewegungen und ihrer Eleganz im Walzen berühmt, welches sie niemals ermüdet. Was mich anbetrifft, so hielt ich ein Walzen von zehn Uhr Abends bis sieben Uhr Morgens für nichts als ein immerwährendes Drehen; sehr ermüdend für Auge und Ohr, — um von weiteren schlimmen Folgen garnicht zu reden.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kinder-Symphonie.

W. Neve's. Kinder-Symphonie für Pianoforte und acht Kinderinstrumente. Pr. \mathcal{M} 2,50. Braunschweig, Jul. Bauer.

Den Kinder-Symphonien von Haydn, Romberg und aus neuester Zeit von Schulz-Beuthen reiht sich eine neue an. Dass sie ihre Vorgängerinnen aus dem Felde schlagen wird, glauben wir nicht, wohl aber wird sie den mit Flöte, Trompete, Kukuk, Wachtel, Schnarre, Cimbelstern und Trommel und Becken bewaffneten Kleinen ebenfalls Vergnügen machen. Eine Beigabe von Humor hätten wir ihr wohl gewünscht. Sonst ist sie recht gefällig, leicht und kindlich gehalten und besteht aus drei kurzen Sätzen: *Allegro*, *Andante pastorale*, *Allegro*. Mag mans also auch mit ihr versuchen. Dass die Clavierstimme keine technische Schwierigkeiten zu überwinden hat, braucht kaum bemerkt zu werden.

Frkd.

Lieder für eine Singstimme.

Hans Huber. Stimmungen. Gedichte von Heinrich Leuthold, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 53. Pr. \mathcal{M} 2,75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Stimmungen! Mit dem Wort sind die sieben Compositionen treffend charakterisirt. Lieder im gewöhnlichen Sinne dürfte man sie nicht nennen, obwohl das Liedmässige mehrfach durchbricht und sich Geltung verschafft. Die Singstimme ist vorwiegend rhapsodisch-declamatorisch gehalten, ohne jedoch das melodiose Element ausser Acht zu lassen. Fehlte dieses gänzlich, so würde man den Stücken wenig Sympathie entgegen zu bringen vermögen, der Sänger zumal würde sie unbeachtet lassen. Viel ist in die Begleitung gelegt, die sich der Singstimme eng anschliesst und mit ihr zusammen ein untrennbares Ganzes bildet. Was ist es denn nun, das uns, trotzdem wir von normal gebildeter Melodie meist absehen müssen, dennoch für die Gesangstücke einnimmt? Es ist der durch dieselben gehende poetische Zug, ihre eigenartige Gestaltung. Dem Componisten gelingt es in seiner Weise, ein der Stimmung des zu Grunde liegenden Gedichts völlig entsprechendes einheitliches Bild herzustellen. Dass es nicht im Augenblick packt, sondern mehrfach erst nach und nach sich uns offenbart, machen wir ihm nicht zum Vorwurf. Freilich, eine ausdrucksvolle klare und fließende, mit einem Wort schöne Melodie — jetziger Zeit immer seltener ans Licht tretend — wäre uns lieber, aber wir lassen jede Eigenart gelten, sofern sie sich in den Dienst wahrer Kunst stellt, wie es hier geschieht. Doch darf man dem Componisten immerhin rathen, nicht die äussersten Consequenzen daraus zu ziehen, sonst möchte ihm ein vernehmliches Halt! zugerufen werden. Poetisch angehauchte Sänger, dito Begleiter, werden jedenfalls ihre Rechnung finden bei den »Stimmungen«.

W. C. Mählenderfer. Vier Lieder aus der Oper in einem Acte: »Prinzessin Rosenblüthe«, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 52. Leipzig, Rob. Forberg.

Tiefe darf man in den Liedern nicht suchen, aber sie sind gefällig und sangbar, mehr für das Gros des Publikums berechnet und mögen an den betreffenden Stellen in der Oper wirksam sein. Die vier Lieder sind: Liebeslied für Alt, Trinklied für Sopran, Trinklied für Tenor oder Bariton und Abschiedslied für Bass.

Frkd.

Lieder für Sopran mit Pianoforte und Violine.

Oscar Weill. Zwei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligater Violine. Op. 40. Pr. *M.* 4,75. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Nicht besonders ursprünglich erfunden, aber gut ins Gehör fallend werden die beiden Lieder Sängern eine angenehme Unterhaltung gewähren können. Sie klingen vorwiegend an Mendelssohn an. Die Geige wirkt ganz verständig mit und geht nicht darauf aus, den Löwenantheil an sich zu reißen. Den Texten von Rückert (Herbstfrühlingslied: »So oft der Herbst die Rosen stahl«) und Bodenstedt (Frühlingslied: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«) ist die Uebersetzung ins Englische beigefügt.

Frdk.

Lieder für Männerstimmen.

Gustav Schmidt. Sechs volkstümliche Lieder aus Paul Heyse's italienischem Liederbuche für vier Männerstimmen componirt. Op. 47. Heft 4, 2. Partitur und Stimmen Preis *M.* 2,50. Leipzig, Rob. Forberg.

Das graziös-melodische Gewand, in das die Lieder gekleidet sind, harmonirt gut mit dem Ton, der die Texte beherrscht. Das südländisch-volkstümliche Colorit hätte zuweilen wohl charakteristischeren Ausdruck finden können, so z. B. im zweiten Liede »Rosine«, dessen jühe Modulation kurz vor Schluss ausserdem durch nichts motivirt erscheint. Für besonders gelungen halten wir das erste Lied »Morgenständchen« und das letzte »Carmosenella«. Da die Lieder zugleich gewandt und sanglich geschrieben sind, so empfehlen wir sie den Männergesangsvereinen, hoffend, dass diese ebenfalls Gefallen an ihnen finden werden.

Paul Plothow. Vergnügenlicht. Lied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen Pr. 4 *M.* Berlin, Raabe und Plothow.

Ein anspruchsloses Liedchen von 16 Takten, das immer mal mit durchläuft, ohne Unheil anzurichten, aber auch ohne gerade in Entzücken zu versetzen. Doch wir wollen dem Verfasser die Freude an seinem kleinen Opus nicht verderben, wir versichern ihm, dass das, was der Dilettant in Bescheidenheit und Schlichtheit darbietet, uns immer lieber ist, als die aufgeputzte Modeware, welche von routinirten Tagescomponisten auf den Markt geworfen wird.

Frdk.

Lieder für gemischten Chor.

Theodor Bradky. Zwei Lieder für gemischten Chor. Op. 53. Partitur und Stimmen Pr. 4 *M.* Berlin, Raabe und Plothow.

Die in dem Ling'schen Gedicht »Immer leiser wird mein Schlummer« ausgedrückte tief ergreifende Trauer und Klage findet nicht entsprechenden Ausdruck in der Composition. Diese klagt wohl, aber oberflächlich, nichts weniger als überzeugend. Das Gedicht eignet sich seiner subjectiven Haltung wegen überhaupt nicht zur Composition für Chor. Berufe der Verfasser sich nicht auf Andere, denn Andere begehen dieselben Fehler. Auch von rein musikalischem Standpunkte aus betrachtet bietet die Composition nichts, was zu besonderem Lobe herausforderte. Besser gefällt uns Nr. 2 »Altddeutsches Lied«. Hier ist der volkstümliche Ton nicht ohne Glück angeschlagen. Incorrect ist der harmonische Satz vom achten zum neunten Takt, indem hier Quintenparallelen zwischen Alt und Bass entstehen. Und wodurch motivirt der Verfasser das hinaufschreiten der Septime im Tenor von Takt neun zu zehn? Aus der Mache der Lieder ersieht man, dass er nicht zu den modernen Harmonie-

stürmern gehört, die dergleichen Sünden absichtlich begehen; andererseits sollte man meinen, dass wer schon bis zu Op. 53 vorgerückt ist, seinen Satz verstehen müsste. Also wohl nur Flüchtigkeitsfehler, die wir denn auch als solche laufen lassen. Der sachkundige Dirigent aber mag den Rothstift gebrauchen, ehe er das Lied singen lässt. Einigermassen ungeschickt ausgefallen ist auch der Uebergang vom 12. zum 13. Takt.

Frdk.

Die Wiener Hofoper.

Extreme berühren sich bekanntlich, und so kann es vorkommen, dass wir hier sowohl für einen Wagner einen Gast (Herrn Jäger als Sigmund und Siegfried) als für den Grafen Almaviva, die ewig verwaiste Rolle, Herrn Peschier aus Wiesbaden zu hören bekamen, wie auch für eine Wiederholung des »Barbier« abermals ein Gast von Carlsruhe in Aussicht steht. All dies: um einestheils die »Nibelungen« würdig zu besetzen, andertheils um Fri. Bianchi Gelegenheit zu geben, volle Häuser zu erzielen. Die Casse stellt sich jedenfalls bei diesen älteren Opern besser als bei den »Nibelungen«, die man uns diesmal ohne das Vorspiel: »Rheingold« vorgeführt hat. Man ist begierig, wie sich Herr Jäger als Raoul bewähren wird.

Alle Blätter waren einig in ihrem Lobe über den neuen Almaviva, der neben einer Bianchi sich mit Ehren behauptete. Er soll aus Galizien stammen, selbstverständlich ein Semite, ebenso wie der erste Almaviva, Garcia, es war. Jedenfalls ist Herr Peschier, dessen Photogramm keineswegs seine Abstammung verräth, ungleich besser, als der seiner Zeit vielgefeierte Reichardt, der in den vierziger Jahren diese Rolle zu Ehren brachte. Seit dem Jahre 1848 beherrschte der »Barbier« nie mehr das Repertoire; mit wenigen seltenen Ausnahmen war er zum Schlafe verdammt. Herr Peschier, der in seiner Einlage aus dem »Liebestranke« sich noch ausserdem als Cantabile-Sänger bewährte, wäre jedenfalls eine gute Acquisition für unsere Hofbühne. Leider scheint er in Wiesbaden gebunden. Neben diesem Gast machte sich der neue Baryton Horwitz vortheilhaft bemerklich, und Fri. Bianchi übertraf sich selbst. Ich kenne keine lebenswürdigere Arie, als die so elastische für den tiefsten Contralt wie den höchsten Sopran mögliche Rosinen-Arie. Rossini konnte nur einmal eine solche schreiben. Und sie bleibt ewig jung und ewig grün. Wenn erzählt wird, Rossini habe einst eine Sängerin besonders belobt, weil sie diese Arie gesungen wie sie steht, so ist das schon darum minder glaublich, weil keine Rosine die darin vorkommenden freien Cadenzen nicht auf irgend eine Weise wird ausschmücken wollen, und in der That: Fri. Bianchi hat ihrer Schule alle Ehre gemacht hinsichtlich der Neuheit und des Geschmacks ihrer Varianten. Wenn von einem Staudigl behauptet werden konnte, man habe bei ihm das Gefühl, als componire er im Momente selbst die Rolle, so gilt das einigermassen auch von der Bianchi, obschon sie noch nicht auf derselben Höhe steht wie ihre letzte Meisterin Viardot-Garcia, die ich 1854 in Berlin gehört. Ausser der stupenden Riesencadenz, die ihren Lippen quasi improvisirt entquoll, ist mir noch ihr Spiel unvergesslich, und namentlich die undefinirbare Art und Weise, wie sie den Figaro vor dem kommenden Bartolo verbirgt.

Obwohl dem Mädchenthum längst entwachsen und keineswegs eine Venus, war sie in diesem Augenblicke von bezauberndem Reize, eine Scene, wie sie keine Rosine mehr zu Stande bringt, selbst nicht eine Patti.

Wir wollen nicht mäkeln an einer Patti, nur so viel: der Effect, den die Bianchi hier gleich anfänglich gemacht, hält

der Patti die Wage. Nach meinem subjectiven Gefühl ist Ton und Ausdruck der Bianchi wärmer.

Im Verhältniss der beiden Directoren Jauner und Dingelstedt scheint es beim alten *status quo ante* zu bleiben. Die neu creirte Stelle des Ministeriums für schöne Künste hat bisnoch kein Lebenszeichen gegeben.

Soll ich Ihnen auch etwas von den »Nibelungen« sagen? Die Acten sind ja bereits geschlossen. Ich kenne Sänger, die noch den »Lohengrin« mit Vergnügen singen, von den »Nibelungen« (inclusive »Meistersinger«, »Tristan«) nichts wissen wollen. *Anch'io!* —

Wie ist doch Bayreuth zu beklagen! Zwei Opernhäuser, und doch kein Theater. Doppelte Ironie! Was ich mir gedacht habe, als ich den »Siegfried« hörte, resp. die »Götterdämmerung« (recte Siegfried's Tod, denn 21 Seiten waren gestrichen) möchte ich Ihnen zum Schluss noch mittheilen.

Es kommt mir vor, als ob nur der Waldvogel und die Rheintöchter, als inferiore Geschöpfe, bei Wagner noch singen dürften, alle übrigen Menschen müssen declamiren. Wenn nun Siegfried den Waldvogel »allegirte«, so wäre es im Wagnerischen Sinne viel natürlicher, wenn er das Waldvogelmotiv dem Orchester gelassen hätte, wozu Siegfried den Wortcommentar bringen könnte.

So aber klingt dieses Vogelmotiv gerade im Munde einer Männerstimme läppisch, wenn nicht lächerlich, obschon es Gesang sein soll und zwar für eine Sopranstimme. So wenig aber der Componist eine für Sopran gedachte Arie dem Tenor giebt, ebensowenig braucht Siegfried mit dem Waldvogel zu rivalisiren. Wenn ich auch absolutester Wagnerianer wäre, müsste ich diese einzige Ausnahms-Gesangstelle perhorresciren. Ebenso wenig wäre ich einverstanden, dass der Componist dem Siegfried mit der Tarnkappe, wo er doch nicht gekannt sein will, das so leicht kenntliche Hornmotiv mitgiebt. Hätte er dem Motiv wenigstens auch eine Tarnkappe aufgesetzt, so wäre er doch wenigstens wahr und consequent geblieben. *) X.

Nachtrag.

Nachdem Herr Jäger im »Tannhäuser« bewiesen, dass er wohl Spiel und Declamation besitzt, aber keine Idee von Gesang, so brauchen wir auf seinen Raoul um wenigsten neugierig zu sein. Wohl ist er zu entschuldigen; denn auf die drei anstrengenden Partien der »Nibelungen« noch einen Schmelz für eventuelle Gesangstellen, wie sie doch noch ein »Tannhäuser« aufweist, übrig haben, ist wohl eine starke Zumuthung für einen Sänger, und wäre er auch noch ein grösserer Stimmrecke als Herr Jäger.

Leider oder gottlob! ist dieser Sänger, der in Bayreuth ein stattlich Gut sein eigen nennen soll, so glücklich situirt, dass er seine Stimme (und vielleicht noch manches andere) dem Moloch der Zukunftsmusik zum Opfer bringen kann.

Ich habe bereits bemerkt, dass an der Hofoper ein Trifolium von Ober-Regisseuren existirt, die monatlich in ihrer Function abwechseln, es sind dies die Herren: Scaria, Mayerhofer und Walter. Von ihrem wohlthätigen Walten verspürt man bis nun noch nicht viel, das *onus* scheint dieses Triumvirat nicht schwer zu drücken, denn jeder hat nur brav im alten Geleise zu bleiben, denn wenn z. B. jeder der Dreien dieselbe Oper zu »regieren« resp. zu inspiciere hat, so darf er doch kein Jota ändern an der Einrichtung der Oberregie, er hat sie also vielmehr zu »inspiciren«, und da ausserdem noch seit längster Zeit Herr Steiner als eigentlicher Unter-Regisseur fungirt, so sind diese drei Ober-Regisseure, von denen jeder 1500 fl. bezieht, doch

nichts weiter als Oberinspectoren, denn sie haben das Erbe der mit 3000 fl. pensionirten Oberinspectors Levy angetreten, nus dass sie zusammen 1500 fl. mehr beziehen als dieser. Da ausserdem aber noch zwei Inspicienten fungiren, so sind offenbar diese Ober-Inspectoren (wenn sie auch Ober-Regisseure betitelt werden) nur reiner Luxus.

So spart man hier zu Lande. Von der höheren Bildung dieses Triumvirats kann man eine Idee bekommen, wenn man hören muss, dass einer derselben sein Licht dergestalt leuchten liess, dass er das Wort »Remuneration« in »Renumeration« corrigiren zu müssen glaubte. *Quod in actis, in mundo* — man kann sich überzeugen, dass dies keine leere Erfindung.

Schade, dass uns das Gastspiel des Tenoristen Vogl von München vereitelt wurde. Man wollte behaupten, die kühle Aufnahme Nachbar's hier habe es unmöglich gemacht; er wurde einfach krank. Und doch ist derselbe als Oratorien-sänger im besten Andenken, als dass er ein ähnliches Loos wie Nachbar hätte befahren müssen.

Noch etwas Unglaubliches habe ich zu melden: »Die Claque soll abgeschafft werden«.

Ich mag und will den Gedanken gar nicht fassen, als hätte etwa mein Bericht sein Schärfein dazu beigetragen. Wäre es so, dann sei das freie Wort gesegnet.

Ueber das Gastspiel der Frau Sachse-Hofmeister, die für die scheidende d'Angeri den Fidelio zur Beethovenfeier, dessen Standbild morgen entbüllt wird, ermöglicht, vielleicht nachträglich. — Dass Jauner demissionirt hat, wird Ihnen bekannt sein, wann er geht, ist noch unbestimmt. *) X.

*) Am 4. Mai Mittags liess sich der General-Intendant Baron Hofmann die Mitglieder des Burg- und des Hof-Operntheaters vorstellen, die Ersteren auf der Bühne des Hofschauspielhauses, die Letzteren im Kaisersaale vor der Kammerherren-Loge. Man stellt uns den Text der beiden Reden, welche Baron Hofmann gehalten, zur Verfügung. Wir theilen dieselben in einem, das Wichtigste umfassenden Auszuge mit.

In der Burg.

Gehrter Herr Director!
Verehrte Anwesende!

Ich bin im Voraus überzeugt, dass Sie von mir kein eigentliches Programm verlangen. Ein mehr als zehnjähriges gemeinsames Schaffen lässt ja jede Persönlichkeit genau erkennen. Worin lag der Brennpunkt meines bisherigen Wirkens? Ich habe darauf geachtet, dass die schöne Renaissance, welcher mein verehrtester Freund (Dingelstedt), der gewaltigste und geschmackvollste Dramaturg der Gegenwart, mit vollster Billigung unseres obersten Chefs das Burgtheater entgegengeführt hat, nicht durch das Hereinbringen des Barocken, des Zopfes verunstaltet werde. Meine Bestrebungen gingen auf maassvollen Fortschritt, welcher uns erlaubt, die Musterwerke der civilisirten Welt in voller Reinheit zur Darstellung und zugleich dem vaterländischen Talente ein trautes Heim zu bereiten. In meinen Jahren ändert man sich nicht mehr. Ich verspreche Ihnen, in allen Stücken gerecht zu sein und Ihre Wünsche nach Thunlichkeit zu berücksichtigen. — So wollen wir denn festhalten an alten freundlichen Erinnerungen, mit aller Zuversicht in die Zukunft blicken.

In der Oper.

Verehrter Herr Director!
Meine Damen und Herren!

Indem ich vom Kaiser mit der Oberleitung der Hoftheater beauftragt, in diesen ausgezeichneten Künstlerkreis trete, erachte ich es als eine günstige Vorbedeutung, dass es mir vergönnt ist, gerade am Beethovenstage zu Ihnen zu sprechen.

Unser Ziel muss dahin gerichtet sein, unsere Opernbühne, deren bisherige Leistungen ich nicht unterschätze, definitiv auf denjenigen Platz zu heben, welchen unser Burgtheater bereits einnimmt, und der Wiener Hofoper eine Stellung anzuweisen, die selbst von analogen Kunstinstituten als leitende anerkannt wird. Was den Weg betrifft, dieses Ziel zu erreichen, so scheint es mir nicht zweifelhaft zu sein. In der Hauptsache können wir fortsetzen, was im Vorjahre mit der Mo-

*) Vielleicht ein Vorschlag zur Güte. Uebrigens wird diese Kritik eines alten Bühnensängers Herrn Wagner und seinen Freunden wohl nicht sehr wehe thun. D. Red.

zart-, mit der Wagnerwoche so schön begonnen wurde: eine würdige Interpretation gediegener Kunstwerke. Eine Hauptaufgabe fällt den Kapellmeistern zu. Sie sind die musikalischen Regisseure und mir unbedingt verantwortlich für das Geleistete. Von den Mitgliedern fordere ich treueste Pflichterfüllung. Dagegen verspreche ich Ihnen Unparteilichkeit, Gerechtigkeit, Billigkeit. Sie können mich jederzeit beim Worte nehmen. Momentane Erfolge, augenblicklichen Glanz strebe ich nicht an. Wir müssen ernst künstlerisch streben. Selbstverständlich wird ein schöner Schlusserfolg nicht mein Verdienst, sondern das Ihrige sein.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Vergl. Sp. 42—78 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitung.)

Den 25. Januar 1880.

Während sonst um diese Zeit in biesiger Stadt Prinz Carneval unumschränkt das Scepter schwingt, tritt heuer auch Euterpe schon wieder auf den Schauplatz. Bereits gestern fand ein Concert des Pianisten Hermann Zoch im Museums-Saale statt. Das Publikum hatte sich vor dem hier völlig unbekanntem Künstler gegen alles Erwarten zahlreich eingefunden. Schon das Programm kündigte ihn als einen Mann an, der nicht dem oberflächlichen Virtuositenthume huldigt. Er spielte die chromatische Phantasie und Fuge von J. S. Bach, die C-moll-Sonate Op. 111 von Beethoven, Mendelssohn's Variations serieuses, mehrere kleinere Stücke von Schumann und Chopin. Den Schluss bildete Liszt's Don Juan-Phantasie. Der Concertgeber wurde allen diesen Aufgaben in sehr lobenswerther Weise gerecht und entwickelte eben so viele Bravour als ausdauernde Kraft. Störend war mir der allzuhäufige Gebrauch des Pedals. Wegen Indisposition der Altistin Fr. Tribelhorn erlitt der vocale Theil des Abends eine Störung, indem nur deren erste Nummer, die so selten gehörte Concert-Arie von Mozart (Recitativ und Ronde), eine gar wunderbar schöne Composition, wenn auch stark beeinträchtigt durch Heiserkeit, zum Vortrag kam, während die beiden angekündigten Duette von Lassen wegbleiben mussten.

Den 3. Februar 1880.

Gestern wurde das vom letzten Weihnachtstage her vorbehaltene Concert ausser Abonnement der musikalischen Akademie unter Herrn Hofkapellmeister Levi's Direction nachgeholt. Ungeachtet wir uns mitten im Fastnachts-chaos befinden, wurden doch Compositionen höchsten Ernstes auf die Tagesordnung gesetzt: die Cäcilien-Ode von Händel und Beethoven's Neunte Symphonie. Beide Werke sind dem Publikum durch frühere, das letztere durch vielfache höchst vollendete Aufführungen unter Franz Lachner bekannt. Nachdem ich Gott und der musikalischen Akademie dafür danke, endlich einmal wieder ein wenn auch kleines Oratorium gebracht zu haben, so will ich bei der Beurtheilung einen möglichst gelinden Maassstab anlegen. Ich lobe daher vor Allem die kraft- und schwungvolle Aufführung der im Lapidarstil geschriebenen Chöre durch die Vokalcapelle unter Hinzutritt vieler Dilettanten. Auch verkenne ich nicht das von Erfolg gekrönte Streben der Frau Bussmeier-Wekerlin, mit ihren schönen Mitteln, wie wohl gewohnheitsmässig mit ganz undeutlicher Aussprache, die Solopartie zum Ausdrucke gebracht zu haben. Als unzulässig muss ich es aber bezeichnen, den nur für eine Vorstadtbühne ausreichenden, daneben unbegreiflicher Weise aber doch oft auf der Hofbühne selbst in grösseren Partien erscheinenden Herrn Mikorey zu einer so bedeutenden Solopartie in einem Händel'schen Oratorium zu verwenden. Ich weiss zwar, dass Herr Vogl nur selten geneigt ist, der heil. Cäcilia

in Concerten zu opfern; wer immer aber die Schuld tragen mag, dass nicht Herr Vogl diese Partie sang, der hat sich schwer an dem grossen Händel, sowie an dem Heiligthume der Tonkunst versündigt. Uebrigens kann ich nicht verhehlen, dass die Aufführung dieses Werkes durch den Oratorienverein im Jahre 1878 eine der Grösse und Würde des Händel'schen Stils angemessenere war, indem diesmal die lebhaftesten Tempi meist übereilt wurden, und auch das Uebrige manches zu wünschen liess. Was nun die Neunte Symphonie anlangt, so kann ich die Ueberzeugung nicht zurückhalten, dass ich dieses Riesenwerk, schon den instrumentalen Theil allein betrachtet, unter Lachner's, ja sogar unter Wüllner's Leitung unendlich besser und exacter im Einzelnen und in viel grossartigerer Totalauffassung gehört habe. Am gelungensten war neben dem Adagio, das ich für das grösste Meisterstück seiner Gattung im 19. Jahrhundert erklären möchte, wie gewöhnlich noch das Scherzo. Als aber im letzten Satze die Singstimmen begannen, und sowohl in den Solo-Sätzen als auch im Quartett sich bedenkliche Blässen gaben, sehnte ich mich wieder nach den drei ersten Sätzen, welche wenigstens halbwegs entsprechend und ohne Mitwirkung des Herrn Mikorey und Consorten vorgeführt worden waren. Nichts desto weniger war das ungewöhnlich zahlreich versammelte Publikum dankbar.

Den 12. Februar 1880.

Die königliche Vokalcapelle unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Rheinberger hatte sich den gestrigen Aschermittwoch zur Aufführung einer interessanten Soirée im grossen Odeonssaale ausersehen. Bei den gegenwärtig hier sehr stark grassirenden katarrhalischen Affectionen war es höchst erfreulich, immerhin noch ein so erfolgreiches Zusammenwirken einer nicht unbedeutenden Anzahl gesunder und klingvoller Stimmen zu hören. Unter den zehn zum Vortrag gekommenen 3-, 4-, 6- oder 8-stimmigen Compositionen war für mich von mächtigem Eindrucke das an der Spitze stehende *de profundis* von Gluck mit Orgelbegleitung, eine höchst grossartige Tondichtung in der bekannten schlichten Art des Meisters. Ausserdem muthete mich nach dem ernsten *Salve regina* von Bernabei und der classischen Motette von J. Ch. Bach »Lieber Herr Gott«, das wenn auch etwas moderne »*Ave verum*« aus Op. 50 von E. Fr. Richter recht freundlich an, während die beiden vierstimmigen Chöre: »Frühlingswonnen« und »Selige Nacht« von Robert Franz, so wie die etwas unreifen Versuche eines Schülers des Herrn Rheinberger, Egerton Seymour: »Nun sag' ich gute Nacht« und »Herr Winters«, ebenfalls vierstimmige Chöre, wenig ansprachen. Sehr anregend wirkte H. Marschner's humoristische »Storch's Ankuft« für drei Frauenstimmen mit Clavierbegleitung, während Mendelssohn's Jagdlied aus Op. 59 prachtvoll schloss. Dazwischen sang Fr. Marie Schulze, vor kurzem hier noch Bühnensängerin, mit herrlicher Altstimme unter Orgelbegleitung eine freundliche Cantate: »Zum Friedensfest« von J. G. Herzog, und unser Bühnenbassist Herr Petzer voll warmem Ausdrucke und mit weit mehr Erfolg, als er im Theater zu erringen pflegt, Lieder von Zenger und C. M. v. Weber. In der zweiten Abtheilung hörte ich zu meiner Freude den ebenso kraftvollen als weichen Celloton des Herrn Hofmusikanten Bennat, welcher eine mit viel Geschmack, jedoch etwas zu schnell gespielte Gavotte von S. Bach, ein Adagio, leider aus eigener Fabrik, folgte liess. Die Theilnahme des ziemlich zahlreich versammelten Publikums war eine warme, die Temperatur des Saales aber eine sehr kühle.

(Fortsetzung folgt.)

[72] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Donizetti, G., Overture zu »Die Regimentstochter«. Komische Oper in zwei Acten. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen von G. Rösler. *M.* 4. 75.

— Dieselbe. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von G. Rösler. *M.* 2. —

Hofmann, Heinrich, Op. 49. Zwiesgespräch und Carnevals-scene. Zwei Stücke aus der Italienischen Liebesnovelle für Orchester. Partitur *M.* 5. — Stimmen *M.* 7. —

Jacoby, Wilh., Op. 4. Fünf Variationen über ein Originalthema für das Pianoforte. *M.* 2. 50.

Clavier-Concerte alter und neuer Zeit. Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Henselt, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber.

Ausgabe für zwei Pianoforte mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten Original-Pianoforte-Stimmen, als erstes Pianoforte.

No. 3. Field, J., Concert. Asdur. Erster Satz. *M.* 4. 50.

— 6. Mozart, W. A., Concert. Cdur. *M.* 6. 50.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Dritte Reihe.

No. 285. **Jadassohn, S.,** Im Volkston. »Einen Brief soll ich schreiben«, aus Op. 52. No. 4. Fdur. *M.* —. 50.

— 288. — Böhmisches Volkslied »Es scheinen die Sternlein so hell«, aus Op. 52. No. 5. Dmoll. *M.* —. 50.

— 289. **Ludwig, Rob.,** »Hoch auf fliegt mein Herz«. *M.* —. 50.

Liszt, Franz, Hunnenschlacht. Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Stimmen *M.* 19. —

Mozart, W. A., Overture zu »Lucio Silla«. Oper in 3 Acten. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen von Paul Graf Waldersee. *M.* 4. 50.

— Dieselbe. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Paul Graf Waldersee. *M.* 2. —

Schumann, Rob., Warum? Phantasiestück für das Pianoforte aus Op. 42. No. 3. Für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von Adolphe Fischer. *M.* —. 75.

Siehmann, Fr., Op. 60. Sechs Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M.* 2. —

No. 4. *Intermezzo.* »Dein Bildniß wunderschön«. — 2. *Mignon's Lied.* »Nur wer die Sehnsucht kennt«. — 3. »Es war ein alter König«. — 4. »Es blies ein Jäger wohl in sein Horn«. — 5. *Wanderers Nachtlied.* »Ueber allen Gipfeln ist Ruh«. — 6a. »Ich wandte unter Blumen«. — 6b. Dasselbe für Sopran oder Tenor.

Sternberg, Const., Op. 48. Sonat und Jetté. Zwei Tänze. Menuett und Polka für das Pianoforte zu vier Händen. *M.* 2. 50.

Stradella, Aless., »Pietà Signore«. Kirchen-Arie. Für Violoncell mit Pianoforte- oder Orgel-Begleitung bearbeitet von Adolphe Fischer. *M.* 4. 25.

Wagner, Rich., Vorspiel zu der Oper »Lohengrin«. Für Orgel, Harmonium oder Pedalfügel bearbeitet von B. Sulze. *M.* —. 75.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie IX. Erste Abtheilung. **Cassationen, Serenaden** für Orchester. No. 8—14. *M.* 24. 45.

No. 8. Serenade No. 6. Ddur $\frac{3}{4}$. — 9. Serenade No. 7. Ddur C. 40. Notturmo (Serenade No. 8). Ddur $\frac{3}{4}$. — 11. Serenade No. 9. Ddur C. — 12. Serenade No. 10. Bdur C. — 13. Serenade No. 11. Esdur C. — 14. Serenade No. 12. Cmoll C.

Volksausgabe.

No. 113. **Beethoven, Concerte** für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. *M.* 6. —

267/268. — **Symphonien.** Arrangement f. zwei Pianoforte zu acht Händen. Zweiter Band, No. 6—9. Pianoforte I u. II. *M.* 42. —

174. **Blumenthal, Pianoforte-Werke** zu zwei Händen. *M.* 6. —

105. **Meyerbeer, Prophe.** Bearbeitung für das Pianoforte zu vier Händen. *M.* 12. —

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[73] **Krönungs-Messe**

von

W. A. Mozart.

Für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet

von

Carl Burchard.

Preis *M.* 4. 50.

[74] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von

J. Rieter - Biedermann in Leipzig und Winterthur, durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

(Übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*

Clavier-Auszug 2 *M.* 40 $\frac{3}{4}$ n. Chorstimmen à 50 $\frac{3}{4}$ n.

Alexander's Fest.*

Clavier-Auszug 2 *M.* 40 $\frac{3}{4}$ n. Chorstimmen à 75 $\frac{3}{4}$ n.

Athalia.*

Clavier-Auszug 3 *M.* n. Chorstimmen à 75 $\frac{3}{4}$ n.

Belsazar.*

Clavier-Auszug 4 *M.* n. Chorstimmen à 4 *M.* n.

Cäcilien-Ode.

Clavier-Auszug 2 *M.* n. Chorstimmen à 50 $\frac{3}{4}$ n.

Deborah.

Chorstimmen à 4 *M.* 20 $\frac{3}{4}$ n.
(Der Clavier-Auszug erscheint später.)

Dettinger Te Deum.

Clavier-Auszug 2 *M.* n. Chorstimmen à 50 $\frac{3}{4}$ n.

Herakles.*

Clavier-Auszug 4 *M.* n. Chorstimmen à 4 *M.* n.

Josua.

Clavier-Auszug 3 *M.* n. Chorstimmen à 4 *M.* n.

Israel in Aegypten.*

Clavier-Auszug 3 *M.* n. Chorstimmen à 4 *M.* 50 $\frac{3}{4}$ n.

Judas Maccabäus.*

Clavier-Auszug 3 *M.* n. Chorstimmen à 90 $\frac{3}{4}$ n.

Salomo.*

Clavier-Auszug 4 *M.* n. Chorstimmen à 4 *M.* 20 $\frac{3}{4}$ n.

Samson.*

Clavier-Auszug 3 *M.* n. Chorstimmen à 90 $\frac{3}{4}$ n.

Saul.*

Clavier-Auszug 3 *M.* n. Chorstimmen à 75 $\frac{3}{4}$ n.

Susanna.

Clavier-Auszug 4 *M.* n. Chorstimmen à 75 $\frac{3}{4}$ n.

Theodora.

Clavier-Auszug 3 *M.* n. Chorstimmen à 75 $\frac{3}{4}$ n.

Trauerhymne.

Clavier-Auszug 2 *M.* n. Chorstimmen à 75 $\frac{3}{4}$ n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 $\frac{3}{4}$ n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 26. Mai 1880.

Nr. 21.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München. (Schluss.) — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Die Weiber von Weinsberg, Gedicht von Moritz Hartmann, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von Ed. Hille Op. 47. — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80. (Fortsetzung.) — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

(Schluss)

In den Handschriften, welche Herrn Prof. Maier zur Catalogisirung vorlagen, finden sich nicht weniger als 2368 Musikstücke ohne Bezeichnung des Componisten, und man begreift leicht, dass eine umständliche Operation erforderlich war, um den wirklichen Autor jedes einzelnen Stückes ausfindig zu machen, und bei vielen von ihnen ist dem Verfasser solches (mit dankenswerther Unterstützung von Franz Commer in Berlin und Dr. Pachler in Wien) auch gelungen. Nicht weniger als 203 Nummern von ihnen erwiesen sich als Eigenthum des Orlando Lasso, jenes grossen, erfindungs- und fruchtreichen Tonkünstlers, welcher noch heute den weithin glänzenden Mittelpunkt und die bedeutendste Gestalt in der Münchener Musikgeschichte bildet. Bei der sowohl relativen Bedeutung dieses Mannes für jenen Ort, als auch absoluten Bedeutung Lasso's für die Musik ist es sehr zu bedauern, dass wir eine eingehende, quellenmässige Lebensbeschreibung desselben noch immer entbehren müssen. Der verstorbene Custos Dehn in Berlin arbeitete an einer solchen, er kam aber über das Sammeln und Pläniemachen nicht hinaus. Wer ihn über den Gegenstand reden hörte, der musste glauben, dass seine Biographie nahezu fertig sei; er wusste genau anzugeben, worin Bainsi, der Palestrina-Biograph, mit seinem Urtheil gefehlt habe, und wollte ihn nun zurecht setzen, dabei die beiden Künstler und viele andere geschichtlich in die richtige Beleuchtung bringen, den Lasso zugleich als den Seb. Bach seiner Zeit erweisen, und was sonst nicht alles noch. Aber in Wirklichkeit verhielt es sich ganz anders. Der treffliche Dehn besass überhaupt keine geschichtliche Einsicht, er war lediglich Antiquar. Seine Kenntnisse war Stückwissen und bildete niemals einen zusammenhängenden Faden von geschichtlicher Continuität. Als er seiner Meinung nach in der Lasso-Biographie schon sehr weit vorgeschritten war, fragte er mich eines Morgens in der musikalischen Abtheilung der Berliner Bibliothek mit allem Ernst, was ich meine: ob er das Buch mit Rücksicht auf die »Culturgeschichte« — (es war um 1856 und diese wurde damals Modeartikel) — abfassen, oder sich lediglich auf biographisch-musikalische Daten und Thatsachen beschränken solle. Wir kamen bald überein, dass letzteres zu wählen sei, worüber er sehr vergnügt wurde und nun in belustigender Weise der »Culturgeschichte« allerlei Schlimmes nachredete. Mir ahnte freilich schon damals, dass seine Lasso-Biographie niemals unter die Druckerpresse

xv.

kommen würde, weder mit Culturgeschichte noch ohne dieselbe. Ich erwähne dies hier nur, weil mir einige Zeit nach Dehn's Tode auf Befragen mitgetheilt wurde, sämtliche Lasso-Materialien des Verstorbenen seien dem Verfasser des vorliegenden Manuscripten-Katalogs übergeben behufs Abfassung einer eingehenden Biographie jenes unsterblichen Münchener Meisters. Eine derartige Nachricht musste Jedem höchst erfreulich sein, da Herr Prof. Maier das vollste Material für ein solches Werk dienstlich unter Händen hatte und hinsichtlich seiner musikalischen Bildung ganz besonders für diese Arbeit befähigt ist. Seither sind aber einige zwanzig Jahre verstrichen, — und heute müssen wir wohl zweifelnd fragen, ob der Herr Verfasser an die Ausführung eines solchen Unternehmens überhaupt noch denkt. Die blosse Anfrage wollen wir bei dieser Gelegenheit aber doch nicht zurückhalten; vielleicht regt sie auf die eine oder andere Art an. Dehn hatte das Werk immerhin auf gründliche Weise, als echter Forscher, begonnen, und es wäre zu beklagen, wenn sein Bemühen als gänzlich fruchtlos sich erweisen sollte.

Ueber die Ausführung des vorliegenden Handschriften-Katalogs ist nur zu sagen, dass dieselbe durchweg als musterhaft zu bezeichnen ist. Weniger lässt sich dieses von dem Druck behaupten, wie denn in deutschen Officinen namentlich bei den für Kataloge verwendeten Schriften ein schlechter Geschmack herrscht. Auch dieser Münchener Drucker weiss garnicht, was mit Initialen und Cursivschriften zu machen ist; alles ist aus demselben Antiqua-Kasten genommen, wobei die fetten Namen wie Fettperlen auf der Suppe schwimmen. Sehr hässlich und wenig übersichtlich. Zum Theil hängt diese Ausstattung auch wohl mit den »wiederholten Kürzungen« zusammen, zu welchen der Verfasser vor dem Druck veranlasst wurde. Er sagt darüber am Schluss des Vorwortes: »Zwingende Verhältnisse bedingten nicht nur eine durchgehende Kürzung dieses Katalogs, sondern untersagten auch die detaillirte Inhaltsangabe mancher Codices (vergl. z. B. Nr. 42, 56, 108, 132 und die Lautea- und Orgelabaturaturen). Aus demselben Grunde musste leider davon Umgang genommen werden, in den Index die bereits zusammen gestellten Textanfänge sämtlicher Compositionen aufzunehmen.« Diese »zwingenden Verhältnisse« sind ohne Zweifel als Ersparungsrücksichten zu bezeichnen. Wir können nur bedauern, dass unsere armen Musikhandschriften nicht in arabischer oder chinesischer Sprache abgefasst sind: dann hätte sich gewiss ein Mitglied der dortigen Akademie der Wissenschaften zu ihrer behübigen Beschreibung gefunden und die Wiener Staatsdruckerei würde wohl dieselbe mit bekannter Pracht zum Druck gebracht haben. Wir sind die Paris unter

den Wissenschaftlern, das muss man nicht vergessen; und vielleicht will es das Schicksal, dass wir ewig Paria bleiben.

Chr.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung.)

Kaiser Joseph's II. Musiklebe und einfache Lebensweise. Deutsches Schauspiel in Wien. Schröder und Brockmann als Darsteller englischer Dramen. Freimaurerei. Deutsche Melodramen. Besuch bei Haydn in Eisenstadt. Fürst Esterhazy. Misslungenes Concert einer Engländerin.

Mit meiner Lage in Wien war ich aufs Höchste zufrieden; nichts konnte die Fröhlichkeit jenes reizenden Ortes übertreffen. Ich war glücklich genug in die beste Gesellschaft eingeführt zu werden; mein Salair genügte völlig für meine Bedürfnisse und Wünsche; das Publikum war sehr gütig und nachsichtig bei meinem Erscheinen auf der Bühne. Die gütige Aufnahme, welche ich bei Sir Robert Keith fand, trug nicht wenig dazu bei, die gute Meinung der Directoren des Theaters von mir zu erhöhen.

Da das Theater sich im Palaste befand, beehrte der Kaiser die Proben oft mit seiner Gegenwart und unterhielt sich zwanglos mit den Künstlern. Er sprach das Italienische wie ein Toskaner und war gütig und herablassend. Er war fast jeden Abend bei der Oper zugegen, begleitet von seinem Neffen Franz, damals ein Jüngling. Gewöhnlich betrat er seine Loge vor Beginn des Stückes; war er aber an dem bestimmten Momente nicht dort, wurde der Vorhang aufgezogen; er hatte befohlen, niemals auf ihn zu warten. Er war ein leidenschaftlicher Verehrer der Musik und ein ausgezeichnete und genauer Beurtheiler derselben. Seine Lebensweise war ganz methodisch. . . . Er war ein Feind von Pomp und Parade und vermied dieselben so viel als irgend möglich; ein Privatadelmann gebrauchte in der That kaum so wenig Bedienung als er. . . . Den Fürstinnen Lichtenstein, Schwarzenberg, Lobkowitz und der Gräfin Thun war er besonders gewogen und stattete ihnen oft Abends Visiten ab; er kehrte aber jedesmal unbegleitet zu seinem Wagen, welcher auf der Strasse stand, zurück und gestattete nie, dass derselbe in den Hofraum gefahren wurde, wo die anderen Wagen warteten. Er wünschte nicht, dass irgendwie Umstände seinethalben gemacht würden, was ja ausserordentlich liebenswürdig von ihm war; aber da in allen civilisirten Ländern eine bestimmte und entschiedene Distinction zwischen dem Fürsten und den Unterthanen herrscht oder herrschen sollte, so erschien dieses nicht sehr weise von ihm, selbst wenn es unaffected war, und von allem Stolze ist derjenige der verächtlichste, welcher, wie Southey sagt, »Demuth äßt«.

Der Kaiser Joseph hatte einen grossen Widerwillen, zu seinem Portrait zu sitzen, obgleich die grössten Künstler sich um die Ehre bemühten, es machen zu dürfen. Pelegrini, der berühmte Maler, bewarb sich um diese Gunst, aber vergebens. Der Kaiser sagte zu ihm: »Ich sehe nicht ein, warum wir unsere Zeit mit dergleichen verschwenden wollen, wenn Sie gern ein Bild von mir haben wollen, so portraituren Sie irgend einen hässlichen Menschen, mit einem grossen Mund und langer Nase, und Sie werden mein Facsimile haben.« Es war aber gerade das Gegentheil der Fall, denn Se. Majestät hatte ein intelligentes Gesicht und schöne Zähne, und wenn er lachte und sie dabei zeigte, war er eher schön als hässlich. . . .

Die italienische Oper hatte wöchentlich nur drei Aufführungen in Wien; die anderen vier Abende (die Sonntage

eingeschlossen) waren zu deutschen Schauspielen bestimmt, denen ich immer beiwohnte, da an einer Seite des Theaters sich zwei grosse Logen für die italienischen, und auf der anderen Seite zwei solche für die deutschen Künstler befanden. Voll Entzücken sah ich den berühmten Schauspieler Schröder, welcher der Garrick Deutschlands genannt wurde. Den Sir Peter Tearle spielte er wundervoll, und sein Lord Ogleby stand demjenigen King's nicht nach, und es waren dieses die beiden besten Darsteller des alten excentrischen Edelmannes, welche ich je gesehen habe. Schröder war auch sehr gross in König Lear. Die Scene, wo er nach seinem Narren fragt, war eine der exquisitesten Darstellungen, deren ich mich erinnere, wie er denn in den meisten Shakspeare'schen Stücken, die in das Deutsche übersetzt worden sind, sehr gross war. Seine Darstellung des Sir Benjamin Dove in Cumberland's Drama »Die Brüder« war ebenfalls eine herrliche Leistung; wie auch der Captain Ironsides von Brockmann, welcher ein ebenso ausgezeichnete Komödien- als Tragödienspieler war. Als Brockmann mit des Kaisers Bewilligung eine kurze Zeit nach Berlin ging, um dort Vorstellungen zu geben, hielten die Preussen seine Darstellung des Hamlet für ein solches Meisterwerk, dass eine Medaille auf ihn als Hamlet geschlagen wurde. Er schenkte mir eine davon, welche ich unglücklicherweise verloren habe. Alle deutschen Städte wünschten diesen grossen Schauspieler zu engagiren; aber er wollte Wien nicht verlassen, obgleich ihm Anerbieten von grösstem Vortheil gemacht wurden; er ging nur gelegentlich nach Hamburg, denn obgleich das Theater nicht halb die Summe der übrigen zahlen konnte, so zog er es doch allen vor, und der Grund, den er mir für diese Bevorzugung angab, war, dass er in Hamburg frischere Heringe (welche er nämlich sehr liebte) bekommen könne, als an irgend einem anderen Orte.

Schröder, der ein ausgezeichnete Dramatiker war, übersetzte »Das beständige Paar (The Constant Couple)« ins Deutsche und übernahm selbst die Rolle des Alderman Smuggler; Brockmann spielte den Sir Harry Wildair; dieses Lustspiel erhielt grossen Beifall. Schröder theilte mir mit, dass er nur nach London ging, um das Lustspiel »Die Lästerschule (School for Scandal)« zu sehen, bevor er es übersetzte. Er war der englischen Sprache vollkommen mächtig und sprach sie geläufig. Mir wurde von denjenigen, auf deren Urtheil ich bauen konnte, mitgetheilt, dass seine Uebersetzungen ins Deutsche sehr gut seien. Ich war mit dieser Sprache nicht so vertraut, dass ich diese literarischen Verdienste beurtheilen konnte; aber doch verstand ich genug vom Deutschen, um mich an den Vorstellungen zu ergötzen.

Es war etwas seltsam, dass Schröder während seines Aufenthaltes in England niemals die Bekanntschaft irgend eines Schauspielers suchte. Während der Zeit, welche er in London zubrachte, ging er (wie er mir mittheilte) an jedem Abend, wo die »School for Scandal« aufgeführt wurde, ins Theater und nahm seinen Platz in der Mitte des Parterre ein. Er zollte den englischen Schauspielern das allerhöchste Lob, weil sie naturgetreu darstellten. Er bedauerte, nicht so glücklich gewesen zu sein, Garrick zu sehen; aber er hatte ein schönes Portrait von ihm, welches er mir zeigte; es war das erste, das ich von ihm gesehen, und ich war ebenfalls nicht so glücklich, das Original zu sehen; aber das Portrait zeigte wirklich eine grosse Aehnlichkeit mit dem Componisten Salieri.

Schröder schrieb ein dramatisches Stück, dessen erster Aufführung ich beiwohnte, genannt »Die Freimaurer«. Dieser Titel erregte grosse Neugierde; zu jener Zeit waren in Wien zahlreiche Logen, und Parteien bildeten sich, um das Stück zu verdammen, falls bei der Vorstellung irgend etwas vorkommen sollte, wodurch die Ceremonien der Maurer lächerlich gemacht würden; aber im ganzen Stück war keine Stelle, die nicht dem

Gewerk durchaus geneigt und respectvoll gewesen wäre. Der strengste Maurer konnte nichts zu tadeln finden, denn Alles war ihrer nützlichen und geachteten Gesellschaft sehr schmeichelhaft. In Folge davon wurde das Stück mit rauschendem Beifall aufgenommen und viele Abende hinter einander gespielt.

Zu dieser Zeit war eine besondere Art Drama sehr in Gunst, nicht nur in Wien, sondern in ganz Deutschland, genannt *Monolog* (*). Stücke, welche man gelegentlich auch auf die englische Bühne gebracht hat. Die handelnde Person wird in den Pausen von Musik begleitet, deren Klänge mit den verschiedenen Passagen der Recitation übereinstimmen. Madame Saouqi gab die *Medea* in *Jason* und *Medea*. Ihre Darstellung dieser Rolle war wahrhaft schreckenerregend, und die Musik, eine Composition des berühmten *Benda*, sublim. Ein anderer Monolog, betitelt *Ariadne* und *Theseus*, wurde von Fräulein *Jaquet*, der Schwester der reizenden *Adamberger*, meisterhaft ausgeführt, von welcher es heisst, dass sie die Eleganz der Grazien mit den Talenten der Musen vereinigte; nichts könnte rührender sein als ihr Kummer und ihre Verzweiflung beim Scheiden des *Theseus*. Ihre Vorstellungen der *Ariadne* verfehlte ich nie und jedesmal glaubte ich neue Schönheiten darin zu entdecken; die von *Graun* (*), dem Lieblingscomponisten des Königs von Preussen, verfertigte Musik war sehr schön und gefällig.

Melpomene konnte in Wahrheit stolz auf ihre beiden grossen Nachfolger sein, wie *Thalia* auf die unvergleichliche und makellose *Madame Adamberger*, die Frau eines Tenoristen, welcher im Opernhause zu London spielte. Man nannte sie das Lieblingskind der Natur. Damals hatte ich *Frau Jordan* noch nicht gesehen; aber *Stephen Storace*, welcher gerade von London nach Wien gekommen war, hatte sie wiederholt gesehen und theilte mir mit, dass *Madame Adamberger* ihr wahres Abbild sei in Gestalt, Stimme, Darstellung und Genie. Ihre Darstellung von *Peggy* im *Landmädchen* war wirklich ergötzlich, und als ich nach England kam und *Frau Jordan* im *Drury Lane* in derselben Rolle sah, würde ich, wäre ich nicht überzeugt gewesen, dass sie sich nie gesehen hatten, geschworen haben, dass die Eine die Andere nachahmte, so sehr ähnelten sie sich in ihrem Spiel. *Brockmann's* Leistung in *Moody* war ein Meisterstück und, sonderbar genug (denn sie konnten sich nirgends gesehen haben), glich es sehr *King's* Darstellung jener Rolle.

Während ich mich in dieser Weise in Drama und Lustspiel vertiefte, vergass ich nicht, was ich der Musik schuldig war; und welche günstigere Gelegenheit konnte sich darbieten, um meine wahre Zuneigung zur Wissenschaft der Harmonie zu beweisen, als diejenige, welche sich uns zeigte, nämlich den unsterblichen *Haydn* zu besuchen! Er lebte in Eisenstadt, dem Palaste des Fürsten *Esterhazy*, in dessen Dienst er sich befand, und ich war entschlossen, mich dorthin zu begeben und ihm meine Aufmerksamkeit zu machen. Um meinen Plan auszuführen, fuhr ich demgemäss, begleitet von einem meiner Freunde, Namens *Brida*, einem jungen Kaufmann aus Tirol, per Post ab.

Mir wurde das Vergnügen zu Theil, drei Tage bei ihm zu zubringen, und er war sehr freigebig und gütig gegen mich. Der Fürst *Esterhazy* entfaltete einen königlichen Pomp; seine Einnahmen waren ungeheuer gross und *Se. Durchlaucht* wandte sein Vermögen mit edler Freigebigkeit an. Der Musik war er ganz besonders zugethan; sein Orchester bestand aus lauter bedeutenden Künstlern; *Haydn* war sein Kapellmeister. In Eisenstadt befanden sich, einzig und allein zum Amusement des Fürsten, seiner Familie, seines Hofstaates und seiner Va-

sallen, eine italienische Oper, ein deutsches und ein französisches Theater, und das schönste *Fantoccini* in Europa.

An diesem herrlichen Orte componirte *Haydn* den grössten Theil seiner unsterblichen Werke. Ich sah und bewunderte die verschiedenen vom Fürsten engagirten Künstler, welche denselben einmüthig einen beneidenswerthen Charakter voll *Grossmuth* und *eigennütziger Güte* zuerkannten. Seine *Vasallen* beteten ihn förmlich an.

Die Umgebung von Eisenstadt ist malerisch schön, reich an Waldungen, Wasser und allerlei Wild. Der Fürst war so gütig, *Haydn* einen seiner Wagen zu erlauben, damit wir umherfahren und alle Schönheiten dieses irdischen Paradieses (denn dafür hielt ich es) in Augenschein nehmen konnten. *Se. Durchlaucht* hatte eine grosse Vorliebe für Jagd und Fischfang. Am Abend des dritten Tages nahmen wir Abschied, entrückt und geschmeichelt von der dort erfahrenen Güte, und frohen Herzens kamen wir in Wien an.

Bei meiner Rückkunft erfuhr ich von meinem Diener, dass ein Herr und eine Dame bei mir vorgesprochen hätten, welche angaben, von England zu kommen und mich bitten liessen, sie in ihrem Hotel aufzusuchen. Ich begab mich am nächsten Morgen zu ihnen und traf den Herrn, welcher sagte, er heisse *Botterelli* und sei der italienische Dichter des königlichen Theaters im *Haymarket*; seine Frau sei eine Engländerin und eine Hauptsängerin in *Vauxhall*, *Ranelagh*, dem *Pantheon* u. s. w. Ihr Grund, Wien zu besuchen, sei, ein Concert zu veranstalten, um vom Kaiser gehört zu werden, und wenn sie sich dessen Zufriedenheit erwerben (woran sie nicht zweifelten), sich am kaiserl. Theater engagiren zu lassen; und er fügte noch hinzu, dass sie Empfehlungsbriefe an den ersten Adel Wiens habe.

Die Dame kam ins Zimmer; sie war eine sehr schöne Frau und schien unter der bewussten Last ihrer eignen Reize gleichsam zusammen zu sinken. Sie besass in der That einflussreiche Empfehlungsbriefe. Der Fürst *Karl Lichtenstein* sagte ihr seinen Schutz zu und sie wurde so sehr der Gegenstand allgemeiner Theilnahme, dass der Kaiser seine Absicht bekundete, ihr Concert mit seiner Gegenwart zu beehren. Alles Mögliche ward für sie gethan; das Orchester und die Sänger wurden engagirt; — das Concert begann in dem gedrängtvollen Hause; ich muss aber bemerken, dass wir keine Proben vorher gehabt hatten.

Als der erste Act beendet war, wurde die schöne *Sirene* von ihrem *caro sposo* ins Orchester geleitet und stellte sich gerade unter des Kaisers Loge, da sich das Orchester auf der Bühne befand. Sie bat mich, ihren Gesang auf dem Claviere zu begleiten. Natürlich willigte ich ein. Ihr Anstand und Benehmen verriethen »Würde und Liebe. Die Zuhörer waren in stummer und athemloser Erwartung. Man war nicht einig, ob sie ein schönes *Cantabile* in ihre Ohren schmelzen, oder durch eine glänzende *Bravura* auf sie einstürmen würde. Ich schlug die *Accorde* des Vorspiels an — tiefe Stille herrschte ringsum — als, zum Erschrecken und Erstaunen der glänzenden Zuhörerschaft, sie ohne Gefühl, Stimme oder Zeitmaass, und ohne einen reinen Ton, das Jagdlied »*Tally ho!*« im reinsten *Strassenstil* herauschrie. Sie fuhr fort, *Tally ho! tally ho!* in einer Weise und einer so lauten und dissonanten Stimme zu krächzen, dass sie im Stande gewesen wäre, die Dächer des Hauses herunter zu wehen. Die Zuhörer sprangen erschreckt auf; einige schrien vor Entrüstung, einige zischten, andere riefen höhnische Bemerkungen, und manche stimmten ein in das unarticulirte Geschrei, um sie zu beschwichtigen. Der Kaiser liess mich zu sich kommen und fragte mich auf italienisch, was »*tally ho*« bedeute? Ich erwiderte, dass ich es nicht wüsste, und damals wusste ich es auch wirklich nicht. Als *Sr. Majestät* der Kaiser fand, dass selbst ich, ein geborner Brite, den Inhalt der mysteriösen Worte entweder nicht erklären konnte oder wollte, ver-

* Kelly schreibt »*Monologues*«; man nannte solche Stücke *Monodramen* oder *Duodramen* je nach der Zahl der Personen. Der eigentliche Name dafür ist *Melodram*. — Das zweite der angeführten Stücke ist nicht von *Graun* (Kelly schreibt »*Graum*«), sondern ebenfalls von *Georg Benda*.

liess er voll Entrüstung das Theater, und der grössere Theil der Zuhörer, überzeugt durch den plötzlichen Rückzug Sr. Majestät, dass die Worte irgend eine schreckliche Bedeutung hätten, folgten dem kaiserlichen Beispiele. Die Damen verbargen ihre Gesichter hinter dem Fächer, und in den Gängen hörte man Mütter beim Hinausgehen ihre Töchter warnen, niemals den schrecklichen Ausdruck *tally ho* zu wiederholen, noch sich bei ihren Bekannten nach der Deutung derselben zu erkundigen.

Am nächsten Tage, als ich den Gemahl des *tally ho* sah, verliesserte er den Geschmack der Wiener und sagte, dass das Lied, welches sie nicht zu schätzen wüsten, von der berühmten Frau Wrighton in Vauxhall gesungen worden und in ganz England ausserordentlich beliebt sei. Hiermit jedoch war die Vorführung des englischen Geschmackes beendet; und Signora *Tally ho* ging mit ihrem italienischen Dichter von Wien fort, um anderwärts zu jagen, und kehrte niemals dorthin zurück, wenigstens nicht während meines Aufenthaltes.

(Fortsetzung folgt.)

Die Weiber von Weinsberg,

gedichtet von Moritz Hartmann, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von Eduard Hille. Op. 47. Clavierauszug 9 *M.* Hannover, Adolf Nagel. (1880.)

(Von Josef Sittard.)

Vorstehendem, Seiner Königlichen Hoheit dem Prinzen Wilhelm von Württemberg gewidmeten Werke liegt die bekannte Sage zu Grunde, dass, als König Konrad III. in dem zwischen den Welfen und Waiblingern heftig entbrannten Kampfe im Jahr 1140 das Städtchen Weinsberg bei Heilbronn belagerte, derselbe, erbittert über den hartnäckigen Widerstand der Stadt, allen männlichen Bewohnern den Untergang schwur. Die Bitte der Frauen, ihr Kostbarstes mitzunehmen zu dürfen, wurde vom König gewährt; derselbe war jedoch nicht wenig erstaunt, als dieselben mit ihren Männern auf den Schultern zum Stadthor herauszogen. Herzog Friedrich von Hohenstaufen wollte diese List nicht gelten lassen, der König aber sprach, dass man ein Königswort nicht drehen und deuteln soll, und schenkte den Weinsbergern Leben, Freiheit und Habe.

Diese Sage hat bekanntlich unseren vaterländischen Dichtern bis auf Justinus Kerner herab die Anregung zur poetischen Verberrlichung der kühnen und aufopfernden That der Weinsberger Frauen gegeben; doch eigneten sich diese Dichtungen zu einer musikalischen Wiedergabe nicht. Das Verdienst, den Gegenstand in episch-dramatischer Weise behandelt zu haben, welche es dem Tonkünstler ermöglicht, denselben auch musikalisch darzustellen, gebührt dem verstorbenen Dichter Hartmann, welcher die Cantate — so wollen wir das Kind taufen — speciell für den Componisten Eduard Hille, akademischen Musikdirector in Göttingen, geschrieben hat.

Vielleicht mag Manchem die Bezeichnung Cantate gerade für diesen Stoff befremdlich erscheinen, da es dem Wesen derselben eigentlich widerstrebt, handelnde Personen einzuführen, dieselbe vielmehr eine Mittelstellung zwischen Lyrischem und Dramatischem einnimmt und die strenge und kunstvolle Setzart ihr eigen ist. Doch wenn wir die historische Entwicklung der Cantate verfolgen, so finden wir, dass die durch Carissimi begründete Kammercantate, welche zunächst blos Recitative, Arien und Solosätze für mehrere Stimmen enthielt, später durch den Hinzutritt des Chors auch zu einem dramatischen Handlungen

dieneenden Darstellungsmittel griff, und durch das Orchester, welchem mit der Zeit ein immer bedeutenderer Spielraum und Einfluss eingeräumt wurde, die Form der Cantate insofern erweitert wurde, als es ihr hiedurch möglich ward, eine charakteristische Schilderung des behandelten Stoffes zu geben. Heutzutage ist der Begriff Cantate ein so ausserordentlich dehnbare geworden, dass man jedes mehrsätzige, aus Recitativen, Arien, Chören und Orchesterbegleitung bestehende Werk unter dieser Bezeichnung unterbringen kann, und so mag auch die poetisch-musikalische Wiedergabe der kühnen wenn auch etwas hinterlistigen That der Weiber von Weinsberg unter dieser Flagge segeln.

Was nun zunächst die Dichtung Hartmann's betrifft, so ist dieselbe mit ausserordentlichem Geschick abgefasst und bietet dem Musiker, zumal sie durch geschickte Gruppierung des Stoffes und dramatisches Leben sich auszeichnet, reiche Gelegenheit und Anregung zu charakteristischer Ausgestaltung. Den derben Chören der Kriegsknechte gegenüber bilden die weichen Frauenchöre einen wohlthuenden Gegensatz; unter den Solopartien: Erste Wache (Tenor), Bürgermeisterin (Sopran) ragt hauptsächlich diejenige des Kaisers (Bass) hervor.

Von einem so tief, warm und gesund fühlenden Künstler wie Hille liess sich erwarten, dass er mit der innigen Hingabe und des warmen Sichversenkens in den Geist der Dichtung, welches uns seine Lieder in so schöner Weise offenbaren, uns auch hier kein Mittelgut bieten werde. Hille schreibt eben mit seinem Herzblut; da ist nichts Gemachtes, nichts Gekünsteltes und Geschraubtes; seine Musik ist immer klar und gesund, und es thut einem wahrhaft wohl, in einer Zeit, da die kalte Reflexion so oft die künstlerische Inspiration, ein mit äusseren Effectmitteln operirender Realismus den inneren Gehalt zu ersetzen sucht, noch Künstler zu wissen, die sich ein gesundes und warmes Gefühl für das wahrhaft Schöne erhalten haben. Unsere Zeit dürfte sich — und zwar nicht blos auf dem Gebiet der Tonkunst — wohl wieder einmal den Lessing'schen Satz in das Gedächtniss zurückrufen, dass je mehr wir sehen, wir hinzu denken müssen, je mehr wir hinzu denken, desto mehr wir zu sehen glauben, und dass, dem Auge und Ohr das Aeusserste zu zeigen, der Phantasie die Flügel bindet und sie nöthigt, über den sinnlichen Ausdruck nicht mehr hinaus zu können.

Bei Hille ist Alles natürlich; man hat das Gefühl, als könne dies Alles nicht anders und einfacher ausgedrückt werden, und Manche mögen wohl meinen, so einfach hätten sie es auch machen können, — aber *Hic Rhodus, hic salta*, das Schwerste in der Kunst ist eben gerade, einfach und doch gehaltvoll zu sein.

Dass der Componist uns in den lyrischen Partien seines neuesten Werkes des Schönen viel bringen werde, dürften wir von ihm nicht anders als erwarten; aber auch was den musikalisch-charakteristischen Ausdruck in den Chören betrifft, documentirt derselbe den tüchtigen, mit frischer Erfindungskraft begabten Künstler. Wie frisch ertönt nach der kurzen achttaktigen Einleitung der Chor der Kriegsknechte: »Ihre Zinnen sanken, ihre Thürme wanken, ihre Wälle klangen, hoch des Kaisers Waffen« von wichtigen Accorden und dem belebenden rhythmischen Motiv begleitet,



und wie köstlich ist der Mittelsatz durch die Begleitungsfigur :



und wir tan-zen auf den Wällen

charakterisirt. Die zweite Nummer beginnt mit einem Instrumentalmotiv :



welches den späteren Auftritt der Frauen begleitet; eine Art Abnungsmotiv, wenn Hille uns diesen Ausdruck gestattet. Die erste Wache (Tenor), in arios recitativischer Weise gehalten, ist erstaunt über die sonderbaren, aus dem Thor kommenden stillen Kriegerschaaren »ohne Panzer, ohne Schwert, ohne Helm und Schild?« Doch Weiblein sind es (der Einsatz hier in D-dur nach dem vorausgegangenen C-dur macht sich vortrefflich), »zarte Frauen, die allein den Ausfall machen«. Ihm folgt die zweite Wache (Bariton) in einem kurzen lyrischen Satz: »O diese nah'n mit zücht'gem Schritte, bedrückt und traurig anzusehen, aus ihrem Auge spricht die Bitte, auf ihren Lippen schwebt ein Flehen«. Die nächste Nummer bringt uns einen der charakteristischsten Chöre des ganzen Werkes. Der erste Chor der Kriegsknechte will sich die schöne Beute nicht entgehen lassen und von dem Kriegerrecht Gebrauch machen, und es war ein glücklicher Gedanke vom Componisten, diesen Chor mit seiner den Wortgehalt treffend zeichnenden Begleitung unisono zu setzen :

Allegro.

Fasst sie, fasst sie, nim - mer lasst sie,

übt des Krie - ges schönst Ge - setz

während der zweite Chor: »Lasset sie, lasset, ach erblasset ist vor Schrecken ihr Gesicht«, vierstimmig und ohne Begleitung zu den immer wilder und erregter werdenden Tönen des ersten Chores durch die etwas elegische Stimmung, aus welcher uns hie und da eine gewisse schalkhafte Ironie entgegenzublicken scheint, einen vortrefflich wirkenden Contrast bildet. Nun er-

scheinen die Frauen; doch geängstigt durch die rohen Blicke der Soldateska, welche stechen wie »Stilet und Lanzen spitzen«, wollen sie schon zurückweichen, da tritt die entschiedene Bürgermeisterin vor und spricht ihnen Muth zu: »Vorwärts, fasset Muth, nicht geklagt, Alles wird noch gute. Diese Arie zeichnet sich durch Frische und Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks aus. Nun folgt ein tiefempfundener Chor, Gebet der Frauen (Es-moll): »O Tod, getreuer du, senke dich herab und decke, eh' uns Schmach beflecke, uns gadenreich mit deinem Flügel zu«. Ueber diesem Chor schwebt eine weihevoll, ruhig ergebene Stimmung, und namentlich der Mittelsatz mit seinen überraschenden und interessanten Modulationen ist von schöner Wirkung.

(Schluss folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Fortsetzung.)

Den 13. Februar 1880.

Im grossen Odeonssaale veranstaltete gestern unser ehemaliger Vorspieler S. M. des Königs, dann Hofkapellmeister Herr Hans von Bülow ein grossartiges musikalisches Experiment: den Vortrag von Beethoven's fünf letzten Clavier-Sonaten. Bekanntlich hat Herr v. Bülow, seitdem er durch sein ihm schon wiederholt verhängnisvoll gewordenes rücksichtsloses Gebahren gegenüber dem Publikum, wie auch gegenüber anderen Künstlern neuerdings seiner festen Stellung in Hannover verlustig geworden, sich ebermals auf das Concertiren verlegt. Es ist dies meines Erachtens auch die seiner künstlerischen Begabung nicht minder als auch seinem Naturell zuzugendste Sphäre. Seitdem wählte er zu seinen Vorträgen an den meisten Orten die vorgenannten fünf Sonaten, was ich mit Hinblick auf den Umstand, dass diese Werke zu den tiefstinnigsten und an die musikalische Intelligenz der Zuhörer die stärksten Anforderungen stellenden Tonschöpfungen gehören, als ein Wagstück ersten Ranges bezeichnen möchte. Dem Publikum hat er durch diese dessen Fassungskraft und Geschmacksrichtung gemachte Zumuthung jedenfalls eine grosse Ehre erwiesen, deren sich die Münchener in Betracht des Umstandes, dass gestern selbst bei gewöhnlichen Eintrittspreisen der nahezu dritte Theil des Saales leer blieb, nicht ganz würdig erwiesen, wesshalb er auch bei den folgenden Concerten in Augsburg, Nürnberg etc. wieder zu einem gemischten Programme griff. Hier wurde er vom Publikum bei seinem Erscheinen mit lebhaftem Applaus und von dem Wagnerverein durch Deponirung eines mächtigen Lorbeerkranzes am Flügel begrüsst; letzteres wohl eine Folge des Umstandes, dass für diesen Verein der Ertrag des Concertes bestimmt war, wesshalb der Künstler auch — mehr in dankbarer als geschmackvoller Weise — der ersten Sonate ein kurzes Vorspiel aus Tannhäuser voranschickte. Obwohl ein begeisterter Verehrer der Beethoven'schen Sonaten hatte ich mich zu diesem Experimente nicht ohne Sorge eingefunden, ob meine Spannkraft demselben nicht erliegen würde. Doch, siehe da, meine Sorge war eitel: die erste Sonate Op. 101 in A-dur vom Jahre 1816 währte 19 Minuten, wobei mir jedoch der Marsch einen zu raschen Schritt einzuschlagen schien. Nach einer ganz kurzen Pause folgte Op. 106 in B-dur von 1818 in höchst grossartigem Stile während einer Dauer von

40 Minuten vorgetragen. Hierauf wieder einige Minuten Ruhe, und dann, ohne den Platz zu verlassen, Op. 109 in E-dur (1820), Op. 110 in As-dur (1821), beide je 16—17 Minuten in Anspruch nehmend, und zum Schluss Op. 111 in C-moll (1822), die imposanteste von allen fünf Sonaten mit den ebenso schwierigen als sublimen Variationen während einer Dauer von 22 Minuten, so dass das kurz nach 7 Uhr begonnene Concert um 9 $\frac{1}{4}$ Uhr zu Ende war. Wie nun Beethoven durch die Schöpfung dieser Werke eine künstlerische That von höchster Bedeutung vollbracht hat, so scheint mir auch Bülow durch seine geniale Reproduction, durch das liebevollste Eingehen in alle Intentionen des erhabenen Meisters und durch die vollendete Bravour in Bewältigung aller Schwierigkeiten sich einen unverlierbaren Platz in der Geschichte des Clavierspiels errungen zu haben. »Streng auf das Wesen der Sache gerichtet, allen Nebelheiten und Verschwommenem abhold, musterhaft in der sparsamen Verwendung des Pedals, dieser Eselsbrücke des Gefühls, verschmäht er alle um Beifall blühenden Effectmittel. Tempo rubato, renomistische Antithesen im Dynamischen, das vom Zaun gebrochene Hin- und Her zwischen äusserstem Fortissimo und Pianissimo, das kokette Herausstechen der Melodie und ähnliche wohlfeile Künste sind ihm gänzlich fremd. Der Ton ist im Piano von grosser Süßigkeit, im Forte meidet er das Uebermaass. Mit einem Worte: man steht hier durchweg unter dem Eindrucke reifster Meisterschaft.« Indem ich diese so vollständig zutreffenden Worte des Dr. Gumprecht hier anzuführen mir nicht versagen kann, bemerke ich nur noch, dass Bülow's Spiel von Werk zu Werk an Wärme der unmittelbar hervorströmenden Empfindung gewann, und in gleicher Weise sich auch der enthusiastische Beifall des Publikums steigerte, der am Schlusse förmlich den Charakter einer dem Künstler dargebrachten Ovation annahm.

Den 17. Februar 1880.

Auf dem Programm der für den gestrigen Abend anberaumten ersten Quartett-Soirée der Herren Benno Walter, Michael Steiger, Anton Thoms und Heinrich Schübel las ich mit Vergnügen Joseph Haydn, Robert Volkmann und L. van Beethoven. Das erste der vorgetragenen Quartette war das sogenannte Quinten-Quartett in D-moll, das zweite jenes in G-moll Op. 14; das dritte das selten gehörte Op. 127 in Es-dur. Vater Haydn hatte sich einer sorgfältigen Behandlung zu erfreuen, wenn auch der in dem ersten Satze wallende Ernst nicht nachdrucksam genug zum Ausdrucke kam, und der wuchtige Canon des Menuetts etwas zu schnell dahin brauste. In dem Volkmann'schen Opus schien mir der erste Satz, der immerhin einen leidenschaftlichen Vortrag fordert, doch zu unruhig, und ermangelte dabei der Klarheit. Am besten gelang der letzte Satz, wenn auch dem Pizzicato des Herrn Schübel, der allerdings auf einem sehr mittelmässigen Instrumente spielte, mehr Deutlichkeit und Klang zu wünschen gewesen wäre. Uebrigens interessirte dieses poetisch schöne Werk ungeachtet des gefährlichen Vortritts Haydn's das zahlreiche versammelte Publikum ziemlich lebhaft. Die bedeutendste Aufgabe des Abends für die ausübenden Künstler war jedenfalls das grossartig angelegte und auch technisch nicht geringe Schwierigkeiten bietende Beethoven'sche Quartett. Die Lösung derselben war im Ganzen befriedigend; nur die Bedeutung des letzten Satzes und namentlich des Schlusses desselben hatte sich den Vortragenden sehr unvollkommen erschlossen, weshalb hiervon Vieles völlig unklar blieb. Loben muss ich dagegen die Ausführung des elegischen, unendlich tiefen Adagios, so wie des phantastischen Scherzos, während ich schliesslich doch die Ueberzeugung nicht unterdrücken konnte, dass bisher in hiesiger Stadt es eigentlich nur dem Florentiner-Quartett unter Jean Becker's Leitung gelungen ist, die letzten Quartette

Beethoven's, welche theilweise immerhin in das Gebiet der musikalischen Räthsel gehören, so weit es diese Compositionen überhaupt zulassen, zum vollen Verständniss zu bringen. *Tamen est laudanda voluntas!*

Den 24. Februar 1880.

In dem gestrigen ersten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie im Odeon stritten sich zwei Meister ersten und einer — meines Erachtens wenigstens — zweifelhaften Ranges um die Palme; der Anfang des Abends gehörte Beethoven, die Mitte Franz Schubert, der Schluss Richard Wagner. Die Adur-Symphonie, seit etwa 40 Jahren dem Concertpublikum hier wohl nahezu hundert Mal vorgeführt und daher den Producirenden so geläufig, dass sie von ihnen gefahrlos ohne Probe, ja vielleicht sogar ohne Noten gespielt werden könnte, eröffnete das musikalische Turnier. Obwohl ich, ausser dem mangelnden Pianissimo und entsprechendem Anwachsen an den hierfür geeigneten Stellen im zweiten, dann einem übertrieben raschen Tempo des letzten Satzes und in Folge dessen gänzlicher Verschwommenheit und Undeutlichkeit aller Figuren desselben, keine auffallenden positiven Fehler constatiren kann, machte doch dieses sublime Werk auf mich durchaus keinen lebhafteren Eindruck; es fehlte der zündende Funke, der von dem Dirigenten, Herrn Hofkapellmeister Levi, hätte ausgehen und sich den Executirenden, wie dem Publikum mittheilen sollen. Nicht viel besser erging es den zwei Sätzen der fragmentarischen Symphonie in H-moll von Franz Schubert; Feinheit, Schwung und Genialität der Aufführung fehlten überall. Freudig begrüßte ich mit dem ganzen Saale eine alte, bald sechzigjährige liebe Freundin, Frau Sophie Diez; ganz im Widerspruche mit ihrer äusseren Erscheinung behauptet sich noch immer derselbe liebliche Klang der Stimme, dieselbe vollendete Kunst des Vortrags und dieselbe erfreuende, wenn auch nicht mehr wie früher durchschlagende und zündende Wirkung. Momentan sehr glückliche Disposition und kluge Auswahl der Stücke unterstützten den Erfolg. Die Vortragsnummern bestanden aus vier schottischen Liedern von Beethoven und zweien von Franz Schubert. Leider entsprach diese Wahl nicht den Verhältnissen der Umgebung und des grossen Saales, welche unbedingt grossartigere Gesangsstücke und volle Orchesterbegleitung fordern; auch tragen sechs Lieder, welchen bereitwilligst noch zwei beigegeben wurden, obwohl die Beethoven'schen mit obligater Violine und Cello, unvermeidlich den Stempel der Einförmigkeit. Ganz gut gelangen die schottischen Lieder; dagegen zeigte sich Schubert's herrlicher Gesang: »Waldesnacht« (auf dem Zettel »Waldesrauschen« betitelt) für eine weibliche Stimme als völlig unpassend. Auch stellten sich hiebei, wie bei den beiden folgenden Nummern: »Die Forelle« und »Mein« aus der schönen Müllerin unverkennbare Spuren von Ermüdung ein. Der Dank des Publikums dafür, dass die Künstlerin demselben ihr immer noch hochschätzenswerthes Können zu bieten bereit ist, war ein sehr warmer. Den Schluss bildete der zum ersten Male — an diesem Platze hoffentlich auch zum letzten Male — von dem eifrigen Verehrer R. Wagner's, Herrn Levi, auf das Programm gesetzte »Festmarsch zur hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeits-Erklärung der Vereinigten Staaten«. Arm an musikalischen Gedanken, reich an Ueberladung mit Blech und den stärksten Effect- und Klangmitteln jeder Art windet sich dieses Opus wie eine musikalische Riesenschlange unter unaufhörlicher Wiederkehr eines und desselben kurzen Motivs und fortwährend bis zum tobendsten Lärm wachsender Tonfülle mühsam durch eine volle Viertelstunde dahin. Gegen den Schluss bekundet der »Meister« auch hier seine souveräne Hinwegsetzung über alle Gesetze der Logik wie der Form durch mehrere mitten in dem Marsche angebrachte Fermaten! Der Beifall der zahlreichen Verehrer des »Meisters« war kein geringer; der

grössere Theil des Publikums, darunter ich, entfernte sich mit stark angegriffenen Gehörorganen schweigend auf Nimmerwiederhören.

Den 2. März 1880.

Der gestrige Abend brachte die zweite Quartett-Soirée des Herrn Walter und Genossen im grossen Museumssaale — theilweise ein *lucus a non lucendo*, indem das Programm nur ein Quartett, das in D-moll von Mozart, und dazu das Echo-Trio in Es-dur für zwei Violinen und Cello von Joseph Haydn, dann ein Quintett Op. 55 für zwei Violinen, Viola und Cello in G-dur von Th. Gouvy enthielt. Ich erinnere mich nicht, das Trio jemals gehört oder auf einem Programm gelesen zu haben. Es besteht aus fünf Sätzen mit äusserst einfacher Harmonisirung, in deren jedem nach einigen Takten die letzten Accorde von einem im Nebenzimmer verborgenen zweiten Trio als Echo wiederholt werden, was in die Länge entschieden monoton wirkt. Das Ganze ist also mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk und gehört zu jenen Compositionen, in denen Vater Haydn, vorausgesetzt, dass es wirklich ihn zum Vater hat, was ich vorerst noch dahin stelle, vorzugsweise seinen Humor walten liess. Kräftigend und erhebend trat sodann das hochpathetische Quartett von Mozart, vielleicht sein grossartigstes Werk dieser Gattung, auf. Was die Anführung anlangt, so befriedigte mich nur der letzte Satz (Sicilienne); dem ersten fehlte die breite, grossartige Auffassung, dem Andante die weishevolle Stimmung, dem Menuett die energische Betonung des ersten und zweiten Theils, sowie der süsse, melodische Wohlklang des Trios. Das Quintett von Gouvy, an welchem sich ausser den gewöhnlichen Theilnehmern auch der treffliche Cellist Herr Franz Bennat betheiligte, ist eine sehr tüchtige, wenn auch wenig einheitliche moderne Composition, hierunter meines Erachtens das Andantino und das Finale am gelungensten; es wurde sehr brav gespielt. Das diesmal nicht sehr zahlreich versammelte Publikum äusserte seine Befriedigung bei allen Stücken durch lebhaftes Acclamation.

Den 7. März 1880.

Der aus dem Verbands des hiesigen Hoforchesters ausscheidende Cellist Herr Sigmund Bürger gab uns gestern im Museumssaale ein Abschiedsconcert, das sich zahlreichen Besuches erfreute. Der Ton dieses Künstlers ist wohlklingend, von mässiger Stärke, klingt jedoch nur im langsamen Tempo voll; es muss dafür seine Routine und Fertigkeit im Passagenwerke entschädigen. Er wurde von Herrn Professor Carl Bärman am Piano und durch die Hofopernsängerin Fr. Blank mit Gesang unterstützt. Die Sonate Op. 69 von Beethoven wurde von beiden Theilnehmern ohne besondere Wirkung durchgeführt. Da die Individualität des Herrn Bürger sich mehr für das leichtere Virtuosen-Genre eignet, und Herrn Bärman gerade die bei Beethoven unerlässliche innere Wärme mangelt, so konnte dieses herrliche Werk weniger zum Ausdruck gelangen, als das folgende Concert Op. 14 von Goltermann; eine immerhin ziemlich seichte Composition, die aber dem Virtuosen Gelegenheit zur Darlegung seiner grossen Fertigkeit bot, wie auch die ebenso wenig werthvolle Phantasie von Servais über Motive aus dem »Barbier von Sevilla«. Hohen Genuss gewährte mir die Sängerin durch den tiefempfundenen, schwungvollen und kunstreichen Vortrag der grossen Juno-Arie aus »Semele« von Händel. Von den drei Liedern von Brahms: »Maiennacht«, »Liebestreu« und »Sonntag«, deren beide ersten allzu sehr die für das Lied unentbehrliche Melodie vermissen lassen, konnte mich deshalb nur das letzte wahrhaft erfreuen. Ueberhaupt scheint mir die Stärke des Fräul. Blank mehr im dramatischen als im Lieder-Gesange zu liegen. Recht interessant und ganz für das elegante, graziöse Spiel Bärman's wie geschaffen erschien Op. 9 von Schumann: »Carnaval, Scènes mignonnes«, vollständig aus-

wendig und mit grosser Bravour, doch ohne den erforderlichen Humor vorgetragen. Das Concert litt jedoch an Ueberfülle von Gaben, weshalb viele Zuhörer, darunter auch ich, sich vor dem Beginn der beiden letzten Nummern: Albumblatt von Wagner und zweite Gavotte von Popper, entfernten.

Den 11. März 1880.

Das gestrige zweite Abonnement-Concert der musikalischen Akademie im grossen Odeonssaale wurde zur Abwechslung mit einer Ouvertüre — der von Beethoven Op. 115 »Zur Namensfeier« — eröffnet und mit der B dur-Symphonie von Schumann geschlossen. Dazwischen spielte Herr Concertmeister Walter das Violin-Concert Op. 34 in D-moll von Viextemps, dann die Sonate aus derselben Tonart von W. Rust; auch sang Frau Schröder-Hanfständl aus Stuttgart die Arie aus der Entführung: »Ach, ich liebte, war so glücklich« und drei Lieder, hierunter das Ständchen »Horch, horche« etc. von Franz Schubert. Was nun die Anordnung dieses Concerts überhaupt betrifft, so kann ich mich mit der Hintanstellung der Symphonie durchaus nicht einverstanden erklären, da dieselbe jedenfalls auf Seite der Musiker die frischeste Leistungsfähigkeit, und auf Seite des Publikums das ungeschwächteste Auffassungsvermögen voraussetzt, beides aber durch eine längere Reihe vorausgegangener Stücke wesentlich beeinträchtigt wird. Ausserdem machte das nur durch eine Gesangsnummer unterbrochene Violinspiel mittelst der vier Sätze des Concerts und der vier Theile der Sonate einen etwas monotonen Eindruck. Der Ouvertüre kam jedoch ihre Stellung an der Spitze des Abends gut zu statten, indem sie mit Schwung und Accuratesse zum Vortrag gelangte. Das Concert von Viextemps scheint mir eines der schwächeren Producte dieses sonst, wenn auch nicht genialen, doch geistreichen und eleganten Componisten zu sein; von dem Künstler mit kleinem Tone ausgeführt, machte sie wenig Eindruck, während die bloss mit Clavier begleitete Sonate besser zur Geltung kam. Frau Schröder erwies sich als eine routinirte Coloratur-Sängerin mit correctem, ausdrucksvollem und dramatischem Vortrage, jedoch nicht mehr unversehrter Stimme, die nur noch im *mezza voce* ganz wohlklingend ist, bei stärkerem Auftragen aber in hoher Lage gellend klingt. Sehr erfreut war ich, nach dem *toujours perdris* der Symphonien von Beethoven auch wieder einmal eine solche des meines Erachtens in dieser Gattung ihm unter den modernen, am nächsten stehenden Meisters zu hören. Das sehr schwierige und kunstvoll gearbeitete Werk wurde trotz der späten Stunde mit vieler Präcision und geschmackvoller Nüancirung zum Ausdruck gebracht und erregte, wenn auch die beiden ersten Sätze lau aufgenommen wurden, doch am Schluss lebhaften Beifall, in mir aber auch den Wunsch nach Schumann's übrigen grossen Instrumentalwerken.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* Fr. Gernsheim's Violinconcert hatte im vierten grossen Concert des Allgemeinen Deutschen Musikvereins am 23. Mai zu Baden-Baden einen durchschlagenden Erfolg. Jean Becker der Solist und der Autor wurden wiederholt gerufen.

[75] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Scherzo
Ein Concertstück für Pianoforte
componirt von
Wilhelm Maria Puchtler.
Op. 20. Preis 2 M 80 Pf.

Decameron
Musikalische Studien
für das Pianoforte
componirt von
Wilhelm Maria Puchtler.
Op. 23.

No. 1. Initiale. 80 Pf. No. 2. Nachtwehen. 4 M. No. 3. Verklungene Sage. 4 M. No. 4. Excelsior. 4 M. No. 5. Sacuntala. 60 Pf.
No. 6. Andrag. 4 M. No. 7. Tröstung. 60 Pf. No. 8. Nächlicher Ausblick. 4 M. No. 9. Ricordanza. 4 M. No. 10. Orgie. 2 M.
Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.
Braunschweig. **Julius Bauer,**
vormals C. Weinholts.

[76] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Lehrbuch der Harmonik.
Für musikalische Institute, Seminarien und zum Selbstunterricht
verfasst von
Oscar Paul
gr. 8°. Broschirt. 1880. M 4. —.

[77] Demnächst erscheint in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

CONCERT
für Violine
mit Begleitung des Orchesters
componirt von
Friedrich Gernsheim.
Op. 42.

| | |
|--|---------------|
| Orchester-Partitur | netto M 40. — |
| Orchesterstimmen complet | - - 15. — |
| Violine 1. 2. Bratsche, Violoncell, Contrabass à | - - 4. — |
| Mit Pianoforte | - - 7. 50. |
| Prinzipalstimme apart | - - 2. — |

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[78] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Soeben erschien:
Robert Schumann als Schriftsteller.
Sprüche aus seinen Schriften über Musik und Musiker, gesammelt und mit einer Vorrede versehen von Joseph Schrattenholz.
Zweite Auflage.
Beilagen: Medaillonbildniss R. Schumann's nach A. Donndorf.
Facsimile: Vogel als Prophet.
Elegant ausgestattet. Preis M 2.

[79] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band.
Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.
Preis netto 12 M.
Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 M.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[80] **Der Vogt von Tenneberg.**
Drei Gedichte von **J. Victor von Scheffel**
für eine Bassstimme
mit Begleitung des Pianoforte
von
Adolf Wallnöfer.
Op. 18.
Preis 2 Mark.

[84] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke
von
Gustav Merkel.
Für Orgel.

Op. 35. **Adagio** im freien Styl zum Gebrauche bei Orgel-Concerten. 4 M 50 Pf.
Op. 41. **Introduction und Doppelfuge** (in H moll). No. 24 des Album für Orgelspieler. 80 Pf.
Op. 42. **Zweite Sonate** (in G moll). 3 M.
Op. 104. **Fantasie und Fuge.** 2 M 80 Pf.
Op. 105. **Einführung und Doppelfuge** (in A moll). 4 M 80 Pf.
Op. 115. **Vierte Sonate** (in F). 3 M.
Op. 116. **Choral-Studien.** Zehn Figurationen über den Choral: »Wer nur den lieben Gott lässt walten«. 2 M 80 Pf.
Op. 118. **Fünfte Sonate** (in D moll). 3 M.
Op. 123. **Zwei Andante** zum Concertgebrauche.
No. 1 in As dur. 4 M 80 Pf.
No. 2 in A moll. 4 M 80 Pf.
Op. 124. **Zwölf Orgelfugen** von mittlerer Schwierigkeit zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche.
Heft 1. 3 M 50 Pf.
Heft 2. 4 M.
Einzel: No. 1 in C dur. No. 2 in A moll. No. 3 in G dur. No. 4 in E moll. No. 5 in F dur. No. 6 in D moll. No. 7 in D dur. No. 8 in H moll. No. 9 in B dur. No. 10 in G moll. No. 11 in Es dur. No. 12 in C moll à 90 Pf.
Op. 129. **Fünfzehn kurze und leichte Choralverspiele.** 4 M 80 Pf.
Op. 134. **Zehn Ver- und Nachspiele.** Heft 1, 2 à 4 M 80 Pf.
Op. 137. **Sechste Sonate** (in E moll). 3 M.
Demnächst erscheint:
Op. 140. **Siebente Sonate** (in A moll).

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Op. 34. **Genre-Bilder.** Vier kleine Charakterstücke. 2 M.
Dieselben einzeln:
No. 1. Kindermarsch. } 80 Pf.
No. 2. Fröhlicher Jägersmann. }
No. 3. Des Knaben Berglied. 80 Pf.
No. 4. Reiterlied. 80 Pf.
Op. 74. **Abendbilder.** Vier Clavierstücke. 2 M.
Einzeln:
No. 1. In der Dämmerstunde. 80 Pf.
No. 2. Märchen. 80 Pf.
No. 3. Ständchen. 50 Pf.
No. 4. Abendlied. 50 Pf.
Op. 75. **Traumbild.** Idylle. 4 M 30 Pf.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 127. **Waldbilder.** Fünf Charakterstücke. Complet 4 M.
Einzeln:
No. 1. Jagdzug. 4 M 80 Pf. No. 2. Waldesrauschen. 4 M 30 Pf. No. 3. In düsterer Schlucht. 4 M 30 Pf. No. 4. Waldidyll. 4 M 80 Pf. No. 5. Einsiedlers Abendlied. 4 M.
Op. 128. **Zwei Militair-Märsche.**
No. 1. Defilirmarsch in Es. 2 M. No. 2. Trauermarsch in C moll. 2 M.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährlich-Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gewöhnliche Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 2. Juni 1880.

Nr. 22.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozartiana. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Die Weber von Weinsberg, gedichtet von Moritz Hartmann, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von Ed. Hille Op. 47. (Schluss.) — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Mozartiana.

Eine kleine Publication unter diesem Titel kommt zur Zeit doppelt erwünscht, da sie geeignet ist, die unangenehmen Eindrücke, welche das unlängst hier besprochene Sammelwerk von Nohl hinterlassen hat, einigermaßen zu verwischen. Wir meinen das Büchlein

Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum grossen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausgegeben von Gustav Nottebohm. Leipzig, Breitkopf und Härtel. XII und 139 Seiten 8. 1880. Pr. M 4. 50.

Hier haben wir ebenfalls den Mozart in Mittheilungen seiner Zeitgenossen und in eigenen Briefen, aber es sind fast lauter Nova, welche wir erhalten. Dass uns dergleichen noch so spät, fast hundert Jahre nach dem Tode des herrlichen Mannes geboten werden kann, muss seine besonderen Ursachen haben. Die Sache verhält sich nämlich wie folgt — wir geben hier die Erzählung in Worten aus Nottebohm's Vorwort. »Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts — so berichtet er — fasste Friedrich Rochlitz den Vorsatz, die Biographie Mozart's zu schreiben. Breitkopf und Härtel sollten die Verleger sein. Letztere, welche damals wegen Erlangung handschriftlicher Vorlagen für die von ihnen unternommene Ausgabe Mozart'scher Compositionen mit der Wittve Mozart's in Verbindung standen, übernahmen es, dieselbe auch um Beiträge zu einer Biographie Mozart's zu ersuchen. Später wandte man sich zu gleichem Zwecke auch an die Schwester Mozart's. Beide willfahrten dem Ersuchen und sandten reichlich. Von dem von ihnen übersandten biographischen Material, nach dem Otto Jahn vergeblich gesucht hat, ist der grösste Theil in Abschrift erhalten worden und vor einigen Jahren zum Vorschein gekommen. Der Fund besteht in zwei Heften, welche in Leipzig und zwar fast ganz von einer Hand geschrieben sind und in welche Briefe, Aufsätze, Gedichte, Zeitungsnotizen u. s. w., welche von den Frauen eingesandt wurden, allem Anschein nach in der Ordnung, in der sie eingingen, eingetragen sind. Ein Heft (in Quartformat und mit 144 beschriebenen Seiten) hat den Titel: »Materialien zu Mozart's Leben, von der Wwe. Mozart mitgetheilt.« Eine gleichlautende Ueberschrift steht am oberen Rande der meisten Blätter. Das Heft enthält grösstentheils Briefe Mozart's. Von diesen sind höchstens 25 bis jetzt gedruckt, mehr als 40 noch nicht gedruckt worden. Ausserdem sind hervorzuheben einige bis jetzt unbekannt gebliebene Gedichte Mozart's und einige Schriftstücke verschiedener Art und Herkunft. Aus einigen Anzeichen ergibt sich, dass die Wittve nicht immer das Original, sondern

eine Abschrift nach Leipzig geschickt hatte. Bei einigen »Actenstücken« sügt das die Wittve selbst. — Das andere Heft (ebenfalls in Quartformat und mit 73 beschriebenen Seiten) trägt den Titel: »Materialien zu Mozart's Leben. Von Mozart's Schwester mitgetheilt. Decbr. 99«, und auf dem obern Rande jedes Blattes die Bemerkung: »Von Mozart's Schwester mitgetheilt.« Das wichtigste Stück des Heftes ist der Aufsatz, den die Schwester für Friedr. Schlichtegroll geschrieben hat und der von diesem in seinem »Nekrolog auf das Jahr 1791« (2. Jahrgang, 3. Band, Gotha 1793, Seite 82 bis 112) benutzt wurde. Der Aufsatz enthält in 11 Abschnitten die Antworten auf eben so viel Fragen. In der Form und Vollständigkeit, in der er von Marianna Mozart geschrieben ist, ist der Aufsatz noch nicht gedruckt worden. Einzelne Stellen daraus finden sich bei Schlichtegroll wörtlich wieder. Schlichtegroll hat aber Vieles, vielleicht weil es ihm geringfügig erschien, weggelassen. Die von ihm weggelassenen Stellen enthalten Daten, deren Quellen jetzt versiegt sind und die, mögen sie nun geringfügig sein, oder nicht, theils zur Berichtigung, theils zur Vervollständigung bisheriger Angaben dienen können. Wir machen nur auf die Angabe der Todeszeit Mozart's aufmerksam, welche bei der Schwester (S. 109) genauer ist, als anderswo.« (S. V—VII.)

Vieles aus diesen Mittheilungen der Frau Mozart benutzte Rochlitz schon in den »Anekdoten«, welche er im ersten und zweiten Jahrgang der Allgemeinen musikal. Zeitung (1799 und 1800) veröffentlichte. Ueber Pflanzmachen und Anekdoten kam Rochlitz auch nicht hinaus. Die höchst werthvollen Mittheilungen der beiden Frauen verfehlten insofern eigentlich ihren Zweck, weil das, was die Oeffentlichkeit aus denselben empfing, zu der aufgewandten Mühe in keinem Verhältnis stand.

Bei dem Wiederauffinden dieser bislang verschollenen Papiere handelte es sich nur um die Frage, was mit ihnen anzufangen sei. Jahn's Biographie liegt gedruckt vor und er selber ist gestorben, er konnte sie also nicht mehr verwerten. Man wollte aber die Schriftstücke auch nicht unveröffentlicht im »Archive« ruhen lassen, was bei dem werthvollen Inhalt gewiss erklärlich und gerechtfertigt ist. Schwierigkeit verursachte aber die Art der Veröffentlichung, da hier nur Materialien vorliegen ohne Ordnung und ohne weiteren Zusammenhang als den, dass sie sich sämmtlich auf Mozart beziehen. So entschloss man sich endlich, die Stücke zu lassen wie sie vorlagen, also in der bunten Reihe zu drucken, in der sie seiner Zeit von dem Abschreiber eingetragen sind. Manche Nummern, die bei Jahn oder in anderen zugänglichen Büchern bereits mitgetheilt wurden, sind hier nicht wieder abgedruckt, Unbedeutendes ist ausgeschieden, unschickliche Ausdrücke in Mozart's Briefen sind mit Recht

getilgt (doch bedauern wir, dass noch einige Leichtfertigkeiten stehen geblieben sind), und auch im übrigen hat der Herausgeber alles so sorglich einzurichten gewusst, dass dadurch eine interessante und zugleich bleibend werthvolle Publication entstanden ist.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung.)

Kozeluch. Vanhall. Dittersdorf. Bekanntschaft mit Mozart. Linley. Mozart als Mensch und Künstler geschildert. Kelly's Canzonetta mit Mozart's Variationen und Bearbeitung. Attwood. Durchreisende Künstler: der Sänger Marchesi, die Violinisten Giornovichi, Janewicz, Baron Bach und Dr. Fisher. Letzterer heirathet Nancy Storace.

Eines Abends ging ich in ein Concert des berühmten Kozeluch, welcher ein grosser Pianoforte-Componist und ein feiner Spieler auf diesem Instrument war. Dort sah ich die Componisten Vanhall und Baron Dittersdorf, und — was für mich einer der grössten Glücksfälle meines musikalischen Lebens war — dort wurde ich jenem Wunder des Genies, Mozart vorgestellt. Er erfreute die Gesellschaft, indem er Fantasien und Capriccios auf dem Pianoforte vortrug. Sein Gefühl, die Schnelligkeit seiner Finger, besonders die grosse Fertigkeit und Stärke seiner linken Hand und die anscheinende Inspiration [d. i. Improvisation] seiner Modulationen füllten mich mit Erstaunen. Nach diesem glänzenden Vortrag setzten wir uns zum Abendessen nieder, und ich hatte das Vergnügen, an der Tafel zwischen ihm zu sitzen und seiner Frau, Madame Constantze Weber, einer deutschen Dame, welche er leidenschaftlich liebte und mit welcher er drei Kinder hatte. Er unterhielt sich mit mir längere Zeit über Thomas Linley, den Bruder von Sheridan's erster Frau, mit welchem er in

Florenz innig befreundet war, und er sprach von ihm mit grosser Zuneigung. Er sagte, dass Linley ein wahres Genie war und, wenn er am Leben geblieben wäre, eine der grössten Zierden der musikalischen Welt geworden sein würde. Nach dem Essen hatte der jüngere Theil unserer Gesellschaft einen Tanz und Mozart betheiligte sich daran. Madame Mozart erzählte mir, dass er bei all seinem Genie ein enthusiastischer Tänzer sei und oft sage, sein Geschmack liege mehr in jener Kunst, als in der Musik.

Er war ein bemerkenswerth kleiner Mann, sehr dünn und blass, mit einer Fülle von schönem Haar, auf welches er sich etwas einbildete. Er lud mich herzlich ein, ihn in seinem Hause zu besuchen, wovon ich Gebrauch machte und in Folge dessen einen grossen Theil meiner Zeit dort verlebte. Er empfing mich stets mit Güte und Gastfreundschaft. — Er liebte besonders den Punsch, von welchem Getränk ich ihn starke Portionen nehmen sah. Auch das Billardspiel liebte er und hatte ein ausgezeichnetes Billard in seinem Hause. Gar manches Spiel habe ich mit ihm gemacht, war aber immer nur der Zweite. An Sonntagen gab er Concerte, welche ich niemals veräumte. Er war gutherzig und stets gefällig, aber so empfindlich wenn er spielte, dass er bei dem geringsten Lärm sofort aufhörte. Eines Tages veranlasste er mich, Clavier zu spielen und hierbei lobte er meinen ersten Lehrmeister, weil derselbe mir die richtige Haltung der Hände beigebracht habe. Auch in einer anderen Angelegenheit machte er mir ein hohes Compliment. Ich hatte nämlich zu Metastasio's Canzonetta »Grazie agl' inganni tuoi« eine kleine Melodie componirt, welche überall beliebt war wo ich sie sang. Sie war sehr einfach, hatte aber das Glück Mozart zu gefallen. Er nahm sie und componirte Variationen darüber, welche wirklich wundervoll waren, und hatte die weitere Güte und Herablassung, dieselben zu spielen wo sich nur eine Gelegenheit bot. In der Voraussetzung, dass diese dadurch bemerkenswerth gewordene Arie einigen meiner musikalischen Leser genehm sein werde, füge ich sie bei.

The musical score consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano and tenor parts) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1:

Vocal line 1: *Grazie agl' Inganni tuoi al fin res-piro oh Ni-ce al fin dun in-fe-li-ce*

Vocal line 2: *Gra-zie agl' Inganni tuoi al fin res-piro oh Ni-ce al fin dun in-fe-li-ce*

System 2:

Vocal line 1: *ob-ber gli dei pie-ta gra-zie agl' Inganni tuoi al fin dun in-fe-li-ce*

Vocal line 2: *ob-ber gli dei pie-ta gra-zie agl' Inganni tuoi al fin dun in-fe-li-ce*

ob - ber gli dei pie - ta gra - zie gra - zie e non t' offen - da il ve - ro e non t'

ob - ber gli dei pie - ta gra - zie gra - zie e non t'

(Fino.)

of - fen - da il ve - ro nel tuo leg - giadro as - pet - to or Sco - pro al - cun di - fet - to che mi pa - rea bel - ta

of - fen - da il ve - ro nel tuo leg - giadro as - pet - to or Sco - pro al - cun di - fet - to che mi pa - rea bel - ta

Da Capo

Ermuthigt durch eine so schmeichelhafte Billigung, versuchte ich mich in verschiedenen kleinen Arien, welche ich ihm zeigte und welche er gütigst billigte und zwar so sehr, dass ich entschlossen war, mich dem Studium des Contrapunkts zu widmen, worauf ich ihn consultirte, bei wem ich Unterricht zu nehmen habe. Er sagte: »Mein guter Jüngling (lad), Sie wünschen meinen Rath und ich werde Ihnen denselben aufrichtig geben. Wenn Sie Composition studirt hätten, als Sie in Neapel waren und Ihr Geist sich noch nicht auf andere Dinge gerichtet hatte, so würden Sie vielleicht weise gehandelt haben. Aber nun, wo Ihr Bühnenberuf alle Ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen muss, würde es eine unweise Maassregel sein, in ein trockenes Studium sich einzulassen. Nehmen Sie mein Wort darauf, dass die Natur Sie zu einem Melodisten gemacht hat und dass Sie sich durch Studium nur stören und verwirren würden. Bedenken Sie — ein bisschen Kenntniss ist ein gefährliches Ding; — sollten Irrthümer sein in dem, was Sie schreiben, so werden Sie in allen Theilen der Welt hunderte von Musikern finden, welche im Stande sind dieselben zu verbessern, deshalb schädigen Sie Ihre natürliche Gabe nicht.«

»Melodie ist das Wesen (essence) der Musik«, fuhr er fort. »Einen guten Melodisten vergleiche ich einem gewandten Renner, und die Contrapunktisten den Postpferden, deshalb nehmen Sie Rath an und lassen Sie jedes für sich, in Erinnerung des

alten italienischen Sprichwortes »Chi sa più, meno sa — Wer am meisten weiss, weiss am wenigsten.« Die Meinung dieses grossen Mannes machte einen dauernden Eindruck auf mich.

Mein Freund Attwood (ein würdiger Mann und eine Zierde der musikalischen Welt) war Mozart's Liebesschüler, und es macht mir viel Vergnügen zu berichten, was Mozart über ihn gegen mich kusserte. Seine Worte waren: »Attwood ist ein junger Mann, für welchen ich eine aufrichtige Zuneigung und Werthschätzung habe, er führt sich exemplarisch auf, und es macht mir viel Vergnügen, Ihnen zu erzählen, dass er mehr von meinem Stil annimmt als irgend einer meiner bisherigen Schüler, und ich sage voraus, dass er sich als ein gediegener Musiker bewähren wird.« Mozart war sehr freigebig mit Lobsprüchen an solche, welche dieselben verdienten; aber er empfand eine gründliche Verachtung gegen anmaassliche Mittelmässigkeit. Er war Mitglied der philharmonischen Gesellschaften von Bologna und Verona, und bei seiner Anwesenheit in Rom machte der Papst ihn zum Ritter des goldenen Sporen (Le Spiron da l'Ora).

Zu der Zeit, von welcher ich hier rede, war Musik in Wien im höchsten Zustande der Vollkommenheit; denn unabhängig von den grossen Talenten, die dort sesshaft waren, stellte sich eine Zahl von den berühmtesten Künstlern ein, die von Italien nach Polen, Preussen und Russland zogen und auf der Durch-

reie meistens in Wien Concerte gaben. Der Kaiser besuchte dieselben gewöhnlich und belohnte die Künstler sehr freigiebig. So kam auch der gefeierte *Marchesi* nach Wien auf seinem Wege von Venedig nach Petersburg, wo er für die italienische Oper engagirt war. Er gab ein Concert und wurde durch die Gegenwart des Kaisers, sowie durch eine glänzende Versammlung geehrt; er war ein grosser Sänger und im Vollbesitz seiner Kraft. Während seines Aufenthaltes in Wien besuchte er auch den venetianischen Gesandten, welcher ihm zu Ehren den Sängern der italienischen Oper ein grosses Diner gab; ich hatte ebenfalls die Ehre mit eingeladen zu werden und das Banquet war splendid. Seine Excellenz war ein grosser Gourmand . . . und alles in allem genommen giebt es keinen Ort, wo man die Kochkunst besser versteht, als in Wien.

Während meines dortigen Aufenthaltes hatte ich das Vergnügen, zwei Violinspieler zu hören, welche zu den ersten der Welt zählten; beide gaben Concerte, und ihr Vortrag war wirklich exquisit, obgleich in verschiedenem Stil. Der erste war *Giornovick**); er kam von Russland, wo er am Hofe in St. Petersburg längere Zeit der erste Concertspieler gewesen war, und wollte nach Paris. Er war schon ein Mann von gesetztem Alter, aber noch im Vollbesitz der Kraft; sein Ton war sehr machtvoll, seine Fertigkeit höchst glänzend, und sein Geschmack über alle Vorstellung. Kein Spieler, dessen ich mich erinnern kann, machte solche angenehme Musik. Er beschloss seine Concerte gewöhnlich mit einem Rondo, dessen Thema eine russische Volksmelodie war, zu welcher er mit bezauberndem Geschmacke Variationen componirte. Sein Spiel erinnerte mich stark an den gefeierten *La Motte*, welchen ich oft in der *Rotunda* zu Dublin gehört hatte.

Janewitz [*Jennewitz* oder *Janievicz*], der andere, war ein sehr junger Mann im Dienst des Königs von Polen; er berührte das Instrument ebenfalls mit unwiderstehlichem Effect und war ein ausgezeichneter Vorgeiger (*leader*) im Orchester. Seine Concerte endeten stets mit einer hübschen polnischen Arie; seine Variationen darüber waren ebenfalls wunderschön.

Aber der *Apoll*, der *Orpheus* jener Zeit war der berufene *Baron Bach*, welcher nach Wien kam, um von dem Kaiser gehört zu werden. Er übertraf (in seiner eigenen Vorspiegelung) *Tartini*, *Nardini*, u. s. w. u. s. w. Dieser *fanatico per la musica* langte soeben aus Petersburg an, wohin er sich begeben hatte, um seine ausserordentlichen Talente der Kaiserlichen Familie und dem Hofe bekannt zu machen. Nun, ich habe diesen Mann oft spielen hören und ich erkläre positiv, dass sein Vortrag so schlecht war wie der irgend eines blinden Fiedlers in einer Landstadt in Irland. Aber er war ein Mann von ungeheurem Vermögen und hielt ein offenes Haus. In jeder Stadt, durch welche er zog, gab er grossartige Diners, zu welchen alle musikalischen Künstler eingeladen wurden; in Wien ich auch unter ihnen. Eines Tages, um seine Eitelkeit zu prüfen, erzählte ich ihm, dass er mich an den älteren *Cramer* erinnere. Es schien durch mein Lob eher enttäuscht als geschmeichelt — er gab zu, dass *Cramer* gewissen Werth hatte, dass er in Mannheim mit ihm aus einem Buche spielte, als *Cramer* am dortigen Hofe erster Violinist war; aber dass der *Kurfürst* gesagt habe, sein Ton übertröfe den von *Cramer* sehr weit, denn *Cramer* sei zahm und drucksig, er dagegen lauter Geist und Feuer, und dass ein Vergleich zwischen ihnen so viel bedeuten würde, als wenn man eine Taube mit einem Kampfhahn vergleichen wollte. In meinem Leben habe ich keinen Mann gekannt, welcher den Weibrauch so aufschob, wie dieser unmusikalische Idiot. Nachdem er vom Kaiser gehört war (welcher herzlich über ihn lachte), machte er sich auf den Weg nach London, damit auch

der König von England Gelegenheilt haben möge, sein süsses Saitenspiel zu vernehmen.

Als er sich verabschiedet hatte, langte [1784] ein anderer Violinspieler aus Russland an, ein *Doctor Fisher* [Engländer], ein höchst excentrischer Mann, der in seiner Profession einen gewissen Werth besass, aber ein Charlatan und unordentlicher Prahlhans war; er berichtete seltsame Dinge von sich selbst und war besonders hartnäckig in seiner Wahrheitsliebe. Der harmonische *Doctor* (welcher, nebenbeigesagt, ein sehr schlechter *Christ* war) belagerte jedoch die arme *Nancy Storace*, und durch Beharrlichkeit gegen sie und Theetinken von ihrer Mutter bewog er sie, ihn statt eines Beasern zu nehmen, was sie denn auch that, obwohl alle ihre Freunde davon abriethen. Sie hatte aber schon nach kurzer Zeit Ursache, ihren Handel zu bereuen, denn statt Harmonie gab es nichts als Missklang unter ihnen, und es wurde gesagt, dass er eine sehr schlagende Manier hatte, um seine Meinung einzutreiben, worüber einer ihrer Freunde den Kaiser aufklärte, welcher ihm andeuten liess, dass es passend für ihn sein würde, eine Luftveränderung zu versuchen: und so war der *Doctor* von Wien vertrieben.

Nancy Storace war die zweite Frau dieses dissonirenden *Doctors*. Seine erste Frau war eine der Töchter von *Powell*, dem Eigenthümer des *Covent Garden-Theaters* in London. Der *Doctor* erbt mit seiner Frau ein Sechzehntel des Eigenthums von diesem Theater, war aber ein solcher Querkopf, dass er den übrigen Eigenthümern höchst widerwärtig wurde . . . Als sein Weib starb, verkaufte er seinen Antheil, worüber die anderen Partner hocheifrig waren.

(Fortsetzung folgt.)

Die Weiber von Weinsberg,

gedichtet von *Moritz Hartmann*, in Musik gesetzt für *Soli, Chor und Orchester* von *Eduard Hille*. Op. 47. Clavierauszug 9 *fl.* Hannover, Adolf Nagel. (1880.)

(Von *Josef Sittard*.)

(Schluss.)

Der Kaiser erscheint nunmehr, angekündigt durch die originellen *Accordfolgen*:



»Lasst sie heran und meinem Throne nah'n! sie kommen auch uns anzufleh'n, um dem gewissen Tod, der ihren Männern droht, in unserm Schutze zu entgehn«. Die Frauen, vierstimmig, bitten in den einschmeichelndsten Tönen um Gnade für die gute deutsche Stadt; der Kaiser fühlt aber keine Rührung und es ist das nun folgende *Allegro vivace* der dramatische Höhepunkt des Werkes. »Noch heute fällt der letzte Streich, die höchsten Giebel mach ich gleich der niedrigsten der Schwellen. Die Stadt mach ich zur Wüstenei, am Markte wächst die Tanne frei, in euern Prunkgemächern treibt Unkraut und wächst Gestrüpp und Dorn«. Treffend und charakteristisch sind diese Worte musikalisch interpretirt:

* Giovanni Mane Giornovichi, geboren zu Palermo 1748, gestorben in Petersburg 1804. (Gerber, N. L. II, 329—331.)

Noch heu-te fällt der letz-te Streich —

zu wech beiden contrastirenden Motiven sich in der Begleitung

noch ein weiteres gesellt.

Durch die immer wiederholte und musikalisch gesteigerte Bitte der Frauen um Gnade und den immer wachsenden Zorn des Kaisers wird eine Steigerung von ausserordentlich dramatischer Schlagkraft herbeigeführt, welche durch den im Fortissimo auf dem vom Orchester gehaltenen Quartextaccord von Es-dur einsetzenden Frauenchor:

Gna - de, Gna-de u. s. w.

noch erhöht wird. Doch der Kaiser bleibt ungerührt: »Und die des Aufruhrs Banner tragen und die des Trotzes Schwert geführt, noch heute liegen sie erschlagen, ich schwur's und bleibe ungerührt«. Der nun folgende Chor der Frauen: »Erschlägst du jene, die treu wir lieben, gereicht die Thräne uns nicht zum Heil, auch uns erschlage, die Witwen blieben, denn ewig Klage ist unser Heil« giebt dem verzweifelnden Schmerz einen rührenden und ergreifenden musikalischen Ausdruck. Diese Treue erweckt auch dem Kaiser Leid und mit Reue erfüllt ihn sein Eid; aber den treuen Frauen ist gestattet, aus den Thoren, eh' sie fallen, fortzuziehen: »Möge jede, was sie freue, mit sich nehmen fort von hier. Ihre beste Habe bleibe dem getreuen deutschen Weibe.« »Aber was ist kostbar armen Frauen, wenn sie nicht mehr in das Auge treuer Gatten dürfen schauen? Lieber sterben mit den Männern, die als höchsten Schatz wir lieben.« Aus dieser, auch musikalisch treffend wiedergegebenen stillen Resignation weckt sie die schlaue Bürgermeisterin, leise, heimlich:

Stil - le, stil - le, stil - le, stil - le, nicht ge-

klagt.

indem sie ihnen Muth zuspricht und auf die anzuwendende List verblümt binweist. Außerst humoristisch gehalten ist der nächstfolgende Chor der Kriegsknechte:

Quasi Presto.

Wie sie lau - fen, wie sie sprin - gen,

und von ausserordentlicher Komik wirkt das jeweils hinein-klingende, ohne Begleitung gesungene

O die Wei - ber, o die Wei - ber,

Sie glauben nämlich, die Frauen beeiten sich ihre Perlen-schnüre, Diamanten, Spitzenkragen, Tressen, Kanten u. s. w. zu retten; »das ist ihre Augenweide, das ist Trost in jedem Leide, das ist ihnen lieb und werth mehr als Mann und Kind, mehr als Ingesind, mehr als Haus, Hof und Herd. O die Wei-ber, o die Weiber!«

Nr. 9 enthält ein originelles, ebenfalls von frischem Humor sprudelndes Lied der ersten Wache: »Wenn der Morgen scheucht die Nacht« mit Chorrefrain.

Nr. 10 besteht aus Intermezzo, erste Wache und den Frauen.

Das Intermezzo, ein reizendes Orchestervorspiel, welches, wie wir uns denken, den Auszug der Frauen illustriert, ist durch die beiden Motive

charakterisirt.

Die erste Wache blickt erstaunt auf die aus dem Thor kommenden Weiber, von welchen jedes einen Mann auf dem Rücken trägt. »Gnädig will's der Herr gestatten fortzutragen, was wir lieben, was das Beste uns geblieben, und so tragen wir die Gattens« singen zweistimmig die Frauen, beide eben angeführte Motive feinsinnig nunmehr in Dur — E-dur, später in F-dur — in die Begleitung hinein verwoben. »Doch die den Tod ver-

schuld, sollen uns so entgehen? toben die Kriegsknechte; »Diese list'gen Frauen sollen uns betrügen dürfen? Ihnen sei die List zum Leide, reisst die Schwerter aus der Scheide, um ihr frevles Blut zu schlürfen«. Da verkünden die bekannten Accordfolgen das Naben des Kaisers: »Ich hab's gesagt, es hat Bestand, ein Manneswort soll man nicht dreh'n«; von grosser Schönheit und Kraft ist die Stelle in D-dur: »Und Weinsberg blüh' und wachse fort als Denkmal deutscher Frauentreuer«. Der Schlusschor: — der einzige gemischte Chor im ganzen Werke — »Heil dem Lande wo solche That geschieht«, ist von imposanter Wirkung und beschliesst würdig das eben so schöne als liebenswürdige Werk, von welchem wir, zumal dasselbe in der glücklichsten Weise einen vaterländischen Stoff behandelt, hoffen und wünschen, dass es die weiteste Verbreitung finden möge.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Fortsetzung.)

Den 12. März 1880.

München, das seit mehr als 25 Jahren einen Oratorien-Verein besitzt, fühlte nach meinen Wahrnehmungen kein Bedürfniss eines zweiten Unternehmens dieser Art; dagegen fühlte Herr Clavierlehrer Bussmeier den Drang, seinen bisher bloss auf den Unterricht und mässige Leistungen als Virtuoso am Piano beschränkten Wirkungskreis zu erweitern. Obwohl es dankenswerther gewesen wäre, die für einen solchen Zweck vorhandenen hiesigen Kräfte wo möglich zu vereinigen, statt sie zu zersplittern, unternahm er es im Gefühl des besagten Dranges vor einigen Monaten, einen Chorverein, als Concurrency für den Oratorien-Verein, zu gründen. Bei dem stets nach Neuem strebenden Sinne des Publikums gelang es, einen Chor von beiläufig hundert Männer- und Frauenstimmen zu gewinnen, mit denen gestern der Paulus von Mendelssohn im grossen Odeumssaale aufgeführt wurde. Es kam dieser Aufführung sehr zu statten, dass Herr Bussmeier als Gatte unserer Prima Donna Frau Weckerlin über eine ausgezeichnete Vertreterin der Sopran-Solopartie verfügte, und ihm sich wegen seiner musikalischen Verbindungen mit den Hofmusikern die erforderliche Anzahl von tüchtigen Instrumentalisten zur Verfügung stellte. Auch die übrigen Solopartien waren in sehr achtbaren Händen: in denen des Herrn Opernsängers Fuchs als Paulus, Fräul. Schulze, Concertsängerin und Besitzerin einer ausgezeichneten Stimme für die Altpartie und des Herrn Concertsängers Dietzel aus Karlsruhe, mir bisher unbekannt, für den Tenor. Die ganze Aufführung verlief sehr befriedigend. Das Directionstalent des Herrn Bussmeier scheint mir vorläufig noch fraglich; in der Ouvertüre zeigten sich bedenkliche Schwankungen, wie auch im übrigen Verlaufe eine weitergehende Einwirkung des Kapellmeisters auf den Vortrag, als die durch das Taktiren, nur wenig bemerklich wurde. Doch ging alles ziemlich glatt und ohne wesentliche Verstösse, die Chöre, etwas zu schwach mit Männerstimmen besetzt, waren gut einstudirt, und es erzielten insbesondere die Nummern: »Mache dich auf, werde Licht!«, »O welch eine Tiefe«, »Seid uns gnädig, hohe Götter«, »Hier ist des Herrn Tempel« die entsprechende Wirkung. Weniger genügte mir die Wiedergabe der Choräle, als der rechten Weibe und Nüancirung entbehrend, sowie von dem Vortrage der Chöre nicht gehörig abstechend. Vortrefflich waren die Leistungen der Frau Bussmeier-Weckerlin, welche sogar zum möglichsten Gelingen des Unternehmens ihres Gatten in den Chören fleissig mitsang. Innig und ergreifend sang sie die Arie: »Jerusalem!« und erregte hier, wie an

vielen anderen Stellen, den ungetheiltesten Beifall. Würdig zur Seite stand ihr Fräul. Schulze, deren Arioso: »Doch der Herr vergisst die Seinen nicht« jedem tief ins Herz drang. Der Tenorist Herr Dietzel erfreut sich einer zwar hohen, aber weder kräftigen, noch besonders wohlklingenden Stimme; dieselbe entwickelte sich jedoch im Verlaufe des Abends allmählig zum Besseren, so dass man mit seinen Leistungen besonders im zweiten Theile und in der Cavatine »Sei getreu bis in den Tod« sehr zufrieden sein konnte. Herr Fuchs mit seiner schönen, wenn auch nicht besonders ausgiebigen Bassstimme, sang mit Feuer und Empfindung; er bewährte sich als sehr tüchtiger Oratoriensänger. Kurz — die ganze Aufführung gestaltete sich über alles Erwarten zu einem wahren Kunstgenuss. Ich musste deshalb im Interesse der Kunst mein oben ausgesprochenes Tadelsvotum am Schlusse gleichwohl stark modificiren, und kann nur wünschen, dass dem jungen Vereine zu seinen künftigen Productionen gleich günstige Sterne leuchten, der Eifer der Theilnehmer nicht erkalten, und insbesondere, dass ihm stets eben so reiche Mittel, wie bei dieser ersten Production, zu Gebote stehen mögen.*)

Den 16. März 1880.

Nicht bald hat mir ein Concert so reine Freude gewährt, wie die gestrige dritte und letzte Soirée der k. Vocalkapelle. Fast alle vorgetragene Nummern waren von hohem Interesse; die mehrstimmigen Compositionen schienen mir mit seltener Feinheit studirt zu sein, und wurden mit Schwung und Empfindung vorgetragen. Den Abend eröffnete das erhabene, himmlischklare »Laudate Dominum«, achtstimmig von Palestrina, ihm folgte das tiefinnige »Zion spricht«, sechsstimmig von Andr. Hammerschmidt; hierauf das gläubige Frömmigkeit athmende »Maria wallt zum Heiligthume«, sechsstimmig von Eccard. Das vierstimmige »Ave Maria« von Franz Liszt, wenn ich nicht irre aus dessen »Christus«, ist wohl eine der gelungensten Compositionen dieses Meisters; allein ich finde doch die darin ausgedrückte Andacht mehr geziert als natürlich; es ist eben der englische Gruss eines Abbé. Viel höher schätze ich das den Schluss der ersten Abtheilung bildende »Salve regina« für vier Stimmen von J. Rheinberger, eine Perle moderner Kirchenmusik. Dazwischen wurde von Fräul. Mathilde Brem mit fast männlichem Tone und stilvoller Auffassung die Violin-Sonate in A-dur von Vivaldi gespielt, und von Herrn Hofopernsänger Fuchs der 25. Psalm von Fr. Lachner sehr tüchtig mit Orgelbegleitung gesungen. Der Composition dieser letzten Nummer fehlt es jedoch etwas an Originalität. In der zweiten Abtheilung erfreute die demnächst scheidende Opernsängerin Fräulein Meysenheym, nun verheiratete Frau Schübel, das Publikum durch drei Sologesänge und bewährte dadurch ihre Routine im Liedergesange. Am meisten interessirte mich hierunter »Der Wachtelschlag«, gedichtet von Gellert, componirt von Beethoven. Das Publikum überschüttete alle Vorträge dieser Dame mit Beifall; mir schien das zweite Lied von Bernh. Scholz »Märiachen singe aus Jung Friedel sehr unbedeutend, dagegen das »Wanderlied« aus Op. 34 von F. v. Holstein recht anmuthig. Wohlklingend erwies sich Ign. Brüll's sechsstimmiger Chor »Süsses Begräbniss« von Rückert; in den hierauf folgenden Chören: »Beweint sie« von Byron und »Neuer Frühlings«, beide aus Op. 9 des Fräul. Adopha Le Beau, lernte ich eine Componistin kennen, die sich recht gut in Männergesellschaft hören lassen kann, so originell, kräftig und wirkungsvoll klang insbesondere die erste dieser beiden Nummern. Franz Schubert's

*) Weil der dortige »Oratorienverein« seine Aufgabe nur sehr ungenügend erfüllt, ist es gewiss erfreulich, dass sich auf diesem Felde neue Kräfte sammeln, umso mehr, wenn ihnen tüchtige Solisten und Instrumentalisten zu Gebote stehen. Dies gilt namentlich für München, wo die Opernkrankheit nachgerade eine gemeinschädliche Gestalt angenommen hat. D. Red.

Op. 146 »Des Tages Weibe«, vierstimmig mit Violine, Cello und Clavierbegleitung ist offenbar eine der schwächsten Gelegenheitscompositionen des sonst so genialen Meisters, welche besser in dem Dunkel der musikalischen Archive belassen worden wäre, da hier musikalischer und poetischer Werth auf gleich tiefem Niveau stehen. Würzig und frisch schmeckte darauf zum Schluss der doppelhörige 95. Psalm: »Singet dem Herrn ein neues Lied« Op. 33 von W. Bargiel; ich bedauerte jedoch die so sehr zurückgedrängte Stellung dieses bedeutenden Werkes, das nach seinem Umfange und seiner Wichtigkeit eine noch ganz ungeschwächte Auffassungsfähigkeit seitens der Zuhörerschaft erheischt hätte. Der Besuch dieser Soirée zeigte einen fast gefüllten Saal, sohin erfreuliche Zunahme.

Den 22. März 1880.

Für den gestrigen Palmsonntag stellte die musikalische Akademie durch ein Concert ausser Abonnement einen ganz besonderen Genuss in Aussicht. Haydn's Jahreszeiten, nun bald 100 Jahre alt und doch noch so jugendfrisch, sollten unter Besetzung der Solopartien durch die hiesigen Opernmitglieder Frau Meysenheim-Schübel und Herrn Fuchs, dann durch den grossherzoglich schwerinschen Kammerchor Herrn von Witt mit einem verstärkten Chor, der aus der hiesigen k. Vokalcapelle und einer Anzahl von Musikfreunden gebildet war, wieder einmal an die Reihe kommen. Wie freute ich mich dieser Ankündigung; wie hoffte ich in den erhabenen, lieblichen, überall vom reinsten Wohlklang durchströmten Klängen zu schwelgen. Leider rief mir aber der Chor alsbald mit prophetischer Stimme die bitteren Worte zu: »Frobloket nur nicht allzu früh!« Die ganze Aufführung, von dem energielosen zweiten Kapellmeister Herrn Maier geleitet, da Herr Levi, von den Beschwerden wiederholter Tristan-Aufführungen erschöpft, an den Ufern der Passer Erholung sucht, stand auf der Stufe der Mittelmässigkeit und erfüllte das Herz eines jeden langjährigen Concertbesuchers mit tiefer Sehnsucht nach den alten Zeiten. Frau Meysenheim, zudem augenblicklich offenbar körperlich indisponirt, zeigte klar, dass ihr für die Oratorienmusik überhaupt, insbesondere aber für diese innigen, tief empfundenen und doch so schlichten Weisen jedes Verständniss fehlt. Herr von Witt — warum stellte sich nicht statt seiner von unseren heimischen Kräften Herr Kammergesänger Vogl oder doch wenigstens der Opernsänger Herr Schlosser ein? hält erster es vielleicht unter seiner Würde, sich mit dieser veralteten Musik zu befassen? — besitzt kein besonders wohlklingendes Organ; er sang zwar correct, aber ziemlich ausdruckslos und wusste nur in der Cavatine »Dem Druck erliegt die Nature lebhafteren Beifall zu erringen. Unverantwortlicher Weise und aus ganz unbekanntem Gründen blieb die eben so stimmungsvolle als dramatische Arie »Hier steht der Wanderer nun« schon in dem ausgegebenen Textbuch und so auch bei der Aufführung weg! Am besten fand sich noch Herr Fuchs in seine Aufgabe, wie wohl er bei der ersten Arie »Nun schreitet froh der Ackermann« in ein zu schnelles Tempo gerieth, und ihm zur wirkungsvollen Wiedergabe der späteren »Erblicke hier, bethörter Mensch« der nöthige Stimmumfang und tiefe Empfindung mangelten. Der Chor klang zwar voll und kräftig, aber monoton; ein schönes Piano, ein erschütterndes Forte war nirgends zu hören, wesshalb auch nicht eine Nummer zu ihrer vollen Wirkung gelangte. Ganz in derselben Weise löste oder vielmehr erfasste auch das Orchester seine Aufgabe; überall fehlte Licht und Schatten, Markirung und Ausdruck. Dagegen liefen mehrere nicht unerhebliche Verstöße unter, indem z. B. in der Feldjagd-Arie dem Paukenschläger um einige Takte zu früh das Gewehr losging, wesshalb er den Schuss an der richtigen Stelle wiederholte.

Dass bei einer solchen Aufführung trotz des gefüllten

Odeonssaales die Stimmung des Publikums eine laue blieb und elektrisierende Momente, wie sie bei früheren hiesigen Aufführungen dieses unsterblichen Werkes so vielfach vorkamen, diesmal gänzlich fehlten, ist leicht begreiflich.

Den 25. März 1880.

Noch schnell vor dem Beginn der Ostertage entledigte sich das Benno Walter'sche Quartett im Museumssaale seiner dritten und letzten Soirée, indem es gestern zuerst von Beethoven aus Op. 18 das Quartett Nr. 4 in C-moll, dann jenes Nr. 1 in A-moll von R. Schumann aus Op. 41, und zum Schluss das Quintett Op. 163 von Franz Schubert, letzteres unter Mitwirkung des Herrn Hofmusikus Bennat vorführte. Ich freute mich sehr dieser Auswahl, obgleich mir die Stellung des Schumann'schen Werkes unmittelbar nach jenem Beethoven's für das erstgenannte verhängnissvoll schien. Der Erfolg rechtfertigte auch meine Befürchtung. Der hochpathetische erste Satz kam in sehr gelungener Weise zum Vortrage; Herr Walter wusste mit Glück den richtigen tragischen Ausdruck zu finden, und Herr Schübel brachte seine Solostellen sehr schön. Auch das humoristische Scherzo und der charakteristische Menuett gelangen gut; dagegen wurde aus dem letzten *Allegro* durch Ueberhastung ein *Presto*, und dadurch dieser Satz in peinlicher Weise entstellt und verzerrt. Schumann ist meines Dafürhaltens für das Componiren von Streichquartetten ungeachtet seiner Originalität, seiner herrlichen Gedanken und seiner stets neuen Rhythmik nicht glücklich organisirt. Er scheint das Geheimniss des Wirkungsvollen dieser Instrumentalcombination nicht erkannt zu haben, und seine Quartette klingen fast besser am Clavier in vierhändiger Uebersetzung als in der Ursprache. Um so schlimmer steht es für diesen Meister, wenn er unmittelbar nach einer Nummer aus Op. 18 von Beethoven aufzutreten hat, in welchem halben Dutzend wohl das Höchste und Poetischste enthalten ist, was die Streichquartettmusik überhaupt besitzt. Das A-moll-Quartett musste demnach stark abfallen. Mit Ausnahme des allzu rapid und deshalb unverständlich gegebenen Scherzos war die Aufführung ziemlich gelungen, insbesondere die des Adagios und des äusserst humoristischen Rondos. Den Schluss dieser Soiréeen wusste, wie gewöhnlich, auch diesmal Herr Walter mit seinen Genossen durch einen ganz besonderen Genuss zu krönen. Mir wenigstens hätte kaum ein erwünschteres Stück geboten werden können, als das Schubert'sche C-dur-Quintett, über das ich keines von allen mir sonst bekannten zu stellen weiss. Die Mitwirkung des Herrn Bennat war von dem besten Erfolge begleitet, wie ich denn auch diesen Künstler, was Schönheit, Fülle des Tons und geschmackvollen Vortrag anlangt, weit über Herrn Schübel stelle und mich daher nur freuen kann, wenn er nach dem nahe bevorstehenden Abgang des Letztgenannten im Quartett an dessen Stelle tritt. Das ganze Quintett, das mit der Schubert'schen Symphonie in C-dur die von R. Schumann gerühmte »himmlische Länge« gemein hat, und das in Folge dessen, ungeachtet die vorgeschriebene Wiederholung des ersten Theils von Satz I. unterlassen wurde, über $\frac{3}{4}$ Stunden dauerte, wurde sehr gut gespielt; vorzugsweise das Scherzo mit dem höchst originellen Trio, eine Kirchweibe unterbrochen durch einen Leichenzug; ebenso das ungemein schwungvolle und von den reizendsten Melodien überströmende Rondo. Wahrlich, die Künstler konnten sich kaum in glücklicherer Weise, als durch diese Schlussgabe, der Erinnerung ihrer Zuhörer einprägen, und den Wunsch des Wiedersehens in der nächsten Saison bei ihnen lebhafter erringen.

(Fortsetzung folgt.)

[83] In meinem Verlage erschien soeben:

Cracoviennes.
Polnische Lieder und Tänze

Dritte Folge
für das
Pianoforte zu vier Händen
componirt von
SIEGMUND NOSKOWSKI.
Op. 7.

Heft I. Pr. 3 *M* 50 *g*.
No. 1 in F moll Pr. *M* 1. 50.
No. 2 in E dur (Ein Hochzeitsreiter) - - 1. 50.
No. 3 in F dur - - 1. 50.

Heft II. Pr. 3 *M* 30 *g*.
No. 4 in B moll Pr. *M* 1. 50.
No. 5 in E dur - - 1. 50.
No. 6 in B moll - - 1. 50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[82] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Frau Aventure.
Ouverture
für grosses Orchester
von
Franz von Holstein.
Op. 41.

Erstes nachgelassenes Werk
nach Skizzen instrumentirt
von

Albert Dietrich.

Partitur. Orchesterstimmen compl. 10 *M*.
Pr. 4 *M* 50 *g* n. Violine 1, 2, Viola, Violoncell, Contrabass à 80 *g*.

Vierhändiger Clavierauszug
von

Albert Dietrich.
Pr. 3 *M* 50 *g*.

[84] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's
Illustrationen
zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*.
Separat-Pracht-Ausgabe.
Mit Dichtungen von *Sermann Singg*.

Inhalt:
Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Scene. Pistolen-Scene.
Ketten-Abnahme.
Imperial-Format. Elegant cartonné.
Preis 12 Mark.

AUSGABE C. F. KAHNT.

[85]

CHOPIN'S

ausgewählte
Pianoforte-Werke

Herausgegeben speciell für den Unterricht und zum
Selbststudium mit genauem Fingersatz etc. versehen
von

S. Jadassohn,

Lehrer am Kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Gesammtband (46 No.) Volksausgabe 4 *M*, geb. 5 *M*.
Gesammtband (46 No.) Prachtausgabe 5 *M*, eleg. geb. *M* 6,50.

| | |
|--------------|--|
| Quart-Format | Mazurkas 80 <i>g</i> , geb. <i>M</i> 1,50. |
| | Walzer 80 - - - 1,50. |
| | Nocturnos 80 - - - 1,50. |
| | Polonaisen 80 - - - 1,50. |
| | Balladen, Scherzos 80 - - - 1,50. |
| | Verschied. Werke 80 - - - 1,50. |

Ettiden Op. 10. 80 *g*, geb. *M* 1,50.

Prachtausgabe *M* 1,30.

Ettiden Op. 25. 80 *g*, geb. *M* 1,50.

Prachtausgabe *M* 1,20.

Ettiden cpl. Op. 10 und 25 Prachtausgabe eleg.
geb. 1 *M*.

Ausführliche Prospekte gratis und franco.

Zum Studium der Werke von Friedrich Chopin
besonders empfohlen:

Chopin und seine Werke

Kritisch-biographische Schrift

(mit vielen Notenbeispielen und einem Verzeichniss der
sämmlichen Werke Chopin's)

von

Dr. J. Schucht.

Brochirt *M* 1,50, eleg. gebunden 3 *M*.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen des In- und
Auslandes.

LEIPZIG.

Verlag von **C. F. KAHNT,**
Fürstl. S.-S. Hofmusikalienhandlung.

[86]

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

GRALSTRAHL.

Concertstück

für

Orgel

von

J. H. LÖFFLER.

Pr. 3 *M*.

[87] In meinem Verlage erschien:

Wickede, Friedr. von, Op. 77. Erinnerung an Friedrichs-
ruh. Waldidyll für Pianoforte. Pr. 1 *M* 50 *g*.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 9. Juni 1880.

Nr. 23.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozartiana. (Schluss.) — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Clavier [Wilhelm Maria Puchler, Op. 28, Decameron. Musikalische Studien; Op. 46, Drei Praeludien]. Für Orgel [S. de Lange, Andante Op. 20]. Lieder für eine Singstimme [Eduard Hille, Sechs Lieder Op. 48]. — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80. (Fortsetzung.) — Anzeiger.

Mozartiana.

Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum grossen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausgegeben von Gustav Nettelhelm. Leipzig, Breitkopf und Härtel. XII und 439 Seiten 8. 1880. Pr. M 4. 50.

(Schluss.)

Sehen wir uns nun den Inhalt dieses Büchleins näher an, so gewahren wir bald, dass die Mittheilungen von Frau Mozart den weitaus grössten Platz einnehmen, denn sie erstrecken sich von Seite 1 bis 92. In ihnen ist allerlei enthalten, was später zum Theil in Nissen's Biographie zum Abdruck kam. Den Hauptinhalt bilden aber Mozart's Briefe an seine Frau und an seinen Freund Puchberg. Die Frau ist mit 38 Briefen bedacht, Puchberg mit 21. Von den Briefen an Frau Constanze waren 25, und von denen an Freund Puchberg 15 bisher ungedruckt. Hieraus ist schon der Werth dieser Publication zu ersehen. Auch einige sonstige Zuschriften erscheinen hier zum ersten Mal im Druck, so dass wir von Mozart allein mehr als 40 bisher unbekannte Briefe erhalten.

Auch aus einem Briefe Joseph Haydn's, 1792 aus London an Mons. de Puchberg nach Wien gerichtet, sind hier einige Sätze erhalten, die sich auf Mozart's Ableben beziehen. Sie lauten: „ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz ausser mir und konnte es nicht glauben, dass die Vorsehung so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte, nur allein bedauere ich, dass Er nicht zuvor die noch dunklen Engländer darin hat überzeugen können, wovon ich denselben täglich predigte Sie werden bester Freund die Güte haben, mir das Verzeichniss der noch nicht hier bekannten Stücke mit zu schicken, ich werde mir alle erdenkliche Mühe geben, solche der Wittve zum Besten zu befördern; ich hatte der Armen vor 3 Wochen selbst geschrieben, mit dem Inhalt, dass wenn ihr Herzens-Sohn die gehörigen Jahre haben wird, ich denselben unentgeltlich die Composition mit allen meinen Kräften lehren will, um die Stelle des Vaters einigermaassen zu ersetzen.“ (S. 10.) Soweit die hier erhaltene Stelle. Dieses Anerbieten eines unentgeltlichen Compositionsunterrichts war ja immerhin ganz achtenswerth; aber Vater Haydn malte dem Hungrigen hier einen Regenbogen in die Wolken, statt ihm Brot zu reichen. Eine Anweisung auf 1000 Gulden würde für ihn bei den schönen englischen Einnahmen keine Beschwerung, für die Wittve Mozart's aber ein wirksamerer Trost gewesen sein.

Man darf aber wohl voraussetzen, dass Freund Puchberg

wenigstens für das Nöthigste sorgte. Mozart's Briefe an ihn beziehen sich sämmtlich auf Geldangelegenheiten oder richtiger Geldverlegenheiten und behandeln diesen Gegenstand in einer Weise, die ebenso peinlich als für Mozart's Charakter und Hausführung lehrreich genannt werden muss. Als ein drastisches Beispiel theilen wir einen Brief aus dem Jahre 1789 mit. Mozart schreibt: „Den 12^{ten} Jul. 1789. Liebster, bester Freund! und verehrungswürdiger O. B. [Ordensbruder.] Gott! ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche; und wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldigerweise sammt meiner armen kranken Frau und Kind verlohren. — Schon letzstens als ich bei Ihnen war wollte ich mein Herz ausleeren — allein ich hatte das Herz nicht! — und hätte es noch nicht — nur zitternd wage ich es schriftlich — würde es auch schriftlich nicht wagen — wenn ich nicht wüsste, dass Sie mich kennen, meine Umstände wissen und von meiner Unschuld, meine unglückselige, höchsttraurige Lage betreffend, gänzlich überzeugt sind. O Gott! anstatt Danksgagungen komme ich mit neuen Bitten! — anstatt Berichtigung mit neuem Begehren. Wenn Sie mein Herz ganz kennen, so müssen Sie meinen Schmerz hierüber ganz fühlen; dass ich durch diese unglückselige Krankheit in allem Verdienste gehemmt werde, brauche ich Ihnen wohl nicht zu wiederholen; nur das muss ich Ihnen sagen, dass ich obgeachtet meiner elenden Laage, mich doch entschloss bei mir Subscriptions-Academien zu geben, um doch wenigstens die dormalen so grossen und häufigen Ausgaben bestreiten zu können, denn von Ihrer freundschaftlichen Zuwartung war ich ganz überzeugt; aber auch dies gelangt mir nicht; — mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir so widrig, dass ich-auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten! — Da es jetzt doch scheint, dass es mit meinem lieben (den 13ten) Weibchen von Tag zu Tage besser geht, so würde ich doch wieder arbeiten können, wenn nicht dieser Schlag, dieser harte Schlag dazu käme; — nur tröstet uns wenigstens, dass es besser gehe — obwohl sie mich gestern Abends wieder ganz bestürzt und verzweifelt machte, so sehr litte sie wieder und ich — mit ihr (den 14ten) aber heute Nacht hat sie so gut geschlafen und befindet sich den ganzen Morgen so leicht, dass ich die beste Hoffnung habe; nun fange ich an wieder zur Arbeit aufgelegt zu seyn — aber ich sehe mich wieder auf einer andern Seite unglücklich — freylich nur für den Augenblick! — Liebster, bester Freund und Bruder — Sie kennen meine dormaligen Umstände, Sie wissen aber auch meine Aussichten; bey diesem,

was wir gesprochen, bleibt es; so oder so, Sie verstehen mich; — unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier-Sonaten für die Prinzessin Friederike und 6 Quartetten für den König, welches ich alles bey Kozeluch auf meine Unkosten stechen lasse;*) nebstbei tragen mir die 2 Dedicationen auch etwas ein; in ein paar Monathen muss mein Schicksal in der geringsten Sache auch entschieden sein, folglich können Sie, bester Freund, bey mir nichts riskiren; nur kömmt es blos auf Sie an, einziger Freund, ob Sie mir noch 500 fl. leihen wollen oder können? — ich bitte, bis meine Sache entschieden ist, Ihnen alle Monath 40 fl. zurückzuzahlen; dann (welches längstens in einigen Monathen vorbey seyn muss) Ihnen die ganze Summe mit beliebigen Interessen zurückzuzahlen, und mich anbey noch auf Lebenslang für Ihren Schuldner erklären, welches ich auch leider ewig werde bleiben müssen, indem ich nie im Stande seyn werde, Ihnen für Ihre Freundschaft und Liebe genug danken zu können; — Gottlob; es ist geschehen; Sie wissen nun alles, nehmen Sie nur mein Zutrauen zu Ihnen nicht übel und bedenken Sie, dass ohne Ihre Unterstützung die Ehre, die Ruhe und vielleicht das Leben Ihres Freundes und Bruders zu Grunde geht: ewig Ihr verbundener Diener, wahrer Freund und Bruder

W. A. Mozart.

Von Haus den 4ten Jul. 1789.

Ach Gott! — ich kann mich fast nicht entschliessen, diesen Brief abzuschicken! — und doch muss ich es! — Wäre mir diese Krankheit nicht gekommen, so wäre ich nicht gezwungen, gegen meinen einzigen Freund so unverschämt zu seyn; — und doch hoffe ich von Ihnen Verzeihung, da Sie das gute und üble meiner Lage kennen. Das Ueble besteht nur in diesem Augenblick, das Gute aber ist gewiss von Dauer, wenn das augenblickliche Uebel gehoben wird. — Adieu! — Verzeihen Sie mir um Gotteswillen, verzeihen Sie mir nur! — und — Adieu! (S. 42—45.)

Vielleicht machte diese Epistel auf Bruder Puchberg um so weniger Eindruck, je erregter sie gehalten war, denn er liess mehrere Tage verstreichen, ohne sie zu beantworten. Das veranlasste drei Tage später eine zweite Zuschrift, welche schon früher gedruckt war und die wir ebenfalls mittheilen. Mozart schreibt nämlich:

»Den 17ten Juli 1789. Liebster bester Freund und verehrungswürdiger Br. Sie sind gewiss böse auf mich, weil Sie mir gar keine Antwort geben! Wenn ich Ihre Freundschafts-Bezeugungen und mein dermaliges Begehren zusammen halte, so finde ich dass Sie vollkommen recht haben; wenn ich aber meine Unglücksfälle (und zwar ohne mein Verschulden) und wieder Ihre freundschaftlichen Gesinnungen gegen mich zusammen halte, so finde ich doch auch, dass ich Entschuldigung verdiene. Da ich Ihnen, mein Bester, alles was ich nur auf dem Herzen hatte in meinem letzten Brief mit aller Aufrichtigkeit hinschrieb, so würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrig bleiben; nur muss ich noch hinzusetzen, [erstens] dass ich keiner so ansehnlichen Summe bedürftig seyn würde, wenn mir nicht entsetzliche Kosten wegen der Cur meiner Frau bevorstünden, besonders wenn sie nach Baden muss; 2tens da ich in kurzer Zeit versichert bin in bessere Umstände zu kommen, so ist mir die zurückzuzahlende Summe sehr gleichgültig, für die gegenwärtige Zeit aber lieber und sicherer wenn sie gros ist; 3tens muss ich Sie beschwören, dass wenn es

Ihnen ganz unmöglich wäre mir diesmal mit dieser Summe zu helfen, Sie die Freundschaft und Bruderliebe für mich haben möchten, mich nur in diesem Augenblicke mit was Sie nur immer entbehren können zu unterstützen, denn ich stehe wirklich darauf an; zweifeln können Sie an meiner Rechtfchaffenheit gewiss nicht, dazu kennen Sie mich zu gut; — Mistrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie auch nicht setzen, weil Sie meine Lebensart und mein Betragen kennen; — folglich verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen; bin ganz überzeugt dass nur Unmöglichheit Sie hindern könnte, Ihrem Freund behülflich zu seyn; — können und wollen Sie mich ganz trösten, so werde ich Ihnen als meinem Erretter noch jenseits des Grabes danken — denn Sie verhelpen mir dadurch zu meinem fernern Glück in der Folge — wo nicht — in Gottes Namen, so bitte ich und beschwöre ich Sie um eine augenblickliche Unterstützung nach Ihrem Belieben, aber auch um Rath und Trost. —

Ewig Ihr verbundener Diener

Mozart.

P. S. Meine Frau war gestern wieder elend, heute auf die Igel befindet sie sich Gottlob wieder besser; — ich bin doch sehr unglücklich! — immer zwischen Angst und Hoffnung — und dann! — Doct. Closset war gestern auch wieder da. (S. 60—62.)

Der Freund versagte ihm auch die erbetene Hülfe nicht, denn am Ende dieser Zuschrift bemerkt Puchberg: »den 17ten Jul. 1789 eod. die beantwortet und 150 fl. gesandt.« Er half daher sofort und entsprach auch insofern Mozart's Bitte, als er ihm nicht eine Summe nach Almosenart stumm reichte, sondern brieflich »Rath und Trost« beifügte. Puchberg wird freilich auch recht gut gewusst haben, dass hier wenig zu rathen war. Das Leben von der Hand in den Mund bei der Familie Mozart konnte er doch nicht ändern, es schien den lebenswürdigen Menschen angeboren zu sein. Und an Projecten war sein musikalischer Freund zwar nicht arm, aber an vernünftigen Plänen, die Erfolg verhiessen, und an ihrer beharrlichen Durchführung, fehlte es gänzlich. Daher die beständige Selbsttäuschung über die ökonomische Lage; »folglich ist nichts als die gegenwärtige Lage, die mich drückt« — so schreibt Mozart in einem andern, undatierten Briefe an Puchberg (S. 62), auf welchen derselbe 100 fl. überschickte, und diese Worte sind bezeichnend für Mozart's wirthschaftliche Talente. Immer im heissen Wasser, und immer nur darauf bedacht, für den Moment herauszukommen, um dann die freieren Augenblicke nicht zu wirklich energischer Besserung seiner Umstände zu benutzen, sondern zunächst zu einem heiteren, halb kindlichen, halb kindisch leichtsinnigen Lebensgenusse, der ihn nur immer tiefer ins Elend bringen musste. Mozart, welcher in seiner Kunst sich adlergleich über das erhob, was in seinen Tagen üblich und der Menge verständlich war, blieb in sozialen Gewohnheiten ein Slave der ihn umgebenden nächsten Gesellschaftskreise. Dies hinderte, im Verein mit anderen nachtheiligen Eigenthümlichkeiten, sein Emporkommen und gab seinen Feinden oder Neidern willkommene Handhaben, um ihn nieder zu halten. Nichts ist grundloser als die Anschwärzung, er sei ein Verschwender gewesen; aber es wurde allgemein geglaubt und hatte auch wirklich den Anschein. Er war weder verschwenderisch, noch liederlich, noch trunksüchtig, noch unverträglich: er arbeitete und sorgte für die Seinen wie nur je Einer, er war nirgends glücklicher als in seiner Familie, er war der lebenswürdigste und aufopferndste Mensch von der Welt; aber zugleich war er die personificirte Unvorsichtigkeit und hierdurch wurde sein Leben eine Kette von Enttäuschungen und Missgeschicken.

Noch ein dritter Brief an Puchberg — wie man sich wohl denken kann, in derselben Tonart componirt — möge hier mit-

*) Die Prinzessin Friederike war die älteste Tochter des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preussen. Von den für sie zu componirenden Sonaten scheint nur eine fertig geworden zu sein, nämlich die in D-dur, $\frac{6}{8}$ -Takt (Köchel's Verz. Nr. 576). Sie erschien, ohne Widmung, erst nach dem Tode Mozarts. Von den für den König von Preussen zu schreibenden Quartetten sind drei fertig geworden (Köchel's Verz. Nr. 575, 589, 590). [Bemerkung Nettebohm's.]

geheilt werden. Derselbe ist undatirt und der Herausgeber hat keine Vermuthung über die Zeit angegeben. Der Brief muss aber im Januar 1790 geschrieben sein, sechs Monate nach dem früheren; die »Oper-Prob« bezieht sich auf *Coeli fan tutte*, welche im Januar 1790 beendet und schon am 16ten dieses Monats aufgeführt wurde. Mozart schreibt: »Verehrungswürdigster Freund und Ordensbruder! Erschrecken Sie nicht über den Inhalt dieses Briefes; — nur bei Ihnen — mein Bester, da Sie mich und meine Umstände ganz kennen, habe ich das Herz mich ganz vertrauensvoll zu entdecken — künftigen Monat bekomme ich von der Direction (nach letziger Einrichtung) 300 Ducaten für meine Oper; — können und wollen Sie mir 400 fl. bis dahin geben, so ziehen Sie Ihren Freund aus der grössten Verlegenheit und ich gebe Ihnen mein Ehrenwort, dass Sie das Geld zur bestimmten Zeit baar und richtig mit allem Dank zurück haben sollen; ich würde, trotz meiner täglich grossen Ausgaben, doch mich nach Möglichkeit bis dahin noch gedulden, wenn nicht Neujahr wäre, wo ich die Apotheken und Doctores (welche nicht mehr brauche) ganz zahlen muss, wenn ich nicht meinem Credit schaden will; — besonders haben wir Hundachowky [Lichnowsky?] auf eine (wegen gewissen Ursachen) etwas unfreundliche Art von uns weg gebracht, warum es mir nun doppelt am Herzen liegt ihn zu contentiren; — bester Freund und Bruder! — ich weiss nur zu gut, was ich Ihnen alles schuldig bin! — wegen den alten bitte ich Sie noch Gedult zu haben! — gewiss ist Ihnen die Bezahlung, dafür stehe ich mit meiner Ehre. Ich bitte Sie nochmals, reissen Sie mich nur diesmal aus meiner fatalen Lage, wie ich das Geld für die Oper erhalte, so sollen Sie die 400 fl. ganz gewiss wieder zurück haben; — und diesen Sommer hoffe ich gewiss (durch die Arbeit für den König von Preussen) Sie von meiner Ehrlichkeit ganz überzeugen zu können — Morgen kann vermöge der Abrede Abends nichts seyn bei uns, — ich habe zu viele Arbeit, — wenn Sie ohnedies Zialer [Jos. Zistler, Violinspieler?] sehen, so bitte es ihm zu sagen — Donnerstag aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10 Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper-Prob; — nur Sie und Haydn lade ich dazu. — Mündlich werde ich Ihnen Cabalen von Sallieri erzählen, die aber alle schon zu Wasser geworden sind — adieu. Ewig Ihr dankbarer Freund und Br. W. A. Mozart.« (S. 63—64.)

Puchberg hat beigezeichnet »300 fl. überschickte. Und so ging es fort. Es kam aber nicht besser, sondern noch schlimmer, und nicht ein Jahr währte es, da hatte der Tod alle Hoffnung für immer vernichtet.

Auf den letzten Brief folgt bei Noltebohm ein anderer vom 11. Juni 1788, weil seine Vorlage diese Ordnung hatte. Aus demselben Grunde stehen die Briefe für Puchberg an drei verschiedenen Stellen: einer S. 12, sechzehn später von S. 52 an, und die letzten vier S. 85—88. Wir meinen doch, dass es vortheilhafter gewesen wäre, sämtliche Briefe hintereinander zu drucken, und zwar bei den undatirten Stücken unter Beifügung einer eingeklamerten Jahreszahl da wo es möglich ist. Der letzte dieser Bettelbriefe — denn so muss man sie mit Schmerz beitelten — wird auch der Zeit nach der letzte sein und aus dem Jahre 1791 stammen, wo der herrliche Künstler meinte »Nun stehe ich vor der Pforte meines Glückes« (S. 87). Aber die Pforten der Kwigkeit thaten sich ihm früher auf, als die des Glückes, und das einzige Glück, welches ihm voll und rein zu Theil wurde, war der ewige Nachruhm, in Gemeinschaft mit den Grössten, welche die Erde gesehen hat. Die Zeit seines Todes giebt die Schwester genauer an, als die bisher bekannt gewordenen Berichte, indem sie schreibt: »Nach erhaltener Nachricht aus Wien ist er den 5ten Decbr. 55 Minuten nach Mitternacht 1791 in einem hitzigen Frieselfieber gestorben.« (S. 109.) »Wer seine Frau war« — setzt die liebe

Schwester hinzu — das ist in Wien zu erfahren«. Zu allem Uebrigem kam auch noch die Disharmonie zwischen den Familiengliedern des Mannes und der Frau. Das Missgeschick, welches durch die allgemeinen Verhältnisse und durch fremde Menschen herbei geführt wurde, war auch noch nicht herbe genug; die nächsten Angehörigen mussten sich den Trank noch ein wenig bitterer machen.

Auszüge aus Briefen der Wittve und der Schwester Mozart's an die Verlagsbandlung Breitkopf und Härtel bilden den Beschluss dieses Büchleins, welches als eine wahre und dauernde Bereicherung der Mozartliteratur anzusehen ist. Chr.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung.)

Erkrankung der Storace. Oper von Righini, von da Ponte gedichtet. Kelly persiflirt den Dichter. Oper *Equivoici* nach Shakespeare, von Storace. Casti und Paisiello in Wien, machen auf Kaiser Joseph's Wunsch die Oper *Il Rè Teodoro*. Anekdoten von Paisiello aus Petersburg. Quartettabend bei Storace. Kelly bekommt die Hauptrolle im »*Rè Teodoro*« und giebt sie mit grossem Beifall.

Im selben Jahr, 1784, wurde die Stadt Wien geehrt durch den Besuch Sr. königl. Hoheit des Herzogs von York, damaligen Bischofs von Osnabrück. Sein erster Besuch des Theaters zog eine grosse und glänzende Versammlung an. Der Kaiser und sein Bruder Maximilian, Erzbischof von Cöln, waren gegenwärtig. Eine neue, von Stephen Storace componirte Oper wurde bei der Gelegenheit producirt; Signora Storace und ich hatten die beiden Hauptrollen darin. In der Mitte des ersten Acts verlor die Storace plötzlich ihre Stimme und konnte während der ganzen Vorstellung keinen Ton hervorbringen; dieses wirkte natürlich sehr niederschlagend sowohl auf die Zuhörer als auf die Mitspieler. Der Verlust der mit Recht so sehr beliebten Primadonna war für ihren Bruder, den Componisten, ein harter Schlag. Ihre Verzweiflung und Enttäuschung werde ich nie vergessen, aber sie ahnte damals noch nicht die Dauer ihres Unglücks, denn fünf Monate lang war ihre Stimme nicht so genügend wieder hergestellt, dass sie auf der Bühne erscheinen konnte.

Während der Krankheit der Storace wurden drei Opern gegeben, in welchen Signora Cortellini, Madame Bernasconi und Signora Laschi sangen. Die letzte dieser Opern war von Signor Righini componirt, und von dem Theaterdichter, dem Abbate da Ponte, einem gebornen Venetianer, geschrieben. Man sagte, dass er ursprünglich ein Jude gewesen und Christ geworden sei, — er schlug sich selbst zum Abbé und wurde ein grosser Dramatiker. In seiner Oper kam der Charakter eines liebenden excentrischen Dichters vor, welcher mir zuertheilt wurde; ich galt zur Zeit für einen guten Mimiker und glückte es mir besonders, den Gang, die Gesichtszüge und Haltung derjenigen, denen ich ähnlich sein wollte, zu imitiren. Mein Freund, der Dichter, hatte einen merkwürdig linksischen Gang, und die Gewohnheit, sich (wie er meinte) eine würdige Haltung zu geben, indem er seinen Stock auf seinen Rücken placirte und sich darauf lehnte; er kleidete sich auch sehr sonderbar, sogar stutzerhaft; soviel war gewiss, der Abbé bildete sich nicht wenig auf seine werthe Person ein und war ein completer Geck; er lispelte auch sehr stark und sprach den breiten venetianischen Dialect.

Am ersten Abend der Vorstellung sass er in der Loge und machte sich mehr bemerkbar, als absolut nöthig war; es geschah aber im Gefühl, der Autor des aufzuführenden Stückes

zu sein. Wie gewöhnlich am ersten Abend einer neuen Oper, war der Kaiser zugegen, und mit ihm ein zahlreiches Publikum. Als ich als verliebter Dichter erschien, ganz ebenso gekleidet wie der Abbé in der Loge, seinen Gang nachahmend, mich auf meinen Stock lehrend und seine Mienen und sein Lispeln imitierend, erscholl allgemeines Gelächter und Beifall, und nach einem das ganze Haus erfüllenden Geräusch richteten sich die Augen des ganzen Publikums auf die Stelle, wo da Ponte sich befand. Den Kaiser belustigte dieser Scherz sehr, er lachte herzlich und applaudirte häufig während der Vorstellung; der Abbé war keineswegs beleidigt, sondern nahm mein Imitiren sehr gut auf, und wir standen nach wie vor im besten Einvernehmen mit einander. Die Oper gefiel, wurde viele Abende hinter einander aufgeführt, und ich begründete damit den Ruf eines guten Mimikers.

Stephen Storace hatte eine Oper componirt, die einstudirt wurde, und als Gegenstand derselben Shakespeare's Comedy of Errors gewählt. *) Diese wurde von da Ponte zur Oper umgeschaffen und mit grosser Genauigkeit ins Italienische übertragen. Er behielt alle hauptsächlichsten Umstände und Charaktere unseres unsterblichen Bardens bei; das Stück erntete allgemeinen Beifall, und mit Recht, denn die Musik von Storace war über Beschreibung schön. Ich spielte den Antipholus von Ephesus, und ein Signor Calvasi den Antipholus von Syracuse, wir waren beide gleich gross und bemühten uns auch im übrigen einander soviel als möglich ähnlich zu werden.

Ungefähr zu dieser Zeit kam der berühmte Dichter L'Abbate Casti von Italien nach Wien, um den Grafen Rosenberg **) zu besuchen. Die Literati hielten ihn für den schärfsten Satiriker seit Aretin's Zeiten. Die »Animali Parlanti« werden immer wegen ihres Witzes und ihrer Satire in Erinnerung bleiben. Gerade um dieselbe Zeit kam der berühmte Paësiello in Wien an, auf seinem Wege nach Neapel von Petersburg, wo er sich einige Jahre aufgehalten und grosse Reichthümer erworben hatte. Ich hatte das Vergnügen, zu sehen, wie er Mozart vorgestellt wurde, es lohnte der Mühe, Zeuge der Befriedigung zu sein, welche sie darüber zu empfinden schienen, dass sie einander persönlich kennen lernten; ihre gegenseitige Achtung war allgemein bekannt. Die Begegnung fand in Mozart's Hause statt; ich speiste mit ihnen zu Mittag und genoss nachher oft das Vergnügen ihrer Gesellschaft.

Als der Kaiser vernahm, Casti und Paësiello seien in Wien, wünschte er, dass sie ihm am ersten Empfangstage vorgestellt würden; demgemäss vollzog der Oberhofmarschall die Vorstellung bei Sr. Majestät. Die Compositionen Paësiello's erfreuten sich immer der Gunst des Kaisers. Mit seiner gewöhnlichen Liebenswürdigkeit sagte derselbe zu ihnen: »Ich glaube sagen

*) Als ich nach England zurückgekehrt war, erzählte ich Herrn Sheridan oft, wie sehr geeignet ich Storace's Musik als Einlage in die Comedy of Errors für das Drury Lane-Theater halte; er stimmte dem bei und sagte, er wolle Anordnungen treffen, dass es geschehe; aber er hat es nie ausgeführt. Es ist sonderbar, dass mehr als dreissig Jahre später die Eigenthümer des Covent Garden-Theaters dieses Lustspiel zur Oper umgestalteten, dennoch, wäre es in Drury Lane zur vorhin erwähnten Zeit aufgeführt worden, würde mein Freund der Prinz Hoare in seinem ausgezeichneten Nachspiel »Weder Gesang, noch Abendbrod (No Song, no Supper)«, das schöne Sestetto »Hope a distant joy disclosing« nicht gehabt haben, denn jenes Musikstück und das Trio »Knocking at this time of days« kamen beide in »Equivoci« oder in der italienischen Komödie der Irrungen vor. Die Musik, als Antipholus den Eintritt in sein Haus zu erlangen sucht, und seine Frau die Wache ruft, war der schöne Chor in den »Piraten«: »Hark, the guard is coming, gewiss eins der effectvollsten Musikstücke, die man je gehört. Die beiden Arien, welche ich in den »Piraten« in Drury Lane sang, hatte ich in Wien in derselben Oper »Equivoci« gesungen; Storace bereicherte seine englischen Stücke sicherlich, aber ich beklagte doch sehr, seine schöne italienische Oper so entblösst zu sehen.

(**) Kelly schreibt immer »Prinz« Rosenberg.]

zu dürfen, dass ich zwei der grössten lebenden Genies der Welt vor mir habe und würde es mich sehr verbinden, eine Oper als vereinte Schöpfung von Ihnen Beiden in meinem Theater aufzuführen. Natürlich wurde dieses schmeichelhafte Gebot befolgt, und man hegte wegen der Vereinigung solcher Talente die grössten Erwartungen.

Während Paësiello's Aufenthalt in Wien hörte ich ihn eines Tages eine bezeichnende Anekdote von der ihm seitens der Kaiserin Katharina von Russland erwiesenen Güte erzählen. Sie war seine Schülerin; und während er ihr an einem bitter kalten Morgen accompagnirte, zitterte er vor Kälte. Als Ihre Majestät es bemerkte, nahm sie den schönen, mit zahlreichen Diamanten von hohem Werth besetzten Mantel, welchen sie trug, ab und legte ihn um seine Schultern. Ein anderes Zeichen ihrer Achtung gegen ihn gab sie durch eine Antwort an den Marschall Beloselsky. Der Marschall, den »das grauäugige Ungeheuer« aufgeregt hatte, vergass sich so weit, Paësiello einen Schlag zu versetzen; Paësiello, von kräftiger athletischer Natur, gab ihm einen gesunden Hieb zurück. Hierauf beklagte sich der Marschall bei der Kaiserin und verlangte die sofortige Verbannung Paësiello's vom Hofe, da er die Kühnheit gehabt hatte, den Schlag eines Marschalls des russischen Reichs zu erwidern. Katharina antwortete ihm: »Ich kann und will Ihre Bitte nicht erfüllen; Sie vergassen Ihre Würde, indem Sie einem harmlosen Manne und grossen Künstler einen Schlag gaben; konnte es Sie wundern, wenn auch er sich vergass? und was den Rang betrifft, mein Herr, so steht es wohl in meiner Macht, fünfzig Marschälle zu machen, aber nicht einen Paësiello.«

Die soeben erzählte Anekdote habe ich angeführt, wie ich sie gehört habe, obgleich ich es für einen sonderbaren Zufall halte, dass ein ähnlicher Umstand sich bei Holbein ereignet haben soll, als sich ein Pair von Grossbritannien gegen Heinrich VIII. über denselben beklagte.

Casti war ein ungemein rascher Arbeiter; in kurzer Zeit beendete er sein Drama, betitelt »Il Rè Teodoro«. Man sagt, er hätte den Gegenstand von Joseph II. erhalten, und dass es als eine Satire auf den König von Schweden gelten sollte; aber die Thatsache ist, glaube ich, nie festgestellt. Die Charaktere des Drama waren: Teodoro, Signor Mandini; Taddeo, der venetianische Wirth, Bennici; der Sultan Achmet, Bussani; seine Sultanin, Signora Laschi; Lisetta, Tochter des Wirthes, Signora Storace, und Sandrino, ihr Liebhaber, Signor Viganoni; alle diese Künstler waren in ihrer Weise ausgezeichnet und stellten ihre Charaktere entschieden dar. Aber die distinguirteste Rolle, mit welcher sich der geschickte Casti die meiste Mühe gegeben hatte, war diejenige des Gafferio, des Secretairs beim Könige. Dieser Charakter war eigens als Satire auf den General Paoli bestimmt und meisterhaft ausgeführt. Casti erklärte, es sei Keiner unserer Gesellschaft im Stande, diese Rolle zu übernehmen. Daher bestimmten die Directoren des Theaters, augenblicklich nach Venedig zu senden und Signor Blasi um irgend einen Preis für dieselbe zu engagiren. Dieses hielt uns ein wenig auf, und in der Zwischenzeit gab Storace seinen Freunden eine Quartett-Gesellschaft. Die Spieler waren leidlich; nicht einer von ihnen excellirte auf dem Instrument, welches er spielte; aber es war doch ein wenig Kunstgehalt unter ihnen, was man vermuthlich auch zugeben wird, wenn ich ihre Namen nenne:

| | |
|------------------------|--------------------|
| Erste Violine | Haydn, |
| Zweite Violine | Baron Dittersdorf, |
| Violoncell | Vanhall, |
| Tenor | Mozart. |

Der Dichter Casti und Paësiello waren unser den Zuhörern. Ich war ebenfalls zugegen, und konnte mir sich kein grösseres oder bemerkenswertheres Amusement vorstellen.

An diesem halben Abend, worauf ich jetzt ganz besonders zurückkomme, setzten wir uns, nachdem das musikalische Fest

vorüber war, zu einem ausgezeichneten Abendbrot nieder und wurden ungemein heiter und ausgelassen. Als mehrere Arien gesungen waren, bat mich die Storce, welche anwesend war, ihnen die »Canzonetta* *) zum Besten zu geben. Hieran knüpfte sich aber eine Geschichte, welche der Gesellschaft neu war. Die Wahrheit davon war: In Wien lebte ein alter Geizhals Namens Varesi, welcher sich sogar die nothwendigsten Lebensbedürfnisse vorenthielt, und dessen Mahlzeiten in Früchten und Biscuits bestanden, die er bei den verschiedenen Gesellschaften, zu welchen er geladen wurde, einsteckte; die Canzonetta (um welche die Storce mich ersuchte) liebte er ganz besonders und sang sie mit zitternder Stimme, durch ausserordentliche Gesten und Kopfschütteln accompagnirt. Es war die Nachahmung dieses Alten, welche meine Freundin im Sinne hatte, und ich machte mich daran. Während meiner Vorführung bemerkte ich, dass Casti besonders aufmerksam war, und als ich geendet hatte, wandte er sich an Paësiello und sagte: »Dies ist der wahre Kerl, um den Charakter des Gafferio in unserer Oper zu agiren; dieser Knabe soll unser alter Mann sein, und wenn er beim Spielen den alten Varesi im Auge behält, so stehe ich für seinen Erfolg.« Die Oper wurde aufgeführt, das Drama war ausgezeichnet, und die Musik ward als das chef-d'oeuvre Paësiello's betrachtet. Ueberfüllte Häuser drei hinter einander folgende Jahre lang gaben Zeugniß von dem Werth des Stückes. Ich spielte den alten Mann und obgleich ich erst eben das Knabenalter überschritten hatte, liess ich doch niemals den Charakter aus den Augen, welchen ich für den Augenblick darzustellen hatte.

Nach der ersten Aufführung gefiel es Sr. Majestät dem Kaiser, durch den Grafen Rosenberg mir anzudeuten, er sei durch meine Darstellung so sehr überrascht und erfreut, dass er meinem Salair jährlich hundert Zechinen (ungefähr fünfzig £) hinzuzufügen befohlen habe, und dieser Summe erfreute ich mich, so lange ich in Wien war, kurzum, wo ich mich sehen liess, wurde ich Alter Gafferio genannt.

Paësiello erwies sich während seines Aufenthaltes in Wien besonders gütig gegen mich und war sehr belustigt über meine scheinbaren Anstalten. Als er nach Neapel zurückgekehrt war, theilte er mir in einem Briefe mit, dass der König von Neapel ihm befohlen, die Oper »Il Teodoro« einzustudiren, und er wünschte, ich möchte mir beim Kaiser sechs Monate Urlaub erwirken, um bei der Aufführung in Neapel mitzuwirken; meine Reise würde bezahlt und mir eine höchst anständige Entschädigung gewährt werden. Dieses so liberale Anerbieten musste ich aus Privatgründen, die nicht Werth sind erzählt zu werden, ablehnen. Die Arie in der Rolle des alten Gafferio, welche so zu sagen der Glücksstern meiner Künstlerlaufbahn war, hatte ich, so sonderbar es auch scheinen mag, anfangs die Thorheit, nicht singen zu wollen, da ich glaubte, sie sei

*) Die in der vorigen Nummer gedruckte Kelly'sche Canzonetta ist von dem Componisten als Beilage zum zweiten Bande seiner Reminiscences sehr nachlässig und mit einem Dutzend Fehler versehen mitgetheilt. Die Variationen, welche Mozart über diese Melodie machte, sind nicht erhalten, und man möchte vermuthen, dass sie niemals ordentlich niedergeschrieben, sondern mehr improvisirend gespielt wurden. Wir kommen auf diesen Gedanken, weil Mozart die Melodie Kelly's noch auf andere Weise verwertete, nämlich zu einem Terzett für zwei Soprane und Bass, begleitet von 4 Flöten, 2 Clarinetten, Hörnern und Fagotts (s. Köchel's Verzeichniss No. 5822). Die Melodie ist hier hin und wieder ein wenig verbessert und, was namentlich beachtet werden muss, Kelly's Mitteltheil ist ganz gestrichen und ein neuer an seine Stelle gesetzt. Mozart hat damit einen Mangel jener Canzonetta beseitigt; denn Kelly's Mittelsatz ist mehr ein unselbständiger Nachklang des Hauptsatzes, als ein in Form und Gedanken wirklich contrastirender Gegensatz. Wir können jetzt auch den Rath, welchen der grosse Meister dem jungen Kelly gab, erst völlig würdigen. Wer trotz beständiger Musikpraxis doch nur ein so oberflächliches compositorisches Gefühl für die Form hatte, der musste wohl oder übel »Melodist« bleiben. Chr.

zu trivial für mich. Ich schickte sie zu Paësiello zurück; er wünschte mich zu sehen — ich ging zu ihm — und er spielte mir die schöne Begleitung vor, welche er dazu geschrieben, aber mir nicht gesandt hatte, da ich lediglich die Singstimme erhielt. Als ich ihn verliess, gab mir dieser grosse Mann eine sanfte Ermahnung, niemals Dinge voreilig zu beurtheilen; ein Rath, der bei mir nicht vergeblich gewesen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Clavier.

Wilhelm Maria Fuchter, Op. 23. Decameron. Musikalische Studien für das Pianoforte (Herrn Eduard Hille zugeeignet). Braunschweig, Julius Bauer. 1880.

Δ »Es war ausnahmsweise Frühling in der Welt, ich glaube, auch im Herzen. Ich hatte das Bedürfniss, mich auszusprechen, fand aber keinen geeigneten Menschen. Da ging ich hinaus, um zu sehen, ob mir Jemand begegnen möchte. Doch ich fand Niemand. Am Abend aber, als ich einsam in meinem Stübchen sass, that sich leise die Thüre auf und herein trat die Muse, sprechend: nimm deine Leier, ich will mit dir plaudern. Und zehn Abende hindurch kam sie und plauderte mit mir. Tagsüber schrieb ich nieder, was sie Abends zuvor mir erzählt. Nach dem zehnten Abende blieb sie aus, aber ich hatte von ihr zehn Erzählungen aus jenen schönen Frühlingsnächten.« — Man findet in diesen Zehntagserzählungen eine Grundstimmung ausgeprägt, für den Gläubigen ist es die E-dur-Stimmung mit Ausweichungen nach rechts und links. Dabei bleibt jedoch jeder Nummer Selbständigkeit gewahrt. Musikalische Studien sollen die Stücke sein, nicht zu verwechseln mit technischen Studien oder Etüden. Diese bieten durchschnittlich wenig oder keine Musik, hier aber finden wir sie durchweg. Der Componist gehört nicht zu derjenigen Sorte von Romantikern, welche sich Alles glauben erlauben zu dürfen oder welche in lauter Verschwommenheit und Ueberschwänglichkeit aufgehen. Gelegentlich freilich wagt auch er etwas, wie z. B. in No. 7 Takt 2 mit dem $\frac{3}{4}$ -Accord, doch lässt sich meist durch die zu Grunde liegende poetische Idee rechtfertigen, oder man lässt es schlimmsten Falls als Schrulle durchschlüpfen, wenn man sieht, dass sonst Alles auf gesunder Grundlage ruht. Vorsicht möchte dem Componisten aber immerhin anzurufen sein. Die Stücke sind präcis gefasst mit Ausnahme von No. 10, Orgie, die an einer gewissen Breite leidet, wozu noch kommt, dass ihr Mittelsatz nicht sonderlich charakteristisch erfunden ist. Die Muse muss momentan nicht guter Laune gewesen sein. Von grosser Innigkeit ist No. 7, Tröstung. Jede Nummer hat ihren poetischen Vorwurf, ihr bestimmtes Gepräge, angedeutet durch die Ueberschrift, und der Componist ist nie um Mittel in Verlegenheit, um die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Er benutzt sie in anziehender und geistvoller Weise und das zeugt ebenso von seiner nicht geringen Begabung und bewahrt ihn vor Hervorbringung bloß ohrengefälligen Tonspiels. Geübte Spieler, welche mehr haben wollen als letzteres, mögen sich mit den zehntägigen oder vielmehr zehnbendlichen Erzählungen der Muse des Componisten beschäftigen, es ist kaum zu bezweifeln, dass sie Gefallen an ihnen finden werden. Die Ueberschriften, die sie tragen, lauten: Initiale, Nachtweben, verklungene Sage, Excelsior, Sacuntala, Andrang, Tröstung, nächtlicher Ausblick, Ricordanza, Orgie. Der Herr Verleger hat das in Einzelnummern gebrachte Werk gut ausgestattet und verdient specielles Lob dafür, dass er die Jahreszahl des Erscheinens des Werkes angegeben hat. Möge er so fortfahren bei seinen Editionen.

Von dem fleissigen Componisten erschienen ebendasselbst

noch als Op. 46: *Drei Praeludien* für das Pianoforte (Herrn Carl Richter zugeeignet). Auch sie besitzen der interessanten Eigenschaften genug, um sie spielenswerth erscheinen zu lassen. Der Praeludiencharakter ist wohl am meisten in No. 4 ausgeprägt. Auch bei diesem Werk ist löblicherweise die Jahreszahl des Erscheinens (1880) angegeben.

Für Orgel.

8. de Lange. *Andante* für die Orgel. Op. 30. Pr. 4. N° 50. P° .
Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1880.

Auf ein 39 Takte langes *Andante con poco lento* (C, Es-dur) folgt ein etwa dieselbe Taktzahl haltendes, aus dem *Andante* motivisch herausgewachsenen *Allegro* (C, C-moll) und an dieses schliesst sich wieder an der in mehrfacher Beziehung veränderte und lebendiger gestaltete *Andante*-Satz. Das Ganze macht einen einheitlichen Eindruck und man wird der Fähigkeit des Componisten, in verhältnissmässig kleinem Rahmen anregend zu arbeiten, Anerkennung zollen müssen. Das Anfangsthema ist gut melodisch und dürfte von vorn herein günstig für das Stück stimmen. An classische Vorbilder lehnt sich der Verfasser nicht an, er schreibt vielmehr frei modern, vergisst dabei aber nicht, dass er für die Orgel schreibt. Wer einen modernen Orgelstil gelten lässt, wird mit der Schreibweise des Componisten sympathisiren. Zu wünschen ist immer, das sei im Allgemeinen bemerkt, dass die der Orgel gesetzten Grenzen respectirt werden und dass ein merklicher Unterschied bestehen bleibe zwischen Orgel- und Clavierstil. Ohne besonders schwierig zu sein, verlangt das *Andante* doch Spieler, welche sich bereits eine leidliche Technik erworben haben, und diesen sei es empfohlen. Frdk.

Lieder für eine Singstimme.

Edvard Hille, *Sechs Lieder* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1879. Pr. N° 2. 50.

Hille's Lieder zeichnen sich aus durch Schlichtheit der Melodieführung wie der Begleitung; nirgends findet sich etwas Gekünsteltes, Gesuchtes, im Gegentheil überall schöner Melodienfluss, stimmungsvolle Harmonien und ein natürlicher Gefühlsausdruck, in Folge dessen sich Text und Musik vollständig decken. Und dabei stehen unserem Componisten die verschiedensten Töne des menschlichen Herzens in gleich vollendeter Weise zu Gebote, mag er nun das Glück und die Freude der Liebe, oder die Trauer und das Leid der Trennung schildern. Wir verweisen in ersterer Hinsicht auf das herzige Liebeslied »So lieb' ich dich« (Nr. 6, F-dur $\frac{4}{4}$, Umfang der Singstimme $c' - f''$ [ad lib. g'']) und auf das in gleichem Grade gemüthvolle Lied »Wir Drei« (Nr. 3, F-dur $\frac{4}{4}$, $c' - a''$), welches das elterliche Liebesglück im traulichen Haus mitten im Flockengetriebe des eisigen Winters feiert; in letzterer Beziehung dagegen auf das wendische Volklied »Scheiden« (»Eine grosse Pein ist das«, Nr. 4, E-moll $\frac{4}{4}$, $e' - e''$) und auf das von Sehnsuchtschmerz erfüllte Mädchenlied »Immer leiser wird mein Schlummern« (Nr. 5, G-moll $\frac{3}{4}$, $cis' - es''$). Ferner hat uns ausserordentlich gefallen das liebliche »Abendlied« mit seinem erhebenden Schluss (Nr. 1, E-dur $\frac{4}{4}$, $d' - e''$). Besonders glücklich aber ist der Componist im Treffen des Volksliedstones, hier hat er seine schönsten Erfolge zu verzeichnen; wir rechnen dahin das reizend naive Liebeslied »Klein Käthchen« (Nr. 2, F-dur $\frac{3}{4}$, $f' - f''$). Möge Meister Hille uns noch oft mit dergleichen schönen Gaben erfreuen. T. K.

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Fortsetzung.)

Den 4. April 1880.

Das am Ostersonntage den 28. März gegebene dritte Abonnement-Concert der musikalischen Akademie war ich zu besuchen verhindert. Ausser der Anführung des Programms, welches aus der sechsten Orchester-Suite von Franz Lachner, einer von dem Hofopernsänger Herrn Reichmann vorgetragenen Idylle: »Ossians letzter Gesang« von Gouvy, der symphonischen Dichtung »Phaëton« von Saint-Saëns und der achten Symphonie in F-dur von Beethoven bestand, kann ich daher nur vom Hörensagen berichten. Die erwähnte Suite von Lachner, entstanden im Jahre 1870 unter Beziehung auf die grossen Ereignisse jener Zeit, erreicht in keinem Satze die Höhe ihrer vorausgegangenen fünf Schwestern und fand schon bei ihrer ersten Aufführung im Jahre 1872 eine verhältnissmässig kühle Aufnahme. Immerhin bewährt der Componist in der auf ein kräftiges Thema gebauten Fuge des ersten Satzes seine vollendete Meisterschaft in dieser Form. Das hierauf folgende *Andante* ist lieblich, erinnert aber zu sehr an frühere derartige Sätze des Meisters. Die Gavotte erweist sich als ein interessantes, feuriges Musikstück, klingt jedoch fremd in dieser Umgebung, sowie dem Charakter des Ganzen. Auch dem Trauermarsche mit seinen Anklängen an Beethoven und ungeschaltet der kunstvollen contrapunktischen Verarbeitung des Chorals »Ein feste Burg« kann ich Tiefe und Originalität nicht nachrühmen, während der den Schluss bildende Festmarsch mit bedenklichen Anklängen an Motive aus »Fra Diavolo« noch am meisten abfällt. Gouvy's Idylle wird als ein schwaches Jugendwerk des sonst talentvollen französischen Componisten geschildert, das dem Sänger nicht viel Gelegenheit zur Auszeichnung gab. »Phaëton« war wieder, wie die früher aufgeführten derartigen musikalischen Dichtungen von Saint-Saëns, mit einem Programme ausgestattet. Auch diese Composition erscheint geistvoll und eigenartig, giebt aber nur die Katastrophe der gegen Phaëton geschleuderten Blitze deutlich zu erkennen. Die Aufführung der reizenden den Schluss bildenden Symphonie von Beethoven liess zu wünschen übrig; sie wurde von dem Publikum nicht mit der Wärme aufgenommen, welche sonst nach Beethoven's Symphonien sich kund giebt.

Das in den kürzlich neu eröffneten prachtvollen Central-sälen gestern, am 3. April, stattgehabte Wohlthätigkeits-concert, welches mir zu besuchen vergönnt war, entschädigte mich keineswegs für den Entgang am Ostersonntage. Einen üblen Eindruck machte schon die bei der Eröffnung des Concerts erfolgende Mittheilung, dass die als mitwirkend angekündigten Hofopernsänger Herr Fuchs und Herr Muschler »wegen Unwohlsein« (?) nicht auftreten würden. Statt deren stellte sich der ziemlich obscure Concertsänger Herr Schnegrad mit einigen schwunglos gesungenen Liedern von Mendelssohn und Abt ein. Ausserdem wechselte Militärmusik mit Liedervorträgen der Frau Kammer-sängerin Diez und der Hofopernsängerin Frl. Blank; erstere hatte keinen glücklichen Tag, letztere reusirte mit zwei bisher unbekanntem Liedern von Chopin besser. Ausserdem spielte Herr Lockwood eine Harfenphantasie, es declamirte der Herr Hofchauspieler Haeuser, und sang die Münchener Sängergunft einige Chöre. Der edle Zweck verbietet eine eingehende Kritik.

Den 6. April 1880.

Obschon die Concertsaison sich bereits ihrem Ende zuneigt, bescheeren uns doch die früheren Unternehmer der Triosoiréen, die Herren Musiklehrer Bussemeier, Max Hieber und

Joseph Werner noch zwei Kammermusikabende im Museums-Saale, deren erster gestern stattfand. Zwischen den beiden Clavierquartetten mit Streichinstrumenten in G-moll von Mozart und Op. 26 von J. Brahms erschien als edelste Perle und Glanzpunkt des Abends das Quintett für Clavier und Blasinstrumente Op. 16 von Beethoven, bei welchem auch noch die Herren Kammer- resp. Hofmusiker Strauss, Ch. Mayer, Hartmann und Reichenbacher (Horn, Fagott, Clarinette und Oboe) mitwirkten. Das Spiel des Herrn Bussemeier ist zwar correct und geläufig, dabei aber ohne Poesie und trocken. Auch die mitwirkenden Streichinstrumentalisten wussten keinen Schwung in die Ausführung zu bringen; und so ging das schöne, so hochpathetische Quartett von Mozart ziemlich eindrucksvoll und spürlos vorüber. Leben und Bewegung, Feuer und Ausdruck herrschten dagegen in der Begleitung des unsterblich schönen Quintetts von Beethoven, so dass die ausströmende Wärme sich sogar dem Clavierspieler mittheilte und diese Nummer enthusiastischen Beifall hervorrief. Die herrliche ganz Beethoven's erste Periode angehörige Composition, welche in ihren beiden ersten Sätzen unverkennbar Anklänge an Mozart'sche Motive enthält — »Dies Bildnis ist bezaubernd schön, »Schmäle, schmäle, lieber Junge« — und aus dessen letztem Satze Weber eine Stelle in den Freischützchor: »So lasset die Hörner erschallen« hinüber genommen hat, wurde mit Meisterschaft vorgetragen. Dass nach zwei solchen Werken, wie das Quartett von Mozart und das Quintett von Beethoven Brahms einen schweren Stand hatte, ist erklärlich; seine zuweilen an das Bizarre streifende Originalität ist mir überhaupt nicht recht sympathisch. Immerhin will ich glauben, dass ein öfteres Anhören mir seine Weise etwas näher bringen wird. Ein eingehenderes Urtheil behalte ich mir deshalb vor.

Den 15. April 1880.

Das gestrige vierte und letzte Concert der musikalischen Akademie unter Mitwirkung des Herrn Hans v. Bülow brachte eine Reihe von Enttäuschungen theils unangenehmer, theils angenehmer Art; nur die letzte Nummer entsprach meinen Erwartungen. Nach der Ankündigung auf dem Zettel: »Die Geschöpfe des Prometheus« von Beethoven durfte ich die vollständige Vorführung dieser reizendsten und geistvollsten aller Balletmusiken erwarten. Allein, weit gefehlt! Von den 16 Nummern dieses Werkes wurden ausser der Ouvertüre mit überhetztem *Allegro* blos fünf (!) verabreicht, und diese sehr mittelmässig, namentlich was die Soli anlangt, ausgeführt. Das hiesige Orchester besitzt eben kaum mehr einen ausgezeichneten Solisten. Hans v. Bülow hatte zu seinem ersten Vortrage ein Clavierconcert von Hans von Bronsart gewählt. In diesem Falle wurde ich angenehm enttäuscht, indem ich reine Zukunftsmusik erwartete. Einige Excentricitäten und bombastische Schrollen abgerechnet, gefiel mir das Ganze recht wohl; der erste Satz schwungvoll und mit neuen interessanten Figuren; der zweite innig und melodisch; der dritte eine feurige Tarantella. Dass Bülow's Spiel in bekannter Weise ganz ausgezeichnet war, brauche ich kaum anzuführen. Der Kammer-sänger Herr Nachbar glänzte mehr durch das an seiner verdienstvollen Brust flimmernde halbe Dutzend von Orden, als durch den Vortrag der drei Gesänge »Der Knabe mit dem Wunderhorn«, »Dein Angesicht« und »Der Hidalgo« von Rob. Schumann, von denen insbesondere der letzte zu den gelungensten Werken dieser Gattung gehört. Gänzlicher Mangel an richtigem Verständniss und poetischer Auffassung des Inhaltes der Gedichte charakterisiren diesen Sänger, der mit seiner dünnen gellenden Tenorstimme nur auf der Bühne Effecte zu erzielen weiss. Von den hierauf folgenden Solo-Clavierstücken des Herrn v. Bülow kam mir das Scherzo Op. 4 von Brahms mehr barock als scherzhaft vor; innig erfreute mich nur das

Elegie-Impromptu Op. 90 von Franz Schubert mit ihrer reizenden Cantilene, während die hierauf folgende ungarische Rhapsodie von F. Liszt wohl die schwächste unter ihren Schwestern sein dürfte. Der bei allen diesen Vorträgen sich kundgebende immense Beifall veranlasste den Künstler, dem Publikum als höchst erwünschte Zugabe das Scherzo aus Beethoven's Sonate Op. 31 Nr. 3 zu spenden. Die Schlussnummer: »Nirwana«, symphonisches Stimmungsbild Op. 20 von Herrn v. Bülow scheint mir keine andere als die Katzenjammer-Stimmung auszudrücken; ein Nachbar neben mir meinte, um dieses Stück zu charakterisiren, brauche man blos den ersten und letzten Buchstaben des Titels zu streichen. Nur der Achtung und Dankbarkeit für die vorhergegangenen virtuosen Leistungen des selbstdirigirenden Componisten mag es zuzuschreiben sein, dass das Publikum am Schlusse der mehr als eine Viertelstunde dauernden harten Geduldprobe seine Empfindungen blos durch grosse Mattigkeit des Applauses zu erkennen gab.

Den 16. April 1880.

Als Ergänzung zum Concerte vom Tage vorher gab Herr v. Bülow den Münchnern gestern im Museumssaale einen Kammermusikabend unter dem Titel: Claviervorträge, auch diesen gleich dem früheren Beethoven-Abende zum Vortheile des Bayreuther Fonds. Als ein Beweis der grossen Beliebtheit des Concertgebers darf es angesehen werden, dass, nachdem ihn erst am vorhergehenden Abende bereits Tausende gehört hatten, der Saal wieder nahezu gefüllt war. Wohl dem Vorbilde der Bayreuther Usance zu Liebe mag es geschehen sein, dass der vortragende Künstler auf seiner Estrade am oberen Ende des Saales in Halbdunkel gehüllt arbeitete, während nur die übrigen zwei Drittheile gehörig erleuchtet waren. Auch diesmal, wie in dem grossen Concerte, spielte er alles auswendig, eine Probe seines geradezu beispiellosen Gedächtnisses. Ebenso heispiellos erwies sich wieder seine Sicherheit, Bravour und Ausdauer bis zur allerletzten Note des fast allzureichen Programms, während die Feinheit, Eleganz und Zierlichkeit der Ausführung sämtlicher Stücke alle Hörer entzückte. Freilich meinte ein etwas misanthropischer Freund an meiner Seite, das Ganze sei doch eigentlich eine dürre Haide mit einigen grünen Halmen. Ich für meinen Theil kann nur zugeben, dass ich von den angekündigten 11 Nummern, von denen sich wieder sechs in mehrere Stücke oder Sätze spalteten, auf die Nrn. 1, 3 und 4 von Brahms aus Op. 74, auf die Variationen Op. 49 von Tschaiakowsky und die Polonaise von Moniusko gern Verzicht geleistet hätte. Den reinsten Genuss gewährten dagegen die meisten Sätze der englischen Suite Nr. 6 in D-moll von J. S. Bach, die sublime Sonate »Les Adieux« etc. Op. 81 a. von Beethoven und die C-moll-Phantasie von Mozart, während ich mit grossem Interesse die ebenso melodischen als kunstreich componirten Stücke für die linke Hand aus Op. 413 von J. Rheinberger und die geschmackvoll durchgeführten Virtuositätsproben von A. Rubinstein: Barcarole in A-moll und Galop brillant bewunderte. Herrn v. Bülow's eigene Composition Op. 27 »Lacerta« glich zu sehr seinem Tage vorher gehörten Stimmungsbilde »Nirwana«, als dass sie es hätte über einen sehr bescheidenen Achtungserfolg bringen können. Immerhin fühlte ich nach 2¹/₄stündigem Anhören von so vielen schwierigen und theilweise aufregenden Claviercompositionen grosse Abspannung.

(Schluss folgt.)

[68] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., *Sinfonia* aus der Cantate »Non sa che sia dolore«. Für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. *M. 2.* —
 — *Sarabande und Bourrée* aus der 8ten englischen Suite. Für Violine und Pflö. bearbeitet von Ernst Naumann. *M. 4. 50.*

Beethoven, L. van, Op. 68. *Scene und Arie* »Ahl perfidor, für Sopran mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug von F. Brissler. Ausgabe für Alt. *M. 2.* —

Becker, Albert, Op. 15. *Vier Lieder und Gesänge* für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M. 2.* —
 No. 1. *Die Abendglocken.* — 2. *Der Regentag.* — 3. *Im Bann des Cölibats.* — 4. *Herbstlied.*

Beildien, A., *Ouverture* zu der Oper »Die weisse Dame«. Arrang. für das Pflö. zu vier Händen von G. Rösler. *M. 2.* —

Mozart, W. A., *Clavier-Concerte.* Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz u. Vortragszeichen, für den Gebrauch im Kgl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von Carl Reinecke.
 No. 3. Ddur C, No. 4. Gdur $\frac{3}{4}$ à *M. 2.* —
 — *Quartette* für zwei Violinen, Viola u. Violoncell. Arrangement für das Pflö. zu vier Händen von Ernst Naumann.
 No. 8. Bdur *M. 2. 50.* No. 9. Fdur *M. 4. 50.* No. 10. Ddur *M. 5.* —

Nicolai, Otto, *Ouverture* zu »Die lustigen Weiber von Windsor«. Komisch phantastische Oper in 3 Acten. Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen von S. Jadasohn. *M. 4. 75.*
 — Dieselbe. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von S. Jadasohn. *M. 2. 50.*

Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.
 No. 98. *Wettig, C., Impromptu,* Bdur aus Op. 3. No. 1. *M. —. 75.*
 — 99. *Rosenhals, L., Romanze,* A dur, a. Op. 14. No. 1. *M. —. 75.*
 — 100. *Bürgel, Const., Scherzo,* D moll, aus der Sonate Op. 5. *M. —. 75.*

Stobmann, Fr., Op. 59. *Sechs Lieder von Osterwald.* Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M. 2. 75.*
 No. 1. *Vom Berge.* — 2. *Kurze Hoffnung.* — 3. *Unterwegs.* — 4. *Mein Herz ist aller Freuden voll.* — 5. *»Wild saust der Winter durch die Nacht.«* — 6. *»Wer pocht so leis ans Fensterlein.«*
 — Op. 61. *Frühlingslied* für das Pianoforte. *M. 2.* —

Zweistimmige Lieder (im Chor zu singen) für Sopran und Altstimme mit Clavierbegleitung für den Haus- und Schulgebrauch. Gesammelt von H. M. Schletterer. Erstes Heft. Kl. 40. Blau cart. n. *M. 4.* —

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie VIII. *Symphonien.* Zweiter Band. No. 33—34. *M. 20. 70.*

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VIII. *Symphonien.* Erster Band. No. 10—21. *M. 16. 80.*
 No. 10. Gdur C (K. No. 74) *M. 4. 05.* — 11. Ddur C (K. No. 84) *M. 4. 25.* — 12. Gdur $\frac{3}{4}$ (K. No. 110) *M. 4. 25.* — 13. Fdur $\frac{3}{4}$ (K. No. 112) *M. 4. 20.* — 14. A dur C (K. No. 114) *M. 4. 25.* — 15. Gdur $\frac{3}{4}$ (K. No. 124) *M. 4. 20.* — 16. Cdur $\frac{3}{4}$ (K. No. 128) *M. 4. 20.* — 17. Gdur C (K. No. 129) *M. 4. 50.* — 18. Fdur C (K. No. 128) *M. 4. 65.* — 19. Esdur C (K. No. 129) *M. 4. 65.* — 20. Ddur C (K. No. 123) *M. 4. 65.* — 21. A dur $\frac{3}{4}$ (K. No. 124) *M. 4. 65.*

Volksausgabe.

No. 297. *Bellini, Romeo und Julia.* Clavierauszug mit Text. *M. 2.* —
 298. *Brahms, Pianofortewerke* zu zwei Händen. *M. 9.* —
 299. *Cherubini, Missa pro defunctis.* Requiem für Männerstimmen. Clavierauszug mit Text. *M. 4. 50.*
 300. *Meister, Alte, Sammlung wertvoller Clavierstücke,* herausgegeben von E. Pauer. Erster Band. *M. 5.* —

Ausführlicher Prospect mit alphabetischem Inhaltsverzeichnis unter Angabe der Stimme, für welche jeder einzelne Gesang geschrieben ist, zu:
Sammlung von Gesängen aus Händel's Opera und Oratorien. Mit Clavierbegleitung versehen und herausgegeben von Victorie Gervinus. 7 Bände.

[69] **Neue Musikalien**

(Novasendung 1880 No. 1)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., *Concert* (in Gdur) für 2 Violinen, 2 Violon, 2 Violoncelle und Continuo. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. *M. 7.* —

Brahms, Joh., Op. 29. *Walzer* für das Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zu vier Händen u. Violine bearbeitet von Friedr. Hermann. *M. 50.* —
 — Op. 59. *Lieder und Gesänge* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1. n. 4 *M. 50.* Heft 2. n. 3 *M. 60.* —
 — Dieselben einzeln:
 No. 1. »Dämm'ring senkte sich von oben«, von Goethe. n. 4 *M.*
 No. 2. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen«, von K. Siewrock. n. 4 *M.*
 No. 3. Regenlied: »Walle, Regen, walle nieder«, von Cl. Groth. n. 4 *M. 75.* —
 No. 4. Nachklang: »Regentropfen aus den Blumen«, von Cl. Groth. n. 4 *M.*
 No. 5. Agnes: »Rosenzeit, wie schnell vorbei«, von E. Mörike. n. 4 *M.*
 No. 6. »Eine gute Nacht pflegt du mir zu sagen«, von G. F. Daumer. n. 4 *M.*
 No. 7. »Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruhe«, von Cl. Groth. n. 4 *M.*
 No. 8. »Dein blaues Auge hält so still«, von Cl. Groth. n. 75 *M.*

Chopin-Album. 50 ausgewählte Clavierstücke (6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonsen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 Asdur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Desdur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 Fmoll), revidirt von Theodor Kirchner. — gr. 80. 246 S. netto 4 *M.*
 — Diese Ausgabe enthält kaiserl. Fingeratz, wodurch sie Chopin-Kannern am so werthvoller erscheinen dürfte.

Dietrich, Alb., Op. 11. *Sechs Lieder* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
 No. 1. Einzugs: »Dich hab' ich einst gesehen«, von Michael Bernays. *M. 50.* —

Fuchs, Alb., Op. 7. *Tod der Sappho.* Gedicht von Heinrich Stein. Gesangs-scene für Alt (oder Mezzo-Sopran) mit Begleitung von Orchester. Clavierauszug 2 *M.* (Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Grädenker, C. G. P., Op. 44. *Zehn Reise- und Wanderlieder* von Wilhelm Müller für eine mittlere Stimme. Daraus einzeln:
 No. 4. Einsamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege«. *M. 30.* —

Hiller, Ferd., Op. 129. *Ballo profunde chiama a te Signore* (»Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir«) von Dante für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung. Italienischer und deutscher Text. 2 *M.*

Kirchner, Theodor, Op. 3. *Zehn Clavierstücke.* (Neue Ausgabe.) Heft 1. 2 *M. 30.* Heft 2. 2 *M. 30.* —

Lange, S. de, Op. 29. *Sonate* (No. 2 in C moll) für Pianoforte und Violine. 5 *M.*
 — Op. 30. *Andante* für die Orgel. 4 *M. 50.* —

Merkel, Gustav, Op. 124. *Zehn Ver- und Hochspiele* für die Orgel. Heft 1. 4 *M. 30.* Heft 2. 4 *M. 30.* —
 — Op. 127. *Sechste Sonate* (in E moll) für Orgel. 3 *M.*

Neakowski, Stegmund, Op. 7. *Oracvionnes.* Polnische Lieder und Tänze (dritte Folge) für das Pianoforte zu vier Händen. Heft 1. 3 *M. 50.* Heft 2. 3 *M. 50.* —
 No. 1 in Fismoll. 4 *M. 30.* No. 2 in E dur. (Ein Hochzeitsreiter.) 4 *M. 50.* No. 3 in Fdur. 4 *M. 30.* No. 4 in Bmoll. 4 *M. 50.* No. 5 in Esdur. 4 *M. 50.* No. 6 in H moll. 4 *M. 30.* —

Pergolesi, G. B., *La serva padrona* (Die Magd als Herrin). Textbuch. Deutsche Uebersetzung von H. M. Schletterer. n. 20 *M.*

Reinecke, Carl, Op. 59. *Fünf Gesänge* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:
 No. 1. O wie wunderschön ist die Frühlingszeit: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«, von Fr. Bodenstedt. 4 *M.*

Schumann, Clara, *Cadenzen* zu Beethoven's Clavier-Concerten. Revidirte Einzelausgabe.
 No. 1. Cadenzen zum C-moll Concert, Op. 27. 4 *M. 30.* —
 No. 2. Zwei Cadenzen zum G-dur Concert, Op. 58. 2 *M.*

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 16. Juni 1880.

Nr. 24.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Cherubini's Canons als Gesangübungen. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Musik-Literatur. — Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80. (Schluss.) — Johann Poland, Königl. Sachs. Violinist. — Anzeiger.

Cherubini's Canons als Gesangübungen.

Unserm grossen Gesangmeister Jul. Stockhausen verdanken wir eine Publication, deren Bedeutung den geringen Umfang weit übertagt. Es ist dies die Sammlung

12 zwei-, drei- und vierstimmige Canons mit Pianofortebegleitung ad libitum von L. Cherubini. Nebst einer Anleitung zum Studium derselben von Julius Stockhausen, Königl. Professor. Mainz, B. Schott's Söhne. (1880.) gr. 8. In zwei Ausgaben, für hohe oder tiefe Stimmen. IV Seiten Einleitung und 48 Seiten Musik. Preis M 4. 50.

Das Material für deutsche Singschulen wird hiermit durch Uebungen bereichert, welche bisher unter uns nicht brüchlich waren. Sie haben sich aber anderswo in der Praxis längst bewährt und sind gleichsam schrittweise für die Bedürfnisse derselben geschrieben. Einer der gründlichsten und gewissenhaftesten Tonlehrer, welche je vorhanden waren, ist ihr Autor. »Es ist bekannt — sagt der Herausgeber in seiner inhaltreichen »Einleitung« — mit welcher Sorgfalt und Gründlichkeit der berühmte Director des Pariser Conservatoriums für die musikalische Bildung der Schüler sorgte. In der frühesten Jugend, als Kinder schon, mussten sie, ob angehende Instrumentalisten oder Vocalisten, solfeggiren lernen . . . Nicht nur ein- und mehrstimmige Solfeggien schrieb der Meister in Menge für seine Schüler, oder liess sie durch seine Collegen Catel, Lesueur, ja Mehul selbst schreiben; auch im Vortrag der verschiedensten Compositionsformen übte er sie, wie wir in dem umfangreichen 'Solfège du Conservatoire' nachlesen können. Schon das erste Beispiel dieser 'Solfeggien' enthält über ein 16taktiges Thema nicht weniger als 57 Variationen von Cherubini selbst. Auch Canon und Fuge wurden als Aufgabe für die singende Jugend benutzt. 'Sempre solfeggiando', wie es in No. 4 unserer Canons heisst. Als Belohnung für das fleissige Solfeggiren hat wohl der Meister seinen Schülern nun die italienischen Gedichte in canonicischer Form componirt.« (S. I—II.) Derartige Bemühungen, durch viele Jahre beharrlich fortgesetzt, haben wesentlich dazu beigetragen, den italienisch-französischen Kunstgesang auf die Höhe zu bringen, welche er Jahrzehnte lang einnahm. Jetzt ist in Paris freilich auch nicht alles mehr Gold was glänzt, aber noch immer sind dort die guten Grundlagen sichtbar, welche Cherubini und seine ausgezeichneten Mitarbeiter gelegt haben. Es ist auch eine unbestreitbare Thatsache, dass wir in Deutschland noch heute von dem abhängig sind, was Frankreich an Gesangschulen und -Uebungen pro-

ducirt hat. Man hält sich freilich vorwiegend an die verflachenden Vocalisen von Panzeron, Concone u. dgl.; es möchte aber an der Zeit sein, wieder mehr in Cherubini's Wege einzulenken, denn sie führen zu einer volleren Kunst. Von dem Lehrbuch des Contrapunkts, welches der grosse und vielseitige Meister geschrieben hat, lässt sich dasselbe sagen.

Ein schöner Gesang ist nur möglich, wenn der Untergrund, auf welchem er ruht, die Sprache d. h. die Aussprache, in Ordnung gebracht ist. Stockhausen hat sich in diesem Punkte von jeher viele Mühe gegeben und er behandelt den Gegenstand mit einer Sachkenntnis und Treffsicherheit, welche in diesem Masse gegenwärtig vielleicht bei keinem Zweiten zu finden ist.

So schreibt er hier: »Neben dem deutschen Text (in P. Heyer's Uebersetzung), welcher den anmuthigen Stücken auch in Dilettantenkreisen, die sich des mehrstimmigen Gesanges heftigsten, bald Eingang schaffen möge, behalten wir den ursprünglichen Text bei, da in jeder grösseren Anstalt jetzt, zum wahren Nutzen der Tonbildung, die wohlklingende, volltönende italienische Sprache gelehrt wird. Schon der Umstand, dass die Zwischenvocale *oe* und *ui* (*ü*) im Italienischen gänzlich fehlen, erleichtert die Tonbildung sehr. Ferner ist zu bemerken, dass nur die Urvocale *A, I, U* in ihrer ganzen Reinheit ausgesprochen werden; *oo* wird meistens zu *é* (kurzes *ä*), *oo* zu *ó* (kurzes *o* in Gold, hold) umgewandelt. Die geschlossenen Vocale sind demnach nur *I* und *U*. Man lasse sich ja nicht durch die Unarten der heutigen italienischen Sänger irre machen. Weil sie in der Höhe z. B. das *é* (*ae*) nicht zu decken wissen, ihren Ton nicht einheitlich zu gestalten vermögen, singen sie frisch weg, z. B. *la sílos, la pérída, la térra* mit geschlossenem *é* statt des offenen *é*. Das ist falsch. Man muss auch auf hohen Tönen deutlich aussprechen lernen und nicht wegen eines unbequemen Vocales die Formen der Schwingungen, d. h. die Deutlichkeit der Aussprache zerstören.

»Darf ich auch die Herren Lehrer daran erinnern, die unbeholfenen und energielosen Sprechwerkzeuge unserer deutschen Sänger an den fremden Lauten tüchtig üben zu lassen? Die Stammconsonanten *K, T, P* z. B. lasse man härter, ohne das im Deutschen übliche *h* (*Kha, Tha, Pha*) üben. In romanischen Sprachen werden diese Consonanten hart aber dünn, wie der lateinische Name *stenuis* zeigt, ausgesprochen. *Padre* und *patria* dürfen, wenn richtig ausgesprochen, keine deutsche Abstammung von Seiten des Sprechenden verrathen. Umgekehrt aber muss z. B. das *g*, zusammen mit *e* und *i* als weicher Doppelconsonant behandelt werden: *dje* nicht *tsché*, *dji* nicht *tschi*. Es heisst nicht *tschico*, sondern *gioco* (*djoco*); nicht

sofetschiando, sondern *sofeggiando*, nämlich *gg* wie *dj* im Französischen; auch *sogno*, nicht *sonio*, *soglio*, nicht *solio*, in der Wirkung von *nj* und *lj* (*I consona*, oder deutsches *Jot* mit *n* und *l*); auch *zelo* spricht man weich aus: *dselo*, nicht *tselo*.

Ja in der einfachen Scala: *do* (*ut*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* werden meine Herren Collegen oft falsche Consonanten, unreine Vocale zu corrigiren haben. Wie oft hört man *to* statt *do*, ein gutturales rasselndes *r* statt des rollenden zungenspitzen *r* bei *ré*, *müä* statt *mi*. Dann, wahrscheinlich in Folge der niederdeutschen Mundart: *wa* statt *fa*; *soll* (*x*, wie in *xéro* französisch), nämlich das tönende *s* statt des harten Sibilanten in *sól*; das gutturale, slavische, auch schweizerische, holländische *l*, statt der flüssigen, leichten, losen Liquida *l* in *la*; endlich noch *si* (weich, tönend ausgesprochen) statt des scharfen Zischlautes, welchen man im Italienischen und Französischen, zu Anfang eines Wortes, stets hart ausspricht. (S. II—III.) Das sind trockene Dinge, aber in ihnen liegt für diese Sache das Gesetz und die Propheten.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung.)

Sommerresidenz Laxenburg. Kaiser Joseph's II. Leutseligkeit. Fürst Poniatowski. Martinez. Dessen Schwester. Mozart's Verkehr in ihrem Hause. Sängerin Lange, Mozart's Schwägerin. Gluck; seine Verehrung Händel's; Aufführung seiner Opern »Iphigenia auf Tauris« und »Alceste«; Würdigung seines Genies.

Nach einiger Zeit wurde der italienischen Gesellschaft der Befehl erteilt, sich vorzubereiten, Sr. Majestät nach dessen Palast in Laxenburg zu folgen und während der Sommermonate dort zu bleiben. Dieser Palast befindet sich nur wenige Meilen von Wien, und kann man sich nichts Herrlicheres denken; er ist umgeben von Waldungen, voll von Wild aller Art; der Park, die Gärten und Ländereien sind wahrhaft schön in der Mitte eines reichen, luxuriösen Landes. Das Theater war sehr hübsch und wurde gut besucht; denn Jeder hatte freien Eintritt, die Bauern der Umgebung mit eingeschlossen.

Wöchentlich wurden dreimal italienische Opern, zweimal deutsche Lustspiele und zweimal deutsche Opern aufgeführt. Ich verbrachte meine Zeit dort sehr angenehm. Jedem Mitwirkenden an der italienischen Oper waren besondere Zimmer hergerichtet worden, wohin ihm sein Frühstück geschickt wurde. Es befand sich dort ein prachtvoller Saal, in welchem wir Alle zum Mittagessen zusammentrafen. Die Tafel war mit dem Ausgesuchtesten, was die Jahreszeit bot, reichlich und verschwenderisch besetzt; sowohl mit Weinen aller Art, als auch mit Früchten, Eis u. s. w., und jeden Abend nach der Vorstellung erhielten wir ein ausgezeichnetes Abendbrod. Des Morgens hatte ich nichts zu thun (es wurden nämlich keine Proben abgehalten) als mich zu amüsiren. Der Kaiser und sein Hof begaben sich oft auf die Jagd des Airione-Vogels, ein Amusement, dem er sehr zugethan war. Fürst Dietrichstein, der Stallmeister, war sehr freundlich gegen Signora Storace und erzeugte ihr die Güte, ihr eine der Hofequipagen zu senden, um der Jagd zuzuschauen. Auf diesen Ausflügen begleitete ich sie stets.

Eines Tages ritt der Kaiser auf unseren Wagen zu und fragte uns, wie wir uns amüsirten und ob er irgend etwas für uns thun könne. Die Storace sagte in ihrer besonders charakteri-

stischen Dreistigkeit: »Ja, Stre, ich bin sehr durstig, wollen Eure Majestät die Güte haben, mir ein Glas Wasser besorgen zu lassen?« Der Kaiser, halbvoll wie immer, lichelte und rief einem seiner Begleiter zu, er möge die Bitte erfüllen, und das Glas Wasser wurde gebracht.

Noch einen anderen Beweis kann ich liefern von der Herablassung und Leutseligkeit des Kaisers. Eines Tages hielt er Revue über zwanzigtausend seiner besten Truppen; es war ein herrlicher Anblick, den ich nie vergessen werde. Signora Storace, ihre Mutter, Bennuci und ich waren in unserm Wagen um 6 Uhr auf dem Platze. Der Kaiser, von sehr kriegerischem Aussehen, war umgeben von seinem Neffen und Nachfolger, sowie von seinem Stabe, den Feldmarschällen Fürst De Ligne, Fürst Karl Lichtenstein, Fürst Schwarzenberg, Fürst Lobkowitz u. s. w. Die Regimenter der Marschälle Lacy und Laudon befanden sich auf dem Platze, wie auch einige schöne ungarische Regimenter und die ungarischen und polnischen Gardes des Kaisers, was ein herrlicher Anblick war; für mich war es bezaubernd. Unser Wagen befand sich in Sicht des Kaisers, sodass er uns bemerkte, und er sandte einen seiner Adjutanten zu uns mit dem Befehl, etwas näher zu ihm heran zu kommen.

Nach Schluss der Truppschau ritt er an unsern Wagen und sagte: »War dies nicht ein prächtiges Schauspiel? — Dieser Platz ist meine Bühne; hier bin ich der erste Schauspieler.« Und als General O'Kavanagh's Regiment vorbeimarschirte, mit seinem Führer an der Spitze, liess er sich herab mir zuzurufen: »Sehen Sie, O'Kelly, dort geht Ihr Landsmann O'Kavanagh, und ein schöner alter Soldat ist er!« Ich verliebte niemals einen schöneren Tag als diesen, er ist meinem Gedächtnisse nicht entschunden.

Drei köstliche Monate brachten wir in Laxenburg zu, in Luxus und Vergnügungen schwelgend; nach Verlauf dieser Frist kehrte der Kaiser nach Wien zurück, und seinem Befehle gemäss folgten wir ihm.

Das Theater wurde sofort nach unserer Ankunft geöffnet. Meine Stellung war mir in jeder Hinsicht zusagend, mein Leben war reich an Vergnügungen und Frohsinn, und Dank der Güte und Protection von Sir Robert Keith verkehrte ich in den Kreisen der angesehensten Engländer. Ein gewisser Herr Stratton, ein Schotte und Secretär der britischen Gesandtschaft, war besonders gütig gegen mich. Bei unserm Gesandten ward mir auch oft die Ehre zu Theil, den jungen polnischen Fürsten Poniatowski, damals im Dienste Joseph's II., zu treffen; sein elegantes Benehmen und Reiten war bekannt, ganz besonders war er unbezähmbaren Pferden zugethan. Er gab mir viele Beweise seiner Freundschaft; später trat er in den Dienst Bonaparte's und ertrank unglücklicherweise beim Durchwaten eines Flusses [in der Schlacht bei Leipzig].

Zu dieser Zeit war ich ziemlich eitel und hielt viel auf schöne Kleider; in der That bestand meine grüeste Ausgabe in der Herausstaffirung meiner werthen Person. Jeden Abend trug ich gestickte Gesellschaftsröcke, entweder mit Gold, Silber oder Seide. Dann hatte ich zwei Uhren (nach der Mode des Landes) und an jedem kleinen Finger einen Diamantring. . . .

Ungefähr um diese Zeit hatte ich das Vergnügen, Herrn Martinez*) vorgestellt zu werden. Er war ein sehr alter Mann. Seine Schwester, fast mit ihm von gleichem Alter, besorgte seinen Haushalt. Sie stand im Rufe eines echten Blaustrumpfes und war wohl bewandert in allen Künsten und Wissenschaften.

*) Kelly schreibt »Monsieur Martini« und macht auch noch manche sonstige ungenaue Angaben. Der Hofbibliothekar Martinez war damals noch nicht sehr alt zu nennen und seine Schwester hatte kaum das 50. Lebensjahr überschritten. Metastasio lebte in ihrem Hause 53 Jahre lang, von 1780 bis 1783, so lange er überhaupt in Wien war, und vermachte ihnen sein beträchtliches Vermögen.

Der berühmte Dichter Metastasio hatte sechzig Jahre im Hause ihres Bruders gelebt, in der freundschaftlichsten Weise, und starb auch dort. Die Collegien von Bologna und Pavia gaben ihr den Titel Dottorosa und von beiden Städten kamen Deputationen mit ihrem Diplom. Als ich in ihre Conversazioni und musikalischen Abende eingeführt wurde, stand sie im Herbst ihres Lebens; dennoch besass sie den Uebermuth und die Lebendigkeit eines jungen Mädchens, und war gegen Alle freundlich und höflich.

Mozart war bei ihren Gesellschaften fast immer anwesend, und ich hörte Beide zusammen von ihm selbst componirte vierbändige Stücke auf dem Pianoforte spielen. Sie stand sehr in seiner Gunst.

An einem dieser Gesellschaftsabende ward mir das Vergnügen, Frau Piozzi vorgestellt zu werden, welche mit ihrem Gemahl den Continent bereiste; in dem Benehmen dieser beiden hochbegabten Frauen, welche sich mit Allen ohne jegliche Ziererei oder Steifheit unterhielten, schien mir eine grosse Aehnlichkeit zu sein. Es war gewiss werth, behalten zu werden, dass man das Glück hatte, denselben Abend in Gesellschaft mit den Lieblingen Metastasio's und Dr. Johnson's und ausserdem noch mit Mozart zu verbringen.

Im Canatore[? Kärntnerthor]-Theater war eine ausgezeichnete Gesellschaft deutscher Sänger; es war noch geräumiger als das kaiserliche Hoftheater. Die Primadonna war Frau Lange, die Gemahlin des schätzenswerthen Schauspielers gleichen Namens und die Schwester von Frau Mozart. Sie war mit Recht der bewunderte Liebling; ihre Stimme hatte eine grössere Höhe als die irgend einer Sängerin, welche ich gehört habe. Die Arien, welche Mozart für sie in der »Entführung aus dem Serail« componirte, zeigen, welchen Stimmumfang sie besass; ihr Vortrag war höchst brillant. Stephen Storace theilte mir mit, ihr Umfang übertrafe weit den der Bastardini, welche am Pantheon in London engagirt war und an jedem ihrer Abende für zwei Arien hundert Guineen erhielt, zu der Zeit eine enorme Summe, und (im Vergleich) mehr als zweihundert in der Jetztzeit.*)

Eine Anzahl fremder Fürsten, unter ihnen der Herzog von Zweibrücken, der Kurfürst von Baiern etc. mit grossem Gefolge statteten dem Kaiser Besuche ab, welche bei dieser Gelegenheit seinen Wunsch kund gab, zwei grosse ernste Opern, beide von Ritter Gluck componirt, aufgeführt zu sehen: »Iphigenia auf Tauris« und »Alceste«, unter Leitung des Componisten, und befahl, dass keine Kosten gespart werden sollten, um alle mögliche Wirkung damit zu erzielen.

Gluck lebte damals in Wien, wohin er sich zurückgezogen hatte, gekrönt mit musikalischen Ehren, mit einem glänzenden Vermögen, geehrt und geliebt von Allen, in seinem vierundsiebzigsten Lebensjahre.

Die Oper »Iphigenia« sollte zuerst aufgeführt werden, und Gluck sollte sich die Mitwirkenden selbst wählen. Madame Bernasconi war eine der ersten tragischen Opernsängerinnen ihrer Zeit, ihr wurde die Rolle der Iphigenia übertragen. Der berühmte Tenorist Adamberger gab die Partie des Orest sehr schön. Ich sollte den Pylades singen, was unter denjenigen Künstlern, welche sich der Rolle mehr für gewachsen hielten, als mich, nicht geringen Neid erregte, und vielleicht

*) Storace war damals ein Knabe und studirte bei seinem Vater Musik, welcher ihm eine Bravour-Arie der Bastardini zu copiren gab. Storace war so erstaunt, dass derselben funfzig Guineen für den Vortrag einer Arie bezahlt werden sollten, dass er die Noten darin zählte und jede Note mit 4 Shill. 10 Pence berechnete. Einer der Läufe auf und ab kam auf £ 48. 11 s zu stehen. Für einen Knaben war dies ein sonderbares Exercitium, aber vollkommen charakteristisch; seine Leidenschaft für Berechnungen war unglaublich, ausgenommen für diejenigen welche es sahen.

urtheilten sie richtig, — jedoch, ich hatte sie einmal und nebenbei die grosse Genugthuung, vom Componisten selbst in der Partie unterrichtet zu werden.

Eines Morgens, nachdem ich bei ihm gesungen hatte, sagte er: »Kommen Sie mit hinauf, Herr Kelly, ich will Ihnen Jemand vorstellen, den ich während meines ganzen Lebens zum Studium gemacht habe und bestrebt gewesen bin nachzuahmen.« Ich folgte ihm in sein Schlafzimmer, und gegenüber dem Hauptende des Bettes sah ich ein Bild Händel's in Lebensgrösse, in einem kostbaren Rahmen. »Dieses«, sagte er, »ist das Bildniss des inspirirten Meisters unserer Kunst; wenn ich des Morgens meine Augen öffne, blicke ich auf ihn mit tiefer Ehrfurcht und erkenne ihn als solchen, und ihrem Vaterlande gebührt das höchste Lob, diesen Riesengeist (gigantic genius) ausgezeichnet und bevorzugt zu haben.«

Die Proben für Iphigenia begannen bald, und ein Balletcorps wurde für die zum Stücke gehörenden Zwischentänze engagirt. Der Balletmeister war Monsieur De Camp, der Onkel der ausgezeichneten Schauspielerin, der geistreichen und verdienstvollen Frau Charles Kamble. Gluck hatte die Oberleitung bei den Proben mit seiner gepuderten Perrücke und einem Stock mit vergoldetem Knopf; das Orchester und die Chöre wurden vergrössert und alle Rollen sehr gut besetzt.

Die zweite Oper war »Alceste«, bei deren Aufführung der grösste Pomp und Glanz, eines Kaiserhofes würdig, entfaltet wurde.

Um die stärksten Leidenschaften in der Musik auszudrücken und eine grosse dramatische Wirkung zu erzeugen, hatte Gluck nach meiner Meinung niemals seines Gleichen — er war ein grosser Musikmaler; vielleicht ist dieser Ausdruck weit hergeholt und nicht gestattet, aber ich spreche von meinem eignen Gefühl und dem Eindruck, den seine beschreibende Musik immer auf mich machte. Zum Beispiel konnte ich nie ohne Thränen in »Iphigenia« den Traum des Orestes hören; schlafend fleht er die Götter an, dem Muttermörder Orest einen Friedenstrahl erscheinen zu lassen. Was kann tiefe und dunkle Verzweiflung wohl stärker ausdrücken? — Und der schöne Chor der Dämonen, welche sein Lager umringen, mit dem Geist seiner Mutter, rief in mir ein Gefühl des Schreckens, vermischt mit Entzücken, hervor.

Dr. Burney (keine geringe Autorität) sagte, Gluck sei der Michel Angelo der lebenden Componisten, und nannte ihn den vereinfachenden Musiker. Salieri theilte mir mit, dass, als eine komische Oper von Gluck im Theater des Kurfürsten von der Pfalz in Schwetzingen zur Aufführung gelangte, Se. kurfürstliche Hoheit über die Musik erstaunt war und sich nach dem Componisten erkundigte; als er vernahm, es sei ein ehrlicher Deutscher, der alten Wein hoch schätze, schickte er ihm sofort ein Fass Hock.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Literatur.

Bei dem überfluthenden Reichthum der Musikalien, die man neuerdings »Literatur« zu nennen*) beliebt, da möchte doch wohl der rechte Tonkünstler so gut wie der umsichtige Statistiker den Kopf schütteln und fragen: Wo will das hinaus? — Man staunt über die Masse der monumentalen Werke, zumal wenn man erwägt, wem zu lieb sie geschaffen werden und wie sie möglich seien bezüglich des Vermögens, Bedürfnisses und Gebrauchs. Das Vermögen eines Musikverlegers wird mehr als aller anderen dem Risiko ausgesetzt, das Bedürfnisse der Käufer schwankt nach dem Bedürfniss der Mode, der Gebrauch ist

*) Beethoven würde das Prädicat »Literatur« sich verboten haben.

aus vielen Gründen dem Mißbrauch unterworfen. Dürfte man den glücklichsten Verleger nach seiner Jahresbilanz fragen, er würde hinter dem glücklichsten Autor — bisweilen zurückstehen. Solche Statistik wäre freilich eben so schwierig wie die vergleichende Zählung des Guten und Schlechten sammt dem zahlreichsten Mittelgut. Es gereicht den deutschen Musikverlegern zur Ehre, wenn sie mehr als alle ausländischen, so massive Collectivsammlungen und damit echte Weltliteratur fördern, dass deren Werth und Gewinn nicht blos uns heute Lebenden zu gute kommt, sondern auch in der wahren Musik der Zukunft sich bezeugen muss, es sei denn dass unsere herrliche Tonkunst von Palestrina bis Beethoven gleichsam wie die weiland griechische, ägyptische, orientalische etc. untergehe im Strome der Zeit. Vorläufig halten wir die Hoffnung fest, dass unsere Nachkommen noch lange Menschenalter diese Schätze verwerthen, um sich daran zu erbauen und bilden, nicht fernerhin Zukunftsmusik zu träumen, sondern ihrer Gegenwart entsprechende heilsame Werke mit blutgetränkter Wahrheit zu Tage fördern.

Heute haben wir nun theils vollendete, theils fortschreitende *Opera omnia* von Händel, Bach, Mozart, Beethoven, die Jüngeren Mendelssohn, Schumann, Chopin, die Mittleren Hesse, Graun, Hässler und manch ehrenwerthe Leute, die ihrer Zeit auch bedeutend hiesien, hier abgerechnet. — Weshalb fehlt zu jenem Strahlenkranz der ersten vier unser Vater Haydn? Ist kein Breitkopf da? So darf man wohl fragen, da die Breitkopf und Härtel gross genug denken, auch manchen *dis minorum gentium* in ihrem gigantischen Rüsthaus ein Plätzchen zu gönnen, und soll nun der Meister, den Mozart und Beethoven hoch in Ehren hielten, bescheiden vor der Pforte warten, bis die tolle Meute, die ihn nur als grossegewachsenes Kind belächelt, ihm Eingang gewährt? Neben der preiswürdigen Ausgabe der *omnia* Sebastian Bach's dürften bei günstiger Situation und gutem Willen auch seine Söhne Friedemann und Emanuel der Vollständigkeit würdig befunden werden; ja vielleicht auch noch die übrigen Bache. Und da eben die weltberühmte Verlagshandlung der Weltliteratur in echt deutschem Sinne auch dem Auslande die Ehre erweist, die ihm gebührt, ja dem Palestrina schon mehr Aufmerksamkeit erwiesen hat als seine eignen Landsleute gethan, endlich sogar den britannischen Orpheus Parcell aus undankbarer Vergessenheit hervorruft: welche Schaar von Helden steht noch an der Thüre dieser Walhalla der Tonkunst!

So wenig wir nun berufen sind, Geschäftsstatistik zu treiben, so können wir doch nicht umbin, die Ueberfruchtung besorglich anzusehen, die zu Anfang unseres Menschenalters durch Holle's des Wolfenbüttlers übermässigen Thatendurst zugleich *en gros* und *en détail* auf die Bühne trat, um den Börsenkönigen Concurrenz zu machen; ein Unternehmen, das ihn in Nachdruck-Processe verwickelte, aber nicht zerbrach. Er hat gelitten und gebüsst; sein Vorgang wirkte aber nicht nur zum *steep chase* der grösseren Verleger, sondern trug mit bei zur volksthümlichen Verbreitung und allgemeinen Milderung der Preise in und ausser Deutschland. Dass hierneben dennoch manche werthlose Novitäten theuer genug blieben, hat andere, vielleicht umgekehrte Gründe. Aber bleiben wir noch einen Augenblick bei den realen Verlegern realer preiswürdiger Kunstwerke, so hegen wir noch andere Bedenken, die uns für die Folgezeit Sorge machen. Es sind nämlich, wie uns aus Kennermund bekannt ist, von den eigentlichen Classikern schon aus den mehrfachen Universal- und Special-Ausgaben manche fast zur Maculatur degradirt. Verbleiben sie in diesem Zustand, so verliert der Verleger steigende Zinsen von Jahr zu Jahr; werden sie mit herabgesetzten Preisen auf den Markt geworfen, so wird das wieder den Verkauf der neuen Ausgaben mindern, und der Verleger wird wiederum die Undankbarkeit des

Publikums beklagen. Wir wagen uns nicht weiter in die Geheimnisse des Comptoirs einzudringen, die dem gemeinen Verstande so dunkel sind wie die hohe Politik; wenden wir uns lieber zurück in positive Betrachtungen, Wünsche und Rathschläge, zunächst die Bach- und Händel-Ausgaben betreffend.

Die ältere Ausgabe von Peters, alle Instrumentalien umfassend und 1867 vollendet, ist im thematischen Katalog von Alfred Dörffel schön und praktisch übersichtlich dargestellt. Daraus ergiebt sich, dass die Universal-Ausgabe der Bach-Gesellschaft im Instrumentalen der Peters'schen nicht gleichen Schritt hielt, weil die Vocalia (an 200 ausser den Messen und Oratorien), noch nirgend in ein Collectiv-Ganzes zusammen gefasst, den Vorrang beanspruchten. Da die beiden Sammlungen nicht nach demselben Plan angelegt sind, so erfolgte daraus den Sammlern und Liebhabern die Unbequemlichkeit, von den parallelen Stücken manches doppelt ankaufen zu müssen; zudem ward die Orientirung zum Vergleichen erschwert, da zuweilen die Sonaten oder Einzelsätze mit ungleichen Namen benannt sind. Diesem Uebelstand half nun vorläufig im instrumentalen Gebiet Dörffel's thematisches Verzeichniss ab; für die Vocalien ist 1877 Dörffel's thematisches Verzeichniss der bisher herausgegebenen Kirchen-Cantaten, alphabetisch geordnet, erschienen.

Die Peters'schen Instrumentalien sind in Serien vertheilt nach Maass der einfachsten Kategorien: Serie I. Werke für Clavier allein, II. für Clavier mit Begleitung, III. für Violine und für Flöte, IV. für Violoncell, V. für Orgel, VI. für Orchester; die Ausgabe der Bachgesellschaft hat reine Instrumentalien in den Bänden III, IX, XIII, XIV, XV (XI, 2 Kammermusik mit Gesang), XIX. Kammermusik, XXI. Concerte für Violine u. s. w., XXV. Kunst der Fuge; das Ende der ganzen Sammlung wird auf 1885 berechnet (?).

Alles in allem gezählt und verglichen, gestehen wir einfüllig, dass wir den Werth beider preiswürdigen und wohlbe gründeten Sammlungen nicht nach Mehr und Weniger abzuschätzen wagen, es sei denn, dass wir das Gelehrte, das Brauchbare und Volksthümliche wider einander abwägen. Ehre dem Volke, das beides zu ehren weise und beides verwerthen kann. Wollten wir bestimmte Unterschiede der Brauchbarkeit aufstellen, so wäre an der Universal-Ausgabe zu loben, dass die Kritik der Vorlagen in den Vorreden möglichst ausführlich dargelegt ist, während die Peters-Edition nur kürzere Berichte, zuweilen auch ästhetische Urtheile zur Orientirung giebt. Im Vergleich der Orgelsachen (beider Ausgaben) haben wir wenige Unterschiede zwischen beiden gefunden. Der grossen Gesamtausgabe hätten wir freilich gewünscht (auch früher ausgesprochen), dass den Vocalien, namentlich denen mit grossem Orchester, Clavierauszüge beigegeben wären, dergleichen in der älteren englischen und der neuen deutschen Händel-Ausgabe doch nicht blos den Dilettanten, sondern auch geübten Partiturlern willkommen sind, weil sie z. B. bei den grossen Oratorien, Passionen und Messen doch das rasche Lesen und Probiren erleichtern. Doch hat die Bach-Gesellschaft mit Recht die bedeutend anwachsenden Kosten sowohl des Druckes als der Redaction und Composition erwogen; deshalb ist dieser unser Wunsch für jetzt unerfüllbar, dagegen bei künftigen Unternehmungen wohl zu wagen.

Solche grandiose Monumentalien, sagte mir ein einsichtiger Freund, möchten uns noch bevorstehen, wenn wir nur bei späteren um ein geringes bescheidener aufträten als die reichen Engländer, da wir bei etwa drohender Armut keinen Stock, keinen Hinterhalt riesiger Capitale besitzen, gleichwie die »Oberen Zehntausend« des stolzen Albion. Derselbe wohlunterrichtete Sachkenner meinte auch, es würde — sobald die Zukünftler sich todtegefahren aus wachsendem Mangel an Lakaien und anderen klingenden Utensilien — ja es würde man-

ober längst verschollene Heros wieder auferstehen zur Renaissance, wie das schon öfter passiert sei in »Übergangszeiten, Epochen, Zeitströmungen«, sobald die allerjüngste Katastrophe mit unüberwindlicher Nothwendigkeit herein bräche!

(Schluss folgt.)

Tagebuchblätter aus dem Münchener Concertleben in der zweiten Hälfte der Wintersaison 1879/80.

(Schluss.)

Den 16. April 1880.

Die beiden Gesangsgrößen Frau Desirée Artôt und Herr Mariano Padilla gaben gestern Abend im Verein mit dem Violin-Virtuosen Luigi Casati ein Concert im k. Hof- und National-Theater. Das Publikum zeigte sich wenig entgegenkommend, indem höchstens der dritte Theil der Plätze besetzt war. Die genannten Künstler haben das Gemeinsame einer meisterhaften Schule und eines aussergewöhnlich kunstvollen Vortrags, aber auch des Mangels jugendfrischer Stimmen, ein Mangel, der bei Herrn Padilla bemerkbarer ist als bei Frau Artôt, welche in der Höhe und Mittellage noch grosse Sicherheit besitzt, während die tiefen Töne rau und hohl klingen. Der Violinist Herr Casati, zugleich gewandter Begleiter am Piano, hat einen schönen Ton in der Cantilene und einen ziemlich hohen Grad technischer Fertigkeit; derselbe fand viele Anerkennung durch den Vortrag der Linda-Phantasie von Alard und einer weiteren über Themas aus »Ballo in Maschera« von Verdi. Von den 11 Gesangsstücken, theils mit Orchester, theils mit dem bekannten sehr schadhafte Theaterflügel begleitet, erfreute mich besonders Frau Artôt durch die Arie »Verdi partita« von Händel, durch das heitere Lied »Märznacht« von Taubert, die Serenade von Gounod und die höchst originelle Habanera aus der Oper »Carmen« von Bizet, womit die Künstlerin sich in italienischer, deutscher und französischer Sprache producirte. Herr Padilla sang italienisch die Arie aus dem »Barbier« von Rossini, die Tannhäuser-Cavatine an den Abendstern und die Tarantella aus den Soirées musicales von Rossini, ohne weder in dem ersten und letzten Stücke mit seiner immer noch schönen Stimme gehörig durchdringen und den unbedingt nötigen Humor entfalten, noch in die Wagner'sche Composition die unseren einheimischen Sängern eigne Gemüthsstimmung legen zu können. Frau Artôt war für den ihr reichlich gespendeten Beifall so dankbar, dass sie ohne vieles Drängen die »Märznacht« und die Habanera wiederholte. Die beiden Duette der Künstler: »Crucifix« (?) und »Duo espagnol«, letzteres komischer Natur und von Frau Artôt am Clavier selbst begleitet, schienen mir ziemlich unbedeutend. Die Leere des Hauses schadete dem Eindrücke des Ganzen.

Den 20. April 1880.

Das zweite Concert des Münchener Oratorien-Vereins fand gestern in dem unschönen und wenig akustischen Saale des katholischen Casinos statt. Während man erwarten durfte, dass dieser Verein nunmehr Alles aufwenden würde, um der neu entstandenen Concurrnz des Chorvereins die Spitze zu bieten, so muss ich doch, obwohl ein alter Anhänger des ersten, für diesen Fall dessen Niederlage constatiren. Allerdings bot die gewählte Aufgabe: »Das Paradies und die Peri« von R. Schumann ganz besondere Schwierigkeiten, und hätte daher namentlich der orchestrale Theil des Werkes einer viel sorgsameren Vorbereitung bedurft. Gleichwohl war die Stimmung der Blasinstrumente eine unreine, die Begleitung der Solopartien meistentheils eine viel zu laute, und von einer Einwirkung des Dirigenten auf Vortrag und Auffassung war wenig zu verspüren. Unter den Solopartien nenne ich die

Herren Schuegraf, Concertsänger, sehr mittelmässig; Herr Maler Klötze, ein Dilettant, der mit starker Heiserkeit zu kämpfen schien; Frau Reschreiter als Peri mit grellem unsympathischem Organe, und Fr. Dampierre in der Mezzo-Sopranpartie des Engels weitaus die beste. Einer ausserdem wiederholt auftauchenden Sopransolostimme muss ich leider fortgesetzte peinliche Unreinheit zum Vorwurfe machen. Von den Chören kamen diejenigen des dritten Theiles am gelungensten zum Vortrage; im Ganzen aber konnte ich mich für dieses Werk ebenso wenig wie für Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt« oder dessen Oper »Genoveva« sehr erwärmen, wie mir auch insbesondere die diesmalige Aufführung sehr geringes Interesse einflößte. Um dem Chorverein gegenüber mit Erfolg in die Schranken zu treten, muss der Oratorienverein sich künftig schon zu wesentlich gehaltvolleren Leistungen aufraffen. — Schliesslich will ich noch der Vollständigkeit wegen hier vormerken, dass Mad. Artôt in Gesellschaft der Herren Padilla und Casati am 17. d. im k. Hof- und Nationaltheater ein zweites Concert gab, das noch spärlicher als das erste besucht war.

Den 22. April 1880.

Der Lehrer-Gesangverein München veranstaltete gestern Abends im Odeonssaale unter Mitwirkung mehrerer Mitglieder der hiesigen Gesangsbühne und einiger Hofmusiker, dann der Kapelle des Herrn Obermusikmeisters Hünn ein Concert zum Besten des Volksbildungs- und des Bayreuther Patronat-Vereines unter der Direction des Herrn Lehrers Sturm. Den ersten Theil füllte die biblische Scene: »Das Liebesmahl der Apostel« für Männerchor und Orchester von Rich. Wagner aus. Die Composition ist schwungvoll und stellenweise erhaben; auch lässt sich derselben eine gewisse religiöse Weihe nicht absprechen. Wagner schrieb sie offenbar zu einer Zeit, wo ihn noch nicht ausschliessend die unendliche Melodie gefangen hielt, sondern ihm Melodien überhaupt in Fülle zuströmten. Eigenthümlich und abspannend wirkt es, dass zwei Drittheile des Werkes ohne Begleitung gesungen werden und erst im letzten das Orchester, immer mächtiger anschwellend, zuletzt den Gesang fast überfluthet, hinzu tritt. Der Chor war stark besetzt, trefflich einstudirt und erzielte eine mächtige Wirkung. Einen reizenden Gegensatz bildete die hierauf folgende kleine elegische Emoll-Sonate von Mozart, äusserst stilvoll gespielt von Herrn Hofkapellmeister Lovz und Herrn Concertmeister Walter, welcher letzter dann auch noch das melodische, nur in der Mitte etwas bizarre »Albumblatt« von Rich. Wagner zum Besten gab, dasselbe, das Herr Bürger in seinem Abschiedsconcerte für das Cello arrangirt gespielt hat. Frau Weckerlin und Herr Reichmann bewährten sich sehr tüchtig im Liedergesange; erstere mit »Wonne der Wehmuth« von Goethe und Beethoven, letzterer mit Franz Schubert's »An die Leyer« nach Anakreon, »Wie bist du meine Königin« von Donner und Brahms, und »Wanderlied« von Justinus Kerner und Schumann. Leider beeinträchtigt bei Frau Weckerlin die Undeutlichkeit ihrer Aussprache wesentlich den Liedervortrag, während Herr Reichmann diesen Fehler so ziemlich überwunden hat und in jeder Richtung sichtlich immer grösserer Vollkommenheit entgegenstreitet. Das überreiche Programm enthielt auch noch das schöne Andantino für zehn Blasinstrumente von Beethoven, von lauter Mitgliedern des Hoforchesters vorgebracht, dessen liebliche Klänge mich in dem zweiten Abonnement-Concert der letzten Saison entzückten, dann das Quintett aus dem dritten Acte der »Meistersinger« von R. Wagner, wobei sich meines Erachtens ergab, dass die musikalische Leere dieses Stückes ganz besonders im Concertsaale hervortritt, wenn es auch in der Oper wie eine Oase in der Wüste wirkt. Zum Schluss kam nach einem gut compoirten Chor von Cyrill Kistler »Ueber Nacht«, gedichtet von P. Heyse, die prachtvolle

Siegeshymne »*Macte Imperator*« von Felix Dahn und Franz Lachner. War auch bei letzterem Werke, das wie bei früheren Aufführungen, so auch diesmal wieder, mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, der Eingang etwas zu langsam, so gestaltete sich doch der weitere Verlauf sehr brillant und begeisterte in hohem Grade das zahlreich versammelte und alle Gaben sehr anerkennende Publikum.

Den 25. April 1880.

Wenngleich der Frühling mit allen seinen Reizen uns hinaus in das Freie lockt, so war doch der Name Franz Schubert mächtig genug, gestern eine sehr zahlreiche, stark mit bocharistokratischen Elementen gemischte Gesellschaft im Museumssaale zu vereinigen. Der k. k. Hofopernsänger Herr Gustav Walter hatte unter Begleitung des Professors der Musikschule Herrn Schimon einen »Schubert-Abend« angekündigt, worin der ganze Cyklus der »Schönen Müllerin« mit Ausnahme zweier Nummern zum Vortrag kommen sollte. Die weggelassenen Nummern waren: »Thänenregen« und »Der Jäger«. Ich war erfreut wahrzunehmen, dass der Sänger diese sämmtlichen Lieder nicht nach der allgemein verbreiteten zweiten Originalausgabe von A. Diabelli, sondern nach der jetzt sehr seltenen ersten bei Leidesdorf erschienenen sang, sohin in den vom Componisten vorgezeichneten Tonarten und ohne die später hinzugefügten geschmacklosen Abänderungen. Herr Walter, obwohl nicht mehr im Blütenalter stehend, erfreut sich immer noch einer klangreichen, kräftigen und biegsamen Tenorstimme, die er effectvoll zu gebrauchen weiss. Einzelne der Lieder gelangen ihm ausgezeichnet, weniger die ersten, mehr die letzten. Er vermißte es, durch dramatischen Vortrag den rein lyrischen Charakter des unsterblichen Werkes, des schönsten unvergänglichen Denkmals, das sich Franz Schubert vor einem halben Jahrhundert gesetzt hat, zu beeinträchtigen; er sang mit Wärme, stellenweise mit Feuer, aber weder immer mit Verständnisse, noch stets mit richtigem Ausdrucke. Sein Piano und Pianissimo kam häufig an Stellen nicht wo es hingehörte, sondern wo es für besonders wirksam hielt. Mit der Correctheit des Textes nahm er es ebenfalls nicht sehr genau, indem er unter anderm in Nr. 4 »Mein« statt: »bist nur ein Reim allein« wiederholt »nur ein Reimelein« sang, nicht minder in Nr. 4 »Pause« am Schluss statt der richtigen Worte: »soll es das Vorspiel neuer Leiden seine das allerdings in der Diabelli'schen Ausgabe stehende sinnlose: »Vorspiel neuer Lieder« substituirt. Neben den Schubertsängern: Friedrich Diez und Julius Stockhausen kann ich Herrn Walter, wenn er auch die Vorgenannten an Stimmmitteln übertrifft, nur den dritten Platz einräumen, da er gegen die beiden anderen an Wahrheit des Ausdruckes und Tiefe der Empfindung entschieden zurückbleibt. Die Begleitung des Herrn Schimon war ziemlich correct und schmiegte sich dem Sänger entsprechend an; gleichwohl kann ich dessen Streben, sich insbesondere in den Vor- und Nachspielen durch Anwendung des *tempo rubato* persönlich geltend zu machen, keineswegs billigen. Jedenfalls hätte Herr Hofkapellmeister Levi diese Aufgabe weit entsprechender gelöst. Im Uebrigen habe ich immerhin einen sehr interessanten Abend zu verzeichnen.

Den 9. Mai 1880.

Bevor ich mit dem Berichte über das gestern stattgehabte letzte Concert dieser Saison mein Tagebuch vorläufig wieder schliesse, will ich nur kurz die Aufführung eines hiesigen Privat- (Kaula-) Vereins in Verbindung mit Opernkraften, als: Frau Meysenheym und Herr Muschler erwähnen, welche am 26. v. M. im Museumssaale vor sich ging; mir aber zu besuchen versagt war. Als Vorwand diente die Unterstützung der Nothleidenden in der Rhön; der Zweck heiligte jedenfalls die Mittel. Das sehr bunt zusammengestellte Programm enthielt hauptsächlich Gesangssachen, theils a capella,

theils mit Clavierbegleitung, sogar mit vierhändiger. Das Publikum lernte hiebei ihm bisher ganz fremde Tondichter mit Compositionen, wie die Blätter berichten, von zweifelhaftem Werthe kennen: Herrn Dr. Wilhelm Kienzl, den Leiter des Unternehmens, mit zwei Gesängen, Herrn Richard Heuberger mit einem Chor: »Sommermorgen« und Herrn W. A. Remy mit dem Rückert'sohen Liederspiel »Oestliche Rosen«. Das Beste waren jedenfalls die eingestauten Chöre von Caldara, Bach und das *Laudate dominum* von Mozart, dann Duetten von Marcello und J. Haydn. Von Dilettanten producirten sich im Sologesange Frau v. Belli und Frau Kaula. Alles soll sorgfältig einstudirt gewesen sein und wurde von dem rücksichtsvollen und wohlgeneigten Publikum mit Anerkennung entgegen genommen.

Den Schluss der Concerte der zweiten Hälfte der Winterseason 1879/80 bildete nun gestern der zweite und letzte Kammermusik-Abend der Herren Bussmeyer, Max Hieber und Joseph Werner. An dem etwas schwachen Besuche merkte man das Unzeitgemässe des Erscheinens dieses Spätlings, der doch lauter sehr interessante Nummern, sämmtlich hier zum ersten Male aufgeführt, darbot. Zuerst erfreute mich ganz besonders das reizende Trio Op. 63 von R. Schumann, dann die ungemein geistvollen Variationen von Beethoven Op. 121a. über ein Thema aus den »Schwestern in Prag«, beide Stücke für Clavier, Violine und Cello; ebenso ein Andante aus Op. 102 von Raff mit gleicher Besetzung. Gegenüber dem Genusse, so viel Neues gehört zu haben, will ich mit dem Einzelnen nicht allzu streng ins Gericht gehen. Ich erlaube mir nur, meine Ansicht hinsichtlich des Schumann-Trios dahin zu fixiren, dass vorzugsweise der zweite und vierte Satz ganz besonders ansprechend und wirksam und ebenso vorgetragen wurden, während die beiden anderen, offenbar weniger anziehend, auch nicht zum rechten Verständnisse gebracht werden konnten. Hohen Genuss gewährten die Variationen mit ihrer grandiosen Einleitung; doch war bei der Aufführung von dem in dieser Composition steckenden Humor wenig zu verspüren. Das Andante aus einem ganzen Trio herauszuschneiden und allein aufzutischen, kann ich nun und nimmermehr billigen; es litt darunter offenbar auch das Verständnisse dieses allem Anschein nach schönen Stückes. Als letzte Nummer kam noch ein Capitalstück: das »Concerto grosso« Nr. 4 in B-dur von G. F. Händel, an welchem sich ausser den Genannten noch elf Kammer- resp. Hofmusiker beteiligten, indem dasselbe für zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Violinen, zwei Bratschen, zwei Fagotten, zwei Violoncelle, Contrabass und Clavier geschrieben ist. Die vier resp. drei Sätze, da der erste als Nr. 4 wiederholt wurde, waren im Programm ungeeigneter Weise einzeln nicht aufgeführt; sie bestanden aber aus einem Allegro, einem Andante und einer Gavotte (?). Das Ganze war trotz seiner Einfachheit von imponanter Wirkung und zeigte, dass Händel's urkräftige Melodien dem Gesetze des Altwerdens nicht unterliegen. Alle Anwesenden waren sichtlich erfreut über diese Gabe, mit welcher die Saison 1879/80 in würdigster Weise geschlossen wurde.

München.

Wahrmond.

Johann Poland, Königl. Sächs. Violinist,

geb. zu Dresden den 2. September 1818, gest. den 17. Juli 1878. *)

Es ist gerade in kleineren Staaten nicht unnöthig, die auf eigenem Boden, aus eigenen Kräften derselben hervorgegangenen seltenen Talente gebührend unparteiisch zu wür-

*) Diese biographische Skizze geht uns von Seiten eines Verwandten erst jetzt zu, woraus sich ihre verspätete Mittheilung erklärt. D. Red.

digen und zur Ehre des Landes vor Vergessenheit zu schützen. Ein solches hervorragendes Talent war auch Johann Poland, und deshalb wird eine wenn schon verspätete Uebersicht über seine Kunstleistungen immer noch am Platze und nicht Wenigen willkommen sein.

In ihm hat die musikalische Welt einen der ausgezeichnetsten Meister des Violinspiels verloren. Der Schüler seines Vaters, des berühmten Violaspielers, des Königl. Sächs. Kammermusik Franz Poland — vergl. Neuer Nekrolog der Deutschen, Jahrgang 1849 I. Theil Nr. 58 — hatte er sich dessen umfassende, unübertreffliche, von allen grossen Künstlern auf Streichinstrumenten getheilte Methode angeeignet, besonders den grossen, vollen, schönen Ton, der von seinem Vater und anderen Koryphäen der Königl. Sächs. Kapelle zum hervorragenden Ruhm derselben vor anderen kühnlichen Kunstanstalten gepflegt worden ist. Unser Poland hat vermöge dieser umfassenden Meisterschaft dem Publikum Werke der Künstler von verschiedenster Methode, z. B. von Lipinski, aber auch von Vieuxtemps, Ernst, Alard, Leonard, in grösster Vollendung in der edlen gesangvollen Weise echter Kunst vorgeführt, sich den ungetheilten Beifall des Publikums und aller Urtheilsfähigen erworben, der sich auch in guten Zeitschriften ohne sein Zutun ausgesprochen hat. Schon im Alter von 10 Jahren trat er in einem von seinem Vater mit der Königl. Kapelle gegebenen Concert mit der damals sehr bekannten Möser'schen Polonaise mit vollkommener Sicherheit und mit stürmischem Beifalle in Dresden auf. Der damalige Kapellmeister Morlacchi, bekanntlich ein ausserordentlicher Kenner des Talents — er wusste die italienische Oper mit ausgezeichneten bis dahin unbekanntenen Kräften auszustatten — sagte dem Vater und Lehrer unseres Poland, dieser spiele wie sein Meister. Später, zu Ende der zwanziger und zu Anfang der dreissiger Jahre trat Poland in Concerten und im Theater theils allein, theils mit seinem älteren Bruder in den Doppelconcerten für zwei Violinen von Kalliwoda, Wassermann, Rolla, Spohr, 1835 in einem Gewandhausconcert zu Leipzig auf. In der Königl. Kapelle wurde er 1837 angestellt, der er bis 1861, seit 1856 mit dem Prädicat als Königl. Concertist als Stellvertreter der Concertmeister, angehört hat. In dieser Stellung hat er auch Violinsoli in Opern und Balletten, z. B. in Kreuzer's »Nachtlager von Granada« mit gewohntem Beifall und mit gewohnter Meisterschaft gespielt. Besonders ist er auch öfters in Hofconcerten zur grössten Freude des königlichen Hofes und der höchsten und gebildetsten Kreise des Landes aufgetreten, und durch den Beifall unseres ebenso lebenswürdigen als kunstverständigen verewigten Königs Friedrich August II. ausgezeichnet worden, sowie er auch vor Sr. Majestät unserm jetzigen König, diesem ausgezeichneten Kenner und Freund der Kunst, in dessen Jugend zu musiciren die hohe Ehre gehabt hat. Im Jahre 1850 trat er in dem Concert der Jenny Lind im Hoftheater zu Dresden mit

einer Phantasie von Alard über ein Thema von Donizetti mit grösstem Beifall auf, so dass ihm selbst diese überaus grosse Künstlerin von der Bühne aus vor dem Publikum applaudirte, obschon er sich ihr aus einer gewissen edlen Zurückhaltung nicht vorgestellt hatte. Mit seinem schönen, grossen Ton und mit seiner sichern Beherrschung seines Instrumentes konnte er selbst neben einer Lind auftreten, ungefähr wie sein Vater 1815 selbst neben einer Catalani mit seinem schönen Tone im Hofconcert mit gewohntem Erfolge auftreten konnte. Auch in grösseren Privatkreisen Dresdens, in den Gesellschaften der Harmonie, der Societät, der Loge, hat er sich mit grösstem Erfolge hören lassen. Kunstreisen ins Ausland hat er, der dringenden Aufforderungen an maassgebendsten Stellen ungeachtet, und obschon des Französischen, Englischen und Italienischen vollkommen mächtig, nicht unternommen, aber im Inlande ausser in Leipzig 1842 in Bautzen und Zittau seine Meisterschaft bewährt; von Bautzen aus hat ihm der treffliche Tonmeister Hering in der »Neuen Zeitschrift für Musik« ein Ehrenkmal gesetzt. Und das Alles hat unser Poland geleistet, ohne jemals ein vollständig genügendes Instrument besessen zu haben; wie Spohr hat er seinen Ruhm grösstentheils auf einer mittelguten Tiroler Geige erworben. Wie hinreissend gross und schön müsste sein Ton erst auf einer Geige gewesen sein, wie sie die Concertmeister besaßen! Er war sehr fleissig im Studium der gesammten Violinliteratur, schaffte sich alles Bedeutende derselben an; auch die Kammermusik hat er im engeren Kreise mit trefflichen Collegen in vollendeter Weise zur Ausführung gebracht. In seiner dienstlichen Stellung war er im höchsten Grade pflichteifrig. Er studirte, da er auch mit Augenleiden zu kämpfen hatte, die Orchesterstimmen mit grösster Genauigkeit, scheute zu diesem Zwecke keine Kosten, um sich Violinstimmen von Symphonien und Oratorien abschreiben zu lassen; aus den Opern, besonders aus den Wagner'schen, schrieb er sich die schwierigen Stellen selbst ab, um sie immer wieder bis zur grössten Sicherheit zu studiren. Wegen Nerven- und Gemüthsleiden, die er nicht mehr überwinden konnte, obschon er ihnen jahrelang trotz traurigen Lebenserfahrungen und grossen dienstlichen Anstrengungen aus Liebe zur Kunst Widerstand geleistet hatte, sah er sich endlich genöthigt, sich pensioniren zu lassen. Von Charakter war er ein edler, wahrhaft sittlich-religiöser Mann katholischen Glaubens, wissenschaftlich gebildet, von feiner Sitte, theilnehmend für Andere, unparteiisch für die Leistungen Anderer, freigebig und wohlthätig, auch noch, als er, der eignen Familie durch den Tod beraubt, den Gram darüber und über den Verlust seiner so ausgezeichneten künstlerischen Wirksamkeit nicht mehr zu überwinden vermochte. In seinen letzten Lebensjahren war er in äusserster Zurückgezogenheit hauptsächlich mit Sprachstudien beschäftigt.

ANZEIGER.

Neuer Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

[90]

SONATE

(No. 2 in C moll)

für

Pianoforte und Violine

componirt von

S. de Lange.

Op. 29.

Pr. 6 M.

Neuer Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

[91]

Andante

für die

Orgel

componirt

von

S. de Lange.

Op. 30.

Pr. 1 M 50 P.

Digitized by Google

[92] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zehn
Vor- und Nachspiele

für die Orgel

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 134.

Heft 1. Preis 1 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} . Heft 2. Preis 1 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} .

Sechste Sonate

in E moll
 für Orgel

von

Gustav Merkel.

Op. 137.

Preis 3 Mark.

[93] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Siebente Sonate

in A moll
 für Orgel

von

Gustav Merkel.

Op. 140.

Preis 3 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[94] Soeben erschien in meinem Verlage:

Friedr. Aug. Dressler.

Trio

für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Op. 48. — Pr. \mathcal{L} 9,30.

Robert Radecke.

Der I. Psalm

für

sechsstimmigen Frauenchor

(Doppelchor) a capella.

Op. 49. — Partitur Pr. \mathcal{L} 4,50.

Stimmen - - 3,00.

Zur Erleichterung des Einstudirens ist der Partitur eine Clavierbegleitung hinzugefügt.

Edmund Uhl.

Trio

für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Op. 1. — Pr. \mathcal{L} 11,50.

BERLIN.

Ed. Bote & G. Bock,

Königl. Hof-Musikhandlung.

[95] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke

von

Josef Löw.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Op. 228. **Melodische Vortragsstudien.** 3 Hefte à 4 \mathcal{L} .

Einzel:

- No. 1. Am Bache. 50 \mathcal{F} .
- No. 2. Abendspaziergang. 80 \mathcal{F} .
- No. 3. Am Springbrunnen. 80 \mathcal{F} .
- No. 4. Russisch. 1 \mathcal{L} .
- No. 5. Rumänische Weisen. 80 \mathcal{F} .
- No. 6. Unruhe. 80 \mathcal{F} .
- No. 7. Rascher Entschluss. 80 \mathcal{F} .
- No. 8. Gretchen am Spinnrad. 80 \mathcal{F} .
- No. 9. Träumerei. 1 \mathcal{L} .
- No. 10. Maskenscherz. 80 \mathcal{F} .
- No. 11. Mondnacht am See. 80 \mathcal{F} .
- No. 12. Raslose Liebe. 80 \mathcal{F} .

Op. 279. **Sechs instructive melodische Clavierstücke** ohne Octaven-
 spannung und mit Fingersatz. 3 \mathcal{L} .

Op. 288. **Für kleine Hände.** Zehn leichte melodische Characterstücke
 für Pianoforte in fortrückenden Sextenspannungen ohne
 Daumenuntersatz als angenehme und instructive Beigabe
 zu jeder Clavierschule zur Erweckung eines richtigen Vor-
 trages.

Heft 1. Waldesruhe, Cavatine, Glückliche Ferienzeit,
 Ländler-Arie, Rondo. 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Heft 2. Barcarolle, Romanze, Walser-Rondino, Zauber-
 märchen, Schlussstudie. 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 194. **Bilder in Tönen.** (Album für die Jugend.) Dreissig kleine
 charakteristische Stücke. (Die Prime im Umfange von fünf
 Tönen.) Mit besonderer Rücksicht auf Rhythmik. 3 Hefte
 à 3 \mathcal{L} .

— Dasselbe complet. 7 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Op. 289. **Zwei instructive melodische Sonaten** ohne Octavenspan-
 nung und mit Fingersatz für zwei gleich weit vorgerückte
 Spieler. No. 1 in C dur. No. 2 in A moll à 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Op. 293. **Teublätter.** Zwölf melodische Clavierstücke in fortrückenden
 Sextenspannungen ohne Daumenuntersatz und ohne
 Octaven in langsam fortschreitender Stufenfolge geordnet,
 als angenehme besonders rhythmisch-instructive Beigabe
 zu jeder Clavierschule.

Heft 1. Goldne Jugend. Heiterer Walzer. 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Heft 2. Rondo à la Polka. Auf sanften Wellen. 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Heft 3. Zufriedenheit. Deßillir-Marsch. 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Heft 4. Romanze. Alla Polacca. 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Heft 5. Bhapsodie. Ariette. 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Heft 6. Frohsinn. Ungarisch. 2 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} .

Op. 280. **Sechs rhythmisch-melodische Teublätter.** Zum Gebrauch
 beim Unterrichte für zwei Spieler auf gleicher Ausbildungs-
 stufe.

No. 1. Ferien-Rondo. 4 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} . No. 2. Fest-Polonaise.

4 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} . No. 3. Spielmanns Stüdchen. 3 \mathcal{L} . No. 4.

Deutscher Walzer. 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . No. 5. Italienisches

Schifferlied. 4 \mathcal{L} 50 \mathcal{F} . No. 6. Heroischer Marsch.

4 \mathcal{L} 80 \mathcal{F} .

Demnächst erscheint:

Op. 286. **6 Rhapsodien** dédiées pour Piano à quatre mains.

[96] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Still und bewegt.

Clavierstücke

von

Theodor Kirchner.

Op. 24. Zwei Hefte à 3 \mathcal{L} .

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 23. Juni 1880.

Nr. 25.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Cherubini's Canons als Gesangübungen. (Schluss.) — Musik-Literatur. (Schluss.) — Die Wiener Hofoper. — Musikalisches aus Paris. — Nachrichten und Bemerkungen (Wagner's Kaisermarsch und Liszt's Hunnenschlacht in London). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Cherubini's Canons als Gesangübungen.

12 zwei-, drei- und vierstimmige Canons mit Pianofortebegleitung ad libitum von L. Cherubini. Nebst einer Anleitung zum Studium derselben von Julius Stockhausen, Königl. Professor. Mainz, B. Schott's Söhne. (1880.) gr. 8. In zwei Ausgaben, für hohe oder tiefe Stimmen. IV Seiten Einleitung und 48 Seiten Musik. Preis M. 4. 50.

(Schluss.)

Diese Canons sind in ihrer Factor, aber nicht in ihrer Kunst, von der einfachsten Art; sie gehören hiernach zu den sogenannten Gesellschafts-canons, und daraus erklärt sich auch die Weise, in welcher sie zum Druck gebracht sind. Nämlich einstimmig, mit Andeutung des Eintrittes der verschiedenen Stimmen. Die Clavierbegleitung steht unterhalb der Singstimme gesondert für sich. Man bringt dadurch jedes Stück auf den denkbar kleinsten Raum. Diese ebenso praktische wie sachgemässe Anordnung traf Cherubini, und Stockhausen ist ihm hierin gefolgt. In seiner »Einleitung« sagt er darüber: »Die Canons müssen, wenn die-Zöglinge den wahren Nutzen davon ziehen sollen, ohne Begleitung geübt werden. So eigentümlich auch, auf den ersten Blick, die Originalausgabe erscheint, nach welcher unsere Canons gedruckt worden sind, so ist sie doch die einzig praktische Art, diese kurzen aber complicirten Stücke den Schülern zum Studium darzubieten. Eine Partitur-Ausgabe würde den pädagogischen Zweck nicht erfüllen und Cherubini's Begleitung würde, wenn unter die Partitur gedruckt, der verschiedenen Harmonisirungen in No. 4, 5, 9 und 12 wegen, den Preis unserer Ausgabe um das Doppelte erhöht haben. Ausserdem sagt der Autor ausdrücklich in seiner Einleitung: »Ces Canons sont composés pour être chantés sans accompagnement; toutefois on a ajouté un accompagnement au bas de chaque canon, pour soutenir les voix, si on le juge nécessaire. Wenn es der Lehrer für nöthig hält, die Singstimmen mit der Begleitung zu unterstützen, wird er dieselbe, auch ohne die zweite, dritte und vierte Stimme in Partitur vor sich zu sehen, spielen können. Der Schüler aber soll nicht das kunstvolle Gewebe des Canons vor Augen haben; er

xv.

hört es entstehen, wenn ich so sagen darf, während er die eine Zeile absingt, und verfolgt dieselbe weit sicherer, als auf einer complicirten Partitur-Ausgabe. Zur Uebung mag der Lehrer dann einige Canons aussetzen, ausschreiben lassen.« (S. III.) Diese Art der Aufzeichnung, welche mehr nur andeutet als ausschreibt, war auch die ursprünglich allein übliche. Man sang nicht vom Blatte, sondern aus dem Kopfe; für das Papier genügte wenige Andeutungen. Dies gilt für jene Zeit, wo Canon und Fuge eins waren, und zeigt die musikalische Natur dieser Künste von der einfachsten Seite. Wer sich nun in Cherubini's Uebungsstücke hinein singt, der hat sich damit den natürlichsten Weg gebahnt zu einer Kunst, welche augenblicklich nur noch die alte und meistens die veraltete heisst, aber sicherlich einmal wieder in früherer Lebendigkeit geübt werden wird.

Ausgesetzt und zu ganzen abgerundeten Sätzen ausgeschrieben liegen diese Canons zum Theil sogar schon in gedruckter Gestalt vor; das schöne dreistimmige Stück No. 4 »*Perfida Cloria*« z. B. erschien bei Birchall in London als »*Perfida Cloria, a favourite Canon for three voices composed by Cherubini*« in einem solchen Partitursatze, wobei der Begleitung namentlich im Basse nachgeholfen wurde. Der Canon nimmt in dieser Gestalt fast ebenso vielen Raum ein, als in Stockhausen's Ausgabe das ganze Dutzend. Die Canons auf diese Weise auszusetzen, ist aber sicherlich von grossem Nutzen, da es den Sinn für musikalische Form stärkt und dieselbe frei handhaben lehrt.

Den Gewinn solcher canonischen Uebungen schärft der Herausgeber noch besonders ein, indem er sie mit dem vergleicht, was sonst gewöhnlich den Uebungsstoff bildet. Er sagt: »Ich betone zum Schluss, dass Anfänger durch einstimmige Gesänge, Lieder und Arien allein, selten musikalisch werden; auch mit dem Chorsingen ist es nicht gethan. In Liedern unterstützt die Begleitung, in Chören die Begleitung und die Mitwirkung Vieler, die uns den Ton bringen, zu sehr. Wiederholte Uebungen in mehrstimmigen Solo-Gesangstücken, ohne Begleitung, können allein selbständige Sänger bilden.« (S. IV.) Hiermit ist ein Grundsatz ausgesprochen, welcher für unsere gegenwärtige deutsche Gesangspraxis weitab vom Wege liegt. Dass ein Sänger nur selbständig werden kann, wenn er sich von

25

einem begleitenden Instrumente unabhängig macht und namentlich der Claverei des Claviers sich entwindet, ist ein altes italienisches Axiom. Bei den »mehrstimmigen Solo-Gesangstücken« (der Ton liegt auf *Solo!*) hätte noch hinzugefügt werden können, dass sie contrapunktisch d. h. fugirt oder canonisch gehalten sein müssen, denn obwohl solches für den Kenner selbstverständlich ist, so sind doch die Kenner hier dünne gesät, und mancher Leser möchte daher glauben, um ein mehrstimmiges Solo-Gesangstück ohne Begleitung zu produciren genüge es, dass man »Freut euch des Lebens« oder irgend etwas Schwäbisches in schaler Zweistimmigkeit absingt. Nur bei einer contrapunktischen Führung ist die einzelne Stimme wirklich selbständig, singt und trägt sich in sich selbst; und nur das Selbständige vermag Selbständigkeit zu erzeugen. Ueber diesen Punkt wäre noch viel zu sagen.

Wir lassen ihn indess heute bei Seite und berühren zum Schlusse einen andern, welcher mit der Gesangstechnik näher zusammen hängt, nämlich die Solmisation. Zu Anfang dieser Recension (s. Nr. 24) wurde das angeführt, was Stockhausen über Cherubini's Bemühung sagt, schon die Kinder solfeggiren zu lehren. In dem dortigen Citat liessen wir einige Worte weg, um dieselben hier gesondert mitzutheilen und zu besprechen. Stockhausen setzt nämlich zur Rechtfertigung des Cherubini'schen Verfahrens über den Werth der Solmisation folgendes hinzu: »Gilt doch seit Jahrhunderten die Verbindung von Wort und Ton, das Solfeggiren auf leichten Silben wie *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, für ein unfehlbares Mittel die Stimmen geschmeidig zu machen und das Treffen rascher zu lernen, gebunden und deutlich zu singen. Die geistige Thätigkeit wird bei Anfängern durch das Nennen jeder Note reger als durch das gedankenlose *A-Singen*; Gehör, Lunge, Kehlkopf und Sprachwerkzeuge werden hier gleichzeitig geübt. Auch schützt die Abwechslung der Muskelthätigkeit vor Ermüdung, und Lehrer wissen, dass Anfänger, in der Mitteltage wenigstens, länger Solfeggiren als Vocalisiren können.« (S. I.)

Dies ist vielleicht derjenige Punkt, welcher bei dem deutschen Gesangunterrichte am allerangenehmsten zur Geltung kommt. Was unsere Lehrer durchweg von der Solmisation vorbringen, verdient eigentlich diesen Namen gar nicht. Es hält schwer, Jemand von ihnen über die tiefe und weitgreifende Bedeutung der Solmisation aufzuklären und zu einer besseren Methode anzuregen. Die Ursache liegt vielleicht darin, dass der Zunftgeist im Gebiete des Musikunterrichts wohl nirgends so stark verbreitet ist, als bei den Gesanglehrern; der Schüler wird mehr gedrillt, als zur freien Beherrschung seines Stoffes erzogen, klebt daher unfrei an der überkommenen Methode seines Lehrers. Diese Abschliessung, mit welcher auch der hier bemerkbare grosse Mangel an Collegialität zusammen hängt, ist aber auf dem Gebiete des Gesangunterrichts weit weniger berechtigt, als bei der Technik der Soloinstrumente wie Violine, Horn u. s. w., denn dort kommen die allgemeinen musikalischen Verhältnisse ungleich mehr in Betracht, als jemals bei einem mechanischen Solo-Instrumente der Fall sein kann. Derjenige, welcher vom Allgemeinen, und der Andere, welcher von einem besonderen Fache aus die Musik behandelt, müssen daher bei dem Gesange schrittweise sich verständigen, dann ist das Gedeihen garantirt. Kein Punkt der ganzen Lehre ist mehr geeignet, diese Forderung durch ein Beispiel zu erhärten, als die in Rede stehende Solmisation. Das von Stockhausen kurz Angeführte enthält die Gründe, welche dem Gesanglehrer die Solmisation als eins der ersten Hilfsmittel empfehlen. Diese Gründe sind zwar in sich stark genug, sie schliessen aber doch die Möglichkeit nicht aus, auf einem andern Wege dasselbe zu erreichen. Hier nun kann der geschichtskundige Theoretiker den Beweis liefern, dass die Solmisation in ihrer Art nicht nur »unfehlbar«, sondern auch

schlechterdings unersetzlich ist. An ihr hängt mehr, als die blosse Einschulung der Gesangorgane, denn auch die contrapunktische Theorie ist darin beschlossener, und zugleich der Hinweis auf das, was für die Bildung des gesanglichen Tones das Naturgemässe ist. Man muss hierbei aber auf die Urform *ut re mi fa sol la*, also auf sechs Silben oder das Hexachord zurückgehen. Dieses Sechstonsystem ist das, welches »seit Jahrhunderten« im Gebrauche war, die sieben Silben für die feststehenden diatonischen Stufen der Octave sind dagegen nicht älter, als unsere ausgeglichene Octave. Die Töne des Hexachords sind nun diejenigen, welche Jeder singen kann und zu Anfang singen muss. Bei der Septime liegt die Grenzscheide. Wenn der Anfänger diese überschreitet, so sucht er darüber hin zu kommen, wie der Hahn über die heissen Kohlen, und bei öfterer Wiederholung wird für beide auch die schädliche Wirkung dieselbe sein. Das Beharren bei den sechs Tönen kennt keine Uebergänge, also auch keinen Leitton, also auch keinen harmonischen Unterhaltton, also auch keine Betheiligung oder gar Führung eines harmoniegebenden Instrumentes: die Stimme bewegt sich ganz unbehindert eben auf demjenigen kleinen Gebiete, welches gleichsam ihre angeborne Heimath ist und erlangt dadurch eine Sicherheit, welche dann das Fundament für den ganzen weiteren Ausbau bildet. Das sind schon unermessliche Vortheile. Aber dies ist noch nicht alles. Bei einer hexachordischen Solmisation hat es der Lehrer wie der Lernende stets in der Hand, im Solmisiren canonisch zu contrapunktiren, denn jede Figur ist nicht nur im Einklange oder in der Octave, sondern auch in der Quinte oder Unterquarte genau nachzuzahlen, so dass nach Belieben von zwei oder mehr Stimmen canonisch gesungen werden kann. So erweisen sich also Hexachord und Canon als eins. Auf Cherubini's Canons findet dies natürlich keine Anwendung, denn sie sind nach dem System der Octave gebildet. Der Hinweis auf jenes Urverhältnis ist aber bei der vorliegenden interessanten Ausgabe gewiss am Orte, weil die in derselben empfohlene Solmisation dadurch noch von einer ganz andern Seite begründet wird.

Die kleine »Einleitung« Stockhausen's enthält Stoff für mehrere Abhandlungen und möchten wir wünschen, dass er selber den Gegenstand einmal ausführlicher behandle. Es lässt sich mit der Feder viel sagen, wenn man nur nicht zu aphoristisch verfährt. Cherubini's Canons werden vielleicht Manchem unter uns auf den ersten Blick als so einfach erscheinen, dass man so etwas ebenfalls leicht schreiben und dadurch jene Stücke entbehrlich machen könne. Aber ein ernstlicher Versuch wird etwas ganz anderes lehren. Es ist zu beklagen, dass die Superklugen namentlich in der Musikpädagogik das grosse Wort führen; daher kommt es, dass das Einfache verachtet und alles, was wir bauen, schwach fundamentirt ist. Chr.

Musik-Literatur.

(Schluss.)

Wir wissen, dass alle derartige Sammlungen nur von öffentlichen Anstalten, von Reichen oder von Gelehrten (reiche Gelehrte besitzen wir weniger als unsere brüderlichen Nachbarn) gegründet und ernährt werden, dass sie aber oft als gesammelte Schätze in Schatzhäusern ruhen und selten von einem Einzigen durchzubreuchen sind. Wenn aber solche Schatzhäuser öffentlich zugänglich sind, gleichwie Gallerien und Theater etc., so gehören sie gleich Eisenbahnen der grossen Meute von Individuen an als Stoff und Inhalt, Werkzeug und Zierde des gesammten Volkslebens. Hier entsteht die Frage, wie weit die schöne Kunst, die theuerste nächst der militärischen, Anspruch ans Staatsvermögen machen dürfe. Das richtige Maass ist noch nicht gefunden, namentlich das Verhältnis

der plastischen (optischen, sichtbaren) und akustischen Künste zu einander und zum Staatesäckel (Reichsfaucibus!) — und wir bescheiden uns darüber anzuplaudern, was wir davon verstehen; meinen indes, dass sechs öffentliche Hochschulen der Tonkunst, gegen drei der plastischen Schwester, zu denken geben. Das Ueberwalten der Tonkunst, welches im Centrum der alten immergrünen Jungfrau Europa sich unmerklich ausgebreitet, haben einzelne feine Psychologen, abgründliche Seher und Weissager, nebst anderen Geschichtsklitterern als Zeichen sinkenden Volkthums gebrandmarkt, weil es das nervöse Zeitalter anzeige. Andere wiederum von geringerer Qualität sehen darin die Rückkehr zur idealen Denkungsart; die Gemüthlichsten wittern darin einen Auswuchs (Ausschlag, Exanthema?) unseres immensen wohlervordenen Reichthums. Wir Stillen im Lande, die den Strom der Zeit beschaulich fließen lassen, erfreuen uns manches gelungenen Fortschritts, möchten aber auch an Rückschritte erinnern, die oft von heilsamer Wirkung gewesen sind in Kriegs- und Friedenszeiten. Wie sehr wir auch heute in die Zukunft hinein phantasiren: unsere Rückblicke in unsere Väterzeit sind lebhafter als in jener Väterzeit selbst; wir finden dort noch manchen vergrabenen Schatz der Wiederbelebung werth, der uns unvermuthet erlähmt wie alter Wein — die Zeitwort-Spielerei von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft erlähmt allmählig und senkt sich nieder in das Thal der Erinnerung — ja die Zukünftler wagen sich hinab in das Stahlbad der historischen Concerte, deren ungleiche Sprösslinge in England sodere Früchte zeugen als in Germania: dort die Mixpickles aus Amaltheas Füllhorn in hundertfältiger Kaleidoskopie neben den kolossalen Monstre-Exhibitionen, hier die cyclische Zusammenstellung von Beethoven-, Schubert-, Chopin-Solo-Concert-Abenden oder gar ganzer Shakespeare-, Mozart-, Schiller-, Wagner-Wochen. Welcher der beiden Cyklopen weitsichtiger sei, welcher eine Zukunft habe, weissagen wir nicht. Fragen wir die Völkerpsychologen, welche Monstre-Exhibitions mehr Lebenskraft versprechen: die der vielfältig gebrochenen Einheiten, aus aller Welt Früchten dem maritimen Hunger in den Rachen geworfen — oder die bornirten teutonischen Abstractionen des Monismus, des unerstühten Wissenschafts. Die richtigen Psychologen möchten etwa die Antwort geben: es werde die Papiermacherei noch mindestens ein Jahrhundert Arbeit genug haben, bevor die mongolische Völkerwanderung einbreche, die unserem betäubenden »Concret-Abstract« ein neues »Contract-Abstract« entgegenwürfe, worauf der Nihilismus die längst gewünschte Universalität einführt.

Den rastlosen Fortschritt der grossartigen Thatenströmung in ein corrigirtes Flussbett einzudämmen, wäre vergebene Mühe; erlaubt ist jedoch, Wünsche und Vorschläge auszusprechen, die wohl hie und da ein gnädiges Ohr finden, da sie Verleger und Käufer gleichmässig betreffen.

4) Da die Universal Ausgaben der anerkannten Grossmeister nun fast den Gipfelpunkt erreichten, möge man nunmehr einer zweiten Classe mehr Aufmerksamkeit zuwenden als bisher, wo dann nicht *Omnia* sondern *Specialia* die wohlverdiente Stelle im Gesamtchor erhielten — mehr nach den Kunst-Kategorien als nach den Personen geordnet: z. B. Oper, Motett, Kirchenmusik, Hausmusik u. s. w. mit kurzen biographischen Notizen. *Opera omnia* zu verewigen, gebührt nur bei den anerkannt höchsten, und ist auch hier weniger fürs Volk als für Gelehrte. Die wackeren Meister der zweiten Stufe werden nicht herabgesetzt, wenn man ihre besten Gaben verewigt, können aber in Sammlungen von Opern u. s. w. mit den Genossen ihres Ranges mehr Dauerhaftigkeit gewinnen als in Einzelwerken. Natürlich sind hier nur Abgeschiedene gemeint; einzelne Subjecte, die schon bei Lebzeiten ihre *Omnia* drohen oder gar publiciren, haben ihren Lohn dahin.

2) Solche *Collectanea* wären beispielsweise erwünscht bezüglich der französischen Oper von Lully bis Auber, der deutschen von Keiser bis Weber, der italienischen bis Rossini: freilich mit Auswahl des wirklich Dauerhaften, was nicht bloss national-modern einmal geblüht hat.*) Aber sollten Gretry und Mehul nicht jetzt noch Liebhaber finden, Cimarosa und Cherubini nicht neben Rossini ehrenhaften Platz beanspruchen, endlich unsere Deutschen Keiser und Hasse nicht mehr verstanden werden? Manche Namen, die seitdem verschollen, sind doch nicht zu verachten, wenn man Melodien nachspürt, die noch im Volkes Munde erklingen, wie z. B. Adam Hiller. In der heiteren oder komischen Oper sind die Franzosen uns noch immer überlegen, wenn wir den einzigen Mozart ausnehmen. Ferner wären auch von der Instrumentalmusik, worin ja die deutsche Kunst von je her den Vorrang behauptet hat, noch gar hübsche *Collectanea* aufzustellen von solchen, die viel hundert Spättere weit übertreffen: nennen wir nur einige aus der Periode von Mozart bis Schubert: Hässler († 1822), Pleyel († 1831), Dussek († 1812), Hummel († 1837). Die Zahl wäre leicht zu verdoppeln; ihre Wiederbelebung könnte viele Seiltänzerereien und Dudelleien aus dem heutigem Claviericht auslegen, mindestens zum Besten der Jugend.

Endlich möchten wir auch aus dem geistlichen und kirchlichen Gebiet einige Hochmeister nennen, die, wo nicht Universalherstellung, doch auserwählte Sammlung verdienen, und selbst bei ganz modern geschliffenem Publikum Gnade finden: von den Italienern Scarlatti († 1723), Carissimi († 1680), von Deutschen M. Prätorius († 1621), Joh. Eccard († 1611), Hassler († 1612), Gallus († 1591), von den Engländern Blow, Bird, Child, von Niederländern Josquin, Orlando Lasso etc.

3) Die Ansetzung betreffend dürfen wir, die wir nicht erfahren sind in National-Oekonomie und Börsenkenntniss, doch in (deutscher) Bescheidenheit anheim geben, dass die uns erwünschten Nachträge der Collectionen wohlthätiger an Papier und Herstellungskosten sein müssten, um zu wirken, was sie sollen. Das Riesenfolio an sich wäre nicht zu tadeln, auch die glänzend schwarztaugigten wohlgebildeten Notenschriften nicht, wohl aber das Papier, dessen Fabrication wir neuerdings den Engländern mit ihrem prächtigen Vellum-Paper gleich thun, brauchte nicht zu allgemein zu werden, da die 200jährigen holländischen zwar etwas gelblich ausschauen, aber nicht so schwarzweiss die Augen angreifen, dagegen so dauersam sind, wie die modernen (so sagte mir ein nordischer Sachkenner) nach 200 Jahren nicht mehr sein möchten. Ueberlassen wir die Entscheidung den Fachkennern. *Sopienti sat.*

4) Diese Aufzählungen sagen für sich wenig: sie sollen nur andeuten, wie reich unsere vorhandenen Schätze noch sind, die für veraltet gelten, und wie der überschwellenden »Literature etwa ein Damm zu setzen wäre; der Damm sollte die activen Prioritäts-Actionäre, d. h. die Autoren und Verleger hindern, die passiven kleinen Leute auszusaugen, will sagen: die Musikanten, Dilettanten, Philosophanten und Virtuositäts-Aspiranten . . . es ist ein wunderlich Ding, diese verschiedenen Potenzen gegen einander richtig abzuwägen, wie Geld und Geist, Spielerei und Tiefsinn, heilsame und verderbliche Kunstübung in einander wirken mit himmlischer und irdischer Gewalt. Wegen solcher Berechnung zwischen idealen Tendenzen und weltlichen Kriegsübungen hoffen wir mit einem späteren Capitel über die Kunstübung zu antworten.

E. Krüger.

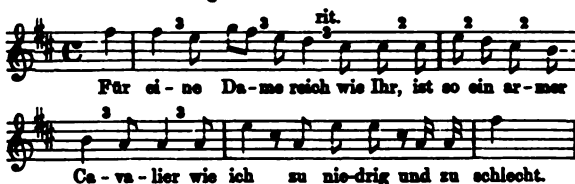
*) Von solcher Art ist z. B. das viel genannte und wenig bekannte Tondienststück von Rousseau: *Le devin du village*, welches neugeboren phrenetisch debellirt ward, da es die Pfaffen lächerlich machte — wenige Jahre später war es vergessen, weil die Handlung wenig dramatisch, die Musik unbedeutend war.

Die Wiener Hofoper.

Von dem jungen Componisten Herrn Riedel, Kapellmeister in Braunschweig, früher hier als Correpetitor an der Hofoper, ging neulich viermal seine zweiactige Erstlingsoper: »Der Ritterschlag«, Text von Mosenthal, in Scene. Der Componist, der durch Lieder aus dem unvermeidlichen »Trompeter von Säckingen« sich bereits bekannt gemacht, durfte mit der Aufnahme seines Werkes immerhin zufrieden sein, wenngleich die noch immer lebendige Claque — zu deren endlicher Abschaffung selbst das neue Regime vorerst sich nicht entschliessen zu können scheint — ihr nothwendiges Schärfflein hiezu gespendet. In der That war diese operettenhafte Oper in doppelter Hinsicht kaum hier an ihrem Platze, weil bei der Grösse des Hauses alle Feinheiten des Textes und der Prosa von vorn herein verloren gehen, dann weil jedes andere Theater (Karltheater, Wieden) vielleicht passendere Besetzung geboten hätte, als gerade unsere Hofoper. Die komische Oper war von jeher ein Stiefkind der grossen Oper, und die schlechte Akustik im Verein mit den ungeheuren Räumen ist sicherlich dem Verständniss eines neuen Werkes nicht eben besonders förderlich.

Die Handlung des Ritterschlages, wobei zwei Ohrfeigen in der Dunkelheit eines Parkes eine Hauptrolle spielen, ist nicht eben bei vorherrschend betontem Elemente der Frivolität eine besonders glückliche, augenscheinlich hat der Dichter dem Offenbachianismus (*sive* Priapismus) viel mehr gehuldigt, als von ihm erwartet werden durfte; die Musik sucht möglichst den beliebten Operentönen zu treffen, ohne jedoch die erforderliche Leichtigkeit zu besitzen. Mit anderen Worten: sie ist bei aller Tendenz, operettenhaft zu sein, zu langweilig, i. e. gelehrt. Die meisten Nummern sind Ensembles, nur eine Romanze des Herzogs (Sopran) und eine Arie (?) der Helene. Drei Soprane, ein hoher Tenor und ein ziemlich verunglückter Bassbuffo regaliren unsere Ohren in 45 Nummern mit den höchsten Chorden der Stimmlage, so dass die sonst interessanten Melodien bei glänzender Instrumentirung an dem Vorwurf krankten, dass der Componist nicht sehr glücklich in der Behandlung der Singstimme sei. Zudem ist jedes Hinaufschrauben der Stimme in der Scene eines Stelldeichens von vorn herein ganz und gar unmotivirt. Man lechzt förmlich nach tiefen Tönen, die sich den ganzen Abend nicht einstellen wollen.

Dass der Componist mit dem deutschen Sprachgenius noch sehr auf gespanntem Fusse lebt, bekunden u. A. Stellen wie diese. Der Tenor bringt:



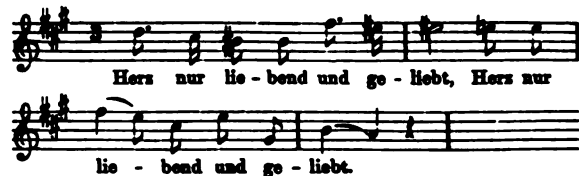
Für ei-ne Da-me reich wie Ihr, ist so ein ar-mer
Ca-va-li-er wie ich zu nie-drig und zu schlecht.

Wenn doch gerade diese Melodie verworther werden soll für diesen Text, so fordert doch der Text von selbst, dass man die Worte so stelle, wie sie ein vernünftiger Mensch spricht, etwa so:



für ei-ne Da-me reich wie Ihr, ist so ein ar-mer Cava-
li-er wie ich zu nie-drig und zu schlecht.

In der Romanze No. 14 hat Helene folgenden Vers zu singen: Alles trägtst du selig, schließt du Herz nur liebend und geliebt.



Herz nur lie-bend und ge-liebt, Herz nur
lie-bend und ge-liebt.

Diesem Satz wird man ebenso wenig declamatorische Feinheit nachrühmen wollen. Wenn der Held fleht: O laßt mich fort, so erwartet man sicher, der Componist werde so declamiren wie bei a., aber Herr Riedel declamirt wie bei b.



o laßt mich fort, o laßt mich fort,

Aehnliche Fälle wie:



Mit Ka-tha-ri-na, mit der To-ni-na
mit Ka-tha-ri-na,

lassen sich vielleicht entschuldigen durch die vorwiegende Melodie, obschon die zweite Lesart mit der Pause nach unserer Meinung, den musikalischen Gedanken intact lassend, natürlicher wäre.

Dass man einen Componisten, der wirklich zu Hoffnungen berechtigt und schon einen Namen hat, auf so grosse Bagatellen erst aufmerksam zu machen hätte, da sich das heutzutage von selbst versteht, hätte ich mir nie träumen lassen. Wenn einmal noch Beethoven im »Fidelio« den Gouverneur zum Rocco sagen lässt:



Sperrt die Ge-fang-nen wie-der ein, möcht ihr
nie mehr ver-we-gen sein,

so ist dieser zu entschuldigende Lapsus bei einem Beethoven doch kein Anlass, es mit dem deutschen Sprachgenius nicht genauer zu nehmen.

Der einzige drastische Witz des ganzen Abends ist, wo auf die erhaltene Ohrfeige der Herzog meint: »heute ist mir was geschehen; dies wird nämlich durch den Chor hinter der Scene beantwortet, der da singt in der Kapelle: »Drum trage seine Schläge mit Demuth und Geduld«. Da man aber mit dem besten Willen den Chor nicht versteht, auch wenn er deutlich spräche, so bleibt der Witz natürlich blos auf dem Papiere, und der Schluss des ersten Actes gewinnt sicher nichts durch diesen Chorwitz.

Herr Riedel, der unsern Chor längst kennen sollte, müsste wissen, dass man Alles von einem Chor verlangen kann, nur keine Deutlichkeit, keine noble Declamation. Der Chordirector, der bekanntlich mit der Orthographie auf gespanntem Fusse leben soll, er hört es ebenso wenig, wenn der Chor singt: der Verräther soll es »bissen«, als wenn die Damen singen: kommt laßt uns »beratten« — das genirt bekanntlich keinen echten Wiener. Vielleicht wird es besser, wenn sich das Gerücht bewahrheitet, dass Herr Wilhelm Jahn als erster Kapellmeister nach Wien kommen soll. Ich traute kaum meinen Augen, als ich das las. So wären denn unsere frommen Wünsche, die wir einst gelegentlich der Mozartwoche laut werden liessen, fast alle bald erfüllt. Ich deutete auf eben diesen einzigen Mann, der ruhig in Wiesbaden lebe, während nur er allein einem solchen

Institute fehle. Mittlerweile hat Frau Sachse-Hofmeister ihr Gastspiel mit getheiltem Erfolg fortgesetzt zum Ersatz der beurlaubten Frau Materna. Auch Frau Lucca, der alte Liebhaber des Publikums, ist wiedergekehrt, um in Verein mit Frau Schuch-Proska abermals eine Mozartwoche zu ermöglichen, womit denn die Saison am 1. Juli feierlich geschlossen werden soll. Ausserdem gastiren gegenwärtig Fräul. Brandt von Berlin und Fräul. Prohaska, eine Wienerin. Erstere soll gestern (13. d.) einen sensationellen Erfolg als Fides im »Propheet« gehabt haben, während Herr Labat noch immer als Johann consequent den Wein »schlüpferte« statt schlürfte. Hoffen wir, dass manche Gerüchte greifbare Gestalt annehmen und unsere Hofoper endlich ihrem Ideale näher kommen möge.

X.

Musikalisches aus Paris.

Concerts populaires im Circus. Diana, antike Dichtung von Herrn E. Guinand, Musik von Herrn Benjamin Godard. — Die Componisten als Orchesterdirigenten. — Concert und Compositionen der Mlle. Heriette-Viardot in Stockholm. — Erinnerungen eines Sängers von Herrn G. Dupres. — Jahresitzung zur Prüfung der Eleven des Conservatoire. — Adelina Patti.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Man erinnert sich eines Gemäldes; über dessen Werth ich mir kein Urtheil erlauben will, das aber in dem letzten Salon viel Effect machte und in grossen Dimensionen ausgeführt war: die belauschte Diana von Herrn Jules Lefèvre. Dieses Gemälde ist es, das den Herren Guinand und Benjamin Godard die Idee zu dem neuen Werke eingegeben hat, wovon der Director der Circusconcerte uns kürzlich die erste Aufführung zu Theil werden liess. Manche mochten wohl einen Pendant zu »Tasso« erwarten. Diese sahen sich in ihrer Erwartung getäuscht, indem die »Diana« weder die Proportionen besass, noch die Ausführung jener dramatischen Symphonie zulies, welche sich im vorigen Jahre mit dem »Verlorenen Paradies« in den Preis der Stadt Paris theilte. Der Pariser Dilettantismus hat einigermaassen die Manie derartiger Beziehungen, und ich erinnere mich, dass, als Berlioz die »Kindheit Christie« aufführen liess, man sich sagte und schrieb, er habe die Manier gewechselt. Er hatte ganz einfach den Gegenstand gewechselt; ich habe nicht gehört, dass jemand darüber erstaunt gewesen wäre, dass Herr Benjamin Godard das Abenteuer der Diana und des Actaeon nicht in demselben Stil behandelt hat, wie die tragischen Liebesgeschichten der Leonore von Este und des Sorrentiner Dichters.

Wenn sich auch an mehr als einer Stelle der Autor des »Tasso« erkennen lässt, so ist doch die Farbe eine ganz verschiedene; diese ist auch weniger abwechselnd.

Indem Herr Guinand das Gedicht schrieb, wurde er ganz naturgemäss zu dem Gemälde des Herrn Jules Lefèvre aus dem dritten Gesang der Metamorphosen: Actaeon's Verwandlung in einen Hirsch hingeführt. Er fand dort die beiden Hauptpersonen des Dramas, die Nymphen im Gefolge der Diana, die jagenden Freunde Actaeon's und die bellende Meute, das Murmeln des krystalhbellen Wassers, das Zwitschern der Vögel in den Zweigen und die Hornfanfaren; er hätte noch mehr dort finden können, wenn er gewollt hätte. Was er aber vor allem wollte, war das Heraustreten der Diana aus dem Grunde des Gedichts, wie sie aus dem Grunde des Gemäldes austritt. Indem er es daher dem Ovid überlässt, uns von den jagdlustigen Bestrebungen des Enkels des Kadmus zu erzählen, führt er uns zunächst an die Quelle, in der sich die Göttin badet.

Ein Thal, bekränzt mit Tannen und Cypressen,
Der Wälder Fürstin ist es theuer stets.

Dort birgt die Waldnacht eine heilige Grotte,
Zu der Gezweig den Eingang dicht verbüllt.
In Tuff geschnitten, ahmet die Natur
Menschlicher Kunst Gefüge täuschend nach.
Vom feuchten Felsgesteine, grün umrahmt,
Schlumpt nieder ein lebendiger klarer Quell;
Dort ist's, wo in der ewig frischen Fluth
Diana die bescheidenen Reize kühlt.

»Bescheiden« ist ein Flickwort oder zum mindesten ein Epitheton, das nicht recht zu den Reizen einer Göttin passt. Der Autor hätte ohne Zweifel besser gethan, an die Stelle von »bescheiden« das Wort »kusch« zu setzen, wenn er gekannt hätte. Der Autor oder Poet ist aber in diesem Falle nicht Herr Guinand. Die Verse, die ich angeführt habe, sind von Herrn de Saint-Ange, einem der Uebersetzer Ovid's, und ich bin diese Aufmerksammachung dem gelehrten Literaten schuldig, der der Vater eines alten Mitarbeiters des Journal des Débats war. Folgendes ist die artige Strophe, welche Herr Guinand — es ist nur billig, auch ihn zu citiren — der Göttin in den Mund legt:

O Thetistochter, kalte klare Welle,
Lass mich als Schwester ruh'n in deinem Arm,
Und senke Kühlung, blonde Nereide,
Mir in das Blut und Ruhe in das Herz.

Herr Benjamin Godard hat zu diesen Versen in langsamem Tempo und in einem Rhythmus, an welchem sich die Blasinstrumente und das Quartett betheiligen — eine Combination, die bei dem jungen Componisten ganz originell auftritt — eine köstliche Cantilene geschrieben. Man wiegt sich sanft auf diesem Rhythmus voll Neuheit, auf dieser Inspiration voll Poesie. Und die Wiederkehr der Melodie, nach einigen Takten, worin der Gesang und die Begleitung einen lebhafteren Schritt annehmen, diese Ruhe, welche nach einigen bewegten und unruhigen Momenten wieder eintritt, erzeugen eine Sensation, deren Reiz man leichter fühlen als beschreiben kann.

Und sollte je in tollem Wahn
Ein sterblich Auge hieher dringen,
Soll deine Wege Tod ihm bringen!

Es scheint, dass die Göttin ein Vorgefühl von dem Erscheinen des indiscreten Jägers gehabt habe. Doch bevor wir Actaeon einführen, müssen wir einen Schritt zurück thun, um einen sehr hübschen Nymphenchor zu beloben, der sich ebenso sehr durch Eleganz der melodischen Conturen, wie durch die Feinheit gewisser Harmonien und die zarten Sonoritäten der Instrumentation auszeichnet. Einige Arpeggien der Harfe, durchklungen von mysteriösen Hornönen, welche von reizenden Arabesken der Flöte, Clarinette und Oboe umrankt sind, bilden zu dem hinreisenden Tableau des Bades eine kurze instrumentale Vorrede.

Lass, o holde Göttin,
Deiner Locken Fülle
Goldnen auf den Nacken sinken;
Hier in dieses Thales Stille
Wagt des Späthers kühnes Auge
Nicht das Dickicht zu durchdringen.

Kaum ist die Göttin in den klaren Bach gestiegen, nachdem sie ihre Bitte an die »blonde Nereide« gerichtet hat, so ertönen von ferne die Hornfanfaren und die Stimmen der Jäger. Sie kommen näher und entfernen sich dann aufs neue. Actaeon hat sich von seinen in der Verfolgung des Wildes begriffenen Gefährten getrennt und erscheint allein am Eingange des Thales.

Wer könnte nach Weber noch einen Jagdchor schreiben! Herr Benjamin Godard befand sich zum zweiten Male dieser Klippe gegenüber, der er ebenso wenig bei seiner »Diana« als bei seinem »Tasso« ausweichen konnte. Und beide Mal hat er

einen mehr dem Schmettern der Jagdhörner als den Chören der Jäger eigenthümlichen Rhythmus gewählt. Bei der »Diana« sind es übrigens eigentlich eher Horrufe als Fanfaren; die Stimmen selbst spielen eine ziemlich untergeordnete melodische Rolle, und das Interessante des Stückes beruht hauptsächlich auf der Zeichnung der Violinen. Man glaubt das Scherzo einer Symphonie zu hören.

Die Scene der Anrufung ist sehr schön:

Zeus, vernimm der Tochter Flehen,
Die des Frevlers sterblich Auge traf.
Sende deiner Rache Blitze
Nieder auf des Frevlers Haupt!

Actæon vereinigt seine Stimme mit der der Göttin; die Geigen murren in chromatischen Tonleitern über den Tremolos der Bratschen und Bässe, und die Nymphen rufen ihrerseits den obersten der Götter an. Die Progression ist gewandt durchgeführt und mündet in ein ungeheures Tutti, welches der schauerliche metallische Ton des Tam-Tam durchdringt, jenes chinesischen Instrumentes, das seit Spontini — ich kann jedoch nicht behaupten, dass der Autor der »Vestalin« es zuerst angewendet hätte — bei allen Verfluchungen ertönt, und das sich einen so wichtigen Platz in den civilisirten Orchestern erobert hat. Das ist fürwahr eine sehr ergreifende und dramatische Stelle, welche Herr Godard sicherlich in einem Werke von beträchtlicheren Proportionen weiter auszuführen nicht verfehlt haben würde.

Ich gelange zu der Scene der Metamorphose, welche nach meiner Ansicht neben der Arie der Diana einer der Hochpunkte der Partitur ist. Diese Scene ist in der That nur ein von Actæon gesungenes *Cantabile* mit sehr discreter Begleitung, indem Herr Godard weder Flöten, noch Oboen, noch Blechinstrumente verwendet hat ausser einer Tuba in B-moll, welche das zweite Fagott verstärkt. Aber welcher ergreifende Schmerz, welche entsagungsvolle Trauer herrscht in diesem Gesange von so reiner, melodischer Zeichnung, welche Originalität in der Cadenz oder vielmehr in der Schlussphrase, die sich vag, unbestimmt, ohne tonalen Abschluss, auf einer chromatischen Bewegung der gleich ihr vagen und unbestimmten Bläse vollzieht!

Die Metamorphose ist beendet. Auf der Stirne des Actæon sieht man das Geweih nicht sprossen; soweit reicht die Nachahmung der Harmonie nicht; aber man steht unter dem Eindrucke von etwas Phantastischem, Uebernatürlichem, das durch einen musikalischen Gedanken wunderbar ausgedrückt ist, und von harmonischen Vorgängen, die nahe an das Geniale reichen. Möge man mir gestatten, die Verse anzuführen, welche den Componisten so glücklich inspirirt haben:

O Himmel, Dunkel senkt sich auf die Wimper,
Und das Bewusstsein flieht entsetzt.
Des Lichtes Blendung kann ich nicht ertragen
Nach ihrer Schönheitsfülle Strahl
Süss und erlösend ist doch meine Qual;
Was wäre sonst wohl mein Geschicke:
Ein stetes Schmachten nach verlornem Glücke,
Ein ewig Sehnen nach dem Zauberbild.

Man vernimmt von neuem das Herannahen der Jäger. Actæon sucht zu fliehen; aber er wird von den Hunden zerriessen:

Melamp zuerst mit heiserem Gebell
Giebt in des Waldes Dickicht das Signal;
Dann Hyleus, Labros, zwei arkad'sche Hunde,
Von Sparta Inkobat, der Lydier Aeoll;
Der flinke Oribaz, der gier'ge Lycisk,
Mit Wuthgeheul verfolgend seine Spur. . . .

Herr Guinand verliert sich nicht in der Aufzählung der königlichen Meute, welche uns der lateinische Dichter liefert.

Diana und die Nymphen, nachdem sie sich wieder ihrer Gewänder und Waffen bemächtigt haben, singen mit den Jägern einen allgemeinen Chor, worin mir eine Reminiscenz an den Derwisch-Chor aus Beethoven's »Ruinen von Athen« aufgefallen ist. Dieses Finale ist sehr belebt, die Stimmen sind ohne Zweifel gut verschlungen, aber mit brutaler Sonorität, welche der Bedeutung der Idee, ungeachtet der von mir eben erwähnten, allerdings sehr flüchtigen Analogie, nicht entspricht.

Das Werk fängt sohin besser an, als es schliesst, indem die Introduction, von der ich noch nichts gesagt habe, von poetischer, zarter und reizender Färbung ist und ausgezeichnet zu dem Gegenstande passt, wenn es auch ein mythologischer ist. Nun giebt es allerdings viele Leute, die, so sehr sie auch die Musik lieben, doch keinen grossen Geschmack an der Mythologie finden. Wenn aber auch das sich wenig für das Gedicht interessirende Publikum sich das erste Mal von den Schönheiten der Partitur nicht hingerissen fühlte, so hat es doch den Componisten und die Interpreten, welche ihm so tüchtig beigestanden sind: Mlle. Schröder und den Baryton Boyer, stark applaudirt.

Die Aufführung der »Diana« wurde von Herrn Benjamin Godard in Person dirigirt, dem Herr Padeloup seinen Taktstock, der aber eigentlich ein Violinbogen ist, abgetreten hatte. Die Zuschauer des Circus haben also Herrn Godard vor sich gesehen; am folgenden Sonntag haben sie noch mehrere andere vor sich gesehen. Ich widerspreche nicht, dass die Ausstellung der Componisten auf der Concertbühne ein Anziehungspunkt für das Publikum ist. Es ist heutzutage Mode. Aber wenn nun die Neugierde des Publikums erstorben sein wird, was wird man dann erfinden, um sie wieder zu erwecken? Es wäre möglich, dass man dann ganz einfach wieder darauf verfele, die Concerte aus gut gewählten Stücken zusammen zu setzen und sie durch geschickte und erfahrene Orchesterchefs dirigiren zu lassen.

Um Orchesterchef zu sein, muss man hiefür eine Lehrzeit durchgemacht haben. Und nicht jeder Componist, der zur Noth und in Ausnahmefällen irgend ein Bruchstück seines Werkes dirigiren kann, ist zur Direction des ganzen befähigt, so wenig auf der Bühne — ich möchte sogar sagen, noch weniger auf der Bühne — als im Concerte. Der Vorgang mit Herrn Verdi hat viele Ambitionen und Gelüste erweckt. Warum sollte man nicht auch einem französischen Componisten die Gunst erweisen, die man dem fremden zugestanden hat? Ich sagte bereits früher: diese Gunst ist zunächst eine Artigkeit. Man kann sie nicht als ein Recht fordern; sie wird aber zu einem solchen werden mit dem Tage, an dem man sie in Frankreich, in Paris einem französischen Componisten erweist. Es wird dann keinen Grund geben, sie dem einen zu verweigern und dem andern zuzugestehen. Alle Componisten, mit sehr wenig Ausnahmen, werden ihre Werke selbst dirigiren wollen. Die einen werden ihre Aufgabe sehr gut, die anderen sie sehr schlecht lösen. Und das Ansehen, das Prestige der Orchesterchefs wird geschwächt werden und allmählig verschwinden; sie besitzen dessen ohnehin nicht viel. In Deutschland verhält sich die Sache ganz anders: die meisten Orchesterchefs sind Kapellmeister, ausgezeichnete Musiker und Componisten. Spohr, Weber, Spontini, Richard Wagner, Brahms, Raff, Lachner, Lassen und viele Andere waren oder sind noch Kapellmeister ersten Ranges. Sie haben auf die musikalische Leitung der Bühnen, an welchen sie angestellt sind, einen Einfluss, welchen die französischen Orchesterchefs nicht besitzen, und den Sängern und Sängerinnen gegenüber eine Autorität, welche die französischen Orchesterchefs nicht haben und niemals haben werden. Ich wünsche allerdings, dass der Componist, insofern er das Einstudirende und die Aufführung seines Werkes leitet, diesen Einfluss und diese Autorität habe; aber alles wird wieder in Frage gestellt, sobald er das Dirigentenpult dem dazu berechtigten Chef ab-

tritt, und von diesem Moment an wird die Sache wieder ihren natürlichen Verlauf nehmen: sie geht wieder im gewöhnlichen Schrittmarsch. Mögen wir unsere Gebrücher von Grund aus modificiren, so will ich nichts dagegen einwenden, obwohl es mir sehr schwierig zu sein scheint. Immerhin aber darf man die Dinge nicht bis zum Extrem treiben und jedem Componisten den Glauben lassen, dass er ohne vorgängige Studien und ohne Vorübung an die Spitze einer Armee von Instrumentalisten und Sängern treten könne. Felicien David und Berlioz, die ausgezeichnete und sehr gewandte Orchesterchefs waren, haben stets nur die Aufführung ihrer symphonischen Werke dirigirt. Auf der Bühne, wo sie zu gleicher Zeit die Partitur, das Spiel der Darsteller und den Fortgang der Scene zu überwachen gehabt hätten, würden sie vielleicht auf ernste Schwierigkeiten gestossen sein, welche nur diejenigen kennen, die, seien sie nur Kapellmeister oder einfache Taktschläger, jene Erfahrung und Praxis besitzen, welche die Direction eines Bühnenwerkes, einer komischen oder einer grossen Oper erfordert. Allerdings, was die Richtigkeit der Tempi anlangt, wird jeder Compositeur, wer er auch sei, den Orchesterchef belehren können; aber das ganze Gelingen einer musikalischen Aufführung, insbesondere auf der Bühne, beruht nicht auf der rigorösen Exactheit der Tempi. Und in vielen Fällen wird sogar diese Rigorosität und Unnachgiebigkeit des Taktstockes oder Bogens zu einer Inconvenienz werden. Man muss zuweilen nachgeben, bei gewissen Sängern und Sängerinnen muss man es sogar immer thun. Und doch giebt es Componisten, die niemals nachgeben wollen.

Von der Nervosität will ich hier nicht reden. Der richtige Orchesterchef muss kaltes Blut besitzen, was auch passiren mag. Und Gott weisse, was passiren kann, wenn man es mit Sängern zu thun hat.

Lassen wir also jedem sein Geschäft und die Sachen wie sie sind. Man wird sie nicht verbessern können, wenn man sofort aus einem Componisten-einen Orchesterchef macht.

(Schluss folgt.)

Nachrichten und Bemerkungen.

* Wagner's Kaisermarsch und Liszt's Hunnenschlacht in London. Am 2. Juni fand in St. James's Hall in London eins der sogenannten »Richter-Concerte« statt; es gelangten darin u. a. die in der Ueberschrift genannten Compositionen zur Aufführung. Wie kräftig die Abwehr ist, mit welcher man in England der Wagner-Liszt'schen Richtung begegnet, dafür möchten nachfolgende Betrachtungen, welche wir den »Daily News« entnehmen, einen nicht uninteressanten Beleg liefern. Es heisst in dem betreffenden Concert-Bericht:

»Wagner und Liszt führten das Programm des Concerts am Donnerstag an und zogen mit einem carnevalistischen Lärm zu Feld. Sie schrien Ohren und Nerven steiniget sie zu und liessen den Dämon von Hullebaloo los. Aber wir dürfen bei unserm Urtheil weder mit Voreiligkeit, noch ohne Unterscheidung verfahren, und beide schlechte Eigenschaften würden zu Tage treten, wenn wir voraussetzen, dass Wagner jemals bei seinem Kaiser-Marsch an einen Concertsaal gedacht hätte. Wie alle Männer von starken Ueberzeugungen ist er erbarmungslos in der Ausführung seiner Theorien. Mag ers sein; dem Menschengeschlecht indessen werden dadurch die Gnadenporten noch nicht gänzlich verschlossen. Nein, nein; der Kaiser-Marsch war für irgend ein weites, offenes Schlachtfeld bestimmt, zur Zeit, wenn der deutsche Cäsar Parade über seine Legionen abhält und wo es nothwendig ist, das Gerassel der Waffen, den Hufschlag der Rosse, den Ruf der Heerführer und das Schlichtgeschrei zu überhören. Nie haben die Mittel ihrem Endzweck besser entsprochen. Solch eine furchtbare und wunderbare Anhäufung von Geräuschen ist dieser Marsch, dass er selbst das Schlachtgetümmel zu Schanden machen könnte — während er beiläufig den Kämpfern erhöhte Wildheit verleihen würde. Aber in St. James's Hall! Charles Lamb sagte einmal, obgleich eines Zimmermanns Hammerschlag ihn bis zur Verzweiflung der Hundstage ärgerte, so wäre das nichts gegen die abgemessene Malice der Musik. Wie würde der sanfte Elia vor der un-

gemessenen Malice des Kaisermarsches am Donnerstag Abend geflohen sein! In der That, einige Menschen verstopfen sich die Ohren, unfähig ohne Schmerz den Lärm zu ertragen, welcher, nur durch einen vereinsamten Versuch von Sanftheit und Schönheit gelindert, sich reckte und streckte bis zum Krach des jüngsten Gerichts oder zur Erschöpfung der Lärmzerzeuger. Unglücklicherweise scheint dies Zerreißen der Himmel durch Aufruhr das Ziel unserer »Zukunftsmusiker« zu sein, und die Thatsache hat eine traurige Bedeutung, da Pope irgendwo bemerkt, »dass es engherzigen Menschen wie engbalsigen Flaschen geht — je weniger sie in sich haben, desto mehr Lärm machen sie, wenn sie es auseschütten.«

Nach Wagner kam in richtiger Reihenfolge Canonicus Franz Liszt mit seinem symphonischen Gedicht »Die Hunnenschlacht«, — eine musikalische Transcription von Kaulbach's Bild den Kampf zwischen Attila und Valentinian vor den Mauern Roms darstellend, und bestimmt, wie Liszt selbst sagt, »den endlichen Sieg des Christenthums in wahrhaftiger Liebe zu Gott und den Menschen« zu verkündigen. Es ist etwas unglücklich für dieses Stück, dass eine solche Schlacht nie stattfand, da die »Gotteseiseln« auf ihrem Weg nach Rom nur bis Orléans kam, von wo sie sich zurückzog, um in Chalons ein Waterloo zu finden. Aber man muss in solchen Fällen nicht genau sein, und, wenn er auch eine Fiction behandelt, so hat Liszt darum doch um keinen Pfifferling weniger versucht, den Kampf und den Sieg zu illustriren. Und ein sehr vollständiges Bild erkennen wir in seinem Werke mit Hülfe des Worts und unter dem Beistand eines Dolmetschers. Wir bemerken an einem Trommelwirbel und einer aufsteigenden Passage der Basses einen zunehmenden Schrecken des Angriffs; wir hören den Schlachtruf, unterscheiden das Bäumen der Rosse und das Aneländerschlagen der Waffen; erfreuen uns des Choral der »Heiligen Cohorte«, welche unter ihrem kreuzgeschmückten Banner marschirt, und theilnehmen uns an der Begelsterung der Sieger, wenn sie die Mächte des Chaos und der ewigen Nacht zurückschleudern. Alles das thun wir, wie vorhin gesagt, mit Hülfe des Wortes und eines Dolmetschers und fühlen uns nicht beschämt durch das Unvermögen, es allein zu thun. Der Verfasser der Anmerkungen zur »Hunnenschlacht« in dem Programm vom Donnerstag enthebt uns vollständig jedes Gefühls von Scham. Er behauptet, dass Liszt's Musik so wesentlich Musik mit einem Sinn ist, dass wir sie, ohne den Sinn von aussen zu erklären, nicht verstehen können. Sie erklärt sich nicht selbst, so wenig wie das Gekritzel, welches der Schulknaube erläutert, indem er darunter schreibt »Dies ist ein Ferkek«. Deswegen ist Liszt so freundlich gewesen, den Schulknaube mit seiner eigenen berühmten Hand nachzuschreiben. Aber was für eine niedrige Kunstform haben wir hier. Es ist die Horabwürdigung der Orchestermusik, nicht nur bis zum Rang einer Dienerin einer anderen Kunst, sondern bis zum Charakter einer Magd, deren Dienste unbegreiflich sind. Wir wollen nicht behaupten, dass Musik, so dargestellt, gänzlich unzulässig sei, aber lässt uns ums Himmels willen nicht bemühen, ein Wesen davon zu machen, als wenn es die höchste Form der unabhängigen und reinsten der Künste wäre. Dies ist nicht Alles. Ein Anderes ist eine symphonische Dichtung, welche schöne Formen und Klänge wiedergiebt, den Lieblichen oder den heroischen Charakter schildert, und, abgesehen von ihrer poetischen Basis, musikalischen Genuss gewährt, — ein Anderes aber das Werk, welches im Grässlichen und Böseren schweigt. Unglücklicherweise ist das letztere gerade jetzt das Vorherrschende, und Componisten der Liszt'schen Schule holen sich ihre Inspiration im Beinhaus und auf dem Schlachtfeld. Sie gehen nach Golgatha auf Knochenraub aus; finden sie Gebeine, so rasseln sie damit und nennen das Geräusch Musik. Sicherlich, hier liegt der letzte Zufluchtsort für Unzulänglichkeit.«

(Daily Telegraph vom 5. Juni 1880.)

Anmerkung der Redaction. Obiges wird uns von einem verehrten Leser eingesandt und bringen wir dasselbe in dieser Fassung hiermit zum Abdruck. Man wird aber gut thun, sich den geringen positiven Werth zu vergegenwärtigen, welchen die Kritik eines Londoner musikalischen Tagesreferenten besitzt. Diese Leute sind durchweg sehr unwissend und richten sich nach dem, was gerade die Mehrzahl denkt. Ihre ganze Kunst besteht darin, Gemeinplätze in eine unterhaltende Form zu bringen. Im weiteren Verlauf seines Berichts behandelt derselbe Referent die Tannhäuser-Ouvertüre als ein poetisches und angenehmes Werk, während sie bei der ersten Anwesenheit Wagner's in London ausgepöfft und von allen Kritikern bespöttelt wurde. Der einzige Grund dieses veränderten Tones der Kritik liegt in der verschiedenen Stellung, welche der grosse Haufe damals und jetzt zu dem genannten Werke einnahm. Auf solche Beurtheiler ist daher kein Verlass.

[97]

Neue Musikalien

(Neuasendung 1880 No. 1)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., Concert (in Gdur) für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncellen und Continuo. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen bearbeitet von Paul Graf Walderssee. 7 *M.*

Brahms, Joh., Op. 39. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen. Für Pianoforte zu vier Händen u. Violine bearbeitet von Friedr. Hermann. 3 *M.* 50 *S.*

— **Op. 59. Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für tiefe Stimme mit deutschem und englischem Text. Heft 1. n. 4 *M.* 50 *S.* Heft 2. n. 3 *M.* 60 *S.*

— Dieselben einzeln:

No. 1. »Dämm'ring senkte sich von oben«, von Goethe. n. 4 *M.*

No. 2. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen«, von K. Sinner. n. 4 *M.*

No. 3. Regenlied: »Walle, Regen, walle nieder«, von Cl. Groth. n. 4 *M.* 75 *S.*

No. 4. Nachklang: »Regentropfen aus den Säumen«, von Cl. Groth. n. 4 *M.*

No. 5. Agnes: »Rosenzeit, wie schnell vorbei«, von E. Morike. n. 4 *M.*

No. 6. »Eine gute Nacht pflügst du mir zu sagen«, von G. F. Deumer. n. 4 *M.*

No. 7. »Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruhe«, von Cl. Groth. n. 4 *M.*

No. 8. »Dein blaues Auge hält so stille«, von Cl. Groth. n. 75 *S.*

Chopin-Album. 50 ausgewählte Clavierstücke (6 Walzer, 30 Mazurkas, 4 Polonaisen, 3 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 Adur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Desdur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 Fmoll), revidirt von Theodor Kirchner. — gr. 8°. 246 S. netto 4 *M.*
Die Diese Ausgabe enthält hundert Fingerüb., wozu sich Chopin-Koncerten an so wertvoller erscheinen dürften.

Dieterich, Alb., Op. 11. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:

No. 1. Einzug: »Dich hab' ich einst gesehen«, von Michael Bernays. 50 *S.*

Fuchs, Alb., Op. 7. Tod der Sappha. Gedicht von Heinrich Stein. Gesangsweise für Alt (oder Mezzo-Sopran) mit Begleitung von Orchester. Clavierauszug 2 *M.* (Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Grüdenar, C. G. F., Op. 44. Zehn Reise- und Wanderlieder von Wilhelm Müller für eine mittlere Stimme. Daraus einzeln:

No. 1. Einsamkeit: »Der Mai ist auf dem Wege. 50 *S.*

Hiller, Ferd., Op. 189. Belle profunde chiama a te Signore (»Aus der Tiefe ruf ich Herr zu dir«) von Dante für eine tiefe Stimme mit Clavierbegleitung. Italienischer und deutscher Text. 2 *M.*

Kirchner, Theodor, Op. 2. Zehn Clavierstücke. (Neue Ausgabe.) Heft 1. 3 *M.* 50 *S.* Heft 2. 3 *M.* 50 *S.*

Lange, S. de, Op. 39. Sonata (No. 3 in C moll) für Pianoforte und Violine. 6 *M.*

— **Op. 39. Andante** für die Orgel. 4 *M.* 50 *S.*

Merkel, Gustav, Op. 134. Zehn Ver- und Hochspiele für die Orgel. Heft 1. 4 *M.* 50 *S.* Heft 2. 4 *M.* 50 *S.*

— **Op. 137. Sechste Sonata** (in E moll) für Orgel. 3 *M.*

Hockewski, Stegmund, Op. 7. Cracovianen. Polnische Lieder und Tänze (dritte Folge) für das Pianoforte zu vier Händen. Heft 1. 3 *M.* 50 *S.* Heft 2. 3 *M.* 50 *S.*

No. 1. in Fis moll. 4 *M.* 50 *S.* No. 2. in E dur. (Ein Hochzeitsreiter.) 4 *M.* 50 *S.* No. 3. in Fdur. 4 *M.* 50 *S.* No. 4. in B moll. 4 *M.* 50 *S.* No. 5. in Esdur. 4 *M.* 50 *S.* No. 6. in H moll. 4 *M.* 50 *S.*

Pergolesi, G. B., La Serra padrona (Die Magd als Herrin). Textbuch. Deutsche Uebersetzung von H. M. Schletterer. n. 30 *S.*

Reinecke, Carl, Op. 59. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Daraus einzeln:

No. 1. O wie wunderschön ist die Frühlingszeit: »Wenn der Frühling auf die Berge steigt«, von Fr. Bodenstedt. 4 *M.*

Schumann, Clara, Cadenzen zu Beethoven's Clavier-Concerten. Revidirte Einzelsausgabe. No. 1. Cadenz zum C-moll Concert, Op. 37. 4 *M.* 30 *S.* No. 2. Zwei Cadenzen zum G-dur Concert, Op. 53. 2 *M.*

[98] Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Max Bruch.

Kyrie, Sanctus und Agnus Dei

für Doppelchor, 2 Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad libit.)
Op. 35. Partitur *M.* 9. — Orchesterstimmen *M.* 10. 50.
Clavierauszug *M.* 4. 50. Solo- und Chorstimmen *M.* 3. 50.

Clavierlehrer 1880. No. 10. — 27. Aufführung der Hochschule für Musik. — Des Hauptinteresses des Abends erweckte eine neue Tonschöpfung von Max Bruch. So weit sich all diese von hoher Kunstfertigkeit und tiefem religiösen Ernste zeugenden Compositionen nach ihrem einmaligen flüchtigen Vorüberfliegen beurtheilen lassen dürfen, lässt sich sagen, dass Max Bruch hierin eine Würde und Größe künstlerischen Schaffens offenbart hat, die all seine sonst bekannten chorischen und rein instrumentalen Tondichtungen weit überragen.

[99]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Irische, schottische und walisische Lieder

für
gemischten Chor a capella
oder mit Clavierbegleitung
bearbeitet von

Budolf Weinwurm.

- No. 1. **Annie Laurie.** Schottisches Lied. Partitur 50 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 2. **Heb y deri danda.** Nordwalisische Weise. Partitur 60 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 3. **Off in der stillen Nacht.** Schottische Melodie. Partitur 50 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 4. **Abschied von Ayrshire.** Schottisches Lied. Partitur 50 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 5. **„Geh', we Ruhm dir verschwebt“.** Irische Melodie. Partitur 50 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 6. **Der Pfeifer von Dundee.** Schottisches Lied. Partitur 50 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 7. **Lord Ronald.** Schottisches Lied. Partitur 60 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 8. **Der Vogelbeerbaum.** Schottisches Lied. Partitur 50 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 9. **Wär' eine Feinschmecker.** Irisches Volklied. Partitur 40 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 10. **Das Vermählungs.** Irische Melodie. Partitur 50 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 11. **Lang ist es her!** Englisches Volklied. Partitur 50 *S.*, Stimmen à 15 *S.*
- No. 12. **Die Töchter Erins.** Irische Melodie. Partitur 60 *S.*, Stimmen à 15 *S.*

[100]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zehn leichte Etuden

für
Violoncell

von
Carl Schröder.
Op. 48.

Enggeführt am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Preis 3 *M.*

Hierzu eine Bellage von Wolf Peiser Verlag in Berlin.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 30. Juni 1880.

Nr. 26.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Zur Herausgabe der Briefe Mozart's. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Pianoforte und Violine [S. de Lange, Sonate No. 9 Op. 99]). — Musikalisches aus Paris. (Schluss.) — Joseph Müller †. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann,

Zur Herausgabe der Briefe Mozart's. *)

Unter alten Papieren der Verlagsbandlung Breitkopf und Härtel in Leipzig fanden sich vor einiger Zeit zwei Hefte Abschriften Mozart'scher Briefe und anderer auf Mozart bezüglicher Mittheilungen. Die Hefte sind gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hergestellt, da Rochlitz eine Biographie Mozart's schreiben wollte. Mozart's Wittve und Schwester hatten zu diesem Zwecke Material eingesandt; Rochlitz führte jedoch sein Vorhaben nicht aus, die von Breitkopf und Härtel besorgten Abschriften blieben liegen, wurden verkramt und geriethen in Vergessenheit. So sind sie auch der Kenntniss Jahn's entgangen; er vermuthet, Rochlitz habe die von Constanze übersandten Briefe Mozart's nach flüchtiger Lectüre zurückgeschickt und seine in der Allgem. Musikal. Zeitung gemachten Mittheilungen Mozart'scher Charakterzüge nur auf unzuverlässige Reminiscenzen gegründet.

Die Hefte enthalten wenn schon nicht das gesammte von den Frauen eingereichte Material, so doch jedenfalls den grössten Theil desselben. Unter den Briefen sind nicht weniger als 43, von deren Existenz bisher niemand etwas gewusst hat. Die durch G. Nottebohm kürzlich erfolgte Herausgabe der Hefte erschliesst also eine neue werthvolle Quelle für Mozart's Leben.

Nottebohm hat die Briefe abdrucken lassen, wie die Hefte sie boten. Viele sind datirt, viele auch nicht oder nur andeutungsweise. Die datirten Briefe stehen in der Handschrift bunt durcheinander und mögen in der Reihenfolge abgeschrieben sein, in welcher die Vorlagen nach und nach aus Wien eintrafen. Auch kritische und erläuternde Bemerkungen hat Nottebohm nur spärlich und wie gelegentlich hinzugefügt. Es liegt

*) Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum grossen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausgegeben von Gustav Nottebohm. Leipzig, Breitkopf und Härtel. XII und 439 Seiten 8. 1880. Pr. 4. 50.

Die Anzeige dieses Büchleins in Nr. 22 und 23 dieser Ztg. findet in den hier folgenden kritischen Untersuchungen eine willkommene Ergänzung. D. Red.

mir fern, ihm hieraus einen Vorwurf zu machen. Ich möchte nur andeuten, wie das interessante Material weiter zu behandeln sein dürfte.

Die Mehrzahl der Briefe ist an Mozart's Frau gerichtet, und von diesen gehört wieder beinahe die Hälfte in das Jahr 1791, eine Zeit, aus welcher sonst nur sehr wenige Briefe Mozart's vorliegen; Briefe an Constanze aus dem Jahre 1791 waren bisher fünf bekannt geworden, die sich sämmtlich in dem Breitkopf-Härtel'schen Manuscripte wieder finden. Constanze weilte in diesem Jahre zur Kräftigung ihrer Gesundheit zweimal in Baden bei Wien: zuerst im Juni und Juli, nach der Zurückkunft von Prag wieder im October. Hierhin schrieb ihr der Gatte. Ich versuche zunächst, die Sommerbriefe zu ordnen. Neun derselben tragen ein Datum, unter den undatirten glaube ich sieben zu erkennen, die in dieselbe Zeit gehören. Der erste steht S. 24 f.; am Schlusse desselben sagt Mozart: «heute Nacht schlafe ich bei Leitgeb — und ich glaube allzeit der Lori [der Dienstmagd] habe ich das *Consilium abundi* gegeben». Offenbar bezieht sich hierauf der Anfang des Briefes S. 92, welchen Nohl (Mozart's Briefe. 2. Aufl. unter Nr. 274) und Jahn (II², S. 724 f.) vollständig mitgetheilt haben: «*Néoris cette lettre dans la petite Chambre au Jardin chez Leitgeb ou j'ai couché cette nuit excellent . . . j'y passerai cette nuit aussi puisque j'ai congédié Leonore*». Dieser Brief, in welchem auch die Frau Schwingerschuh abermals figurirt, ist vom 6. Juni. Der bei Nottebohm auf S. 24 befindliche wäre demnach vom Tage vorher, dem 5. Juni; hierzu passt es, dass in ihm vom Kirchgang die Rede ist, denn der 5. Juni war ein Sonntag. Etwas verwickeltere Beziehungen sind bei zwei Briefen S. 46 f. und S. 27 ff. zu verfolgen. Marianne Kirchgässner, die blinde Harmonika-Spielerin, gab, wenn wir uns auf eine Ankündigung in der Wiener Zeitung von 1791 stützen dürfen, am 19. Juni ein Concert, und brachte hierin ein von Mozart für sie componirtes Quintett zur ersten Aufführung (Jahn II², 24). Am Beginn des Briefes S. 46 heisst es: «*Ma^{selle} Kirchgässner ne donne pas son Academie Lundi — par consequent j'aurais pu vous posséder, ma chère, tout ce jour de Dimanche*». Auf das Concert vom 19. Juni kann Mozart hier nicht zielen, denn der 19. Juni war kein Montag sondern ein Sonntag. Es scheint,

als sei das Concert ursprünglich früher angesetzt gewesen und dann erst auf den 19. Juni verlegt worden. Wenden wir uns einweilen zu dem Briefe auf S. 27 ff. Er ist nur mit »Sonntag« unterzeichnet. Es fragt sich, welcher Sonntag gemeint ist. Dass der Brief überhaupt in den Sommer 1791 gehört, geht aus der Erwähnung der Wenzel Müller'schen Oper »Kaspar der Fagottist« hervor, die am 8. Juni des Jahres zum ersten Male aufgeführt wurde. Dies Datum bestimmt zugleich den Anfang des Zeitraums, in welchem der Sonntag festzusetzen wäre. Für das Ende des Zeitraums lässt sich eine gleich scharfe Bestimmung nicht finden. Jahn sagt (II², 466), Mozart's jüngster Sohn sei am 26. Juli 1791 in Baden geboren. Dagegen nennt Constantin von Wurzbach (Mozart-Buch S. 277) Wien als dessen Geburtsort, ebenso C. F. Pohl (in Grove's *Dictionary of Music and Musicians* II, 406). Beide sind gerade für derartige Specialitäten zuverlässige Gewährsmänner, und auch sonst erheben sich gegen die Richtigkeit der Angabe Jahn's Bedenken. Schon am 5. Juli trifft Mozart Vorbereitungen zur Abreise Constanzens nach Wien: »mache in Baade Deine Richtigkeit — wenn ich dann kommen machen wir sie im Ganzen — (Nottebohm S. 32); und am 8. Juli schreibt er: »nun kommt die glückliche Zeit unsers Wiedersehens immer näher . . . wenn du aber willst, so schicke ich Dir das benötigte Geld, Du zahlst alles und kömmt herein . . . wenn Du willst, so kannst Du Morgen herein.« Sonntag den 10. Juli war er in Baden, und da wir ihn am 12. schon wieder in Wien finden (Nohl, Nr. 278), so dürfte er am 11. mit Frau und Kind zurückgekehrt sein. Jedenfalls haben wir wohl ein Recht, die Untersuchung nicht über die erste Hälfte des Juli auszudehnen. Nun fielen Sonntage im Jahre 1791 auf den 5., 12., 19., 26. Juni und auf den 3. und 10. Juli. Der 10. Juli passt nicht, da Mozart an diesem Tage, wie oben gesagt, selbst in Baden war. Auch der 3. Juli kann nicht gemeint sein. Von diesem Tage liegt schon ein Brief vor (Nottebohm S. 23 f.); Mozart schrieb freilich zuweilen des Tages mehr als einmal, dann aber berührt er doch zum Theil dieselben Gegenstände, oder es sind sonst gewisse Beziehungen zwischen den Briefen erkennbar, was hier durchaus nicht der Fall ist. Ebenso wenig ist der 26. Juni möglich. Der Schreiber fragt: »Warum habe ich denn gestern Abends keinen Brief bekommen? damit ich länger des Baades wegen in Aengsten leben muss? — dieses und noch etwas verdarb mir den ganzen gestrigen Tag; und nun folgt eine Erzählung der erlebten Verdriesslichkeiten. Vom 25. Juni (das wäre also unter der gemachten Voraussetzung der »gestrigen Tage«) liegt aber ein Brief vor (Nottebohm S. 17 ff.), der nicht nur von ganz andern Dingen redet, die mit dem Inhalte des undatirten Briefes nicht vereinbar sind, sondern auch im Gegensatze zu der in dem undatirten Briefe ausgesprochenen Klage ausdrücklich den Empfang zweier Briefe Constanzens bezeugt. Wir kommen zum 19. Juni, dem Tage wo das Concert der Kirchgässner stattfinden sollte. Es ist undenkbar, dass Mozart dieses Ereigniss unberührt gelassen haben würde, zumal ein neues Werk seiner Composition auf dem Programm stand. Aber mit keinem Worte geschieht desselben in dem langen Briefe Erwähnung. Es bleibt also, da der 5. Juni aus dem oben angeführten Grunde nicht in Betracht kommen kann, nur noch der 12. Juni übrig. Combiniren wir nun den Brief S. 27 ff. mit dem schon berührten Briefe S. 46 f., so ergibt sich, dass jener um einen Tag später als dieser geschrieben ist. Mozart sagt in dem Briefe S. 46 zwar: »tout ce jour de Dimanches«. Das braucht aber nicht zu heissen: den ganzen heutigen Sonntag; es kann auch bedeuten: den ganzen diesmaligen Sonntag, und das thut es hier. Mozart schreibt ferner, er werde heute bei seinem Freunde Puchberg zu Mittag speisen; in dem andern Briefe (S. 28) berichtet er, er habe wegen eines ärgerlichen Geschäftes am Tage vorher nicht bei Puchberg speisen können. Der Zusammenhang

ist einleuchtend. Das Datum des Briefes S. 46 ist also der 11. Juni, und an demselben Tage hörte Mozart die Wenzel Müller'sche Oper. Ich bemerke noch, dass auch dies letztere Resultat durchaus den Umständen entspricht. Mozart nennt die Oper neu, sagt, sie mache viel Lärm, das habe ihn hineinge-lockt. Bis zum 18. Juni oder gar noch darüber hinaus würde er der Lockung gewiss nicht widerstanden haben, um so weniger, als es sich um denselben Stoff handelte, den er als »Zauberflöte« in Musik zu setzen gerade beschäftigt war.

Der Brief auf S. 34, welcher sich auf die drei Gulden bezieht, ist am 4. Juli geschrieben, dies geht aus dem Postscriptum des Briefes vom 5. Juli (S. 32) hervor. Ende Juni hatte Mozart seine Frau in Baden besucht, hierauf bezieht sich eine Briefstelle auf S. 23: »Ich hoffe, N. N. wird nicht vergessen, das was ich ihm herausgelegt auch gleich zu schreiben«. Gleich nachdem er zurückgekehrt, meldet er dieses Constanzen und ertheilt ihr einige Aufträge (S. 34 f.). Am 3. Juli zeigt er ihr den richtigen Empfang der daraufhin erfolgten Sendung an (S. 23 f.); der erste Brief nach der Rückkehr muss also zwei oder drei Tage früher geschrieben sein. Das Datum der Briefe S. 33 f. und S. 35 vermag ich nicht zu bestimmen; aus ihrem Inhalt und den darin vorkommenden Namen sieht man nur so viel, dass sie ebenfalls in den Sommer 1791 gehören.

Ordnen wir nun alle an Constanze im Juni und Juli 1791 gerichteten Briefe chronologisch, so stellt sich diese Reihenfolge her: 5. Juni (Notteb. S. 24 f.), 6. Juni (Notteb. S. 92; Nohl, Nr. 274), 7. Juni (Notteb. S. 14 f.), 11. Juni (Notteb. S. 46 f.), 12. Juni (Notteb. S. 27 ff.), ? Juni (Notteb. S. 33 f. und S. 35), 25. Juni (Notteb. S. 17 ff.; Nohl, Nr. 275), 30. Juni oder 1. Juli (Notteb. S. 34 f.), 3. Juli (Notteb. S. 23 f.), 4. Juli (Notteb. S. 34), 5. Juli (Notteb. S. 31 f. und S. 32), 6. Juli (Notteb. S. 84 f.), 7. Juli (Notteb. S. 21 ff.), 8. Juli (Notteb. S. 25 ff.; Nohl, Nr. 277). Im Ganzen sechzehn Briefe.

Ich komme zu den Herbstbriefen desselben Jahres. Es sind ihrer nur vier, davon waren zwei bisher unbekannt. Constanze ging nicht schon im September nach Baden (Jahn II², 483), sondern erst am 7. October; sie hat also die Vollendung und die ersten Aufführungen der Zauberflöte, die vom 30. September an stattfanden, in Wien mit erlebt. Auch sollte sie nur 8 Tage in Baden bleiben, doch sind wenigstens 10 daraus geworden; ihr Gatte hatte die Absicht, sie am 17. October zurückzubringen. Alles dieses lehren uns die Briefe selbst. Der erste (Notteb. S. 72 f.) ist noch am Tage von Constanzens Abreise geschrieben, »Freitag um halb 11 Uhr Nachts«, nach einer Aufführung der Zauberflöte. Sein Datum ergibt sich leicht, da einer der andern Briefe (Notteb. S. 73 ff.) auf ihn als am vorigen Abend geschrieben Bezug nimmt, und zugleich die Datirung »Samstags den 8ten« trägt. Natürlich kann nur der October-Monat verstanden werden, da gerade in ihm der 8. auf Sonnabend fiel. An demselben 8. October ist der Brief S. 88 ff. geschrieben (Nohl, Nr. 280). Er trägt oben die Bezeichnung »Samstags Nachts um 1/2 11 Uhr«, und ist »Sonntag um 7 Uhr früh« fortgesetzt. Dass nicht Sonnabend der 15. October und in der Folge Sonntag der 16. October verstanden werden kann, lehrt der vierte dieser Herbstbriefe, welcher das Datum »Den 14ten Octbr. 1791« führt (Notteb. S. 19 ff.; Nohl Nr. 279). Hier schreibt Mozart: »Morgen den Samstag [Sonntag, was die Handschriften haben, ist ein Schreibfehler] komme ich mit ihm hinaus zu Dir«, und dazu stimmt es ungefähr, wenn S. 91 bei Nottebohm zu lesen ist: »Künftigen Sonntag komme ich ganz gewiss hinaus — dann gehen wir alle zusammen auf das Casino — und dann Montag zusammen nach Hause«.

Die Briefe, welche Mozart im Herbst 1790 von seiner Frankfurter und im Frühling 1789 von seiner Berliner Reise

nach Hause schrieb, sind, soweit sie erhalten blieben, datirt, bis auf je einen. Das Datum für diese beiden ist indessen leicht zu finden. Bei dem Frankfurter Briefe hat Nottebohm selbst den Weg gezeigt (S. 44, Anm. 2). Von den auf der Berliner Reise geschriebenen Briefen giebt Mozart der Gattin ein chronologisches Verzeichniß (Nohl, Nr. 262); hiernach ist der Brief S. 83 bei Nottebohm vom 8. April. Es sind noch drei undatirte Briefe an Constanze übrig; der chronologische Anhaltspunkt für sie ist die Wiederaufnahme des »Figaro«, die 1789 stattfand. Und zwar am 29. August (Jahn II², 417 Anmerk. 4), nicht wie Jahn gelegentlich angiebt (II², 265) im Juli. Zwei der Briefe sind vor der ersten Wiederaufführung geschrieben, der eine (Notteb. S. 35 ff.) um die Mitte, der andre (Notteb. S. 27) gegen Ende des August. Der dritte (Notteb. S. 75 f.) nach derselben, also etwa Anfang September. Genaueres läßt sich einstweilen nicht feststellen. Constanze war damals wieder in Baden.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Fortsetzung von Nr. 24.)

Drei Componisten italienischer Opern in Wien: Righini, Salleri und Mozart. Entstehung von Mozart's *Le nozze di Figaro*. Parteien und Kabeln. Mozart's grosser Erfolg. — Junge vornehme Engländer in Wien; ihr lustiges Leben und Einführung der Wettrennen. Nancy Storace und Kelly werden für London engagirt. Kelly verliert mehr Geld im Spiel als er besitzt.

Jetzt wurde Paisiello's »Barbieri di Siviglia«, welchen er in Russland componirt und mit nach Wien gebracht hatte, aufgeführt; Signor Mandini und ich spielten den Grafen Almaviva wechselsweise, die Storace war Rosina. Drei Opern waren jetzt in Vorbereitung, eine von Righini, eine andere von Salleri (*La Grotta di Tronfonio*) und auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers eine von Mozart. Mozart wählte das französische Lustspiel von Beaumarchais »Figaro's Hochzeit«, welches in eine italienische Oper umgestaltet werden sollte, was von Da Ponte mit grosser Geschicklichkeit ausgeführt wurde. Diese drei Stücke waren fast zu gleicher Zeit zur Aufführung fertig, und jeder Componist beanspruchte das Recht, seine Oper zuerst aufzuführen. Dieser Streit verursachte viel Zwietracht, und Parteien bildeten sich. Die Charaktere der drei Männer waren gänzlich verschieden. Mozart war auffahrend wie Schiesspulver und schwur die Partitur seiner Oper ins Feuer zu werfen, wenn sie nicht zuerst gegeben werden sollte; sein Anspruch wurde von einer starken Partei unterstützt. Righini im Gegentheil arbeitete wie ein Maulwurf im Dunkeln, um den Vortritt zu erlangen. Der dritte Candidat war Maestro di Cappella am Hofe, ein schlauer, gewandter Mann, der besass was Bacon »crooked wisdom« [die Weisheit der krummen Wege] nennt, und seine Ansprüche wurden von dreien der Hauptsänger unterstützt, welche eine nicht leicht zu besiegende Cabale anzettelten. Jeder von den Operisten nahm an diesen Zwistigkeiten Theil. Ich allein stand auf Mozart's Seite, natürlich genug, denn er hatte ein Recht auf meine wärmste Theilnahme durch meine Bewunderung seines mächtigen Talents und meine Dankbarkeit für manche persönliche Gunstbezeugung. Dem mächtigen Streite wurde endlich ein Ende gemacht durch den Befehl des Kaisers, sofort die Proben von Mozart's »Nozze di Figaro« zu beginnen, und Keiner

erfreute sich mehr des Triumphes des kleinen grossen Mannes über seine Nebenbuhler, als O'Kelly.*)

Von allen damaligen Mitwirkenden an dieser Oper lebt nur noch Einer, nämlich ich selbst. Es wurde anerkannt, dass nie eine Oper besser besetzt war. Ich habe sie zu verschiedenen Zeiten in andern Ländern gut aufführen sehen, aber jener ursprünglichen Darstellung gegenüber verhielten die späteren sich wie Licht und Finsterniss. Alle ersten Darsteller hatten den Vortheil, durch den Componisten selbst unterwiesen zu werden, der seine Ansichten und seine Begeisterung auf sie übertrug. Nie werde ich sein kleines, belebtes Antlitz vergessen, wie es leuchtete, erglühend vom Feuer des Genius — es ist nicht möglich, das zu beschreiben, so wenig als Sonnenstrahlen zu malen.

Ich besuchte ihn eines Abends und er sagte zu mir: »Ich habe gerade ein kleines Duett für meine Oper vollendet; Sie sollen es hören.« Er setzte sich ans Piano und wir sangen es. Ich war entzückt davon und die musikalische Welt wird völlig mit mir übereinstimmen, wenn ich das Duett nenne, welches Graf Almaviva und Susanne zusammen singen: »Cruel perchè finora farmi languire così«. Ein lieblicheres Stück ist niemals aus der Feder eines Menschen geflossen, und es ist mir oft eine Quelle des Vergnügens gewesen, dass ich der Erste war, welcher es hörte und gemeinschaftlich mit seinem hochbegabten Componisten sang. Von der ersten Probe mit vollem Orchester erinnere ich mich, wie Mozart im rothen Pelz und Tressenhut bei der ersten Generalsprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benuci sang Figaro's Arie »Non più andrai mit der grössten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart, der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo Benuci; und als die schöne Stelle kam: Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar! welche Benuci mit Stentorstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Ganz ausser sich vor Entzücken rief alles: bravo! bravo maestro! viva! viva grande Mozart! Im Orchester konnten sie kein Ende finden mit Klatschen, und die Geiger klopfen mit den Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann sprach in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den enthusiastischen Beifall aus, der ihm auf so ausserordentliche Weise ausgedrückt wurde.

Denselben Beifall erntete er beim Finale am Ende des ersten Actes. Hätte er sonst nichts Hervorragendes componirt, so würde, nach meiner bescheidenen Meinung, dieses Musikstück allein ihn zum grössten Meister seiner Kunst gestempelt haben. Im Sextett im zweiten Act (welches Mozart's Lieblingsstück in der ganzen Oper war) hatte ich die sehr bemerkbare Rolle des stotternden Richters. Das ganze Stück hindurch musste ich stottern; aber Mozart ersuchte mich, es im Sextett nicht zu thun, da es seine Musik ruiniren würde. Ich sagte ihm (obgleich es für einen Burschen, wie ich war, sehr aufgeblasen erscheinen mochte, hierüber mit ihm zu disputiren), dass ich es dennoch thun würde und überzeugt sei, dass die Art und Weise, wie ich zu stottern beabsichtige, die anderen Rollen nicht beeinträchtigen, sondern eine gute Wirkung hervorbringen werde; nebenbei sei es gewiss nicht natürlich, dass ich den

*) Wie Jahn (Mozart, 2. Aufl. II, 264) bemerkt, ist diese Angabe nicht ganz genau, da Salleri wirklich den Vortritt hatte, indem seine Oper bereits am 12. October 1785 gegeben wurde, während Figaro erst am 4. Mai 1786 nachfolgte. — Nachträglich sei hier noch ein kleines Versehen Jahn's berichtigt. In Nr. 24, Sp. 378 erwähnte Kelly, Mozart habe mit Frulein Martinez »von ihm selbst componirte vierhändige Stücke auf dem Pianoforte« gespielt; Jahn nennt die Stücke aber »vierhändige Sonaten von ihrer Composition« (Mozart II², 43). Kelly's Worte lauten: »I have heard him play duets on the piano-forte with her, of his own composition«. (Reminiscences I, 353.)

ganzen Theil hindurch stottern und im Sextett plötzlich fließend sprechen, am Ende dieses Musikstückes aber das Stottern wieder aufnehmen sollte; und ich fügte hinzu (mich zugleich entschuldigend wegen meines anscheinenden Mangels an Ehrerbietung und Achtung, indem ich meine Meinung derjenigen des grossen Mozart gegenüberstellte), dass, würde mir nicht gestattet, die Rolle nach meinem eignen Willen durchzuführen, ich sie garnicht spielen würde.

Mozart willigte zuletzt ein, dass ich meinen eignen Willen haben sollte, aber bezweifelte den Erfolg des Experimentes. Die gedrängt vollen Häuser bewiesen, dass nichts jemals auf der Bühne eine mächtigere Wirkung machte; die Zuhörer schüttelten sich vor Lachen, in welches selbst Mozart einstimmte. Der Kaiser rief wiederholt »Bravo!« und das Stück erntete rauschenden Beifall und wurde da Capo verlangt. Als die Oper zu Ende war, kam Mozart auf mich zu, schüttelte mir beide Hände und sagte: »Bravo! junger Mann, ich fühle mich Ihnen verpflichtet und gebe zu, dass Sie im Recht waren und ich im Unrecht.« Ich hatte allerdings ein gewagtes Spiel gespielt, aber ich fühlte in mir, dass ich die Wirkung hervorbringen konnte, welche ich zu erzielen wünschte, und das Ereigniss bewies, dass ich mich hierin nicht täuschte.

Ich hörte die Oper in London und anderswo, sah aber den Richter niemals als Stotterer auftreten, und diese Scene wurde oft gänzlich ausgelassen. Ich spielte ihn als einen dummen alten Mann, obgleich ich damals ein bartloser junger Aufschösslung war. Am Schlusse der Oper wollte das Applaudiren und Rufen nach Mozart kein Ende nehmen, beinahe jedes Stück wurde da Capo verlangt, wodurch das Werk fast die Länge von zwei Opern erhielt, was den Kaiser veranlasste, bei der zweiten Auführung den Befehl zu ertheilen, dass kein Stück wiederholt werden solle. Nichts war vollständiger als der Triumph Mozart's und seiner »Nozze di Figaro«, was die fortwährend überfüllten Häuser bewiesen.*)

Eines Morgens, als wir im grossen Saal des Palastes Probe hatten, trat Sr. Majestät, begleitet vom Grafen Rosenberg, ein und sich an die Storace, Mandini und Benuci wendend, sagte er: »Ich denke mir, es ist Ihnen Allen lieb, dass ich den Wunsch ausgedrückt habe, keine da Capos mehr zu bewilligen; es muss für Sie sehr ermüdend und unangenehm sein, die Arien so oft zu wiederholen.« Die Storace erwiderte: »Es ist in der That uns höchst fatal, Sire; die anderen Beiden verbeugten sich, als ob auch sie derselben Meinung wären. Ich befand mich in unmittelbarer Nähe Sr. Majestät und sagte kühnlich zu ihm: »Glauben Sie ihnen nicht, Sire, sie mögen Alle gern, wenn da Capo verlangt wird, wenigstens geht es mir so.« Se. Majestät lachte und ich glaube, er hielt meine Versicherung für aufrichtiger, als die der Anderen. Jedenfalls war sie es.

Inmitten dieser Fröhlichkeiten und Pracht erhielt ich einen Brief von meinem Vater aus Dublin, der mir den schwachen Gesundheitszustand meiner Mutter anzeigte und mir zugleich ihren sehnlichen Wunsch mittheilte, dass ich, wenn auch nur für wenige Monate, nach Dublin zurückkehren möchte; zur selben Zeit schrieb mir Herr Linley aus London, dass er und Herr Sheridan sich sehr glücklich schätzen würden, mich für das Drury Lane-Theater zu gewinnen; dass Stephen Storace bald nach Wien kommen werde und carte blanche habe, um für sie ein Engagement mit mir abzuschliessen. Ich gebe zu, dass ich mich sehr nach meiner Mutter sehnte, allein für jetzt war nicht daran zu denken, da die Saison ihren Zenith erreicht hatte.

*) Damals wusste ich noch nicht, was sich mir seitdem als Thatsache erwiesen hat, dass diejenigen, welche beim gewöhnlichen Sprechen stottern, sehr deutlich beim Singen articuliren. Der ausgezeichnete Bassist Sedgwick war ein Beispiel davon, wie auch die schöne Frau Inebald, die Schriftstellerin.

Für den Sommer begab sich der Kaiser nach Laxenburg, wohin die Mitwirkenden an der italienischen Oper ihm natürlich zu folgen genöthigt waren; wir verbrachten dort drei Monate, wie gewöhnlich alles Ansehnliche und Prächtige genüssend; kein besonderer Zwischenfall fand statt, und zu Ende des Sommers kehrten wir wieder nach Wien zurück.

Im Frühjahr des Jahres 1787 waren sehr viele Engländer in Wien; unter ihnen befanden sich Lord Belgrave, der jetzige Earl of Grosvenor mit seinem Erzieher, Herrn Gifford, welcher eine der grössten Zierden der literarischen Welt war; Lord Bernard, der jetzige Earl of Darlington; Lord Dungarvan, jetzt Earl of Cork; Lord de Clifford; Lord Carberry; Earl of Crawford; Sir John Sebright; Oberst Lennox; Herr Dawkins; Herr John Spencer und viele andere vornehme Herren, welche alle jung und lebensfroh waren — vielleicht zu ausgelassen nach dem Geschmack der phlegmatischen Deutschen, die niemals unter sich von einem »Row« gehört hatten; aber jetzt wurden sie darin eingeweiht. Die englischen Edelleute und Herren errichteten einen Club in einem Hause in der Strasse am Graben und speisten gewöhnlich dort zusammen. Ich hatte oft die Ehre, an ihren Mahlzeiten Theil zu nehmen, und wage zu behaupten, dass an einem ihrer Dinners mehr Pfropfen gezogen wurden als am selben Tage in ganz Deutschland. Wenn die Oper vorüber war, so gab es noch einen andern Ort, wo Viele zusammentrafen, und dieser Ort war nichts weniger als der Laden eines Krämers. Hier sollte der beste Champagner und Hochheimer im Lande zu haben sein; ich war sein beständiger Besucher. Hinter dem Laden befand sich ein Zimmer, in das nur Wenige zugelassen wurden, denn es war nicht für die Oeffentlichkeit. Hier fanden wir immer ausgezeichneten Parmesankäse, Anchovis, Oliven und Austern. Ein Tisch Tuch war nicht vorhanden, aber Jeder bekam ein grosses Stück braunes Papier anstatt der Serviette.

Ich möchte, ich hätte jetzt den Wein in meinem Keller, der während meines Aufenthaltes in Wien in jenem Zimmer getrunken wurde. Alles war geniessbar, ausgenommen die Austern, welche schon sehr alt waren. Triest ist der nächste Ort, um sie zu erlangen, und diese Stadt ist zu weit von Wien entfernt, so dass sie niemals süss ankamen; — aber die Deutschen assen sie ebenso gern alt. . . .

Einige der englischen Herren wünschten Pferderennen hier einzuführen. Der Kaiser gewährte ihnen baldvold die Erlaubniss, sich dazu in der Umgebung Wiens ein beliebiges Stück Land auszusuchen; und sie wählten eine gewisse Stelle im Prater. Sie ritten ihre Pferde selbst. Ich erinnere mich recht gut, dass Earl of Darlington, Earl of Grosvenor, Lord Carberry, Lord de Clifford und Sir John Sebright etc. die Reiter waren. Für die guten Wiener war dies ein ganz neues Schauspiel — und Hoch und Niedrig, Vornehm und Gering drängte sich zum Prater, um die englischen Lords als Jockeys zu sehen. Das Volk schien bezaubert. Der Kaiser liess durch seine polnischen Gardien die Bahn frei halten, damit den Reitern keine Störung begege; alles ging nach Ordnung und Regel, und der Tag verlief zur Zufriedenheit und zum Vergnügen aller Bethelligten.

Stephen Storace kam endlich von England in Wien an und brachte mit sich ein Engagement für seine Schwester als Prima-donna für die komische Oper unter Gallini, dem Director des Operntheaters in London. Ihr Contract lief mit dem folgenden Carneval hier zu Ende; sie nahm das Engagement an, und ich wünschte sehr, ihr zu folgen und nach Dublin zu gehen, um meine Eltern zu sehen. Ich erhielt eine Audienz bei dem Kaiser in Schönbrunn. . . Ich erzählte Sr. Majestät, dass ich käme um mir seine Erlaubniss zu erbitten, nach dem bevorstehenden Carneval auf sechs Monate nach Dublin gehen zu dürfen, um meine Mutter zu sehen. Er erwiderte: »Sechs Monate werden nicht genügen, nehmen Sie zwölf und Ihr Salair soll Ihnen für

diese Zeit erhalten bleiben; ich werde dem Grafen Rosenberg die nöthigen Befehle erteilen.« Ich fragte um die Erlaubniß, in London einige Male auftreten zu dürfen, falls es für mich vortheilhaft sein sollte, solches zu thun. »Sicherlich«, antwortete er, »Sie thun recht, von Ihrer Zeit und Ihren Talenten den besten Gebrauch zu machen; nehmen Sie jedes Engagement an, welches vortheilhaft für Sie zu sein scheint, und wenn Sie nichts Besseres zu thun wissen, kommen Sie zu meinem Theater zurück und Sie werden angenommen«. Er geruhte weiterhin mich zu fragen, wie ich zu reisen beabsichtigte, und bezeichnete mir die besten Wege und Bequemlichkeiten zwischen Wien und Paris. Ich hatte die Ehre ihm die Hand zu küssen und kehrte nach Wien zurück.

In der folgenden Nacht passirte mir etwas Besonderes. In den Ridotto-Sälen wurde gespielt. Ich war in meinem Leben niemals diesem modischen Vergnügen ergeben gewesen, aber an jenem unglücklichen Abend rebellirte etwas in mir. Ich verlor an einen galanten englischen Oberst vierzig Zechinen; zwanzig hatte ich nur bei mir, welche ich zahlte und versprach die andere zwanzig im Laufe der Woche zu bezahlen. Ich ging nach Hause und zu Bette und bereute meine Thorheit. Am andern Morgen kam Nancy Storace zu mir. »So«, sagte sie, »ich höre, Sie haben die letzte Nacht gespielt und nicht bloß alles Geld verloren was Sie bei sich hatten, sondern auch noch Schulden gemacht — solche Schulden sollten nicht einen Augenblick unberichtigt bleiben; wenn Sie heute oder morgen nach England kommen und es unter Engländern bekannt werden sollte, dass Sie um mehr Geld gespielt haben als Sie überhaupt besaßen, so würde Ihnen dieses einen Charakter geben, welchen Sie, wie ich weiss, nicht verdienen; — es muss sofort in Ordnung gebracht werden.« Hierauf legte sie das Geld hin und veranlassete mich zu gehen und meine Verbindlichkeiten zu erfüllen. Ein solcher Act rechtzeitiger uneigennütziger Freundschaft war edel und ist von mir niemals vergessen worden.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte und Violine.

Sonate (No. 2 in C-moll) für Pianoforte und Violine componirt von **S. de Lange**. Op. 29. Pr. 6 *N.* Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1880.

Nicht etwa in der Form, sondern in ihrer sonstigen Haltung oder, wenn man will, Schreibweise hat die Sonate etwas Eigenthümliches, das zuerst vielleicht den Einen oder Andern veranlassen dürfte, mit seinem Urtheil zurückzubalten. Referent hat sich sehr bald hinein- und Interesse an dem Werk gefunden, das tief und nachhaltig genug war, um wirklichen Genuss von ihm zu haben. Durch Allgewalt der Erfindung reist der Componist nicht mit sich fort, eber er versteht das Eine aus dem Andern logisch zu entwickeln, ungekünstelt thematisch zu arbeiten und so ein organisches Ganzes herzustellen, für das unser Interesse geweckt und festgehalten wird. Was im Einzelnen etwa unscheinbar oder aber sonderbar erscheinen sollte, tritt in den Hintergrund, sofern man das Ganze im Auge behält. Das Werk hat die gewöhnlichen vier Sätze und ist formgewandt geschrieben, enthält auch keine aussergewöhnlichen technischen Schwierigkeiten. Wenn vom ersten Satz (in C-moll, in C-dur schliessend) der schön melodische Seitensatz besonders hervorgehoben wird, so sollen damit die übrigen Theile des Satzes nicht in Schatten gestellt werden. Mit einer weichen ausdrucksvollen Melodie beginnt auch das in der Stimmung wohlgelungene *Andante* in As-dur. Der dritte Satz, Menuett in C-moll, regt angenehm an und hat Charakter. Eine eigenthümliche Stelle von 16 Takten findet sich am Schlusse

auf Seite 17, die manchem nicht schön klingen wird, zumal in ihrem fünften Takt, der man aber theoretisch kaum etwas wird anhaben können. Das Trio der Menuett bildet ein dem ersten Theil wirksam gegenüber gestelltes *Più lento* in C-dur, $\frac{3}{8}$ -Takt. Im letzten Satze (in C-moll, in C-dur schliessend) herrscht reges Leben, das vom melodischen Element trefflich gehoben wird. Geist und Stil der Sonate lassen den echten Künstler erkennen, der da weiss, was er will und der ohne jegliche Gefallsucht sein Ziel zu erreichen strebt. Weisse Sparsamkeit in Verwendung des Tremolo oder Tremoloartigen dürfte ihm für die Zukunft zu empfehlen sein. Clavier- und Violinspieler, welche Verehrer von Kammermusik sind, wird auch dieses Werk willkommen sein. F. K.

Musikalisches aus Paris.

Concerts populaires im Circus. Diana, antike Dichtung von Herrn E. Guinand, Musik von Herrn Benjamin Godard. — Die Componisten als Orchesterdirigenten. — Concert und Compositionen der Mlle. Heriette-Viardot in Stockholm. — Erinnerungen eines Sängers von Herrn G. Duprez. — Jahressitzung zur Prüfung der Eleven des Conservatoire. — Adelina Patti.

(Schluss.)

Aus Anlass der Componisten und Orchesterchefs spenden die Stockholmer Journale dem zweifachen Talente der Mlle. Heriette-Viardot, der Tochter der ausgezeichneten Sängerin, sehr grosses Lob sowohl als Orchesterchef wie als Componistin. Sie hat ein von ihr in dem grossen Saale der musikalischen Akademie zu Stockholm gegebenes Concert selbst dirigirt und dabei mehrere ihrer Compositionen zu Gehör gebracht: Fragmente aus ihrer Oper »Die Feste des Bacchus«, ein Trio, Couplets, einen Frauenchor und einen Marsch, wie auch andere Fragmente einer komischen Oper, betitelt »Lindoro«, welche vergangenen Winter in Weimar mit Erfolg aufgeführt worden ist.

»Originelle Conception, tiefe Kenntniss des Orchesters und seiner Hilfsmittel, lebendige, erhabene und farbenreiche Phantasie hatte das Publikum an den Compositionen der Mlle. Heriette-Viardot zu bewundern. Alle Stücke wurden auf das wärmste applaudirt, und sie selbst in ihrer doppelten Rolle als Autorin und Orchesterchef gerufen.«

Also spricht die »Post Tidning«; »Aftonbladet« und das »Dagblad« kussern sich ebenso rühmend.

Wenn man in Paris, etwa in der Opéra-Comique, ein Werk von Mlle. Heriette-Viardot — was schon längst hätte geschehen sollen — aufführen würde und ihr die persönliche Direction der Aufführung zugestünde, so würden ohne Zweifel andere weibliche Componisten ihr Beispiel nachahmen, und dann könnte die Frage der Componisten als Orchesterchefs nicht nur eine neue Wendung nehmen, sondern auch von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus behandelt werden. —

Herr Duprez hat kürzlich seine Memoiren veröffentlicht, die er »Erinnerungen eines Sängers« betitelt. Er ist also ein Sänger, der sich sehr gern dessen erinnert, was mit seiner Person und seinen Erfolgen zusammenhängt. In Folge dessen spricht auch Herr Duprez in seinem Buche viel von sich und von den Triumphe, die ihm zu Theil geworden sind. Allein er that es mit so viel Naivetät und Bonhomie, dass es nicht möglich ist, ihm deshalb einen Vorwurf zu machen. Wenn zum Beispiel der Name irgend eines grossen Künstlers ihm in die Feder geräth, so hält er sich nicht lange bei den biographischen Details auf, die ihm ohne Zweifel interessellos scheinen; er erzählt eine Anekdote, und das ist alles. Die Anekdoten überwuchern übrigens sehr in dem Buche des Herrn

Duprez. Er giebt sie uns, wie sie ihm in den Sinn kommen, ohne lange zu wählen. Eines Tages, als er von Turin nach Lucca reiste und mit einem Veturino in Gesellschaft einer schwangeren Frau (Mme. D.) und eines Mönches fuhr, häuften sich an einem Kreuzwege die Pferde mit echt italienischem Aberglauben unter der Peitsche des Automedon und wollten nicht vorwärts. In Florenz, wo die Frau des Impresario, der ihn engagirt hatte, sich allzu sehr ihrer Bewunderung beim Anhören seines Gesanges hingab, empfing dieselbe von der Hand ihres Gatten ein paar tüchtige Ohrfeigen. In dem Laden eines Antiquitätenhändlers traf er mit Walter Scott zusammen und stritt sich mit dem berühmten Romancier um eine florentinische Bronze, für die er ein paar Thaler mehr gab, als dieser. In Livorno macht er die Bekanntschaft der Malibran und erzählt uns, in welcher wenig poetischer Weise die grosse Sängerin eines Abends dadurch belästigt wurde, dass sie zu viel Muschelthiere »frutti di mare« gegessen hatte. Hierauf berichtet er uns, dass er in der Hauptprobe des »Wilhelm Tell« einen grünen Frack mit goldenen Knöpfen getragen habe. Sein Debut an der grossen Oper ist der Culminationspunkt seiner Carrière und einer der schönsten Triumphe, welcher einem Künstler beschieden sein konnte. Und während er ganz darein vertieft ist, von seiner Aufregung, von seiner Freude und dem Enthusiasmus des Publikums zu erzählen, vergisst er nicht, uns zu sagen, dass die Absätze seiner Stiefeletten viel zu hoch waren. Kaum hatte er die Bühne betreten und sich umgewendet, um zu den ihn umringenden wackern Schweizern zu sprechen, als er auch schon ein unterdrücktes Lächeln durch den Saal gehen hörte. »Die Ursache dieser Heiterkeit waren die Absätze, mittels deren mein Director mich mit Gewalt hatte grösser machen wollen. Ich liess mir nichts desto weniger nichts anmerken und nahm mir blos vor, mich möglichst wenig umzuwenden.« Aber leider würdigt er dabei nicht mit einer Silbe das Talent der Mme. Dorus und erwähnt ihrer nur ganz nebenher! Er hat blos einen einfachen Zwischensatz, um uns zu sagen, dass die Rolle des Wilhelm von Dérivis Sohn dargestellt wurde. Von Alizard, der sein guter Freund war, spricht er nur, um ihm einen ziemlich geschmacklosen Scherz über Mme. Rosine Scholz in den Mund zu legen. Dagegen ist in dem Buche ein Langes und Breites über Fiorentino zu lesen. Der Kritiker und der Sänger liebten sich wenig. In Folge eines Artikels, der im Jahre 1854 im »Constitutionel« erschien, strengte Herr Duprez gegen Fiorentino einen Diffamationsprocess an. Aber vermöge der Intervention des Herrn Perrin, Directors der Opéra-Comique, wurde die Sache beigelegt. Fiorentino machte sich »durch eine authentische Urkunde« verbindlich, von Herrn Duprez und den Mitgliedern seiner Familie nie mehr anders »als in den geziemendsten Ausdrücken« zu sprechen.

Es war um das Jahr 1849, als Herr Duprez die grosse Oper verliess. Aber eine neue Carrière öffnete sich ihm. »Der Moment war gekommen für den dramatischen Sänger«, sagt er, »den Platz dem Meister, dem Compositeur zu räumen, denn ich glaube, stets diesen Titel zu verdienen, da mich ein unbesiegbarer Hang zur Composition trieb.« Herr Duprez erzählt uns nun die Odyssee seiner Opern, wenn auch ohne Zweifel mit einer Beimischung von Bitterkeit, doch mit dem Ausdruck der Aufrichtigkeit, den man anerkennen muss. Und er tröstet sich über seine Missgeschicke mit dem Gedanken, dass unter analogen und gleich ungünstigen Umständen die Autoren des »Wilhelm Tell« und der »Hugenotten« auch nicht glücklicher gewesen wären als er.

Herr Duprez war der Freund von Scudo. Man merkt es an der Art und Weise, wie er sich über das Sujet von Benvenuto Cellini und über Hector Berlioz äussert. Ich führe diese Stelle an, ohne etwas daran zu ändern:

»Der Feensee von Auber im Jahre 1839 war eine zweite

Schöpfung; denn ich kann diese Bezeichnung keineswegs der Rolle geben, die mir Berlioz in seiner Oper: Benvenuto Cellini übertrug, welche in demselben Jahre gegeben wurde und nur drei Aufführungen erlebte. Man weiss, dass das Talent Berlioz', übrigens eines ausgezeichneten Musikers, gerade kein melodisches war. Ich hatte von ihm bei der berühmten Leichenfeier zu Ehren des Generals Damremont in der Invalidenkirche ein Requiem gesungen, über das mein Freund Monpou äusserte, dass, »wenn Berlioz in die Hölle käme, seine Strafe darin bestünde, ein Hirtengedicht von Florian in Musik setzen zu müssen.« Benvenuto Cellini war unter denselben für meine italienischen Ohren so befremdlichen Inspiration geschrieben. Ich war bei dem Erscheinen dieser Oper gerade im Begriffe, zum dritten Mal Vater zu werden. An dem Tage der dritten Aufführung ging ich von Hause weg, indem ich Mme. Duprez in der Erwartung eines Ereignisses zurückliess, das mir sehr wenig Ruhe gönnte. Nachdem ich bis dahin nur Töchter hatte, wünschte ich mir leidenschaftlich einen Sohn; ich bat deshalb den Doctor Gasnault, der sich der Kranken annahm, mir ohne Verzug Nachricht zu geben, wenn meine Frau eines Bubens genesen würde.«

»Als ich nun während des letzten Actes auf der Scene war, sah ich meinen treuen Doctor in den Colossen mit strahlendem Antlitz. Die Freude liess mich den Kopf verlieren. Wenn man bei einer so complicirten und gelehrten Musik, wie sie Berlioz componirt hat, einmal in Verwirrung geräth, ist es nicht leicht, sich wieder zurecht zu finden. Ich zog mich daher ziemlich schlecht aus der Affaire. Das war übrigens nicht die Ursache des geringen Erfolges von »Benvenuto Cellini«, wofür mich der Autor verantwortlich machte und mir stets gram blieb. Es trat sofort der Umstand ein, dass Duponchel es müde wurde, ein Werk aufzuführen, das ungeachtet seiner Neuheit weniger wirkte als alte Stücke, und dass Benvenuto Cellini auf Nimmerwiederkehren in das Archiv wanderte.«

Nachdem dann Herr Duprez ein langes Capitel dem Ausdrucke seiner persönlichen Gedanken über das Sujet der Form und der Entwicklung gewidmet hat, welche dem lyrischen Drama zu geben ist — Gedanken, die er nach seiner Behauptung in dem Oratorium »Samson« realisirt — erzählt er den denkwürdigen Abend der ersten Aufführung der »Jeanne d'Arc« im Théâtre-Parisien, und versetzt nebenbei Berlioz einen zweiten Hieb, nicht als Componisten, sondern als Guitarristen. Hierauf spaziert er mit uns in die schattige Kühle von Valmondois, einem hübschen kleinen Dorfe, wo er im Jahre 1853 Maire wurde und vergisst nicht uns zu sagen, dass dies die Zeit war, wo er ein lyrisches Theater von Marionetten erfand, welche die Ehre hatten, in den Tuileries vor dem Kaiser und dem päpstlichen Nuntius Fragmente aus »Robert«, der »Favoritin« und »Géralda« zu singen. Das war, meint er, »etwas Ausserordentliches«, und der Graf Bacciocchi versicherte ihm, »dass man sich bei Hofe noch niemals so gut unterhalten habe.«

Alles in Allem ist das Buch des Herrn Duprez eine angenehme Lectüre, der es nicht an Interesse fehlt. Es ist, »ohne jeden Anspruch auf schriftstellerisches Talent« geschrieben, von einem Mann, der eine gute Meinung von sich hat, und von einem grossen Künstler, der mit der nämlichen Offenheit zu sagen wagt: an diesem Tage bin ich »applaudirt, an jenem bin ich ausgepöfien worden.«

Die für die Prüfung der Eleven des Conservatoires bestimmte Jahressitzung hat kürzlich in dem Saale der Rue bergère stattgefunden. Sämmtliche Eltern der Eleven waren zugegen. Dem Herrn Ambroise Thomas haben wir die Wiedereinführung dieser Prüfungen zu verdanken, die immerhin interessant sind, wenn sie auch die Schwäche oder Unerfahrenheit eines oder des andern der Vorgerufenen bekunden. In diesem Jahre wurde ein überwiegender Platz der classischen Musik einge-

räumt. Die Namen Beethoven, Weber, Händel, Mendelssohn und Spontini standen auf dem Programm. Herold, Rossini und Verdi fanden sich auch darauf vor. Das Orchester hat mit viel Feuer die Ouvertüre zu »Zampa« und mit einer merkwürdigen Delicatessenszene zum »Sommernachtstraum« ausgeführt. Herr Piccaluga hat mit seiner so sympathischen Stimme eine Arie aus dem »Ballo in maschera« gesungen; Mlle. Griswold liess auch in einer Arie aus »Julius Cäsar« von Händel, und Mlle. Hall in einem Duett aus »Ferdinand Cortez«, das sie mit Herrn Soutaine sang, nach der Art, wie sie gewisse Silben aussprachen und betonten, vermuthen, dass sie beide Engländerinnen seien. Ich irrte mich jedoch; nur eine derselben ist jenseits der Manche geboren; die andere ist eine Amerikanerin. Der Erfolg des Concerts war auf Seite der Mlle. Vacher-Gros und des Herrn Rivarde, welche mit gutem Stil und grosser Vollendung des Spiels das Andante mit Variationen und das Finale der Kreutzer-Sonate aufgeführt haben.

Der Gesang der Meermädchen aus »Oberon«, welchen das Programm, ich weiss nicht warum, eine »Barcarole« nannte, wurde in viel zu langsamem Tempo genommen und um das Zehnfache zu stark gesungen. So aufgeführt ist das köstliche und poetische Stück fast nicht zu erkennen. Und warum liess man es im Chor singen, nachdem es doch ein Solo in zwei Strophen ist, in welche sich das erste und das zweite Meermädchen theilen? So schreibt es wenigstens die deutsche Partitur vor, die man nur hätte ansehen dürfen.

Von der Arie des Huon, welche Herr Lamarque sang und die allerdings sehr schwer ist, will ich lieber schweigen. Es scheint, dass der junge Mann grosse Angst hatte; das ist wohl möglich, aber leider ist es zu spät, es wieder gut zu machen.

Mme. Patti verlässt Paris, nachdem sie vor einem gewählten Publikum, das, um sie zu hören, die Plätze sehr theuer bezahlte, höchst bedeutende Erfolge ihrer Virtuosität und der Neugierde erzielt hatte. Noch einige Tage, und die Lamplions, welche die Façade des Théâtre de la Gaîté erleuchtet haben, werden ausgelöscht sein. Man fragt sich nun, wo die Sänger, mit welchen der Impresario Merelli die Mme. Patti und Herrn Nicolini umgeben hatte, ihre freie Zeit zubringen werden?

L. v. St.

Berichte.

Lübeck.

Der 11. und 12. Juni dieses Jahres sind Tage, welche in der Musikgeschichte unserer Stadt Ereignisse bilden, auf welche mit Freude und inniger Befriedigung zurückzublicken ist. Ein Comité, dessen Seele unser unermüdetlicher, rastlos thätiger Musikdirector Stiehl wurde, trat zusammen, um ein Musikfest zu veranstalten, bei welchem der Andrang von fremden Besuchern so bedeutend wurde, dass das bescheidene Atribut desselben als eines localen wohl kaum mehr zutreffend erscheinen konnte. Das Hauptwerk des ersten Tages, »Die erste Walpurgisnacht«, gelangte zu würdiger Wiedergabe; Chor wie Orchester stand den vortrefflichen Leistungen der Solisten ebenbürtig zur Seite. Unter den Solovorträgen errang das Tripelconcert für Pianoforte, Violine und Cello mit Orchester von Beethoven den grössten Beifall, und wird diese Leistung der Solisten: Fr. Jeanne Becker, Herr Musikdirector Jean Becker, Herr Hugo Becker mit Recht als die Glanznummer des Abends bezeichnet. In diesem Trio bestand in der That eine bewundernswürdige Einheit, Klarheit und Durchsichtigkeit des Zusammenspiels. Der Geist des »Begründers des Florentiner Quartetts« scheint auch auf seine hochbegabten Kinder übergegangen zu sein, deren jugendliche Künstlerschaft ausser dem Vortrage dieses grösseren Werkes auch in Pianofortesolovorträgen: Nocturno Ciemoll von Chopin, Traumwirren von Schumann und Albumblatt von Bungeert und dem exquisiten Vortrage einer Cellophantasie von Grützmacher das Erstaunen Aller erregt hat. Eingeleitet wurde das Concert durch die schwungvoll ausgeführte Ouvertüre zu »Euryanthe«. Die folgende Alt-Arie aus »Semele« von Händel gab Fr. Fides Keller Gelegenheit, ihre schöne sympathische Altstimme im besten Lichte zu entfalten. Frau Müller-Ronneburger gewann die Herzen durch den schönen Vortrag der Arie »Ocean, du Ungeheuer«. Die zweite

Abtheilung begann mit einem neuen Violonconcerte von Fr. Germsheim, vorgelesen von Herrn Jean Becker. Der hochbedeutende, geistige Inhalt desselben kam durch den Vortragenden zur schönsten Geltung. Die keusche, an Beethoven erinnernde Einfachheit der Motive des ersten Satzes, die durchsichtige Instrumentation bekunden ein hervorragendes Compositionstalent, nicht minder gelungen erscheint der an Schwierigkeiten für das Soloinstrument reiche, in vollem Leben pulsirende letzte Satz. Einen weiblichen Gegensatz bildet das duftige Andante, dem auch in der Instrumentation manche neue reizvolle Seite abgewonnen ist. Das Concert wird voraussichtlich in diesem Winter oft auf den Concertprogrammen erscheinen. Den Schluss des Tages machte die »erste Walpurgisnacht« von Mendelssohn. Zu den Gesangsolisten stellten sich hier in Herrn v. d. Medem und Herrn Hungar zwei schöne, ihres Könnens vollbewusste Männerstimmen. Chor und Orchester thaten, unter der umsichtigen Leitung des Herrn Musikdirectors Stiehl, ihr Bestes. Der 12. Juni brachte den Sängern einen anstrengenden Tag, morgens eine viestündige Probe, abends die Aufführung des hauptsächlich auf vocaler Basis beruhenden Werkes von Max Bruch: »Die Glocken«. Darüber, dass diese schöne Aufgabe, die bereits im verfloffenen Winter das Publikum hoch erfreute, von Neuem glücklich gelöst wurde, herrschte im Publikum nur eine Stimme. Herr Stiehl wusste das Ganze mit Energie und Umsicht zusammen zu halten. An der Spitze des Orchesters bemerkten wir mit Vergnügen als Vorgeiger Herrn Jean Becker, sowie dessen Söhne, ferner den bekannten Contrabassvirtuosen Leska aus Schwerin und andere Mitglieder der Schweriner Hofkapelle. Als die schönsten Nummern des Werkes sind uns auch diesmal erschienen der Chor »Denn mit der Freude«, das Tenorsolo mit Quartett und Chor »O zarte Sehnsucht«, die Chöre »Der Mann muss hinaus« und »Heilige Ordnung«, nicht zu vergessen des Schlussgesanges, welcher das Werk des zweiten Tages und des ganzen Festes würdig beschloss. Die Solisten erwarben sich gleichmässig reichen Beifall durch die Hingabe an ihre dankbaren Aufgaben. *) Den Hörern und Mitwirkenden werden diese beiden Musikfesttage unvergesslich bleiben als Tage der Erhebung und Erbauung für das Gemüth.

*) Die neue Glockencomposition von Bruch wird man schwerlich zu diesen »dankbaren Aufgaben« rechnen können, am wenigsten für normal gebildete Sänger, da sie kein einziges Stück für Sologesang enthält, welches schön geformt und von bedeutendem Inhalt wäre. D. Red.

* (Joseph Müller †.) Am 18. Juni starb in Berlin nach langem Leiden der Bibliothekar und Secretär an der Königlichen Hochschule für Musik derselbst, Herr Joseph Müller, im Alter von 44 Jahren. Den Lesern der Allgem. Musikalischen Zeitung ist er durch seine Thätigkeit als Redacteur dieses Blattes, welche sich vom Juli 1874 bis Ende 1879 erstreckte, in Erinnerung. Der Verstorbene war eine Autorität auf dem Gebiete der Bibliographie. Sein Katalog der musikalischen Abtheilung der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. (Bonn, Marcus 1879) ist eine der besten bibliographischen Leistungen unserer Zeit und in seiner Art ein Musterwerk. Die im Vorworte versprochene dritte Abtheilung ist leider nicht erschienen; das Manuscript lag fertig da, aber dem Verfasser fehlten die Mittel zur Veröffentlichung, und ein Verleger, der die bedeutenden Herstellungskosten riskirt hätte, wollte sich nicht finden. Seit Müller von der Redaction der Zeitung zurückgetreten war, arbeitete er an einem chronologisch-thematischen Verzeichniss der Werke Haydn's. Seine umfangreiche Bibliothek enthält Seltenheiten ersten Ranges und namentlich werthvolle musikwissenschaftliche Werke. Den nahen Tod voraussehend verkaufte er sie vor wenigen Wochen an einen Berliner Antiquar. In der Führung seiner Amtsgeschäfte war Müller von rühmlicher Sorgfalt — eine fleissige, genaue, ordnungsliebende Natur, der geborene Bureau- und Bibliotheks-Besamte. Eine quälende Lungenkrankheit hinderte ihn freilich schon länger als ein Jahr an jeder ernstern wissenschaftlichen und amtlichen Thätigkeit, und nahm ihn endlich im besten Mannesalter dahin. Die Musikwissenschaft, der er ein vortreffliches Hülfsmittel geliefert hat und bei längerem Leben ohne Zweifel noch gleich werthvolle Arbeiten geliefert haben würde, wird sein Andenken in Ehren halten.

[401] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Cracoviennes.
Polnische Lieder und Tänze

(Dritte Folge)
 für das
 Pianoforte zu vier Händen
 componirt von
SIEGMUND NOSKOWSKI.

Op. 7.

Heft I. Pr. 3 *M* 50 *S*.

No. 1 in Fismoll Pr. *M* 1. 50.
 No. 2 in E dur (Ein Hochzeitsreiter) - 1. 50.
 No. 3 in F dur - 1. 50.

Heft II. Pr. 3 *M* 30 *S*.

No. 4 in Bmoll Pr. *M* 1. 50.
 No. 5 in Es dur - 1. 50.
 No. 6 in Hmoll - 1. 50.

[402] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Compositionen

von

RICHARD BARTH.

Romanze

für Violine mit Begleitung des Orchesters.

Op. 3.

Partitur 3 *M*. Stimmen 3 *M*. Mit Pianoforte 3 *M* 50 *S*.

Neue deutsche Tänze

für Pianoforte zu vier Händen.

Op. 4.

Preis 4 *M*.

Für Pianoforte zweihändig bearbeitet vom Componisten

Preis 3 *M* 50 *S*.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 5.

Complet 3 *M*. Einzeln: No. 1—7 à 60 und 90 *S*.

Sechs

Lieder und Gesänge

von Hans Schmidt

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 6.

Complet 3 *M*. Einzeln: No. 1—6 à 60 und 90 *S*.

Erste Begegnung.

Gedicht von Walther von der Vogelweide

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Preis 1 *M*.

[403] In meinem Verlage sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zwölf grosse Concerte
 für Streichinstrumente

von

G. F. Händel.

Op. 6.

Vollständige Orchesterstimmen 22 Mark netto.

| | |
|---------------------------------------|------------------------------|
| Violino I concertino | Preis <i>M</i> 3. 60. netto. |
| Violino II concertino | - 3. 60. - |
| Violino I ripieno | - 3. 40. - |
| Violino II ripieno | - 3. — - |
| Viola | - 3. — - |
| Violoncello (e Cembelo I.) | - 3. 30. - |
| Contrabasso (e Cembelo II.) | - 3. 60. - |

Diese Stimmen enthalten auf das Genaueste die Musik wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.

Die vollständige Partitur
 dieser zwölf Concerte

(Band 50 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft)

ist durch die Verlagsbandlung für 16 Mark netto zu beziehen.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

[404] **Lieder und Gesänge**

von

Johannes Brahms.

Für Pianoforte allein

von

Theodor Kirchner.

- No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wohnenvolle!
 (Op. 33. No. 9) Pr. *M* 2. —.
- 2. Ein Sonnett: »Ach könnt ich, könnte vergessen sie« (Op. 44.
 No. 4) Pr. *M* 1. 50.
- 3. Die Mainacht: »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche
 blinkt« (Op. 43. No. 2) Pr. *M* 1. 50.
- 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz«
 (Op. 44. No. 7) Pr. *M* 1. 50.
- 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in
 Feld!« (Op. 43. No. 4) Pr. *M* 2. —.
- 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Ro-
 manzen (Op. 33. No. 3) Pr. *M* 2. —.
- 7. »Ruhe, Süßliebchen, im Schattene«, aus den Magelone-Ro-
 manzen (Op. 33. No. 9) Pr. *M* 2. —.
- 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59.
 No. 2) Pr. *M* 2. —.
- 9. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmenten« aus den
 Magelone-Romanzen (Op. 33. No. 3) Pr. *M* 1. 50.
- 10. »Muss es eine Trennung geben«, aus den Magelone-Romanzen
 (Op. 33. No. 43) Pr. *M* 1. 50.
- 11. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«, aus den Magelone-
 Romanzen (Op. 33. No. 44) Pr. *M* 2. —.
- 12. »O komme, holde Sommernacht« (Op. 58. No. 4) Pr. *M* 1. 50.
- 13. Sorenade: »Leise, um dich nicht zu weckene« (Op. 58. No. 8.)
 Pr. *M* 2. —.
- 14. »Dein blaues Auge hält so still« (Op. 59. No. 8) Pr. *M* 1. 50.
- 15. »Wenn du nur zuweilen lächelst« (Op. 57. No. 9) Pr. *M* 1. 50.
- 16. »Es träumte mir, ich sei dir theuer« (Op. 57. No. 3) Pr. *M* 1. 50.
- 17. »Strahlst zuweilen auch ein mildes Licht« (Op. 57. No. 6.)
 Pr. *M* 1. 50.
- 18. Die Spröde: »Ich sehe eine Tig'rine« (Op. 58. No. 3) Pr. *M* 1. 50.
- 19. Schwermuth: »Mir ist so weh um's Herz« (Op. 58. No. 5.)
 Pr. *M* 1. 50.
- 20. Agnes: »Rosenzeit wie schnell vorbei« (Op. 59. No. 5) Pr. *M* 1. 50.
- 21. Sandmännchen: »Die Blümlein sie schlafen« (Volkstücker-
 lied) Pr. *M* 1. 50.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 7. Juli 1880.

Nr. 27.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Zur Herausgabe der Briefe Mozart's. (Schluss.) — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Zum Gesangunterricht. (Aus dem Tagebuche eines Gesanglehrers von Joh. S. Venzoni.) — Aus München. (Ueber Goldmark's Oper »Königin von Sabas.«) — Anzeiger.

Zur Herausgabe der Briefe Mozart's.

(Schluss.)

Briefe an Puchberg, Mozart's Freund und Ordensbruder, sind in den »Mozartiana« 24 veröffentlicht; nur sechs derselben waren vorher schon bekannt. Ein Datum, oder eine Notiz, welche die Stelle des Datums vertritt, tragen zehn. Den Brief S. 42 ff. hat Mozart mit drei Unterbrechungen vom 12. bis 14. Juli geschrieben, da er ihm sehr schwer wurde; »den 15ten« auf S. 43, Z. 43 ist Schreib- oder Druckfehler für »den 13ten«. Von den elf undatirten Briefen setze ich drei in das Jahr 1788. Auf S. 65 ff. steht ein Brief, der laut Puchberg's Notiz am 17. Juni dieses Jahres geschrieben sein wird. Puchberg wird darin über eine Subscription beruhigt, Mozart will »die Zeit um einige Monate mehr hinaussetzen«. Was es hiermit für eine Bewandniß hat, zeigt Brief S. 55 f. Mozart bittet um 400 Gulden »bis künftige Woche, wo meine Academien im Casino anfangen; bis dahin muss ich nothwendigerweise mein Subscriptions-Geld in Händen haben.« Wir ergänzen also, dass die Subscription geringen Erfolg gehabt hat (im Jahre 1789 ging es Mozart nicht besser damit, s. S. 43), und dass er deshalb den Beginn der Concerte noch hinausschob. Es ist auch der förmlichere, weniger vertrauliche Ton des Briefes S. 55 f. zu beachten, der denselben von Briefen der Jahre 1789—94 abhebt und auf eine frühere Zeit schliessen lässt, da der Schreiber dem Adressaten noch fremder gegenüberstand. Ist Brief S. 65 ff. vom 17. Juni, so werden wir diesen in den Anfang desselben Monats setzen dürfen. An die angekündigten Concerte knüpft sich wie von selbst noch eine Vermuthung. Im Juni, Juli und August 1788 schrieb Mozart bekanntlich seine drei letzten Symphonien. Es war nicht seine Art, dergleichen Werke ohne einen festen praktischen Zweck zu componiren. Sicherlich waren diese Symphonien bestimmt, in den Subscriptions-Concerten zur Aufführung zu kommen.

Auf die Art, wie es Mozart wünschte, konnte Puchberg ihm nicht helfen; er bittet ihn daher, ihm auf andere Weise Geld zu verschaffen (17. Juni 1788; s. S. 59 f.). Seine Lage war sehr traurig, er fürchtet »Ehre und Credit zu verlieren«. In die nun folgenden Wochen, also etwa um den Anfang Juli, scheinen mir die Briefe S. 59 und S. 85 zu gehören. Sie offenbaren, dass auch die indirecte Hilfe Puchberg's ausgeblieben, und zudem Constanze auf den Tod erkrankt war.

Dem Jahre 1789 muss Brief S. 63 f. zugewiesen werden. Neujahr steht bevor, im nächsten Monat soll eine Oper Mozart's zum ersten Male gegeben werden. Es kann nur *Così fan tutte* gemeint sein, deren erste Aufführung den 26. Januar 1790 statt

XV.

fand; auf dasselbe Jahr führt uns die Erwähnung der »Arbeit für den König von Preussen«, d. h. der drei Streichquartette, welche im Mai 1790 vollendet waren. Mozart schreibt, »morgens« (von dem Tage, da er den Brief aufsetzt, gerechnet) könne des Abends keine Musik bei ihm sein, aber Donnerstag lade er Puchberg um 10 Uhr Vormittags zu einer kleinen Opernprobe. Auf Donnerstag fiel der 31. December, also ist der Brief höchst wahrscheinlich vom 29. December 1789. Er steht hiernach in enger Beziehung zu dem Brief vom 20. Januar 1790 (Nottebohm S. 57 f.). Mozart hatte um 400 Gulden gebeten, Puchberg schickte zunächst nur 300, erbot sich aber bald darauf aus freiem Antriebe brieflich, dem Freunde auch die übrigen 100 Gulden noch zu leihen, falls er derselben bedürfe. Darauf denn jener zweite Brief als Antwort. Die Erwähnung der Streichquartette bietet in der Folge noch mehrfach einen sichern Anhaltspunkt. So für Brief S. 58 f. Auf die in ihm ausgesprochene Bitte schiekt Puchberg am 17. Mai 1790 Gulden; dies ist mithin auch wohl das Datum des Bittbriefes. Den »künftigen Samstag«, also den 23. Mai, will Mozart seine neuen Quartette bei sich machen; da er dies ganz allgemein sagt, so müssen wir annehmen, dass sie alle drei bis dahin fertig gewesen sind. Die Thatsache wird durch eine weiter unten zu erwähnende Briefstelle bestätigt, und beweist, dass die Angabe des thematischen Katalogs, nach welchem das letzte der Quartette im Juni 1790 componirt wäre (Köchel, Nr. 590), unrichtig ist. Wichtiger noch im Interesse der Chronologie ist eine andere Aeußerung in dem Briefe S. 58: »Ich habe nun sehr grosse Hoffnung bey Hofe. Denn ich weiss zuverlässig, dass N. N. meine Bittschrift nicht, wie die andere begünstigt oder verdammt, herabgeschickt, sondern zurückbehalten hat. Dies ist ein gutes Zeichen.« Nohl hat (Nr. 267) den Brief nach dem Autograph mitgetheilt; für N. N. wird bei ihm, ebenso wie bei Jahn (III¹, 494) gelesen: »der K[önig]«. Dass Mozart sich bei »König« Leopold — die Krönung zum Kaiser fand erst den 9. October 1790 in Frankfurt statt — um die zweite Kapellmeisterstelle und den Musikunterricht in der königlichen Familie bemühte, wissen wir auch sonst (s. Jahn III¹, 188 f., vergl. Notzeb. S. 10 f.). Es fragt sich aber, ob an diese Bemühungen hier zu denken ist. In derselben Stelle wird noch auf eine andere Bittschrift angespielt. Jahn und Nohl lesen freilich »andere« statt »anderes«, und dann würde der Sinn ein ganz verschiedener sein. Gut wäre es, wenn hierüber Gewissheit hergestellt werden könnte. Vorläufig aber halte ich Nottebohm's Lesart für die richtige und finde die Veranlassung zu der »andern«, früheren Bittschrift an den König im Brief S. 87 f. berührt. Mozart machte sich, wie man aus diesem Briefe ersieht, um so grössere Hoffnungen, als

XV.

er den Schritt unter Mitwirkung des Baron Swieten that. Er war erfolglos, zugleich schwand die Aussicht auf baldige Verbesserung seiner Finanzen und Mozart war nun genöthigt, wie er S. 58 schreibt, bei Wucherern Geld aufzunehmen. Ich setze daher den Brief S. 87 f. in die Zeit gleich nach dem Regierungsantritte Leopold's, also in die zweite Hälfte des März oder den April. Dass Mozart sich gerade in dieser Zeit mit Händel's Leben abgab, ist erklärlich, da er laut Katalog im Juli 1790 das Alexanderfest und die Cäcilienode instrumentirte (Köchel, Nr. 591 und 592).

Vor den 17. Mai (S. 58), doch nicht um vieles früher, fällt auch der Brief S. 62 f., weil Mozart hier die Quartette als noch nicht vollendet bezeichnet, aber doch schon an den Stich denkt. Anfang Juni endlich ist er dabei, sie für ein Spottgeld zu verkaufen, um nur Geld in die Hände zu bekommen. Dieses sagt er in dem Briefe S. 85 f., dessen Datum wieder genau zu bestimmen ist. Das Logis in der Währingergasse war im Mai 1790 aufgegeben; Mozart wohnte der Billigkeit halber einstweilen in Baden, und kam nur »wenn es höchst notwendige war zur Stadt. Die Oper, welche er dirigiren will, ist *Così fan tutte*, die am 6. Juni 1790 wieder aufgenommen wurde (Jahn II, 417). Der Brief ist also von demselben Tage, dies darf um so sicherer angenommen werden, als am folgenden in Baden eine Messe Mozart's aufgeführt wurde, wobei er doch wohl zugegen gewesen sein wird.

Für das Jahr 1791 habe ich unter den undatirten wieder nur einen Brief namhaft zu machen. Er steht S. 55 und ist zwischen dem 20. und 27. April geschrieben, wie sich dies unter Zuhülfenahme des Briefs vom 13. April 1791 (S. 52) leicht ergibt. Das Datum der Briefe S. 57 und 86 f. muss dahingestellt bleiben. Es mögen endlich die Briefe an Puchberg nach der Zeitfolge geordnet hier Platz finden: Anfang Juni 1788 (Notteb. S. 55 f.), 17. Juni 1788 (Notteb. S. 65 ff.; Nohl, Nr. 254), 27. Juni 1788 (Notteb. S. 59 f.; Nohl, Nr. 255), Anfang Juli 1788 (Notteb. S. 52 und S. 85), 12. — 14. Juli 1789 (Notteb. S. 12 ff.), 17. Juli 1789 (Notteb. S. 60 ff.; Nohl, Nr. 256, woselbst das Jahr unrichtig angegeben), 29. December 1789 (Notteb. S. 63 f.), 20. Januar 1790 (Notteb. S. 57 f.), 20. Febr. 1790 (Notteb. S. 56 f.), März oder April 1790 (Notteb. S. 87 f.), 8. April 1790 (Notteb. S. 54 f.; Nohl, Nr. 265), Anfang Mai 1790 (Notteb. S. 62 f.), 17. Mai 1790 (Notteb. S. 58 f.; Nohl, Nr. 267), 6. Juni 1790 (Notteb. S. 85 f.), 14. August 1790 (Notteb. S. 53 f.), 13. April 1791 (Notteb. S. 52), zwischen 20. und 27. April 1791 (Notteb. S. 55), 25. Juni 1791 (Notteb. S. 53; Nohl, Nr. 276). Unbestimmbar: Notteb. S. 57 und 86 f. —

Die Chronologie der Briefe glaube ich leidlich in Ordnung gebracht zu haben. Eine heikle Frage ist die nach der Zuverlässigkeit der Text-Überlieferung. Nottebohm hat schon darauf aufmerksam gemacht, und es ist in der That einleuchtend, dass eine beträchtliche Menge der Briefe in das Breitkopf-Härtel'sche Manuscript nur nach Copieen eingetragen sein können. Auf dem Wege der doppelten Abschrift, durch welchen der Inhalt vieler Originale zu uns gelangt ist, konnte sich allerdings manche Unrichtigkeit einschleichen. Von fünfen der Briefe existiren die Originale noch. Vergleicht man mit ihnen den Breitkopf-Härtel'schen Text, so ist das Resultat kein sehr günstiges. Nicht nur Fehler, sondern auch einzelne Auslassungen stellen sich heraus. Allerdings enthalten auch die Abdrucke nach den Autographen bei Nohl Nr. 261, 263, 267, 275, 276 (vergl. Notteb. S. 88, 30, 58, 17, 53) einiges, was unmöglich richtig sein kann, und es wäre, um zu einer begründeten Ansicht zu gelangen, vor allem eine neue, sorgfältige Collation notwendig. Nottebohm hat wohl zu Brief S. 30 eine solche vorgenommen, sagt aber nichts von Abweichungen, die meines Vermoethens doch gewiss vorhanden sind.

Immerhin bietet das Breitkopf-Härtel'sche Manuscript gegenüber den Briefen, welche man bisher auch nur durch Abschriften kannte, die Mittel, manche Stelle zu berichtigen, und es muss gesagt werden, dass selbst Jahn's Briefmittheilungen keineswegs von Lese- oder Druckfehlern frei sind. So wird z. B. der Anfang eines Briefes an das Basle (Notteb. S. 6; Jahn II, 665 f.; Nohl Nr. 72) an zwei Stellen durch Nottebohm's Ausgabe emendirt, während freilich eine dritte Stelle bei Nottebohm unrichtig ist. »Plappert« für »plaget« (S. 20, Z. 27), »Kammerdiener« für »Kameraden«, »Bartelsdorf« für »Bernstorff« (S. 21, Z. 4, 12), »Ulm« für »Uebene«, »Vogte« für »Probst« (S. 69, Z. 12, 16) — um nur ein paar Stellen noch anzuführen — sind offenbare Berichtigungen. Dagegen ist allerdings auch die Zahl der Stellen nicht klein, wo die älteren Lesarten bei Jahn und Nohl augenscheinlich das richtige bieten. Solche finden sich z. B. auf S. 18, 20, 25. An der letztgenannten Stelle sind die Fehler des Breitkopf-Härtel'schen Manuscriptes so offenbar (»Gerichtes« für »Gewichtes«, »aggira« für »aggios«), dass ich nicht recht begreife, weshalb Nottebohm sie nicht verbessert hat.

Wo kein älterer Text zur Vergleichung vorliegt, muss man die fehlerhaften Stellen nach inneren Anzeichen herauszufinden suchen. Zwar wenn Nottebohm S. 67 Z. 9 v. u. für verderbt hält, so glaube ich dass er irrt. *Out aw* ist nichts anderes, als das im Munde der Engländer corruptirte *entre eux*; man braucht also von dem vorübergehenden Worte *Compositours* nur den letzten Buchstaben zu streichen, so ergibt sich ein untadeliger Sinn. Uebrigens aber stößt man auf bedenkliche Stellen genug. Dass es S. 31, Z. 20 »freyliche« für »herzliche, Z. 9 »Du« für »und« heissen muss, S. 34, Z. 2 v. u. vor »bei Dir« das Wörtchen »statt« fehlt, S. 75, Z. 3 »abhängen« aus »abläugnen« verschrieben ist — solche und ähnliche Dinge sieht man leicht. Aber was heisst S. 74, Z. 1 »und den doppelten Leuchter mit Wachs vor meiner«? Gibt es einen annehmbaren Sinn, was wir S. 14, Z. 2—3 lesen: »in ein paar Monaten muss mein Schicksal in der geringsten Sache auch entschieden sein«? Und dergleichen findet sich mehrfach. Der Conjecturalkritik ist also hier noch ein Feld eröffnet. —

Es sei endlich ein dritter Punkt berührt: die Sachberichterung. Ich sage wohl nicht zuviel: bei manchen Briefen hat man ein Gefühl, als ob man im Nebel seinen Weg suche. Es kommen in den Briefen viele Anspielungen auf locale Verhältnisse und eine Menge Namen oder Namen-Andeutungen vor, die heutzutage selbst für den gebornen Wiener nur zum kleinsten Theile noch verständlich sein dürften. Hier wäre ein sorgfältiger Commentar von nöthen. Wenn Mozart schreibt: »Wen glaubst Du dass ich hier angetroffen? — das Mädchen welche so oft mit uns im Auge-Gottes Verstecken gespielt hat — Büchner, glaub ich hiess sie« (S. 41), so wird niemand den Inhalt dieser Zeilen begreifen, der nicht weiss, dass Mozart 1781 bei Constanzens Mutter auf dem Peter im Hause »zum Auge Gottes« gewohnt hat. S. 32 wird zweimal ein gewisser Wetzlar erwähnt; ist es der Baron Wetzlar, welcher Mozart in den früheren Jahren seines Wiener Aufenthaltes sich so hülfreich erwies? Wer ist Montecuculi (S. 29)? was hat es mit den Familien Rehberg, Wildburg, Schwingenschuh für eine Bewandnis? Jene Zeit liegt nicht soweit zurück, dass man solche Fragen ganz ohne Aussicht auf Beantwortung thun müsste. Eine genaue Kenntniss der in Mozart's Kreise erscheinenden Personen macht die Verhältnisse, unter welchen die Briefe geschrieben wurden, erst recht lebendig. Die Schwierigkeiten der Erklärung sind freilich um so bedeutender, als sehr häufig an Stelle der Namen nur ein N. N. gesetzt ist. Dieses rührt in den wenigsten Fällen von Mozart selbst her, meistens hat wohl seine Wittve Sorge getragen, dass bei der Copie die wirklichen Namen unterdrückt wurden. Um Takt und Pietät ist es ein köstliches Ding. Aber eine soweit getriebene Geheimthueri

bei Personen, die uns gar nicht um ihrer selbst, sondern allein noch um Mozart's willen interessiren, macht den aufmerksamen Leser doch verdriesslich. Es mag sein, dass in manchem Falle nicht viel darauf ankommt, ob man weiss, wer hier oder dort gemeint sei. Da aber das werthvolle biographische Material einmal vorliegt, hat man auch die Pflicht, es so genau und vollständig verstehen zu lernen, wie möglich. Einige schätzbare Notizen hat Nottebohm schon gegeben (die Vermuthung »Lichnowsky« auf S. 64 trifft wohl nicht zu; es ist doch der Arzt gemeint, mit dem sich Mozart abfinden will?), sehr vieles aber bleibt nach dieser Richtung hin noch zu thun übrig. Mit einiger Aussicht auf Erfolg wird die Aufgabe einer Sacherklärung zu diesen Briefen nur von jemandem unternommen werden können, der mit den localen und gesellschaftlichen Verhältnissen des damaligen Wien genau bekannt ist. Vielleicht fühlt sich Nottebohm durch diese Zeilen angeregt, gelegentlich selbst einmal die Arbeit anzugreifen. Es wäre dankenswerth, wenn er sich dann nicht auf die von ihm jetzt herausgegebenen Briefe beschränken wollte. Auch bei den schon bekannten Briefen Mozart's hat die orientirende Einführung und die Specialerklärung noch mancherlei zu leisten.

Philipp Spitta.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

III.

Aufenthalt in Wien.

(Schluss.)

Kelly's Abenteuer mit einem böhmischen Officier. Glänzender Carneval. Junge Engländer zerschlagen Strassenlaternen. Streit des Stephan Storace mit einem Gardeofficier. Abreise nach London; Abschied von Mozart.

Ungefähr zwei Monate hiernach traf ein unglücklicher Umstand ein, der alle meine Zukunftspläne hätte zerstören können. Ein junger böhmischer Officier von hoher Stellung in kaiserlichen Diensten setzte sich in den Kopf, dass ich ihn in der Neigung der Gräfin S. verdrängt hätte. Obgleich ich ihn des Gegentheils versicherte, that er alles Erdenkliche, um mich zu erniedrigen und zu heleidigen. Er liess mich bewachen, wohin ich auch ging, und bestach sogar meinen eignen Diener, um ihm meine Geheimnisse zu verrathen. Ich kümmerte mich jedoch nicht im geringsten um seine Drohungen.

Eines Abends, als ich die Rolle des Ritters in Paesello's Oper »La Frascatana« gespielt hatte, entledigte ich mich meines Rockes, behielt aber mein sonstiges Theatercostüm an und warf einen Mantel über, um bei einem Freunde zu Abend zu essen. Die Oper endete später als gewöhnlich, und die Unterhaltung bei meinem Freunde verzögerte sich bis zwischen vier und fünf Uhr Morgens. Als ich nach Hause ging, war es ziemlich dunkel, aber ich konnte doch bemerken, dass mir zwei Männer folgten; als ich in die italienische Strasse einbog, kamen sie mir nach und stiessen mich an eine Mauer. Sie waren in Mäntel gehüllt; ich erkannte in dem Einen Graf U. und im Andern seinen Gefährten, Baron S., einen Officier desselben Regiments. Ich verlangte in des Kaisers Namen, in dessen Dienst ich sowohl stehe als sie, sie möchten mich loslassen. »Nein, Schurke!« war die Antwort, »bis du unsern Verdacht als begründet erklärst, ist dein Leben in unseren Händen.« Ich bestand auf meine Versicherung, nicht die geringste Kenntniss von der bewussten Dame zu haben. Der Baron antwortete: »Du lügst, du Schuft!« und schlug mir ins Gesicht. Sofort gab ich ihm

den Schleg mit solcher Heftigkeit zurück, dass mein Gegner rücklings niederfiel. Als ich mich befreit sah, ergriff ich die Gelegenheit und lief fort, da ich meiner Ansicht nach mein Leben nur durch Flucht retten konnte.

Ich war noch nicht weit gelaufen, als die Polizisten, die dort Nachts die Strassen entlang patrouilliren, mir begegneten; indem sie ihre Schwerter auf meine Brust hielten, geboten sie mir stillzustehen — während meine Verfolger mir auf den Fersen und bereit waren, mit ihren Säbeln mich niederzuhauen. Diese beiden lebenswürdigen Officiere gaben mich bei der Polizei für einen Räuber aus; und die Schützer der Nacht wollten mich gerade mit zur Wache zerren; aber indem sie dieses thaten, rissen sie meinen Mantel auf und sahen das reichgesteckte Costüm, in welchem ich gespielt hatte. Ich hatte meine beiden Uhren in der Tasche und meine Diamantringe an den Fingern. Als die Polizisten das sahen, sagte der eine zum andern: »Dieser kann unmöglich ein Dieb sein.« Ich theilte ihnen mit, dass ich ein zum Hofe gehörender Sänger sei und bat sie, mich zu meiner Wohnung zu führen, wo sie sich von der Wahrheit meiner Angaben überzeugen würden. Aus Zartgefühl wünschte ich die Angelegenheit, in welche der Ruf eines weiblichen Wesens verflochten war, zu verheimlichen, allein meine heldenmüthigen Gegner (welche mir noch immer folgten), schwuren, dass sie die Ersten sein würden, diesen ganzen Hergang zu veröffentlichen, und obgleich ich ihnen jetzt entwischt sei, sie ein andermal Rache nehmen würden, wobei ich ins Gras heissen solle. Ich sagte ihnen, dass ich, da ich sie todt fand für jedes Ehrgefühl, alle ihre Mordangriffe zu verhindern wissen werde; aber ungeachtet ihres feigen Benehmens sei ich doch vollkommen bereit, ihnen als Mann zu begegnen. Mit Schimpfen und Drohungen entfernten sie sich, und die Polizei führte mich sicher zu meiner Wohnung, wofür ich sie reichlich belohnte.

Der erste Besucher am folgenden Morgen war mein Freund Dr. O'Rooke, welcher mir mittheilte, dass ihm der ganze Hergang der letzten Nacht im Militär-Kaffeehaus bekannt geworden sei, und dass ich in weniger als vierundzwanzig Stunden mein Leben für mein Betragen zu verteidigen haben werde. Der Doctor bat mich, auf jeden Fall mit meinem gütigen Freund und Gönner Marschall Lacy zu sprechen; auch mit dem Fürsten Karl Lichtenstein, dem Gouverneur Wiens. Diese distinguirten Personen riefen mir, den ganzen Hergang dem Kaiser zu berichten; und Fürst Lichtenstein versprach, Se. Majestät auf meinen Bericht vorzubereiten.

Da der Zugang zum Kaiser für Alle frei war, suchte ich Audienz und wurde mit folgendem gnädigen Empfang beehrt: »Nun, O'Kelly«, sagte Se. Majestät, »ich habe vernommen, dass Ihnen vorige Nacht ein sehr unangenehmes Ereignis zugestoßen ist; Fürst Lichtenstein hat mir alles darüber berichtet. Ich wünsche nichts über die Dame zu hören, das mögen Sie bei sich behalten; und in diesem Punkte haben Sie als ein Ehrenmann gehandelt; ich wünsche nur, aus Ihrem Munde zu vernehmen, wie der Streit mit meinen Officieren begann.« Ich erzählte ausführlich, wie Alles sich ereignet hatte, ausgenommen eins. Der Kaiser versprach mir volle Genugthuung und liess die beiden Helden sofort zu sich beordern. Sie erschienen vor ihm, und er fragte sie, wie sie wagen könnten, die Gesetze zu brechen. Der Graf sagte, dass ich der Schuldige sei, indem ich seinen Absichten auf eine Dame, für die er eine Neigung hege, entgegengetre, denn ohne diese Störung würde er aller Wahrscheinlichkeit nach Erwidern finden. Der Kaiser machte, meiner besten Erinnerung nach, folgende Bemerkung, verbatim: »So, mein Herr, weil Sie eine Dame lieben, der Sie gleichgültig sind, glauben Sie gerechtfertigt zu sein, sich gegen diejenigen, die sich zufällig ihrer Gunst erfreuen, schlecht benehmen zu dürfen; meine Gesetze, mein Herr, sollen Ihrer

Boheit weder zum Opfer fallen, noch gereicht es meiner Armee zur Ehre, sich mit einem Manne zu besudeln, welcher sich in einer seiner Stellung so unwürdigen Weise betrügt. Es ist nicht nur die Pflicht meiner Officiere, unter einander den Frieden zu erhalten, sondern auch ihn unverbrüchlich gegen die Versuche Anderer zu wahren. Ihre Handlungsweise wird Sie gerechter Weise in den Augen der ganzen Armee brandmarken. Auf offener Strasse griffen Sie diesen jungen Menschen an, dessen Leben Sie ihm feiger Weise in einem Augenblicke zu nehmen gesucht haben, wo er unbewaffnet war, und mit Drohungen, welche seinen Widerstand unmöglich machten. Sie versuchten ihr Betragen zu rechtfertigen, indem sie bemerkten, dass sie ihrer Geburt und Stellung in der Gesellschaft eine Blöße geben würden, wenn sie sich die Beleidigung eines Bühnensängers gefallen liessen, welchen sie an Rang so weit unter sich stehend betrachteten. Der Kaiser bemerkte: »Der Sänger, den Sie vorgeben zu verachten, ist ein Ehrenmann; aber was Sie betrifft, so haben Sie wie Mörder gehandelt, und von diesem Augenblicke an halte ich Sie für unwürdig, ferner in meinen Diensten zu bleiben; ich werde daher den Befehl ertheilen, Sie aus der Armee zu entlassen.« Am nächsten Tage waren sie öffentlich degradirt.

Der ganze eben erwähnte Vorfall erschien in allen öffentlichen Zeitungen und verbreitete sich durch ganz Deutschland. Ich hatte die Freude, von allen Seiten zu hören, dass des Kaisers Entscheidung als gerecht anerkannt wurde; und als ich am ersten Abend wieder auf der Bühne erschien, wurde ich mit wiederholtem Bravorufen empfangen, was, wie ich mir schmeichelte, bedeuten sollte, dass das Publikum mein Benehmen durchaus billigte.

Jetzt rückte der Carnaval heran. Ich theilte Stephen Storace mit, dass ich die Erlaubniss vom Kaiser zu meiner Abreise erhalten habe und daher ihn und seine Schwester und Mutter am Ende des Festes nach London begleiten werde; er möge also nur die Eigenthümer von Drury Lane wissen lassen, dass ich mein Glück in ihrem Theater zu Anfang April versuchen, aber mich auf keine festen Bedingungen einlassen werde; diese würde ich bei meiner Ankunft in London selbst arrangiren und ich zweifle nicht an unserer Uebereinstimmung.

Der Carnaval entfaltete mehr Pracht als gewöhnlich. Wien war überfüllt mit Fremden aller Nationen und vielen Briten, ausser denjenigen die ich schon erwähnt habe. Die Ridotto-Bühle waren sehr besucht, und Alles war Glanz und Vergnügen. Besonders wurden die Engländer sehr geachtet und geliebt, — aber es waren ungefähr ein halbes Dutzend unter ihnen (ich will sie nicht nennen), welche gelegentlich dem frühlichen Gotte opferten und erhitzt vom Wein in den Strassen umhersehnderten und dabei Lust verspürten, das Lampenverbessern einzuführen, was sie eines Abends mit so grossem Erfolge betrieben, dass in der Grabenstrasse und Umgebung keine heile Lampe mehr zu finden war. Die Kunst, Lampen zu zerschlagen, kannten die ungebildeten jungen Wiener nicht, und gross war ihr Erstaunen und ihre Bestürzung, so lange in unwissendem Zustande gelebt zu haben; aber die Polizei, welche diese Wissenschaft nicht unter ihren Landsleuten verbreitet sehen wollte, gab den Professoren dieser neuen Kunst zu verstehen, dass sie den Schaden bezahlen und bei Wiederholung ihrer siegreichen Feldzüge ins Gefängniss wandern müssten.

Es war mir sehr unangenehm, dass so etwas geschah, obgleich sich nicht mehr als ein halbes Dutzend daran theilhaftig hatte, denn mit dieser Ausnahme hätte sich kein gebildeter Mensch mit grösserem Anstande benehmen können. Man erfuhr jedoch, dass der Kaiser sehr ungehalten darüber war und den Befehl ertheilt hatte, die ersten, die den Frieden brechen würden, in Haft zu nehmen.

Vier Tage vor meiner Abreise nach England hätte ein kleines

contre-temps unsere Reisepläne fast zerstört. Wir speisten in den Ridotto-Sälen zu Abend, und mein Freund Stephen Storace, der ein sprüchwörtlich nüchternen Mensch war und für Alles Sinn hatte, Trinken ausgenommen, nahm mächtige Portionen von schäumendem Champagner zu sich, was ihn ziemlich verwirrt machte. Er begab sich in das Ballzimmer und sah seine Schwester mit einem Officier in Uniform und Stiefeln mit Sporen tanzen. Beim Herumdrehen im Walzen verwickelten sich seine Sporen in dem Kleide der Storace und beide fielen nieder, zur grossen Belustigung der Umherstehenden. Stephen, welcher glaubte, seine Schwester sei absichtlich in diese Lage gebracht, wurde persönlich beleidigend gegen den Officier; es entstand ein grosser Wirrwarr, welchem dadurch ein Ende gemacht wurde, dass ein halbes Dutzend Polizisten Storace griffen und ihn mit sich zur Wache zerrten, wohin ihm mehrere englische Herren folgten. Der Gardeofficier war sehr gutmüthig und gestattete uns, Speisen und Champagner zu besorgen; wir verbrachten die ganze Nacht bei Storace, und Welch eine lustige Nacht! Am Morgen trennten wir uns, aber Storace war genöthigt in Haft zu bleiben, bis weitere Befehle gegeben wurden. Er war jedoch durchaus nicht niedergeschlagen, er dachte, wie er mir mittheilte, an das italienische Sprüchwort:

»Non anderà sempre così; come diceva

Il piccolo cane, quando menava

Il rosto alla fine la carne sarà cuerta.«

Ich war entschlossen, einen kühnen Versuch zu wagen, um ihn am Abend zu befreien. Ich stellte mich in den Corridor, durch welchen der Kaiser nach dem Diner zu seinem Studirzimmer ging. Er sah mich und sagte: »Nun, O'Kelly, ich glaube Sie schon auf dem Wege nach England?« Ich kann nicht fort, Sire«, antwortete ich; »mein Freund, der mit mir reisen wollte, wurde gestern Abend verhaftet.« Hierauf theilte ich Sr. Majestät mit, wie sich Alles zugetragen. Er lachte über den Wunsch des betrunkenen Componisten, zu fechten, und sagte: »Es thut mir leid um Storace willen, denn er ist ein Mann von grossem Talent; aber ich bedaure zu bemerken, dass einige von Ihren englischen Vornehmen (gentry), welche reisen, jetzt ganz anders als früher zu sein scheinen. Früher reisten sie, nachdem sie die hohe Schule verlassen hatten, — es scheint mir, dass sie jetzt reisen, bevor sie in der Schule gewesen sind.« Hier verliess mich Sr. Majestät mit den Worten: »Bon voyage, O'Kelly; ich werde den Befehl ertheilen, Storace sogleich frei zu lassen.«

Der nächste Morgen brachte ihm die Freiheit. Ich verabschiedete mich von meinem gütigen Patron Sir Robert Keith, den Marschällen Lacy und Laudon und Allen, die mich mit ihrer Gastfreundschaft und ihrem Schutze beehrt hatten. Ich nahm gleichfalls Abschied von dem unsterblichen Mozart, wie von seiner reizenden Frau und Familie; er gab mir einen Brief mit an seinen Vater Leopold Mozart, der am Hofe zu Salzburg lebte. Ich konnte mich kaum von ihm losreissen und beim Abschied weinten wir Beide.* In der That, die Erinnerung an die vielen glücklichen Tage, welche ich in Wien verlebte, wird nie aus meinem Gedächtniss schwinden.

(Fortsetzung folgt.)

(*) Kelly lernte Mozart in der glücklichsten und hoffnungsvollsten Zeit kennen. Mit der Abreise der italienisch-englischen Sänger wandte sich für Mozart alles zum Schlimmen, was die Leser schon aus seinen unlängst hier mitgetheilten Briefen erfahren haben. Die längere Anwesenheit dieser Sänger, namentlich Kelly's, in Wien würde die Lage des grossen Mannes vielleicht viel günstiger gestaltet haben.]

Zum Gesangunterricht.

Ans dem Tagebuche eines Gesanglehrers von Joh. S. Venzoni. Leipzig in Commission bei H. Matthes. 1879. 50 Seiten 8.

Ein Freund, mit dem nicht sehr deutlichen Namen »Herr N. N.« bezeichnet, las die Aufzeichnungen, welche der Verfasser lediglich zum Privatgebrauche gemacht hatte, fand Gefallen daran, zog das Beste zusammen und gab den Rath, dieses zu drucken. Der Autor folgte ihm in aller Bescheidenheit, und so ist die musikalische Literatur um ein kleines Büchlein reicher geworden.

Die Musik scheint Herrn Venzoni zur Zeit noch seine in ihrer Art unfertige Kunst zu sein, »deren Styl und Form noch gar nicht recht festgestellt sind.« (S. 34.) Diese Ansicht kommt daher, dass der Verfasser, wie seine ganze Schrift beweist, nur den modernen Theil unserer Kunst kennt. Da ist es allerdings kein Wunder, dass ihm »Styl und Form« noch zu wackeln scheinen. Seite 37—38 wird eine Lanze für Liszt und H. v. Bülow gebrochen; »ihr Einfluss könnte ein grossartiger geworden sein«, seufzt er, wenn Liszt nicht so »selbstlos«, so »demüthig bescheiden«, und Bülow nicht so sorglos wäre. Diese Ermüthigung ihres mangelhaften Componisten-Erfolges hat jedenfalls das Verdienst, neu zu sein. »Von der bewährten Gesangsmethode der alten Italiener«, meint der Verfasser, »sabele« man »unendlich viel.« (S. 42.) Es kann schon hieraus entnommen werden, und das weiterhin Gesagte bestätigt es dann auch, dass diese alte gepriesene Lehre für ihn wesentlich fabulös geblieben ist. Er hängt dem Neuen an, und wir wollen zu Nutz und Frommen unserer Leser aus den 54 Aphorismen diejenigen hier zusammen stellen, welche sein Verfahren beim Unterrichte deutlich machen. Man wird ohne Zweifel darin einen denkenden Künstler erkennen.

»1.

»Es gebührt eine sehr feine Gabe der Werthschätzung dazu, um in allen möglichen Beziehungen das Rechte in der Kunst von dem Irrthümlichen zu unterscheiden. Im Gesange hat man zuerst, gleich im Anfang beim Tonansatz und bei der zu bestimmenden Tonbildung, die weitgehendsten Beobachtungen anzustellen, um das individuell Eigenthümliche der Lage, der Kraft, der Tonverbindung und der Tonfärbung zu finden. Eine angewöhnte, forcirte, gedrückte oder gedämpfte Redeweise, oder sonstige Behandlung des Redetons, die in provinziellen Eigenthümlichkeiten der Sprache ihren Grund haben können, üben entschieden auf den zu bildenden Ton einen wichtigen Einfluss aus, und dieser kann demnach ein günstiger oder nachtheiliger sein, je nachdem das ganze Organ davon beeinflusst worden ist. Später muss die Aufmerksamkeit sich auf die sichere und reinste Verbindung der Töne in allen Intervallen und Lagen richten. Hierauf folgt die richtige Wahl in stufenweisem Fortschreiten der Uebungen, sowohl was die Behandlung der verschiedenen Vocale, als auch die Verbindung derselben mit den Consonanten betrifft. Wenn man bis dahin gelangt ist, dass durch mühsames Ueben jedes einzelnen Tons, derselbe innerhalb des ganzen Stimmumfangs biegsam geworden ist, dann erst geht man zum Studium des Vortrages über, bei welchem es ebenfalls nothwendig ist, wo möglich noch viel vorsichtiger und wählerischer zu Werke zu gehen, als bei den Grundübungen des Tones.

»2.

»Die Individualität der Stimmittel, den Zustand der geistigen Bildung, überhaupt die Summe alles dessen, was zur musikalischen Anlage gehört, muss der Lehrer bei dem Schüler ganz genau vorher prüfen; denn aus all diesem zusammengenommen ergibt sich die Methode und das einzelne Lehrverfahren. Wie kann man eine Sache kunstgerecht behandeln ohne

deren kleinsten Eigenthümlichkeiten und Eigenschaften gründlich zu kennen! Oft genug stellen sich dann im Verlauf des Studiums Umstände, Erscheinungen, Veränderungen und besondere Ereignisse in der Stimm-Entwicklung heraus, welche den Lehrer zu besonderem Eingreifen und zu Modificationen des Lehr-Verfahrens veranlassen. Daraus folgt die Wichtigkeit und der hohe Ernst der Aufgabe des Gesanglehrers. Diese Aufgabe ist um so schwieriger und fordert um so gebieterischer die ganze Kraft und den Willen des Lehrers heraus, als sie erfüllt werden soll an dem ihm gewöhnlich bisher unbekanntem Schüler, und zwar womöglich in kürzester Zeit und trotz aller sonstigen hindernden Umstände.

»3.

»Oft ist es die Hauptaufgabe des Lehrers, das Missverhältniss zwischen Kehlkopfschwäche und Athemkraft, oder umgekehrt, durch passende Uebungen zu heben.

»4.

»Stimmen von der Natur gross angelegt, d. h. solche, denen grosse Kraft und Dehnbarkeit des Tones gegeben ist, haben sich gewöhnlich vorwiegend der zarteren Behandlung und Aneignung des Kopftons zu befleißigen, und umgekehrt: Stimmen von zartem, lieblichem Klange, bei denen der Kopftön vorherrschend ist, müssen suchen den Brustton so viel wie möglich, jedoch mit grösster Vorsicht, nach und nach auszubilden, um ihrem Gesange auch Kraft und Fülle geben zu können.

»24.

»Meine Schüler fordern mich oft auf, ich solle doch auch, wie viele meiner Collegen, eine Gesang-Schule schreiben und herausgeben. Wozu denn! um etwa die Welt glauben zu machen, ich wüsste mehr als meine Collegen? Es ist leider Gottes mit allen diesen sogenannten Schulen so viel Unfug getrieben worden, dass man sich wohl zu hüthen hat, in den Verdacht zu kommen, auch Maculatur in die Welt gebracht zu haben. Die Uebungen, die ein Gesanglehrer dem Schüler zu geben hat, finden alle auf einem Bogen Papier hinreichend Platz; alles Andere wird daraus für jeden einzelnen Sänger apart mündlich erklärt und anempfohlen. Vocalisen und Solfeggien haben wir von vorzüglichen Lehrern so viele, dass in dieser Beziehung kein Mangel ist.

»Die Stimme ist kein fertiges Instrument, sie muss erst zu einem Instrument gebildet werden, und dann wird gelernt auf diesem Instrument zu singen. Als Instrument bildet sich die Stimme durch richtige Behandlung immer weiter aus, und je nach dem Fortschritt, werden neue, eigens passende Uebungen gewählt, um immer mehr Gleichmässigkeit, Geschmeidigkeit, Fertigkeit, Wohlklang und Feinheit zu erlangen. Der Vortrag wird auch in Grösse, Charakter und Geschmack erweitert und vervollkommenet und das Repertoire der Vortrags-Stücke ebenfalls mit Neuem bereichert.

»Das ist der Hergang der naturgemässen Stimm-Behandlung, abgesehen von den Ausnahmen und allerhand Modificationen bei den verschiedenen Stimmen, und dies Alles kann durch das geschriebene Wort, und wären es tausende, nicht erklärt, sondern muss als System durch mündliche Mittheilung jedem Schüler genau angepasst werden.

»49.

»Die Benutzung und Ausbildung der Kopfstimme oder des Falsetts, richtiger für alle Stimmgattungen »Halstimm« genannt, bildet fast den wichtigsten Theil beim Studium des Gesanges, um dadurch eine gute, natürliche und gleichmässige Tonbildung in allen Lagen der verschiedenen Stimmen zu er-

langen. Man fange mit weichem Oeffnen, zarter Anspannung und präcisem Schliessen der Stimmbänder piano an, und zwar auf den Tönen, die in der Bruststimme den Tönen der Kopfstimme zunächst liegen, und suche mit offenem Munde den Kopftön so weit wie möglich herunter in die Lage der Bruststimme zu bringen. Dadurch erreicht man mit der Zeit den für den gesanglichen Vortrag so überaus wichtigen Mixt-Ton, d. h. eine Mischung von Kopf- und Bruststimme, welcher wiederum die Brücke zu bilden hat, die einen unmerklichen Uebergang zwischen Brust- und Kopftön ermöglicht. Durch das sogenannte Tyroler-Jodeln wird jede Stimme, der man solches zumuthet, und wäre sie auch die stärkste und beste, total zu Grunde gerichtet, weil der Bruch zwischen den beiden Stimm-Registern bei solchem Gesang heraustreten soll, wogegen es in der Kunst heisst, dass dieser Bruch nicht heraustreten darf. — Sind diese Uebungen zur Erlangung eines leichten Ueberganges vom Kopf- zum Brustton, neben vielen andern gar nicht aufzuzählenden ausgeführt worden, so dürfen auch die obersten Kopftöne nicht unbeachtet gelassen werden. Darauf gehe man zum Anschwellen des Tons über, welches piano mit leicht geöffnetem Munde anfangen und bis zum Fortissimo mit vollständig offenem Munde und ruhiger Zungenlage anwachsen muss, um zuletzt wieder als Piano-Tön zu endigen. Dabei muss das Ohr sich mit dem Heraushorchen des besten, edelsten, metallreichsten Klanges angelegentlichst beschäftigen. Der Kehlkopf muss wie angenagelt fest und stille stehen, und bei keiner Uebung unterlasse man, während des Singens den Kopf von einer Seite zur andern zu bewegen, um jede unnötige, krampfhafte Anspannung der vielen theilhaftigen Muskeln zu beseitigen. Bei dickem, kurzem Halse ist die letztgenannte Anweisung noch mehr zu befolgen, um Dehnbarkeit, Geschmeidigkeit und Kraft denjenigen Muskeln mitzutheilen, die eben ein geschmeidiges, schnelles Oeffnen und Schliessen des Mundes bewirken sollen. Der Unterkiefer hat sich jederzeit frei und selbständig zu bewegen, wobei die Kinnbacken-Muskeln thätig sind und niemals, ausser im dramatischen Gesang, darf das Oeffnen des Mundes durch ein Hinanwerfen des Kopfes geschehen. Vocalisen auf A üben die Kraft und Biegsamkeit der Stimmbänder, bewirken ausserdem, dass die ganze Mundhöhlung sich erweitert, dass das Gaumensegel sich hebt, die Gaumenhöhlung sich nach hinten ausdehnt, die Zunge ruhig liegt und der Kehlkopf in allen Tonlagen unerschütterlich feststeht. Fehler und Unarten in Tonbildung und Klang entstehen alle aus Nichtbefolgung obengenannter Regeln und Vorschriften. — Die Uebung des Trillers in allen Tonlagen ist deshalb sehr wichtig zu nennen, weil sie überhaupt die Grundlage für die Beweglichkeit der Stimmen bildet. Man übt den Triller am besten und sichersten, indem man mit Tönen aus der Mittellage — aber bei geöffnetem Munde — zwei oder drei Trillerschläge in der Entfernung einer grossen Secunde schnell und weich von unten und von oben stets mit weichem Ton-An- und -Absatz auf einander folgen lässt. Auf dieselbe Art fügt man zu dieser Uebung mit der Secunde auch die der Terz, Quarte, Quinte und wieder zurück durch Quarte, Terz zur Secunde. Es ist leicht begreiflich, dass der Secunden-Triller klarer, deutlicher und correcter werden muss, wenn man nebenbei auch gleichsam den Trillerschlag auf einer Terz, Quarte u. s. w. übt. Die Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit der Stimme nach ihrem ganzen Umfange kommt auch der Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit des einzelnen Tons in Klang, Tonstärke und Fülle zu gute. Vocalisen können mit gleichmässiger oder abwechselnder Tonstärke und auf verschiedenen Vocalen geübt werden. Beim Solmisiren, d. h. bei der Anwendung der italienischen Notenbenennungen, müssen schon alle möglichen Schattirungen in Tonstärke und Vocalbildung gleichzeitig geübt werden. Man unterlasse

überhaupt nicht, die Stimme zuerst mit italienischen, offenen Vocalen in Sylben und Worten sehr fleissig zu üben und gehe erst darnach zu der sehr schwierigen Behandlung der deutschen Sprache im Gesange über; sonst wird man schwerlich jemals Sang und Klang in die Stimme bringen. Beschwerlichkeit des Athmens, Raubigkeit im Klang der Töne, Drücken derselben in den verschiedenen Lagen, vornehmlich in der Höhe und in der Tiefe, sind Schwächen und Fehler, die nur durch Befolgung der angedeuteten Regeln entfernt werden können. — Es ist eine falsche Annahme, wenn man sagt: in der Frauenstimme seien drei Register; in allen Stimmen existiren derer nur zwei: Brust- und Hals-Stimme. Bei der Bruststimme werden die Stimmbänder und der ganze Kehlkopf durch die Athemkraft in volle Vibration versetzt, wogegen bei der Halsstimme nur die Ränder der Stimmbänder vibriren. Aus dieser Erklärung wird man leicht ersehen, wie die Mischung der Register kunstgerecht zu Wege gebracht wird. Das sogenannte tiefere Brustregister in der Frauenstimme entsteht nur durch eine Verrückung der Lage des Kehlkopfes und schadet der Stimme ebenso sehr, als wenn der Kehlkopf in den hohen Lagen durch Mangel an Geschmeidigkeit und Kraft in Conflict mit dem Athem geräth. —

»Um als Sänger oder Sängerin ex professo zu gelten, muss man wenigstens über die Töne innerhalb zweier Octaven vollständig verfügen; d. h. man muss klangvoll sowohl pianissimo als fortissimo alle diese Töne, mit der Halsstimme herunter, und mit der Bruststimme hinauf und umgekehrt angeben, und dabei dunkle und helle Klangfarben auf allen verschiedenen Vocalen anwenden können. Ohne diese Disposition sollte niemand daran denken, sich für einen vollendeten Sänger zu halten.«

Aus München.

(Ueber Goldmark's Oper „Königin von Saba“.)

Karl Goldmark's vieractige Oper »Die Königin von Saba« kam am 14. Mai im kgl. Hof- und Nationaltheater zum ersten Mal zur Aufführung. Eine Reihe von Opern deutscher Componisten hat seit Jahren keinen dauernden Erfolg erringen können. Wenn wir nach der Ursache forschen, so tritt uns vor Allem die herrschende Richtung in der musikalischen Composition entgegen, und es kann heutzutage kaum mehr über Musik gesprochen werden, ohne Wagner dabei zu nennen. Ohne auf die Wagnerfrage näher einzugehen, mag die Behauptung genügen, dass die Compositionsweise, wie sie Wagner eigen ist, nur ihm allein zukommt und anpasst. Dass sie zur Weiterbildung etwa zu einer Schule, wie wir sie von Haydn, Mozart, Weber kennen, einen Ausgangspunkt bilden könnte, muss unbedingt verneint werden und kann der Nachweis an der Hand der Musiktheorie unschwer geliefert werden. *) Hieraus folgert, dass jeder Tonsetzer, der nicht aus eigener Kraft seinen eigenen Weg verfolgt, dem der Quell der Melodie nur spärlich Zufluss gewährt, auf diesem Weg einen nachhaltigen Erfolg nie er-

*) Es wäre immerhin von Werth, diesen Nachweis in einer eingehenden Darstellung wirklich zu liefern, denn die blossen Versicherung wird nur Wenige überzeugen. Das, was von früheren Meistern später nachgeahmt wurde und dadurch Schulen bildete, war anfangs auch rein individuell, schien des betreffenden Meisters ausschliessliches Eigenthum und in seiner Besonderheit unachahmlich zu sein. Es scheint also nicht, dass die Kritik hier einen leichten Stand hat. Sie würde aber ihre Position bedeutend verbessern, wenn sie überhaupt gegen die übertriebene Begünstigung unseres Opernwezens Front machen wollte, denn damit würde sie den wunden Fleck in unserer praktischen Musik berühren; von diesem Gesichtspunkte aus muss auch die Sache einmal reformirt werden. D. Red.

ringen kann. Man braucht nicht absoluter Gegner Wagner's zu sein, um zu glauben, dass seine Musik soviel Absurdes und Nichtnachahmenswerthes enthält, dass Jedem, der seine Werke zum Vorbilde nimmt, die grösste Vorsicht geboten ist, und selbst dann wird die Originalität in Frage gestellt sein. Energetische Charaktere beherrschen und bestimmen die Kunstrichtung ihrer Zeit, ob sie dieselbe überdauern, ist eine Frage der Zukunft, die voreilig zu lösen unterbleiben möge; wir möchten deshalb Karl Goldmark's Musik eben so wenig wie die seines Vorbildes Zukunftsmusik nennen. Der deutsche Operncomponist befindet sich gegenüber dem französischen offen im Nachtheil; während dieser für einen Operntext nicht selten zwei Librettisten gleichzeitig findet, ist es für jenen schwierig und mühevoll, einen Dichter von Beruf zu gewinnen. Es ist deshalb begreiflich, dass die Musiker den Nachlass des fruchtbaren Mosenthal auszunützen streben, haben doch Nicolai mit den »Lustigen Weibern von Windsor« und Brüll mit dem »Goldenen Kreuz« Glück gehabt, auch die »Folkunger« sollen nicht vergessen sein. Nach diesem ist es erklärlich, dass Goldmark auch zu Mosenthal seine Zuflucht nahm und dessen »Königin von Saba« zur Composition erwählte. Besonderer poetischer Reiz wohnt der Mosenthal'schen Dichtung nicht inne; die Handlung bewegt sich auf dem beliebten gewordenen Gebiet der sinnlichen Liebe; weder der weise Salomon, noch Sulamith, die Tochter des hohen Priesters, sind ideale Gestalten; die Königin von Saba, ein beherrschendes Weib, das den jungen Assad, den Verlobten Sulamith's, bestrickt und, wie aus Beider Aeusserung hervorgeht, auch verführt hat. Die spätere Verzeihung und Versöhnung dieser an sich zwar häufig vorkommenden und poetisch-künstlerisch unwirksamen Ursache des Conflictes vermag keinen Nimbus zu verleihen, und so fällt das Interesse für die handelnden Personen gänzlich zu Boden. Die Handlung ist ausserordentlich dürftig, und der äussere prunkvolle Aufputz mit Decorationen, Aufzügen und Tänzen kann keinen genügenden Ersatz bieten. Es sei hier nur eines Momentes der Erholung gedacht; zu Beginn des dritten Actes ist ein geschmackvoll arrangirtes Ballet der Almeen von sehr guter Wirkung; es darf aber nicht übersehen werden, dass die ohnehin schleppende Handlung zum Stillstand dadurch gebracht ist. Der Inhalt der Oper ist kurz folgender: Assad, der Liebling Salomon's, war der Königin von Saba mit einer Einladung entgegen gesandt und eilt dem hohen Gast voraus. In der Halle des Palastes werden die Vorbereitungen zu seiner Vermählung mit Sulamith getroffen, die dem Bräutigam seit seiner Rückkehr nicht mehr begehrenswerth erscheint. Er gesteht Salomon den tiefen Eindruck einer ihm traumhaften Erscheinung am Fuss des Libanon, die sich ihm als verführerisches Weib aus den Wellen steigend gezeigt habe. Beim Einzuge der Königin von Saba und ihrer Begrüssung mit Salomon erkennt Assad in ihr die Erscheinung, wird aber stolz zurückgestossen. In der mondhehlen Nacht weilt die Königin im Garten, in den ihre Sclavin Astaroth Assad lockt; plötzlich tritt ihm die Königin gegenüber und umfängt den Bestürzten, bis sie der grauende Morgen und der nahende Palastwächter verscheucht. Während der Vermählungsfeierlichkeit im Tempel erscheint die Königin abermals, die Handlung unterbrechend; Assad wirft bei ihrem Anblick den Ring von sich und will den Schleier der Königin lüften, um sich Gewissheit zu verschaffen; die Königin verneint abermals ihn zu kennen. Bei der Beschwörung des ihn beherrschenden Dämons stürzt er anbetend der Königin zu Füssen, wodurch er als Tempelschänder der Todesstrafe verfällt. Beim folgenden Feste durchschaut Salomon das Räthsel, weil die Königin durch das heftige Verlangen der Freilassung Assad's sich verrathen; Salomon wandelt die Todesstrafe in Verbannung an der Wüste Saum, wohin ihm die Königin folgt und ihn durch ihre Liebeswerbung neuerdings verlocken will; Assad aber

widersteht und verflucht die Verführerin, sich dem ewigen Richter empfehlend. Die Königin enteilt mit ihrem Gefolge und verschwindet in den Staubwolken des Samum, die auch Assad einhüllen. Nachdem der Sturm ausgetobt, naht sich Sulamith, die sich aus Trauer ins Asyl der heiligen Jungfrauen am Saum der Wüste zurückgezogen; ihre Gefährtinnen erblicken den erschöpften Assad, den Sulamith verzeihend in ihren Armen hält, in denen er den Geist aufgibt.

Goldmark's Musik zeigt wie alle seine Compositionen ein sicheres Talent, das aber, wie die *Factur* aufweist, ohne bestimmte Leitung gezeitigt und geworden ist; ihm mangelt die feste, allein durch eine strenge Schule und das Studium der classischen Meister zu gewinnende Basis. Es mag deshalb entschuldigt werden, dass er in seiner Musik mitunter ins Absurde sich verliert, und wenn wir ihre Vorzüge aufsuchen, so finden sich solche in den Frauenchören, die meist von Geigen und Harfen begleitet sind; die übrigen Chorsätze sind in der Harmonik und Rhythmik unklar und unsicher, darum ohne besondere Wirkung. Der Sologesang ist durchweg episch gehalten und ruft nur Ermüdung und Abschwächung des Interesses hervor. Die Forderung an die menschliche Stimme ist übermässig, so zwar, dass der Gesang von der Stufe der Kunst zu jener der rein physischen Leistung herabgedrückt wird. Was die Sänger und Sängerinnen in dieser Beziehung leisteten, verdient Bewunderung; einzelne schöne Züge in den Frauenrollen, namentlich der Sulamith (Frau Weckerlin), kamen in künstlerisch poetischer Weise zum Ausdruck; sie verschwinden aber in dem Wirbel der Orchestermassen. Der Gesang der Sclavin Astaroth (Fräulein Riegel) erinnert an die Beispiele orientalischer Musik in unseren Geschichtsbüchern der Musik. Die von Herrn Nachbar gegebene Rolle des Assad interessirt musikalisch wenig; sie bietet nur Anfänge ohne Entwicklung, und ist der Sänger wirklich im Zug, so unterbricht ihn der Componist durch eine nicht motivirte Cadenz. Nahe an Langweile streifend erinnert die Partie des Salomon an Wotan in der »Walküre« und den Wanderer in »Siegfried«. Der Gesang der Königin ist nicht dazu angethan, Gefühle der Liebe zu erregen, auch entspricht die Charakterisirung nicht der Dichtung; ihr Gefühl äussert sich nur durch forcirten Gesang und findet Frau Vogl an der Titelrolle sicher keine dankbare Partie. — Wenn wir uns das Orchester Goldmark's betrachten, so findet sich alles verwendet, was dem modernen Orchester zu Gebot steht. Es tritt noch präntiöser als bei Wagner auf, und wenn es ein Mal gegen die Singstimme zurücktritt, tilgt die Herrschaft der dissonirenden Accorde den günstigen Eindruck. Dass sich das Accompanement endlos in Trugschlüssen fortbewegt, gereicht dem Werk nicht zum Vortheil und wird bios die Ursache der Ermüdung; zu einem eigentlichen glänzenden Orchesterklang bringt es Goldmark darum nicht, weil er vornehmlich die Tonarten Ges-dur, Es-moll, Ces-dur, As-moll etc. anwendet. Abgesehen von der Schwierigkeit der Ausführung für viele Instrumente, trägt es den Stempel des Gesuchten an sich. So kam es denn, dass ungeachtet des von der Regie aufgewendeten Fleisses der Erfolg nur mässig genannt werden darf und der gependete Beifall nur den Sängern galt. Die Decorationen waren aus anderen Opern zusammengestellt: aus Aida, König von Lahore, Zauberflöte u. a. Von überraschender Wirkung war der von dem neuen Obermaschinen Lautenschlager ausgeführte Sturm des Samum; man glaubt sich in die staubgetränkte Atmosphäre versetzt und die unheimliche, in wilden chromatischen Gängen sich bewegende Begleitung steigert den Eindruck der Wahrheit, wird aber von so grobem Realismus, dass der künstlerische Werth schwindet. W. F.

Kritisch revidirte Gesamtausgabe von Mozart's Werken.

[105] Partituren.
Bisher ungedruckte Werke.
Cassationen und Serenaden für Orchester.
 Serie IX. Abth. 4. No. 4-8 und 40. (Nottebohm) *M* 49. 50.
Concerte für Clarier und Orchester.
 Serie XVI. No. 1-4 u. 7 in F, B, D, G u. F. (Reinecke) *M* 47. 30.
Concerto für Violine und Orchester.
 Serie XIII. Abth. 4. 3 (*M* 5. 40.), 5, 40 in B, G, A u. C. (Rudorff) } *M* 48. 49.
Concerto für Fföte (Harfe) und Orchester. }
 Serie XII. Abth. 2. No. 43, 45 in C, D. (Rudorff) }
Divertimente für Orchester.
 Serie XI. Abth. 3. No. 45-51, 25 u. 30. (Nottebohm) *M* 40. 50.
Litanien und Vespera.
 Serie II. No. 2 u. 7 in D u. C. (Nottebohm) *M* 7. 95.
Messen. Serie I. No. 4-5, 7, 42 und 45 in G, Dmoll, C, C moll, C, D, C, C. (Espagno-Nottebohm) *M* 30. 45.
Opern: Serie V. No. 4. Die Schuldigkeit des ersten Gebotes. (Willner) *M* 6. —
 No. 2. Apollo et Hyacinthus. (Waldsee) *M* 7. 50.
 No. 3. Bastien und Bastienne. (Willner) *M* 4. 50.
 No. 6. Ascanio in Alba. (Waldsee) *M* 44. 55.
Symphonien: Serie VIII. Band I. No. 1-21. (Reinecke) *M* 24. 75.
 Serie VIII. No. 24, 28, 29, 33 u. 37. (Reinecke) *M* 8. 25.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[106] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Dallo profondo chiamo a te Signore

(„Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir“)

von DANTE

für

eine tiefe Stimme

mit Clavierbegleitung

componirt

und dem **Maestro Giuseppe Verdi** freundschaftlich und verehrungsvoll
 zugeeignet

von

Ferdinand Hiller.

Op. 189.

Preis 2 M.

Italienischer und deutscher Text.

[107] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Abert, J. J., Ekkehard. Oper in 5 Acten. Nach J. V. von Scheffel's
 gleichnamigem Roman frei bearbeitet. Clavierauszug mit Text be-
 arbeitet von W. Abert.

Daraus einzeln:

- No. 2. Weinlied des Abtes (Bass) mit Chor. *M* —. 75.
- »Klosterwein von Reichenau.
- 3. Duett f. 2 Frauenstimmen (Sopr. u. Mezzo-Sopr.) *M* 4. 50.
- »Da wären wir dem Zwang entronnen.
- 40. Gebet für Sopran. *M* —. 50.
- »O Herr über Leben und Tod.
- 43. Recitativ und Cavatine für Sopran. *M* —. 75.
- »Wie lieb' ich ihn.

Brahms, J., Op. 3. Sechs Gesänge für Tenor oder Sopran mit Pffe.
 Ausgabe für eine tiefere Stimme. *M* 2. 50.

- No. 1. Liebestreu'. »O versenk' dein Leid, mein Kind. — 2. Liebe und Frühling. »Wie sich Rebenranken schwingen. — 3. Liebe und Frühling. »Ich muss hinaus, ich muss zu dir. — 4. Lied a. d. Gedicht »Jona. »Weit über das Feld durch die Lüfte. — 5. In der Fremde. »Aus der Heimat hinter den Blitzen. — 6. Lied. »Lindes Rauschen in den Wipfeln.

Brahms, J., Op. 7. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Piano-
 forte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. *M* 2. 50.

- No. 4. Treue Liebe. »Ein Magdlein sass am Meeresstrand. — 2. Parole. »Sie stand wohl am Fenster. — 3. Anklänge. »Hoch über stillen Höhen. — 4. Volkslied. »Die Schwäbille ziehet fort. — 5. Die Trauernde. »Mei Mueder mag mi netz. — 6. Heimkehr. »O brich nicht Stegs.

Deutsch, Moritz, Breslauer Synagogengesänge. Liturgie der neuen
 Synagoge. In Musik gesetzt für Soli und Chor mit und ohne Orgel-
 begleitung. n. *M* 20. —

Giltek, August, Sechs Lieder für eine hohe Alt- oder Beryton-
 Stimme mit Begleitung des Piano forte. *M* 2. 50.

- No. 1. Ich fühle deinen Odem. — 2. Mein Herz ist wie die dunkle Nacht. — 3. In meinem Garten die Neigen. — 4. Nicht mit Engeln im blauen Himmelszeit. — 5. Botchaft. »Vögeln, wohin so schnell? — 6. Liebster, nur dich seh'n, dich hören.

Klavier-Concerto alter und neuer Zeit. Ausgabe für zwei Piano-
 forte mit Beibehaltung der von Carl Reinecke zum Gebrauch
 beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichneten
 Original-Piano forte-Stimmen, als erstes Piano forte.

- No. 41. Hummel, J. M., Op. 85. Concert A moll. *M* 8. —
- 42. — Op. 89. Concert H moll. *M* 10. —
- 43. Ries, Ferd., Op. 55. Concert Cismoll. *M* 8. —

Kelberg, Oscar de, Masurka d'après un thème populaire pour le
 Piano. *M* —. 50.

Kreutzer, Konradin, Ouverture zu »Das Nachtlager in Granada.
 Arrang. f. des Pffe. zu zwei Händen von S. Jadasohn. *M* 4. 50.
 — Dieselbe. Arrangement für das Piano forte zu vier Händen von
 S. Jadasohn. *M* 2. 25.

Mozart, W. A., Divertimente No. 42. Esdur für zwei Hoboen, zwei
 Hörner und zwei Fagotte. Arrangement für das Piano forte zu vier
 Händen von Ernst Naumann. *M* 4. 50.

— **Serenade No. 44.** Esdur für zwei Hoboen, zwei Clarinetten,
 zwei Hörner und zwei Fagotte. Arrang. für das Piano forte zu vier
 Händen von Ernst Naumann. *M* 2. 75.

Nicodé, Jean Louis, Op. 20. Jubiläumsmarsch f. grosses Orchester.
 Zur Feier des 25jährigen Bestehens der Neuen Akademie der Ton-
 kunst zu Berlin. Clavierauszug zu vier Händen vom Componisten.
M 2. 50.

Zweistimmige Lieder (im Chor zu singen) für Sopran u. Altstimme
 mit Clavierbegleitung, für den Haus- und Schulgebrauch. Gesam-
 melt von H. M. Schletterer. Zweites Heft. Kl. 40. Blau cart.
 n. *M* 4. —.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

- Serie II. Litanien und Vespera. No. 1-7. *M* 24. 75.
- No. 1. Litanie Lauretane. Bdur. (K. No. 406.) — 2. Litanie de venerabilis altaris sacramento. Bdur. (K. No. 425.) — 3. Litanie Lauretane. Ddur. (K. No. 495.) — 4. Litanie de venerabilis altaris sacramento. Esdur. (K. No. 243.) — 5. Dixit et Magnificat. Cdur. (K. No. 493.) — 6. Vesperae de dominica. Cdur. (K. No. 324.) — 7. Vesperae solennes de confessore. Cdur. (K. No. 329.)

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Serienausgabe.

Zweite Lieferung.

- Serie VI. Für ein oder zwei Piano forte zu vier Händen. *M* 2. 60.
- No. 24. Andante u. Variationen f. zwei Pffe. Op. 46. — 25. Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke für ein Piano forte. Op. 480.

Einzelausgabe.

- Serie VI. Für ein oder zwei Piano forte zu vier Händen.
- No. 24. Andante und Variationen für zwei Pffe. Op. 46. *M* 2. 25.
- 25. Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke für ein Piano forte. Op. 480. *M* 2. 50.

Volksausgabe.

- No. 299. Cherubini, Requiem. C moll. Clavierauszug mit Text. *M* 4. 50.
- 243. Duettionkrans. Sammlung zweistimmiger Lieder mit Begleitung des Piano forte. Erste Reihe. *M* 2. —
- 443. Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke, herausgegeben von E. Pauer. Zweiter Band. *M* 5. —
- 226/229. Mozart, Messen. Zweite Abtheilung No. 9—45. Singstimmen. 4 Bände. *M* 6. —

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Forstämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Präsum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 14. Juli 1880.

Nr. 28.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Bemerkungen über einige Punkte in Riemann's Studien zur Geschichte der Notenschrift. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. — Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Historisches Concert in der grossen Oper zu Paris. — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Bemerkungen über einige Punkte in Riemann's Studien zur Geschichte der Notenschrift. *)

Als das benannte Buch in die Oeffentlichkeit trat und sofort in diesen Blättern eine empfehlende Anzeige erhielt (1878, Sp. 782), wurden weitere Besprechungen darüber in Aussicht gestellt. Im Sinne jener Anzeige erlaube ich mir nun, einige Punkte dieses Buches in Erwägung zu ziehen; und dies hauptsächlich deswegen, weil diese Punkte für die Musikgeschichte von einigem Belang sein können, und ferner, weil der Verfasser im Vorworte selbst sagt: »Es macht der Verfasser keinen Anspruch auf Schonung der Kritik, welche, wenn sie sachlich ist, nur der Förderung der Wissenschaft dienen kann: ein begründeter Widerspruch gegen Resultate der vorliegenden Untersuchungen wird daher nicht eine gefürchtete, sondern vielmehr eine erwünschte Eventualität sein.«

Die ganze Arbeit zeigt den redlichsten Willen des Verfassers, der Wahrheit nachzugehen, sie zeigt eine grosse Belesenheit und nicht bloß eine oberflächliche, sondern eine tiefer eingehende Bemühung, manche neue Gedanken und Combinationen flieht er ein, so dass das Buch keineswegs als eine einfache Compilation sich darstellt. Gleichwohl ist es ihm nicht gelungen, alle Irrthümer zu vermeiden, was wir ihm auch gar nicht hoch anrechnen, durch eigene Erfahrung belehrt, wie solche Arbeiten und Untersuchungen oft mit Gefahr des Irrthums verbunden sind.

Der erste Punkt, den wir besprechen, betrifft die Dasiansnotation Ruchald's. Der Verfasser sagt davon S. 40: »Auch Ruchald's Dasianszeichen reichen bis eine Quint unter den 4. Finalton« und S. 43 »Ruchald's Dasian-Notirung, die entschieden als ein sehr unglücklicher Versuch betrachtet werden muss, wenn sie, wie es scheint, der viel zweckmäßigeren lateinischen Buchstabennotirung . . . folgte, unterscheidet die beiden nicht, sondern giebt nur ein Zeichen für h quadrum.«

Hiermit folgt er der seit unsürdenlichen Zeiten geläufigen Annahme, dass Ruchald's Dasianszeichen-System folgende Ordnung hatte:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ¶ | ¶ | N | ¶ | ¶ | ¶ | I | ¶ | ¶ | J | S | ¶ | ¶ | E | X | ¶ | ¶ | ¶ |
| Γ | A | B | C | D | E | F | G | a | b | c | d | e | f | g | a | b | c |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 2 | 3 |

*) Studien zur Geschichte der Notenschrift von Dr. Hugo Riemann. Mit 42 lithographirten Tafeln. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1878. n. 10 S.

Gerbert giebt in seinen Script. de Mus. I. 153 auch diese Deutung, in alle Musikgeschichtsbücher ist sie übergegangen; der Verfasser findet einen Grund mehr dafür in der Auffindung einer Darstellung dieses Zeichensystems in dem Leipziger Codex des Berno, welche er in Tafel II. giebt. Selbst der sonst so gründliche H. Bellermann gab (Leipziger Allg. Musikal. Ztg. 1868 S. 294) keine andere Erklärung und sagt: »Diese Notation ist im Grunde aber nicht viel werth, weil die vier zusammengehörigen, gleichsam eine Gruppe bildenden Zeichen viermal (oder wenn man will, dreimal) andere Verhältnisse annehmen. Hierdurch ist die Notation unübersichtlich und die Gruppierung zu je vier und vier Noten zwecklos und nur verwirrend, weil man unwillkürlich bei denselben Zeichen auch dieselben Verhältnisse zu finden hofft.«

Diese Annahme hat nur wenige Stützpunkte, ungleich mehr aber die Darstellung dieser Notation in folgender Weise:

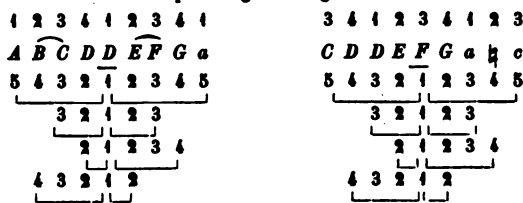
| | | | | | | | | | | | |
|---|----|-----|----|----|----|-----|----|----|----|-----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | | |
| I | II | III | IV | I | II | III | IV | I | II | | |
| ¶ | ¶ | N | ¶ | ¶ | E | X | ¶ | ¶ | ¶ | | |
| A | B | C | D | d | e | f | g | a | b | | |
| | | | | D | E | F | G | a | b | c | d |
| | | | | ¶ | ¶ | I | ¶ | ¶ | J | S | ¶ |
| | | | | I | II | III | IV | I | II | III | IV |
| | | | | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

Und das ist auch die wirkliche Disposition der Ruchald'schen Dasiansnotation. Den Beweis hiefür liefert uns Ruchald selbst.

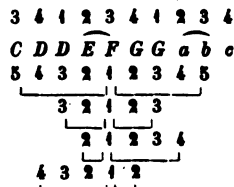
Abgesehen davon, dass Ruchald schon Anfangs (Gerb. Script. I. 152), im 1. Kapitel seiner Musica Enchiridiadis sagt, die Ordnung der Töne solle so in naturgemässer Weise (*naturaliter*) durch Auf- und Absteigen fortgesetzt werden, dass sich immer vier Töne von demselben Verhältnisse aneinanderreihen (*semper quatuor et quatuor ejusdem conditionis*), was aber nur dann als *naturaliter* sich ergibt, wenn nach zwei Ganztönen stets (mit Ausnahme der Diatexis) wieder ein Halbton folgt, — abgesehen davon, bezeichnet Ruchald die Stelle des Halbtons so deutlich, dass es fast unerklärlich ist, wie man das Gamma zum Ausgangspunkt seiner Scala machen konnte. »Wenn man«, sagt er (p. 156 und 174), »vielleicht bei einem Tone zweifeln möchte, der wie viele es sei, dann gehe man die Töne (Zeichen) nach der Ordnung durch, von den Halbtonen anfangend, da es feststeht, dass stets der zweite und dritte Ton (Zeichen) durch das Intervall eines Halbtons von einander getrennt sind.« Bei der mit Γ beginnenden Scala ist das unmöglich; im ersten und vierten Tetrachord fände

sich dann der Halbton zwischen den Zeichen des Tritus und Tetrardos und zwischen dem Archoos und Deuterios; auch der Archoos oder erste Ton hat nicht die geforderte Qualität.

Um die Sache noch deutlicher zu machen, sagt Hucbald (l. c. 154. 178) weiter: »Omnis sonus musicus habet in utramque sui partem quinto loco suum qualitatis sonum: tertio loco in utramque latus sonum eundem, et quem in hoc vel in illo latere secundum habet, in altero habet quartum.« Die Scholia (p. 178) setzen bei: »Sed haec dixerim iuxta quod in continuatione tetrachordorum quaternae varietatis ordo disponitur.« Also bei dieser Anordnung der Zeichen nach Tetrachorden, erscheint an der je fünften Stelle (locus) nach oben und unten ein Ton gleicher Qualität, d. h. dessen nächste Umgebung und Fortschreitung die gleiche ist (compar); ferner der an dritter Stelle stehende Ton auf dieser Seite (von einem angenommenen Ton aus) hat seinen comparan auch an dritter Stelle auf der anderen Seite; der zweite Ton rechts findet ihn an vierter Stelle links. Ein Beispiel mag das zeigen:



Bei F als Ausgangston gestaltet sich die Sache etwas anders; Hucbald kennt kein β , sondern ganz auf griechischem Boden stehend, vermittelt er dies durch die Einschlebung des Tetrachordum symmetton, wobei sich die Reihe also darstellt:



Es trifft also auch hier die Angabe Hucbald's bezüglich der Comparität genau zu; es findet sich z. B. der Deuterios an zweiter Stelle links und an vierter rechts.

Die vollste Klarheit und unwiderlegliche Bestimmtheit bietet die Angabe über die Consonanz Diapason, die Octav eines Tones. p. 164 (und 212) heisst es: »Wohl zu beachten ist hiebei auch das sonderbare Verhältniss, dass beim absoluten Singen oder beim Durchgehen der Töne nach ihrer Ordnung die Nonen und nicht die Octaven (d. h. die Töne, welche an 9. Stelle stehen) zusammenstimmen; beim Zusammenklang aber findet sich das Octavenverhältniss nicht blos bei Diapason, welcher um acht Töne von einem ersten Ton absteht, sondern bei Bisdiaapason in wunderbarem Wechsel das Verhältniss von zwei Octaven (d. h. der erste und 16. Ton stimmen zusammen)«; und p. 212: »Wahr ist es zwar, dass wie an fünfter Stelle, so auch an neunter nicht an achter Stelle derselbe Modus (dieselbe Tonbewegung) bei dieser Disposition der Töne zum Vorschein kommt, so dass, wie zwischen dem ersten und zweiten Tone, so auch zwischen dem neunten und zehnten ein Ganzton ist, und wie zwischen dem dritten und vierten Ton ein Halbton (soll nach dem Schema heissen: zwischen dem zweiten und dritten, und zehnten und elften) steht, so auch zwischen dem elften und zwölften. Jedoch ist zu bemerken, dass der Ton (vox), welcher die Consonanz der Octav bilden soll, nicht nach der Stelle (locus) sich richtet, die ihm angewiesen ist, sondern nach demjenigen Tone, dem er als Consonanz entsprechen soll.« Das will also in Kürze sagen: Bei der Position nach dem Zeichen-

system findet sich der die Octav angehende Ton an neunter, nicht an achter Stelle. Ist nun, wenn man Hucbald's Zeichen-disposition mit Γ anfängt, das wohl möglich, dass an fünfter Stelle beiderseits ein Ton gleicher Qualität mit dem angenommenen erscheine, oder dass der die Octav klingende Ton erst an neunter Stelle zum Vorschein komme? Man muss hiebei jedoch im Auge behalten, dass »Stelle« (locus) und eigentlicher Sington (vox, sonus) auseinanderzuhalten sind, und dass Hucbald häufig das Wort sonus statt locus setzt; doch giebt der Zusammenhang immer das richtige Verständniss.

Für die Deutung $\Gamma A B \dots$ könnte man wohl anführen, dass Hucbald seine Töne und Zeichen in graves, finales, mediae und excellentes und zwar nach Tetrachorden eintheilt, so dass also jeder Gattung vier Töne eignen. Betrachten wir aber, dass Hucbald ganz nach griechischer Weise verfährt und auf D, d die Synaphe setzt, so ergiebt sich nur das Unbequeme, dass er für jeden dieser Töne zwei Zeichen setzt, ohne sie beim praktischen Gesange zu brauchen (in den Beispielen der Diaphonie lässt er ein paarmal das Zeichen des Tritus aus und setzt dafür den Tetrardus, um darauf das Zeichen des Archoos folgen zu lassen; auch bedient er sich der Zeichen einer untern Octav häufig für die obere Octav, so dass es scheint, es sei ihm nur um die Tonverhältnisse und nicht für bestimmte Töne stets zu thun); im Uebrigen construirt er seine Reihe ganz regelrecht. p. 112 giebt er dazu Anleitung, nachdem er die Anordnung des Boetius erklärt hat: »Wenn du aber von der ersten Reihe der Tetrachorde (A B C D) eine Zusammenstellung machen willst, so steige durch einen Ganzton, einen Halbton und wieder einen Ganzton bis zur Septime auf, von wo aus du, einen Ganzton weiter schreitend, von neuem auf gleiche Weise zwei Tetrachorde aufbauest; darüber setzest du noch einen Ton.« Er rechnet es auf 15 Töne (ptongi) und mahnt also auch die Diaseuasis wohl zu beachten; wenn er auch an diesem Orte von der Synaphe nichts sagt, so versteht es sich ganz von selbst, weil er 10 Zeilen vorher erinnert, die Verbindung oder Trennung der Tetrachorde wohl in acht zu nehmen (ipsa dumtaxat conjunctionis vel disjunctionis loca diligenter eodem modo servans). Die Namen hat er nur den griechischen Namen nachgebildet und umfasst damit auch keine andern Töne als Boetius (p. 114).

Noch könnte man eine Stelle aus dem vierten Kapitel der Musica Enchir. beziehen, wo Hucbald (p. 153) sagt: »Finales seu terminales soni sub se habent unum tetrachordum quod dicitur gravium . . . videlicet quod simplex et legitimus cantus inferius non descendit, quam usque ad sonum quintum a finali suo«; das Tetrachord der Finaltöne (D E F G) hat noch ein Tetrachord unter sich, weil ein regelrechter und einfacher Gesang bis zum fünften Ton unter seiner Finale absteigen kann. Doch hat sich schon gezeigt, dass an fünfter Stelle in Hucbald's System stets ein Ton gleicher Qualität steht, und der erste Ton (archoos) seines grundlegenden Tetrachordes ist D , diesem steht aber an Qualität nicht Γ sondern A gleich, weshalb er seine Reihe auch nicht mit Γ begonnen hat, sondern mit A . Uebrigens kommt auch in allen Tractaten, die bei Gerbert unter Hucbald's Namen stehen, keine Andeutung von einem Tone unter dem Proslambanomenos vor; das Γ gehört Hucbald noch nicht an. Der zweite Kirchenton, bei welchem spätere Notationen das G unter dem Proslambanomenos ausnahmsweise aufweisen, wurde beim Singen sicherlich transponirt, nämlich auf G mit dem Symmetton-Tetrachord oder β , worauf auch die Neumenschrift manchmal hinzudeuten scheint. Unerklärlich bleibt mir freilich die Stelle im dritten Kapitel, wo Hucbald schreibt: »Sunt omnes XVIII quo videlicet singuli extremam suam symphoniam attingant, id est, quantum decimum sonum«. Alle Zeichen (notae) sind also 18, wodurch die einzelnen ihre grösste Consonanz, d. i. den 15. Ton (Doppeloctav) erreichen«;

denn bei seiner wirklichen Zeichendisposition erreicht weder jodes der ersten, unternsten vier Zeichen sein entsprechendes Zeichen in der Höhe, noch ergibt sich für jeden der vier ersten Töne die Doppeloctav. Diese Stelle mag wohl auf einem Irrthum oder auf einer ungebührigen Vermischung der sonst gebräuchlichen Tonscala beruhen; den so klaren Auseinandersetzungen Hucbald's in den anderen Stellen gegenüber verliert sie jedoch die Kraft eines Gegenbeweises.

Dass aber die eigentliche Darstellung Hucbald's schon frühzeitig missdeutet oder unrichtig aufgefasst wurde, davon zeugen die Tractate Guido's (Gerb., Scrip. II. 7) und von Hermannus Contractus (l. c. 128. 145), sowie die vom Verfasser beigebrachte Tafel No. II, wo überall *G* als Ausgangspunkt angenommen wurde, was, wie gezeigt, nicht sein kann. Hucbald wollte seinen Schülern die vollen Tetrachorde vor Augen stellen; deshalb sagt er auch gleich im zweiten Kapitel (p. 153): »*Solummodo tetrachordorum differentia versis in varium caracteribus indicatur.* Die praktische Anwendung wies dann selbst darauf hin, wo ein *Tetrardus* von einem *Archocos* verschlungen werde oder nicht. Unzweifelhaft hat er für diesen Fall bestimmte Regeln über Setzung oder Auslassung der Zeichen gehabt, welche uns unbekannt geblieben sind.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

(Fortsetzung.)

IV.

Reise von Wien nach London über Salzburg, München, Stuttgart, Strassburg und Paris.

In der ersten Woche des Februars 1787 verlies ich Wien mit einem Herzen voll Kummer und Dankbarkeit. Die Storace, ihre Mutter, ihr Bruder, Atwood und ich, Signora Storace's Schoosshund nicht zu vergessen, füllten den Reisewagen, und mit vier Pferden brachen wir nach England auf.

Salzburg.

Wolte ich die Unannehmlichkeiten einer deutschen Reise beschreiben, so wäre meine Arbeit endlos. Ich werde mich damit begnügen, unsere verschiedenen Anhaltepunkte zu erwähnen; der erste, werth der Beachtung, war Salzburg, welcher, wenn durch nichts anderes, so doch als der Geburtsort Mozart's berühmt ist, der dort im Jahre 1756 das Licht der Welt erblickte. Als ich die hohen Thürme von fern sah, empfand ich eine Art Ehrfurcht. Am Morgen nach unserer Ankunft besuchte ich, in Begleitung eines *Lacquez de place*, Mozart's Vater und überbrachte ihm den Brief seines Sohnes. Ich traf einen angenehmen, intelligenten kleinen Mann; er besuchte Signora Storace und bot sich an, uns bei den Sehenswürdigkeiten als Führer zu dienen; er war, wie ich vorher erwähnt habe, im Dienste des regierenden Fürsten, des Erzbischofs, welcher leidenschaftlich für Musik begeistert und ein distinguirter Förderer dieser Kunst war; in seinem Dienste befand sich auch Michael Haydn, der Bruder des berühmten Haydn, und wurde von vielen verständigen Kritikern in der Composition der Kirchenmusik für bedeutender angesehen, als sein Bruder. Salzburg ist gut gebaut; der Palast des Erzbischofs ist wirklich prachtvoll; in der Area vor diesem befindet sich ein Springbrunnen, den man für den grössten Deutschlands hält.

Man zeigte mir noch einen anderen Palast, ebenfalls dem

Erzbischof gebörend, genannt *Mirabella*, wo sich ein herrlicher Park befindet; man erzählte uns, dass zwanzigttausend Orangen jährlich in der Orangerie Sr. Eminenz gepflückt würden. Die Reitshule ist ein schönes Gebäude; der Erzbischof soll für Pferde sehr eingenommen sein; sein Gestüt bestand zu dieser Zeit aus zweihundert; sein Einkommen betrug ungefähr eine halbe Million £. Die Kathedrale ist ein erhabenes Gebäude. Die Einwohner der Stadt haben eine sonderbare Angewohnheit (ich meine diejenigen, die die Mittel haben, ihre Launen zu befriedigen); in voller Gesundheit und Kraft suchen sie sich ihren künftigen Beerdigungsplatz aus, und nachdem eingeschlossene und günstige Stellen gefunden sind, lassen sie sich malen, und dies Bild über ihrer Grabstätte aufhängen; mir schien es, als ob eine solche Absurdität nicht zu übertreffen sei.

Der Erzbischof sandte einen seiner Untergebenen, um Signora Storace und ihre Begleiter einzuladen, einem Concerte in seinem Palaste beizuwohnen; wir fühlten uns sehr geehrt und gingen natürlich hin. Der Erzbischof war ein sehr schöner Mann, besonders galant und aufmerksam gegen die Damen, von welchen dort eine glänzende Gesellschaft beisammen war; ich erfuhr auch, dass er der englischen Sprache und Manieren sehr zugethan sei. Es war hauptsächlich Instrumentalmusik, und ausgezeichnet gespielt; das Orchester war zahlreich und vorzüglich.

Nach dem Concert kehrten wir zum Abendessen in unsern Gasthof zurück und bestiegen darauf unsern Wagen, um die Reise fortzusetzen; aber von allen Strassen, auf denen ich je gefahren, war die des Erzbischofs die schlechteste; ich wurde in Müss gequetscht und war so gereizt, dass ich an der Grenze, wo wir wegen Untersuchung unserer Pässe halten mussten, zu der Schildwache sagte: »Kamerad, es wäre wohl besser, wenn Dein Erzbischof, anstatt für Musik so viel Geld zu verschwenden, einen Theil davon bestimmte, um seine Wege repariren zu lassen.« Diese Bemerkung zur unrechten Zeit, welche, wie ich gestehe, ziemlich undankbar meinerseits war, schien der Schildwache nicht zu gefallen; sie liess uns jedoch passiren und murmelte nur, dass die Engländer mehr Geld als Sitten hätten. Stephen Storace liess ihr im gutgelegenen Moment einen Florin in die Hand schlüpfen, was den Cerberus beschäftigte und mich mit Macheath denken machte, dass »Geld, zur rechten Zeit und passend angebracht, Alles vermag.«

München.

Nichts übertrifft die Schönheit der Gegend zwischen Salzburg und München, sie ist reich von Natur und sehr gut cultivirt. Wir kamen zur gehörigen Zeit in München an, der Hauptstadt des Kurfürstenthums Bayern, und quartirten uns im besten Gasthof ein, wo ich das Vergnügen hatte, Lord Bernard, der hier auf seinem Wege nach England Halt gemacht hatte, zu treffen. Mir ward die Ehre zu Theil, Se. Herrlichkeit in Wien zu sehen, wo seine Freundlichkeit und die Eleganz seines Wesens ihm die Achtung und Ehrerbietung aller seiner Bekannten erworben hatte. Da unsere ganze Gesellschaft ihm bekannt war, lud er uns ein, mit ihm zu speisen; er fuhr in einem englischen Landauer und reiste mit einem einzigen Diener. Da er gleichfalls nach Paris ging, so schlug er vor, dass wir alle zusammen reisten, wobei er uns abwechselnd einen Platz in seinem Wagen erlauben wollte; wir fühlten uns durch diesen Vorschlag sehr geschmeichelt und nahmen ihn an.

Wir kamen überein, in München drei oder vier Tage zu bleiben, um die Löwen zu sehen. Wir gingen zum Palast des Kurfürsten, einem prächtigen Gebäude, aus mehreren Galerien bestehend, prachtvoll meublirt und voll von Gemälden, Statuen etc.; man erzählte uns, dass das Zimmer des Kurfürsten über hunderttausend £ koste; es enthielt eine grosse Anzahl von Sammet, mit Gold durchwirkte Teppiche und altmodische

Gravirarbeit; die grösste Treppe besteht aus Marmor und Gold; vom Garten des Palastes aus zeigte man uns einen geheimen Gang, welcher zu den Kirchen und Conventen der Stadt führte. Die Strassen sind regelmässig und breit, und die meisten Häuser an der Aussenseite bemalt; der Marktplatz ist ausserordentlich schön. Man führte uns auch zum Nymphenburg-Palast. Die Parks sind mit vielem Geschmack angelegt; ich erinnere, dass Attwood und ich in einer der Alleen um die Wette liefen und ich sie gewann; damals war ich so schnell wie der geflederte Mercur; aber ach! »non sum qualis eram«.

Die Gegend hier herum ist herrlich, und die öffentlichen Bäder ausgezeichnet. Die Geschwister Storce und ich machten unsere Aufwartung dem mit Recht berühmten Tenoristen Raff, welcher bei weitem für den besten Sänger seiner Zeit galt und viele Jahre lang das Entzücken Neapels und Palermos war. Er war ein geborner Baier und hatte sich mit einem beträchtlichen Vermögen nach München zurückgezogen; er hatte die Siebzig überschritten und that uns den Gefallen, uns seine berühmte, von Bach componirte Arie »Non so donde viene« vorzusingen; obgleich seine Stimme geschwächt war, hatte er doch noch sein schönes *voce di petto* und die *Sostenuto*-Töne und den reinen Stil des Gesanges behalten.

Während unseres Aufenthaltes in München wurden wir zu einem grossen Concerte eingeladen, bei welchem der Kurfürst, seine Gemahlin und sein ganzer Hof gegenwärtig waren; das Orchester bestand aus mehreren bedeutenden Künstlern, unter denen sich auch der berühmte Violinist Franzl befand, der ein Concerto meisterhaft vortrug; und eine ausgezeichnete Sängerin, Namens Dussek. Am nächsten Morgen setzten wir unsere Reise nach Augsburg fort.

Lord Bernard's *avant-coureur* wurde so krank, dass er in München bleiben musste, und ein anderer war in diesem Augenblick nicht zu bekommen; wir kamen überein, dass wir wechselweise ein Postpferd besteigen und den Wagen voraus zum Posthause reiten wollten, um dort frische Pferde bereit zu halten, ohne welche Vorsicht wir häufig auf der Strasse hätten warten müssen. Mir war dieses Arrangement sehr angenehm, obgleich wir immer in der Nacht reisten.

Augsburg.

Wir kamen früh am Morgen in Augsburg an und beabsichtigten dort den Tag zuzubringen. Es schien ein Schwarm von Juden in dieser alten Stadt zu sein, welche berühmt ist wegen ihrer Perrückenmacher, Gräben, Wasseranstalten und Tänzerinnen, und letztere sind durchaus nicht allzu gewissenhaft, ihre Füsse zu zeigen. Da es Sonntag war, besuchten wir nicht ihre Schwefel-Wasserwerke, sondern sahen in einen Ballsaal hinein, wo einige hübsch gekleidete Dienstmädchen beim Tanzen arbeiteten, von einem Duldimer, einer Violine, Pfeife und Tabor begleitet. Nachdem wir unsere Neugierde mit diesem Anblick befriedigt hatten, gingen wir nach Ulm, wo nichts Bemerkenswerthes ausser der Kathedrale zu sehen ist. Von Ulm gingen die Storce und ihre Mutter, von Lord Bernard begleitet, nach Strassburg, wo sie beschlossen, auf Stephen, Attwood und mich zu warten.

Ehe er sich nach Wien begab, hatte mein Freund Attwood sich im Hause eines Bekannten in Stuttgart aufgehalten und wünschte auf seiner Rückkehr einige Tage bei ihm zuzubringen; Stephen und ich beschlossen, ihn zu begleiten; aber während der Ausführung des Planes verloren wir unsern Weg im Schwarzwald; ein Bursche führte uns, es war der Stallknecht in dem Wirthshause, wo wir frische Pferde genommen hatten, denn alle wirklichen Postillione waren unglücklicherweise nicht zu Hause; der arme Kerl war unbekannt mit dem Wege, die Nacht dunkel, und, den Ort bedenkend, wo wir waren (für banditti günstig), war unsere Stellung keineswegs beneidenswerth. Wir

drangen einige Stunden vorwärts und wussten nicht wohin; zuletzt sahen wir in der Ferne ein Licht; wir stiegen aus und gingen durch den Wald darauf zu, indem wir den Wagen langsam folgen liessen; endlich kamen wir an ein Thor und klopfen an; eine Männerstimme fragte, was wir zu dieser Zeit der Nacht wünschten. Ich nahm das Wort und sagte in gebrochenem Deutsch: »Wir sind englische Reisende, die ihren Weg verloren haben und im Walde von der Nacht überrascht wurden.« Der junge Mann öffnete sofort die Thür, bat uns einzutreten und versicherte uns des herzlichsten Willkommens seitens seiner Mutter.

Man führte uns in ein geräumiges Wohnzimmer, wo eine älterliche Dame in einem Lehnstuhl sass, und um sie herum acht Enkel um den Abendtisch versammelt waren; sie empfing uns freundlich, theilte uns mit, dass wir weit vom rechten Wege abgewichen wären, und lud uns ein an ihrem Abendbrode theilzunehmen, welches aus kaltem Kalbsbraten, Huhn, Salat und einer ausgezeichneten Omelette bestand, und gab uns das schönste Bier, das ich je getrunken. Sie sagte, sie sei glücklich, zu unserer Bequemlichkeit beizutragen, denn sie schätze die Engländer sehr. Es war eine sehr liebenswürdige alte Dame, und ihre reizende Familie kusserst aufmerksam. Sie bestand darauf, mit uns bis zum Tagesanbruch aufzubleiben, da sie uns keine Betten geben konnte und versprach, dass ihr ältester Sohn uns bis zur nächsten Poststation auf dem Wege nach Stuttgart begleiten sollte.

Stuttgart.

Am Morgen nahmen wir Abschied von ihr und wechselten an der nächsten Station die Pferde; die Gegend um Stuttgart herum ist malerisch schön; beim Eintritt in die Stadt wurden wir aufgehalten durch eine ungeheure Menschenmenge, hauptsächlich Militär, welche dem Begräbniss eines Feldmarschalls beiwohnten. Die Ceremonie war grossartig und eindrucksvoll.

Nachdem wir Erkundigungen am Orte eingezogen hatten, fanden wir, dass der regierende Herzog von Württemberg wegen eines Besuches beim Könige von Preussen abwesend und das Theater geschlossen war; aber am Morgen besah ich mir die Bühne, auf welcher die prächtigsten und glänzendsten Schauspiele, die je auf die Bühne gekommen, aufgeführt wurden; man sagt, die Kosten dieses Theaters wären so gross, dass die Finanzen des Fürsten wesentlich darunter litten, und er genöthigt wurde, den Luxus aufzugeben; zu einer Zeit blühte die italienische Oper in Stuttgart mehr als an irgend einem Hofe Europas. Als erster Sopranist fungirte der berühmte Caffarelli; als Tenorist der Cavaliere Hectore; und als Primadonna die grosse Gabrielli; Jomelli, Hasse und Graun waren die Componisten, und ein ebenbürtiges Orchester war aus allen Theilen Deutschlands und Italiens zusammengesetzt. Die Ballette waren prächtig; der Balletmeister war der berühmte Noverre; auf dieser Bühne brachte er seine *Armida*, seinen *Jason* und *Medea* zur Aufführung; die Kosten zu dieser Aufführung, zur Scenerie, Maschinerie und den Decorationen, sollen ungeheuer gewesen sein; der Ältere *Vestris*, *Le Pioque*, *Dubervale* und die ersten Tänzer von Paris waren dazu engagirt; und das Ganze bildete eine vollkommen einzige theatrale Darstellung; aber wie ich vorhin erwähnte, war es nöthig, diesen Lustbarkeiten ein Ziel zu setzen.

Strassburg.

Nachdem wir alle Merkwürdigkeiten Stuttgarts in Augenschein genommen hatten, setzten wir unsere Reise fort, und mit Ausnahme der schlechten Strassen, der trägen Postkneben, faulen Pferde, elenden Wirthshäuser und zwei oder drei Umwerfungen, war dieselbe angenehm genug; endlich fanden wir uns vor den Thoren Strassburgs, berühmt für sein Pfefferkraut

und Gänseleber-Pastete, und trafen im Kaiserhôtél die Storage und ihre Gefährtinnen unserer harrend; wir genossen ein ausgezeichnetes déjeuner à la fourchette, glücklich aus den Händen unseres schrecklichen Knochensehnders heraus zu sein; wir blieben zwei Tage in Strassburg und gefielen uns dort sehr.

Eines Abends besuchten wir ein Concert, welches von Militär und schönen Frauen voll war; dort hatte ich das Vergnügen, dem mit Recht populären Componisten Pleyel vorgestellt zu werden. Er war zu den Concerten als Director engagirt; er kam zu uns ins Hôtel, speiste mit uns zu Abend und war sehr erfreut zu hören, dass wir seinen alten Lehrer Haydn gesund und munter verlassen hatten. Am Morgen ging ich mit ihm auf die Thurmspitze der Kathedrale, die für die höchste Europas gilt; ein dummer Bursche hatte sich aus Liebesgram vor einer Woche hier hinaunter gestürzt und zerschmettert. Im Innern der Kirche liegen die Ueberreste des berühmten Marschall Saxe, zu dessen Andenken ein schönes Monument errichtet worden ist; und die Uhr ist ein interessantes Werk der Maschinerie.

Am Abend hörte ich die berühmte französische Schauspielerin und komische Sängerin, Madame Dugazon, welcher die Velor-Ballade »Mein guter Andria, mein theurer Andria« reizend vortrug. Das Haus war buchstäblich mit der Haute-Volée überfüllt. Am nächsten Tage brachen wir nach Nancy auf.

(Fortsetzung folgt.)

Historisches Concert in der grossen Oper zu Paris.

Erster Theil: Fragmente aus »Alceste« (Lulli 1774), aus dem »Feste der Hebe« (Rameau 1739), aus »Iphigenie in Tauris« (Gluck 1779), aus »Anacreon« (Gretry 1797), aus »Moses« (Rossini 1827). — Zweiter Theil: »Die Jungfrau«, heilige Legende von Herrn Ch. Grandmougin, Musik von Herrn Massenet.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Das historische Concert der grossen Oper zu Paris fand in drei Ausgaben statt, was so viel heissen will, als dass für die drei Concerte das nämliche Programm beibehalten wurde. *Ne varietur.* Und in der That wäre es sehr schwer gewesen, eine Aenderung anzubringen, wie nun einmal die Traditionen und Gewohnheiten des Hauses gegeben sind. Diese schwerfällige Maschine, die ein so beträchtliches Personal erfordert, bewegt sich langsam und methodisch, wie gewandt auch die Hand des Maschinisten sein mag, der sie regiert. Es kostete schon grosse Anstrengung, zu demselben Programm die ausserhalb des laufenden Repertoires gewählten Elemente zu vereinigen, indem man zugleich ein noch nicht erschienenenes neues Werk hinzufügte.

Seit der ersten Ankündigung eines grossen Concerts, welches auf der sehr geräumigen Bühne der grossen Oper gegeben werden sollte, träumte ich von einer monumentalen Estrade, deren Stufen zur Aufnahme des Personals der Instrumentalisten und Sänger hergerichtet waren. Das bot meiner Einbildungskraft einen prachtvollen Anblick, und ich erinnerte mich mit einem gewissen Stolz daran, dass in dem alten für immer verlorenen und stets beklagten Saal eines schönen Abends diese gewaltige Armee von Executirenden von mir commandirt worden war. Dieses furchtbare Streichquartett den Dirigenten umringend; die brillenden Blechinstrumente fast bis zur Höhe des Frieses reichend; diese Gruppen von Sängern, welche auf jeder Seite herabsteigend vom Gipfel bis zur Basis sich ausbreiteten; diese auf dem ersten Plan gruppirten Solisten, dieses imposante Tableau schien mir viel grandioser als die pompö-

seste Inszenirung. Ich empfand daher eine mit Enttäuschung gemischte Ueberraschung, als ich das Orchester an seinem gewöhnlichen Platz sah, und die Choristen allein aufgestellt auf der bis zu einem Drittheil ihrer Dimension reducirten Bühne, welche als Salon von äusserst einfacher Architektur mit drei grünen Landschaften decorirt war. Man hatte es zuerst mit einer Estrade versucht; aber, sei es nun, dass sie nicht gut construirt oder nicht entsprechend hergestellt war, oder aus was immer für einem anderen Grunde, man musste darauf verzichten. Der Ton ging verloren, man wusste nicht wo; man hörte im Saal nichts. Die andere Einrichtung dagegen gewährte eine ausgezeichnete Sonorität. Nichts desto weniger kann man daraus den Schluss ziehen, dass die Bühnensäle nicht dazu gemacht sind, darin Concerte zu geben, und man muss bedauern, dass man in Paris nicht wie in Moskau, St. Petersburg, in den meisten Hauptstädten Deutschlands, und selbst in Städten dritten Ranges ein speciell zur Aufführung von symphonischen Werken und Oratorien bestimmtes Local besitzt.

Allerdings haben wir in Paris den Festsaal des Trocadero bei Passy; aber das ist ein Saal, dessen geringster Fehler darin besteht, dass er Abends nicht beleuchtet werden kann. Was den kleinen Saal des Conservatoires anlangt, so hat derselbe seine besondere Bestimmung. Man hat sohin nur die Wahl zwischen dem Theater und dem Circus, in welchem letzterem man über den Köpfen der Executirenden die Trapeze und andere für berühmte gymnastische Kunststücke erforderliche Apparate hängen sieht.

Das Programm des historischen Concerts, von 1674 bis 1880 reichend, umfasste einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten. Und von den sechs Componisten, welche zur Repräsentation der sechs Epochen der Academie nationale de musique ausgewählt worden, war Herr Massenet nicht blos der jüngste, sondern auch der einzige Lebende, ein, was man auch sagen mag, immerhin unzweifelhaft grosser Vortheil.

Das Concert begann mit der Ouvertüre zu »Alceste« von Lulli; hierauf folgte die Scene des Charon und der Schatten (erste Scene des vierten Acts), gesungen von Herrn Boudouresque und dem Chor, wobei Mlle. Janvier einen Schatten machte. Die Arie des Charon:

»Früh oder spät

Muss meine Barke man besteigen«

ist berühmt. Uebrigens waren mit Ausnahme der Fragmente aus dem »Feste der Hebe« sämmtliche den ersten Theil des Programms bildenden Stücke für die Mehrzahl der Zuhörer nicht neu. Und einige, noch ärgere Melomanen als die übrigen, äusserten sogar ihr Erstaunen darüber, dass man ihnen nichts vorführte, was sie nicht schon in der Societé des Concerts oder anderwärts gehört hatten. Ist denn der Director der grossen Oper schuld daran, dass sich so viele Leute mit den Hauptmeisterwerken des classischen Repertoires vertraut gemacht haben? So z. B. konnte man nicht daran denken, dass das Finale des dritten Acts von »Moses« für irgend jemand etwas Neues sein würde. Ebenso wenig konnte man über den Effect dieses zündenden Stückes zweifelhaft sein, zu dessen Ausführung nicht weniger als neun Personen, sowohl Israeliten als Aegypter, erforderlich sind. Als Mlle. Krauss mit unvergleichlicher Vollkommenheit die berühmte Stelle im *Andantino* gesungen hatte: »ich zittere, ich bebe«, welche sonst auch Mlle. Janvier sehr schön vortrug, wurde ein Zuhörer von seinem Enthusiasmus zu dem lauten Ausrufe: »vortrefflich« hingeworfen. Und der ganze Saal applaudirte der grossen Sängerin, der ihr meisterliches Talent und das reizende Costüm, das sie trug, zu einem zweifachen Erfolge verhalf.

Das Duett zwischen Orest und Pylades aus dem dritten Acte der »Iphigenie in Tauris« hat viel Effect gemacht, obwohl der Gegensatz der Stimmen nicht marcant genug war. Das mag

von der Art herkommen, wie dieses Duo geschrieben ist, aber auch von der, wie es gesungen wird; ich hätte bei dem sanften Pyllades schmeichelndere und süßere Töne finden mögen. Herr Vilaret und Herr Maurel haben sich dessungeachtet als sehr gewandte und den Text Gluck's respectirende Sänger erwiesen.

Wir kommen nun zum Culminationspunkte des Abends. Die Arie aus »Anacreon« von Gretry wurde von Herrn Maurel ungemein reizend und mit unvergleichlicher Grazie vorgebracht:

»Laßt die Seufzer
Am düstern Strand;
Freude geleite
Nur auf der Fahrt
Anacreon's Liebe.«

Die Zuhörerschaft war entzückt. Die Worte, wie auch die Musik waren allerdings bedeutungsvoll; aber der sympathische Künstler hatte auch alle Reize des Gesanges und alle Feinheiten des Darstellers hinein zu legen gewusst, und man wollte ihn deshalb zweimal hören; die kleinsten Hände sandten ihm Bravos, und die hübschesten Lippen ihr Lächeln. Anacreon's Barke schwamm in einem Meer von Erfolgen.

Ich werde niemandem erst sagen müssen, dass Mlle. Daram eine sehr schöne Stimme besitzt, und dass Mlle. Janvier in der grossen Oper aufgetreten ist, nachdem sie im Conservatoire den ersten Gesangspreis davon getragen hat, was ohne Zweifel ein Zeichen bedeutendster Leistungsfähigkeit ist. Die Stimmen der Hebe und des Amor harmonisirten vortrefflich, und dennoch wurden das Duett aus dem »Feste der Hebe« und ebenso die Arie in G nicht sehr warm aufgenommen; das Ganze schien etwas voraltet. Es ist gewiss, dass, wenn man nachgesucht hätte, in dem Werke Rameau's wohl etwas Besseres zu finden gewesen wäre.

In diesem ersten Theile des Concerts waren das Orchester und die Chöre ausgezeichnet, und Herr Ernest Altes hat die Aufführung mit rigoröser Genauigkeit und mit richtiger Empfindung dirigirt, wofür wir so glücklich sind ihm gratuliren zu können.

Als Berlioz die »Kindheit Christi« componirte, bemühte er sich zu dem Gemälde, in welchem er den ganzen Reichthum seiner Palette, die ganze Flamme seines Genies walten lassen wollte, einen verhältnissmässigen Rahmen zu finden, wie er für ein Gemälde von mittleren Dimensionen, für ein Genrebild passte. Mehr als irgend jemand Anderer wusste er sich Rechenhaft zu geben über die Bedeutsamkeit seines Werkes, über die Höhe des Stils, zu der er sich aufgeschwungen hatte, da er Grosses zu leisten im Stande war, und bereits jene umfangreichen Compositionen und grossartigen Werke geschrieben hatte, welche wir als die »Todtenmesse«, »Romeo und Julie«, »Faust's Verdammnis« kennen, und der uns einige Jahre später die »Trojener« bringen sollte.

Die erstmalige Aufführung der »Kindheit Christi« fand in dem Saale von Henri Herz statt. Ich erinnere mich derselben noch. Der Meister dirigirte selbst und er dirigirte meisterhaft. Welche Vollendung in den kleinsten Details der Ausführung! Welches Zusammenwirken von distinguirten, hervorragenden und ersten Künstlern! Da waren Depassio, Bataille, Jourdan, Meillet und Mme. Meillet. Der Erfolg war ein ungeheurer, der Zauber dauerte zwei Stunden; man verlangte mehrere Stücke zweimal und wünschte, nachdem Alles zu Ende war, dass man wieder von vorne anfangen.

Es ist wahrscheinlich, dass in einer anderen Umgebung die »Kindheit Christi« nicht so vollständig durchgeschlagen haben würde.

Aus demselben Grunde muss man sich fragen, ob die reizenden Eigenschaften des neuen Werkes des Herrn Massenet,

die zarten Stellen, die Feinheiten der Instrumentation, die man darin wahrnimmt, nicht in einem kleineren Rahmen mehr gewürdigt worden wären, überall anderswo, als in dem ungeheuren Opernhause. Ich gebe zu, dass die bacchischen Gesänge der Hochzeit von Canaan, die Blechfanfaren, das Rollen der Trommeln und der Schall der Cimbela, welche den Gang Christi zum Calvarienberge begleiten, für Augenblicke das weite Halbrund erfüllten; aber die Gestalt der Jungfrau hat, so in der Entfernung gesehen, viel von ihrem Relief verloren, obwohl sie von der bedeutendsten und bewunderungswürdigsten Sängerin der Jetztzeit dargestellt worden ist.

Wenn ich aus Anlass der »Jungfrau von der »Kindheit Christi« gesprochen habe, so geschah es nicht deshalb, als ob ich auch nur die entfernteste Absicht gehabt hätte, die heilige Trilogie von Hector Berlioz mit der ebenso heiligen von Herrn Massenet in Musik gesetzten Legende zu vergleichen. Die Jungfrau in der »Kindheit Christi«, wenn sie auch den Heiland unter ihrem Herzen getragen und das göttliche Kind empfangen hat, ist doch nur eine Mutter, wie alle anderen Mütter, beunruhigt durch die ersten Wehen, beraucht durch die ersten Zärtlichkeiten der Mutterliebe. Berlioz führt sie nur von Bethlehem nach Sais, und dreiuuddreissig Jahre kniet erst — nach der Angabe des Evangelisten Johannes — kniet sie nieder am Fusse des Kreuzes, um den letzten Seufzern ihres sterbenden Sohnes zu lauschen. In der »Jungfrau« des Herrn Massenet durchlaufen wir alle Phasen der Existenz der Gottesmutter, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt, indem wir das ergreifendste, grandioseste und sublimste Drama, das man sich vorstellen kann, durchmachen: das Drama der Passion. Es war deshalb nothwendig, dass der Poet und der Componist sich auf kurze Episoden beschränkten, um nicht durch deren Ausdehnung den Rahmen, der sie zusammen hielt, zu sprengen.

Herr Charles Grandmougin entlehnt der Muttergottes-Legende Auszüge, die er an die Spitze jeder der vier Scenen stellt, aus denen das Gedicht der »Jungfrau« besteht: aus der Verkündigung, der Hochzeit zu Canaan, dem Charfreitag und der Himmelfahrt. Und ich halte es für das beste Mittel, das Gedicht zu analysiren, indem ich einige Auszüge aus der Legende reproducire, welche die Herren Grandmougin und Massenet inspirirt hat.

Wir befinden uns zunächst in dem Gemache der Jungfrau Maria zu Nazareth; es ist Nacht. Der Engel Gabriel durchschreitet das gestirnte Himmelzelt und wendet sich zum Aufenbaltorte Maria's. Der Engel trägt die Züge eines Jünglings, sein Gewand ist weiss und in der Hand hält er einen Lilienstengel. Beim Anblicke Maria's beugt er das Knie und spricht: »Gegrüsst seist du, Maria; der Herr segnet dich unter allen Weibern; du wirst einen Sohn empfangen, der den Namen Jesus trägt; auf dich wird der heilige Geist sich hernieder lassen.« Maria antwortet ganz erschüttert: »Sieh hier die Magd des Herren.« Und der Engel entschwindet.

Diese erste Scene enthält ein pastorales Vorspiel, ein Gebet: »Ach, Herr, ganz bin ich deine, einen Engels-Chor, eine Art Weihnachtsgesang von den Sopranen im Unisono gesungen, und ein Duett zwischen der Jungfrau und dem Engel Gabriel. Das Thema des Vorspiels ist das nämliche wie das des Chors; aber der Componist hat, indem er es in einer neuen Form vorführt, es auf ganz verschiedene Art zu coloriren verstanden, und die Harfen, welche dasselbe das zweite Mal begleiten, geben ihm einen überirdischen, himmlischen Charakter, während es in der ersten Form nur pastoral klingt. Dieses ganze Tableau, bei welchem der Musiker mehr auf naive, legendenmässige Farbe, als auf religiöse Empfindung abzuzielen scheint, fühlt man wie von einem Hauche der Maria Magdalena durchweht, der bald stirbt, sich aber nach den ersten bacchantischen Rufen des Chors der Hochzeit von Canaan in der lei-

zenden dialogisirten Phrase der gallischen Weiber aufs neue bemerkbar macht:

Jesus! seht dort sein sanftes Antlitz!
Seht, voll Kindersinn gepaart mit Weisheit
Lässt er zu den Armen sich herab.«

Der »galileische Tanz« hat nichts eigenthümlich Galileisches; er enthält ein kurzes, unablässig wiederholtes Motiv von ziemlich orientalischem Charakter, das geistreich erfunden ist und sich auf der Grundlage der Dominante bis zum vorletzten Takte des Schlussaccordes bewegt.

Die ersten vier Noten des *Allegro assai* der Mirakelscene erinnern mich an den Schwerterchor aus »Faust«, insbesondere wo das Motiv wieder in H-dur auftaucht, dem B zunächst liegenden Tone, in welchem der Faustchor geschrieben ist. Es ist aber wirklich nur eine schwache Reminiscenz. Und dann, nachdem immerhin jeder mehr oder weniger dem Einfluss irgend eines Meisters unterliegt (unterlag nicht Beethoven dem Mozart's?), erblicke ich darin nichts Erstaunliches, wenn Herr Massenet sich gelegentlich an Herrn Gounod erinnert. Andere haben sich dessen auch schon erinnert und werden sich noch eben so oft daran erinnern wie er.

Die Scene des Churfreitags ist die bedeutendste des Werkes, so wie nach meiner Ansicht die beste. Sie ist sehr geschickt durchgeführt; das Geschrei des Volkes und die Klagen der Schüler bilden einen ergreifenden Gegensatz, welchen überdies der Componist, so viel er konnte, dadurch hervorzuheben hat, dass er den Gang zum Calvarienberge mit den üppigsten Klangwirkungen ausstattete.

Die Jungfrau vernimmt in ihrer Behausung »das Lärmen des herannahenden Gefolges, die Trompetenstöße, die rohen Ausbrüche der Centurionen und Kriegsknechte, das Wuthgeschrei der Menge. . . Nun wird der Lärm stärker und grauenvoller. . . Sie rücken näher. . . die Mutter sieht ihren sterbenden Sohn, gebeugt unter der Last des Kreuzes; . . er schwankt. . . er stürzt! . . . Und in dem stillen Gemache auf die Knie hingestreckt, mitleidend beten die treuen Schüler neben der in Ohnmacht gesunkenen Jungfrau.«

Man hat das instrumentale Vorspiel, welches den vierten Theil eröffnete und »der letzte Schlaf der Jungfrau« betitelt ist, zweimal verlangt. Die von Litolf so fein instrumentirte *Reverie* von Schumann gewährt denjenigen eine Idee von diesem Stücke, welche es nicht gehört haben und es nicht mit Orchesterbegleitung hören werden, obwohl diese beiden frischen und zarten Inspirationen sich hinsichtlich der melodischen Zeichnung gar nicht ähnlich sind. Die Strophen der Jungfrau, welche von gebrochenen Accorden der Harfe umrankt sind, haben einen ekstatischen Reiz, welchen die Stimme der Mlle. Krauss köstlich wiedergegeben hat. Man würde Unrecht thun, diese Strophen, welche in der Generalprobe wenig Effect gemacht haben, zu streichen, nachdem sie im Gegentheil am Abende der Aufführung mächtig gewirkt haben.

Ich führe in der Scene der Himmelfahrt als einen imitatorischen Effect die Triolenfigur der ersten Violinen und die Fortschreitungen des Orchesters an, welche die Accorde der Orgel verstärken, mit denen sich die Stimmen der singenden Engel vereinigen: *Magnificat anima mea dominum*.

Vom Himmel herab spricht noch die Jungfrau zu den Aposteln und zu den Getreuen, welche von dem Glorienscheine und dem sie umgebenden Glanze geblendet sind:

»Im Himmel noch vernehmt' ich eure Stimme,
Ihr Lieben, seid auf immerdar getrost.

Stillt nun die Seufzer eurer bangen Herzen,
Mein göttlich Lieben bleibet euch gewahrt.«

Mlle. Krauss wusste ein treffliches Bild aus einer Rolle zu schaffen, in der sie weder leidenschaftlich noch dramatisch sein konnte, welche sie deshalb nöthigte, die hervortretendsten

Eigenschaften ihres wunderbaren Talents in den Schatten zu stellen. Die Partie des Engels Gabriel wurde von Mlle. Daram mit grosser Einfachheit, wie sich dies übrigens geziemt, und mit grosser Reinheit des Ausdrucks gesungen. Man bemerkte das schöne Organ der Mlle. Berbot als *Contr'alto*; und wenn ich nun der Mlle. Janvier, einem Erzeengel, die wie ein Engel gesungen hat, und dem Tenor Laurent, der mit der sehr episodischen Person des Evangelisten Johannes betraut war, mein Compliment gemacht habe, so habe ich alles gesagt.

L. v. St.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Wien.** Das eigentliche Theaterpublikum Wiens ist längst nach allen Windrichtungen auseinander gestäubt, und die Künstler folgen in den nächsten Tagen dem gegebenen Beispiele. Trotzdem bieten die Vorgänge in unseren Theaterkreisen genug des Interessanten, um die Zeitungen zu zwingen, sich in spaltenlangen Artikeln mit ihnen zu beschäftigen. Da gab es vor allen Dingen das Schlussfinale der Aera Janner an unserem Operntheater. Der abwechselnd vielbefindete und vielbegannerte Mann, den Hofgunst über Nacht auf den einflussreichen Posten eines unumschränkt gebietenden Operndirectors emporgeschwemmt und den Hofgunst mehr als die vorgeschätzten Fragen finanzieller Natur über Nacht aus allen seinen Rechten verdrängt hatte, beschloss seine fünfjährige Thätigkeit als Operndirector mit der Wiederholung einer seiner verdienstvollsten Schöpfungen: dem Mozart-Cyklus. Die eigenthümlichen Wendungen und Bestimmungen in manchen von unseren, schwer mit Gold aufgewogenen Künstlercontracten brachten es zwar mit sich, dass auch diesmal einige hervorragende Hausgenossen auf Urlaub auswärtig weilen konnten, während andere durch Krankheit verhindert waren, so dass die gerade jetzt in Wien weilenden zahlreichen Fremden den Wiener Mozart-Cyklus eigentlich stark mit fremden Elementen untermischt und mit einem bieschen Hamburger Stadttheater (Frau Prochaska), Berliner Operntheater (Fräulein Brandt), Dresdner Hoftheater (Frau Schuch-Proska) zu hören bekamen. Doch zum Glück stellt Mozart in der Mehrzahl seiner Bühnenwerke an das Orchester nicht minder hohe Anforderungen wie an das gesangliche Ensemble, so dass die Fremden wenigstens in dem einen, in dem orchestralen Theile des Cyklus unverfälschte Wiener Kunst zu hören bekamen. Das Beschämende des Umstandes, dass die Oper aber immer und immer wieder bei den Kunstkräften anderer Theater Anleihen machen muss, wurde indess hier allenthalben gar wohl herausgeföhlt. Der Generalintendant der unmehr unter der Leitung des Freiherrn von Dingelstedt definitiv vereinigten Hoftheater sinni denn auch schon auf Mittel und Wege, der Wiederholung solch eines Uebelstandes kräftig zu begegnen. Doch ist kaum anzunehmen, dass ein einseitiges Vorgehen in diesem Sinne von Erfolg begleitet sein wird. Die Formulare der Contracte, welche Sangesgrößen zu unterschreiben pflegen, sind so ziemlich an allen Bühnen gleichlautend. Sie sprechen den Künstlern die Rechte — ihren Directionen hingegen die Pflichten zu. Eine einseitige Abänderung dieser unrechtmässigen Vertheilung von Schatten und Licht, der Versuch einer Intendanz, einer Direction, das ungeberdige Volkchen der Künstler gefügiger zu machen, ihre beispiellos hochgespannten Forderungen herabzustimmen, muss freilich erfolglos bleiben. Fräulein A. wird sich so lange nicht für die Dauer von zehn Monaten für zehntausend Mark verpflichten, als sie sichere Aussicht hat, für die halbe Zeit die doppelte Gage zu bekommen und Herr B., der noch kurz zuvor bei Wurst und Käse ein sehr behagliches Dasein geführt, wird sich besinnen, mit einem Mele die Behauptung aufzustellen, dass er mit zwölftausend Gulden nimmer sein Auskommen finden könne, wenn er von vornherein die Gewissheit hat, dass Berlin, Frankfurt und Hamburg ihm nicht mehr bieten werden, als ihm bisher Wien, München und Dresden geboten haben. Um der Stabilisirung der künstlerischen Verhältnisse, um der Sicherung der Theater selbst willen sollte nach den Grundregeln des allgemeinen »Münzfusses« eine Art »Stimmfuss« geschaffen werden, nachdem ein Tenor, sagen wir z. B. von 5- bis 15,000, ein Sopran von 8- bis 16,000 Gulden taxirt und bei schweren Strafen ja um keinen Kreuzer theurer bezahlt werden dürfte. Wem es lediglich um das »Geldmachen« zu thun, der möge nur sein Glück bei den Amerikanern oder den Russen versuchen; wem es aber um ein rubiges, die künstlerische Entwicklung förderndes Engagement zu thun ist, der möge sich auch in seinen Forderungen den civilisirten europäischen Verhältnissen fügen.

Ganz ernsthaft gesprochen, scheint denn auch der Wiener Generalintendant Freiherr von Hofmann entschlossen, der Frage der Gagenreduction, die so ziemlich für alle Theater eine Lebensfrage

ist, energisch an den Leib zu gehen. Der weitgehendsten Unterstützung seitens des Publikums wie der Wiener Presse ist er in diesem Falle sicher, da einmüthig die Ansicht besteht, dass Gagen, wie die bis jetzt bezahlten, auf die Dauer von keinem Publikum bezahlt, von keiner Direction bewilligt werden können. Ausser den Gageabtrichern betonen die Journale auch noch die Nothwendigkeit einer Abänderung in den bestehenden, alle Vorausberchnung verleitenden Urlaubsverhältnissen unserer Opernsolisten, sowie die Einführung von dreierlei Eintrittspreisen, die nach der Qualität des Gebotenen zu regeln wären, als dringendes Erforderniss zur Bekämpfung des Deficits, das seit der Uebersiedelung aus dem alten Kärntnertheater nach dem neuen Opernhause jeder Direction treu geblieben

ist. Von Baron Hofmann, der in allen seinen Stellungen treu mit der Presse gegangen, ist zu erwarten, dass er auch diesen Rathschlagen Gehör geben wird. Herr Jauner, der als Ritter der eisernen Krone in das Privatleben zurücktritt, hat es an Vielgeschäftigkeit und Rührigkeit, das Deficit zu meistern, nicht fehlen lassen. Er hat mehr versucht, als alle seine Vorgänger zusammengenommen, er hat ein Massenaufgebot von Gästen ins Feld gestellt, er hat den modernen und den neuerstandenen Componisten die gleiche liebevolle Beachtung zugewendet, wie den alten, er hat zum Aerger aller Kunstfanatiker das Parterre mit Parquetten überbrückt und darauf einem verehrlichen Publico zum Tanze aufspielen lassen etc.
(Hamb. Nachr. vom 6. Juli.)

ANZEIGER.

[408] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Schumacher, Paul, Op. 8. Symphonie (Serenade) in D moll für grosses Orchester. Partitur *M* 42. — Stimmen *M* 49. 25. — Clavierauszug zu 4 Händen *M* 8.

N. Berl. Mus.-Ztg. 1879, No. 57. — Ein classisch gedachtes und ausgeführtes Werk, das sich vieler Sympathien erfreuen dürfte. Die Partitur zeigt ein besonderes Geschick des Componisten für pikante Klangcombinationen, durch welche sich namentlich die allerliebste Serenade auszeichnet. Hoffentlich begognen wir dem Werk bald einmal in unseren Concerten.

[409] Demnächst erscheinen in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Drei Polonaisen

(aus Op. 61)
für

Pianoforte zu vier Händen
componirt von

Franz Schubert.

Für Orchester

übertragen von
Carl Kosmaly.

No. 1 in D moll-B dur.

Partitur Pr. 3 *M* netto. Orchesterstimmen complet Pr. 3 *M* netto.

No. 2 in F dur-Des dur.

Partitur Pr. 3 *M* netto. Orchesterstimmen complet Pr. 3 *M* netto.

No. 3 in B dur-G moll.

Partitur Pr. 3 *M* netto. Orchesterstimmen complet Pr. 3 *M* netto.

Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabaß zu No. 1, 2, 3 je Pr. 15 *M* netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[410] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Lieder

von Robert Reznick

für eine Singstimme mit Clavierbegleitung
componirt von

SIGMUND NOSKOWSKI.

Op. 6.

Mit deutschem und polnischem Text.

No. 1. **Weher ich weiss!** (Dwa słońca. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) Pr. 50 *M*

No. 2. **Wunsch.** (Zyczenie. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) Pr. 30 *M*

No. 3. **Nachtgesang.** (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Pr. 30 *M*

Complet Pr. 4 *M* 30 *M*.

No. 2bis **Nachtgesang.** (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.)
Ausgabe für tiefere Stimme Pr. 30 *M*

[444] Soeben erschien in meinem Verlage mit Verlagsrecht für alle Länder:

Lied der Städte.

Gedicht von Herm. Lingg.

Für Männerchor

componirt von

Friedrich Gernsheim.

Op. 43.

Partitur 2 *M* netto. Stimmen à 50 *M*.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

[442]

Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sonaten und Suiten

für die

Orgel

von

Dr. W. Volckmar.

Op. 377. **Sonate** in D moll (Psalm 130) *M* 4. 50.

Op. 378. **Sonate** in D dur (Psalm 134) 4. 50.

Op. 379. **Sonate** in Es dur (Psalm 138) 4. 50.

Op. 380. **Suite** in D dur (Psalm 8) 4. 50.

Op. 381. **Suite** in Es dur (Psalm 44) 4. 50.

Op. 382. **Suite** in Es dur (Psalm 33) 4. 50.

[443]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Chopin-Album.

50

ausgewählte

Clavierstücke

(6 Walzer, 20 Masurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des dur, 2 Impromptus, 2 Scherzi und Fantasie Op. 49 F moll)

revidirt

von

Theodor Kirchner.

Gross 8^o-Format 246 Seiten

Pr. netto 4 *M*.

☞ Diese Ausgabe enthält keinerlei Fingernummern, wodurch sie Chopin-Kennern um so werthvoller erscheinen dürfte.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 21. Juli 1880.

Nr. 29.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Bemerkungen über einige Punkte in Riemann's Studien zur Geschichte der Notenschrift. (Schluss.) — Michael Kelly's Lebens-
erinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-
hunderts. (Fortsetzung.) — Kunstübung. — Aus der Clavier-Abtheilung der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz. — Anzeiger.

Bemerkungen über einige Punkte in Riemann's Studien zur Geschichte der Notenschrift.

(Schluss.)

2. Die fränkische Notation.

Der zweite Punkt, den ich berühre, betrifft die »Dur-Anschauung der germanischen Völker« und »die fränkische Notation«. Ich will dem Herrn Verfasser nicht direct widersprechen, aber in allem finde ich mich keineswegs im Einklang mit seinen Aufstellungen. Auch Herr Gevaert in Brüssel vertritt die Ansicht solcher Duranschauung, jedoch mit Ausdehnung auf »die Völker des Abendlandes«, während der Verfasser das Vorwalten des Dur-sinnes bloß dem germanischen Volkstamm vindicirt. Dabei möchte ich nun zu erwägen geben, dass auch den Griechen der Dur-sinn nicht fehlte und besonders im »Volke« und, wo sie sich der Sinnlichkeit überliessen, ruhte und sich äusserte. Plato sagt, lydische und ionische Harmonien (welche eben auf einem Dur-Tetrachord beruhen) seien weich-üppig und eignen sich nur für Gelage. Für gelehrte und ernste Musik wurden sie nicht angewendet, aber ihr, wahrscheinlich vielfältiger Gebrauch existirte. Sehen wir uns dann die gregorianischen Melodien sammt und sonders an, so finden wir in ihnen die Dur-Tetrachorde in einer Weise vertreten, dass es geradezu unmöglich ist, an Mangel oder auch nur Zurückdrängen des Dur-Sinnes zu denken. Sehr viele Stücke gehören ganz einer Dur-Tonart (nach unserm Sinne) z. B. der V. oder VI. Kirchentonart an, man nehme z. B. die grossen marianischen Antiphonen »Salve Regina«, »Ave Regina caelorum« u. s. w., welche keineswegs germanischen Ursprungs sind; auch die übrigen, mehr dem Mollgeschlechte eignenden Kirchentonarten zeigen in ihren melodischen Phrasen einen über-grossen Reichthum von Dur-Sinn. Auffallend bleibt es, dass selbst germanische Theoretiker manchmal dem Dur nicht so hold sind; so bezeichnet der von Gerbert unter dem Namen Huchald aufgeführte Tractat (Script. I, 124) das Dur-Tetrachord (z. B. $CDE F$) als *trahu* — *diatessarou, quae in fine habet semitonium, asperius* — und Ario (l. c. II. Fig. b ad pag. 214) nennt es »*rusticae sonoritates hūneric klingend*«. Somit glaube ich thut man andern Völkern unrecht, wenn man die Dur-Anschauung vorzugsweise den germanischen Völkern zu- und andern Völkern abschreiben will.

Dieser Dur-Sinn will nun begründet werden dadurch, dass sich in mittelalterlichen Schriftstellern eine Tonleiter findet, welche mit $CDE F$ beginnt, oder $ABC D$ mit dem Halbton zwischen C und D , welche letztere Bezeichnung die »fränkische XV.

Notation« geheissen wird. Darüber habe ich eine etwas andere Anschauung; ich glaube, dass die ganze Sache mit einem bevorzugten Dur-sinne schlechterdings nichts zu schaffen babe. Bemerkenswerth ist, dass diese Notation nach einer Dur-Scala nur bei Instrumenten und bei der Monochordmessung vorkommt; warum nicht auch für den Gesang, wenigstens vor Odo und Guido? Aber auch diese haben unten das Γ nicht wegen einer Dur-Anschauung hinzugefügt. Ich finde die Gründung der Instrumentalstimmung auf ein Dur-Tetrachord in einer praktischen Nothwendigkeit, welche sich den alten Griechen gerade so gut aufgedrängt hatte. Es handelt sich nämlich um die Gewinnung des richtigen *Semitonium* oder Halbtons; dieser war durch specielle Messung schwer oder gar nicht herzustellen; er war unter die *intervals incommensurabilia* gerechnet, und man mass ihn nie für sich (Gerbert, Script. I, 204). Ebenda pag. 148 und 329 heisst es: »*Sed melius per diatessarou sumitur semitonium, quam per sextas decimas*«. Auf dem Papier war der Halbton wohl leicht auszurechnen, aber an Saiten und Pfeifen kaum genau auszumessen. Deshalb legte man der Messung ein Tetrachord zu Grunde, oder vielmehr man mass zuerst das Intervall eines Diatessarou (reine Quart), dann von einem Endpunkte aus zwei ganze Töne (8 : 9) und das zwischen den beiden Ganztönen und dem andern Endpunkte des Diatessarou restirende Intervall bildete ganz genau das *Semitonium* oder den Halbton ($a_1 G_1 F E$); die älteren Messuren gehen abwärts, weil $\frac{1}{4}$ leichter zu messen ist als $\frac{1}{2}$.

Diese Weise des Ausmasses finden wir auch bei den Griechen, welche von oben nach unten, von a oder e zu messen begannen und so die Scala $a-E-B(H)$ bekamen, woran sich dann der *Proslambanomenos* als hinzugefügter Ton schloss. Die nämliche Weise begegnet uns auch in allen Tractaten über Orgel-, Lyra- oder Monochordmessur des Mittelalters, so dass gar nicht nöthig ist, einen besondern Dur-Sinn als veranlassendes Moment herbeizuziehen. Wenn nun hin und wieder und vielleicht gerade in älterer Zeit an den Ausgangspunkt der Messung von unten nach oben der Buchstabe A gesetzt wurde, und so eine etwas andere Buchstaben-Scala für Instrumente ergab als die für Gesang von jeher übliche, so ist dies zwar eine Thatsache, welche die Musikhistorie hätte einregistriren sollen, aber eine so hohe Bedeutsamkeit, als es dem Verfasser scheint, wohnt ihr nicht ein. Die p. 118 angefügte Buchstabennotation $F, G, A, B \dots$, sowie die p. 116 auftretende mit $\frac{1}{2}$ (*b-quadratum*) gehört auch meiner Meinung nach nicht Huchald an, sondern ist ein späterer Beisatz, da $F, G, A, B \dots$

eigentlich für die Orgel oder Lyra bestimmt sind (vgl. Notker), und die Orgeln zu Hucbald's Zeiten sich nicht über eine Octave erstrecken, auch noch kein b *synnemmenon* enthielten, wie er selbst sagt: (p. 113) »*Quo (sc. tetrach. synnemmenon) tamen hydraulia vel organalia minime admissa in pluribus frequenter cantibus modulandi facilitate (facultate) deficiunt*«; deshalb war auch eine Unterscheidung zwischen p und q nicht nöthig; q findet sich erst bei Odo.

Ich glaube deshalb, es genüge, für die Tonbezeichnung $C D E F \dots$ statt $D E F G \dots$ bloß den Namen »alte Instrumentalnotation« zu gebrauchen; den Namen »fränkische Notation« halte ich deswegen für verfügbar, weil ja andere Völker, welche die nämlichen Instrumente handhabten (Gallien hatte z. B. die Orgeln aus Italien geerbt, Orgeln kamen im achten Jahrhundert aus dem Oriente nach dem Franklande), vielleicht oder wahrscheinlich die nämlichen Buchstaben benutzten; deswegen, weil wir nicht auch Schriften aus Italien und Spanien über diesen Gegenstand besitzen, sondern bloß aus deutschen und fränkischen Ländern, glaube ich, haben wir noch nicht die Befugnisse, diese Notenschrift als alleinigen Eigenthum der Franken zu bezeichnen.

Leider sind dem Verfasser in diesem Capitel einige Mißgriffe unterlaufen, indem er überall »fränkische Notation« zu finden glaubte. So findet er in der Monochordmessung von Joh. de Muris (14. Jahrh., Beil. 13) noch »ein Document aus der Zeit des Untergangs der fränkischen Tonschrift«, während der unbefangene Blick darin nur eine ganz einfache Procedur der Messung sieht. Die Mensur Joh. de Muris ergiebt den Halbton zwischen $d-e$ und $g-a$ *, während nach der fränkischen Notation derselbe zwischen $C-D$ und $G-a$ fällt; von einem a unter b ist gar keine Rede. Ueberdies ist ihm die Bezeichnungsart $F G A \dots$ statt $A B C \dots$ wohl bekannt (Coussemaeker, Script. II, 270), jedoch setzt er bei: »*Proslambanomenos, cui jungitur F, suata Boetium*« (bei Boetius fand ich bis jetzt nichts dergleichen).

Irrig ist ferner die Angabe in Beilage 13, dass die Mensur Wilhelm's von Hirschau eine Durtonleiter darstelle, das *Synnemmenon* nicht als Quart der Quart, sondern als Unterquart der grossen Septime gemessen sei; das gleiche findet bezüglich der Orgelmensur Eberhard's von Freising statt, wobei der Verfasser meint, man habe hiebei das Zeichen q als p und das B als unser A genommen.

Die *Mensura fistularum* von Wilhelm von Hirschau (Gerbert, Script. II, 213), sowie die *Aribunculina mensura* (Messung Aribo's, ibid. p. 214) beginnt von dem oberen e und schreitet abwärts nach E der untern Octav; bei ersterer heisst es: »*addita octava (parte) etc.*«, und bezüglich des *Synnemmenon* (b): »*tertia item fistula in octo dividatur, additaque octava cum octava diametri, synnemmenon reperitur*« — also wenn man C abwärts einen Ganzton zufügt, so erhält man b *synnemmenon*. Aribo aber disponirt folgendermassen: »*Tertia medietas cum diametri medietate sibi superposita, mater est septimas. Cujus quarta cum diametri tertia detruncata, quod restat, fistulae synnemmenon retinentis longitudinem praestatur*. Hier handelt es sich also wiederum um eine Verlängerung der Pfeifen, also Vertiefung der Töne, von e abwärts ist c der dritte Ton, resp. die dritte Pfeife, die Quint davon (eben 2 : 3) abwärts ist F ; um das b -rotundum zu finden, geht er mit der Messung wieder aufwärts, indem er die F -Pfeife um den vierten Theil verkürzt (*detruncata*), wodurch sich die Oberquart (3 : 4) ergiebt, welche eben b ist. Das q wurde nicht als b -rotundum gebraucht; es kommt zum erstenmal in den Schriften Odo's (Gerb., Scr. I, 253) vor, wohl unterschieden von dem b -rotundum, welches *prima nona* (*chorda* oder *vox*) genannt wird, während q *secunda*

nona heisst; durch diese klare theoretische Einführung ist schon einer Verwechslung vorgebeugt. Ich weiss wohl, dass in einigen Choralbüchern, welche ums 17. Jahrhundert herum gedruckt sind, das Zeichen q oder vielmehr l als h gesetzt ist, doch hat das mit der bestehenden Theorie nichts zu thun; alte Handschriften bezeichnen das *synnem.* p stets mit b .

Ferner ist es unmöglich, die fränkische Notation auf die Orgeldisposition aus dem Berner Codex (Beilage 3) anzuwenden, wie der Verfasser es thut. Ihre Bestimmung geht dahin, dass man jeden Ton der Grundoctave (Alphabet genannt) mit je drei Pfeifen besetze. Im Anfange hatten die Orgeln nur eine Octave ($C-c$), welche man mit vielen Pfeifen, die den gleichen Ton oder die Octave oder Doppeloctave ergaben, besetzte; bei Erweiterung der Orgeln liess man diese als Grundoctave bestehen und setzte rechts und links nach oben und unten einfache der Grundoctave entsprechende Pfeifen hinzu. Hier ist nun gesagt, dass an zehnter Stelle der Mangel an Pfeifen eintritt, und das Manuscript fügt ausdrücklich den Buchstaben C hinzu. Nimmt man die fränkische Buchstabenfolge ($A=C$) an, so erscheint das zweite C allerdings an zehnter Stelle, aber zwei Stellen vorher tritt schon »der Mangel an Pfeifen« ein. Entsprechend den Bestimmungen des Textes ist nur folgende Disposition mit odonischen Buchstaben ($B=Bq$, $b=hq$):

| | | | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| A | B | C | D | E | F | G | a | b | C | D | E | G | a |
| | | | | | | | c_1 | d_1 | e_1 | f_1 | g_1 | a_1 | b_1 |
| | | | | | | | c_2 | d_2 | e_2 | f_2 | g_2 | a_2 | b_2 |

Hier findet sich das zweite C an der zehnten Stelle und zwar so, dass bei diesem Tone die Pfeifenchöre der Grundoctav aufhören.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Anwendung der fränkischen Notation auch bei sämmtlichen Melodien auf Beilage 14 unstatthaft ist. Der Verfasser hat darum auch Nr. 1, 4 und 5 unrichtig in Noten übertragen, und es ergiebt seine Uebersetzung statt dreier verschiedener Diatessaron oder Quartan bloß zwei, die in ihrem Wesen verschieden sind, dafür bringt er eine (Beispiel 4 und 3) doppelt. Die richtige Erklärung oder Uebersetzung gemäss den Forderungen des Textes kann nur geschehen, wenn die Buchstaben, welche über den Silben stehen, nach gewöhnlicher Bedeutung genommen werden; es ist das durchlaufende Alphabet $a-h$ (bei A [= a] beginnt die zweite Octav). Der alte Magister hat dabei die Intervalle nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten gezählt, und es folgen sich demnach die Quartan: 1) $a G F E$; 2) $G F E D$; 3) $F E D C$. Von der *Diapente* (Quint) wird bloß die erste Gattung aufgeführt, *prima species* sagt der Autor; die *prima species* ist aber bei allen alten Theoretikern nicht $F G a h c$, sondern $a-D$ oder $D-a$; bei richtiger Uebersetzung kommt diese auch hier zum Vorschein. In der Uebersetzung des Verfassers taucht dann überdies in Melodie 4. und 5. alle Augenblicke der verpönte *Tritonus* auf, dessen Aufhebung durch Vertiefung des h in p die gegebene Beschreibung der Quint unstatthaft macht. Wenn in Nr. 1, 4 und 5 der C -Schlüssel um eine Linie höher gesetzt wird, dann ist das Richtige getroffen: 1) $a G F E$, 4) $a G F E D$, 5) $a G a$ (die Octave erscheint zwischen a und A).

3. Die Entstehung der Sequenzen.

Ein dritter Punkt, der noch berührt werden muss, ist die Entstehung der Sequenzen, jener hymnenartigen Gesänge, welche bei der katholischen Messe an festlichen Tagen nach dem *Graduale* abgesungen werden. Der Verfasser sagt davon S. 211: »Als die Jubilationen des Allelujaangesanges anfangen verschleppt zu werden und anstatt den Eindruck freudigen Jauchzens den einer langsamen getragenen Cantilene ohne Worte machten, vergass man allmählig ihre ursprüngliche Bedeutung. In die finstere Ascese des strengen Mönchthums passte

* In der Reihenfolge des gewöhnlichen Alphabets zu nehmen (. . . $g h i k$).

freilich jener Jubellaut nicht mehr; mit den Dogmen des Christenthums erstarrten auch seine Tempelmelodien. Nun begriff man freilich nicht mehr, wozu diese langen Anhängsel da waren, welche mit einer gewissen Regelmässigkeit den Text unterbrachen, besonders aber dem Allelujah selbst folgten. Um nun deren meist sehr ansprechende Melodien zur Geltung zu bringen, fing man im 9. Jahrhundert an, ihnen Texte unterzulegen, derart, dass auf jede Silbe ein Ton kam. Es ist zu bedauern, dass der Verfasser, welcher sonst überall streng objectiv zu Werke geht, hier von einer falschen Ansicht der Ascese und des Mönchthums sich hat verleiten lassen, ein Phantasiegebilde statt der Wahrheit zu geben. Zwar folgt in den »Zusätzen und Berichtigungen« eine theilweise Einschränkung in sofern, als gesagt wird, dass Notker nur die Anfänge des Jubilus zu seinen Sequenzen benutzte; damit ist aber die ganze Sache noch nicht zurecht gestellt. Dass dem Mönchthum nur eine »süßere« Ascese eigen gewesen, bleibt doch immer nur eine Fabel; dass darein die Jubilationen nicht gepasst hätten, ist ein Vorurtheil, da gerade der dem Irdischen und Sinnlichen mehr entfesselte Mensch am meisten befähigt ist, so recht von Herzen Gott zu jubiliren. Dass man mit den Jubilationen etwas anzufangen wusste, das bezeugen die Missalen, Gradualien, Antiphonarien aller Jahrhunderte und aller Mönchsorden bis aufs 16. Jahrhundert herab, in welchen dieselben unverändert und ohne Verkürzung stehen und auch gebraucht wurden; eine Vergleichung notirter Manuscripte mit den officiellen neumerkten Büchern kann den Verfasser davon auf jeder Seite überweisen. Wenn locale Ausweitungen und Verlängerungen der Jubilien etwa vorgekommen sind und diese später eingeschränkt wurden, so beweist das für die Behauptung des Verfassers nichts. Ueberhaupt darf man ja nirgends etwaige Missstände als das Allgemeine aufstellen. Was nun die Entstehung der Sequenzen insbesondere angeht, so hätte der Verfasser sich aus den von ihm selbst citirten Werken eine bessere Belehrung erholen können. Gerb., de Cantu I, 443 steht die lateinische Vorrede, welche Notker selbst der Sammlung seiner Sequenzen vorausschickt und worin er das Nähere angeht, wie er dazu kam, Sequenzen zu dichten und zu componiren. »Als ich noch Jüngling war, fiel es mir schwer, diese langen Melodien im Gedächtnisse zu behalten und ich sann darüber nach, wie ich sie leichter merken könnte. Da geschah es, dass unterdessen ein Priester aus Gimedia, welches vor kurzem von den Normannen zerstört worden war, zu uns kam; dieser hatte ein Antiphonarium bei sich, worin einige Verse den Sequenzen entsprechend (*ad sequentias*)^{*)} modulirt, d. h. mit diesen Melodien versehen waren, doch in sehr fehlerhafter Gestalt (*sed jam tunc nimium vitiat*). So sehr mich ihr Anblick freute, so sehr stiess mich das Gefühl ab. Doch ich versuchte einige nachzubilden; mein Lehrer lobte meinen Eifer und was daran lobenswerth war, tadelte aber, was weniger gut war, und belehrte mich, dass auf jeden Ton nur eine Silbe treffen dürfe.« Das ist der wahre Hergang der Sache; so bildete sich jene Gattung Gesänge, welche man Sequenzen nennt, oft grossartige Lobgesänge und Jubellieder sowohl dem Texte als der Melodie nach, — keineswegs das Ergebniss eines abgestumpften Sinnes. Sie wurden bald unter die liturgischen Gesänge aufgenommen und waren nur für feierliche Gottesdienste bestimmt. Ihre Zahl vermehrte sich sehr, doch eine grosse Anzahl derselben war von geringem Werthe; bei der Reformation des römischen Missale nach dem Tridentiner Concil wurden nur fünf Sequenzen beibehalten.

Die Unterscheidung zwischen Sequenzen und eigentlichen Hymnen ist im Allgemeinen nicht so schwer; erstere haben in der Regel keine so geschlossene metrische Form wie die

^{*)} Sequentias hieszen die dem Alleluja angehängten Jubilien von alter Zeit her.

Hymnen, sie begnügen sich gewöhnlich damit, dass die einzelnen Abschnitte die gleiche Silbenzahl aufweisen; auch sind ihre Strophen durchgehends gedrängter, meist nur dreizeilig, während die Hymnen doch wenigstens vierzeilige haben. In Bezug auf die Melodie sind sie aber wesentlich und unverkennbar verschieden; bei den Hymnen bleibt die Melodie für alle Strophen gleich, bei den Sequenzen aber dessen, was die erste und letzte Strophe eine selbständige, von den dazwischen liegenden Strophen je zwei die gleiche Melodie, welche zwar bei langen Sequenzen sich wiederholen kann, jedoch nie unmittelbar nach einander.

Hiermit schliesse ich meinen Artikel, ohne weiteres zu berühren; ich wünsche, dass das Buch die gebührende Beachtung finde, welches besonders schätzenswerth ist als ein allgemein reichhaltiges Repertorium alles dessen, was uns aus alter Zeit über den vorwürfigen Gegenstand ist aufbewahrt worden.
P. U. Kornmüller.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

IV.

Reise von Wien nach London über Salzburg, München, Stuttgart, Strassburg und Paris.

(Fortsetzung.)

Paris.

Nichts Bemerkenswerthes ereignete sich, bis wir Paris erreichten. Hier nahmen wir Quartier in einem Hôtel im Faubourg St. Germain, zu jener Zeit der fashionabelste Stadttheil und gewöhnlich von Engländern sehr besucht. Wir blieben dort einige Tage und sahen alle Sehenswürdigkeiten; wir besuchten Versailles und sahen den König, die Königin und die königliche Familie öffentlich diniren; dem Anschein nach wurden sie von den Unterthanen fast angebetet.

Damals bestand eine Ceremonie, welcher sich alle Fremden unterwerfen mussten, nämlich gezwungen zu sein, die gemeinen Grüsse der *dames de halle* (Fischweiber) zu empfangen, welche die Wohnungen der Fremden belagerten und ihnen Blumensträuße schenkten; sie verliessen ihren Posten nicht, bis sie sowohl Geld als auch Küsse empfangen hatten; aber ich muss gestehen, diese liebenden Zudringlichkeiten waren für mich eine schreckliche Procedur.

Meine Hauptbeschäftigung in Paris war, alle Theater zu sehen, und daher besuchte ich jeden Abend eins oder das andere. Zuerst ging ich zur Grossen Oper und war entzückt von der Pracht der Scenerie, den Decorationen, Anzügen und besonders von den Chören; was diese anbetrifft, so haben sie von denen aller Länder die Palme errungen; das Orchester spielte sehr exact und beachtete jede Kleinigkeit und war sogar zahlreicher als das von San Carlo in Neapel; aber die Hauptsänger (Gott erhalte sie!) schrien lauter, als ich es für ein menschliches Wesen je möglich gehalten hätte. Es wurde Glück's »Iphigenia« gegeben, welche wir in Wien aufgeführt hatten; was aber die Decorationen und den ganzen Effect anlangt, wurden wir von Paris aus dem Felde geschlagen. Der Chor und die Procession, wo Pylades und Orest in Ketten von Gardel, Vestris und vielen der ersten Tänzer fortgeschleppt wurden, übertrafen alles, was ich mir je vorher hätte vorstellen können. Am nächsten Abend ging ich zu demselben Theater und sah die erste Anführung der grossen tragischen Oper »Oedipus auf Colonos«; die Musik von Sacchini war entzückend. Dort hörte ich zum ersten Male den berühmten Bassisten Cheron, welcher die Rolle des Oedipus spielte und wunder-

voll sang; diese Vorstellung war von derjenigen des gestrigen Abends so verschieden, dass ich mir kaum vorstellen konnte, in demselben Theater zu sein. Ich hörte auch die Oper »Phædra« und hatte das grosse Vergnügen, Madame St. Auberti die Titelrolle spielen zu sehen; sie war eine berühmte Schauspielerin und wenn sie mit halbem Ton sang, war es reizend. Diese unglückliche Dame und gründliche Schauspielerin verheirathete sich später und ward sammt ihrem Gemahl von ihrem Diener in England beraubt und ermordet. Ich freute mich sehr, in dieser Oper Monsieur Laisse zu hören, der einen schönen Bariton besass und viel Ausdruck und Geschmack entwickelte; am meisten gereicht ihm aber, meiner Ansicht nach, zum Lobe, dass er so verschieden von einem französischen Sänger war.

Sodann besuchte ich das französische Theater. Die grossen tragischen Spieler waren gerade auf Urlaub und machten eine Kunstreise durch die Provinzen; ich hatte daher keine Gelegenheit, einer Tragödie beizuwohnen; aber ich hatte hinreichend Schadenersatz durch ihre ausgezeichneten Komiker; ihre komischen Rollen sind so natürlich. Ich sah Molé in Farquhar's »Inconstant« die Rolle des Duretete bewunderungswürdig wiedergeben. Fleury war unnachahmlich in »Le Pucier« (der Hüter), und Madame Cantare als Susanna in Beaumarchais' »Hochzeit des Figaros« ausgezeichnet. Dugazon war ein guter Komiker; ich fand in der That alle Schauspieler ausgezeichnet.

Aber mein Lieblings-theater von allen war das italienische in der Rue Favart, wo komische französische Opern gegeben wurden; das Orchester war sehr gut und gleichfalls die Schauspieler und Sänger; eine gewisse Mademoiselle Renard hatte eine reizende Stimme und war eine angenehme Sängerin. Dort sah ich »Richard Coeur de Lion«, und gefiel mir die schöne Musik sehr. Ich hielt es immer für das Meisterwerk Grétry's. Clairval, der ursprüngliche Blondel, sang die Arie »O Richard! O mein König!« mit vielem Ausdruck. Sein Spiel in der Scene, wo er die Stimme Richard's aus dem Gefängnisse hört, war wirklich brillant; seine Freude, sein Erstaunen, den König gefunden zu haben, das Zittern seiner Stimme, sein Klettern auf einen Baum, um sich Richard vernehmbar zu machen, alles zusammen machte einen unaussprechlichen Eindruck auf mich; und während meines Aufenthaltes in Paris verfehlte ich nie, seinen Vorstellungen beizuwohnen. Monsieur Philippe spielte den Richard sehr gut und sang die Bravour-Arie »L'univers que j'ai perdu« mit vieler Geschicklichkeit und Anregung.

Reise nach England.

Nachdem wir unsere Neugierde in Paris befriedigt hatten, nahmen wir Abschied und hielten uns nicht auf, bis wir Boulogne erreichten. Dort angelangt, gingen wir ins Hôtel, wo Frau Knowles die Wirthin machte (jetzt Parker's), und waren sehr befriedigt mit Allem. Die alte Dame ging auch mit uns in dem Packetboot nach Dover; auf demselben befand sich auch Pilon, der Verfasser von »Der schönen Amerikanerin (The fair American)« und »Er wollte ein Soldat sein (He would be a soldier)«; ein gedankenloser, extravaganter, struppiger Bursche, der sich lange in Boulogne aufgehalten und dort unter dem Publikum viel Aufsehen erregt hatte. — Als wir Shakespeare's Klippe in Sicht hatten, drückte er sein Erstaunen aus, dass Shakespeare sie als besonders hoch bezeichnete und hatte sehr viel auszusetzen an dem Höhen-Urtheil unseres unsterblichen Bardens, wie auch an der Stelle selbst, welche er der Beachtung völlig unwerth hielt. Wir landeten in Dover, gingen zum Yorker-Hôtel und nahmen uns vor, zusammen zu speisen und am nächsten Tage nach London zu reisen. Nach dem Essen gingen wir hin, unsere Koffer untersuchen zu lassen; aber der arme Pilon hatte in der Eile zu Boulogne seinen Koffer vergessen; er war starr vor Schreck und theilte uns mit, dass er

mit dem Packetboot, welches an demselben Abend zurück fuhr, wieder nach Boulogne reisen müsse, um dort auf jeden Fall seinen Koffer zu bekommen. Wir fanden es sehr thöricht von ihm, um so mehr, als er sehr seckkrank war und ein unangenehmer Wind wehte. Wir riethen ihm, einen Boten zu senden, aber Alles wollte nichts helfen; er bestand darauf, selbst zu gehen und nahm so grosse Massen von heissem Grog zu sich, dass des Dichters Kopf beträchtlich verwirrt wurde. Endlich, als die Wirkung dieses Getränkes sich immer mehr bemerklich machte, öffnete er uns sein Herz. »Seht, meine Freunde,« sagte er, »wenn ich meinen Koffer nicht erhalte, bin ich ein geschlagener Mann, — man wird ihn öffnen und darin die grösste Satyre finden, die ich auf alle Leute, von und mit denen ich lebte, und bei denen ich während meines ganzen Aufenthaltes in Boulogne gewesen bin, geschrieben habe; und wenn dieselben es erfahren sollten, werde ich niemals meine Augen mehr vor ihnen aufschlagen können.« Um Mitternacht segelte das Boot ab, und mit ihm der dankbare Theaterdichter, um seine Ehre zu retten.

Wir, die wir weder Spottgedichte geschrieben, noch unsere Koffer zurückgelassen hatten, fuhren am Morgen weiter, frühstückten in Canterbury, speisten in Rochester zu Mittag, ... und langten am 18. März 1787 in London an, ich zum ersten Male in meinem Leben.

London.

Grétry's Richard Löwenherz in London. Der Tragöde John Kemble als Sänger. Die Sänginnen Jordan und Crouch. Oratorien-Compagnie. Die Sängin Mara fühlt sich von Kelly beleidigt.

Noch an demselben Abend besuchten Stephen Storace und ich Herrn Linley in seiner Wohnung in Norfolk-Street am Strande, wo ich auch seine beiden hoch begabten Töchter Frau Sheridan und Frau Tickle fand. Frau Sheridan fragte mich, ob ich in Paris »Richard Löwenherz« gesehen habe; und als ich ihr zur Antwort gab, dass ich dieser Oper erst vor vier Abenden beigewohnt, hat sie mich, dieselbe an diesem Abend im Drury Lane-Theater zu hören, da sie sehr begierig sei, meine Meinung von den gegenseitigen Verdiensten des französischen und englischen Stückes zu erfahren. General Burgoyne hatte Richard übersetzt und Frau Sheridan ihn auf die englische Bühne gebracht.

Storace, ich und ein anderer junger Mann begaben uns ins Theater, aber das Stück war fast zur Hälfte vorüber. Ich muss erwähnen, dass ich hinsichtlich der Schauspieler und Schauspielerinnen im Drury Lane-Theater gänzlich ununterrichtet war. Gerade als wir unsere Loge betraten, sang Richard die Romanze aus seinem Gefängnisse und ward hinter der Bühne laut von zwei französischen Hörnern begleitet; ich war erstaunt, eine Begleitung zu hören, die so ganz der Absicht des Componisten widersprach und zugleich den Effect der Melodie völlig verderb, noch konnte ich mich sehr für die Stimme des königlichen Gefangenen begeistern; und indem ich mich an Storace wandte, sagte ich: »Wenn Se. Majestät der erste und beste Sänger in Eurem Theater ist, so fürchte ich nicht, als sein Mitwerber für die öffentliche Gunst zu erscheinen.« Storace lachte und sagte, dass der Herr, welcher bei dieser Gelegenheit sang, Herr John Kemble sei, der berühmte Tragöde, welcher aus Gefälligkeit gegen die Eigenthümer die Rolle des Richard übernommen hatte, da an diesem Theater kein Sänger vorhanden war, der sie hätte spielen können. Mein Irrthum, ihn für den ersten Sänger des Theaters zu halten, war übrigens natürlich genug, da ich erst vor einigen Tagen Philippe, den ersten Sänger im französischen Theater, in derselben Rolle sah.

Mein Freund Kemble lachte herzlich, als man ihm erzählte, dass ich ihn für den Orpheus im Drury Lane gehalten hatte. Bei dieser Gelegenheit hörte ich auch, dass, als Kemble in der

Probe die Romanze Richard's sang, Shaw, der Dirigent des Orchesters, ausrief: »Herr Kemble, mein lieber Herr Kemble, Sie bringen die Zeit [den Takt] um.« Doch Kemble nahm gemüthlich eine Prise und antwortete gelassen: »Mein werther Herr, es ist besser für mich, die Zeit auf einmal umzubringen, als sie fortwährend zu schlagen, wie Sie thun.«

Das Spiel der Frau Jordan in diesem Drama war ausgezeichnet, und die Laurette von Frau Crouch höchst interessant. Mein Erstaunen über ihre wunderbare Schönheit war gross, und ich war entzückt zu hören, dass sie in der Oper, in welcher ich auftreten sollte, meine Primadonna sein würde. Sie schien mir, gleich der Venus des Apelles, alles Schöne und Reizende in sich zu vereinigen. Ich kam mit Herrn Linley überein, bis zu Ende der Saison am Drury Lane-Theater zu bleiben und zuerst in der Rolle des Lionel am Freitag den 20. April 1877 aufzutreten.

Im Drury Lane-Theater wurden [alljährlich zur Fastenzeit] Oratorien aufgeführt unter der gemeinsamen Direction von Linley, Dr. Arnold und Madame Mara, welche die drei Eigenthümer davon waren. Eines Abends, nach dem ersten Act des Oratoriums, ging ich in den grünen Room [das Künstlerzimmer], wo unter anderen Damen Madame Mara anwesend war, mit welcher ich niemals gesprochen hatte. Dr. Arnold sagte: »Bitte, Herr Kelly, erzählen Sie uns, was für eine Art von Sängerin Signora Storace ist?« Ich erwiderte, dass sie nach meiner Meinung die beste Sängerin in Europa sei. Ich meinte natürlich in ihrer Art; aber wie es sich hernach zeigte, war Madame Mara über das Lob, welches ich meiner Freundin ertheilte, höchlich beleidigt und sagte zu einer Dame, als ich den green-room verliess, ich sei ein anmassender Hahnenkamm. Ich wusste damals nichts von Madame Mara und legte zu jener Zeit keinen Werth auf ihre gute Meinung; sie trieb aber ihr Misswollen gegen mich so weit, dass sie später erklärte, niemals dort singen zu wollen, wo ich singen würde, falls sie es vermeiden könne.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstübung

fasst in sich Ein- und Ausübung, Lehre und That im Kunstgebiet. Die Grundlehre des Anfangs hat ihre Schwierigkeiten, weil die Tonkunst nicht so allgemein menschlich erscheint, dass sie gleichsam von der Mutter mitgebracht werde — vielleicht deshalb, weil sie weniger natürlich ist als übernatürlich? Gewiss ist, dass in der Tonlehre heuer mehr pädagogisch experimentirt wird als in allen Zeiten und Künsten je stattgefunden; die Ursache suchen die Einen aus ihrer mystischen Beweglichkeit; Andere schieben es dem verworrenen Zeitgeist ins Gewissen, der zwischen wüthendem Fortschritt und frommer Erbweishheit die centrale Wirklichkeit verloren habe; sicherlich sind die physikalischen und mechanischen Lehrbücher einstimziger als unsere neuesten künstlerischen, eigentlich musikalischen Doctrinen seit G. Weber. Genug, es giebt allerlei Schulen, jede meint die beste zu sein: doch sind von je her aus den besten Systemen elende Stämper hervorgegangen, aus unvollkommenen tüchtige Meister; eine Universalschule haben wir nicht.

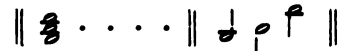
Nehmen wir unsern bescheidenen Theil an diesen Streitfragen, so ist nicht die Absicht, falsche Union zwischen unversöhnlichen Gegnern einzufäden, sondern vorläufig nur zum Besten der Jugend das Allgemeinste der Kunstschule zu berühren; denn die Jugend bedarf einheitlicher Lehre, die auf dem Erbe der Väter erbaut ist, darf nicht in den Parteilagen des Marktes mit rathen und thaten, ehe sie mündig ist. Ein allgemein gültiges Lehrbuch würden wir deshalb doch nicht

befehlen, auch wenn wir könnten; zudem ist dafür gesorgt, dass die Uniformen nicht in den Himmel wachsen. — Musikalische Anfänge in der Erziehung heutiger Häuslichkeit, wie sie Haydn und Mozart genossen, bedürfen keiner Methode, um in der Kunst heimisch zu machen; bei der grossen Zahl Derer, die solche Heimath nicht kennen, ist wohl darauf zu achten, dass die Lehre nicht verfrüht, aber auch nicht von hinten angefangen werde.

Verfrüht wird die Lehre bei Kindern der ersten Jahrwoche; vor dem siebenten Jahre sollten sie möglichst reine Kinder bleiben und wenig schulmässig lernen, desto mehr spielen. Auch was sie etwa spielend lernen in der Tonlehre, z. B. leichte Kinderlieder wie »So viel Stern' am Himmel«, mögen sie eine Weile lang ohne eigentliche Lehre nachahmen hören und singend; ähnliche einfach leitereigene, ohne Chroma, z. B. »Was glänzt dort im Walde«, »Nun singet und seid froh«, »Vom Himmel hoch« — am besten anfangs ohne Papier und Clavier. Die eigentliche Lehre sollte billiger Weise nicht vor dem siebenten Lebensjahr beginnen, um fruchtbar zu sein.

Die Frage, ob es richtig sei, allen Schulkindern den Gesang obligatorisch zuzumuthen, da doch ein Theil unmusikalischer Natur sei, wollen wir den Eltern, Lehrern und Aerzten zu beantworten überlassen, aus eigener Erfahrung aber kund geben, dass ganz unmusikalische nicht so häufig sind wie man meint, daneben jedoch eine obligate Schulverpflichtung nicht gut heissen, da die Uebung der schönen Kunst eine freie sein muss, die durch Zwang schwerlich erweckt, wohl aber ertödtet werden kann.

Die Probe, ob in den Kindern Musik überhaupt vorhanden, ist am einfachsten am Dreiklang, der Naturharmonie der klingenden Saite zu machen; diese Urconsonanz werde vorgezogen: zuerst gebunden, dann gebrochen



Manche scheinbar Tonlose, die der pythagoreischen Scala nicht mächtig waren, auch nach richtigem Vorsingen sie nicht wiederholen konnten, sind durch diesen einfachen Versuch gleichsam erweckt; ja sie brachten nach wiederholtem Tönen, Hören und Singen den Dreiklang eher zuwege als selbst Geübtere die Tonleiter. An demselben Fundament ist danach leichter zu begreifen, wie die Glieder der Grundharmonien sich vereinzelt ablösen lassen; das ergiebt erst die Kenntnisse der Intervalle: Terz Quinte Octave — Quinte Sexte Septime und begründet das Erkenntnis der Consonanz und Dissonanz. Abgelöste Intervalle voranschicken als Grund der Lehre, wie Grädener that, artet gar leicht in Buchstabenknechtschaft aus, wenn es auch nicht so schlimm ist, wie der Anfang mit der chromatischen Scala, dessen sich manche namhafte Lehrer schuldig machen: vollkommen unsinnig! Da niemals und nirgend der Anfang der Tonkunde und Tonfreude möglich ist in lauter Halbönen, weil solche Reihen wie: *c cis d dis e* oder *a as g fs f u. s. w.* nie und nirgend eine Melodie oder nur deren Idee darstellen können.

Quelle und Fundament der Melodie ist die Harmonie; Fortgang ist die Bewegung innerhalb der Harmonie. »Die Grundzüge der Gleichberechtigung sämtlicher Halbönen« ist noch nicht zum Siege gelangt! sagt richtig unser geehrter Mitarbeiter C. v. Jan in dieser Zeitung 1880 Sp. 257, und wer das Gegenteil beweisen will, kann es nur thun mit Abtödtung aller lebendigen Tonkunst der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

Grädener in seinem »System der Harmonielehre«, Hamburg 1877, lässt die Intervallenlehre vorgehen; ehe die Grundlage der ganzen Tongestalt: das Urphänomen des Dur-

dreiklangs dargelegt ist, aus welcher erst zum zweiten die Accorde etc. hervorgehen, welchen die Durtonleiter (*Scala pythagoraea*) nachfolgt, d. h. die Bewegung innerhalb der Accorde. — Von der Scala ohne weiteres ausgehen und danach zuerst die zusammenklingenden Töne suchen, ertappen, um nachher das harmonische Wesen zufällig zu erfunden, ist gegen Natur, Kunst und Wahrheit. Loider hat diesen umgekehrten Weg A. B. Marx eingeschlagen in seiner »Allgemeinen Musiklehre« (Ed. 3, 33), wo die chromatische Tonleiter den Anfang macht — ferner die »von Haus aus geschehene harmonische Verbindung« durch Terzen allein bestimmt (Ebenda S. 205).

Die Intervallenlehre braucht sich nicht hervor zu drängen, überhaupt keine Definition, keine übersinnliche Grammatik, wenn nur jene Elementar-Übungen einige Zeit hindurch eingepägt sind. Bestimmte Methoden sind nicht brauchbar ausser den vorhin dargelegten Regeln sinnlicher Anschauung nach Hören, Singen, Einprägen ins Gedächtniss.

Den Anfang der eigentlichen Kunst setzen wir in die Leistung der Töne, woran die Instrumente mitwirken müssen. Ob Singen oder Spielen früher gewesen, haben manche Künstler fraglich gehalten; die richtige Antwort wird sein: der älteste urfreie Gesang mag ohne Harmonie und Scala dahin gefahren sein, schweifend gestaltlos, ohne feste Form und Gedächtniss. Unsere älteste Geschichte aber weist schon dahin, dass ein ordentlich Singen ohne Tonmaass eben so undenkbar ist wie ein richtiger Hausbau ohne Winkelmaass. So verstehen wir 1. Mose 4, 21, wo Jubal, von dem herkommen sind die Geiger und Pfeifer, genannt wird, ehe noch von eines Menschen Gesang die Rede war.

Wir ziehen nach heutigem Bedürfniss und Herkommen das Clavier vor als lehrhaften Haltepunkt des künstlerischen Gesanges, weil es sichtbar und hörbar die Tonverhältnisse darstellt und mit der Notenschrift eng verbunden ist. Wie unsere heutige Notation, die der Landkarte ähnlich ein Anschauungsbild von Höhe und Tiefe (Nord und Süd) vor Augen stellt, mit der Claviatur gleichsam ehelich verbunden ist — was der Buchstabenschrift und der mathematisch chiffirten Ziffernschrift nun und nimmer gelingen wird! also müssen wir die Claviatur festhalten als Bild der Höhe und Tiefe = Rechts und Links. Von den allerneuesten kühnen Erfindern anderer Tonschrift nehmen wir keine Notiz weiter, bevor sie ein einziges Volkslied ein- oder mehrstimmig, oder gar eine ganze Vocal- und Instrumental-Partitur allgemein verständlich geschrieben haben, sei es von Palestrina oder Mozart oder Richard Löwenherz gedichtet.

Ob den Kindern nun auch das Clavieren frühzeitig eingepägt werde, mögen Eltern und Lehrer nach eigener Wahl bestimmen; nur keine übermässige Turnübung als Fundament zu künftiger weltreisender Fingerei! vielmehr zum Besten der Kindheit! anfangs nur um Gesungenes nachzuspielen, bald auch Gehörtes selbst aufzusuchen. Vor mancherlei Kinderstücklein ist zu warnen, die ebenso unkindlich sind wie mancherlei »Volkslieder«, die nichts Volkisches besitzen ausser dem Rubrum der Etikette. — Ohne nun den Unterricht zu früh für die Kinder zu grösseren Dingen abzurichten, z. B. Ouvertüren, Sinfonien und Sonaten, braucht doch die Lehre nicht kindisch spielend zu sein in der unwürdigen Weise wie Onkel Tom in der »Illustrierten Kinder-Zeitung«! die durch die »Deutsch'sche Verlags-Gesellschaft in Pest« mit dem Probe-Bild eines Backfisches paradirt, der die Katz pedallater arbeiten lässt auf der Claviatur eines vornehmen Pianino — aber Kätzchen will nicht, ist gebildeter als das Menschenkind! Man sollte über solche Dummheiten — lachen oder weinen? — nein, man sollte so albernes Zeug verbieten, weil es leider in Culturfamilien auch vorkommt, die Kinder auf dem Rasselinstrument tipp tapp herum klimpern zu lassen, womit nicht nur die Anfänge der

Kunst verstört und verhunzt, sondern auch schwache Anlagen der Zöglinge ganz abgewendet, vergiftet und vernichtet werden. Mir ist eine fashionable gebildete Frau bekannt, welche offenerzig gestand, sie habe das Clavier bis ins 18.—20. Jahr eifrig getrieben, weil man ihr befohlen und ehrenhalber ein Gewicht darauf gelegt; nun habe sie sich eifrig geübt in allen gedenklichen Fingerübungen, auch Lob geerntet mit beliebten Polka und Masurka bis in Chopin hinein, übrigens sei es ihr ganz gleichgültig gewesen, weder Melodie noch Harmonie habe ihr irgend Eindruck gemacht; falsche Töne habe sie selten gespielt, aber warum und wie die ihrigen richtig seien, habe sie nie begriffen, nie gefühlt! — *O mihi praeteritos . . .* sagte sie zwar nicht, wohl aber, dass sie nach der Jugendzeit kein Clavier wieder berührt, keine Musik mit Freuden angehört. Das sind die Folgen der doppelten Verderbniss in der Kindheit, die Lehre und Prüfung, die Anlage zur Kunst leichtsinnig zu nehmen — oder die leeren Fingerspielerien an die Spitze aller Kunstarbeit zu setzen. — W. Tappert's »Musikalische Erziehung« (Berlin 1867) giebt nicht Unterricht, sondern erzählt vom kleinen Fritz, von Katzensprüngen, Waldfahrt, Vögeln — programmatistische Tonmalereien; da darf nicht fehlen die beliebte daumdicke Stimme des grossen *fa* (Liszt's besonderer Liebling!) sie macht den Signalton zur Waldfahrt bei Herrn Ruprecht u. s. w. Er schliesst sein »pädagogisches« Buch mit dem Kraftwort: »Organismus, nicht Formalismus! im Schoos der Familie wurzelt das Gedeihen« — und so noch manch anderes, »was ich musikalische Erziehung nenne«.

Ob wir die rechte Schule schon besitzen? Die Antwort ist nicht einfach zu geben, sondern mannigfach genug, um länger zu verweilen bei der Schul-Übung, die wiederum vorwärts deutet nach dem Zweck der edlen Kunst: was sie überhaupt bedeute, und auf welchen dornigen oder blühenden Wegen wir zum heilsamen Ziel gelangen. Davon hoffen wir bescheidene Andeutungen zu geben über ihre gegliederten Theile und über die Wirkung und Idee: Grammatik und Aesthetik.

E. K.

Aus der Clavier-Abtheilung der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz. *)

Des Bedürfniss, einmal andere als Berliner Luft zu athmen, führte mich vor Kurzem nach Neu-Strelitz, woselbst, wie ich zufällig in einem Zeitungsblatte gelesen, eine Ausstellung stattfinden sollte.

Ich fand in einem grossen Exerzierhause und angrenzenden Räumlichkeiten untergebracht eine in ihrer Art ganz hübsch arrangirte kleine Industrie-Ausstellung. — An Clavieren fanden sich in derselben vor Fabrikate von den Herren: Ecke-Berlin, Lambert-Berlin, Lindner Sohn-Stralsund, Peters-Neu-Strelitz, René-Stettin, Roloff-Neu-Brandenburg, Rudolphi-Neu-Strelitz, Wolkenhauer-Stettin.

Selbstverständlich verweilte ich bei dieser Ausstellungs-Gruppe längere Zeit und prüfte die Instrumente, um sie kennen zu lernen und mir ein Urtheil über das Geleistete zu bilden.

Die Instrumente von Ecke sind mir nicht unbekannt. Sein Ausstellungs-Object bewies wiederum, wie derselbe bestrebt ist, guten Vorbildern nachzueifern.

Auch die Instrumente von Lambert kenne ich.

Die Instrumente von Lindner bohn waren mir neu. Ich muss bekennen, dass ich von dem, was Lindner ausgestellt hatte, überrascht war. Ungemein hat mich ein grosses kreuzsaitiges Pianino, welches ausserdem in technischer Beziehung noch etwas ganz Neues bot (ein eisernes aus Rauten construirtes Gerippe an Stelle der Holzraste), angesprochen.

Die Peters'schen Instrumente haben mich nicht recht befriedigt. René aus Stettin hatte einige Pianinos ausgestellt, an deren einem

*) Nachstehenden Bericht der musik-pädagogischen Zeitschrift »Klavier-Lehrer« bringen wir auf Ersuchen hier zum Abdruck, weil die officiellen Beurtheilungen auf deutschen Ausstellungen in allen Zweigen noch viel zu sehr den Gevatterschaften unterworfen sind, zum offenkundigen Schaden sowohl der deutschen Industrie wie unseres guten Namens. D. Red.

sich zwei merkwürdige Dinge fanden und zwar unten ein Orgelpedal, welches darum mein ganz specielles Interesse erregte, weil mir bekannt, dass die Firma C. René eine von denen ist, die die, seit Jahren bewährten, patentirten Reiter'schen klingenden Clavierpedale nachahmt. Nun, diese Nachahmung kann der Reiter'schen Erfindung nicht schaden. Masse, Tastenlage, Einrückung, Alles ist gerade so, wie es nicht sein soll. Die Mechanik klapprig, eine Taste sprach an, die andere nicht, auch Tastenfall und Spielart werden nicht den Beifall der Orgelspieler finden.

Die zweite Merkwürdigkeit war, dass in der Mittelfüllung des Instrumentes, an der Stelle, wo man sonst, wenn dieselbe mit einem Bildnis geziert, die Köpfe von: Beethoven, Bülow, Liszt, Mozart, Wagner etc. etc. zu sehen gewöhnt ist, das Brustbild eines ungemein jungen Mannes mit einem riesenhaften Ordenbande und mit einer eben solchen Medaille geziert, die Photographie des Herrn C. René aus Stettin selbst, wie ich später erfuhr, sich befand. Das Instrument war in Klangfarbe, Spielart, Construction und äussere Ausstattung eines jener biederen Handelsinstrumente, wie man sie vor 40—45 Jahren allgemein in besseren Magazinen vorfand.

Roloff aus Neu-Brandenburg hatte einen Flügel und Pianinos ausgestellt. Es waren ganz brave Instrumente älteren Genres. Die Pianinos hatten noch Unterdämpfung, etwas Weiteres lässt sich über dieselben nicht sagen.

Rudolphi in Neu-Strelitz hatte sich auf der Ausstellung nicht als Fabrikant eingeführt; diese grosse Ehrlichkeit muss, noch dazu, da er durchaus nichts Schlechtes bot, hier anerkannt werden.

Wolkenhauer aus Stettin hatte drei Instrumente ausgestellt und zwar sämtlich kleineren Formates. Eines ohne Eisenrahmen von äusserst sympathischem Tone, bei dem nur, wie es bei dieser älteren Construction ja immer der Fall ist, der Bass an Fülle etwas zu wünschen übrig liess. — Sodann zwei kreuzsaitige Instrumente in Eisenrahmen. Diese beiden Instrumente waren die, das Lindner'sche Instrument ausgenommen, einzigen vorhandenen Typen des jetzigen modernen Instrumentenbaues auf der Ausstellung. Beide verschieden und doch vollendet in ihrer Art. Mich hat besonders das eine derselben, welches sich auch noch durch einfache, aber äusserst geschmackvolle Form auszeichnete, wie man so zu sagen pflegt, gepackt. Seine schöne, wenn auch nicht übermässige Klangfülle bei der höchsten Gleichmässigkeit in allen Tonalen, ein so eigenartiger, seelenvoller Timbre, jene milde, aber dabei doch bestimmte Farbe, wie sie nur wenige der hervorragenden Meister unserer Jetztzeit, unter denen ich hier zur Vergleichung Bie se nenne, zu schaffen im Stande sind.

Nachdem ich genug gespielt und geprüft, verliess ich die Instrumenten-Abtheilung, um mir noch andere Gruppen anzusehen. Nach wenigen Schritten traf ich auf einen mir bekannten Berliner Clavier-Interessenten.

Begrüssung, die üblichen Fragen und Antworten.

Bald war der Meinungs-Austausch über die ausgestellten Claviere im Gange. In der Hauptsache deckten sich unsere Ansichten vollständig. Wir wanderten noch einmal zur Clavier-Abtheilung zurück. Mein Bekannter fragte: »Wer, glauben Sie, wird hier Preise erhalten?« Da mir Näheres über die Art der Preisvertheilung nicht bekannt war, äusserte ich meine Meinung dahin, dass in Bezug auf den ersten und zweiten Preis es auf die Principien, die das Preisrichter-Collegium als leitende angenommen, ankomme.

Solle mit dem 4. Preise nur ein Instrument prämiirt werden, das neben klinglicher und technischer Vollendung eine neue praktisch bedeutsame Erfindung auf dem Gebiete des Instrumentenbaues repräsentire, so gebühre der erste Preis unstraitig Lindner Sohn aus Stralsund; bündele es sich aber darum, ein Clavier zu prämiiren, welches ohne auf abweichende Construction Anspruch zu machen, ein Abbild des derzeitigen Höhestandpunktes in der modernen Instrumenten-Baukunst sei, dann gebühre der erste Preis Wolkenhauer, der zweite Lindner Sohn.

»Und der Dritte?« »Nun, das ist schon schwieriger, entgegnete ich, gute Instrumente sind ja mehrere hier, vielleicht Roloff aus Neu-Brandenburg, zumal, da derselbe Angehöriger des Landes, in dem wir augenblicklich welen.«

»Irrthum!« antwortete mir der Herr. »Roloff-Neu-Brandenburg bekommt den ersten, Lindner Sohn-Stralsund den zweiten, René-Stettin den dritten Preis.« »Aber, mein Gott, wie können Sie das jetzt schon wissen, die Preisvertheilung ist noch gar nicht erfolgt,« antwortete ich. »Das ist hier öffentliches Geheimniss,« antwortete mir mein Bekannter.

Diese Sache setzte mich hienächst in Erstaunen, dass ich erst nach einer Weile antwortete: »Wer sind denn die Juroren für die musikalischen Instrumente hier?« »Hof-Kapellmeister Herr Klughardt in Neu-Strelitz, Herr Bürgermeister Müller aus Alt-Strelitz und ein Musiker aus Berlin, welcher aber gleich, nach einem splendiden Diner, welches der Herr Roloff aus Neu-Brandenburg gegeben hat und dem die Herren Juroren beigewohnt haben, wieder abgereist ist.

Die Sache fing mich immer mehr an zu interessieren. Ich fragte: »Ist denn gar kein Clavierbau-Sachverständiger unter der Jury?« »Ja, Gott bewahre!«, erwiderte er. »Aber so etwas ist ja noch nicht dagewesen, wäre es nicht Pflicht ihrerseits, die Mitglieder der Jury auf den Faux-pas, welchen sie zu machen im Begriffe sind, aufmerksam zu machen, um öffentliches Aergerniss zu verhüten.« »Ist geschahen,« »ich habe dem einzigen hier erreichbaren Mitgliede der Jury, Herrn Hof-Kapellmeister Klughardt, in Bezug auf René in Stettin Mittheilung gemacht, dass das pedalarartige Bauwerk, welches derselbe an seinem Piano unten angebracht, eine strafbare Nachahmung eines Deutschen Reichs-Patentes ist; ferner, dass das Instrument, das René für sein Fabrikat ausgiebt, sein Fabrikat nicht ist, sondern das einer älteren Berliner Firma (er nannte mir dieselbe)«. »Aber, wie können Sie das Letztere so kategorisch behaupten?« frag ich. »Sehen Sie sich nur den Resonanz-Boden des René'schen Instrumentes an, woselbst Sie die Stelle finden werden, wo die Firma des Fabrikanten ausgekratzt ist.« »Und haben Sie dies Alles Herrn Hof-Kapellmeister Klughardt mitgetheilt?« »Ja!« »Und was sagte derselbe?« »Wir sind vollständig informirt.«

Die Sache hatte mich so consternirt, dass ich beschloss, dieselbe im Auge zu behalten. Ich erfuhr auch binnen Kurzem, dass die Prämimirung der Instrumente genau so erfolgt war, wie sie vorher als schon allgemein bekannt mir mitgetheilt wurde.

— Nun, werthgeschätzter Leser, bleib mir nur noch übrig, die moralische Nutzenwendung aus diesem bedauerlichen Vorkommnisse zu ziehen.

Mag dieser Fall, der erste dieser Art sein, mögen solche Vorgänge schon früher dagewesen sein, ganz gleich, unserem ganzen Stande gereicht das Neu-Strelitzer Vorkommnisse zu grossem Schaden.

Es fragt sich vor allen Dingen, wer soll auf Ausstellungen zur Beurtheilung von Instrumenten herangezogen werden?

Als Vertrauensmann beim Einkauf von Instrumenten durch Privatleute ist der Musiker allerdings competent. Hierbei handelt es sich ja nicht um ein sachverständiges Abwägen des Werthes der Instrumente verschiedener Fabrikanten gegen einander, hier handelt es sich in erster Linie darum, unter einer Anzahl von Instrumenten des einen oder des anderen Fabrikanten, dem der Käufer oder Musiker von vornherein sein Vertrauen entgegenbringt, ein Instrument herauszusuchen, welches den jedesmaligen individuellen Anforderungen in Bezug auf Preis, äussere Form und Klangfarbe entspricht. — Von einer eigentlichen sachverständigen Prüfung ist hier keine Rede.

Eine ganz andere Sache aber ist es, wenn es sich um eine öffentliche Concurrenz verschiedener Instrumentenbau-Firmen, wenn es sich um Prämimirung der besten, technisch vollkommensten, auf dem Höhestandpunkte der Kunst und Zeit stehenden Instrumente handelt. Hier muss der Musiker, wenn er ein ehrlicher Mann sein will, von vornherein bekennen: Ich kann nicht ausschlaggebender Juror sein! Er muss sagen, ich gehöre in die Jury, aber ich bin nur ein Theil der Jury; ich kann sagen, wie mir die Klangfarbe gefällt, ob mir die Klangfülle, die Gleichmässigkeit der Intonation genügt; ich kann sagen, ob mir die Spielart zusagt, — weiter verstehe ich Nichts. Ich kann meine persönliche Meinung über die Form der Instrumente äussern, aber diese darf nicht massgebend sein. Ich weiss nicht, ob der Rastenbau des Instruments ein guter, ich weiss nicht, ob die Einlegung des Resonanzbodens eine richtige, ob die Theilung des Instrumentes eine geniale; ich weiss nicht, aus welcher Fabrik die Mechanik entnommen, ob die Besetzung der Hämmer eine zweckmässige und Dauer verbürgende, ob der Ton des Instrumentes so bleiben wird, wie er ist; ich weiss nicht, ob die Hand, welche die Mechanik (stammte dieselbe wirklich aus einer guten Fabrik), reparirt hat, eine Künstlerhand gewesen ist; ich weiss nicht, ob die Schnabelluft richtig eingestellt ist; ja, ich weiss nicht einmal, was Seitenton, was Bodenton ist. — Was den äusseren Umbau, was die Ausstattung betrifft, so ist hierin ein neuzeitiger Möbelschler, der Tag für Tag die besten Modelle und Zeichnungen vor Augen hat, der genaue Kunde der verschiedenen Stilarten besitzt, der competente Juror. Davon versteht der Musiker gar nichts, der Instrumentenbauer meist nur Beschränktes. Auch in Bezug auf die reine Tischlerarbeit am Instrument, ist die Mitwirkung eines Tischlers ein Juror unerlässlich. — Hiervon geht hervor, dass mindestens ein Musiker, ein erfahrener Instrumentenfabrikant und ein Tischler die Jury für Instrumente bilden müssen, und, da Menschen nicht unfehlbar sind, so ist es besser, aus jedem Fache zwei Vertreter zu wählen. Die Juroren müssen gleich vollberechtigt sein, jeder von ihnen hat das Recht, Points bis zu einer gleichen Höhe zu ertheilen und jeder Juror hat nur das zu beurtheilen, was er versteht. Die Pointage muss eine geheime sein. Die Zahl der Points, welches das einzelne Instrument von den verschiedenen Juroren erhält, muss addirt und nach der Höhe der so erhaltenen Summen müssen die Preise vertheilt werden. Bei gleicher Zahl der Points hat ein fremder Instrumentenbauer, kein Musiker noch Tischler, zu entscheiden. So

nur sind unparteiische, sachverständige Urtheile zu ertheilen. Da aber seit Jahren auf so und so vielen Ausstellungen die Bildung der Jurys eine solche sachgemässe gewesen, so giebt es für das Verfahren der Herren in Neu-Strelitz keine Entschuldigung. Noch weniger giebt es eine Entschuldigung dafür, dass, wenn ein Juror Mittheilungen empfängt, die nur im Interesse des Zustandekommens einer gerechten Beurtheilung gemacht werden, er diese ignorirt.

Der Herr Hof-Kapellmeister Klughardt hatte nicht die Verpflichtung, dem ersten besten Fachmann, welcher ihm bestügliche Mittheilungen machte, aufs Wort zu glauben, wenn er es nicht wollte, es war aber seine Pflicht, wenn ihm solche Mittheilungen gemacht

worden waren, sich genau zu informiren, ob dieselben auf Wahrheit beruhten.

Ferner darf kein nach Pflicht und Gewissen handelnder Juror von irgend einem Aussteller etwas annehmen, nicht einmal ein Dinner, und sei das Menu noch so lecker, der Champagner noch so kühl.

Hoffen wir, dass Vorgänge, wie sie sich unlängst in Neu-Strelitz abgespielt haben, für die Folge bei keiner Ausstellung mehr vorkommen werden.

Tragen meine Zeilen hierzu bei, so haben sie ihren Zweck erfüllt.

Fr. Bauer-Berlin.

(Der Klavier-Lehrer von E. Breslau Nr. 44 vom 15. Juli.)

ANZEIGER.

Robert Schumann's Werke.

[444] Erste kritisch durchgesehene Ausgabe.
Herausgegeben von Clara Schumann.
Folle. Metall-Plattendruck.

Alle Musikalienhandlungen legen auf Wunsch die bereits erschienenen Werke:

| | | |
|--|-------|----------------------------------|
| Op. 9. <i>Carnaval</i> | 4. 25 | } Serienausgabe
Pr. 10. 50 n. |
| Op. 12. <i>Phantasietücke</i> | 4. — | |
| Op. 17. <i>Phantasie</i> | 4. — | |
| Op. 24. <i>Novalletten</i> | 6. 75 | |
| Op. 46. <i>Andante und Variationen für zwei Pianoforte</i> | 3. 25 | } Serienausgabe
Pr. 3. 60. |
| Op. 110. <i>Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke für das Pianoforte zu vier Händen</i> | 3. 50 | |

vor, nehmen gleich den unterzeichneten Verlegern Subscription und Bestellungen an, und liefern Prospect und Werkverzeichnis unentgeltlich. — Der Subscriptionspreis beträgt 30 \mathcal{F} für den Musikbogen. Einzelausgaben werden, soweit veranstaltet, zum Ladenpreis von 50 \mathcal{F} für den Musikbogen in Folio geliefert.

Mögen Robert Schumann's Werke herausgegeben von Clara Schumann bei den Verehrern unserer deutschen Musik Eingang finden, in ihren Einzelausgaben in alle Familienkreise dringen.

Leipzig, im Juli 1880. Breitkopf & Härtel.

[445] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von
L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von
G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 \mathcal{M} . — In feinstem Leder Pr. 60 \mathcal{M} .

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. Beethoven's Portrait, in Kupfer gestochen von G. Gonsenbach. —
2. Vier bildliche Darstellungen, gezeichnet von Moritz von Schwind, in Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonsenbach, nämlich: Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Szene. Pistolen-Szene. Ketten-Abnahme. — 3. „An Beethoven“, Gedicht von Paul Heyse. — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

[446] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE

(No. 7 in A moll)

für Orgel

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 140.

Preis 5 Mark.

[447] Soeben erschien in unserem Verlage:

Nicola Zingarelli

24 leichte Solfeggi.

Mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet und herausgegeben

von

G. W. Teschner.

Für Sopran.

Für Mezzo-Sopran.

Heft I. (No. 1—15) Pr. 2. 30. Heft II. (No. 16—24) Pr. 2. 30.

BERLIN.

Ed. Bote & G. Bock,
Königliche Hofmusikhandlung.

Leipzigerstrasse 37 und Unter den Linden 3.

[448] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Concert

(in G dur)

für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelle und Continuo

componirt von

Joh. Seb. Bach.

Für zwei Pianoforte zu acht Händen

bearbeitet von

Paul Graf Waldersee.

Pr. 7 \mathcal{M} .

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 28. Juli 1880.

Nr. 30.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Breslauer Synagogen-Gesänge. Liturgie der neuen Synagoge. In Musik gesetzt für Solo und Chor mit und ohne Orgelbegleitung von Moritz Deutsch. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Die Enthüllung des Palestrina-Denkmals zu Rom. — Anzeiger.

Breslauer Synagogen-Gesänge.

Breslauer Synagogen-Gesänge. Liturgie der neuen Synagoge. In Musik gesetzt für Solo und Chor mit und ohne Orgelbegleitung von Moritz Deutsch, Obercantor der Synagogen-Gemeinde zu Breslau. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) 402 Seiten Folio. Pr. 20 M.

Die für den israelitischen Gottesdienst bestimmte Musik ist dem allgemeinen Publikum ein Buch mit sieben Siegeln. Der Grund liegt nicht nur in der unverständlichen Sprache, sondern ebenso sehr in dem fremdartigen Cultus und seiner Ordnung. Trotzdem nimmt alles, was aus diesem Gebiete kommt, ein bedeutendes Interesse in Anspruch. Handelt es sich hier doch dem Ursprunge nach um diejenige gottesdienstliche Feier, aus welcher der christliche Cultus hervorgewachsen ist, und erscheint deshalb die Vermuthung anbeliegend, dass an einem so ausserordentlichen Alter auch die Musik theilnehmen werde. Wir haben indess schon bei einer früheren Gelegenheit (bei Besprechung der Synagoga-Melodien von Marksohn und Wolf im Jahrgang 1876, Sp. 199—202, 216—220) das verhältnissmässig geringe Alter der jüdischen Melodien aufgezählt, und jede neue Sammlung bestätigt mehr oder weniger das dort Gesagte. Hören wir zunächst, wie der Herr Verfasser des vorliegenden ausführlichen Werkes sich über dasselbe, sowie über den behandelten Gegenstand im Allgemeinen ausspricht.

»Vorwort. . . Vor mehr als 25 Jahren wurde ich in hiesiger Gemeinde mit dem Amte eines Cantors und Chordirigenten betraut. Nicht lange vorher hatte in vielen Gemeinden die Cultusreform begonnen und fast ein Menschenalter hindurch blieb sie in ununterbrochener Bewegung. Wiederholt führten missverstandenes Bedürfnis, nicht selten auch blosses Belieben neuerungssüchtiger Reformatoren zu erfolglosen Experimenten und ephemeren Einrichtungen, welche die Gebetordnung und selbstverständlich auch ihre musikalische Behandlung alterirten. Ob Kunstchor oder Gemeindegesang, ob Orgelbegleitung oder reiner Vocalgesang, ob modern- oder traditionell-musikalische Weisen dem synagogalen Gottesdienste angemessener, waren gleichfalls theoretisch wie praktisch noch ungelöste Fragen.

»Dass so schwankende Meinungen und Verhältnisse auf eine Conception einheitlicher Synagogenmusik störend einwirkten und vielfach auch zu stüchtigen Arbeiten provisorischen Charakters verleiteten, wird Niemandem entgehen, der an die seit 50 Jahren erschienenen synagogalen Tondichtungen mit Empfänglichkeit und verständnisvollem Ueberblick herantritt.

»Unter so ungünstigen Bedingungen ist zwar auch vorliegendes Werk entstanden; gleichwohl habe ich auch, nachdem die Cultusreform in der hiesigen neuen Synagoge ihren vorläufigen Abschluss erreicht und die Gebetordnung festere Gestalt gewonnen, mich bemüht gesehen, ob unverändert der hiesigen Gemeinde zu erhalten, weil es nun einmal durch langjährigen Gebrauch der gewohnte

und ihr lieb gewordene Ausdruck der Erbenung ist und weil sie überdies am Gottesdienste warm und lebhaft thätigen Antheil nimmt, jede Aenderung oder partielle Umarbeitung daher sicherlich nur als Störung ihrer Andacht empfunden haben würde. Auf eine strengere Sichtung der »Breslauer Synagogen-Gesänge« habe ich, auch nachdem ich auf den Wunsch mehrerer mir befreundeter Collegen mich zur Veröffentlichung derselben entschlossen hatte, aus folgender Erwägung verzichten zu müssen geglaubt: Ist doch bislang weder eine einheitliche Synagogenmusik geschaffen worden, noch ist es auch nur einem der bis jetzt erschienenen synagogalen Gesangbücher gelungen, in irgend einer Gemeinde eine Gesamtaufnahme zu erreichen. Wie wäre dies auch nur möglich gegenüber den vielen differirenden Gebetordnungen unserer modernen Liturgen, gegenüber den verschiedenen musikalischen Bildungsgraden und Geschmacksrichtungen jüdischer Gemeinden und Cantoren, ganz abgesehen von den Mitteln, die sie für den Gottesdienst aufbringen können, aufbringen wollen. Vielmehr wurden und werden alle derartigen Erhebungen mit Recht detaillirt behandelt und nach beliebiger Auswahl benutzt. Dabei wird es nach menschlicher Berechnung wohl für immer bleiben und ein anderes Verfahren beanspruchen und erwarte ich auch für vorliegende Sammlung nicht.

»Dass ich vielfach an unserer traditionellen Weise festgehalten habe, wird wohl allseitig Billigung finden. Zur besseren Orientirung mögen folgende Bemerkungen beitragen: Die Intonationen, welche uns in festen Formen, rhythmisch gegliedert fast liedartig überliefert wurden, gehören offenbar weit auseinander liegenden Zeitepochen an und sind theils dem alten, theils dem modernen Ton-system entsprossen. Neben der möglichst treuen Wiedergabe derselben (denn an manigfachen Varianten fehlt es auch bei diesen nicht) habe ich mich bestrebt, sie mit einer dem Charakter ihres Ton-systems entsprechenden Harmonie zu versehen und Wendungen zu vermeiden, die ihr traditionelles Gepräge zu verdunkeln geeignet sein könnten.

»Diese weit verbreiteten typisch gewordenen Tonsätze habe ich mit »A. W.« (Alte Weise) bezeichnet. Der traditionelle Ritualgesang verlangte ferner auch bei den Gebetstücken, welche den Improvisationen des Vorbeters anheim gestellt blieben, bei aller Freiheit der Recitation, doch einen dem alten Ton-system eigenthümlichen Styl und die charakteristische Darstellungsweise, welche den allgemeinen modernen Anschauungen fremd geworden, vielen Synagogen jedoch lieb und theuer geblieben ist. Einige solcher Gebetstücke habe ich mit eigenen Compositionen versehen, die sich dem traditionellen Styl anschliessen und habe sie mit »A. S.« (Alter Styl) bezeichnet. Endlich mussten auch da Original-Compositionen eintreten, wo die Gebetordnung neue Formen aufgenommen, die nach modernem Ausdruck verlangen, oder wo es an ältern Weisen ganz und gar fehlt, wie beim sabbathlichen Gottesdienste, dem nur der freie Gebrauch alter Tonarten aufbewahrt geblieben ist. Nachklänge derselben bilden die Nummern 22 bis 27.

»Um auch technisch ungenügend ausgebildeten Chören, mit denen ja die meisten unserer Synagogen behaftet sind, die Ausführung zu erleichtern, habe ich den Tonsatz möglichst klar und einfach zu construiren, die Polyphonie, im höhern Sinne gefasst, zu vermeiden und die Melodie so selten wie angänglich durch die andern Stimmen zu unterbrechen gesucht. Von Recitativen habe ich nur solche aufgenommen, welche von den sie umgebenden Gesangstücken nicht gut zu trennen sind, im Uebrigen aber habe ich es meinen Collegen

gegenüber mir versagen zu müssen geglaubt, dem freien Erguss ihrer andächtigen Stimmung, der ja traditioneller Uns ist, feste Formen entgegen zu stellen. Wer darnach Verlangen trägt, den verweise ich auf die in meiner »Vorbeterschule« fixirten Intonationen, deren Anschluss keine Schwierigkeiten bereitet.

»Der Vollständigkeit wegen sind einige meiner frühern Werken entlehnte Stücke mit aufgenommen worden.

»So will ich denn hoffen, dass diese Liedersammlung wie in hiesiger auch in andern Synagogen die Verschönerung und Veredlung des Cultus fördern und zur Stärkung und Erhaltung des religiösen Sinnes meiner Glaubensgenossen wesentlich beitragen werden[werde].

»Mögen [möge] sie meinen Herren Collegen, denen die Pflege religiösen Sanges vorzugsweise anvertraut ist, zur wohlwollenden Aufnahme empfohlen sein.«

Aus dem Vorstehenden ersieht man, durch welche Umstände und in welchem Sinne diese Sammlung zu Stande gekommen ist. Sie ist das nach und nach gereifte Resultat einer Bewegung zu Gunsten einer besseren Gestaltung des Cultus, welche in den letzten 40—50 Jahren unter den Juden fast ebenso lebhaft war wie unter den Christen. Der Unterschied ist nur, dass der christliche Gottesdienst auch im musikalischen einen Canon oder Grundstamm allgemein anerkannter und gebräuchlicher Gesänge besitzt, welcher dem jüdischen fehlt. Eine einheitliche Synagogemusik existirt nicht und ebenso wenig ist ein Gesangbuch vorhanden, welches sich wirklich als Gemeindegesangbuch betiteln dürfte — solches bestätigt uns auch Cantor Deutsch. Die Christen aller Confessionen besitzen aber hunderte, ja tausende von Büchern, welche für den Gemeindegesang offizielle Bedeutung haben. Wenn der Verfasser die Ursache, warum dies bei den Juden nicht so ist, in den abweichenden Liturgien und in den verschiedenen Bildungsgraden und Geschmacksrichtungen der jüdischen Gemeinden und Cantoren sucht: so könnte ihm entgegen gehalten werden, dass alle diese Unterschiede bei den Christen noch viel grösser sind. Der Grund wird daher weiter zurück liegen. Die Juden besitzen nur »traditionelle Weisen« aber keinen Canon, und traditionell oder alt heisst bei ihnen alles was bis zum Grossvater hinab reicht, möge es nun von diesem Grossvater neu geschaffen oder bereits Jahrhunderte vor ihm gebräuchlich gewesen sein. Es giebt daher wohl Stücke verschiedenen Alters in der jüdischen Musik, aber keinen Zusammenhang, keine geschichtliche Entwicklung. Sie ist ein Widerschein der Musik derjenigen Völker, unter welchen die Israeliten wohnten. Für den gegenwärtigen Stand der Sache ist dies ganz unzweifelhaft; aber schon im frühesten Alterthum scheint solches nicht anders gewesen zu sein. Weil die hebräische Musik es nicht zu einer wirklichen Aufzeichnung brachte, blieb alles dem Gedächtnisse und damit im Laufe der wechselreichen Geschichte dem Zufalle überlassen. Selbst der früheste und höchst unvollkommene Versuch, die Töne durch Schriftzeichen zu fixiren, ist der Natur der hebräischen Schrift so wenig entsprechend, dass er nur in Nachahmung persischer Vorbilder unternommen sein kann. Wir meinen hiermit die unter dem Namen Accente bekannten Musikzeichen, von welchen es zweierlei Arten gab, eine für prosaische, eine andere für poetische Stücke. Die Bedeutung derselben wird wohl niemals ganz klar werden, weil es die Hebräer nicht zu einer wirklichen musikalischen Theorie brachten, wie eine solche doch selbst bei Indern und Persern zu finden ist. So ist es kein Wunder, dass alles im Zustande der Dämmerung bleibt, und die jüdischen Cantoren sich bei Beschaffung ihrer Musik bald nach rechts bald nach links wenden.

Herr Cantor Deutsch macht hiervon keine Ausnahme, wie man schon aus seiner Vorrede wird entnehmen haben. Er ist zugleich ganz modern, etwa im Sinne Mendelssohn's, und alterthümelt wenig. Wenn nun auch aus dem vorhin Bemerkten erhellt, dass ein anderes Verfahren, als das der Anlehnung an unsere abendländische Tonkunst, hier nicht möglich ist, so soll

doch damit nicht empfohlen oder auch nur gebilligt werden, einfach den Fussstapfen der Musik unserer Tage zu folgen.

Sehen wir uns zunächst einige Proben an. Gleich die erste Nummer ist bei ihrer Kürze und sonstigen Haltung zur Mittheilung geeignet. Nach einer viertaktigen Apostrophe der männlichen Stimmen respondirt der ebenso kurze vierstimmige Vollerchor:

Sopran.

Tenor.

Bass.

Die in lateinischen Lettern sehr deutlich untergelegten Worte lassen wir weg, einmal, weil sie den Meisten unverständlich sind, und sodann, weil der Componist dieselbe Musik viermal hinter einander zu verschiedenen Worten anwendet, von einem bestimmten Textausdruck daher nicht die Rede sein kann. Diese Gesangszeilen werden für den Sabbath-Eingang gebraucht. Zweimal hält sich das voraus gehende Unisono in der Tonart des Chores, aber zweimal (und ebenfalls zu verschiedenen Worten) hat es diese Fassung:

Tenor
u. Bass.

Wenn hierauf ebenfalls ein Chor folgt, welcher sich lediglich in C- und F-dur bewegt, so will uns solches doch als etwas zu gemüthlich erscheinen. Die feinere musikalische Empfindung, welche auf Gesammtharmonie abzielt, wird hier vermisst. Bei seinen modernen christlichen oder christlich-jüdischen Vorbildern konnte der Autor sie allerdings nicht finden, denn wenn unsere musikalischen Sinne in irgend etwas vergrößert sind, so ist dies der Fall in Beziehung auf die Tonarten, namentlich die älteren, und ihren entsprechenden Modulationsgang.

Um der Beurtheilung noch weiteres Material vorzuführen, theilen wir auch den kleinen Chor mit, welcher auf das Vorbeter-Solo Nr. 4 folgt:

Organo colla parte.

Coro.



Der Tenor im achten Takte ist nun sicherlich weder besonders correct in der Imitation, noch schön in der Stimmführung und in dem dadurch bewirkten Klange. Man sollte meinen, der Einsatz eine Terz tiefer



hätte sehr nahe gelegen, weil dadurch zugleich der unangenehme Eintritt des Basses beseitigt wird. Aber wer im kirchlichen Chor



singen mag, der wird sich auch um die Stimmführung nicht allzu viel den Kopf zerbrechen.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

IV.

Reise von Wien nach London über Salzburg, München, Stuttgart, Strassburg und Paris.

London.

(Fortsetzung.)

Gesang der Mara in Händel's Musik. König Georg III. Kelly's Reise nach Dublin. Gastspiele mit der Sängerin Crouch in Dublin, York, Leeds und Wakefield. Popularität des Duettes »Pace, cara mia sposa«. Der Yorker Theatredirector Tate Wilkinson.

Indem ich die Oper »Lionel und Clarissa« für mein erstes Auftreten wählte, ward meine Wahl durch den Umstand beeinflusst, dass ich alle Arien kannte und dieselben überdies sehr in meinem Stile gehalten waren. Als die Oper gegeben wurde, sang ich die ursprüngliche Musik und fügte ein italienisches Lied Sarti's in englischen Worten bei; wie auch ein Duett, verfasst von dem bekannten Doctor Lawrence. Ich componirte die Musik, und Stephen Storace fügte die Instrumente bei. Dieses Duett war seine erste Einführung ins Drury Lane-Theater. Der hervorragende Schauspieler King, welcher vor vielen Jahren in Dublin ein Freund meines Vaters gewesen war, gab sich sehr viele Mühe, mir das Gespräch in der Rolle beizubringen. Bei Herro Linley stand ich auch in grosser Schuld für seinen ausgezeichneten Unterricht, und von allen Mitwirkenden ward mir die gütigste und freundlichste Aufmerksamkeit zu Theil.

Zur Zeit meines ersten Auftretens war mein Freund Jack Johnstone als erster Sänger im Covent Garden-Theater engagirt. In »Love in a Village« sah ich ihn in der Rolle des Young Meadows; er spielte gut und sang die Arien mit vielem Ausdruck und hatte eine besonders schöne Falsetto-Stimme. Frau Billington war die Rosetta. Ich hielt sie für einen Engel an Schönheit und für die heilige Cäcilie im Gesange. . .

Ich hatte Lionel gespielt und war mit all der Güte und Freundlichkeit aufgenommen worden, womit das britische Publikum unveränderlich einen neuen Mitwirkenden ermuntert, und mein Erfolg übertraf meine kühnsten Erwartungen.

Am folgenden Dienstag, als am 24. [April 1787], erinnere ich, dass ich zum Opernhause ging, um beim ersten Auftreten meiner Freundin, der Signora Storace, zugegen zu sein und war über den ihr gespendeten enthusiastischen Empfang hoch erfreut. Die Oper war Paisiello's »Schiavi per Amore«. Die ganze Musik dieser reizenden Buffa-Oper ist entzückend. Der Anfang davon ist ein Meisterstück der Harmonie und war von Sr. königl. Hoheit dem Prinzen von Wales warm applaudirt, welcher das Theater mit seiner Gegenwart beehrte und vor Beginn der Oper schon im Theater war. »Schiavi per Amore« blieb die Lieblingsoper während der ganzen Saison.

Während meine Freundin Storace im Haymarket Lorbeeren erntete, ward mir im Drury Lane-Theater die freundlichste Aufnahme zu Theil. Mein Auftreten, welches Lionel folgte, war als Young Meadows in »Love in a Village«. Den übrigen Arien fügte ich eine von Gluck hinzu, zu welcher Frau Sheridan den englischen Text schrieb, »Love, thou maddoning power«; diese war sehr beliebt, wie auch das Duett »Each joy in thee possessing«; beide Stücke wurden immer da capo verlangt.

Daly, der Pächter des königlichen Theaters in Crow Street [in Dublin], bot mir ein Engagement für sein Theater an, um zwölf Abende mit Frau Crouch darin zu singen; die Bedingungen, welche ich stellte und denen man auch nachkam, waren, mit Herrn Daly die Einnahme zu theilen, nach Abzug von £ 50 allabendlich für seine Kosten, und die dreizehnte Vorstellung als Benefiz zu erhalten ohne alle Abzüge.

Während des Sommers fand [abermals] die Gedächtnissfeier Händel's statt. Die letzten grossen Aufführungen in der Westminster-Abtei waren am 28. und 31. Mai und am 4. und 6. Juni; an diesen vier Morgen sang ich dort, aber es ist nicht in meiner Macht, eine Beschreibung von dem prächtigen Feste zu geben; es ist ja auch schon von Denen ausführlicher beschrieben worden, welche der Aufgabe mehr gewachsen sind. Ich kann nur versuchen, von der Wirkung zu reden, die es auf mich ausübte. Als ich zuerst den Hallelujah-Chor im »Messias« hörte und »Ein Kind ist uns geboren«, stockte mir vor unennbarem Entzücken das Blut in den Adern; es war göttlich, es war, um mit den von Gott eingegebenen Worten zu reden, »wundervolle«. Das Orchester ward von den Gebrüdern Cramer geleitet; die Dirigenten waren Joah Bates, der Vater des jetzigen Secretairs des Steueramtes und die Doctoren Arnold und Dupuis. Das Orchester bestand aus mehreren hundert Mitwirkenden. Die Sänger waren Madame Mara, Storace, Fräulein Abrams, Fräulein Poole, Rubinelli, Harrison, Bartleman, Sale, Parry, Norris, ich selbst u. s. w.; die Chöre waren aus allen Theilen Englands zusammengesetzt und zählten über hunderte von Stimmen.

Der König, die Königin und die königliche Familie sass dem Orchester gegenüber; das Schiff der Kirche, die Galerien und jeder Winkel war angefüllt mit Schönheit und Reichthum; es war eine solche Aufregung, Plätze zu erhalten, dass die Damen sich schon am Abend vorher frisiren liessen, um nur zur rechten Zeit in der Abtei zu sein. Die Mitwirkenden leisteten mit grossen Talenten ohne Ausnahme Bewunderungswerthes; was

aber auf mich einen unauslöschlichen Eindruck machte, war die mächtige Wirkung, welche Madame Mara in dem erhabenen Recitativ »Sing ye to the Lord, for he hath triumphed gloriously« hervorbrachte; in diesem

»Die Stimm' vernahm man überall,
So laut wie der Trompete Silberschall.«

Ich habe dabei oft das Tenor-Recitativ gesungen: »And Miriam the Prophetess took a timbrel in her hand« und hörte ihren Gesang jedesmal mit immer grösserem Entzücken.

Kein Ort konnte geeigneter sein, den göttlichen Musik Händel's den Effect zu geben, als die geräumige Abtei. Die Vorliebe Sr. Majestät für Händel war allgemein bekannt; aber ich glaube, man wusste nicht allgemein, welch ein ausgezeichnete und kluger Richter er in dieser Sache war. Der schöne Chor »Lift up your heads, O ye gates« ward mit vollem Chor gesungen, wie Händel es auch gewollt hatte. Der König schlug vor, dass der erste Theil davon als halber Chor nur von den ersten Sängern gesungen werden sollte; aber bei der Stelle »He is the King of Glory« ordnete er an, dass das ganze Orchester mit vollem Chor im stärksten fortissimo einfallen müsse; die durch diese Aenderung erzeugte Wirkung war herrlich und erhaben.

Ein seltsamer Zwischenfall ereignete sich bei einer der Vorstellungen: am Morgen, während des ersten Theils einer grossen Aufführung ausgewählter Stücke, war der Himmel düster und wolkig; aber als der grosse Chor [aus Samsen] »Let there be light, and light was over all« erscholl, brach die Sonne durch und erleuchtete mit ihren Strahlen jeden Theil des herrlichen Gebäudes. Alle waren über dieses Ereignis und die dadurch hervorgebrachte Wirkung sehr erstaunt.

Ungefähr zu dieser Zeit erhielt ich die traurige Nachricht vom Tode meiner Mutter; sie war schon vor einigen Wochen gestorben, man hatte es mir aber nicht früher mitgetheilt. Ich sehnte mich sehr, meinen Vater und meine Familie zu sehen und reiste am 8. Juni nach Dublin, nachdem ich vorher mit den Eigenthümern des Drury Lane-Theaters in ein Engagement für die nächste Saison getreten war, mit der Bedingung, wöchentlich nur dreimal aufzutreten. Herr und Frau Crouch und ich mietheten einen Wagen und hatten eine sehr angenehme Reise; und am 12. Juni erreichte ich meines Vaters Haus in Atley-Street in Dublin.

Mein Vater und ich waren natürlich beide hoch erfreut, einander wieder zu sehen; denn während der Zeit hatte sich meine Liebe für ihn nicht geändert. Ich freute mich ebenfalls sehr, meine Schwester und Brüder Joe und Mark zu sehen. Am 22^{sten} trat ich im gedrängt vollen Theaterhause zuerst im Lionel auf; mein Empfang war äusserst schmeichelhaft, und der Beifall, den mir meine guten Landsleute in der Vaterstadt spendeten, das meinem Herzen ungemessene Wohl. . . .

Während meines zwölfmaligen Auftretens nahm ich durchschnittlich nie weniger als £ 50 jeden Abend ein; bei meinem Benefiz war das Haus überfüllt, und der grössere Theil des Parterre zu Logen eingerichtet. Zwei dieser Vorstellungen wurden auf Befehl des Herzogs von Rutland, damaligen Vizekönigs von Irland, gegeben, welcher in Begleitung der Herzogin, einer wunderschönen Frau, im Theater erschien. Der Schauspieler Holman war gerade in Dublin; man gab »The Masque of Comus« [von Arne]; er spielte den Comus, ich aber den ersten Bacchanal und sang »Now Phoebus sinketh in the west« und alle hauptsächlichen Arien. Frau Crouch war die Euphrosyne und sah so reizend aus, als ob sie sich im Brunnen der Grazien gebadet hätte; ihr Spiel in der Arie »The Wanton God«, ihr Gesang von »Would ye taste the noontide air?« und »Sweet echo« war wirklich ein Genuss.

Mir kam der Gedanke, dass eine gute Gelegenheit vorhanden sei, im ersten Act der »Masque« für den ersten Bacchanal und

die Bacchantin ein Duett einzulegen, und ich wählte hierzu das berühmte italienische Duett von Martini »Pace, cara mia sposa«, welches schon in Wien grosse Sensation erregt hatte, die sich jetzt aber in Dublin noch steigerte. Der dazu bestimmte englische Text »Oh, thou wert born to please me« war ausgezeichnet und passte sehr gut zu der Darstellung. Kein Musikstück hat jemals eine grössere Wirkung hervor gebracht; es wurde immer dreimal da capo verlangt, und keine Aufführung durfte stattfinden, wo es nicht gesungen wurde. Die Balladensänger sangen es in den Strassen, und von den Zeitungsjungen wurde es parodirt in folgender Weise: »Oh thou wert born to tease me, my life, my only love«; kurz viele, viele Jahre lang genoss es in ganz England, Schottland und Irland die grösste Popularität. . . .

Zur bestimmten Zeit war mein einträgliches und angenehmes Engagement in Dublin zu Ende, und ich segelte nach Holyhead über, um nach York zu gelangen, wo Frau Crouch und ich von dem excentrischen Tate Wilkinson, dem Eigenthümer des dortigen Theaters, während der Rennwoche engagirt waren. Frau Crouch kannte die Sonderbarkeiten Tate's sehr gut und erzählte uns viele Anekdoten von ihm; er war ein grosser Epicuräer, liebte die französische Küche und kleine Schüsseln sehr; grosse Keulen durften nie auf seinem Tische erscheinen, und vor Allem hatte er die grösste Verachtung für Rindfleisch; als ich dieses hörte, nahm ich mir vor, einen Scherz mit ihm zu spielen und bewog Herrn und Frau Crouch, mir dabei behülflich zu sein.

Wir kamen im Yorker Gasthofe gerade zum Abendessen an. In der Speisekammer sah ich einen grossen Rinderbraten; ich liess ihn zu uns herauf bringen und vor mir auf den Tisch setzen; ich zog Rock und Weste aus, streifte meine Hemdsärmel auf, löste meinen Kragen, nahm mein Halstuch ab und setzte eine rothe wollene Nachtmütze auf; so entkleidet und mit einem grossen Vorschneidmesser in der Hand, staunte ich mit scheinbarem Entzücken das Stück Fleisch an; in demselben Augenblick betrat das Oberhaupt Wilkinson, nach welchem Frau Crouch vorher geschickt hatte, das Haus. Er hatte mich noch nie gesehen und ging auf Frau Crouch zu, um sie bei ihrer Ankunft in York willkommen zu heissen; als er mich gewahr wurde und zurückprallend ausrief: »Himmel! Madame, wer ist das, mit dem furchtbaren Rinderbraten vor sich? Wie zum Henker kam der hier herein?« Frau Crouch sagte mit sehr ernsthaftem Gesichte: »Das ist Herr Kelly, den Sie selbst engagirt haben.« — »Wie, die Gestalt da?« sagte Tate, »wie, das soll mein Lord Aimworth, — mein Lionel, — mein Young Meadows sein? fort mit ihm, Madame, fort mit ihm nach Drury-Lane; oder nach Wien; dem Yorker Publikum kann ich einen solchen Menschen nicht vorstellen, Madame!«

Während er die Dirigenten von Drury-Lane und Wien für ihren schlechten Geschmack schmähte, schlüpfte ich aus dem Zimmer, kleidete mich an und ward darauf in propria persona Tate vorgestellt, welcher an dem Scherz Gefallen hatte und herzlich dazu lachte; wir blieben zeitlebens die besten Freunde.

Am 22. August eröffneten wir unser Engagement mit Lionel und Clarissa. Tate war der Oberst Oldboy, und Herr Betterton (der Vater von Frau Glover) Jessamy; — da in dieser Woche die Wettrennen stattfanden, war York gedrängt voll, und das Theater immer gut besetzt. Hier sah ich Fräulein Farren zuerst, welche bei Sir William und Lady Milner zu Besuch war. Mein ehrenwerther Freund, der ausgezeichnete Schauspieler Fawcett, gehörte damals zum Yorker Theater und war der Douglas der Gesellschaft.

In der folgenden Woche nach dem Wettrennen war das Benefiz von Frau Crouch bei vollem Hause; sie gab die Clara, und ich den Carlos mit Comus; unser Duett »Oh, thou wert born to please me« erfreute sich auch hier des grössten Bei-

falls. Am Mittwoch den 29^{ten} begann unser Engagement für vier Abende in Leeds, im »Maid of the Mill«; Frau Crouch war die Patty und ich Lord Aimworth. »Love in a Village«, »The Duenna« und »Lionel and Clarissa« spielten wir bei vorzüglich besetztem Hause.

Wilkinson machte uns den Vorschlag, noch vier weitere Abende in Wakefield zu spielen, worauf wir eingingen; wir kamen dort am Mittwoch den 5. September an und traten in »Love in a Village« auf. . . .

Die vier Abende waren vorüber; wir willigten ein, noch einen Abend zu spielen, auf den ausdrücklichen Wunsch des Grafen von Scarborough, welcher uns während unseres Aufenthaltes in Yorkshire viele Beweise seines Wohlwollens gab. Am 12. September verließen wir Wakefield, um am 15^{ten} den Winterfeldzug im Drury Lane-Theater zu beginnen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Enthüllung des Palestrina-Denkmal's zu Rom.

Kinst hat mit unvergesslichen Worten ein besserer Mann dem deutschen Volke die musikalische und künstlerische Bedeutung Pierluigi's da Palestrina dargelegt; seine Schrift wurde damals in diesen Blättern*) mit Recht »das goldene Büchlein« genannt. Sie glänzt heute wie vor einer Generation als ein kostbares Juwel in unserer Musik-Literatur; ja, der edelsten Feder entsprossen, wird sie vielleicht für immer alle dem Meister je errichteten und zu errichtenden steinernen Denkmale in Wirkung überragen; denn was ist eindringlicher als die Kraft des wahren Wortes?

Und so sei mir denn erlaubt, bei Gelegenheit der in der Pfingstwoche hier abgehaltenen Palestrina-Feier, abermals, wie es an dieser Stelle schon vor dreissig Jahren geschah, auf Thibaut's »Reinheit der Tonkunst« aufmerksam zu machen; vindicire ich mir doch ein grösseres Verdienst durch auffrischende Erinnerung an die Existenz jener Aufsätze — denn wie oft geräth nicht selbst das Trefflichste in Vergessenheit — als durch eine breite, gewisse aber immer dürftig bleibende Detailirung der grossen Preneztinischen Schöpfungen. Das eigentliche Ich des Componisten, seine Werke, können ja nur gehört, nie aber geschildert werden, und natürlich hat auch Thibaut einen dergleichen Versuch, als der gesunden Logik widersprechend, nicht unternommen, sondern allein das grosse Mannes Platz in der Geschichte der Musik, als den eines höchsten Vertreters des reinen Stils, in apologetischen und überzeugenden Worten anschaulich gemacht.**)

*) 8. Jahrgang 1854 der »Allg. Ztg.« Nr. 145 B.

**) Thibaut's Buch erschien zuerst 1822, denn schon nach drei Jahren in zweiter Auflage, und wurde nach dem Tode des Verfassers von dessen Schüler und unbegrenztem Verehrer, dem Ministerialrath K. Bähr, abermals von neuem edirt. Die pietätvollen Schlussworte der Vorrede, welche der Herausgeber dem Andenken des Autors widmet, dürften vielleicht manchen Musikverständigen und Dilettanten, welchen das Thibaut'sche Werkchen bisher unbekannt blieb, zum Sporne dienen, sich unvergleichliche Lehren und Vorzüge anzueignen. Sie lauten: »Mein lebhafter Wunsch ist schliesslich der, dass diese Schrift recht vielen etwas von dem gewähren möge, was mir der persönliche Umgang mit ihrem Verfasser war. Seine Begelsterung, seine Anregung und Anleitung haben mir in der Musik eine neue Welt aufgeschlossen, die ich vorher nicht ahnte; die edelsten und reinsten Genüsse auf diesem Gebiete verdanke ich ihm. Gesegnet sei sein Andenken und sein Wort wirksam, solange es eine Tonkunst giebt.« Auch Felix Mendelssohn spricht sich in einem Brief über seinen Aufenthalt bei Thibaut mit höchster Befriedigung, wie mit Liebe und Verehrung für seinen väterlichen Freund aus.

Um jedoch Ueingeweihten einigermaassen gerecht zu werden, und damit ihnen die Mühe etwaigen Nachschlagens in Encyclopädien erspart bleiben möge, sollen zwei historische und biographische Worte, wie eine kurze katalogische Anführung der höchsten Meisterwerke unseres Tondichters, berechnigte Neugier befriedigen; Professionirte aber werden eine Miniatur-Repetition ihnen bekannter Facten entschuldigen.

Wenn nach den neuesten methodischen untrüglichen Forschungen, wie ich es früher in einer Serie von Artikeln hier nachgewiesen, die Entwicklung der jetzigen Tonkunst bis zu den Zeiten griechischen Alterthums als zusammenhängende, oft auf- und abschwingende Kette verfolgt werden kann, so verweile ich für einen Augenblick bei einem der stärksten ihrer bindenden Ringe.

Dem kleinen meerbespülten Stückchen Erde, den Niederlanden, aus dessen Schoos uns so überaus herrliche Monumente der Architektur und Malerei emporgewachsen sind, verdanken wir auch die Wiederbelebung der im Alterthum zwar nur dürftigen, während langer Zeit ganz geleugneten, jetzt aber als unzweifelhaft festgestellten Polyphonie.

Seit den Zeiten des greisen flandrischen Mönchs Hucbald (930), welcher seine harmonischen Combinationen in für uns unerträglichen geradlinigen Quinten-, Quarten- und Octaven-Folgen kundgab, thürmte sich allmählig in längeren Absätzen, markirt durch stetig auf einander folgende neue Schulen — ich nenne als deren verschiedene Stifter Dufay, Ockheimer, Josquin — der immer kunstvollere Formen annehmende Bau eines mehrstimmigen kirchlichen a capella-Gesanges bis zu seinen höchsten glänzenden Spitzen empor: dem Niederländer Orlando de Lasso und Palestrina, dem Italiener.

Des letzteren Genius unsterbliches Verdienst ist es, ein durch allerlei geistloses Künsteleien den religiösen Sinn des Andächtigen verwirrendes conventionelles Element aus dieser rein musikalischen Satzgatung gestrichen, zugleich aber im Besitze höchsten contrapunktischen Wissens solches nur für den Ausdruck erhabenster Gefühle verwandt zu haben.

Schon hatte das Tridentiner Concil bei der, trotz ihrer kunstreichen Maché, weltlichen Richtung, in welche die Tonkunst durch die frühere Zeitströmung verfallen war, sich die Frage vorgelegt: ob nicht überhaupt Musik aus dem Cultus zu verbannen sei — es lag in dem finsternen Charakter dieser der classischen Renaissance-Periode folgenden geistlichen Reaction so schroffe Satzungen zu dictiren — da erschien zur rechten Zeit der Mann der That, und durch die einzige *Missae Papae Marcellii* erhielt er der katholischen Confession die um ein Haar vielleicht für immer aufgehobene kirchliche Tonweihe. Der Papst verglich so wunderbare Chöre mit den himmlischen Melodien verkürter Engel; Correggio's letzter Traum war ein Wiedersehen Palestrina's im Paradiess.

Namhafte Historiker haben nun darauf hingewiesen, wie die *ecclesia militans* jener unseligen Epoche auch sämtliche Künste ihrem Zwecke dienstbar zu machen gewohnt habe. Sicherlich findet solche These betreffs der Musik nur in deren äusserlicher Praxis beim Gottesdienst ihre Bestätigung. Die degenerirten Schüler Michelangelo's und Raffael's (mit Ausnahme Giulio Romano's) assimilirten sich in ihren Werken sofort der vom Geiste des Jesuitismus und der Inquisition getränkten herrschenden Tendenz; mit Pfeilen gespickte Gestalten, Märtern jeder Art, Blut und Eisen überall, unanhörliche, verstockte Wollust athmende zierliche Verrenkungen des menschlichen Körpers, solche Anschaulichkeiten waren von nun an die pittoresken Themen und Attribute einer jäh herabgesunkenen Bildnerei; analog artete die Genialität Bramante'scher Architektur in starre sentimental-unterwürfige Prunksucht aus, und nur Palestrina erhob, der Zeit diametral entgegengesetzt, das siegreiche Banner. Seine Kunst ist die der grossen Menschen des

Cinquecento, die wahre, ewige, kosmopolitische, unzugänglich jedem tendenziösen Eingreifen von Nationalität und Confession.

Gleichzeitig regenerirt also, jedoch im Geiste der Antike und Vereinfachung, schlug Frau Musica, vulgär gesprochen, der nichts abnennenden Kirche ein Schnippchen, indem sie, der nunmehrigen Verfolgungssucht entgegen, beruhigend und im wahrhaft religiösen Sinne die Gemüther zur Versöhnung stimmen musste.*)

Leider ist die Herrlichkeit reiner Vocalmusik bis in die neueste Zeit, in welcher ein Anlauf zu deren kirchlicher Wiedereinführung gemacht wurde, immer mehr verschwunden, und nur in der Sixtinischen Kapelle und in der kaiserlichen Kirche zu St. Petersburg, wo principiell durch die Jahrhunderte hindurch alles Instrumentale ausgeschlossen war, ungetrübt erhalten geblieben.

Biographisch führe ich nun, einfach registrirend, über Pierluigi folgende Lebensdaten an: 1524 im alten Preneste (Palestrina) auf den Bergen Latium geboren, genoss er in Rom als sechzehnjähriger Jüngling den Unterricht berühmter Niederländer. 1551 war er magister puerorum bei der von Julius II. gestifteten Kapelle der vaticanischen Basilika. 1554 hatte er die Kapellmeisterstelle bei St. Peter inne und figurirte ausserdem als päpstlicher Sänger; aber noch in demselben Jahr erfolgte seine Entlassung, weil er verheirathet, durch den zelotischen Paul IV. 1555 entschloss er sich, durch bedrängte finanzielle Verhältnisse gezwungen, zur Annahme des spärlich dotirten Dirigenten-Postens am Lateran, welchen er 1561 mit dem pecuniär etwas vortheilhafteren bei Sta. Maria Maggiore vertauschte.

Während dieses Zeitraums von sechs Jahren lebte er zurückgezogen und unbeachtet in dürftiger Hütte zwischen Weinbergen des Monte Celio; da entstanden seine Improperien, die noch bis heut alljährlich der Feier des Charfreitags beim Sixtinischen Gottesdienst in Gegenwart der ersten mahndenden Gestalten des Michelangelo'schen Gerichts eine höchste Weihe zu geben wissen. 1571 fand seine Ernennung zum päpstlichen Compositor statt, und bald darauf trat er abermals in dasselbe Amt ein, aus welchem ihn der Caraffa verjagt hatte. Frei von häuslichen Sorgen, von hohen Gönnern unterstützt, eröffnete er jene hochberühmte Musikschule, aus welcher so viele herrliche Monumente seines Schaffens und eine Anzahl der erhabensten Musiker hervorging. 1594***) nach einem grösstentheils glücklichen und überaus thätigen Leben zog er ins Jenseits.

Es würde für den Leser ermüdend sein, wollte man die zahlreichen Werke des Künstlers der Reihe nach aufzählen, auch sind nicht alle von gleichem Werthe. Nur die vorzüglichsten, den grössten Meisterwerken aller Zeiten ebenbürtigen, seien hier in Erinnerung gebracht: *Missa Papae Marcelli*, das

*) Wenn Leopold v. Ranke in bestiglicher Weise den Ausspruch that: »Gerade die Kunst, die sich von der Kirche vielleicht am weitesten entfernt hatte, schloss sich nun am engsten an sie an.« so möchte demnach dieses Dictum als ein absolutes, in jeder Beziehung zutreffendes, nicht zu unterzeichnen sein. Ich wage die spezifische Auffassung eines schlichten Musikers der des hohen Gelehrten gegenüberzustellen. Wenn es dann weiter heisst: »Nichts konnte für den Katholicismus wichtiger sein.« so findet eine solche Consequenz, insofern ich sie in meinem Sinn interpretiren darf, ihre unbedingte Bestätigung nur durch die höhere Causalität einer vermittelten der Töne hervorgebrachten reinsten Erhebung des Menschen zum Unendlichen. Allerdings diene daher diese edle Musik der Religion und sonach auch dem Katholicismus im wahren Sinne des Wortes, nicht aber der Exklusivität einer fanatischen Kirchenrichtung, welche sich, bei steter Wechselwirkung der Kirche auf die Kunst und der Kunst auf die Kirche, alle übrigen Künste zur Verfügung gestellt hatte.

**) Auch Orlando Lasso's Todesjahr.

hohe Lied Salomonis, die Improperien, Offertorien, Madrigalen, Lamentationen und das achtfache Magnificat. *)

In unserer denkmalbedürftigen Zeit nun hatte es schon längst nicht allein die executirenden Sänger vieler Basiliken, sondern auch die verschiedenen Vereine und sonstige Verehrer des grossen, in seiner Sphäre unerreichten Kirchen-Componisten gedrängt, dem Gepriesenen ein ihren dankbaren Empfindungen der Bewunderung entsprechendes auch äusseres Symbol zu widmen. Nach Ueberwindung vieler mit solchen Unternehmungen immer verbundenen Schwierigkeiten erschien endlich der Erfüllungs- und Enthüllungstag.

Das Monument, in dem schon einmal hier beschriebenen der Gesellschaft vom Principe überlassenen prachtvollen Saale des Palazzo Doria-Pamfilj errichtet, ist eine Erfindung Andrea Busiri's, dessen Entwurf jedoch von den Bildhauern Fedel d'Amigo und Sciomer praktisch ausgeführt wurde.

In einer tiefen durch günstiges Licht aber hell erleuchteten Nische, oberhalb und in der Mitte des terrassirten Podiums den mächtigen Raum beherrschend, stellt es den Meister als Kolossalbüste im Kostüm seiner Zeit dar. Ein Kranz von gemesselten Gewinden, Blumen, Arabesken und sinnigen Allegorien aller Art, in Händen von zwei an den Seiten postirten Engeln, bildet gleichsam den Rahmen zu einem grossen Stein-Medaillon, an dessen Spitze sich über dem Scheitel des Künstlers sein bahnbrechender Genius in Form eines dominirenden Sternes symbolisirt. Das ganze Kunstwerk ist von carrarischem Marmor, im Rococostile; den leidigen Zopf zu wählen, war wohl durch den kategorischen Imperativ, sein Werk in Harmonie mit der Architektur des Gebäudes setzen zu müssen, für den Künstler maassgebend gewesen. Doch bildet dieses Monument des Palazzo; wie man hört, nur eine Abschlagszahlung für Palestrina; es ist nämlich während der Festlichkeit eine allgemeine Subscription, an der sich wo möglich ganz Italien theilnehmen soll, eröffnet worden, damit später eine Kolossalfigur des Gefeierten, alle Generalstatuen überragend, in einem der neuen Stadttheile Roms prangen möge. Die Zeichnungen sollen bereits ein gutes Resultat erzielt haben.

Man hatte die specifisch musikalische Feier nicht sowohl durch die alleinige Vorführung einer Reihe Prenestischer Werke zu begehren beabsichtigt, als vielmehr den Plan entworfen, wo möglich neue eigens für den Zweck der Palestrina-Verherrlichung verfasste Compositionen berühmter europäischer Tonsetzer entstehen zu lassen. Der Aufforderung des Comites, solche Musikstücke gütigst einzusenden und deren Execution persönlich beiwohnen zu wollen, leistete man fast von allen Seiten willige Folge.

Demgemäss war auch an Richard Wagner nach Neapel diese zwiefache Supplik ergangen, doch da er bereits bei Gelegenheit einer römischen Lohengrin-Vorstellung der Aufforderung solche durch sein Kommen zu ehren, nicht willfährig hatte, so hegte man wenig Hoffnung auf erwünschte Zusage, spitzte sich aber doppelt auf das zu Ehren Palestrina's einzusendende Novum. Welche Ueberraschung, als statt des ersehnten eigenen Opus eine vom deutschen Meister mit genauen Bezeichnungen versehene Prenestinische Composition, als eben so und nicht anders zu executiren, beim Kapellmeister des St. Peter-Chors einlief! Jetzt folgte der getäuschten Erwartung ein allgemeiner Missmuth; auch einigte man sich sofort, dass trotz aller Ehrerbietung für den hohen germanischen Genius jede individuelle Auffassung, selbst die Richard Wagner's, einer beinahe vierhundertjährigen traditionellen, thatsächlich vom Taktstocke

*) Oft ist dieses Werk fälschlich als achtstimmig bezeichnet worden, wurde aber vielmehr vierstimmig in einer jeden der alten acht Kirchen-Tonarten componirt.

Palestrina's herdatirenden, zu weichen habe. Mitgliedern der Sixtina, mit ihrem in ganz Italien berühmten Dirigenten an der Spitze, die zumeist schon in frühesten Jugend als Chorknaben in jenem heiligen Raume fungirten und sich fortwährend in Palestrina'scher Atmosphäre bewegten, sind ja des einstigen Musik-Reformators Werke Fleisch und Blut geworden; solchen Sängern kann ein, man möchte sagen mit der Muttermilch eingegossenes Gefühl nicht ohne weiteres wegcotroyirt werden. Ist es denn nicht überdies psychologisch erwiesen, dass grosse producirende Naturen gewöhnlich gar nicht die competentesten Erfasser ihresgleichen sind? Hundertfältig liesse sich das exemplificiren. Zu unserm Glück berechtigt und zwingt sie die ihnen inwohnende schöpferische Initiative, sich grösstentheils mit dem eigenen Selbst zu beschäftigen und genial-reproducirenden Kräften eine höchste Kritik zu überlassen. Ob der durch und durch einer Schopenhauer'schen Weltanschauung huldigende Wagner den Griechen Palestrina sich so ganz anzueignen wusste, wer will es entscheiden?

Mag dem sein wie ihm wolle, es bleibt unerklärlich, dass unser grosser Dichter-Musiker die Unausführbarkeit seiner Zumuthung nicht erkannt haben sollte. Der dem Italiener angeborne Sarkasmus lässt denn auch den unheimlichen Spuk herumtanzen, als hätte der berühmte Schöpfer der Tetralogie die musikalische Ehre, einen Platz zwischen Gounod und Thomas einnehmen zu dürfen, für zu glänzend erachtet und, in dieser eigenthümlichen Weise sich aus der Affaire ziehend, lieber auf jede Betheiligung am Feste verzichtet.*)

Zum Concert übergehend, hält es Referent im Hinblick auf so exceptionellen Anlass nicht an der Tagesordnung, die bereitwillig eingesandten Compositionen einer Kritik zu unterwerfen, er findet sich um so weniger hiezu bewegt, als an ihn das gern acceptirte ausdrückliche Ersuchen des Comites gerichtet wurde: im Wege der Veröffentlichung, womöglich durch die »Allgemeine Zeitung«, den fremden Einsendern dessen einstimmigen Dank zu notificiren. Daher sei nur das Concertprogramm, zu dem natürlich Italiens jetzt berühmteste Componisten das Hauptcontingent stellten, in seinen bemerkenswerthesten Nummern angegeben, eine detaillirte Analyse einzelner Piècen als inopportun aber ausgesetzt.

Ausser dem sechsstimmigen *Sanctus* aus der *Missa Papae Marcelli* wurden von Palestrina'schen Werken noch *Tota pulchra* (Coro a 5 voci), *Veni Domine* (Coro a 6 voci) und eine der schönsten Lamentationen gesungen. Man hatte diese Stücke an passenden Stellen zwischen die neuen Einsendungen eingeschaltet.**)

Ein Präludium für Orchester von Bazzini, eine grosse Cantate, gedichtet von Valle und von den Kapellmeistern der drei patriarchalischen Kirchen Roms componirt, eröffnen den musikalischen Festreigen. Eine *Lux aeterna* von Mabellini, ein *Miserere* von Gounod mit Orgelbegleitung, ein *Laudate* von Platania bilden den Schluss der ersten Abtheilung.

An der Spitze des zweiten Theils glänzt Liszt mit *Cantibus organici*, einem Solo für Alt mit Chor; dann folgen ein *Agnus Dei* von Pedrotti, ein *Inno sinfonico* von Terziani, Gedicht Santini's, denen sich Thomas mit einem Orgelstücke, Maletti mit *Salve Regina* und als Schlussstein Rossi's *Adoramus* anschliessen.

Referent hat die Verdienste der unter dem Namen »Società

*) Referent will die Frage: ob es riskirt war Wagner um eine frisch angefertigte Arbeit anzugehen, nicht erörtern, erlaubt war es unter den obwaltenden Umständen unbedingt. Das Ansehen war ohne Prätension und mit Naivität gestellt; eine einfache Ablehnung, nun gar Entschuldigung, wäre ohne weiteres gewürdigt und jeder Ecclat dadurch vermieden worden.

**) Verdi, mit einer Partitur beschäftigt, die alle seine Kräfte in Anspruch nimmt, hatte sein aufrichtiges Bedauern kundgegeben, dem eigenen Drang, eine Extra-Arbeit zu liefern, nicht entsprechen zu können.

musicale romana gestifteten Vereinigung vieler Musikbesessenen, die ungewöhnlichen Fähigkeiten ihres Dirigenten Mustafa und den Eifer des der Gesellschaft präsidentenden Principe Paolo Borghese bei Gelegenheit einer über Händel's »Israel in Aegypten« im vorigen Jahr hier veröffentlichten Kritik bereits kundgethan, und bestätigt von neuem das für die Sache so günstige einmüthige Zusammenwirken aller vorhandenen Kräfte; die Execution der Musikstücke war eine mustergültige.

Wegen Raumangels konnte nur ein kleiner Theil der Zuhörer bei der Festexecution berücksichtigt werden, und die Wiederholung der eingesandten Compositionen wird in kurzen Zwischenräumen noch an drei Abenden stattfinden. Die Productionen bleiben dieselben und rein musikalischen Inhalts; Reden und wohl gar Zweckreden bei solcher Gelegenheit sind dem italienischen Usus fremd. Da man die Billete gratis verabfolgt, so werden die, welche zu den auserwählten Zuhörern der Nachfeier gehören, immer noch als Begünstigte beneidet, sie müssen aber dafür den Tribut höchster Eleganz entrichten, denn ohne abito di società kein Einlass.

Zufällig treffen während unserer sich national befendenden Zeit die südliche Feier für Palestrina, die für Beethoven im Osten und die Goethe'sche im Norden beinahe zusammen, und Gebildete aller Länder preisen mit gleicher Begeisterung und Dankbarkeit das unsterbliche Wirken der drei Verewigten. Auf dem Gebiete der Kunst ist Patriotismus ein der Logik mangelder Begriff und ausschliessliches Privilegium chauvinistischer, beschränkter, jeder elementaren Kunstanschauung entbehrender Naturen.

Gewiss erfreue ich mich deshalb auch des Beifalls aller wahren Kunstjünger, wenn ich laut mit einstimme in die dem grossen Todten dargebrachte Hymne:!

«O Pierluigi, alto genio salve!
Per te la music' arte
Il volo aderse a sì sublime agno.
Che all' incanto rapiti
E all' ardue prove del tuo nobil estro
Te veneriam qual Principe e Maestro!»

Rom, im Mai.

H. Wichmann.

Der obige Artikel, welchen wir der Augsburger Allgem. Zeitung vom 8. Juni (Nr. 457, Beilage) entnehmen, ist zum Theil auch in der Regensburger »Musica Sacra« Nr. 7 vom 4. Juli zum Abdruck gekommen, und hat der Redacteur Fr. Witt bei dieser Gelegenheit das Verfahren Wagner's zu rechtfertigen gesucht. Nach ihm sollte es ein Wink an die »Herren Römer« sein, sie darauf aufmerksam zu machen, was sich Palestrina gegenüber gebührte, nämlich: bei einer Denkmals-Enthüllung nicht fremde und moderne Nachwerke, sondern die eigenen Compositionen des Gefeierten zur Aufführung zu bringen. Wenn es nöthig war, solches bei dieser Gelegenheit zu sagen, und zwar von Seiten eines Eingeladenen, so muss man doch wünschen, dass es ohne Verletzung der Höflichkeit und guter Lebensart geschieht. Warum sollen die Deutschen fort und fort den Ruhm haben, grob zu sein, wo andere Nationen durch verbindliche Höflichkeit viel weiter kommen? Es kann uns doch unmöglich Nutzen bringen, wenn wir Fremde beleidigen. Der Wunsch, an einem Palestrina-Feste viel von Palestrina zu hören, lässt sich sehr leicht in eine Form kleiden, dass Niemand dadurch verletzt, der betreffende Sängerkorps vielmehr zu lebhaftem Wettstreit angefeuert wird. Wenn aber den Italienern fortwährend von uns ins Gesicht gesagt wird, dass die Deutschen allein etwas verstehen und alles besser wissen (auch der Professor Mommsen äusserte vor einigen Jahren in einer italienischen Versammlung etwas Dergleichen, unter kopfschüttelnder Verwunderung des anwesenden Grafen Moltke) — so braucht man nicht lange über die Ursache zu grübeln, warum wir im Auslande so wenig Zuneigung finden. Herr Witt pollert ebenfalls gegen die »degenerirten« Italiener. Er würde vielleicht weiser handeln, zunächst der musikalischen Degeneration in Regensburg nachzuforschen. D. Red.

[419] Soeben erschien in meinem Verlage:

Rhapsodies bohèmes

pour
Piano
à quatre mains
composées par
JOSEPH LÖW.
Op. 380.

| |
|---|
| No. 4 en La-mineur (A-moll) . . . Pr. \mathcal{A} 4. 80. |
| No. 2 en Ut-mineur (C-moll) . . . Pr. \mathcal{A} 4. 80. |
| No. 3 en Sol-mineur (G-moll) . . . Pr. \mathcal{A} 4. 80. |
| No. 4 en Re-mineur (D-moll) . . . Pr. \mathcal{A} 4. 80. |
| No. 5 en Mi-mineur (E-moll) . . . Pr. \mathcal{A} 4. 80. |
| No. 6 en Fa-mineur (F-moll) . . . Pr. \mathcal{A} 2. — |

Leipzig u. Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[420] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Dnetten

für
Pianoforte und Blasinstrumente.

Pianoforte und Flöte.

Hiller, Ferd., in den Lästen. Perpetuum mobile. (Aus Prinz Papagei. Op. 483.) Concert-Étude . . . 2,50
(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Kücken, Fr., Op. 70. Am Chloemsee. Drei Tonbilder. Complet 4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening) . . . 4,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water) . . . 4,80
No. 3. Kirmes (The Fair) . . . 2,80

Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.
No. 4 in F . . . 2,00
No. 2 in B . . . 2,50
No. 3 in Es . . . 2,00

Mozart, W. A., Drei Tenstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es dur für Blasinstrumente . . . 2,00
Terschak, Ad., Op. 54. Concertstück (in E) . . . 4,50

Pianoforte und Clarinette.

Beethoven, L. van, Neun Tenstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 48 4,50
No. 2. Adagio Aus dem Terzett für 2 Oboen u. Englisch-Horn. Op. 87. . . 4,50
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 74 4,50
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6 . . . 4,50

Beethoven, L. van, Vier Tenstücke. (2te Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
Heft I. Complet . . . 2,50
No. 1. Largo aus der Clavier-sonate. Op. 40. No. 3 . . . 4,50
No. 2. Menuett aus derselben . . . 4,50
Heft II. Complet . . . 2,00
No. 3. Largo aus der Clavier-sonate. Op. 7. . . 4,50
No. 4. Menuett aus der Clavier-sonate. Op. 34. No. 3 . . . 4,80

Ebert, Ludwig, Op. 3. Vier Stücke in Form einer Sonate. 4,50
No. 1. Allegro . . . 4,80 | No. 2. Scherzo . . . 4,50
No. 3. Andante . . . 4,50 | No. 4. Rondo . . . 2,00

Kücken, Fr., Op. 70. Am Chloemsee. Drei Tonbilder . . . Mark 4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening) . . . 4,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water) . . . 4,80
No. 3. Kirmes (The Fair) . . . 2,80

Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.
No. 4 in F . . . 2,00 | No. 3 in Es . . . 2,00
No. 2 in B . . . 2,50 | No. 4 in F . . . 2,50
No. 5 in B . . . 2,50

Mozart, W. A., Drei Tenstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner. Complet . . . 2,50
No. 4. Adagio aus der Serenade in Es dur für Blasinstrumente . . . 2,00
No. 2. Andante aus der Serenade in C moll für Blasinstrumente . . . 4,50

No. 3. Andante grazioso aus dem zweiten Divertissement für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte . . . 4,50

Mozart, W. A., Drei Tenstücke (2te Folge) aus den Streichquartetten Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Poco Adagio . . . 4,50

Pianoforte und Hoboe.

Beethoven, L. van, Neun Tenstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 3. Adagio. Aus dem Terzett für 2 Oboen u. Englisch-Horn. Op. 87. . . 4,50
No. 5. Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 74 4,50
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6 . . . 4,50

Kücken, Fr., Op. 70. Am Chloemsee. Drei Tonbilder. Complet 4,50
No. 1. Sommerabend (Summer-Evening) . . . 4,50
No. 2. Auf dem Wasser (On the water) . . . 4,80
No. 3. Kirmes (The Fair) . . . 2,80

Mozart, W. A., Fünf Divertissements für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Bearbeitet von H. M. Schletterer.
No. 4 in F . . . 2,00
No. 2 in B . . . 2,50
No. 3 in Es . . . 2,00

Mozart, W. A., Drei Tenstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio aus der Serenade in Es dur für Blasinstrumente . . . 2,00

Pianoforte und Fagott.

Beethoven, L. van, Neun Tenstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio cantabile. Aus der Sonate pathétique. Op. 48 4,50
No. 2. Adagio aus dem Terzett für 2 Oboen und Englisch-Horn. Op. 87. . . 4,50

No. 5. Adagio. Aus dem Sextett f. Blasinstrumente. Op. 74 4,50
No. 6. Menuett. Aus den Menuetten für Orchester. No. 2 4,80
No. 7. Allegretto quasi Andante. Aus den Bagatellen für Clavier. Op. 33. No. 6 . . . 4,50
No. 8. Contretanz. Aus d. Contretänzen f. Orchester. No. 4 | 4,80
No. 9. Contretanz. Aus d. Contretänzen f. Orchester. No. 7

Beethoven, L. van, Vier Tenstücke. (2te Folge.) Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
Heft I. Complet . . . 2,50
No. 1. Largo aus der Clavier-sonate. Op. 40. No. 3 . . . 4,50
No. 2. Menuett aus derselben . . . 4,50

Heft II. Complet . . . 2,00
No. 3. Largo aus der Clavier-sonate. Op. 7. . . 4,50
No. 4. Menuett aus der Clavier-sonate. Op. 34. No. 3 . . . 4,80

Mozart, W. A., Op. 96. Concert für Fagott mit Begleitung des Orchesters. Clavierauszug von H. M. Schletterer . . . 2,50
(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Mozart, W. A., Drei Tenstücke. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Adagio a. d. Serenade in Es dur f. Blasinstrumente 2,00
No. 2. Andante a. d. Serenade in C moll f. Blasinstrumente 4,50

Mozart, W. A., Drei Tenstücke (2te Folge) aus den Streichquartetten. Op. 94. Bearbeitet von H. M. Schletterer und Jos. Werner.
No. 1. Poco Adagio . . . 4,50

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander

Leipzig, 4. August 1880.

Nr. 31.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die Familie van Beethoven in Bonn und ihre Beziehungen. — Breslauer Synagogen-Gesänge. Liturgie der neuen Synagoga. In Musik gesetzt für Solo und Chor mit und ohne Orgelbegleitung von M. Deutsch. (Schluss.) — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Ton und Wort, mit Bezug auf das Musik-Drama Richard Wagner's. Von Dr. Engen Dreher). — Anzeiger.

Die Familie van Beethoven in Bonn und ihre Beziehungen.

Unter dieser Ueberschrift hat Werner Hesse, welcher durch anermüdete Nachforschungen in den städtischen Archiven und anderen Quellen (als deren Frucht er eine Geschichte der Stadt Bonn während der französischen Herrschaft hat erscheinen lassen) sich grosse Verdienste um die Vaterstadt Beethoven's erwirbt, im 8. Bande der Monatschrift für rheinisch-westfälische Geschichtsforschung S. 200 einen Artikel erscheinen lassen, welcher zusammenstellt, was über die einzelnen Mitglieder der Beethoven'schen Familie in Bonn Thatächliches aufzufinden war. Wenn auch das Meiste, so weit es die engere Familie unseres grossen Meisters betrifft, schon in dem ersten Bande der Thayer'schen Biographie mitgetheilt war, so ist doch schon die Vollständigkeit der Zusammenstellung auch in den Dingen, die für Thayer weniger wesentlich waren, sehr dankenswerth; durch einzelne Daten werden die von Thayer gegebenen berichtet oder vervollständigt; und wenn wir dies bei einigen anderen, welche mit demselben Ansprüche auftreten, nicht zugeben können, so verdienen sie doch gerade darum eine kurze Auseinandersetzung.

Nach der gewöhnlichen, auch von Thayer stillschweigend vertretenen Ansicht war der Grossvater Beethoven's, der Kapellmeister Ludwig van Beethoven, der erste dieses Namens, welcher (1731) aus Belgien nach Bonn kam. Nun erscheint bei Thayer I, S. 99 bei der Taufe des ersten Kindes des Älteren Beethoven als Taufpathe ein Cornelius van Beethoven, und zwar als Stellvertreter eines anderen, Michael van Beethoven. Dieser Cornelius heirathete, wie Thayer nachweist, 1755 und starb 1764; Thayer nimmt daher an, dass er bei jener Pathenschaft noch jung gewesen; zugleich glaubt er mit Grund in diesem Beethoven einen in den kurfürstlichen Jahresrechnungen genannten Lieferanten von Talgkerzen zu finden. Es ist Hesse gelungen nachzuweisen, dass dieser Cornelius van Beethoven, ein Mecheln stammend, 1736 in Bonn das Bürgerrecht erwarb, und in einer Bürgerrolle von 1738 der einzige Beethoven war, der als Bürger eingetragen war. Weiter stellt er fest, dass sich derselbe schon 1734 zum ersten Male verheirathet hatte; in der bezüglichen Urkunde wird er ebenfalls »origine Mechliniensis« genannt, und die Bezeichnung per honestus deutet Hesse auf Abtammung aus einer angesehenen Familie Mechelns. Von einer Anstellung desselben beim Hofe ist irgendwo die Rede, und so hält es auch Hesse für wahrscheinlich, dass er jener Kerzenlieferant gewesen. Die zweite Ehe, die Hesse übereinstimmend mit Thayer an-

giebt, schloss er mit einer nahen Verwandten, was ebenfalls schon auf längere Beziehungen in Bonn schliessen lässt. Jener Michael van Beethoven, welchen Cornelius 1734 bei der Taufe vertrat, starb nach Hesse's Ermittlung im Juni 1749; im December desselben Jahres eine Wittwe Maria Ludovica van Beethoven, geb. Sluykens (also eine vlämische Namensform). Die Annahme Hesse's, dass dies Eheleute und die Eltern jenes Cornelius gewesen, ist durchaus wahrscheinlich. Demnach dürfte Mecheln der Ort sein, wo über die Verzweigungen der Familie Beethoven noch weiterer Aufschluss zu gewinnen wäre. Jedenfalls scheint durch Hesse's Bemühungen festgestellt; dass der Kapellmeister Beethoven nicht der erste dieses Namens war, der in Bonn einwanderte, und dass er sich nicht etwa aufs Gerathewohl dorthin wandte, sondern schon nahe Verwandte dasselbst wusste. Da uns bei unseren grossen Männern alles Einzelne auch hinsichtlich ihrer Abkunft interessirt — man denke an die genauen Feststellungen der Familienbeziehungen Bach's, Mozart's, Goethe's — so müssen wir Hesse für obige Ermittlungen dankbar sein.

Die weiteren Mittheilungen beziehen sich speciell auf die Familie unseres Meisters. Dem Datum der Heirath des Grossvaters (7. März 1733, vgl. Thayer S. 98) fügt er die Namen der Trauzeugen bei: Aegidius Vandenberg und Paul Kiecheler. Ersterer ist, wie jeder mit dem Bonner Dialekte Bekannte sofort erkennt, kein anderer wie van den Kede, was Hesse nicht erkannte; es waren also zwei Hofmusiker, welche dem Collegen diesen Freundschaftsdienst erwiesen. Der Tauftag des ersten Kindes war der 28., nicht wie Thayer angiebt der 8. August; die Pathin hiess Mengal, nicht Menzel; der Tauftag des zweiten Kindes ist der 25., nicht der 15. April 1736. Viele Mühe hat sich Hesse gegeben, das Geburtsdatum von Beethoven's Vater Johann, welches auch Thayer unbestimmt lassen musste (er stimmt Kede 1739 oder Anfang 1740 an, S. 99) zu ermitteln; es ist ihm nicht gelungen, und er kann, da ihm die sonstigen Erklärungen nicht annehmbar erschienen, nur eine Unterlassungssünde des betreffenden Geistlichen annehmen. Hierbei glaubt er die Geburt Johanns van Beethoven früher wie Thayer, nämlich Ende 1737 oder Anfang 1738 ansetzen zu müssen, und zwar weil er schon 1752 als Hofsänger (Accessist) angenommen worden sei; das Alter von 12 Jahren scheint ihm zu gering, um schon im Hofkalender unter den Hofmusikern Aufnahme zu finden. Dass aber solche frühe Anstellungen bei der Hofmusik vorkommen, giebt er selbst zu, unser Meister Beethoven selbst bietet ja das nächstliegende Beispiel. Jedenfalls hat Hesse nicht beachtet, dass Johann van Beethoven in dem, dem neuen Kurfürsten Max Franz 1784 im Sommer

eingegebenen Verzeichnisse (Thayer I, S. 146) als 44jährig bezeichnet wird. Diese genaue Angabe ist um so weniger für irrtümlich zu erachten, als auch bei anderen Musikern in jenem Verzeichnisse, bei denen uns eine Vergleichung möglich war (die Sängerin Gazzanello 19 Jahre, Neefe 36 Jahre, Franz Ries 27 Jahre) diese genaueren Angaben richtig sind; nur wo es einmal 20 Jahre heisst (bei der Sängerin Averdounck, welche 24, bei dem Violinisten Goldberg, welcher 21 oder 22 Jahr alt war), scheint der Schreiber eine runde Summe angeben zu wollen, was aber bei der Zahl 44 ausgeschlossen ist. Wer Gelegenheit hat, die Taufregister einsehen zu können, wird dies noch weiter erhärten können. Auch wirkte Johann van Beethoven im September 1750 bei einem Festspiele als einziger *ex infans* mit, was sehr wohl zu einem Alter von 10 Jahren passt (Thayer II, S. 406). Es wird somit wohl bei der Annahme Thayer's, Johann sei 1739 oder 1740 geboren, sein Bewenden haben.

Hesse wendet sich nun wieder zu dem älteren Beethoven und dessen Nachfolger Luchesi, sowie dem Kapelldirector Mattioli, über deren persönliche Beziehungen und Stellung einiges weitere Detail erzählt wird, Mattioli's Anstellung als Director wird aber unrichtig 1778 angesetzt; sie erfolgte am 24. April 1777 (Thayer S. 54). Hesse hat hier und anderswo allzusehr nur die Hofkalender zu Rathe gezogen und später gedruckte genauere Angaben nicht besocht.

Von letzterer Beschränkung giebt er nun weiter ein eigenthümliches Beispiel, indem er aus dem Hofkalender von 1785 und 1786 noch ein ganz neues, bisher unbekanntes Mitglied der Familie Beethoven, einen N. van Beethoven, in der Thätigkeit des Hoforganisten entdeckt zu haben glaubt, an dessen Stelle 1787 unser Ludwig getreten sei. Er meint, dieser räthselhafte N. van Beethoven sei nur vorübergehend beschäftigt gewesen und habe »für Ludwig nur so lange die Stelle offen gehalten, bis dieser selbst den ihm zugedachten Posten übernehmen konnte. Aus der Sitte der Anwartschaften auf kurfürstliche Dienststellungen sei dies hinlänglich erklärt. Dies alles ist, um des Verfassers eigene Worte anzunehmen, eine durchaus unbegründete Vermuthung; dieser N. van Beethoven des Hofkalenders ist kein anderer wie Ludwig. Hesse hat hier vollständig übersehen, dass Ludwig van Beethoven schon 1782 Neefe bei der Orgel vertrat, gerade damals, als Neefe in Cramer's Magazin sein ungewöhnliches Talent rühmte (Thayer S. 120), ferner, dass er in den Verzeichnissen von 1784 bereits unter den Hofmusikern aufgeführt ist (Thayer S. 148), und endlich, dass er durch das Decret vom 27. Juni 1784 ausdrücklich als zweiter Hoforganist angestellt wurde (Thayer S. 155). Von dem »Offenhalten« einer ihm zugedachten Stelle während der Jahre 1785 und 1786 kann also gar keine Rede sein; es wäre eine Vertretung und Unterbrechung gewesen, zu der sich gar kein Grund denken lässt; Beethoven war 1785 und 1786 nicht von Bonn abwesend, nur 1787 auf einige Zeit in Wien. Warum sollte ihm während dieser Jahre jemand die Stelle offen gehalten haben, die er schon drei Jahre versehen hatte? Und warum hätte er den ihm zugedachten Posten nicht übernehmen können? gerade er, dem er seines ungewöhnlichen Talentes wegen übertragen, für den er so zu sagen geschaffen war? Die einzige Frage also kann hier nur die sein, wodurch der Irrthum in den beiden Jahrgängen des Hofkalenders verschuldet ist. Sollte wirklich Hesse nicht auch sonst Druckfehler und sonstige Versehen in den Hofkalendern gefunden haben? Unseres Erachtens ist es sehr erklärlich, dass dem Redacteur oder Drucker des Hofkalenders in den ersten beiden Jahren des neuen Regiments der Vorname, da es ein Knabe war und Johann van Beethoven mehrere Söhne hatte, unbekannt war und er mit N. nur diese Ungewissheit bezeichnen wollte; wem aber dies nicht genügt, für den liegt es noch näher, eine Ver-

wechslung mit Beethoven's jüngerem Bruder Nicolaus anzunehmen. Für uns kommt es hier nur darauf an, zu verhüten, dass nicht dieser offenbare Irrthum in die Beethoven-Biographien übergehe.

Werthvoll sind wieder die folgenden Angaben über Johann's Heirath (bei welcher Philipp Salomon Trauzeuge war), über die Geburt und die Pathen der ersten Kinder u. s. w.; die Hauptdaten hatte auch Thayer. Wir erfahren den Namen des Pfarrers (Isbach), welcher unseres Meisters Namen in das Taufregister eintrug; dass der 16. December 1770 der Geburtstag gewesen, wird nochmals mit Beziehung auf die ganz bestimmte Bonner Sitte betont, die Taufe innerhalb der nächsten 24 Stunden nach der Geburt vorzunehmen; auch wird ein ferneres, wenn auch weniger gewichtiges Zeugnis dafür angeführt, die Notiz eines Älteren in der Simrock'schen Musikalienhandlung beschäftigten Bonners. Die Mittheilungen über Beethoven's Knabenzeit vermehrt er, ausser einer kleinen Notiz über eine von dem Knaben gern geübte Spielerei, namentlich durch eine genauere Beschreibung der Klementarschule oder des sogenannten Tirocium, welches Beethoven besucht hat. Hesse konnte die handschriftlichen Aufzeichnungen des Präsidenten Wurzer, welcher Beethoven's Schulkamerad war, benutzen und giebt nach denselben eine Beschreibung dieses Tirocium, wodurch die von Thayer I, S. 112 gegebenen Notizen in wünschenswerther Weise ergänzt werden. Hiernach bereitete diese Schule für das Gymnasium vor, und brachte die zu entlassenden u. a. auch im Lateinischen zum Verständnisse des Cornelius Nepos. Der Lehrer hiess Krengel. Beethoven hat nur diese Schule besucht, diese aber zu einer Zeit, als die kurfürstliche Regierung sich mit Besserung der Schulverhältnisse ernstlich befasste; auch wurden gerade die Leistungen dieser Schule gerühmt. Nach Wurzer habe Beethoven, der auch in seinem Aeusseren etwas verwahrlost gewesen, in dieser Zeit keine Spur seiner späteren Genialität gezeigt.

Was Hesse weiter aus den Kirchenbüchern über Geburt und Tod jüngerer Geschwister Beethoven's (es folgten Ludwig noch fünf Geschwister, von denen drei früh starben), sowie über den Tod der Eltern beibringt, war alles bei Thayer bereits mitgetheilt. Bei Besprechung der Pathen des Bruders Carl Caspar wird auf den Minister Belderbusch etwas weiter eingegangen, was für Thayer's Darstellung weniger Interesse hatte. Thayer's Vermuthung über den Grund, weshalb Belderbusch die Pathenschaft annahm, hält Hesse nicht für begründet.

Aus dem Mitgetheilten ergiebt sich, dass des Verfassers unermüddlicher Fleiss noch manche thatsächliche Dinge über Beethoven's Familie und seine Knabenzeit beigebracht hat, welche die von Thayer gegebene, ausführliche und genaue Darstellung an einigen Stellen in dankenswerther Weise ergänzen und in den Daten hin und wieder berichtigen; während wir ein paar andere Berichtigungen als solche nicht anerkennen konnten. Wir nehmen an, dass der Verfasser sich bei genauerer Vergleichung der Quellen selbst von der Unrichtigkeit seiner Annahme über Johann's höheres Alter und über einen angeblichen bisher unbekanntem N. van Beethoven überzeugen wird.

Dr. H. Deiters.

Breslauer Synagogen-Gesänge.

Breslauer Synagogen-Gesänge. Liturgie der neuen Synagoge. In Musik gesetzt für Solo und Chor mit und ohne Orgelbegleitung von **Heritz Deutsch**, Obercantor der Synagogen-Gemeinde zu Breslau. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) 402 Seiten Folio. Pr. 20 M.

(Schluss.)

Mehrere Sätze sind in der alten oder älteren Weise gehalten, und im »Vorworte« lassen wir schon, dass insbesondere die

Nummern 23 bis 27 als »Nachklänge« des freien Gebrauches alter Tonarten angesehen werden müssen. Diese Stücke bilden »Morgengesänge für den Sabbath« und sind ebenfalls nur wenige Takte lang. Vorbeter und Chor haben auch hier gemeinsam mit einander zu thun, ganz ähnlich der Liturgie der Christen. In Nr. 23 und 24 handelt es sich um kurze Intonationen und accordliche Responsorien des Chores in der phrygischen Tonart, die aber vom Autor nicht rein geführt wird; man vergleiche den zweiten Takt der Orgel in Nr. 23 und den Chorschluss in beiden Stücken. Der Quartsextaccord ist hier nicht statthaft, er ist überhaupt in dieser Anwendung nicht vocalmässig. — Nr. 25 vereinigt Dorisch und Phrygisch; der Vorbeter fängt Dorisch an und leitet schon im dritten Takte zum Phrygischen, wo der Chor einsetzt. Die Führung dieser Chorharmonie ist durchaus nicht correct, weder von Seiten des Wohlklanges, noch mit Rücksicht auf die Tonart. Das Ganze ist aber schon unrein in der alten Vorlage, weil dieselbe zwei Tonarten wohl verbunden aber nicht wirklich verschmolzen hat. — Die nächste Nummer (26) zeigt dies noch mehr. Sie ist durch das recitativische Solo des Cantors (Vorbeters) etwas länger geworden, welches Phrygisch beginnt und Dorisch endet. Es ist ohne harmonische Begleitung, sollte aber dieselbe so gut haben, wie die meisten übrigen Vorbeter-Soli. Wir führen dieselbe in Klammer bei und setzen das ganze Stück her.

Nr. 26. Vorbeter.

Coro.

Vorbeter.

Coro.

A - - - men.

Wie man aus den beigegeführten Accorden sieht, ist das anfängliche Recitativ harmonisch correct und tonartlich rein. Auch

die anschliessende Chorzeile würde diesen alten Ton nicht stören, wenn Herr Deutsch nur die Septime am Schlusse unterdrückt hätte. Wie wenig Septimenharmonie in die Musik der alten Tonarten gehört und wie sehr sie der Wirkung derselben schadet, das ist allerdings ebenfalls ein Punkt, den unsere Zeitgenossen nicht begreifen können oder nicht begreifen wollen. Reden wir hier nicht weiter davon. Die Trübung des alten Tones in Nr. 26 beginnt nun mit dem kurzen zweiten Solo des Vorbeters. Hier hätte statt *e* müssen *ez* stehen. In dem folgenden Chor ebenfalls. Diese abschliessende Chorzeile ist in vorliegender Gestalt ein Monstrum, sie ist in der That weder Fisch noch Fleisch.

Die Nr. 27, welche ebenfalls der alten Weise nachgehen will, ist wieder sehr kurz und wird ganz vom Chore gesungen:

Die Melodie bewegt sich in der phrygischen Tonart, wovon aber in der Harmonie nicht viel zu merken ist. Wenn an den mit + bezeichneten Stellen theils die Septime wegfielen, theils die Stimmführung geändert würde, so könnten Melodie und Harmonie in Uebereinstimmung gebracht werden, zum entschiedenen Vortheil beider.

Damit wären die fünf Nummern besprochen und zum Theil auch in ihrer musikalischen Gestalt mitgetheilt, welche nach des Autors Angabe in der alten Weise oder Ordnung der Tonarten gehalten oder, wie er sich ausdrückt, als »Nachklänge« derselben anzusehen sind. Ausser diesen fünf Stücken sind noch vier andere (die Nummern 56. 67. 104. 105) mit derselben Bezeichnung versehen; wir gehen auf dieselben aber nicht näher ein, sondern betrachten sie durch das vorhin Gesagte ebenfalls charakterisirt.

Dagegen müssen wir auf diejenigen Gesänge noch einen Blick werfen, welchen die Buchstaben »A. W.« (alte Weise) vorgesetzt sind, weil wir in diesen hauptsächlich das zu suchen haben, was die musikalische Tradition der Juden aus der Vorzeit erhalten hat. Es sind im Ganzen 28 Stücke. Das eine derselben (Nr. 64^b) ist als »A. M.«, alte Melodie, nicht alte Weise, bezeichnet, was natürlich dasselbe ist.

Von den 28 Nummern gehören 35. 55. 58. 60^b. 60^c. 71. 77. 80. 83. 104 und 112, also zusammen elf Sätze, insofern nicht hierher, als sie nach Tonart und Gang der Melodie wesentlich modern gehalten sind. Sie zeigen aber, dass ihr Gebrauch im jüdischen Cultus nicht erst von gestern herrührt und insofern mag man ein Recht haben, dieselben ebenfalls alte Weisen zu nennen; sie können erst seit dem 17. Jahrhundert entstanden sein, wenigstens in der vorliegenden Form.

Eine zweite Gruppe bilden diejenigen Stücke, welche offenbar alt, zum Theil uralte sind, aber in ihrer Tonordnung Confusion zeigen. Dahin sind zu rechnen die Gesänge 63. 65. 70.

73. 86. 97. 103. 106 und 111, in Summa neun Stücke. Mehrere derselben enthalten unverkennbar alte echt jüdische Musik und Gesangsweise (z. B. 86 und 97), sind aber in den Tonarten verwirrt oder verschönkelt, wie auch bei der phrygischen Weise Nr. 103. Um ein Uebriges zu thun, macht dann der Autor seine Harmonie auch noch möglichst kraus und modern, wodurch das ohnehin schon halb verdunkelte nur noch unkenntlicher wird.

Nach Abzug obiger zwanzig Stücke bleiben nur noch acht, und an diesen ist auch in der That nichts auszusetzen, was die Melodie anlangt. Nr. 41^b ist das erste, in dorischer Tonart, echt und schön. Derselben tritt an die Seite 60^a, ein sehr schöner lydischer Satz. Den Nummern 61 und 62 liegt dieselbe Melodie zu Grunde, die ebenfalls einen rein dorischen Gang nimmt und an Gehalt hinter den obigen sicherlich nicht zurück steht; es ist eins der merkwürdigsten Stücke dieser Sammlung und bleibt nur zu bedauern, dass es dem Autor gefallen hat, dasselbe durch verzwickte Harmonien zu trüben. 98 ist auch rein Dorisch mit dem Unterganzton. 99 und 102 sind Aeolisch. 115, das letzte dieser Art, ist ein reizendes Stück; es beginnt Ionisch und neigt sich zum Aeolischen, in welchem es auch schliesst. An diesen tonartlich rein gehaltenen Sätzen kann man abermals lernen, wie schön und innerlich reich die Melodie sich gestaltet, wenn ihr eine klare Gesetzmäßigkeit zu Grunde liegt. Die Vorzüge würden noch mehr hervortreten, falls die Harmonisirung mit diesen Melodien überall in Einklang gebracht wäre. Nach dem vorhin Bemerkten thun wir aber dem Herrn Verfasser, bei aller Anerkennung des von ihm Geleisteten, sicherlich nicht unrecht, wenn wir behaupten, dass ihm das Wesen der salten Weise niemals recht klar geworden ist, dass er namentlich verstümt hat, in der Hauptsache, nämlich in den alten Tonarten, sich zu orientiren. Er hat daher auch das überkommene Alte nicht so umsichtig und in einem so reichen Masse benutzt, wie zu wünschen gewesen wäre.

Also nur 28 von den 124 Stücken dieser Sammlung stehen auf die eine oder andere Art in Beziehung zu der israelitischen Musik der früheren Zeit. Bedenkt man nun, dass die religiöse Musik aller Confessionen ohne Ausnahme in der Vergangenheit wurzelt und auch bei der grössten Anstrengung jetzt nichts mehr produciren kann, was der alten Kirchenmusik die Waage halten könnte: so ist das Verhältniss zwischen Altem und Neuem in der vorliegenden Sammlung doch wohl nicht ganz sachgemäss. Der Herr Verfasser wird entgegen, dass der vorhandene Schatz bei den Israeliten ein dürftiger sei und deshalb neuere Compositionen erfordere. Wir reden ja nicht gegen neuere Composition als solche, sondern nur gegen die Art, wie sie betrieben wird, gegen ihre Abkehr von der Vergangenheit, gegen ihre ungesangmässige und harmonisch unreine Haltung. Das Schlimmste hierbei ist, dass das Gefühl für das wirklich Alte und seinen wahren Werth dadurch mehr und mehr schwindet, so dass an eine lebendige Weiterentwicklung desselben nicht zu denken ist — und auf einer solchen Weiterentwicklung oder Neubelebung beruht doch die ganze Hoffnung der Zukunft. Wir können dies mit einem merkwürdigen Beispiel belegen. Auf die fünf Stücke 23 bis 27, welche als im alten Stil gehalten bezeichnet sind, folgt als Nr. 28 nachstehende Musik:

28.
 Coro.
 Vorbeter.

Coro.
 Vorbeter.
 Vorbeter.
 Coro.

Hier ist nichts beigezeichnet vom alten Stil oder von alter Weise, und doch war eine derartige Melodieführung nur in der alten Musik gebräuchlich und stammt aus einer Zeit, die mindestens 4 bis 500 Jahre zurück liegt. Es ist die echte lydische Tonart, welcher wir hier begegnen. An Reinheit im alten Sinne, an wahrhaft kirchlicher Haltung sind in der ganzen Sammlung nicht sechs Stücke zu finden, welche es mit Nr. 28 aufnehmen könnten. —

Trotz dieser Ausstellungen begrüßen wir das grosse Werk des Herrn Deutsch mit Freuden. Es führt uns den musikalischen Theil des jüdischen Cultus in einer reichen Ausstattung vor und dadurch wird ein grosser Glanz über denselben verbreitet. Die Folge davon kann nur sein, dass man mehr und mehr anfängt, diese religiöse Musik zu cultiviren. Reiche Glaubensgenossen werden hoffentlich bald einmal grosse Summen aussetzen für die Pflege der Musik in der Synagoge. Wir würden damit nach und nach ein heilsames Gegengewicht erlangen gegen Oper und Concert, welche jetzt bedeutend ins Kraut geschossen sind und zur Zeit alle musikalischen Interessen absorbiren.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

V.

An der Oper in London.

(Fortsetzung.)

Linley's Selima und Azor. Dittersdorfs Doctor und Apotheker englisch. Kelly löst sein Engagement mit Wien. Der Hornist Ponté aus Berlin. Aussöhnung mit der Mara durch ein Glas Bier. Das italienische Opernhaus brennt nieder. Aufführungen zu Ehren Shakespeares; der »Sturm« mit Musik von Purcell und Anderen. Nancy Storace tritt in der neuen Oper ihres Bruders »The Haunted Tower« zuerst die englische Bühne; grosser Erfolg dieser Oper. Kelly singt in der Gesellschaft der »Alten Concerte« Händel'sche Gesänge auf neue Art und mit grossem Beifall.

Am 23. September 1787 wurde das Stück von Herrn Linley »Selima und Azor« mit prachtvoller Scenerie und Decorationen erneuert. Frau Crouch war als Selima unübertrefflich — sie

führte ihre Rolle bewunderungswürdig durch und sang das beliebte Rondo »No flower that blows, is like the rose« in einer Weise, dass man es allabendlich da capo verlangte. Obgleich die Musik von der damals in ganz Europa berühmten Composition Gretry's verschieden war, so gefiel sie doch sehr. Eines Abends, während sie gegeben wurde, ging ich zur italienischen Oper; es war eine entsetzlich stürmische Nacht und regnete unaufhörlich. Ich war so glücklich, eine Miethkutsche zu bekommen, und während ich wartete, bis sie vorfuhr, hörte ich zwei sehr hübsche junge Damen sich beklagen, dass sie keine aufreiben könnten; nachdem ich mich wegen meiner Zudringlichkeit entschuldigt, theilte ich ihnen mit, dass ich gerade auf die meine warte und mich sehr glücklich schätzen würde, die Ehre zu haben, ihnen einen Platz darin anzubieten; welches Anerbieten sie dankbar annahmen.

Wir stiegen ein und beauftragten den Kutscher, nach John Street in Fitzroy Square zu fahren; ganz natürlich fing die Damen an von der Oper und den öffentlichen Vergnügungsorten zu reden, unter andern fragte mich die Eine, ob ich schon Herrn Kelly, den neuen Sänger im Drury Lane-Theater gesehen hätte: »Sehr oft, gab ich zur Antwort.

»Meine Schwester und ich sahen ihn neulich Abends,« sagte die junge Dame, »und wir halten ihn für den affectirtesten, eingebildetsten Menschen; er stolzirt wie ein Pfau über die Bühne, und was sein Singen anbetrifft, so kann ich nicht begreifen, wie das Publikum dazu applaudiren kann. Finden Sie ihn nicht eled?«

»Ganz gewiss,« gab ich zur Antwort, »ich habe eine sehr geringe Meinung von ihm.«

»Und dann ist diese Puppe so hässlich,« fuhr meine schöne Freundin fort; »es ist wirklich zum Entsetzen. Meinen Sie nicht?«

»Das ist wirklich nicht meine Meinung,« antwortete ich, »seine persönliche Erscheinung gefällt mir sehr, und sein Gesicht finde ich eben so hübsch als mein eigenes, — aber sagen Sie mir, bitte, in welcher Rolle Sie diesen schrecklichen Kerl gesehen haben?«

»Ich glaube, »Selima und Azor,« nennen sie das Stück,« sagte ihre Schwester, »aber wir waren so gelangweilt und angeekelt davon, dass wir am Ende des ersten Actes fortgingen.«

»Nun, meine Damen,« sagte ich, »hätten Sie bis zu Ende des Stückes gewartet und gesehen, wie Herr Kelly die Maske abnimmt und als Prinz auftritt, so würden Sie ihn vielleicht nicht für so abstoßend gehalten haben.«

Während dieser Zeit hatte die Droschke ihre Wohnung erreicht; nach vielem Danke für meine Höflichkeit, sie nach Hause begleitet zu haben, sagten sie, dass sie sich sehr freuen würden, wenn ich sie an irgend einem Morgen besuchen wollte und erbat sich meine Adresse. Ich gab sie ihnen, worauf beide vor Schreck laut aufschrien und tausend Mal um Entschuldigung baten für die Unhöflichkeit, die sie sich in ihrer Unschuld hatten zu Schulden kommen lassen. Ich lachte herzlich wegen der kleinen contre-temps und verabschiedete mich; aber schon am nächsten Tage besuchte ich sie und wurde sehr intim mit ihnen für viele Jahre, während welcher Zeit mir von ihnen die grösste Gastfreundschaft und Güte zu Theil ward. Die eine war die Gemahlin eines wohlhabenden Kaufmannes, die andere unverheirathet; aber beide waren reizende und angenehme Frauenzimmer.

Während dieser Saison stellte Storace mich Herrn Cobb, dem verstorbenen Secretair der ostindischen Gesellschaft vor, welcher zwei erfolgreiche Komödien fürs Drury Lane-Theater geschrieben hatte: »The Humourist« und »The First Floor«, in denen Bannister bewunderungswürdig spielte. Cobb hatte mit Storace Baron Dittersdorf's »Doctor und Apotheker« fürs Drury Lane-Theater eingerichtet; sie wünschten mit mir über die Art

von Gesängen zu sprechen, welche nach meinem Wunsche für mich componirt werden sollten; wir kamen überein, am nächsten Tage zusammen im Orange-Kaffeehaus, gegenüber dem Opernhause, zu speisen. Ich willigte ein, vor dem Essen Cobb im St. James' Park zu treffen, und während wir auf einer der Bänke Platz genommen hatten (denn damals war es erlaubt, sich darauf zu setzen), gesellte sich Pilon zu uns, den ich seit seiner Abreise nach Boulogne, um seinen Koffer und seine Spottgedichte wieder zu erlangen, nicht gesehen hatte. Er schien mit Cobb gut Freund zu sein, und ihn bei Seite nehmend, borgte er sich von ihm einige Guineen; darauf wünschte er uns guten Morgen. . . .

Im Sommer dieses Jahres gingen Frau Crouch und ich nach Liverpool, Chester, Manchester und zu den Wettrennen in Worcester. Das dortige Theater ward von dem besten Publikum fleissig besucht; wir fanden sehr gütige Aufnahme, besonders von Herrn Walsh Porter und seiner Gemahlin. Auf der Rückreise hielten wir uns vierzehn Tage in Birmingham auf; und dieser Abstecher war angenehm und profitabel.

Die Zeit, welche mir in Wien zur Abwesenheit gestattet worden, war abgelaufen, und pünktlich hatte ich mein jährliches Salair vom Secretair der österreichischen Gesandtschaft erhalten. Ich schrieb an Graf Rosenberg einen achtungsvollen Brief und ersuchte ihn, Sr. Majestät dem Kaiser meinen devotesten und aufrichtigsten Dank für die vielen mir erwiesenen Wohlthaten zu bezeugen, dass aber der Gesundheitszustand meines Vaters und mein Wunsch in England zu wirken, mich bewegen hätten, hier zu bleiben. Dieses war meine Entschuldigung; es lagen aber für mein Nichtzurückkehren nach Wien noch mächtigere Gründe vor, als die kindliche Pflicht. Wäre ich zurück gegangen und zehn Jahre dort geblieben, so würde ich für meine ganze Lebenszeit die Hälfte meines Salairs erhalten haben, mit der Erlaubnisse, ganz nach meiner Bequemlichkeit an irgend welchem Orte zu leben; aber »Che sarà, sarà« heisst das Motto des Herzogs von Bedford, und man kann nicht verlangen, dass ich für mein damaliges Betragen jetzt noch Rechenschaft ablegen soll.

Die Oratorien wurden in diesem Jahre von Dr. Arnold und Herrn Lislely dirigirt, und beide wünschten mich zu engagiren; aber Madame Mara, welche ihre grosse Stütze war, wie ich vorhin bemerkte, hatte aus oben angegebener Gründen eine Abneigung gegen mein Singen, wo sie auch war. Natürlich waren sie geöthigt, sich den Launen der Gesangskönigin zu fügen, und damals machte ich mir wenig daraus. An einem Abend während das Oratoriums ging ich in das grüne Zimmer, um Frau Crouch zu sprechen, aber die einzigen Personen im Zimmer waren Madame Mara und Monsieur Ponté, der französische Hornbläser des preussischen Königs, ein sehr schöner Spieler; es war ein vertrauter Freund der Mara und für den Abend engagirt, um in dem Oratorium ein Concerto zu spielen. Er sagte in deutscher Sprache zu Madame Mara: »Liebe Freundin, meine Lippen sind vor Furcht so trocken, dass ich gewiss bin, keinen Ton auf dem Instrumente hervorbringen zu können; ich würde Alles geben für etwas Wasser oder Bier, um meine Lippen zu netzen.«

Madame Mara antwortete in derselben Sprache: »Hier ist Niemand zu schicken; doch wenn ich nur wüsste, wo etwas zu haben ist, würde ich selbst hingehen.«

Während ihres Gesprächs stand ich am Kamin und mich auf Deutsch an die Mara wendend, sagte ich: »Madame, es würde mir leid thun, wenn Sie sich bemühen müssten, während ich müssig dasitze; ich werde mit dem grössten Vergnügen etwas Porter für Monsieur Ponté beschaflen.« Sofort liess ich ein schäumendes Glas holen und reichte es darauf dem durstigen Musiker gerade noch zur rechten Zeit, denn in demselben Augenblick ward er gerufen, um sein Concerto zu spie-

len. Madame Mara drückte mir ihre herzliche Anerkennung für meine Aufmerksamkeit aus und lud mich ein, um zwei Uhr am nächsten Tage in ihrem Hause in der Pall Mall-Strasse vorzusprechen. Demgemäss ging ich zu ihr, und sie sagte mir ganz ehrlich, dass sie seit unserer ersten Bekanntschaft einen heftigen Widerwillen gegen mich gehabt, welcher sich jedoch am vorhergehenden Abend durch meine, ihrem furchtsamen Freund erzeugte Güte als unbegründet erwiesen habe; sie hat mich um Entschuldigung und schloss dieses amende (*très-honorable*), indem sie mich fragte, ob ich in dieser Saison mein Benefiz am Theater haben würde.

Ich bejahte dieses; hierauf fuhr sie fort: »Es war meine Absicht, niemals auf einer englischen Bühne zu erscheinen; jedoch wenn Sie meinen, ich könne Ihnen zu Ihrem Benefiz mit meinem ersten und einzigen Spiel von Nutzen sein, so verfügen Sie freundlichst über mich.«

Ihre Güte und Freigebigkeit überraschte mich wie ein Donnerschlag, und dankbar nahm ich ihr Anerbieten an. Sie bestimmte »Mandane in Artaxerxes« und brachte die glänzendste Einnahme, die je in diesem Theater stattgefunden, da das ganze Parterre, ausgenommen zwei Bänke, zu Logen umgeschaffen war. So viel für ein bischen Deutsch, ein bischen gewöhnlicher Höflichkeit und ein Glas Porter.

Das Personal im »Artaxerxes« bei dieser Gelegenheit war folgendes: Arbaces: Frau Crouch — Artaxerxes: Hr. Dignum — Artabanes: Hr. Kelly — Semira: Frau Foster — Mandane: Madame Mara.

Am 11. Juni spielte ich im Opernhause in der italienischen Oper »Il Barbiere di Siviglia« den Grafen Almaviva zum Benefiz der Signora Storace; und am 17. desselben Monats wurde dieses Theater ein Raub der Flammen. Ich war Augenzeuge dieses schrecklichen Brandes; er soll aus Absicht entstanden sein, und kannte ich die in Verdacht stehende Person. Er war ein Italiener, welcher in Gallini's Diensten gestanden hatte; da er sich aber mit ihm entzweite, so hielt man ihn für den Anstifter des Feuers. Ich selbst habe nie daran geglaubt; jedenfalls ist aber das Gerücht war, dass der verdächtige Mordbrenner im Orange-Kaffeehaus ruhig zu Abend ass und den Fortschritt der Flammen beobachtete.

Die Operngesellschaft ging nach Covent-Garden und blieb dort bis zu Ende der Saison, wo ich sechs Abende spielte.

»Shakespeare's Jubiläum« kam dieses Jahr von Neuem auf die Bühne und ward bei gedrängt vollem Hause fünf Abende gespielt. Alle Mitwirkenden waren an dem Zuge betheilig, als die verschiedenen Charaktere seiner Stücke; Frau Siddons personifizierte die tragische und Fräulein Farren die komische Muse. Ich hatte folgende Strophen zu singen, verfasst von dem jetzigen würdigen Alderman Birch, der unter andern auch der Dichter von drei sehr populären Musikstücken war (»The Mariners«, »The Adopted Child« und »The Smugglers«), die mit ungetheiltem Beifall aufgenommen wurden.

Air — »The Mulberry Tree«.

The cypress and yew tree for sorrow renowned,
And tear-dropping willow shall near thee be found;
All nature shall droop, and united complain,
For Shakespeare in Garrick bath died o'er again.

In dem Zuge ging oder vielmehr tanzte ich als Benedict und Fräulein Pope als Beatrice in »Viel Lärm um Nichts«; wir beide waren maskirt. . . .

Im Sommer 1788 ging ich nach Liverpool, Manchester, Chester und Birmingham; Frau Crouch war auch an denselben Orten engagirt; unsere Aufnahme war höchst schmeichelhaft und brachte uns der Herbst eine reiche Ernte. Von Birmingham kehrten wir nach dem Drury Lane-Theater zurück. Die erste Novität war Shakespeare's »Tempest« nach Dryden's Veränderung, welcher viele Abende mit ausgezeichnetem Beifall aufge-

nommen wurde. Ich componirte für Frau Crouch und mich ein Duett als Ferdinand und Miranda, welches sehr beliebt war; die ganze herrliche Musik Purcell's ward von Herrn Linley aufs Schönste eingefügt; die [vollere] Begleitung dazu schrieb Linley selbst.

Die nächste Operneuigkeit im Drury Lane-Theater war der »Haunted Tower«, geschrieben von Cobb, componirt von Stephen Storace. Am ersten Abend dieser Oper erschien Signora Storace zum ersten Male auf der englischen Bühne; dies war am 24. November 1789.

Der Erfolg dieser Oper wurde niemals übertroffen; viele Jahre lang war sie ein Lieblingsstück; in der ersten Saison ward sie fünfzig Abende lang gespielt. Die Handlung entnahm man aus einer italienischen Intermezzo-Oper; die ganze Scene, wo der Baron von Oakland den Brief liest, wurde daraus entlehnt. Der Storace wurde in der »Adela« sowohl als Sängerin wie auch als Schauspielerin eine glänzende Aufnahme zu Theil. Bannister und Baddely spielten ihre komischen Rollen ausgezeichnet; Frau Crouch als Lady Elinor war in der vollen Blüthe ihrer Schönheit und ihrer herrlichen Stimme. Mir waren zwei schöne Arien zuertheilt: »From Hope's fond dream« und »Spirit of my sainted sire«, eine der schwierigsten Arien, die wohl je für eine Tenorstimme geschrieben wurde; in der That, die ganze Musik war herrlich. Die Bewunderung der Zuhörer im Sestetto »By mutual love delighted« werde ich nie vergessen; sicherlich konnte auch nichts die Composition oder die Ausführung derselben übertreffen — beides war vollkommen.

In dieser Saison war ich von den vornehmen Directoren der »Alten Concerte« als erster Tenor engagirt. Am Abend meines ersten Auftretens war der Graf von Uxbridge der Director; die mir von ihm zugetheilten Arien waren »Jephtha's rash vow« und die drollige Arie von L'Allegro »Haste thee, nymph, and bring with thee«. Der verstorbene Linley hörte sie mich wieder und wieder singen, und seinem meisterhaften Unterricht verdankte ich die mir im Concert bewiesene Nachsicht. Während ich heilige Musik sang, wusste ich ihren Werth zu schätzen und übte an den Tenor-Arien Händel's mit uner-müdlicher Beharrlichkeit. Herr Joab Bates dirigirte diese Concerte und stand in dem Rufe, Händel gründlich zu verstehen; er war ein ausgezeichnete Orgelspieler; Cramer war der Leiter [erster Violinist] und Cervetto spielte das erste Violoncello. Damals wurden diese Concerte in der Tottenham-Strasse aufgeführt; die Majestäten und die königliche Familie waren beständige Zuhörer; aber obgleich es schwierig war, ein Subscriptor zu werden, war der Saal immer gedrängt voll.

Ich war so glücklich, mit dem Recitativ »Deeper and deeper still« [aus Jephtha] den Beifall des Herrn Bates zu erhalten; mein nächster Gesang war die Lach-Arie. Harrison, mein Vorgänger in diesen Concerten, war ein vorzüglicher Sänger; sein Vortrag des »Oft on a plat of rising ground«, sein »Lord remember David« und »O come let us worship and fall down« athmeten reinste Religion. Kein Geistlicher auf der Kanzel, wenn auch mit der grössten Beredsamkeit begabt, hätte seinen Zuhörern ein tieferes Verständnis ihrer Pflichten gegen ihren Schöpfer einflössen können, als Harrison that durch seine melodischen Töne und seinen keuschen Stil, wahrlich, es war makellos. Aber in den lebhaften Gesängen Händel's war er sehr ungenügend. Ich hörte ihn die Lach-Arie singen ohne eine Muskel zu bewegen und entschloss mich, obwohl dies ein grosses Wagniss war, das Stück nach meiner eigenen Weise vorzutragen, und die Wirkung rechtfertigte das Experiment. Anstatt es mit der ersten Zahmheit Harrison's zu geben, lachte ich das Stück hindurch, wie ich glaubte, dass es gesungen werden müsse und des Componisten Absicht gewesen sei. Dies steckte an; die Majestäten, wie die ganze Versammlung und auch das Orchester waren in schallendem Gelächter (were in

or roar of laughter), aus der königlichen Loge wurde das Zeichen zur Wiederholung gegeben, und ich sang es abermals mit noch gesteigerter Wirkung. Herr Bates versicherte mir, dass, wenn ich es am Morgen in der Probe so gemacht hätte wie am Abend im Concert, er mein Wagstück verhindert haben würde. Ich sang es fünfmal im Laufe jener Saison auf besondern Wunsch.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ton und Wort, mit Bezug auf das Musik-Drama Richard Wagner's. Von Dr. Eugen Dreher, Privatdocent. Halle, Pfeffer. 4880. 35 Seiten kl. 8.

Der philosophisch und naturwissenschaftlich gebildete Verfasser, zur Zeit Privatdocent an der Universität Halle, unternimmt hier aufs neue, das alte Ebeverhältniss von Wort und Ton, oder von Sprache und Musik, begrifflich auszudeuten. Es geschieht solches in einem Vortrage, welcher im Januar d. J. in der »philosophischen Gesellschaft« zu Berlin gehalten wurde. Die Sprache ist klar und die ganze Darstellung einfach, wodurch sich das Schriftchen empfiehlt und dem allgemeinen Verständnis nahe rückt.

Den Ausgang nimmt Herr Dreher von den physikalischen Verhältnissen des Tones und sucht diese wie den ganzen Gegenstand unter das Euler'sche Gesetz zu bringen. Er schreibt:

»Ich sagte vorher, dass der Ton seinen Ursprung der Erztitterung elastischer Körper verdanke. Diese Erztitterung überträgt sich für gewöhnlich auf die den Körper umgebende Luft, welche letztere hierdurch in einen eigenartigen Bewegungszustand versetzt wird, den wir als Wellenbewegung bezeichnen, die darin beruht, dass jedes Lufttheilchen dem benachbarten seine Bewegung vermittelt, ohne dabei erheblich seine Stelle zu verlassen. Jede andere Materie, mit Ausschluss des Weltäthers, kann auch statt der Luft die Fortpflanzung des Schalles übernehmen. Da wir sowohl in der Musik wie auch in der Sprache es nur mit Tönen zu thun haben, die uns durch die Luft vermittelt werden, so soll hier nur die Fortpflanzung der Töne in der Luft in Betracht gezogen werden. Da ein schwingender Körper bei seinem Ausschlage die ihn umgebende Luft verdichtet, diese aber kraft ihrer Elasticität sich nach erfolgter Rückbewegung des Körpers wieder verdünnt, so muss der Ton in Form einer Wellenbewegung zu unserem Ohre gelangen, die in Luftverdichtungen und Luftverdünnungen besteht. Die Luftverdichtungen hat man analog den Wasserwellen Wellenberge, die Luftverdünnungen hingegen Wellenthäler genannt. Weil nun tiefe und hohe Töne gleich schnell fortgepflanzt werden, hohe Töne jedoch in derselben Zeiteinheit mehr Schwingungen ausführen, als tiefe, so müssen dem entsprechend tiefe Töne auch grössere Luftwellen erregen, als hohe: so hat z. B. das Contra-C Wellen von 85 Fuss Länge, während die hohen, in der Musik Anwendung findenden Töne nur einige Zoll lange Wellen aufzuweisen haben.

»Das Gesetz des »Mittönens« lehrt aber, dass ein Ton, der an die Saiten eines Instrumentes wie etwa die eines Claviers mit aufgehobener Dämpfung anschlägt, vornehmlich die Saite in Vibration versetzt und so zum Tönen bringt, die angeschlagenen einen Ton gleicher Höhe giebt. Dieses Mittönen beruht darauf, dass sich bei dieser Saite gerade die Anstöße der Luft zu einem solchen Effecte combiniren, der bei ihr eine grössere Erztitterung als bei den anderen Saiten wachruft, womit denn auch ihr Klang am vernehmbarsten sein wird.

»Die Endverzweigungen des Gehörnerven, die vorher genannten Cortischen Plättchen, entsprechen aber durchaus den Saiten eines Claviers. Trifft daher ein Ton den Gehörnerven, so geräth schon in kürzester Zeit die Nervenfasern vorwiegend in Erregung, deren Vibration dem Tone entspricht. Ihr Erregungszustand wird es also auch sein, der vorherrschend zum Gehirn geleitet, von der Psyche als Ton empfunden wird.

»So lösen sich denn alle zusammengesetzten Tonwahrnehmungen von Tönen bestimmter Höhe auf. Hierbei ist jedoch die Wahrnehmung der Psyche eine zwiefache und zwar erstens die des Gesamteffectes und zweitens die der einzelnen Töne als solche. So empfinden wir beispielsweise beim Anhören eines Accordes einmal die ihn

bildenden Töne und zweitens gleichzeitig auch ihr Zusammenwirken, welches sich dem Ohre als jener angenehme Effect kund giebt, den wir mit dem Attribute harmonisch oder consonierend bezeichnen. Untersuchen wir die gleichzeitigen Zusammenstellungen von Tönen, die wir consonierend nennen, so ergiebt sich, dass die Zahl ihrer Schwingungen durch einfache Zahlenverhältnisse ausgedrückt ist, während andererseits die dissonirenden Töne ein complicirtes Schwingungsverhältnis aufzuweisen haben. Es scheint somit, dass die Seele, wie Euler es annimmt, ein Wohlgefallen an gewisser Einfachheit, an Ueberschaubarkeit habe, welches Wohlgefallen jedoch nicht in einem Verstehen, sondern vielmehr in einem Empfinden dieser genannten Verhältnisse seinen Grund hat. — In der That zeigt es sich denn auch, dass Töne um so mehr dissoniren, je grösser die Complicirtheit in ihren Schwingungszahlen ist. Bei vielen gleichzeitig dissonirenden Tönen verschiedenster Schwingungszahl geht die Dissharmonie schliesslich in ein blosses Geräusch, in eine blosse Schallempfindung über, womit sie denn ihren musikalischen Effect verlieren.« (S. 5—7.)

Den hier angegebenen Euler'schen Gesichtspunkt verfolgt der Verfasser dann weiter; er bildet den Grund — wir dürfen sagen: den guten soliden Grund — seiner Betrachtung. Nach Erwähnung der Obertöne heisst es weiter:

»Aber noch in mannigfacher Weise können Töne bei ihrem Zusammenwirken sich gegenseitig beeinflussen. So giebt das Phänomen der Interferenz Veranlassung zu den sogenannten Schwebungen. Die Schwebungen documentiren sich dadurch, dass bei gleichzeitig erklingenden Tönen die Stärke derselben in gewissen Intervallen anschwillt und abnimmt, womit denn die Töne etwas Wogendes bekommen, das unstreitig zur Erhöhung ihrer ästhetischen Wirkung mit beiträgt, so z. B. in getragener Musik, wo Schwebungen den Charakter des Majestätischen oder auch des Inbrünstigen verstärken können.

»Die Schwebungen kommen dadurch zu Stande, dass bei gleichzeitig erklingenden Tönen zu gewissen Zeiten durch ein Zusammentreffen von Wellenberg mit Wellenberg oder von Wellenthal mit Wellenthal eine Verstärkung eintreten muss, während umgekehrt ein Zusammentreffen von Wellenberg mit Wellenthal eine Schwächung des Tones im Gefolge hat. Wenn jedoch die so entstehenden Schwebungen zu schnell aufeinander folgen, so empfinden wir sie in einer unangenehmen Weise, dem etwa entsprechend, wie ein flackerndes Licht unser Auge beleidigt. Da bei allen dissonirenden Tonzusammenstellungen erheblich viel solcher Stösse in verhältnissmässig geringer Zeit unser Ohr afficiren, so sind sie bei Andauer der Dissonanz mit als eine Ursache des Misslönens der letzteren aufzufassen.

»Helmholtz erblickt sogar in diesen Schwebungen den alleinigen Grund des disharmonischen Zusammenklingsens der Töne. Physikalische wie ästhetische Gründe bestimmen mich jedoch, zwei Momente für den Missklang einer Dissonanz anzunehmen und zwar eins, welches für die Gegenwart gilt, das Wohlgefallen der Psyche an Einfachheit und Ueberschaubarkeit, wie es die Euler'sche Hypothese verlangt, und ein zweites, das erst im Laufe der Zeit eintritt, die zu schnell aufeinander folgenden Schwebungen, in denen, wie gesagt, Helmholtz den Grund des unharmonischen Zusammenklingsens der Töne sucht. Diese Schwebungen bewirken denn auch, dass Dissonanzen sich in höheren Lagen fühlbarer als in tieferen machen. —

»Wenn wir uns aber fragen, warum Schwebungen, die zu schnell aufeinander folgen, einen unbefriedigenden Eindruck machen, so werden wir wieder auf das Euler'sche Gesetz verwiesen, welches Einfachheit und Ueberschaubarkeit als die Grundbedingung des Wohlgefallens hinstellt.

»Wir werden im Laufe des Vortrages sehen, wie sich die Euler'sche Hypothese als ein Grundgesetz jeder wahren Aesthetik erweist.« (S. 9—11.)

In diesen Worten, wie in dem ganzen Vortrage, offenbart sich ein Mann, der selbständig denkt und sich nicht darauf beschränken will, sogenannten Autoritäten nachzusprechen. Dissonanzen werden sofort als solche empfunden, ihre Ursache kann daher nicht allein in den Schwebungen liegen, die sich erst geltend machen, nachdem der Ton angeschlagen ist.

(Schluss folgt.)

[121] Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

- Beledien, A., Overture** zur Oper „Johann von Paris. Arrang. für das Pianoforte zu zwei Händen von S. Jadassohn. *M.* 4. 25.
 — Dieselbe, Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen von S. Jadassohn. *M.* 2. —
Emmerich, Robert, Op. 47. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M.* 3. —
 — Op. 48. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M.* 2. 50.
Hirsch, Wilhelm, Fünf Lieder aus *Carl Bamck's* deutschem Liederkranz (1627—1656) für Sopran, Alt, Tenor und Bass eingerichtet. Partitur und Stimmen. *M.* 2. 50.
Jacoby, Wilhelm, Op. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. *M.* 2. 50.
Jadassohn, S., Op. 35. Sorenaide. Acht Canons für das Pianoforte. Einzeln:
 No. 1. Marsch. 75 *S.* — 2. Adagio. 50 *S.* — 3. Scherzo. 50 *S.* — 4. Steyrisch. 75 *S.* — 5. Intermezzo. 50 *S.* — 6. Andantino. 75 *S.* — 7. Minueto. 50 *S.* — 8. Finale. 75 *S.*
Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen für den Gebrauch im Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von C. Reinecke.
 No. 6. Bdur. *M.* 2. 50.
 — 7. Fdur für drei Pianoforte. *M.* 6. 50.
Nicodé, Jean Louis, Op. 22. Ein Liebesleben. Zehn Poesien für das Pianoforte zu zwei Händen. *M.* 5. —
Raf, Joachim, Op. 209. Die Tageszeiten. (Dichtung von *Helge Heldt.*) Concertante in vier Sätzen für Chor, Pianoforte und Orchester. „Im hellsten Licht erglänzt die Welt.“
 Partitur. *M.* 24. —
 Pianoforte- und Orchesterstimmen. *M.* 23. —
 Bearbeitung für Chor und zwei Pianoforte. *M.* 14. —
 Chorstimmen. *M.* 3. —
Riemann, Hugo, Op. 29. Systematische Treff-Übungen für den Gesang. *M.* 3. —
Zweistimmige Lieder (im Chor zu singen) für Sopran u. Altstimme mit Clavierbegleitung, für den Haus- und Schulgebrauch. Gesammelt von H. M. Schletterer. Drittes Heft. Kl. 40. Blau cart. n. *M.* 4. —

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie IX. Zweite Abtheilung. **Divertimente** f. Orchester No. 19—24. *M.* 43. 50.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VIII. **Symphonien** II. Band No. 22—26. *M.* 7. 30.
 No. 22. Cdur C (K. No. 462) *M.* 4. 20. — 23. Ddur C (K. No. 484) *M.* 4. 25. — 24. Bdur C (K. No. 482) *M.* 4. 20. — 25. Gmoll C (K. No. 483) *M.* 4. 65. — 26. Esdur C (K. No. 484) *M.* 4. 20.

Volksausgabe.

- No.
 166. **Boccherini, Stabat mater.** Clavierauszug mit Text. *M.* 4. 20.
 224. **Mozart, Streichquintette.** 5 Bände. *M.* 4. 50.
 374. **Perles musicales.** Clavierstücke für Concert u. Salon. Band IV. *M.* 3. —
 330. **Wilhelm, Lieder und Gesänge** für eine Singstimme. *M.* 3. —

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[122] Soeben erschienen:

Franz Liszt's Gesammelte Schriften.

Autorisirte Ausgabe. Band I. gr. 8. Velin. Brosch. Subscr.-Pr. 6 *M.* Eleg. gebunden 7 *M.* 50 *S.* A. u. d. T.: **Fr. Chopin von F. Liszt.** Frei ins Deutsche übertragen von La Mara.

Franz Liszt's geistprühende Schriften, zumeist in französischen Zeitschriften verstreut, sind bisher dem deutschen Publikum fast unzugänglich gewesen. Mit der von La Mara übertragenen deutschen Ausgabe des „Chopins“, eines in seiner Eigenart unvergleichlichen Werkes, wird die von L. Ramann herausgegebene auf etwa 5 Bände berechnete Sammlung eröffnet. Die Ausstattung wird der edlen Sprache des Inhalts entsprechen.
 Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Subscription an.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[123] **Neuigkeiten-Sendung No. 4. 1880.**

- Behr, Franz, Op. 423. Blüthenregen.** Pluie de fleurs. Rain of flowers. Clavierstück. *M.* 1 75
Beethoven, L. van, Largo aus dem Concerte in C-moll. Op. 37, für den Concertvortrag für Pianoforte solo übertragen von Carl Reinecke. *M.* 1 50
Haering, A., Op. 9. Trois Feuilles d'Album pour Piano. *M.* 1 —
Hauschild, C., Op. 54. Mein Leisig „Heeh!“. Marsch für Pianoforte. *M.* 50
Kedper, Louis, Op. 45. „Gut Hehl!“. Turnerfestgruss-Marsch für Pianoforte. Mit Gesang ad lib. (Gedicht von Heinrich Vierordi). *M.* 75
 — Op. 45. „Gut Hehl!“ Turnerfestgruss-Marsch. Mit Gesang ad lib. (Gedicht von Heinrich Vierordi) und *M.* für Orchester 5 —
Hauschild, C., Op. 54. Mein Leisig „Heeh!“. Marsch *M.*
Lewy, Charles, Op. 55. Villa Giulia. Morceau pour Piano. *M.* 2 —
 — Op. 56. **Impromptu** pour Piano. *M.* 1 75
Rheinberger, Jos., Op. 406. Zwei romantische Gesänge für vier Singstimmen mit Orchester- oder Clavierbegleitung. No. 4. **Harald.** »Vor seinem Heergefolge ritzt. Gedicht von Uhlend. Orchesterpartitur 4 *M.* Orchesterstimmen. *M.* 7 —
Schurig, Volkmar, Op. 44. Fünf geistliche Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. *M.* 2 25
Tschalkowsky, P., Op. 37. Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte.
 No. 1. Januar. Am Kamin. *M.* 4 —
 — 2. Februar. Carneval. *M.* 4 —
 — 3. März. Lied der Lerche. *M.* 75 —
 — 4. April. Schneeglöckchen. *M.* 75 —
 — 5. Mai. Helle Nächte. *M.* 4 —
 — 6. Junl. Barcarolle. *M.* 4 —
 — 7. Juli. Lied des Schnitlers. *M.* 75 —
 — 8. August. Die Ernte. *M.* 4 —
 — 9. September. Jagdlied. *M.* 4 —
 — 10. October. Herbstlied. *M.* 75 —
 — 11. November. Troika-Fahrt. *M.* 4 —
 — 12. December. Weihnachtsen. *M.* 4 —
Wohlfahrt, Franz, Op. 36. Kinder-Clavierschule. Vierte vermehrte Auflage. *M.* 2 —
 — Op. 52. **Familien-Festklänge.** Leichte Unterhaltungsstücke für zwei Violinen und Pianoforte. Heft 5. *M.* 1 25
 — Op. 66. **Leichte Trios** für Violine, Violoncello u. Pianoforte. No. 3. A-moll, No. 4. D-dur. *M.* 2 25

[124] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec

Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Bécitatif choral

composée

d'après la Tragédie de Shakespeare

par

Hector Berlioz.

Op. 17.

Partition de Piano par **TH. RITTER.**

9 *M.* netto.

Chorstimmen (mit deutschem Text) gr. 80. n. 4 *M.* 50 *S.*
 Alt, Tenor, Bass (kleiner Chor) à n. 50 *S.*
 Sopran, Tenor, Bass (grosser Chor) à n. 4 *M.*

Partitur und Orchesterstimmen in den Pariser Originalausgaben sind stets auf Lager.

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: **Bergedorf** bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 11. August 1880.

Nr. 32.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Neue Compositionen von Theodor Kirchner. — Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Ton und Wort, mit Bezug auf das Musik-Drama Richard Wagner's. Von Dr. Eugen Dreher). (Schluss.) — Die Clavier-Preisrichter bei der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz. — Anzeiger.

Neue Compositionen von Theodor Kirchner.

Mit einer ganz besonderen Freude sehen wir uns einer reichen Fülle neuer Arbeiten eines Componisten gegenüber, dessen Schaffen wir vom ersten Beginn mit ganzer Sympathie begleitet, und bei dem wir nur das eine bedauerten, dass ihn, unzweifelhaft einen der Berufensten, seine Muse so selten zum Niederschreiben dränge. Als wir den Versuch machten, uns seine künstlerische Individualität auf Grund seiner ersten Werke deutlich zu machen (s. die Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart Bd. 3, S. 744), hatte es den Anschein, als wolle er mit Op. 10 seine productive Thätigkeit abschliessen. Diese Befürchtung sollte sich als grundlos erweisen; einige Jahre später (s. diese Zeitung, Jahrgang 1874, S. 357) waren wir im Stande, ihn den längere Zeit verlassenem Weg mit gleicher Freudigkeit und noch grösserer Reife wieder antreten zu sehen.

Unserem Wunsche, seinem Schaffen auch ferner zu begegnen, hatten wir den fernerer angeschlossenen, ihn auch in grösseren Formen, namentlich auch der Gesangsmusik, thätig zu finden. Wenn diese Hoffnung nicht erfüllt worden, wenn wir den trefflichen Künstler auch jetzt noch in demselben Gebiete des kleinen Tongebildes für Clavier, hier aber immer mit der gleichen Sicherheit und Schaffensfreude wirken sehen, so lassen wir den damals geäusserten Wunsch wenigstens für jetzt, im Anblick einer so reichen Fülle haltvoller Gaben, zurücktreten. Erkantten wir in Kirchner eine ausgeprägte Individualität, so müssen wir schliesslich ihm wohl auch die Wahl der Formen, in welchen er dieselbe zum Ausdrucke bringen will, überlassen. Wir dürfen den in ausgeprägter Eigenart vor uns stehenden Künstler nehmen, wie er sich uns giebt, wie wir das ja auch in anderen Künsten zu thun gewohnt sind. Wir werden von dem empfindungs- und phantasievollen Landschaftsmaler nicht verlangen, dass er Schlachtenbilder gebe, wir freuen uns vielmehr der Höhe, welche er durch selbstgewählte Beschränkung erreicht. Der erzählende Dichter, dessen Novellen uns entzücken, erringt vielleicht im Romane, der zum Lyriker begabte ihm Epos unseren Beifall nicht. Dass ein Musiker von der Ausbildung wie Kirchner die grösseren Formen handhaben könne, wird schwerlich jemand bezweifeln; wenn er sie also in dem, was er veröffentlicht, nicht anwendet, so leiten ihn, wie wir anzunehmen haben, künstlerische Beweggründe, und er findet, seiner Individualität und, fügen wir hinzu, seiner Eigenschaft als Clavierspieler entsprechend, in der schon von Beethoven eingeführten, von seinen Nachfolgern entwickelten und besonders von Schumann reich ausgestalteten Form des einzelnen,

für sich abgeschlossenen Clavierstücks die adäquate Form, was ihn poetisch bewegt, zur Aussprache zu bringen. Und wie mannigfaltig ist noch immer diese Form! Hier das getragene und melodiose Lied ohne Worte, dort das humoristische und feurige Capriccio, dann wieder die lebhaften Tanzformen, die Phantasie, die Studie, eine wie grosse Vielseitigkeit des Empfindungsausdrucks steht uns hier vor Augen! Hier bewegt sich denn unser Meister mit Freiheit und Leichtigkeit, wird sich selbst niemals untren, hier sehen wir ihn als einen der Besten und Berufensten wirken und die, welche sich ihm hingeben, bewegen und stimmen wie er will, um sie zu entlassen mit einer wahrhaft künstlerischen Anregung und mit dem Gefühle der Dankbarkeit und Verehrung für den Künstler, dem es an Stoff und Gedanken niemals fehlt und welcher zum Aussprechen derselben das Kunstmittel vollkommen beherrscht.

In der That erheben sich die Kirchner'schen Clavierstücke, als gehaltvolle und in sich abgerundete Gebilde, als Ergüsse einer ausgeprägten und sich immer gleichbleibenden Künstler-Individualität, weit über die vielfältigen Claviercompositionen gewöhnlichen Schlages und reihen sich den Productionen unserer besten Meister an. Wir können nur wiederholt wünschen, dass dieselben mehr, wie bisher geschehen, Gemeingut werden. Hier ist alles Gewöhnliche, alles Triviale, aber auch alles bios Phrasenhaft ausgeglichen; von dem zu Anfange angestimmten Zuge der Empfindung ist jede Note durchtränkt bis zum Schluss; überall verkehren wir mit edler Empfindung, mit poetischer und geistreicher Erfindung und Behandlung, mit stülvoller Ausführung. Verfüget der Componist dabei auch nicht den Einfluss der Meister, durch welche er sich gebildet, so hat er denselben doch so in sich verarbeitet, das Neue und Eigenthümliche sich so zum Eigenthum gemacht, dass hier von einer blossen Nachahmung nicht mehr gesprochen werden kann. Jeder fühlt, dass wir hier vor allem an Robert Schumann denken, als dessen Nachahmer man Kirchner von Anfang an am entschiedensten bezeichnete und an den er sich auch thatsächlich in seinen ersten Arbeiten am entschiedensten anschliesst. Wer aber zugiebt, dass durch Schumann am entschiedensten und ausgedehntesten unter den Componisten der Neuzeit die Mittel des Ausdrucks durch die Tonsprache organisch entwickelt und bereichert worden sind, wird allmählig aufhören dürfen, andere neuere Künstler, welche sich dieser Mittel zum Ausdruck ihrer Intentionen bedienen, als blosser Nachahmer zu bezeichnen, und auch bei Kirchner würde man durch diese Bezeichnung nur Unbekanntschaft mit der Gesamtheit seines Schaffens documentiren; der Kern seines Wesens ist hierdurch nicht entfernt bezeichnet. Kein Künstler entwickelt sich ohne bestimmte Ein-

flüsse anderer, und wer bei Kirchner genauer zusehen will, wird in seinen Tänzen ebensoviel Chopin'sche Einwirkungen, in den Harmoniefolgen sogar öfters, wenn von Einwirkung Jüngerer gesprochen werden darf, den entschiedenen Einfluss Brahms' empfinden, er wird aber auch an Ältere, wie Franz Schubert, dem Kirchner selbst in seiner Weise den Zoll inniger Verehrung darbringt, hin und wieder gemahnt werden, er wird aber schliesslich den einheitlichen Faden überall verfolgen, welcher die Stücke verbindet und als Erzeugnisse eines selbständigen, eigenartig empfindenden und gestaltenden Künstlers erkennen lässt.

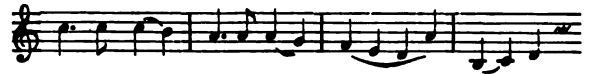
Kirchner ist Clavierspieler und kennt sein Instrument durch und durch; so tritt uns in jedem seiner Stücke die volle Beherrschung desselben entgegen; seine Motive sind demselben angepasst, Accorde und Figurenwerk mit sicherstem Bewusstsein der Wirkung des Instrumentes erfunden und gestaltet, und alles echt claviermässig gedacht. Daher wird es auch, von allem andern abgesehen, unzweifelhaft die entsprechende klangliche Wirkung thun, ohne dass von einer besonderen künstlichen Berechnung dieser Wirkung gesprochen werden müsste. Damit verträgt sich sehr wohl, dass innerhalb dieser Beschränkung der poetische Gehalt deutlich zum Ausdruck kommt; namentlich weiss der Componist, wo er die Form des Liedes ohne Worte wählt, echt gesangvolle, mit Wärme empfundene Weisen erklingen zu lassen, welche auch, vom Clavier abgelöst, als musikalisch schön sich bewähren. Es kann nun nicht geläugnet werden, dass zuweilen der claviermässige Charakter, in weitem Figurenwerk und künstlichen Harmoniefolgen sich äussernd, dem klaren Hervortreten des musikalischen Gedankens etwas im Wege steht. Der feiner Hörende und mit Kirchner's Weise Vertraute wird ihn dennoch hören; aber trotzdem finden sich in der grossen Auswahl der Compositionen hin und wieder solche, die nach der bezeichneten Seite einen völlig befriedigenden Eindruck nicht hinterlassen, und die, aus Phantasien oder, wenn wir so sagen sollen, Träumereien am Clavier hervorgegangen, den subjectiven Charakter nicht ganz verläugnen. Da wir das Wort »subjective« ausgesprochen haben, so sei hier erwähnt, dass auch in der Harmonieführung diese Eigenschaft zuweilen bemerkbar wird. Kirchner ist Meister der Modulationskunst und weiss, ohne dass das Bewusstsein der Haupttonart verloren geht, unsere Phantasie durch überraschend schnelle Fortschreitungen in entlegene Tonarten und ebenso geschickte Rückwendungen zu fesseln; die Mittel der Chromatik und Enharmonik, in welchen — wir sagen dies mit Bewusstsein und Ueberzeugung — die neuere Entwicklung neue und wahre, höchst wirksame Ausdrucksmittel kennen gelehrt hat, wendet er mit Virtuosität und mit guter Wirkung an; doch führt ihn seine Kühnheit an einzelnen Stellen über die Grenze des Erlaubten und Schönen, es bleiben zuweilen Herbigkeiten, zu denen wir keinen Grund sehen, und es wird nach dieser Seite hin etwas mehr Masshaltung zu wünschen sein. In der weitaus grössten Zahl der Fälle leitet ihn sein künstlerischer Takt auch bei gewagteren Schritten, die eben ein geringerer niemals wagen würde, sicher und wir empfinden bei der Auflösung der scheinbaren Disharmonie wieder volles Behagen.

Indem wir uns zum Einzelnen wenden, bemerken wir, dass der Componist, wenn er gleich durchweg einzelne und in sich ein Ganzes bildende Tonstücke giebt, doch nicht blos durch den Contrast Mannigfaltigkeit zu erzielen weiss, sondern in den Aufschriften der einzelnen Hefte uns darauf hinleitet, dass und in welcher Weise der Inhalt derselben zusammen gehört. Es sind dies nicht Aufschriften, welche dem einzelnen Stücke eine bestimmte Absicht beilegen wollen, sondern ganz allgemeine Hinweisungen, welche der poetischen Auffassungsgabe des Spielers den freiesten Spielraum lassen.

Unter den uns vorliegenden Sammlungen führt die erste den Titel:

Still und bewegt. Clavierstücke von **Theodor Kirchner.**
Op. 24. Zwei Hefte à 3 *M.* Leipzig und Winterthur,
J. Rieter-Biedermann.

Die beiden Worte drücken den Gegensatz der dargestellten Stimmungen aus, einer in sich beruhigten und abgeklärten gegenüber einer bewegteren, nicht etwa unruhig leidenschaftlichen, sondern durch irgend einen Eindruck lebhafter erregten Gemüthsverfassung. Das erste Stück (*As-dur C, Lento*) gehört zu der ersteren Art, in der gleichmässigen Bewegung, den sicher und bestimmt sich bewegenden Motiven des kleinen Tonbildes kommt diese ruhig betrachtende Weise zum schönen Ausdrucke, welche sich aber in der überraschenden Modulation nach *A-dur* sehnsüchtig verlangender Erhebung nicht verschliesst. Das zweite Stück (*Allegro 3/4, C-moll*), zeigt unruhige Bewegung, welche ausser den eilenden Achtelfiguren besonders in dem Wechsel von $\frac{3}{4}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt zum Ausdrucke kommt; ein scheinbar wild und regellos über das gewohnte Beist schäumendes Bergwasser, gezügelt aber durch den ordnenden Kunstverstand; wir verlieren nirgendwo das Bewusstsein der Symmetrie. In einem reizenden Zwischensatze in *A-moll*, der stark an Schumann erinnert, fliesst der Strom in ruhigerem Bette. Nr. 3 (*Poco lento, C-dur C*) versenkt uns in seinen feinsinnig gestalteten, eindringlichen Harmoniefolgen zu einem schlichten Motiv



welches dann mit weitgriffigen Triolenfiguren umkleidet wird, ganz in ein träumerisches Sinnen, wobei es wiederum an zwei Stellen den vorgeschriebenen Rhythmus durchbricht. Zu diesem bildet dann wieder ein anmuthig sich erhebendes, bewegtes Stück (*Allegretto agitato, A-dur 2/4*) einen ausdrucksvollen Gegensatz, in welchem es an kühnen Harmoniewendungen, auch an leisen Anklängen ersterer Erinnerung nicht fehlt. Das folgende Stück (*Andante con moto, A-dur C*), mit welchem das zweite Heft beginnt, scheint den in der Aufschrift angedeuteten Gegensatz in sich selbst durchzuführen; nach einem ruhig sinnenden, einschmeichelnden Thema ergeht sich der Componist in einem sich anschliessenden Satze (*Fis-moll*) in weiten Triolengängen, welche in freien Rhythmen ($\frac{5}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$) und kühnen Modulationen das Verlorene zurückzurufen scheinen, es zwar nicht wiederfinden, aber doch in der Anfangstonart neuen beruhigten Abschluss herbeiführen. Nun folgt ein etwas bewegteres Stück im Rhythmus der Polonaise (*Un poco lento, D-moll 3/4*), nach melodischer Erfindung, Durchführung und harmonischer Gestaltung ein Cabinetstück an Grazie und Wohlklang; besonders hebt sich der Zwischensatz (*D-dur*) durch vollere harmonische Gänge schön hervor. Daran schliesst sich wieder ein sinnendes, sanft bewegtes, ganz in romantische Tonfärbung getauchtes Stück (*Cantabile, E-dur 3/8*), dessen harmonische Wendungen zuweilen an Brahms anklängen. Lebensprühend, frisch und geistvoll erhebt sich das letzte Stück (*Allegro vivace, E-dur 2/4*), ganz an die früheren Weisen Kirchner's erinnernd. Der Zwischensatz (*E-dur*) giebt ruhigerer Betrachtung Raum, ohne darum der Erinnerung an die bewegte Weise des Hauptsatzes zu entsagen, in welche bald wieder zurückgeleitet wird. Scheiden wir nicht von dieser Sammlung, ohne die Kunst des gestiftigten Wohlklangs, durch den meisterlichen Claviersatz von dem Meister des Clavierspiels hervorgebracht, rühmend hervorzuheben.

Eine Sammlung kleinerer Stücke veröffentlicht Kirchner in dem

Album für Clavier. Op. 26. 5 N. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Es sind 12 Stücke, meist in einfacher Liedform, einzelne etwas erweitert; über alle diese Stücke, mögen sie nun in getragenen Weisen, oder in kürzeren, durch springende und gebrochene Figuren gestalteten Themen sich ergehen, ist eine solche Fülle von Anmuth, Natürlichkeit und schlichtem Wohlklang ausgebreitet, und diesem doch durch feinsinnig abgewogene Modulation vielfach ein so überraschend neues Colorit gegeben, dass man mit wahren Behagen den Duft dieser zarten Blüten einathmet, und kaum weiss, welches man noch besonders heraus heben soll. Theils an das Schumann'sche Album, theils an die von Kirchner selbst früher herausgegebenen Albumblätter werden wir erinnert und können diesem Hefte nichts dringender wünschen, als dass es in weiten Kreisen den Lernenden und Spielenden Anregung und Stoff gewähre, mit der Gewandtheit der Hand zugleich den Geschmack und das Fassungsvermögen für künstlerische Arbeit und insbesondere feine Modulation zu bilden.

Als fernere Sammlung liegen uns vor:

Capricen für Clavier von Theodor Kirchner. Heft 4 und 2 à 3 N. Op. 27. Leipzig, Hofmeister.

Erwartet man sonst bei dieser Bezeichnung wohl Stücke zu finden, in denen die Laune des Meisters mit einem gewissen Belieben mit der überlieferten Form schaltet, so fallen die gegenwärtigen vor allem durch das strenge Festhalten an dem formellen Ebenmaasse auf. Es sind sechs Stücke meist lebhaften, scharf rhythmisirten Charakters, wie alles, was Kirchner schreibt, fein und geschmackvoll ausgearbeitet, klar in der Conception und interessant in der Ausführung; weongleich zum Theil der einschmeichelnde Wohlklang der übrigen Stücke nicht erreicht wird und auch die Motive mehr pikant und interessant, wie das Gemüth ergreifend sich zeigen. Das erste Stück (*Vivace*, B-dur $\frac{2}{4}$) in einer lebhaft anregenden, in Sechzehnteln und abwechselnd springenden Achtfelfiguren sich ergehenden Bewegung, humoristisch und launenhaft, letzteres namentlich auch in harmonischer Beziehung, erfreut zugleich durch Klarheit der Gestaltung und einheitslichen Zug. Von ruhigerer Haltung, mit dem ganzen Reize Kirchner'scher Melodie und Harmonie, zeigt sich das zweite (*Moderato cantabile*, F-dur C), in welchem ein einfaches Thema



in der Höhe von Achteln der rechten Hand begleitet und dann in interessanten Steigerungen weitergeführt und modificirt, die Grundstimmung angiebt, welche auch nicht wesentlich verlassen wird; so dass die Bezeichnung als Caprice uns hier am wenigsten einleuchtete. Mehr wurde sie uns deutlich in dem unruhig und unzufrieden sich ergehenden Thema des dritten Stückes (*Agitato*, G-moll $\frac{2}{4}$), dessen Thema



zuerst nach D-moll führt, im zweiten Theile durch Fis-moll nach G-moll zurückleitet und vor dem Schlusse nach As-dur streift; ein Mittelsatz, ebenfalls in G-moll, nimmt einen etwas festeren Gang. Das zweite Heft beginnt mit einem munter hin-eilenden Satze in D-dur (*Vivace assai*, $\frac{2}{4}$), welcher im Fortgange trotz der Natürlichkeit und Schlichtheit des Grundgedankens doch auch harmonische Feinheiten unterlaufen lässt, bei denen die Feinde des Chroma ein Gruseln überkommen

mag, z. B. den Vorhalt beim verminderten Septimenaccorde in folgender Lage:



der dann später in anderer Lage noch wiederholt wird. Für uns hebt die harmonisch vollständig gerechtfertigte Wendung gerade den anmuthig humoristischen Ausdruck. Nr. 5 ist ein Walzer (B-dur $\frac{3}{4}$) in ruhigem Tempo, mit anmuthig wiegender Melodie; hier wird die Form gegenüber der gewöhnlichen etwas erweitert, in den Fortsetzungen mitunter auch etwas schärfere Accente gebracht. Ein sehr rubig gehaltenes Zwischenstück ist uns, wir dürfen es nicht läugnen, nicht inhaltvoll genug, und unter diesen Umständen sind wir auch weniger geneigt, an den harmonischen Kühnheiten Geschmack zu finden. Auch das letzte Stück (*Allegro*, G-moll $\frac{2}{4}$), wengleich in seinen Figuren Kraft und Muth athmend und wie alles fein ausgearbeitet, steht doch der Erfindung nach nicht auf der Höhe der übrigen. Ein Mittelstück in Es-dur bildet in ruhigerer Bewegung einen milden Contrast.

(Schluss folgt.)

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

V.

An der Oper in London.

(Fortsetzung.)

Arnold's Akademie für alte Musik. Besuch in Dublin. Musikfest in Norwich. Der Violinist Giornovick als Duellant. Kelly als Macheath in Gay's Bettler-Oper. No Song no Supper von Storace. Tenorist Beard. Concert in Cannons. Aufführung der Bettler-Oper in Margate.

Zu dieser Zeit wurde in der Freimaurerhalle ein Subscriptionsconcert veranstaltet, genannt die Akademie der alten Musik (Academy of Ancient Music), unter der Leitung von Dr. Arnold; ich war für die laufende Saison zu diesem Concerte ebenfalls engagirt. Die Subscribenten waren hauptsächlich Bankers und Kaufleute aus der City; ich erinnere mich nicht, je eine grössere Anzahl schöner Frauen gesehen zu haben.*)

Im Sommer 1789 gingen Frau Crouch und ich nach Cork, Limerick und Liverpool, wir hatten eine angenehme und profitable Reise. Wir spielten »The Haunted Towers« in Dublin mit dem grössten Erfolg. Am Morgen nach der ersten Vorstellung dieser Oper war ich bei meinem Vater und hörte einen Zeitungsjungen auf der Strasse ausrufen: »Hier ist das berühmte Hibernian Journal! das Freeman's Journal! und Saunder's Great News und noch andere!« Begierig, zu erfahren, was die

*) Diese »Akademie« ist nicht zu verwechseln mit den in der vorigen Nummer erwähnten »Alten Concerten«. Letztere waren wirklich alt und hoch angesehen, sie bestanden seit 1710 und zwar unter dem Titel »Academy of ancient Music«. (S. Händel I, S. 344.) Arnold's Unternehmung war eine Nachahmung derselben. Dieser Dr. Arnold veranstaltete damals auch eine grosse Ausgabe von Händel's Werken, welche aber wegen ihrer Fehlerhaftigkeit und der Nachlässigkeit, mit welcher sie redigirt wurde, werthlos ist.

Zeitangabe von meinem vorabendlichen Spiel, öffnete ich die Hausthür und den Zeitungsjungen heranzufordern, forderte ich das Freeman's Journal; »Herr,« antwortete der kleine zerlumpte Kerl, »ich habe das letzte verkauft.« »Du dumme Esel,« sagte ich, »wenn Du sie verkauft hast, warum rufst Du sie denn noch auf der Strasse aus?« Mit einem pflügenden Blick, seinen Kopf kratzend und mir voll ins Gesicht sehend, erwiderte er: »Übung macht den Meister, Herr Kelly; ich thue es nur, um mich bei Stimme zu erhalten;« und fort war er.

Von Cork begaben wir uns nach Waterford und spielten dort einige Abende.

Im October ward ein grosses Musikfest in Norwich abgehalten. Madame Mara war dort engagirt, und ich gleichfalls als erster Tenorist. Die erste Aufführung war der »Messias«, welchen ich am Donnerstag Morgen eröffnen sollte. Ich wollte am Dienstag Morgen abreisen; aber am Montag Abend erhielt ich Befehl, auf keinen Fall London zu verlassen, denn Herr Sheridan hatte befohlen, »Richard Löwenherz« aufzuführen, und seine Anordnung war unumstößlich. John Palmer, der ausgezeichnete Schauspieler, war gerade bei mir, als ich die Botschaft erhielt; und er sagte zu mir: »Verehrter Freund, Richard wird um 11 Uhr vorbei sein; wenn ein Wagen mit vier Pferden an Ihrer Thür steht, werden Sie mit grösster Leichtigkeit um 12 Uhr am Donnerstag Norwich erreicht haben, noch zeitig genug, um den »Messias« zu eröffnen.

Ungefähr um 11 Uhr, nachdem ich nur Richard's Anzug abgenommen hatte, stieg ich in den Wagen; und fort ging es in vollem Galopp nach Epping, in Begleitung eines Schotten, welcher mein Diener und Friseur war. . . . Die Strasse war ausgezeichnet, und da ich die Burschen gut bezahlte, fuhr ich, ohne dem geringsten Hindernis zu begegnen, mit grosser Schnelligkeit vorwärts! Es war Markttag in Norwich, und beim Hineinfahren staunten die guten Leute mich an und wunderten sich, dass ich mich im Wagen frisiren liess; ich erreichte die Kirchenthür gerade in dem Augenblick, als die Ouvertüre zum »Messias« begann. Ich nahm im Orchester Platz, eröffnete das Oratorium und sang nie besser, obgleich ich natürlich sehr ermüdet war. Wir hatten noch zwei Morgenaufführungen in der Kirche und drei Abendaufführungen im grossen Versammlungssaal. . . .

Ungefähr zu dieser Zeit befand sich der bekannte Chevalier St. George in London und mit ihm Giornovick, der berühmte Violinspieler.*) Giornovick, welcher ein gefährlicher Duellant war, fing mit Shaw, dem Vorgeiger (Leader) des Drury Lane-Orchesters bei einem Oratorium Streit an und forderte ihn. Ich versuchte alles Mögliche, um sie zur Versöhnung zu bewegen; Giornovick verstand kein Wort englisch, und Shaw kein Wort französisch. Sie bestimmten mich Beide zu ihrem Vermittler; ich übersetzte ihre Worte gegen einander treulich; unglücklicherweise erwiderte Shaw auf eine Beleidigung Giornovick's: »Poh, poh!« »Sacre Dieu!« sagte Giornovick, »was bedeutet eigentlich dieses poh, poh? Ich will nichts weiter hören, bis Sie es mir übersetzt haben.« Meine gute Absicht, den Frieden wieder herzustellen, war eine zeitlang fruchtlos, weil ich wirklich dieses »Poh, poh!« nicht zu übersetzen wusste, weder ins Französische, noch ins Italienische. Durch mein Bemühen wurden sie jedoch zuletzt Freunde; aber der ganze Vorfall war wirklich lächerlich.

Im April 1789 spielte ich zu meinem Benefiz zum ersten Male Macheath, Frau Crouch war Polly und Frau Charles Kemble (damals Fräulein Decamp) Lucy; diese beiden Damen spielten unübertrefflich. Macheath zu spielen, war das Ziel meines Ehrgeizes; ich gab mir die grösste Mühe, und kein junger Mann hat es sich wohl um diese Rolle saurer werden

lassen. Herr Linley hatte Beard und Vernon noch darin gesehen; John Kemble den Digges; sie lehrten mich, ihre Macheath's nachzuahmen; es befand sich zur Zeit auch der berühmte irländische Macheath und würdige Mann, der alte Wildar, in London, welcher sich vom Theater zurückgezogen hatte und in London lebte. Bevor er zur Bühne ging, war er Maler gewesen; er besass ein Geheimmittel, Gemälde zu reinigen, welches ihm ein gutes Einkommen sicherte. Sein Oberst Oldboy wird nie vergessen werden, und sein Macheath war ausgezeichnet. Aus seinem Unterricht zog ich vielen Nutzen; aber eine grosse Hilfe war mir die vollkommene Erinnerung an Webster, der jedenfalls der beste Macheath der Welt war. Ich spielte diese Rolle viele Abende lang, mit der besten Polly und der besten Lucy, die ich je gesehen habe oder wieder zu sehen hoffe.

Ich war so glücklich, am Abend meines Benefiz zum ersten Male das musikalische Unterhaltungstück »No Song, no Supper« hier zu produciren. Es ist kaum zu glauben, dass diese reizende und populäre Oper, welche man an hunderten von Abenden spielte, tatsächlich von dem Vorstand des Drury Lane-Theaters verworfen wurde. Ihr Autor, mein schätzenswerther Freund, Pr. Hoare, und Storace, der Componist dieser bezaubernden Musik, gaben sie mir zu meinem Benefiz; der ihr an diesem Abend gespendete Beifall bewog die Besitzer des Theaters, den Autor und Componisten um dieselbe zu ersuchen. Die ganze Musik ist schön, aber das Fiasco des ersten Actes ist eine meisterhafte Composition; das Drama ist voll drolliger Scenen, und das Ganze, meiner Meinung nach, ausgezeichnet.

Im Sommer ging ich nach Liverpool, Birmingham, Manchester und Chester. Die italienische Oper wurde in diesem Jahre im Haymarket gegeben, wobei George Colman der Jüngere zum ersten Mal Director war.

Am 31. October starb der excentrische Schauspieler, und der grosse Supporter von O'Keefe's Muse, Edwin. Ich kannte ihn gut; er war der beste englische Burietta-Sänger, den ich je gesehen habe; er besass grosse Gellüftigkeit im Reden und war ein vollkommener Musiker; sein »Peeping Tom« und »Lingo« waren Meisterstücke.

In dieser Saison erhielt ich einen sehr schmeichelhaften Beweis der Aufmerksamkeit von Herrn John Beard, dem berühmten englischen Tenoristen. Er erwies mir die Ehre, von seinem Hause in Hampton zu kommen (wie er mir erzählte), um mich in »The Haunted Tower« die Arie »Spirit of my sainted sire« singen zu hören; er sass in der Loge des Drury Lane-Orchesters, mit seiner Trompete am Ohr, denn er war sehr taub; und nach Schluss der Oper kam er zu mir auf die Bühne und drückte in angenehmster Weise seine Zufriedenheit aus. Ich gestehe, dass solcher Tribut von einem solchen Manne mit bei weitem der schönste Lohn war.

Im Anfang Juni 1789 besuchte mich Dr. Arnold, vor dessen distinguirten Talenten ich einen grossen Respect hatte, und bat mich, ihm behülflich zu sein, Madame Mara, Signora Storace und Frau Crouch mit mehreren anderen hervorragenden Gesangskräften zu engagiren für ein Concert in Cannons, welches er gütigst übernommen hatte, um dort ein Oratorium oder vielmehr eine Sammlung von Händel'schen Stücken zur Unterstützung der Armen in Stanmore aufzuführen. Cannons war früher im Besitze des Herzogs von Chandos und war der Ort, an welchem Händel einige von seinen schönsten Werken componirte. Dieser schöne Ort wurde von dem Oberst O'Kelly, einer Berühmtheit bei den Wettrennen, gekauft, welcher es bei seinem Tode einem Neffen, dem Oberst O'Kelly, meinem besonderen Freund, vermachte. . . .

In dieser Saison erschien ein Sänger Namens Bowden im Covent-Garden in »Robin Hood«. Ich erinnere, mit Madame

*) Dies war der in Nr. 32 Sp. 348 erwähnte Italiener.

Mara zu seinem Début gegangen zu sein, welche ihn schon gekannt hatte, als er noch im Handlungshause in Manchester war, und sich sehr für seinen Erfolg interessirte; er wurde mit grossem Beifall aufgenommen, seine Stimme war gut, und er sang mit Geschmack. Johnstone spielte die Rolle des Edwin, und ihre Stimmen stimmten sehr gut zusammen in dem Duett »How sweet in the woodlands«. Frau Billington war die Angelica, sah sehr schön aus und sang die einfache Ballade »I travelled India's barren sands« wie eine wahre Angelica.

Im August 1790 kamen Frau Crouch, ich und ein sehr alter Freund von Frau Crouch, ein Herr M'Donnell, überein, einige Zeit in Margate zuzubringen und dann nach Paris zu gehen; Frau Billington war zur selben Zeit in Ramgate. . . Ein armes Mädchen in Margate verlor durch ein Unglück beide Beine und gerieth in das grösste Elend. Der Vater von Frau Crouch, ein Herr Phillips, gab sich viele Mühe, eine Subscription für die Leidende zu Stande zu bringen. Ich sagte zu Frau Crouch, die beste Gabe möchte wohl sein, wenn wir einen Abend im Theater zum Benefiz dieses Mädchens spielten; denn weiß keiner von uns jemals auf dem Theater in Margate aufgetreten war und sich viel Besuch dort befand, hoffte ich, dass wir eine gute Einnahme erzielen würden. Frau Crouch war mit Freuden dabei, und der Theaterdirector bestimmte den Sonnabend zur Aufführung; am nächsten Tag wurde das Stück angezeigt: »Die Bettler-Oper (The Beggar's Opera)«. Frau Crouch: Polly; ich: Macheath. Jeder Platz im Theater war besetzt und das ganze Parterre, die letzte Reihe ausgenommen, in Logen verwandelt.

(Der Schluss des ersten Bandes dieser Memoiren folgt in der nächsten Nummer.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Tea und Wert, mit Bezug auf das Musik-Drama Richard Wagner's. Von Dr. Eugen Breker, Privatdocent. Halle, Pfeffer. 1880. 35 Seiten kl. 8.

(Schluss.)

Der Verfasser ist kein Anhänger der Anti-Gefühlstheorie in der Musik; er meint aber auch nicht, dass die Musik unter allen Künsten die Gefühle in Generalpacht genommen habe. Er sagt nur: »Vor allem sind es die Werke der Musik, bei deren Anhören sich an sinnliche Wahrnehmungen unmittelbar die verschiedenartigsten Empfindungen, Stimmungen, Gefühle und auch buntesten Vorstellungen knüpfen.« Und er fährt fort: »Sein Material schöpft der Componist, wie jeder andere Künstler aus der uns alle umgebenden Natur. Die Mannigfaltigkeit und Grossartigkeit ihrer Stimmen hat ihr über die Macht der Töne auf das menschliche Gemüth belehrt. Der fortwährende Sturm, der majestätisch dahin rollende Donner, der melodische Gesang der Meereswogen, das anmuthige Plätschern des Quells, das Murmeln des Baches, das geheimnissvolle Rauschen der vom Winde geschaukelten Blätter des Waldes u. s. w. geben mehr als Beleg dafür, dass schon die unbeseelte Natur allein im Stande ist, musikalische Stimmungen wachzurufen. Aber, was schon die unbeseelte Natur vermag, vermag in einem noch höhern Grade die beseelte.

»Für viele der beseelten Wesen ist es in Folge ihrer Organisation ein Bedürfniss, ihren Empfindungen durch Töne oder Laute Ausdruck zu verleihen, oder sich anderen Wesen hierdurch verständlich zu machen.

»So werden denn die Töne oder Laute zu einer Sprache, wenn wir das Wort Sprache im ursprünglichsten Sinne fassen, wo es nichts weiter besagt, als ein einfaches Sichverständlichmachen mittelst Töne oder Laute. Diese Sprache wird so allgemein verstanden, dass sie keine Grenze den einzelnen Völkern setzt; dass wir ihre Klänge sogar auch noch bei Wesen verstehen, die ihrer Organisation wie ihrem Intellect nach weit von uns geschieden sind.« (S. 44—45.)

Es folgt nun die Untersuchung der Mittel, durch welche die Musik diese überwältigenden Wirkungen ausübt. Als die Hauptsache erweist sich nicht die Harmonie, sondern die Melodie. Die Definition des Verfassers lautet:

»Melodie ist eine nach gewissen Gesetzen verlaufende, in sich abgeschlossene Reihe von langen und kurzen, von starken und schwachen, von hohen und tiefen Tönen. So kommen denn in der Melodie alle Eigenschaften der Töne, nämlich Dauer, Stärke und Höhe zur Verwendung.« (S. 45—46.)

Auch der Rhythmus sei in diese Definition eingeschlossen, fährt er fort. Wir gerathen hiermit aber an einen Punkt, wo es sich zeigt, dass mit allgemeinen Begriffsbestimmungen bei realen Kunstgebilden wenig auszurichten ist. Der Verfasser ist selber genöthigt zuzugeben: »Eine allgemein gültige Formel für eine zeitliche Tonverbindung, die wir Melodie nennen, lässt sich jedoch nicht aufstellen.« (S. 46.) Die Hauptsache sei, dass das Gefühl Zusammenhang darin erkenne. »Da die Nothwendigkeit des Zusammenhanges sich jedoch bei verschiedenen Melodien in ungleichem Grade dem Zuhörer entgegen tragen kann und nur, wie gesagt, das Gefühl berechtigt ist, darüber zu entscheiden, was Melodie ist, was nicht, so kann es geschehen und geschieht auch oft, dass man schwankend wird, ob eine gewisse Reihenfolge von Tönen als eine Melodie bildend aufzufassen ist. In den Recitativen haben wir die verschiedenartigsten Uebergänge von Melodie zur Nichtmelodie.« (S. 47.) Nun sind wir also so klug wie zuvor. Was ist denn ein Recitativ? Und was die Melodie anlangt, so kann man eine Reihe von langen und kurzen, starken und schwachen, hohen und tiefen Tönen anstimmen, ohne damit irgend etwas von Melodie zu produciren. Soll aber das Melodische in den gewissen Gesetzen liegen, nach welchen es zu verlaufen hat, dann wäre doch vor allem nöthig gewesen, diese Gesetze namhaft zu machen, denn, wie gesagt, das Lange und Kurze, Starke und Schwache u. s. w. thut es noch nicht. Die Melodie muss erstens eine bestimmbare Tonhöhe haben, zweitens messbar sein dem zeitlichen Verlaufe nach und drittens in die Ordnung einer Tonart sich einfügen. Wie letzteres zu bewerkstelligen sei, das ist dann die schwierige Frage, und hieraus ergibt sich alles Weitere, was für die wirkliche Kunstgestaltung und das Verständnis derselben erforderlich ist. Was wir Melodie nennen, das ist in den verschiedenen Zeiten wie bei den verschiedenen Meistern ein gar verschiedenes Ding, so dass man mit allgemeinen, ausschliesslich von den modernen Zuständen abstrahirten Gesichtspunkten nicht weit kommen wird. »Fragen wir jetzt — heisst es weiter —, welche von den verschiedenartigen Melodieformen dem Schönheitsinne am meisten zusagt, so muss im Grossen und Ganzen zugestanden werden, dass es diejenige ist, die bei leich-er Fasalichkeit doch eine gewisse Verwicklung verräth. Auch hier tritt uns wieder das Euler'sche Gesetz entgegen, welches Ueberschaubarkeit als Grundbedingung alles Schönen verlangt. Ist die Einfachheit aber zu einförmig, oder in die Sprache der Psychologie übersetzt, hat die Seele zu wenig Arbeit, um ihre Gefühls-Combinationen auszuführen, so empfinden wir eine gewisse Monotonie, die gar bald ermüdet und langweilig wird. Doch ist hierbei zu bemerken, dass das Urtheil darüber, was monoton ist, was nicht, bei verschiedenen Menschen erheblich abweicht.« (S. 47.) Natürlich, denn das Kunstgefühl ist der Bildung unterworfen; es kann noch bleiben, es kann zu einer feinen Empfindung des wahrhaft Classischen gesteigert, es kann aber auch überbildet, überreizt und in abseltliche Verirrungen gezogen werden.

Betrachtungen dieser Art würden den Gegenstand noch bedeutend heller machen. Man empfindet solches auch bei dem, was dann weiter über Harmonie gesagt wird. Hier reichen ebenfalls allgemeine Bestimmungen nicht aus, denn die Harmonie und ihre Hilfsmittel sind in den verschiedenen Epochen und Werken wieder verschieden. Diese vorhandene Kunst

muss zu allernächst ins Auge gefasst werden, um an derselben nachzuweisen, dass wir eine Norm in den classischen Werken besitzen, welche der Kritik einen festen Halt gewährt. In dieser Hinsicht muss aber der Forscher oder der Kunstphilosoph Sachkenntnis und offene Augen haben, damit er nicht das »Classische« nach den Vorurtheilen des Tages abwägt. Eine Unbefangenheit hierin ist aber augenblicklich viel schwerer zu erlangen, als in anderen musikalischen Disciplinen, weil das Verkehrte durch eine zahlreiche, und sehr vorlaute Menge auf dem Markte ausgeschrien wird. Der Herr Verfasser hat sich zu einer solchen, auf streng geschichtlicher Grundlage ruhenden Kunsterkenntnis durch die Art seines Philosophirens keineswegs die Wege verbaut, was schon der folgende Satz beweisen wird. »Für alle Künstler, sagt er S. 19, gilt das Euler'sche Gesetz der Ueberschaulichkeit, demzufolge die Verwicklung des dargebotenen Stoffes nie die Fasslichkeit beeinträchtigen darf. Wenn hiergegen in Kunstwerken verstossen wird, so hat die Kunst bereits ihren Höhepunkt überschritten. Immerhin können ihre Werke noch durch das Phantastische und Bunte gefallen, welche ein waltendes Gesetz mehr abnen als erkennen lassen, wodurch es denn geschieht, dass wir von diesen Kunstschöpfungen mehr angezogen als befriedigt werden« u. s. w. Damit ist ein Gesichtspunkt angegeben, der in diesem Gebiete sehr weit reicht. Wenn dann »Bach und Durante« Seite 23 schlechtweg und auszeichnend vor allen Andern »die Meister im polyphonen Stile« betitelt werden, so sieht man allerdings, wie viel der Autor noch zu lernen hat, um sein Euler'sches Gefäss mit einem wirklichen, und zwar dem rechten, musikalischen Inhalte zu füllen. Der Herr Verfasser wirkt als Privatdocent an der Universität Halle. Auf dem Marktplatze in jener Stadt kann er die Statue desjenigen Mannes erblicken, der die Euler'schen Forderungen auf musikalischem Gebiete am allseitigsten und am vollkommensten erfüllt hat. Er sehe sich einmal diese Gestalt näher an, seinen Charakter, sein Wirken und seine Werke; aber unbefangen, nicht durch die Brille musikalischer Local-Autoritäten. Er wird sich dann wahrhaft bereichern und in vielen schwankenden Dingen sicher fühlen — das können wir ihm im voraus verheissen. —

Der erste Theil des in Rede stehenden Vortrags ist zum Theil deshalb so ausführlich besprochen, weil wir klar machen wollten, welchen Weg der Verfasser einschlägt, um zu einer Kritik Wagner's zu gelangen; denn aus dem Titel kann man nicht errathen, dass eine so lange physikalisch-philosophische Einleitung voraus geht. Ganz plötzlich geräth er dann S. 23 auf Wagner. Das über ihn Gesagte lässt allerdings die nöthige Sicherheit vermissen, weil so zu sagen die historische Schutzwand fehlt. Er nehme zu dem Philosophen Euler noch den Musiker Händel hinzu, dann wird er bei seiner übrigens gereiften Bildung hier mit viel grösserem Nachdruck reden können. Um nun die Art der Kritik erkennen zu lassen, welche er an dem bedeutendsten gegenwärtigen Operncomponisten übt, setzen wir die beste Stelle hier her, nämlich das, was über den Nibelungenring gesagt wird. Es heisst dort:

»Wagner, der inzwischen einsehen gelernt hatte, wie er glaubte, dass nur der Sagenwelt entnommene Stoff für das Musikdrama sich eigne, der historische dagegen unbrauchbar sei, weil die Musik als Gefühlssprache in Widerspruch mit sich selbst gerathe, wenn sie einem historischen Stoff als Hauptausdrucksmittel dienen sollte« (?), versetzt uns jetzt in die Sagenwelt des Nordens, indem er das Material seines Dramas der Edda entlehnt. Diese Wahl des Stoffes hat abgesehen davon, dass dieser Sagenkreis an und für sich dem »Dichtercomponisten« für eine dramatisch-musikalische Bearbeitung im hohen Grade geeignet erscheint, noch den Grund, dass Wagner eine nationale Kunst, wie er es nennt, dem deutschen Volke schaffen will. Wie die grossen griechischen Tragiker Aeschylus, Sophokles und Euripides ihrem Volke dadurch verständlicher, zugänglicher wurden, dass sie die ihrer Nation angehörigen Sagen auf die Bühne brachten, so will auch Wagner uns sein Musik-Drama dadurch näher rücken, dass er die romantischen Erzählungen und

Anschaunungen unserer Vorfahren zum Gegenstand seiner Kunstschöpfungen macht. Statt der hellenischen Götterwelt, wie sie uns Glück in seinem Orpheus, in seinen beiden Iphigenien und seiner Alceste vorführt, versetzt Wagner uns in jene düstre Götterwelt, die der ungestügelten Phantasie germanischer Völker entsprungen ist, indem er darauf rechnet, dass wir als gute Patrioten uns mehr für die Sagen unseres Volkes begeistern werden, als für die hellenischen. Ich glaube, dass sich hierin Wagner auf die Dauer täuschen dürfte, da, wenn man beide Sagenkreise kennen gelernt hat, der gebildete Geschmack dem hellenischen den Vorzug geben wird, obschon es dem nordischen weder an Phantasie und Grossartigkeit, noch sittlichem Hintergrunde gebricht. Ausserdem bemerke ich noch, dass wir in Folge unserer ganzen Cultur unseren hellenischen Vorbildern geistig näher stehen, als unseren nordischen Vorfahren. — Immerhin ist dies kein Grund, warum nicht auch ein Künstler seinen Stoff der nordischen Mythologie entlehnen sollte; steht es ihm doch frei, denselben kunstgerecht zu gestalten, d. h. ihn so zu gestalten, dass er den in der Kunst vor allem berechtigten Anforderungen des Schönheitseffektes zussagt. Ja selbst das Schrecklichste, überhaupt alles das, was sonst das Gefühl aufs tiefste verletzen würde, muss durch die Kunst so eingekleidet sein, dass es das Abstossende verliert und uns von einer angenehmen Seite zu fesseln weise.

»Es ist eins der wunderbarsten Geheimnisse der künstlerischen Genialität, Wohlgefallen am Tragischen zu erregen. Wer dies nicht versteht, wer, einen rohen Realismus huldigend, durch diesen zu wirken sucht, ist kein Künstler von Gottes Gnaden; denn nur durch die unbestrittene Herrschaft des Schönen, die alles andere, selbst Wahrheit und Moral ihrem Zwecke unterordnet, übt das Kunstwerk jene geheimnisvolle, zauberhafte Wirkung aus, die wir einzig und allein im Reiche der Künste finden.« (S. 20—21.)

Von diesen Gesichtspunkten aus wird nun Wagner's Bühnenwerk bourtheilt. Der Herr Verfasser führt unmittelbar so fort:

»Sehen wir jetzt, wie Wagner seinen Stoff verarbeitet hat.

»Was zuerst die äussere Form anbelangt, so schliesst er sich in dieser so ziemlich seinem Originale an. Statt auf füssige Jamben mit wohlthönden Endreimen, wie wir sie in früheren Libretti zu finden pflegen, stossen wir hier auf rauhe, bartönende Alliterationen, welche ersteren der Dichter-Componist dem Charaktervollen oder besser gesagt, dem Realistischen auf Kosten der Schönheit geopfert hat. Bisweilen übertrifft der Meister noch sein Vorbild durch Anbahnung solcher einem gebildeten Ohre nicht mehr zusagenden, herberischen Klangwirkungen. In der Charakterdarstellung erweist er sich, dem Originale gegenüber gehalten, nur mässig voranlagt; manche seiner Charaktere, wie der des Zwerges Alberich und des Riesen Hefner, sind sogar als verfehlt zu bezeichnen. Die Scenen, fast durchgängig viel zu breit ausgesponnen, lassen gänzlich das Spannende vermissen, was man von einem guten Drama zu fordern berechtigt ist. Ihre Aneinanderfügung ist lose, womit denn die einem Drama nöthige innere Entwicklung fehlt.

»Im Grossen und Ganzen macht sich eine bedenkliche Ideenarmuth fühlbar, die Wagner dadurch zu verdecken strebt, dass er seinen Figuren eine Aert von Witz oder Humor verleiht, die bald aus Kindische, bald aus Rohe streift.

»In Anbetracht der musikalischen Seite des »Ring des Nibelungen« ist zu bemerken, dass mit Ausschluss mehrerer wahrhaft schöner Scenen, wie etwa die aus der Walküre, wo Wotan Abchied von der Brunhilde nimmt, das Grosse und Ganze zu leidenschaftlich, zu wild, zu wüst und zu verworren und zu forcirt ist, als dass es den zufriedenstellenden und ausöhnenden Eindruck wachriefe, der ein nothwendiges Kennzeichen jeder wahren Kunst ist.

»Alle Reizmittel, wie Dissonanz, Polyphonie, frappante Instrumentation, glänzende Inscentrung sind bis zum Ueberdruess erschöpft, jede edle Einfachheit, jede Klarheit verloren gegangen.

»Dass durch das Zusammenwirken von Text und Musik einige sonst unerträgliche Scenen geniessbar werden, will ich nicht in Abrede stellen; immerhin ist dies durchaus nicht im Stande, die mehr als bedenklichen Lücken dieses Zukunfts-Musik-Dramas zu verdecken.

»Somit muss ich denn in diesem Werke einen entschiedenen Verfall der Kunst erblicken, mit herbeigeführt durch die irrigte Ansicht Wagner's, Drama und Tonmalerei zu einer Art neuer Kunst verschmelzen zu wollen, eine Absicht, bei der gänzlich übersehen wird, erstens, dass ein kunstgerechtes Drama ohne ein sich herrschend machendes Reflectiren der handelnden Personen nicht zu denken ist, dessen Wiedergabe der Musik ihrem Wesen nach verschlossen bleibt, zweitens aber auch, dass ein kunstgerechtes abgeglichenes Tonwerk eine Wiederkehr, eine Variation und eine Durchkreuzung von Motiven und Themas verlangt, zu denen die Sprache und der Sinn eines wahren Dramas auch nicht die geringste Parallele bietet.

»Dass aber die neuen Werke Wagner's einen so ungehobten Bei-

fall finden, liegt in dem Umstande, dass sich in ihnen die Unklarheit einer Zeitrichtung spiegelt, in der man es verlornt hat, das Schöne und Grosse unbefangen zu genießen.“ (S. 32—35.)

Hiermit schliesst der Vortrag. Wir bemerken über diese Art der Kritik, dass sie ihren Zweck nicht ganz erreichen kann, weil sie von Allgemeinheiten ausgeht, die vieldeutig sind, sobald sie auf einen concreten Fall angewandt werden. Es würde nicht schwer halten, in der krautartig üppigen Wagner-Literatur eine Reihe von Sätzen zu finden, welche denen des Verfassers ganz ähnlich sind, aber dort nicht als Beweise gegen, sondern vielmehr für Wagner benutzt werden. Selbst diejenige Bemerkung, von welcher wir zugeben, dass sie eine gute Handhabe für die Kritik bietet, nämlich die Forderung, der Künstler müsse verstehen Wohlgefallen am Tragischen zu erregen — wird von Bewunderern der Nibelungen unbedingt zu Gunsten ihres Meisters verwandt. Und wer will mit ihnen rechten darüber, dass sie das grösste Wohlgefallen bei dem tragischen Schicksale der Personen jener Stücke empfinden? Wer will die subjective Empfindung meistern? Eben weil solche allgemeine Gesichtspunkte oder Wahrheiten, sobald sie einem concreten Falle angepasst werden, nur subjective Bedeutung haben, sind sie für eine streng sachgemässe Kritik unzulänglich. Im letzten Grunde muss ein Musikwerk immer musikalisch, d. h. aus dem Verständniss dessen beurtheilt werden, was diese Kunst bereits geschaffen hat. Wir haben solches schon vorhin erwähnt und erlauben uns, den Herrn Verfasser nochmals daran zu erinnern. Es könnte dazu dienen, eine Lücke in seiner sonst durchaus gediegenen Wissenschaftlichkeit auszufüllen.

Chr.

Die Clavier-Preisrichter bei der Gewerbe-Ausstellung zu Neu-Strelitz.

Auf den in Nr. 29 d. Ztg. aus dem «Clavier-Lehrer» abgedruckten Bericht hat einer der Herren Preisrichter, Hofkapellmeister Klughardt, in Nr. 45 jener Zeitschrift eine Erwiderung folgen lassen, welche wir hier ebenfalls vollständig mittheilen.

Der mir gänzlich unbekannt Verfasser, Herr Fr. Bauer-Berlin, stützt seine Darstellung hauptsächlich auf die Mittheilungen eines ihm bekannten «Berliner Clavier-Interessanten», welcher mit mir eine Unterredung gehabt haben soll und in welchem ich nach der Schilderung des Artikels den unten näher erwähnten Herrn Dr. Reiter erkenne.

Der einfache Sachverhalt ist folgender:

Am Dienstag den 8. Juni d. J., also am Tage der Eröffnung der Ausstellung, Nachmittags, hatten die drei Preisrichter, nämlich der im Artikel wunderbarer Weise nicht nennhaft gemachte Herr Musikdirector Dorn aus Berlin, Herr Bürgermeister Müller aus Alt-Strelitz und der Unterzeichnete, nachdem früh eine mehrstündige Prüfung der ausgestellten Instrumente stattgefunden, ihr Urtheil nach gewissenhafter Ueberzeugung an das leitende Comité abgegeben und somit ihre Aufgabe gelöst. Ich erwähne hierbei ausdrücklich, dass an demselben Tage überhaupt die erste Begegnung zwischen uns dreien geschah. Nachdem wir dann am Mittwoch den 9. Juni an dem Nachmittags im British Hotel arrangirten öffentlichen, nicht von Herrn Roloff gegebenen Fest-Diner, bei welchem fast alle Preisrichter und Mitglieder der einzelnen Sectionen zugegen waren, theilgenommen hatten, reisten die beiden auswärtigen Preisrichter nach ihren Wohnorten zurück.

Am darauf folgenden Tage präsentirte sich mir ein Herr, der sich Dr. Reiter aus Berlin nannte und ein Gespräch anknüpfte, aus welchem, ausser den im Artikel erwähnten Mittheilungen über die René'schen Instrumente, sich ergab, dass er für die Firma Wolkenhauer wegen der Prämimirung Stimmung machen wollte. Ich erklärte ihm, dass der Ausspruch der Preisrichter feststehe und nicht mehr geändert werden könne. Den Inhalt des Ausspruchs könne ich ihm nicht mittheilen; nur den Umstand deutete ich an, dass für die Wolkenhauer'schen Instrumente kein Preis zu erhoffen sei. Herr Dr. Reiter gab zwar zu, dass ein geringeres Fabrikat hergeschickt sein könne, aber er versicherte, dass die Firma ausgezeichnete Instrumente liefere und dass es deshalb schon im Interesse der Ausstellung selbst

wäre, wenn sie dieselbe nicht leer ausgehen liesse. Da es sich bei der Neu-Strelitzer Gewerbe-Ausstellung meiner Meinung nach einzig um die hier ausgestellten Instrumente handelte, konnte ich auf diese Versicherung des Herrn Dr. Reiter hin meine Ueberzeugung nicht ändern. Dem prämirirten René'schen Pianino haben alle drei Preisrichter den Vorzug vor den hier ausgestellten Wolkenhauer'schen gegeben; jedoch habe ich nicht unterlassen, noch vor der Veröffentlichung der Preise dem leitenden Comité von den Gerüchten, welche gegen die Instrumente des Herrn René-Stettin von mehreren Seiten laut geworden waren, Anzeige zu machen. Das Comité berief sich darauf, Herr René habe die Instrumente als eigene Fabrikate ausgestellt und müsse etwaige ihn treffende Unannehmlichkeiten selbst tragen. Die Preisvertheilung geschah nun wie folgt: 1. Roloff-Neu-Brandenburg, 2. Lindner-Stralsund, 3. René-Stettin.

In den letzten Tagen der Ausstellung besuchte Herr Dr. Reiter mich abermals mit seinem Besuche, um mir mitzutheilen, dass er bei dem hiesigen Vorkommnisse gelegentlich der Preisvertheilung ein hübsches Material für die Presse gesammelt habe. Aus dem Artikel des Herrn Fr. Bauer-Berlin ersehe ich, wie Herr Dr. Reiter diese Aeusserung gemeint hat. Die nicht gerade vornehm in Scene gesetzten Angriffe auf das hiesige Preisrichtercolligium prallen an der ehrlichen Gesinnung, die uns bei der Ausübung des in letzter Stunde übernommenen Amtes gelehrt hat, wirkungslos ab und erregen in mir nur das lebhafteste Bedauern darüber, dass Herr Fr. Bauer, dessen persönliche Bekanntschaft ich übrigens gern gemacht hätte, um an Ort und Stelle offene Antwort geben zu können, meiner geringen Person scheinbar so viel Ehre anthat. Zum Schluss erinnere ich diesen Herrn und den ihm befreundeten Herrn «Clavier-Interessanten» aus Berlin, in Abetracht der in dem gedachten Aufsatz dargelegten Definitionen über die Kunst der Beurtheilung des Clavierbaues, an das alte Sprichwort: Hinter den Bergen wohnen auch Leute!

Neu-Strelitz, im Juli 1880.

Hochachtungsvoll und ergebenst

August Klughardt,

Grossherzogl. Hofkapellmeister.

Anmerkung. Wir sind völlig im Unklaren darüber, welche Privatgründe den Berliner Referenten veranlasst haben mögen, gegen die Neu-Strelitzer Preisrichter öffentlich vorzugehen. Aber aus obiger Vertheidigung ersehen wir leider, dass für denselben nach Nichter Gründe in hinreichender Menge vorhanden waren, um ein abfälliges Urtheil zu motiviren. Herr Klughardt, dessen persönlicher Ehrenhaftigkeit hiermit in keiner Weise zu nahe getreten werden soll, berichtet uns, das Preisrichteram sei von ihnen in letzter Stunde übernommen. Das heisst also doch nur: die Geschichte ging überall, ohne genügende Erwägung und Präparation vor sich. Daher mag es auch wohl gekommen sein, dass man auf einen nahe wohnenden Bürgermeister verfiel. Magistratische oder richterliche Persönlichkeiten sind für derartige Aemter gewiss durchweg sehr ungeeignet, was ganz besonders von einem so diffilen Gegenstande gilt, wie der Clavierbau ist. Da müssen wir also Herrn Bauer beistimmen, dass ein Tischlermeister hier mehr am Orte gewesen wäre, als ein Bürgermeister. Was nun die Gerüchte über den Ursprung der René'schen Fabrikate anlangt, welche bereits von mehreren Seiten laut geworden waren, als man die Preise noch nicht veröffentlicht hatte: so ist dies eine Angelegenheit, mit welcher sich nicht spassen lässt. Herr Klughardt irrt, wenn er die Verantwortung dadurch von sich abzuwälzen sucht, dass er sie dem «Comité» zuschiebt. Er musste eine Untersuchung verlangen; wenn aber das anscheinend hochgemüthliche Comité eine solche verweigerte, dann musste er seinen Spruch zurückziehen. Es war die Pflicht der Leiter der Ausstellung, von dem betreffenden Aussteller genügende Zeugnisse zu verlangen, im andern Falle aber, sein Fabrikat zu ignoriren — als «disqualified» pflegt man in England, dem Musterlande für taktvolle und sachgemässe Behandlung auf Ausstellungen, einen solchen Gegenstand zu bezeichnen. Wenn unser Neu-Strelitzer Preisrichter-Colligium glaubt, Herr René der Aussteller müsse selbst tragen, was an «Unannehmlichkeiten» folgen sollte, so täuschte es sich sehr, und ist nachgerade auch wohl schon zu der Ueberzeugung gelangt, dass es selber, nicht aber Herr René, jetzt der Öffentlichkeit gegenüber die Verantwortung trägt. Hieraus gehen nun verschiedene Morallen hervor; eine derselben — für Herrn Klughardt und Collegen — ist jedenfalls die, dass man sich nicht soll «in letzter Stunde» zum Preisrichter pressen lassen.

Unsere Ausstellungen müssen in dieser Hinsicht einen höheren Rang einnehmen lernen, wenn sie neben denen des Auslandes mit Ehren bestehen sollen.

D Red.

[425] Seeben erschienen in neuen Auflagen:

Breitkopf & Härtel's Musikalische Handbibliothek.

Band III. **Lehrbuch der Fuge**, Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien, bearbeitet von Ernst Friedrich Richter, weil. Professor, Cantor, Musikdirector etc. IV. Auflage. 8. 1880. Broschirt n. 2 *M.*

Band IV. **Aufgabenbuch** zu E. Friedr. Richter's Harmonielehre, bearbeitet von Alfred Richter, Lehrer am Königl. Conservatorium der Musik zu Leipzig. II. Auflage. 8. 1880. Broschirt n. 4 *M.*

Wohlfahrt, Heinrich, Vorschule der Harmonielehre. Zum Gebrauche für Clavierschüler. Eine leicht fassliche Anleitung zu schriftlicher Bearbeitung der Tonstufen, Tonleitern, Intervalle, Accorde etc. V. Auflage. 8. 1880. Broschirt 4 *M.*

Leipzig, Juli 1880. **Breitkopf & Härtel.**

[426] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Werke

von **Siegmund Noskowski.**

Op. 3. **Melodie und Burlesca**. Zwei Stücke für Pianoforte und Violoncell. Complet 3 *M.* 50 *g.*

No. 1. Melodie. 4 *M.* 50 *g.*

No. 2. Burlesca. 3 *M.* 50 *g.*

— — No. 4. Melodie. Ausgabe für Pianoforte und Horn (in F). 4 *M.* 50 *g.*

Op. 5. **Drei Cracovianes**. Polnische Lieder und Tänze (zweite Folge) für das Pianoforte. Complet 2 *M.* 50 *g.*

Einzeln:

No. 4 in Cis moll. 4 *M.* 50 *g.*

No. 2 in Bdur. 4 *M.* 80 *g.*

No. 3 in D moll. 4 *M.* 80 *g.*

Op. 6. **Drei Lieder** von Rob. Reznick für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. (Mit deutschem und polnischem Text.) Complet 4 *M.* 80 *g.*

No. 1. Woher ich weisse? (Dwa stoica. Polnisch von *Ladislous Noskowski*.) 50 *g.*

No. 2. Wunsch. (Zyczenie. Polnisch von *Ladislous Noskowski*.) 80 *g.*

No. 3. Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) 80 *g.*

No. 3bis Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Ausgabe für tiefere Stimme. 80 *g.*

Op. 7. **Cracovianes**. Polnische Lieder und Tänze (dritte Folge) für das Pianoforte zu vier Händen.

Heft I. 3 *M.* 50 *g.*

No. 4 in Fis moll. 4 *M.* 80 *g.*

No. 2 in E dur. (Ein Hochzeitsreiter.) 4 *M.* 50 *g.*

No. 3 in F dur. 4 *M.* 80 *g.*

Heft II. 3 *M.* 80 *g.*

No. 4 in B moll. 4 *M.* 50 *g.*

No. 5 in Es dur. 4 *M.* 50 *g.*

No. 6 in H moll. 4 *M.* 80 *g.*

Einführung des Notenschreibunterrichts in die Schule.

[427] Seeben erschien, durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Breitkopf und Härtel's Notenschreibhefte.

Heft 1. Emil Breslaur's Notenschreibschule. I. 2. Auflage.

Früher erschienen:

Heft 2. Emil Breslaur's Notenschreibschule. II.

Heft 3. Notenlinien mit schrägen engen Hilfslinien.

Heft 4. Notenlinien mit schrägen mittelweiten Hilfslinien.

Heft 5. Notenlinien mit schrägen weiten Hilfslinien.

Heft 6. Notenlinien ohne schräge Hilfslinien.

Heft 4 bis 6. Preis jedes Heftes 45 *g.*

Binnen Jahresfrist ward der Notenschreibunterricht in mehr als 70 Städten eingeführt. Prospect gratis.

Leipzig, Juli 1880. **Breitkopf & Härtel.**

Hierzu eine Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

[428] Neuer Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Lied der Städte.

Gedicht von Herm. Lingg.
Für Männerchor

componirt
von

Friedrich Gernsheim.

Op. 43.

Partitur 2 *M.* netto. Stimmen à 50 *g.*

[429] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Mozart's Messen.

Partitursausgabe.

No. 4. G. *M.* 2. 70. — 2. Dm. *M.* 4. 50. — 3. C. *M.* 5. 40. — 4. Cm. *M.* 4. 95. — 5. C. *M.* 4. 80. — 6. F. *M.* 2. 25. — 7. D. *M.* 2. 25. — 8. C. *M.* 2. 70. — 9. C. *M.* 4. 85. — 10. C. *M.* 2. 85. — 11. C. *M.* 2. 55. — 12. C. *M.* 5. 40. — 13. B. *M.* 2. 40. — 14. C. *M.* 2. 90. — 15. C. *M.* 2. 45.

Complet in zwei Bänden:

Band I. No. 1—8. *M.* 24. 80.

Band II. No. 9—15. *M.* 22. 90.

Singstimmen. Complet in zwei Abtheilungen.

(No. 1—8 und 9—15) je 4 Octavbände (Sopran, Alt, Tenor und Bass) à Band *M.* 4. 50.

Orchesterstimmen in Abschrift.

[430] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Clavierauszug mit Text.

Billige Ausgabe in gr. 8-Format netto 6 Mark.

[431] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Ein Skizzenbuch von Beethoven

aus dem Jahre 1803.

In Auszügen dargestellt von
Gustav Nottebohm.

gr. 8. 1880. Broschirt n. 4 *M.*

[432] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

SONATE

(No. 7 in A moll)

für Orgel

componirt von

Gustav Merkel.

Op. 140.

Preis 3 Mark.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 18. August 1880.

Nr. 33.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Neue Compositionen von Theodor Kirchner. (Schluss.) — J. S. Bach's »Kunst der Fuge« betreffend. — Michael Kelly's Lebens-
erinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-
hunderts. (Schluss.) — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Neue Compositionen von Theodor Kirchner.

(Schluss.)

Wir kommen zu einer besonders hervorragenden Samm-
lung in dem reichen uns vorliegenden Schatze, den

Noturnes für Clavier. Op. 28. 4 N. Leipzig, Friedr. Hof-
meister.

Es sind dies vier in ruhigem Tempo gesetzte, edle und nach jeder Seite hin fesselnde Tongebilde, in denen klar ausge-
prägte, tief empfundene melodische Gestaltung durch den Reiz des harmonischen Colorits und wohlklingendste Behandlung
des Instruments gehoben erscheint. Die Bezeichnung des Tite-
ls deutet an, dass ein ruhiges, in sich versunkenes Sinnen die
Stücke eingegeben hat; dasselbe trägt theils den Ausdruck
vollen Glücks, voller Befriedigung, erscheint aber theils auch
als abgeklärter Nachklang bewegterer Gemüthszustände. Von
ähnlich benannten Tonstücken anderer, z. B. den Chopin'schen,
unterscheidet sie der ganz deutsche Charakter. Das erste Stück
(Ruhig, singend C-dur C) breitet sich in weitem melodischen
Zuge, von Sechzehnteln sanft begleitet, aus; ein Zwischensatz
in C-moll von unruhigerem Tone lässt auf unterdrückte, viel-
leicht überwundene Seelenkämpfe schließen. Gleichfalls in
ruhiger Bewegung, aber mit einem trüben, melancholischen,
resignirten Tone gemischt, ergeht sich das zweite Stück (*Con
sentimento*, 3/4); die fortwährenden Ausweichungen in die Moll-
tonart, dann eine unruhige, in kühnen Modulationen sich stei-
gernde Bewegung in der Mitte, nach deren Abschlusse ein Ton
von Ermattung eigenthümlich ausgedrückt ist, aus welchem
dann wieder in bewegter Weise der Schluss sich entwickelt,
lassen uns in eine stille Resignation blicken. In reichen und
vollen Harmonien erhebt sich das dritte Stück (*Moderato*, Es-
dur C); da scheinen in beschaulicher Stunde Erinnerungen in
vollen Klängen vorüberzuziehen, die das Gemüth zeitweilig
wieder in lebhaftere Bewegung versetzen und erst nach einer
starken Erschütterung langsam wieder beruhigen. Eine edle
Fassung drückt sich denn aus in dem wahrhaft classischen
vierten Stücke (Es-dur C, *Molto moderato*), einer der edelsten
Blüthen Kirchner'schen Schaffens; eine einfach-würdige klare
Weise, durch den ganzen Reiz der neueren Harmonik gehoben,
durch einen wieder bewegteren Zwischensatz (Es-moll) belebt,
dann in voller Ruhe schliessend, so dass Gemüth und Ohr voll-
kommene Befriedigung empfinden. Wir sind überzeugt, dass
niemand diese Stücke ohne lebhaften Dankbarkeit gegen den
Componisten aus der Hand legen wird; sie gewinnen an Reiz,
je öfter man sie spielt.

XV.

Weiter liegt uns eine Sammlung vor, betitelt:

Aus meinem Skizzenbuche, 6 Clavierstücke von Theodor
Kirchner. Op. 29. Heft 1, 2 à 3 N. Leipzig, Friedr.
Hofmeister.

Das gewährt ein gutes Vertrauen für zukünftige Gaben,
wenn Kirchner solche Schätze in seinem Skizzenbuche birgt.
Man erwarte aber auch hier nicht etwa rasch hingeworfene und
leicht gearbeitete Stücke; mit derselben Sicherheit gestaltet,
mit derselben Liebe und Sorgfalt bis ins Einzelne ausgefeilt er-
scheinen dieselben. Eine gewisse Natürlichkeit und Naivität
der Erfindung möchte den Ursprung aus ursprünglich leicht
hingeworfenen Skizzen vielleicht verrathen. Nr. 1. »Ungarische,
Fis-moll 2/4, in leichtem, neckischen Rhythmus rasch hineilend,
von hübschen Klangwirkungen durchweht, möchte nach un-
serer Meinung, wäre nicht die Ueberschrift, eher als deutsches
Capriccio zu bezeichnen sein. An manchen Stellen scheinen
freilich rauschende Instrumente statt des Claviers dem Compo-
nisten vorzuschweben. Nr. 2. »Deutscher Walzer«, A-dur,
Allegro grassioso, voll Humor und leicht gewoben, empfiehlt
sich von selbst. Nr. 3. »Humoreske«, E-dur 2/4, *Allegretto*, mit
einem bewegteren Zwischensatze, beides voll Geist, Anmuth
und feinem Kunstgehalte; es muss bei solchen Stücken auf Be-
schreibung verzichtet werden, wie bei vielen folgenden. Den
»Frühlingsgesang« z. B. (*Allegretto grassioso*, B-dur 2/4) muss
man hören und spielen in seiner freundlichen Weise, wie wenn
helle jugendliche Stimmen der ersten Lust der erwachenden
Jahreszeit Ausdruck geben, auch durch grollende Gewitter-
stimmen sich nicht beirren lassen, sondern nur um so früher
hinaus singen. Feinsinnig und echt stilvoll — ein Beweis der
Objectivität und Vielseitigkeit, über welche Kirchner gebie-
tet, ist das »Ständchen« (Nr. 5, D-dur 2/4, *Un poco Allegretto*);
es ist aber ein instrumentales Ständchen, an Nachahmung von
Gesang lässt der etwas ungestümere (uns nicht ganz verständ-
liche) Zwischensatz in D-moll nicht denken. Nr. 6. »Jagdstät-
chen« (3/8 D-dur) beschliesst in frischem und munterem Laufe
diese Sammlung, welche ohne Frage mehr Kunst und Wohl-
klang birgt, wie ganze Stöße neuerer Clavierliteratur.

Wir haben es nunmehr mit einer größeren Sammlung zu
thun, welche in vier Heften nicht weniger wie 25 Nummern
enthält unter dem Titel:

Studien und Stücke für Clavier von Theodor Kirchner. Op. 30.
4 Hefte (à 5 N). Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Der allgemeinere Titel hat wohl in dem sehr mannigfaltigen
Inhalt seinen Grund; und die Doppelbezeichnung darin, dass

einzelne Stücke in einfacherer Form sich mehr dem hergebrachten Stile nähern, während andere in einer freieren Durcharbeitung mehr individuell gestalteter Figuren und Motive besondere Wege gehen. Jedenfalls zeigen sie alle, dass der Componist sich immer erfolgreicher bemüht, aus der eigenen Natur herauszutreten und als echter Künstler allen Stimmungen gerecht zu werden. Ohne dass wir es unternehmen können, von allen diesen Stücken eine genauere Beschreibung zu geben, wiederholen wir nur, dass alle von uns hervorgehobenen Vorzüge von Kirchner's Compositionen sich auch hier finden; klare und sichere Erfindung, die nirgends mühsam zusammen sucht, was sie bieten will, auch nirgends die ersten besten Blumen am Wege bricht, sondern immer, auch wo einmal der melodische Reiz uns zu fehlen und das Gegebene mehr erdacht wie empfunden sich darzustellen scheint, eigenthümlich und selbständig sich zeigt; feine Ausarbeitung, sicheres Gefühl des Wohlklangs und der Wirkung durch den Contrast, überall ein überraschender harmonischer Zauber, kurzum alle Zeichen des sicheren und geschmackvoll gestaltenden Künstlers. Als besonders anziehend heben wir einige getragene Stücke hervor, welche durch unmittelbar das Gemüth ergreifende Cantilene, oder hübsche Imitation und Stimmführung, oder glückliche Klangwirkung sich auszeichnen (Nr. 3, 5, 6, 8, 24, 25). Auch in den lebhafteren Stücken wird durch ergiebige Motive, einheitlichen Zug der Empfindung, kunstvolle Entwicklung und glückliche Contraste mehrfach eine glückliche Wirkung erzielt (Nr. 7, 11, 15, 17, 22 u. a.); andere haben einen mehr etüdenartigen Charakter (namentlich in den beiden letzten Hefen), einzelne scheinen beweisen zu wollen, was Kunst und thätige Phantasie auch aus weniger ergiebigem Stoffe zu gestalten vermöge. Hin und wieder ist der Schumann'sche Einfluss noch wahrzunehmen. Alles in Allem, wird man auch diese Hefte gern kennen lernen und mit steigendem Interesse studiren.

Auf diese liess der Componist wiederum eine grössere Sammlung folgen:

Im Zwielicht. Lieder und Tänze für Clavier. Op. 34. 4 Hefte à 3 \mathcal{M} . Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Die Aufschrift lässt uns, ohne dass wir mit Rücksicht auf dieselbe an den einzelnen Stücken herumzudeuteln versuchen, erkennen, dass die Stücke poetischen Stimmungen entsprungen sind und solche erzeugen wollen. Mögen denn dem Tondichter auch Gegenstände vorgeschwebt haben, wie man sie in stiller Dämmerstunde ahnungsvoll oder auch heiter anregend — wie z. B. frohe Tänze — an dem inneren Sinne vorüberziehen lässt; in die Stücke selbst ist, was übrigens keiner besonderen Versicherung bedürfen wird, nichts Unklares und Dämmeriges übergegangen, sie zeigen die Spur bewusst ordnender Kunst, wie alles, was wir von Kirchner haben, in jeder Note. Wie sinnig und schön führt uns gleich das erste Stück (As-dur $\frac{6}{8}$, *Poco Allegretto*) in die Stimmung ein, wenn bei sinkender Sonne der sich neigende Tag uns zur Betrachtung führt, dann die Umrisse allmählig verschwimmen und die Schatten dichter werden, das Herz aber, heiter und in sich gesammelt, dem Tage nachblickt. Sollten übrigens dem Componisten, als er dieses Stück schrieb, nicht schon manche Brahms'sche Klänge die Phantasie bewegt haben? Er lässt demselben ein Tanzstück im Rhythmus des Mazurek folgen (As-dur $\frac{3}{4}$, *Moderato*), anmüthig und eigenthümlich, doch mit dem ganzen Gepräge deutschen Gemüthes. Nr. 3 (Des-dur $\frac{3}{4}$, *Andantino*), ein rechtes Abendlied in sanft wiegender Bewegung, von bezauberndem Wohlklange und feinsten Arbeit; für den Freund des Componisten es ein rechtes Cabinetstück. Einen ersteren Ton schlägt Nr. 4 an (Es-dur $\frac{3}{4}$, *Larghetto*), im langen melodischen Zuge ohne viel Seitenmotive, ohne störende Momente eine milde Sehnsucht aussprechend. Nr. 5 (*Allegro ma non troppo*,

C-moll C) erinnert in der scharf rhythmisch betonten, gleichmässigen Bewegung einigermaassen an eins der Nachtstücke Schumann's; der Mittelsatz, in seinen fast recitativen Wendungen nachdenkliche Betrachtung, Mahnung an sich selbst malend, gehört wieder ganz Kirchner. Heiter und lebhaft schliesst das zweite Heft mit einem anmüthigen, charakteristischen Walzer (As-dur $\frac{3}{4}$, *Comodo*). Aber auch gewichtigere Ereignisse ziehen vor dem sinnenden Gemüthe vorüber; ein im Balladentone gehaltenes Stück mit eindringlicher Melodie (Fis-moll C, *Moderato*) scheint davon Kunde zu geben. Aber Kirchner mag sich vor den Anti-Chromatikern in Acht nehmen; Wendungen wie folgende



werden sie ihm schwerlich verzeihen. Nun! sie müssen auch mit Beethoven ins Gericht gehen, der nicht besser war. Das lieblich helfere achte Stück (*Poco Allegretto*, E-dur $\frac{3}{4}$) wird Clavierpielern durch das kunstvoll versteckte melodische Gewebe im Hauptsatze besondere Freude machen. Im Mittelsatze hebt sich der Ausdruck zu unruhiger Leidenschaft. Einen ruhig friedlichen, vollstimmigen Gesang lässt Nr. 9 (A-dur $\frac{3}{4}$) erklingen; das leise wie in undeutlicher Ferne sich verlierende Verhalten am Schlusse ist mit harmonischer Meisterschaft ausgedrückt. Wieder folgt ein leicht gewobener Walzer (As-dur); dann ein lebhaft in kräftigen Figuren bewegter Satz (Des-dur C), in welchem wir des Componisten eigenthümliche Natur weniger scharf ausgesprochen finden; schliesslich ein weit angelegter Walzersatz (As-dur), in welchem besonders die rollende Bewegung des Mittelsatzes fesselt. — Die ganze Sammlung gehört unzweifelhaft zu dem Besten unter Kirchner's Productionen.

Am trüben Tage. 40 Clavierstücke von Theodor Kirchner. Op. 32. 2 Hefte à 5 \mathcal{M} . Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Dies ist der Titel einer weiteren gleichfalls auf der Höhe des Kirchner'schen Schaffens stehenden Sammlung. Man muss jedoch nicht erwarten, hier lauter trübe Klagelieder zu finden; es enthält solche von rührendstem und tiefstem Ausdrucke (Nr. 4, Nr. 8, auch Nr. 4 mit seinen abgebrochenen, aus der Tiefe fortgesetzt empordringenden Klageönen); wir finden auch den Ausdruck heftiger Unruhe, erfolglosen Kämpfens mit einem rauhen Schicksal (Nr. 5), ein unstätes Irren, wo sich kein freundlicher Trost zeigen will (Nr. 7), eine Resignation, die dem Herzen schwer wird, doch aber dasselbe anderswo zu müthiger Fassung auffordert (Nr. 3, 6). Aber in dem immer noch bewegten, dann wieder tief sinnenden Rückblick ist dem Tondichter das Traurige objectiv geworden; er hat die trüben Tage überwunden. Wir andere aber erfreuen uns dieser klar geformten, poetischen Tonstücke um so mehr.

Weiter liegt uns ein Heft vor dem Titel:

Ideale. Clavierstücke von Theodor Kirchner. Op. 33. Heft 1. 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Es sind in diesem Hefte nur zwei Stücke; sie documentiren recht die lebenswürdig sinnende Weise unseres Künstlers, der, vortrefflich und individuell begabt, doch sein Glück darin findet, den Grossen, die ihm vorangegangen, in Treue

nachzustreben. Denn was bedeutet die Aufschrift, mit der mancher nicht sogleich wird fertig werden können? Dem ersten Stücke (D-dur C, Langsam zart) ist beige geschrieben »zum 8. Juni — Robert Schumann's Geburtstag; und so bewegt sich das zarte, in vollstimmigem Claviersatze einhergehende melodiose Stück in Schumann'schen Wendungen, ohne ihm abgeborgt zu sein; in den steigenden Bewegungen hebt sich die Brust vor Freude, dem Meister zu huldigen und ihm nachzustreben. Ganz anderen Ausdruck zeigt das zweite Stück (Fis-moll $\frac{2}{4}$, in gemessenem Tempo), »zum 31. Januar«, dem Geburtstage Franz Schubert's gedichtet. Das also sind, der Componist bekennt es uns selbst, seine Vorbilder und Lieblinge. In strenger, gleichmässiger rhythmischer Bewegung (man erinnert sich des Schubert'schen Liedes »Die Sterne«), dann auch mit Anklängen an freiere harmonische Fortschreitungen, doch im Ganzen mit einem trüben Ausdrucke, bewegt sich das Stück, wie wenn die Erinnerung an den hochverehrten Meister dem nachstrebenden eine momentane Muthlosigkeit einflösse. Das unruhige Hinstreben, nachdem ein kurzer freundlicher, aber wie ein Traum vorüberschwebender Fis-dur-Satz das Ideal gezeigt hat, wird musikalisch wirkungsvoll, vielleicht in etwas zu starker Malerei veranschaulicht. Kräftig bewegt in dem anfänglichen Rhythmus schliesst das Stück. —

Die folgende Sammlung

Walzer für Clavier von Theodor Kirchner. Op. 34. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Heft 4 und Heft 2 je 4 M. (7 Stücke)

berühren wir kurz. Das liebenswürdige Talent und die feine künstlerische Bildung des Componisten zeigt sich nirgendwo ansprechender als in diesen duftigen Blüten, von denen niemand ohne innigstes Begehren scheiden wird. Es ist die Poesie des Tanzes, die angeregte Stimmung, das leichte Dahingleiten, die frohe Erregung der Lebensgeister, die auch Muth und Willen erzeugt, welche hier zum Ausdrucke kommt; es ist nicht etwa bloss praktische Musik zum Tanze, das mag Kirchner gern anderen überlassen, sondern es sind poetische Tongemälde, in denen er sich mit Freiheit ergeht, denen er seine ganze schöne Kunstbildung dienstbar macht. Sie zeigen auch recht die reiche Entwicklung, die der Componist von seinen ersten träumerischen Versuchen zu der objectiv plastischen Darstellung der Welt ausser ihm durchgemacht hat. Wegen seines besonderen Reichthums heben wir den fünften Walzer (Des-dur, *Allegro giusto*) hervor. Einzelne sind in langsamerem Tempo (3, 6) geschrieben. An welches Vorbild der sehr graziöse vierte Walzer anklängt, werden wir dem Verfasser nicht zu sagen brauchen.

Auch über die

Spielsachen, 14 leichte Clavierstücke von Theodor Kirchner. Op. 35. 4 M. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

gehen wir rasch hinweg; in ihrer anspruchlosen kurzen Form scheinen sie ein Seitenstück zu dem Schumann'schen Album in seinem ersten Theile zu bieten, und, wie auch die sinnige Titel-Vignette andeutet, namentlich der lernenden Jugend einen anmuthigen und anregenden, dabei dem Geschmacke veredelnd dienenden Stoff bieten zu wollen. Dieser instructive Werth ist hier entschieden grösser wie der selbständig musikalische. Wer aber Kirchner's Muse schätzen gelernt hat, wird sich auch an diesen bescheidenen Spielen derselben erfreuen.

Und noch immer strömt uns weiterer Reichthum zu! Wir bedauern, uns kurz fassen zu müssen, nachdem wir den bisherigen Stücken schon so viel Antheil gewidmet haben; es genügt für alles Folgende, nochmals zu sagen, wie wir dieselbe Schaffensfreude, dieselbe feinsinnige Behandlung in Entwicklung, Harmonie und Figurenwerk, dieselbe echte und wahre Empfindung überall wieder finden. Es liegen uns weiter vor:

Phantasien am Clavier von Theodor Kirchner. Op. 36. 2 Hefte à M 3,50. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Mit dem Worte Phantasie soll hier nicht die Freiheit der Form bezeichnet werden, welche wir sonst bei Mozart, Beethoven, Schumann u. s. w. dadurch bezeichnen; die Stücke haben dieselbe runde und bestimmte Form, wie alle bisher besprochenen. Es sind Tonsätze, wie sie der reichen Phantasie des Verfassers an seinem Instrument entspringen, die er dann aber nach festem Gesetze gestaltet, damit sie nun die Phantasie des Spielers und Hörers in gleicher Weise anregen mögen. Den einzelnen Stücken giebt er dann besondere Bezeichnungen. Das erste, »Ein Lied« (Es-dur C, *Moderato cantabile*), ergeht sich in weiter schöner Cantilene; wir können es uns nicht versagen, als ein Beispiel statt vieler das Thema hierher zu setzen:

Eine solche Melodie, glauben wir, lässt alle Kritik verstummen. No. 2 Burleske (C-moll), von pikantem Reize. No. 3 Notturmo (As-dur), einschmeichelnder Gesang mit schärferen Accenten wechselnd, No. 4 Erzählung, anmuthig in Schumann'scher Weise, nicht ohne eine harmonische Härte gleich zu Anfang. No. 5 Trauer, in seinen lang sich ziehenden Motiven und dem Wechsel der Modulation sehr dunkel gefärbt, endlich No. 6 Walzer, der uns die Grillen wieder vergessen macht — alles charakteristische, Kunstsinn und Gemüth in gleicher Weise befriedigende Stücke.

Verwehte Blätter. Sechs Clavierstücke von Theodor Kirchner. Op. 41. 3 Hefte à M 2,50. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Ein Glück, dass der Componist diese verwehten Blätter eines reichen und üppigen Frühlings auch gerettet und seinen Freunden nicht vorenthalten hat. Sonst brauchen wir auch hier besonderes Lob nicht beizufügen; nur könnten wir vielleicht sagen, dass zu allen Vorzügen hier sich noch eine gewisse Schlichtheit und Durchsichtigkeit des Baus gesellt, welche die Schönheit der Erfindung nur noch mehr hervortreten lässt. No. 1 (*Moderato*, Fis-dur C), von einschmeichelndster Melodik und reizendem Zauber der Modulation; No. 2, *Allegretto*, A-dur $\frac{3}{4}$, von anmuthiger Naivität; No. 3, *Poco Allegretto*, H-dur $\frac{6}{8}$, munter und frisch bewegt; No. 4 (*Allegro*, G-dur C), aus Sech-

zehntelgängen mit begleitenden Motiven zart gewoben; No. 5 (B-dur $\frac{3}{4}$, ziemlich langsam), ein innig empfundenes, zweistimmig gedachtes Lied; endlich No. 6 (*Andante*, $\frac{3}{4}$ F-dur), kindliche Unbefangenheit malend. Was hilft hier alle Beschreibung! die Stücke müssen erklingen.

In den beiden letzten noch vorliegenden Sammlungen finden wir unseren Meister auf Chopin'schen Pfaden, ohne dass die Grundverschiedenheit des deutsch empfindenden und des slavisch phantastischen Künstlers verdeckt würde. Wir haben noch vor uns liegen:

Mazurkas für Clavier von Theodor Kirchner. Op. 42. Heft 4 3 N. Heft 2. 4 N. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Vier Polonaisen für Clavier von Theodor Kirchner. Op. 43. 5 N, Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Die Mazurken bieten glücklich erfundene, scharf pointirte und im Geiste des phantastischen Tanzrhythmus erfundene Motive in der geschickten Verarbeitung, wie wir sie bei Kirchner nun längst kennen. Im Feuer der Empfindung, meint man, genügt ihm zuweilen das Clavier nicht mehr, man hört Paukenschläge und Triangel, Tremolo der Geigen und Bläse, und möchte annehmen, dass hier an größere Tonmassen gedacht sei. Möchte sich Kirchner nicht auch einmal mit solchen versuchen? Durch Mannigfaltigkeit und den Reiz des Phantastischen, dem grosse Kühnheit der Harmonie noch zur Seite steht, zeichnet sich namentlich No. 5 aus.

Die Polonaisen, ebenfalls geistreich gearbeitet und charakteristisch, machen nicht ganz den natürlichen Eindruck, den der leichten und fließenden Erfindung, sondern haben die Spuren des Gedankens und der Arbeit nicht ganz verwischt. Das gilt namentlich von der ersten und dritten, während die zweite und vierte leichter und schneller zugänglich sind. Die Harmonisirung überschreitet zuweilen an Kühnheit die erlaubten Grenzen, folgender Rückgang aus A-moll nach Des-dur in der zweiten Polonaise:

dürfte auch das nachsichtige und an die moderne Harmonik gewöhnte Ohr verletzen. Geschickter, lebensvoller Vortrag wird auch diese Polonaisen übrigens sämmtlich ohne Zweifel wirkungsvoll erscheinen lassen; auch sie geben den Reichtum und die Kunstbildung ihres Meisters in jeder Note zu erkennen.

Wir scheiden von dem reichen uns dargebotenen Schatze aus dem Innern dieser ganz eigenartigen, selbständigen und echten Künstlernatur in der Hoffnung, dass ihm diese seine Schöpfungen in den weitesten Kreisen neue Freunde zuführen werden. Und da alles so rein für das Instrument gedacht und mit genauester Kenntnis seiner Klangwirkungen geschaffen ist, da die Mehrzahl der Stücke geübte Spieler voraussetzt und auch der Virtuosität Spielraum giebt sich zu entfalten, so ist der Wunsch gerechtfertigt, diese Stücke auch auf den Concertprogrammen unserer Pianisten, auf denen doch so viel Werthloses Platz findet, aufgenommen zu sehen. Die Werke eines Tondichters, der unbedenklich zu den bedeutendsten Claviercomponisten der neueren Zeit gerechnet werden muss, dürften auch dem größeren Publikum nicht länger unbekannt bleiben. Wir aber werden die schaffende Thätigkeit, wie bisher, mit lebendigstem Antheile verfolgen, und würden uns zugleich sehr freuen, ihm gelegentlich auch auf dem gesanglichen Gebiete wieder zu begegnen. *)

Dr. H. Deiters.

*) Nachdem wir dies geschrieben, sehen wir unsern Wunsch bereits erfüllt; die neuen Lieder Kirchner's heben wir uns zu demnächstiger Besprechung auf.

J. S. Bach's „Kunst der Fuge“ betreffend

steht auf Seite 685 des zweiten Bandes der sehr lesenswerthen Bach-Biographie von Philipp Spitta die Notiz, dass Friedemann Bach Forkel gegenüber geäußert habe, sein Vater hätte den Namen Bach als Fugenthema nur in der Kunst der Fuge angebracht. Spitta bemerkt dazu: »Das klingt sehr entschieden und ist doch in doppelter Beziehung falsch. Was die Kunst der Fuge betrifft, so wissen wir nunmehr, dass das von Friedemann gemeinte Stück garnicht hinein gehörte und plaidirt dann in Bezug auf die bekannte B-A-C-H-Clavierfuge für die Autorschaft Sebastian Bach's, — einmal also diese letztgenannte Fuge für dessen Arbeit erklärend und zweitens Nr. 15 aus der Kunst der Fuge als zu diesem Werk nicht gehörig bezeichnend. — Auch Rust (siehe die Vorrede zur betreffenden Ausgabe der Bachgesellschaft) theilt Hauptmann's Ansicht, welcher die 15. Fuge zwar als sehr schätzenswerthe Zugabe, aber doch nur als solche, betrachtet und seine Anschauung dadurch begründet, dass Bach in dieser das ursprüngliche Thema verlassen, die Fuge auch sonst auf keine Weise einen wesentlichen Bestandtheil des Ganzen bilde. — Dem gegenüber ist es interessant zu sehen, wie sich das B-A-C-H fast durch das ganze Werk hindurchzieht, theils versteckt und zerstückelt, theils deutlicher hervortretend, bis es in der elften Fuge plötzlich in voller Klarheit dasteht. In Folgendem einige Beispiele:

Fuga I, Takt 10—12:

ferner Takt 19—20 im Bass:

Takt 36—38 im Tenor:

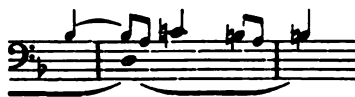
Fuga III, Takt 22—23:



Fuga IV, Takt 59—64:



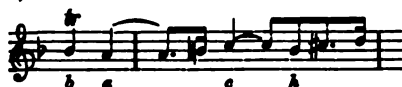
und in den letzten vier Takten:



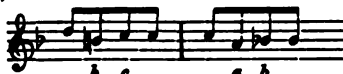
Fuga V, Takt 40—44:



Fuga VI, Takt 4—5:



Fuga VIII, Takt 44—45:



Takt 50:



vergl. in dieser Fuge u. a. die Takte 62, 75, 85—86, 90, 114; dann Takt 149:



ferner 159—160.

Fuga IX, Takt 20—21:



und dazu Takt 22—23:



Die betreffenden Stellen in der elften Fuge sind besonders die Takte 40—44, 44—45, 73, 75—76 und vor Allem Takt 90:



Ob in allen diesen und noch einigen anderen Fällen das Vorkommen des B-A-C-H ein rein zufälliges, oder ob sich in ihnen ein innerer musikalischer Zusammenhang, auch mit der letzten (15.) Fuge, offenbart, lasse ich dahingestellt; ebenso, ob die obengenannte Clavierfuge von Seb. Bach herrührt oder nicht. So viel aber ist unbestreitbar, dass das betreffende Thema schon in Nr. XI (resp. in Nr. VIII) enthalten ist und somit Friedemann Bach's Aeußerung sich als vollbegründet erweist, sobald man, selbst ganz abgesehen von der 15. Fuge, das Vorkommen dieses Themas in der Kunst der Fuge überhaupt in Betracht zieht. Im Interesse der Sache auf Vorstehendes hinzuweisen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Schwerin, 9. August 1880.

George Hepworth,
Großherzogl. Musikdirector.

Michael Kelly's Lebenserinnerungen.

Musikalische Nachrichten aus England, Italien, Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

V.

An der Oper in London.

(Schluss.)

[Reise nach Paris.] Am Sonntag Morgen fuhren Herr und Frau Crouch, Herr M'Donnell, Johnstone und ich in einer Postkutsche mit Vieren nach Dover ab und begaben uns ins Yorker Hotel, wo wir durch ungünstigen Wind bis zum Dienstag Morgen aufgehalten wurden. . . .

In Calais gingen wir zu Dessein's, assen ausgezeichnet zu Mittag und blieben die Nacht dort. Am nächsten Morgen fuhren wir nach Lisle und speisten in St. Omer. Im dortigen Hotel erzählte uns die Wirthin, dass Madame la grande actrice anglaise Siddons gerade gespeist und erst eine Viertelstunde vor unserer Ankunft das Hotel verlassen hätte. Ich fragte die Wirthin, was sie von Frau Siddons hielt? Sie sagte, sie hielt sie für eine schöne Frau, die es sich zum Studium gemacht hätte, einer Französin zu gleichen; »aber«, fügte sie hinzu, »sie hat noch Vieles zu lernen, bevor sie die Würde und Grazie einer solchen erlangt.« Nach dieser Rede konnte ich nichts Angenehmes in ihrem Htel mehr finden.

Wir schiefen im Mount Cassel und fuhren nach Lisle durch Belleisle — einem überall gleich schönen Landstriche. Lisle gefiel mir sehr.

Der Chevalier St. George hatte mit uns in demselben Hotel Zimmer gemiethet und trug uns auf der Violine einige Soli vor, die er selbst componirt hatte; er hatte auf diesem Instrumente unendliche Fertigkeit. Dieser schon oben erwähnte Ritter St. George war ein Kreole und ein ungemein begabter Mensch; man hielt ihn für den besten Fechter Europas und für einen ausgezeichneten Reiter; er hatte viele Musik componirt und war als guter Violinpieler sehr geschätzt. Als er mit Giornovick nach London kam, versuchten sie Concerte durch Subscription zu veranstalten, aber es gelang nicht. Um seine Finanzen wieder aufzubessern, ging er auf viele Vorschläge ein, und unter Andern nahm er Zuflucht zu einem, welcher ihm nicht zur Ehre gereichte. Ein Herr Goddard, ein berühmter Fechtmeister, forderte ihn in der öffentlichen Zeitung auf, im Pantheon zu fechten, welches gedrängt voll war, um Zeuge von Beider Geschicklichkeit zu sein; Jeder meinte, St. George werde der Sieger sein, aber das Gegentheil war der Fall — Goddard gewann. Ich war ebenfalls gegenwärtig und betrie

mich über den Ausgang, da St. George und ich intime Freunde waren. Es hiess nachher jedoch, dass er sich absichtlich besiegen liess, um eine grosse Summe Geldes zu verdienen; und wie der Apotheker in Romeo und Julie: »seine Armuth, und nicht sein Wille, ging darauf ein.

Im Theater zu Lisle war eine Truppe ausgezeichnete französischer Schauspieler, deren Vorstellungen wir an beiden Abenden besuchten.

Wir erreichten Cambrai, sahen die Kathedrale, ein schönes Gebäude, und fuhren weiter nach Chantilly, einem reizenden Flecken; die Alleen sind sehr schön angelegt. Als wir eine derselben durchschritten, war Johnstone entzückt, die Reihhühner umher gehen zu sehen, als ob sie sich sicher glaubten. Als wir noch früh am Abend Chantilly erreichten, nahmen wir die Ställe in Augenschein, den Stolz des Prinzen von Condé; unser Führer erzählte uns, dass er von Kind auf in den Ställen aufgewachsen sei. »Aber«, fuhr er fort, »Dank unseren guten Bürgern ist er jetzt keine grössere Persönlichkeit als ich selbst; bei Gott, jetzt stehen wir auf einer Stufe.« Die triumphirende Miene der Befriedigung, welche sich auf dem Republikaner-Gesicht des Schurken abspiegelte, als er den Sturz seines grossen, guten und unglücklichen Herrn erzählte, floss mir wirklich Schrecken ein; es schien das non plus ultra der Niedertüchtigkeit und Undankbarkeit zu sein.

Am Morgen fuhren wir nach Paris, wo wir uns in der Rue Neuve St. Marc prächtige Zimmer mieteten. Wir mieteten ebenfalls zwei französische valets de place, Namens Giuseppe und Louis; obgleich Beide sehr mittheilbar waren, liessen sie es doch nie an der gehörigen Achtung fehlen. Louis war ein starker Revolutionär, was ich auf folgende Weise entdeckte. Am dritten Tag nach unserer Ankunft in Paris speisten wir im Palais Royal; ich befahl Louis, mir um zehn Uhr nach dem Theater Montensier meinen Ueberzieher zu bringen. Nach dem Essen, ehe ich ins Theater ging, streiften die Damen mit Johnstone und mir um das Palais Royal herum und sahen gegenüber dem Café de Foi eine grosse Menschenmenge, einem Redner aufmerksam zuhören, welcher eindringlich zu ihnen sprach. Wir mischten uns unter sie und hörten die revolutionärste Sprache des Redners, in äusserst geschickten Wendungen und mit vieler Geläufigkeit. Johnstone fragte mich, ob ich je eine grössere Aehnlichkeit zwischen dem Redner und unserm valet de place, Louis, bemerkt hätte? Ich gab die Aehnlichkeit zu; wir gingen dann zum Theater.

Als wir um zehn Uhr fortgingen, fanden wir Louis an der Thür mit unseren Ueberziehern. Während er uns beim Abendessen bediente, wandte ich mich zu ihm und sagte: »Im Palais Royal hörten wir heute Abend einen Mann mit grosser Beredsamkeit und Kraft zu einer Menschenmenge reden, dessen Person Ihnen, Louis, so gleich, dass wäre die Farbe Ihres Ueberziehers nicht verschieden, ich darauf geschworen hätte, dass Sie es waren.« »Mein Herr,« sagte er, »Sie würden recht geschworen haben, ich war es allerdings, obgleich in einem andern Ueberzieher, als in diesem; ich wechselte ihn, ehe ich Sie vom Theater holte.« »Ist es möglich?« sagte ich erstaunt, »ich habe Sie doch als valet de place und nicht als Redner im Palais Royal engagirt.« »Herr«, erwiderte mein Diener, »Sie sagten, Sie hätten mich vor zehn Uhr nicht nöthig, und ich solle mit Ihrem Ueberzieher am Theater sein, wo ich auch pünktlich eintraf; mittlerweile gehörte mir die Zwischenzeit, und ich verbrachte sie so, wie es mir gut dünkte.« Alles in Allem genommen, hielt ich es für das Beste, ihm Recht zu geben, und es ist wahr, so lange er in unserem Dienste war, erwies er sich als der aufmerksamste Diener und wurde sonderbarer Weise dadurch nicht verdorben, dass er sich ausser Dienst seinem Herrn gleich stellte.

Wir verweilten drei Wochen in Paris, sahen alle Merk-

würdigkeiten und gingen jeden Abend zu irgend einem Theater. Am ersten Abend begaben wir uns zur Grossen Oper; Aller Augen waren auf Frau Crouch gerichtet, welche in einer Loge in einem sichtbaren Theile des Theaters sass; die Zuhörer starrten sie missvergüht an und flüsternten mit einander. Ein Herr, der sich in unserer Loge befand, erklärte uns dieses; die arme Frau Crouch trug (mit der Ungebhörigkeit gänzlich unbekannt) eine weisse Rose im Haar, die Farbe der Royalisten. Bis sie die Loge verliess, befand sie sich wie auf Dornen, wurde aber nicht beleidigt, was sehr seltsam war, wenn man bedenkt, wie vollständig die Herrschaft der Anarchie das Volk aufgebracht hatte.

Im Faubourg St. Germain befand sich eine italienische Oper. Unter den Mitwirkenden waren auch meine Freunde Mandini und seine Frau, Viganoni, Rovedino u. s. w., welche sich sehr aufmerksam gegen uns benahmen. Uns zu Ehren wurden angenehme Gesellschaften veranstaltet, auch eine bei dem mit Recht berühmten Schauspieler Monsieur La Rive in seinem Hause (oder Palast vielmehr) in den Champs de Mars. Seine Lebensweise war glänzend, und einem besseren Diner als dem seinigen wohnte ich wohl nie bei. Dieser grosse Tragöde trieb allerlei Scherz, um uns zu belustigen. Aus dem Speisesaal begaben wir uns in sein geräumiges Bibliothekzimmer, welches in einen schönen Garten führte, voll von Orangen- und Citronenbäumen. An verschiedenen Stellen im Bibliothekzimmer hingen die mannigfachen Lorbeerkränze, die man ihm in den verschiedenen Theatern Frankreichs für sein Spiel verehrt hatte, mit Abschriften von Versen begleitet, die sein wunderbares Talent feierten. Er spielte in Ducie's »Romeo und Julie« eine Scene; es war diejenige, wo Montague (der in ihrem Spiel eine grosse Persönlichkeit zu sein scheint) dem Capulet Rache und Hass schwört.

Seine Recitative werde ich nie vergessen; es war die wahre Essenz der schauspielerischen Kunst. Johnstone, Frau Crouch und ich konnten vor Bewunderung keine Worte finden. In seiner Bibliothek hing ein Stahlstich von Frau Siddous als tragische Muse nach dem Gemälde von Sir Joshua [Reynolds]. Er bedauerte, noch nicht ihre persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben, bat mich aber, ihr mitzuthemen, dass, wenn sie ihn in Paris mit einem Besuche beehren wolle, er ihr bis Calais entgegenkommen würde, blos um sie als Gast in sein Haus zu führen; und er fügte hinzu, es würde ein stolzer Tag für ihn sein, ein so grosses Genie zu bewillkommen. Er schenkte mir einen schönen Stahlstich von Le Kain, dem grossen Tragöden, seinem Vorgänger im Théâtre Français, welchen ich, bei meiner Rückkehr nach London, John Kemble gab. Ich hatte die Genugthuung, La Rive in mehreren seiner besten Rollen zu sehen; seinen »Wilhelm Tell« bewunderte ich besonders. Seine Art und Weise, den Apfel zu schiessen, und der starke Contrast der Leidenschaften, welchen er an den Tag legte, waren meisterhaft und ernteten von seinen entzückten Zuhörern donnernden Beifall.

Mehr als einmal besuchte ich die Nationalversammlung; Frau Crouch und Johnstone waren bei einer grossen Debatte gegenwärtig, als Mirabeau seinen Bruder, der in Berlin war, mit grosser Kraft und Beredsamkeit gegen vorgebrachte Beschuldigungen vertheidigte.

Die Zeit unserer Abreise von Paris rückte immer schneller heran; denn bevor ich London verliess, hatte Le Texier, der französische Schriftsteller, Gretry's Oper »La Caravane« ins Englische übersetzt, Herr Linley hatte die ursprüngliche französische Musik den englischen Worten sobequemt, und nun sollte das Werk bei der Eröffnung des Drury Lane-Theaters gegeben werden. Da Frau Crouch und ich hervorragende Rollen darin hatten, war mir viel darum zu thun, es in der Grossen Oper in Paris aufgeführt zu sehen und Beobachtungen über

ihr Spiel zu machen. Ich theilte Herrn Gardel meinen Wunsch mit, und er war so höflich (obgleich ein anderes Stück aufgeführt werden sollte) »The Caravan« zu geben, um unsere Neugierde zu befriedigen. Es wurde sehr gut gespielt, und die Decorationen und Scenerien waren ganz herrlich; wir sahen auch die Oper »Blue Bear«. »Racole Barbe bleue« ist der französische Titel davon; der schöne Bassist Chenard war im Barbe Bleue berühmt, und Madame Dugazon als Fatima, sowie Fräulein Cretue als Irene spielten Beide ausgezeichnet; die Musik von Grétry war gut; aber der Geschmack des französischen und englischen Publikums ist so verschieden, dass, als ich im Drury Lane-Theater den »Blue Beard« spielte, ich keinen einzigen Takt von Grétry beibehielt. Auf Frau Crouch machte die Handlung des Stückes besonderen Eindruck; sie schrieb sich das Programm des Dramas auf, in der Absicht, es für Drury Lane dramatisiren zu lassen; Johnstone copirte die Musik, um sie Herrn Garris in Covent-Garden zu bringen, und in diesem Theater kam das Stück, glaube ich, als eine Pantomime von Delpini auf die Bühne; ich sah es aber niemals in dieser Gestalt und hörte nur, dass es keinen Erfolg hatte.

Nachdem wir uns von unsren gütigen Freunden nach sechs-wöchentlichem Aufenthalt verabschiedet hatten, verliessen wir Paris — ich meinerseits mit grossem Bedauern, da ich den Ort voll fand von Lust und Vergnügen, sehr verschieden von Rousseau's Beschreibung desselben:

Oh Paris! ville pleine de brouillard!
Et couverte de boue,
Où les hommes connaissent pas l'honneur,
Ne les femmes la vertu.

Wir reisten auf die bestmögliche Weise über Amiens, Abbeville, Montreuil und kamen sicher in Boulogne an, wo wir vier Tage durch widerwärtigen Wind aufgehalten wurden. Endlich fuhren wir ab, hatten eine Ueberfahrt von vier Stunden und erreichten das Yorker Hotel in Dover; durchaus nicht unzufrieden, abermals in diesem freien, glücklichen Lande zu sein, mit guter alter englischer Speise vor uns.

Ende des ersten Bandes.

(Uebersetzt von Cécilie Chrysanter.)

Nachwort.

Mit diesem Bericht über einen wiederholten Besuch in Paris schliesst Kelly den ersten Band. Mit Weglassung nichtmusikalischer oder deutschen Lesern fernliegender Angelegenheiten ist derselbe hier vollständig und in der tagebuchartigen Reihenfolge mitgetheilt, welche der Autor bei seiner Aufzeichnung eingehalten hat.

Der zweite Band wird aber eine andere Behandlung erfordern. Derselbe bezieht sich fast ausschliesslich auf englische musikalische Verhältnisse, hauptsächlich Londoner Opern, und kann daher bei weitem nicht das allgemeine Interesse in Anspruch nehmen oder die Bedeutung besitzen, welche dem ersten Bande, namentlich den Berichten aus Wien und Italien, zuerkannt werden muss. Der Grund liegt hauptsächlich darin, dass aus dem damaligen musikalischen Treiben in England keine einzige Gestalt von allgemeiner Bedeutung hervorrage. Um nun die für die Musikgeschichte vielfach werthvollen Berichte, in deren Erzählung die bekannte Munterkeit des leichtlebigen Kelly sich niemals verläugnet, auch deutschen Lesern zu überliefern, ohne ihnen zuzumuthen, das englische Original in ganzer Breite zu durchwandern, bleibt nur der eine Weg übrig, dass wir den Stoff in Rubriken zusammen ziehen. Unter passenden Orts-, Personen- und Sachnamen (z. B. London, Paris,

Storace, Mara, Mozart, Catalani, Oratorien u. s. w.) wird daher alles zu finden sein, was der zweite Band enthält. Ausser der Kürze und Uebersichtlichkeit erwächst uns hieraus noch der weitere Vortheil, dass orientirende Bemerkungen eingeflochten werden können, welche das Verständniss des Mitgetheilten erleichtern und den ganzen Gegenstand mit der musikalischen Zeitgeschichte in Verbindung setzen. Letzteres hat Kelly gänzlich unterlassen; seine Aufzeichnungen sind rein persönlich gefasst, von irgend einer weiterblickenden Beurtheilung musikalischer Werke oder Personen findet sich kaum eine Spur. Der grosse Werth dieser Memoiren liegt lediglich in der treuen Beobachtung und sachkundigen Beschreibung dessen, was dem Autor vor Augen kam. *Chr.*

Nachrichten und Bemerkungen.

* (Regensburger Musikverhältnisse.) In dem Artikel »Die Enthüllung des Palestrina-Denkmalis in Rom« in Nr. 30 d. Ztg. bemerkten wir am Schlusse gegen Herrn Fr. Witt, er möge lieber der musikalischen Degeneration in Regensburg nachforschen. Damit sollte nur gesagt werden, dass Herr Witt sich zunächst um die Mängel in seinem Kreise bekümmern möge. Als jene Worte geschrieben wurden, war uns aber nicht gegenwärtig, dass der Genannte seit elf Jahren garnicht mehr in Regensburg sich befindet; der von uns gewählte Ausdruck ist um so weniger zutreffend, als die kirchen-musikalische Richtung des Herr Witt in den massgebenden Kreisen Regensburgs ohne Anhang ist. Es war also ein Irrthum, ihn dort für eine tonangebende Persönlichkeit zu halten, und hiermit wird auch die »Degeneration« hinfällig, soweit sie sich auf Regensburg beziehen soll. Die dort im Dom unter Kapellmeister Haberl's Direction zur Auführung gelangende gediegene Musik hat ihren Grund in den Werken des 16. Jahrhunderts.

* Beethoven ist in England schon seit längerer Zeit derjenige Tonkünstler, dessen Werke am meisten geschätzt werden. Im Laufe dieses Sommers kam dort besonders häufig die 9. Symphonie zur Aufführung, und die Londoner »St. James' Gazette« veröffentlicht nun, und zwar in deutscher Sprache, den nachstehenden dichterischen Erguss über die sämtlichen Symphonien Beethovens, wobei die Erinnerung an die Neunte deutlich durchklingt:

»Neunmal sprach das schöpferische Wort der Tönebeherrscher,
Fasste der Zaubermacht neunfache Kette die Welt;
Fasste den Geist, die Natur, die Wonne der heiteren Jugend,
Heldenthaten und Tod, Schicksal und Trauer und Noth;
Bis durch Menschenstimme gelockt im entschleierte[n] Himmel
Glanzend vom Sternenzelt Freude, die göttliche, schwebt.«

Seltensam genug ist es, dass man dort nicht mehr an diejenige Beethoven'sche Symphonie denkt, welche er ausdrücklich für England bestimmt hat, an »Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria«. Diese enthält doch ebenso gut Beethoven'sche Musik, wie alle übrigen, und wurde vom Componisten in seiner besten Zeit geschrieben. Aber »Wellington's Sieg« steht bei uns nicht in Gunst, und auf deutsche Einflüsse ist der Beethoven-Cultus in England zunächst zurückzuführen. Selbständig wird dort in dieser Beziehung zur Zeit nicht das geringste unternommen; alles steht unter der Herrschaft der populären Phrase.

[188] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

CONCERT

für Violine
 mit Begleitung des Orchesters

componirt
 und Herrn August Wilhelmj gewidmet
 von

Friedrich Gernsheim.

Op. 42.

| | | |
|--|-------|------------|
| Orchester-Partitur | netto | ℳ 49. — |
| Orchesterstimmen complet | | — 45. — |
| Violine 1. 2. Bratsche, Violoncell, Contrabass | | — 7. 4. — |
| Mit Pianoforte | | — 7. 50. — |
| Prinzipalstimme apart | | — 3. — |

[184] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von
L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von

G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur
 zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 ℳ. — In feinstem Leder
 Pr. 60 ℳ.

Das Werk enthält nechstehende Beilagen:

1. Beethoven's Portrait, in Kupfer gestochen von G. Goussensbach. —
2. Vier bildliche Darstellungen, gezeichnet von Moritz von Schmidt, in Kupfer gestochen von H. Marx und G. Goussensbach, nämlich: Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Szene. Pistolen-Szene. Ketten-Abnahme. — 3. „An Beethoven“, Gedicht von Paul Hoyer. — 4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. — 5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) — 6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

[185] Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

- Bargiel, Wald.,** Pianoforte-Werke zu zwei Händen.
 Op. 8. Drei Charakterstücke. Einzeln: No. 4. C moll. ℳ 4. —
 No. 2. G dur. ℳ 4. —. No. 3. Es dur. ℳ 4. 25.
 — Op. 31. Suite. Einzeln:
 Präludium ℳ —. 75. Elegie ℳ —. 75. Marcia fantastica ℳ 4. —.
 Scherzo ℳ 4. —. Adagio und Finale ℳ 4. 75.
Beethoven, L. van, Militär-Marsch. Ddur. Arrang. für zwei Pft.
 zu acht Händen von C. Burchard. ℳ 3. —.
Emmerich, Robert, Op. 49. Vlneta (Dichtung von W. Müller), für
 eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ℳ 2. —.
 »Aus des Meeres tiefem Grunde.
Herrmann, Rich., Op. 4. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Be-
 gleitung des Pianoforte. ℳ 4. 75.
 No. 4. *Serenade.* »Wenn vom Berg mit leisem Trille. — 2. *In
 der Ferne.* »Will ruhen unter den Bäumen. — 3. *Liebesklage.*
 »Seit ich geseh'n in deine schönen Augen.

Hofmann, Heinrich, Op. 52. Der Trompeter von Sickingen. Sechs
 Clavierstücke nach J. F. von Schaff's gleichnamiger Dichtung.

Ausgabe zu vier Händen. 2 Hefte à ℳ 4. —.

Ausgabe zu zwei Händen. 2 Hefte à ℳ 8. —.

— Op. 53. *Salve Regina.* Adesste fideles (Weihnachtlied). Für ge-
 mischten Chor. Partitur und Stimmen ℳ 2. —.

»Salve regina mater misericordiae. »Adesste fideles, laete trium-
 phantes.

Höppner, Carl Magnus, 30 der schönsten italienischen Volks-
 melodien, meist mit neuem, deutschen, für die Jugend geeigneten
 Texte versehen von Robert Kretschmer. Ausgewählt und für eine
 Singstimme mit Clavierbegleitung bearbeitet. Gr. 8°. Cart. n. ℳ 3. —.

Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für
 Pianoforte und Violine. Originale und Bearbeitungen. Erste Reihe.
 Einzel-Ausgabe:

No. 1. Bach, J. S., Adagio aus der Sonate No. 4 H moll, revidirt

von Fr. Hermann. ℳ —. 75.

— 2. Beethoven, L. van, Rondo aus der Sonate Op. 5 No. 2. Be-
 arbeitung von Ferd. David. ℳ 3. 25.

— 3. Schubert, Fr., Scherzo aus der Symphonie C dur. Bearbei-
 tung von Fr. Hermann. ℳ 3. —.

Maier, Amanda, Schwedisch a. d. sechs Stücken für Clavier und
 Violine. Bearbeitung für Orchester von Fr. Rosenkranz.
 Partitur ℳ 3. 50. Orchesterstimmen ℳ 6. —.

Mayer, Max, Op. 3. Improvisationen über ein Originalthema für
 das Pianoforte. ℳ 3. —.

Mozart, W. A., Clavier-Concerte. Neue revidirte Ausgabe mit Finger-
 setz und Vortragszeichen für den Gebrauch im Königl. Conserva-
 torium der Musik zu Leipzig versehen von C. Reinecke.

No. 14. Es dur $\frac{3}{4}$. ℳ 3. —. No. 17. G dur C. ℳ 3. 25.

Neumüller, Jos. Ferd., Die Illerthaler. Liederspiel mit Tanz in
 einem Acte. Clavierauszug mit Text ℳ 2. 50.

Schumann, Rob., Op. 15. Kinderszenen. Leichte Stücke für das
 Pianoforte. Für den praktischen Gebrauch beim Unterricht mit
 Fingersetz bezeichnet von S. Jadassohn. ℳ 3. 50.

Tardif, Lucien, Caprice für Pianoforte und Violine. ℳ 2. —.

Wiesner, Richard, Op. 43. Drei Lieder für eine Singstimme mit Be-
 gleitung des Pianoforte. ℳ 4. 50.

No. 4. »Der Mais, der Maier. — 2. »Zu Ostern wird die Erde. —

3. »Sonstagsglocken. »Abendglocken grüßen leise.

Zweistimmige Lieder (im Chor zu singen) für Sopran u. Altstimme
 mit Clavierbegleitung, für den Haus- und Schulgebrauch. Gesam-
 melt von H. M. Schletterer. Stimmen. 100. Sopran, Alt
 à n. ℳ 4. —.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Seriensausgabe. — Partitur.

Serie III. **Kleinere geistliche Gesangswerke.** No. 5—16. ℳ 9. 30.

No. 5. Kyrie (K. No. 344). — 6. Spruch. »God is our Refuge

(K. No. 20). — 7. »Veni Sancto Spiritus (K. No. 47). — 8. Mi-

serere (K. No. 23). — 9. Antiphone. »Quaerite primum regnum

Dei (K. No. 26). — 10. Regina Coeli (K. No. 168). — 11. Regina

Coeli (K. No. 127). — 12. Regina Coeli (K. No. 376). — 13. Te

Deum (K. No. 444). — 14. Tantum ergo (K. No. 442). — 15. Tan-

tum ergo (K. No. 497). — 16. Zwei deutsche Kirchenlieder

(K. No. 343).

Einzel-Ausgabe. — Partitur.

Serie II. **Litanien und Vespern.** No. 1—7.

No. 1. Litanie Lauretane Bdur (K. No. 106). ℳ 4. 30. — 2. Li-

tanie de venerabili altaris sacramento Bdur (K. No. 125).

ℳ 4. 05. — 3. Litanie Lauretane Ddur (K. No. 195). ℳ 3. 75.

— 4. Litanie de venerabili altaris sacramento Esdur (K.

No. 243). ℳ 4. 80. — 5. Dixit et Magnificat Cdur (K. No. 193).

ℳ 3. 10. — 6. Vesperae de dominica Cdur (K. No. 324). ℳ 3. 60.

— 7. Vesperae solennes de confessore Cdur (K. No. 339).

ℳ 4. 30.

Volksausgabe.

No. 440/43. **Cramer, Studien** für das Pianoforte. 4 Hefte à ℳ 4. —.

219. **Henselt, Pianofortewerke** zu zwei Händen. ℳ 7. —.

323. **Klavier-Concerte** alter und neuer Zeit, herausgegeben von

C. Reinecke. Erster Band. ℳ 9. —.

367. **Liszt, Studien** für das Pianoforte. ℳ 5. —.

Prospecte: Heinrich Hofmann's Compositionen.

Jean Louis Nicodé's Compositionen.

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 25. August 1880.

Nr. 34.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die Klangfarbe der Tonarten. — Anzeigen und Beurtheilungen (Heinrich Adolf Köstlin, Geschichte der Musik im Umriss. Kleinere Schriften aus dem Nachlasse von A. W. Ambros. Erster Band: Aus Italien). — Anzeiger.

Die Klangfarbe der Tonarten,

theoretisch erklärt von Alex. W. A. Heyblem.

Die Procedur der Tonarten-Wahl nimmt bekanntlich beim Componisten ihren Verlauf theilweise zufolge der Inspiration, theilweise aber auch zufolge näherer Ueberlegung. Zunächst wird immer die Tonart von selbst schon bestimmt durch die Lage resp. Tonhöhe des gedachten Motivs, und ist somit der Componist schon von vorne herein mit sich selbst darüber im Reinen, weshalb ein Musikstück aus G oder A und nicht aus D oder E gehen soll. Dagegen ist die Frage, warum eine gewisse Tonart und nicht die nächst angrenzende gewählt werden soll, falls sich dabei nicht auch technische Gründe geltend machen, namentlich bei Orchester- und Claviermusik hauptsächlich abhängig von der mehr oder weniger passenden Klangfarbe der verschiedenen Tonarten, und wird also zufolge näherer Ueberlegung beispielsweise für ein Musikstück heiteren Charakters A-dur gewählt und nicht das mehr weiche As-dur oder das mehr ernste B-dur.

Dieser Unterschied in der Klangfarbe hat in einer früheren Periode einigen Theoretikern, namentlich C. F. L. Schubert (Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, 1806) Veranlassung gegeben, jeder Tonart einen bestimmten Hauptcharakter beizulegen, resp. jede Tonart zur musikalischen Darstellung einer gewissen Reihe verwandter Gemüthsstimmungen und Situationen als besonders geeignet zu erklären. Indem aber die erwähnte Farbenverschiedenheit sich hauptsächlich nur bei Streichinstrumenten und beim Clavier (mit gänzlicher Ausschliessung der Singstimmen wie auch der Blasinstrumente und der Orgel) und dann noch nur bis zu einem gewissen Grade geltend macht, so hat sich die Theorie einer mehr oder weniger eng begrenzten Charakteristik der Tonarten als durchaus unhaltbar bewiesen. Lässt es sich auch allerdings nicht abläugnen, dass einzelne Tonarten, wie z. B. F-moll und H-dur, einen mehr bestimmten Charakter besitzen und dem zufolge mehr für besonders passende Situationen und Gemüthsstimmungen angewendet werden, so ist das doch mit den Tonarten im Allgemeinen nicht der Fall. Im Gegentheil, mehrere Stellen in den Werken berühmter Meister haben den schlagendsten Beweis dafür geliefert, dass dieselbe Tonart oft zur Darstellung ganz entgegengesetzter Situationen und Charaktere angewendet werden darf und auch passend befunden ist. In merkwürdiger Weise tritt diese Thatsache zum Vorschein in grossen Vocalwerken wie Opern und Oratorien, und zwar weil die Singstimmen dem Einfluss der Klangfarben nicht unterworfen sind, während solches im Orchester nur mit den Streichinstrumenten der Fall ist. In

xv.

Weber's »Euryanthe« ist die sonst heitere Tonart A-dur angewendet worden im Quartett: »Lass mich empor zum Lichte wallen« (Finale des zweiten Acts), wo die Situation sehr tragisch und die Stimmung der Musik nichts weniger als heiter ist. In ihrem ursprünglich heiteren Charakter erscheint dann bei ganz anderer Situation dieselbe Tonart im dritten Act beim Chor der Landleute: »Der Mai bringt frische Rosen dar«. Auf annähernd ähnliche Erscheinungen stößt man beim Vergleich irgend eines Vocalsatzes mit einem Theil eines Instrumentalwerkes. Die Tonart C-dur z. B. erscheint im Schlusssatze des ersten Finale vom »Don Juan« in einem sehr leidenschaftlichen und zornigen Charakter; einen triumphalen Charakter dagegen trägt dieselbe Tonart im Finale der Beethoven'schen C-moll-Symphonie. Dergleichen Beispiele liefern wohl den endgültigen Beweis, dass im Grossen und Ganzen eine einigermaassen eng begrenzte Charakteristik der Tonarten sich nicht behaupten lässt. Uebrigens braucht es hier wohl keiner besonderen Erwähnung, dass Tempo, Rhythmus und Taktart auch eine Rolle mitspielen.

Hiermit kann das physiologische Gebiet der Tonartenfrage verlassen werden, zumal da es mir hauptsächlich zu thun ist, den physischen Theil dieser Frage zu besprechen.

Dass die Tonarten an Klangfarbe verschieden sind und diese Natur-Erscheinung bei einigen Musikinstrumenten wohl, bei anderen dagegen nicht zum Vorschein kommt, solches ist eine anerkannte Thatsache. Nichtsdestoweniger ist der Grund dieser Erscheinung lange vergebens gesucht worden, und sind, so viel mir bekannt, die Theoretiker darüber bisher noch nicht zur Klarheit gelangt. Ein genaues Studium der Akustik, wozu mich die Abfassung meines Lehrbuchs der Musik (Dritter Band: »Akustik«, bereits vor drei Jahren in der holländischen Sprache bei Nijgh en van Ditmar zu Rotterdam erschienen) veranlasste, führte mich aber, meiner Meinung nach, auf die Spur der wahren Theorie, wodurch der Unterschied in Klangfarbe der Tonarten sich auf natürliche Weise erklären lässt, und sei es mir daher erlaubt, in den folgenden Zeilen das Resultat meiner Forschung auch den Lesern dieses Blattes bekannt zu machen.

Die Klangfarben-Frage lässt sich am besten erledigen, wenn man seine Aufmerksamkeit richtet auf die Wirkung der in der Akustik-Lehre bekannten mit dem primären Ton mitklingenden Töne, wie auch auf die Resonanz-Beschaffenheit namentlich der Saiteninstrumente.

Eine gespannte, jedoch frei in der Luft hängende Saite bringt, wenn in Schwingung versetzt, nur einen schwachen und kurz andauernden Klang hervor, während dieselbe Saite,

falls über einen Resonanzkasten gespannt, einen starken und klavollen Ton hören lässt. Der Grund dieser Erscheinung liegt in dem mehr oder weniger genügenden Mitklingen der Oberlöne. Daher, dass es gerade die Resonanzkasten der Seiteninstrumente (beim Clavier der Resonanzboden) sind, welche vornehmlich zur Verstärkung der Obertöne mitwirken. Auf diese Facta als Basis lässt sich bald die Theorie bauen, welche erklärt, warum bei einigen Musikinstrumenten Unterschied in Klangfarbe zwischen den Tonarten bestehen muss, wie auch weshalb diese Erscheinung sich bei Seiteninstrumenten wohl, bei anderen Instrumenten dagegen nicht offenbart.

Indem die Obertöne, welche dem wirklich erzeugten (primären) Ton am nächsten sind, in einigen Fällen sogar stärker klingen als der primäre Ton selbst, so hat diese Erscheinung zur Folge, dass sowohl zwischen dem primären Ton und den Obertönen, als auch zwischen den Obertönen selbst, Combinationstöne entstehen, welche bei Saiteninstrumenten mehr als bei anderen Instrumenten verstärkt werden, und zwar zufolge des Mitklagens der leeren Saiten, welche durch die Resonanz mitschwingen.

Auf praktischem Wege lässt sich hiervon gleich der Beweis liefern, wenn man auf der Violine den Zweiklang $a' e''$ (siehe A) erst bei der gewöhnlichen Stimmung (siehe B), nachher aber auch bei der modificirten Stimmung (siehe C) hören lässt.



Bei der Stimmung C hört man den Differenz- oder Combinationston, welcher um eine Octave tiefer liegt als a' viel stärker und deutlicher mitklingen, als bei der Stimmung B. Der Grund dieser Erscheinung liegt darin, dass der Differenzton klein- a bei der Stimmung C verstärkt wird durch das Mitklingen der untersten leeren Saite, welche ebenfalls klein- a giebt, was natürlicherweise bei der Stimmung B nicht stattfinden kann. Infolge dieser Mitwirkung des Combinationstons wird der Zweiklang $a' e''$ bei der Stimmung C stärker und auch voller klingen als bei der Stimmung B.

Bei einem Versuch mit modificirter Stimmung wird eine ähnliche Erscheinung stattfinden, wenn man statt eines Zweiklanges nur einzelne Töne auf der Violine hören lässt. Beispielsweise streiche man den Ton a' auf der dritten leeren Saite, erst bei der Stimmung B, nachher bei der Stimmung C. Während des Streichens berühre man mit einer der Fingerspitzen bei Unterbrechung kurz andauernd und schwach eine der drei übrigen Saiten und man wird wahrnehmen:

- dass die unterste Saite das eingestrichene a' hören lässt, also den Differenzton, welcher aus dem primären Ton und dessen erstem Oberton entsteht;
- dass die zweite Saite das zweigestrichene a'' hören lässt, also den ersten Oberton des primären Tons, hier aber verstärkt vom Differenzton, welcher aus dem primären Ton und dem zweiten Oberton entsteht;
- dass die vierte (oberste) Saite das zweigestrichene e'' hören lässt, also den zweiten Oberton des primären Tons, welcher aber verstärkt wird vom Differenzton des primären und dritten Obertons.

Bei diesem Versuch wird aber wahrgenommen, dass der Differenzton, von der untersten Saite erzeugt, bei der Stimmung B sehr schwach klingt, bei der Stimmung C dagegen in stärkerem Grade gehört wird; und ebenso, dass die zwei Töne, welche auf der zweiten und vierten Saite hörbar sind, bei der Stimmung B schwächer klingen als bei der Stimmung C. Die natürliche Folge dieser Erscheinungen ist also, dass die leere Saite a' , wenn mit dem Bogen gestrichen, bei der Stimmung B eine andere Klangfarbe besitzt als bei der Stimmung C.

Die akustischen Versuche fortsetzend, kommt man aber bald zur Entdeckung, dass es noch andere Factoren als die Verstärkung der Combinationstöne durch die mitklingende leere Seite giebt, welche mitwirken, um den Unterschied in Klangfarbe der Tonarten auf Streichinstrumenten darzustellen. Man spiele die folgenden Tongruppen auf der A-Seite einer Violine, nachdem die übrigen Saiten entfernt worden sind; einem geübten Gehör wird es dann nicht schwer fallen, die Tonart jeder einzelnen dieser Gruppen zu erkennen.



Der hier bemerkbare Unterschied in Klangfarbe lässt sich folgenderweise erklären. Die beiden sich in dem Resonanzboden befindenden Schalllöcher, der Buchstabenform nach auch *F-Löcher* genannt, dienen bekanntlich dazu, zur Verstärkung des Tones die Luft ausserhalb des Klangkastens mit der inneren Luft in Verbindung zu bringen. Eben diese Luftverbindung ist es, wodurch zufolge der Klangreflexion ein schwacher Nebenklang entsteht, dessen Tonhöhe mit dem eigenen Ton des klingenden Körpers, d. h. des Klangkastens, übereinstimmen muss. Dieser durch Reflexion entstandene Nebenklang, welcher Resonanzton genannt werden darf, wird, je nachdem derselbe dem auf dem Instrumente erzeugten Ton mehr oder weniger verwandt ist, stärker oder schwächer sein. Der Einfluss dieses Resonanztones lässt sich bei Streichinstrumenten nicht verkennen. Nicht allein muss der erzeugte Ton selbst durch die stärkere oder schwächere Mitwirkung des Resonanztones in seiner Klangfarbe modificirt werden, sondern auch die Combination- und die Obertöne werden, je nachdem dieselben mit dem Resonanzton verwandt sind, mehr oder weniger verstärkt werden. Indem nun der Resonanzton mit den Tönen irgend einer Tonleiter mehr verwandt ist als mit denjenigen einer anderen, so folgt daraus, dass dadurch auch Unterschied im Klang zwischen den Tonarten selbst entstehen muss. Hierbei kommen verschiedene Fälle vor. Im ersten Fall werden die Combinationstöne, welche mit den primären d. h. erzeugten Tönen in einem mehr oder weniger consonirenden oder dissonirenden Verhältnis stehen, vom Resonanzton entweder verstärkt oder abgeschwächt werden; — im zweiten Fall werden die primären Töne, welche mit den Combinationstönen in einem mehr oder weniger con- oder dissonirenden Verhältnis stehen, vom Resonanzton entweder verstärkt oder abgeschwächt werden; — im dritten Fall werden sowohl die primären wie die Combinationstöne vom Resonanzton entweder verstärkt oder abgeschwächt werden u. s. w. Und dass eben hierdurch die Klangfarbe modificirt werden muss, ist klar; denn, je nachdem die Combinationstöne mehr oder weniger verstärkt oder abgeschwächt werden oder umgekehrt, je nachdem solches vorkommt mit den primären Tönen, werden eben die letztgenannten Töne im Klang modificirt werden.

Der wahre Grund, weshalb auf einigen Musikinstrumenten ein Tonstück in einer Tonart anders klingt als in einer anderen, liegt also einzig und allein in der Mitwirkung des Reso-

nanztions. Aus demselben Grunde kann auch nur bei solchen Instrumenten, welche einen Resonanzton besitzen, Unterschied an Klangfarbe zwischen den Tonarten wahrgenommen werden. Zu dieser Rubrik gehören zunächst die Streichinstrumente und weiter die Claviere und alle anderen mit dem Clavier in Construction übereinstimmenden Saiteninstrumente. Bei den letztgenannten Instrumenten entsteht der Resonanzton aus dem Mitschwingen des Resonanzbodens. Die eigenthümliche Construction hat aber zur Folge, dass bei Clavieren und ähnlichen Saiteninstrumenten der Resonanzton mehr veränderlich ist, als solches bei den Streichinstrumenten der Fall sein kann. Denn obgleich die Klangkasten der Streichinstrumente an Grösse verschieden sind, so sind doch die Abmessungen der Körperdetails verhältnissmässig genau dieselben; daher kommt es, dass der Resonanzton einer Violine mit demjenigen einer anderen Violine beinahe vollkommen übereinstimmt, solches bei anderen Streichinstrumenten ebenso der Fall ist. Bei Clavieren dagegen kann eine so genaue Gleichheit des Resonanztons nicht vorkommen, indem ein Resonanzboden mehr zum Mitschwingen geeignet ist als der andere, was auch an der grösseren oder geringeren Festigkeit des Holzes liegt. Somit ist denn nicht allein das Erkennen der Tonarten auf Streichinstrumenten an und für sich schon leichter als auf Clavieren, sondern, indem der Klangunterschied der Tonarten auf den Clavieren überhaupt verschieden ist, auf einem Clavier auch wieder leichter als auf einem anderen. Daher kommt es auch, dass man die Tonarten am schnellsten erkennt auf einem Clavier, mit dessen Ton man vertraut ist.

Liegt nun im Resonanzton der Grund, weshalb bei einigen Musikinstrumenten Klangunterschied der Tonarten bemerkbar ist, so geht daraus hervor, dass umgekehrt bei denjenigen Instrumenten, welche keinen Resonanzton besitzen, auch kein Klangunterschied wahrgenommen werden kann. Das Resultat einer näheren Untersuchung ist hier folgendes:

- 1) Von den Instrumenten mit gleichschwebender Temperatur lassen die Claviere wohl, die Blas- und die Orgelinstrumente keinen Klangunterschied der Tonarten hören;
- 2) von den Instrumenten mit ungleichschwebender Temperatur lassen die Streichinstrumente wohl, die Singstimmen keinen Klangunterschied der Tonarten hören.

Hierbei sei aber noch das Folgende bemerkt:

- a) Im vorkommenden Fall, wo auf Orgelinstrumenten die Tonart erkannt wird, soll man nicht meinen, dass dabei ein wesentlicher Klangunterschied zu Grunde liege. Bei Orgelinstrumenten doch kann davon die Rede nicht sein, indem sowohl die primären als die Combinationstöne, welche auf Streichinstrumenten vom Resonanzton modificirt werden, auf Orgelinstrumenten in jedem Register gleichmässig stark oder schwach sind, wodurch von selbst aller Klangunterschied der Tonarten weggenommen wird. Das Erkennen der Tonarten auf Orgelinstrumenten ist also lediglich eine Gehörfrage, d. h. die Tonhöhe eines einzelnen Tons wird vom Gehör aus dem Gedächtniss erkannt, und danach die Tonart berechnet;
- b) wird Klangunterschied der Tonarten vereinzelte Male auch bei Blasinstrumenten wahrgenommen, so hat diese Erscheinung einzig und allein ihren Grund darin, dass bei diesen Instrumenten ein Ton dem andern gegenüber, wie wenig auch, etwas zu hoch oder zu tief klingt.

Sollte nun in dem oben Behandelten die wahre Theorie des Klangunterschieds der Tonarten dargestellt sein, so lässt

sich feststellen, dass hiermit zu gleicher Zeit auch der wahre Grund der Charakteristik gefunden ist, und darf man also behaupten, dass, ganz abhängig von der respectiven Mitwirkung der Obertöne und des Resonanztons, eine Tonart weich oder dunkel, eine andere Tonart kräftig oder hell klingen wird.

Schliesslich sei hier noch bemerkt, dass dieselbe theoretische Lösung der Klangfrage auf praktischem Wege auch nützlich angewendet werden kann zu einer möglichen Constructionverbesserung einiger Musikinstrumente. Wären beispielsweise bei Saiteninstrumenten wie Clavieren u. s. w. die Resonanzboden zu verfangen durch Klangkasten, in Construction annähernd denjenigen der Streichinstrumente gleich kommend, so würde es sich herausstellen:

- 1) Dass auf derartig construirten Clavieren u. s. w., im Vergleich mit den gegenwärtigen, der Ton bedeutend voller und klangreicher sein würde und zwar in Folge der kräftigeren Mitwirkung der Obertöne;
- 2) dass auch in Folge der kräftigeren Mitwirkung des Resonanztons auf solchen Instrumenten der Klangunterschied der Tonarten grösser und stärker hervortreten würde.

Rotterdam, August 1880.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Heinrich Adelf Köstlin, Geschichte der Musik im Umriss.
Zweite umgearbeitete Auflage. Tübingen 1880.

H. D. Unter den kürzeren Darstellungen der Musikgeschichte, welche, so lange es an vollständiger Durchforschung des gesamten Gebietes und einer auf solche gegründeten ausführlichen Bearbeitung noch fehlt, die Musikalisch-Gebildeten über die wichtigsten Erscheinungen und die Hauptzüge der Entwicklung zu unterrichten beabsichtigen, stehen wir nicht an, die in der Ueberschrift genannte für eine der brauchbarsten zu erklären, zumal auch darum, weil sie der Verfasser bis in die neueste Zeit fortgesetzt hat. Das Buch hat in seiner ersten Auflage in dieser Zeitung keine Besprechung erfahren, und so sei dies bei der zweiten nachgeholt.

Dasselbe ist aus akademischen Vorlesungen entstanden; der Verfasser erklärt ausdrücklich, sich nicht blos an die Fachmusiker, sondern an die Gebildeten überhaupt zu wenden und sie anzuleiten, die einzelnen Perioden und Stile aus dem Bildungsstande der Zeiten überhaupt zu begreifen, sowie sie zu fernem Studium nach den, von ihm überall angegebenen Hilfsmitteln anzuleiten. Ein Mann von gelehrter, vorzugsweise theologischer und historischer Bildung, der aber dazu gewiss von Jugend auf in der Musik lebt und webt (er ist Sohn der Liedercomponistin Josefine Lang-Köstlin) war zu dieser Arbeit sicherlich ganz wohl berufen und hat sie denn auch mit erwünschtem Erfolge durchgeführt. Man wird manchmal mit den geäusserten Ansichten, öfter noch mit der Periodisirung und Stoffvertheilung nicht einverstanden sein; fast überall aber trifft man die Spur guter Kenntniss und guter Studien, treffenden Urtheils und richtiger Empfindung, und wird sich daher, unbeschadet der Wahrung eigener Meinung, unter der Leitung des Verfassers gern durch das ganze Gebiet hindurch führen lassen, welches ja unmöglich ein einziger beherrschen kann.

Vor jedem einzelnen Abschnitt wird, der Weise des akademischen Vortrags entsprechend, die einschlägige Literatur verzeichnet; wer in einzelnen Gebieten selbständig gearbeitet hat, wird hier vermuthlich ab und zu Lücken finden; das Ge-

botene ist aber reichhaltig genug, um jeden zu weiteren Studien anzuregen und auszustatten, und gewährt zugleich einen Einblick in die gewissenhafte Vorbereitung des Verfassers zu seinem Unternehmen.

Die Darstellung beginnt mit einer kurzen ästhetischen Einleitung (der Verfasser hat diesen Punkt in einer anderen Schrift selbständig behandelt), in welcher Zweck und Aufgabe der Musik im Wesentlichen in Uebereinstimmung mit Hanslick (vom Musikalisch-Schönen) angegeben wird; die schöne Form im musikalischen Kunstwerke ist ihm Selbstzweck; die Musik drücke weder eine Stimmung, noch einen Gedanken, noch eine Vorstellung aus, doch aber die geistige Individualität des Componisten. Es würde natürlich viel zu weit führen, darauf hier prüfend einzugehen.

Der Verfasser wirft dann einen kurzen Blick auf die orientalischen Culturvölker, wobei das Charakteristische treffend bezeichnet wird, und behandelt dann etwas weitläufiger die griechische Musik im Verhältnis zu der unserigen. Wenngleich die Darstellung nicht aus den Quellen geschöpft, sondern nur nach abgeleiteten Darstellungen gegeben ist, so dass Irrthümer im Einzelnen nicht vermieden werden (gewisse Versreibungen griechischer Worte und Eigennamen sind hofentlich Druckfehler), so ist doch alles was er über die Bedeutung der Musik bei den Griechen, ihr Verhältnis zur Poesie und im Ganzen auch über das musikalische System beibringt, gut und belehrend; in der Behandlung der Tonarten bewegt er sich freilich auf schlüpfrigem, wenig aufgeklärtem Gebiete. Auch in dem geschichtlichen Ueberblicke stellt er das Bekannte in guter Uebersicht zusammen; die Bedeutung eines Mannes wie Aristoxenos ist ihm nicht deutlich geworden.

Auch was er nun in dem folgenden Abschnitte (Geschichte der modernen Musik) zunächst über die Entstehung des christlich-kirchlichen Gesanges, seinen Charakter und die Stufen seiner Entwicklung, die älteste Notenbezeichnung u. s. w. an giebt, zeugt überall von sorgfältiger Benutzung guter Hülfsmittel und hebt das Wesentliche richtig heraus. In dieser und allen folgenden Perioden räumt der Verfasser, in dem Streben, die geschichtliche Entwicklung der Musik zur gesammten geschichtlichen Entwicklung in Beziehung zu setzen, dem theologischen Momente einen etwas zu reichlichen Spielraum ein, veranlasst allerdings durch den engen Anschluss der Musik an kirchliche Leben; die Gefahr liegt aber hier nahe, dass der individuelle Standpunkt des Verfassers sich anderen Auffassungen gegenüber zu stark geltend mache und auch das Urtheil über das Künstlerische mitunter beeinflusse. Namentlich hat aber die Darstellung der rein weltlichen Gattungen, der Oper z. B. und der Instrumentalmusik, an Zusammenhang und Klarheit durch diese Vorliebe des Verfassers eingebüsst.

In der mittelalterlichen Entwicklung wird nun zuerst Karl's des Grossen Thätigkeit für die Musik in Verbindung mit seinem sonstigen Wirken geschildert, dann in einer zweiten Periode (Entdeckung und Ausbildung der technischen Mittel, 900 bis 1565) in zwei Abschnitten zuerst die Ausbildung des technischen Materials, der Harmonie und Polyphonie, und hierauf die Ausbildung der Melodie, des Liedes dargestellt. Was er über die Bestrebungen Huchald's, Guido's von Arezzo, dann weiter die Mensuralmusik, Minne- und Meistergesang und die Entstehung des Volksgesanges, die Stellung der Musikanten, die geistlichen Dramen u. s. w. beibringt, ist alles Erzeugnis fleissiger Studien der mit gewissenhaftigkeit benutzten Hülfsmittel; wie denn auch die belebte Darstellung hier und überall dazu beiträgt, den Reiz des Dargebotenen zu erhöhen. Einzelnes Unkritische läuft mit unter, so z. B. wenn der Wartburgkrieg für ein historisches Factum gehalten wird. Die Schreibung Neidhart von Ra u enthält ist wohl ein Druckfehler, deren leider viele uns in dem Buche begegnen.

In einem neuen Abschnitte (dritte Periode) geht er nun zu der niederländischen Periode über, in welcher, was bisher formell ausgebildeter Stoff und Forschung über Harmonie gewesen, zu Kunstzwecken verwendet wird. Anschaulich werden diese Bestrebungen zu denen der Renaissance-Epoche überhaupt in Beziehung gesetzt. Nach kurzer Erklärung der auf die Polyphonie bezüglichen Begriffe wird zuerst die erste niederländische Schule (Dufay und seine Zeitgenossen), dann die zweite in ihren wichtigsten Vertretern bis Orlando Lassus besprochen; hier und im folgenden ist ihm hauptsächlich die Darstellung von Ambros Quelle. Bei der nun folgenden klassischen Periode unterscheidet er drei Stufen: den katholischen Kirchenstil, den protestantischen Kirchenstil (in Bach vollendet), endlich den weltlichen oder schönen Stil, in welchem die Kunst sich vom Kirchlichen ablöst und selbständig darstellt, durch Mozart, Haydn, Beethoven vertreten. Wir lassen dahingestellt, ob alle Erscheinungen in der Entwicklung sich streng auf diese Gliederung, namentlich sofern es auf das Nacheinander der Perioden ankommt, werden beziehen lassen.

Im zweiten Hauptabschnitt also (classische Periode) wird nun zuerst Palestrina besprochen, dessen Charakteristik übrigens eine mehr menschlich-ästhetische wie musikalische ist; dann kurz seine Nachfolger; hierauf (zweite Epoche) Entstehung und Entwicklung des monodischen Stils, der Oper und des Oratoriums; dann als dritte Epoche die neapolitanische Schule (Alessandro Scarlatti und seine Nachfolger). Der Verfasser ist hier überall sehr kurz, und man erkennt nicht, ob er aus eigener Kenntniss der Werke selbst schreibt. An letztere Epoche schliesst sich das Entstehen der Virtuosität; ihre Hauptvertreter (Farinelli, Corelli, Domenico Scarlatti) werden kurz charakterisirt; nachdem dann die spätere italienische Oper noch bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts verfolgt ist, werden in einem besonderen Abschnitte, wobei um fast 200 Jahre zurückgegriffen wird, noch die Bestrebungen der Venedianer (Gabrieli u. s. w.) kurz behandelt. Hier ist eine entschiedene incongruenz des Planes des Verfassers und der wirklichen Entwicklung; dieser Abschnitt gehört an eine frühere Stelle, da der Einfluss dieser Männer kein localer ist, sondern sich auf die gesammte Entwicklung erstreckt. Die Ausbildung der Virtuosität wird in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalformen durchaus unterschätzt.

Der nun folgende Abschnitt ist der Ausbildung des deutschen protestantischen Kirchenstils gewidmet. Eigenenthümlichkeit der deutschen Musik ist die Erfüllung der Form mit Geist, die Verinnerlichung, die Individualisirung der Kunst in dem einzelnen Künstler. Eben daria wurzelt die Entwicklung des lyrischen Liedes, Volklieds sowohl wie Kirchenlieds. Die Verdienste Luther's um die kirchliche Musik und namentlich den Choral werden ausführlich und gebührend geschildert; es gehört aber doch ein grosses Maass theologischer Befangenheit dazu, ihn den Begründer der deutschen Musik zu nennen, zumal er doch nur im allergeringsten Maasse selbstschöpferisch thätig war. Nun werden die wichtigsten Tonsetzer der Zeit, dann in einem besonderen Abschnitte die Quellen des evangelischen Kirchengesanges und die künstlerische Entwicklung bis zu ihrem Gipfel (Eccard) behandelt. Durch Heinrich Schütz und andere vollzieht sich italienischer Einfluss, gleichzeitig wird die italienische Oper nach Deutschland verpflanzt (Hamburg), während auch die instrumentale Kunst weitere Ausbildung erfährt — letztere kommt, wie wir wiederum betonen, in ihrer Entwicklung und Bedeutung bei dem Verfasser ganz entschieden zu kurz. Nun kommt er zu den Höhepunkten der protestantisch-kirchlichen Musik, den beiden Heroen Händel, welcher vorwiegend Epiker, Bach, welcher mehr Lyriker sei. Ob namentlich Händel auf diese Weise und durch diese Perio-

disirung seinen richtigen Platz erhält, lassen wir dahingestellt. *) Von jetzt an, wo sich die Darstellung der von Allen gekannten neueren Zeit nähert, wird bei den wichtigsten Meistern in einem ersten Abschnitte das Leben nach den besten Quellen erzählt, in einem weiteren eine Charakteristik des Schaffens gegeben, welche letztere namentlich da, wo der Stoff ein sehr grosser und mannigfaltiger ist, nicht erschöpfend sein kann. Bei Händel ist sie sehr kurz gerathen; bei Bach, bei welchem das Biographische einen sehr grossen Raum einnimmt, ist sie nicht einheitlich, nicht aus einem Mittelpunkte, da der Verfasser hier verschiedenen Quellen folgt. Es ist immer mislich, grosse und universale Meister in eine nach allgemeinen Gesichtspunkten construirte Periodisirung einreihen zu wollen; Händel's Verhältnis zur Oper, Bach's umfassende Thätigkeit auf dem instrumentalen Gebiete kann auf diese Weise nur ungenügend zur Anschauung gebracht werden. Des Verfassers Vorliebe für Einmischung kirchengeschichtlicher Gesichtspunkte in die Kunst erweist sich hier für einzelne Richtungen als geradezu verwirrend. Mit Rücksicht auf die Instrumentalmusik haben wir dies bereits bemerkt; von neuem macht es sich jetzt geltend, da er sich (3. Form, der freie schöne Stil, erster Abschnitt) anschickt, die französische Oper zu besprechen, um von da auf Glück zu kommen. Da die Entwicklung der Oper natürlich in jene Periodisirung nicht passt, wird ihre Geschichte völlig zerrissen, und man bekommt kein zusammenhängendes Bild ihrer Entwicklung. Die Bestrebungen Gluck's (den der Verfasser nicht ganz glücklich den musikalischen Lessing nennt) werden nunmehr nach den von ihm selbst gegebenen Kundgebungen dargelegt; seine musikalische Charakteristik, wenn gleich vieles Richtige enthaltend, ist doch nicht individuell genug und vieles, was als charakteristisch verstanden sein will, lässt sich ebenso gut von Mozart sagen.

Nun gelangt die Darstellung (zweiter Abschnitt) zu der klassischen Periode der Instrumentalmusik, wo denn in einer kurzen Vorbereitung die Entwicklung der Instrumentalformen (was an einer weit früheren Stelle geschehen musste) kurz nachgeholt wird, im Ganzen richtig; nur ist die Entstehung der Sonate nicht richtig dargestellt, dieselbe ist nicht aus der Suite entstanden. Die Stellung Philipp Emanuel Bach's wird richtig erkannt, hierauf Haydn lebendig und gut geschildert, und mit besonderer Wärme such Mozart, wo der Verfasser denn auf dem festen von O. Jahn gelegten Fundament wandelt, und unter dieser Anregung die menschliche Charakteristik mit der musikalischen gut in Verbindung bringt. Beiden Meistern schliesst er ihre nächsten Nachfolger an. Bei Beethoven, zu dem er nun kommt, ist ihm auffallender Weise der zweite und dritte Band der Thayer'schen Biographie unbekannt geblieben; auch die Verzeichnisse seiner Werke von Thayer und Nottabohm führt er in der literarischen Uebersicht nicht an. In Folge dessen ist hier der biographische Theil, die Jugendgeschichte abgerechnet, sehr ungenügend, er ist in der Wahl seiner Quellen nicht kritisch und in seinen Vermuthungen vor Irrthümern nicht sicher. In seiner Charakteristik, welche viel Treffendes enthält und von der grössten Verehrung eingegeben ist, können wir eine abschliessende Darstellung doch noch nicht finden; es wird dieselbe, was man bei Besprechungen Beethoven's auch

sonst wohl findet, allzusehr an einzelne Werke oder Gruppen von Werken angeschlossen.

Nun gelangt der Verfasser zu der nachclassischen Periode, stellt die in derselben wirksamen Einflüsse richtig dar, schildert die Schwäche der Auffassungskraft während der Restaurationsepoche, in welcher Beethoven's Einfluss vor Rossini zurücktreten musste, erwähnt die tüchtigen Musiker der Wiener Schule nach Beethoven (Hummel, Clementi u. A.), welche die gute Tradition fortpflanzten, und kommt in diesem Zusammenhange seltsamer Weise auf Cherubini, der doch hierher sicherlich nicht gehört und überhaupt nicht genug gewürdigt ist. Das ist die Folge der nicht ganz geeigneten Classification, durch welche ein klares Bild der Entwicklung der Oper nicht zu Stande kommt und daneben auch von der Stellung der Musik in Frankreich keine klare Vorstellung erzeugt wird. Denn es darf hier noch weiter gesagt werden, dass auch der Antheil der einzelnen Nationen an der Entwicklung der Musik beim Verfasser nicht deutlich zur Erscheinung kommt.

Als Gegensatz gegen die unbefriedigenden Bestrebungen der Gegenwart erhebt sich nun die Romantik auf dem Gebiete der Dichtkunst; in der Musik nennt der Verfasser als die älteren Vertreter der Romantik, die noch von ihren Auswüchsen freieren, Schubert, Spohr und Weber. In der Schubertliteratur fehlt wieder auffallenderweise die grössere, 1865 erschienene Biographie von Kreisler, während ihm nur die kürzere Skizze (1864) bekannt ist; übrigens ist die Behandlung dieser drei Meister dem Zwecke entsprechend. Ihnen folgt Mendelssohn als der, welcher zur classischen Form zurückkehrte und dadurch wiederum eine neue Schule (Hiller, Gade u. A. werden hier genannt) begründete; in der Literatur über ihn fehlen die so besonders wichtigen Erinnerungen von Ed. Devrient. Seine Bestrebungen, seine nach allen Richtungen einflussreiche Wirksamkeit wird gut und mit Wärme geschildert. Der neue Aufschwung der Technik und Virtuosität durch ihn, mit Einschluss der Erscheinungen seit Beethoven, wird nur kurz in einer Anmerkung abgethan. Als Gegensatz zu Mendelssohn erscheint die Kritik und das poetische Element, welches Robert Schumann vertritt; mit der Art, wie der Gegensatz beider gefasst wird, sind wir durchaus einverstanden. Ziemlich ungenügend ist der Abschnitt über Schumann's Nachfolger; dass hier Chopin untergebracht wird, ist wieder eine Folge des künstlich construirten Planes, welcher die Frage der Entwicklung bei den einzelnen Nationen so gut wie ausschliesst; auch Brahms ist dadurch nicht genügend charakterisirt und gewürdigt, dass er kurzweg unter die Nachfolger Schumann's eingereiht und mit wenigen Worten abgethan wird; Max Bruch gehört gar nicht in diese Reihe, ebensowenig Rubinstein, während z. B. Kirchner und Bargiel hier nicht zu vergessen waren. Von da kommt er denn auf die, welche er Neuromantiker oder Manieristen nennt, auf die bewussten Darsteller bestimmter Objecte durch die Musik, Berlioz, Liszt und ihre Nachfolger; nach der ganzen Richtung seines Buches erwarten wir eine entschiedenere Verurtheilung ihrer productiven Bestrebungen. Ihnen lässt er nun eine zusammenhängende Entwicklung der Oper im 19. Jahrhundert folgen, in welcher die Hauptrichtungen, wenn auch unter etwas künstlichen Bezeichnungen, sowie ihre Hauptvertreter passend eingereiht und besprochen werden; Cherubini kommt auch hier zu kurz; ob Flotow richtig ein Nachfolger Meyerbeer's genannt werde, bleibt zweifelhaft. Nun erhält auch das neuere Musikdrama Richard Wagner's seine ausführliche Würdigung, und der Verfasser wird ihm durchaus gerecht, indem er seine Bestrebungen wesentlich auf Grund seiner eigenen Kundgebungen darlegt, auch den Ernst und die Energie seiner Bestrebungen anerkennt, wobei denn die Irrthümer in diesen Bestrebungen sich um so entschiedener wie von selbst er-

*) Wir wollen nicht unterlassen, den behutsamen Ausdruck unseres verehrten Referenten dadurch deutlicher und nachdrücklicher zu machen, dass wir gegen die ganze Art, wie Händel in dieser Musikgeschichte rubricirt und abgethan wird, Protest erheben und diesen Abschnitt als den grössten Mangel des Buches bezeichnen. Händel ist dem Verfasser eine gänzlich unverständliche Erscheinung geblieben; bis dahin also, wo diese Lücke durch nachträgliches Studium ausgefüllt und die betreffende Geschichte der Musik darauf gerechter gestaltet ist, bleibt Dommer's Handbuch der Musikgeschichte weit nützlicher und unparteiischer.
D. Red.

geben müssen. Ein Anhang behandelt dann noch Oratorium und Cantate, und zum Schlusse wird noch ein guter Ueberblick über die Geschichte des Liedes gegeben, die Richtungen, Perioden und Hauptvertreter in richtiger Charakteristik gekennzeichnet; nur wo er in die Neuzeit kommt, stimmen wir nicht überall bei, wo er z. B. Liedersängern wie Franz und dann jetzt Brahms nicht gerecht wird.

Wir haben in unserer Besprechung den Benutzern des Buches, deren wir ihm recht viele wünschen, die Stellen und Punkte bezeichnen wollen, an welchen sie ihr eigenes Urtheil zu wahren oder zu grösserer Sicherheit auch andere Quellen zu Rathe zu ziehen haben. Unsere Ausstellungen bezogen sich aber wesentlich auf den Plan und den Standpunkt gegenüber einzelnen Erscheinungen; den Inhalt mussten wir als sorgsam behandelt und ausgewählt erkennen; den Urtheilen über die hervorragendsten Meister durften wir meist zustimmen. Das Buch erfüllt sonach seinen Zweck, den für Musik sich interessirenden Gebildeten ein Wegweiser durch das grosse Gebiet zu sein, und erfüllt diesen Zweck namentlich auch durch seine anregende Darstellung. Bei einer neuen Auflage macht der Verfasser vielleicht Anlage und Eintheilung des Stoffes zum Gegenstande fernerer Erwägung, wird aber jedenfalls auf Ausmerzungen mancher Versehen und Vermehrung, hier und da vielleicht auch Sichtung der Quellenangaben bedacht sein.

Kleinere Schriften aus dem Nachlasse von A. W. Ambros.

Erster Band: Aus Italien. Pressburg und Leipzig, G. Heckenast's Nachfolger. 1880. XV und 385 Seiten in 8.

An solchen kleinen Schriften werden drei Bände in Aussicht gestellt. Dieselben sind aber nicht eigentlich als »Nachlass« zu bezeichnen, da das meiste bereits in Zeitungen oder besonderen Broschüren gedruckt sein wird.

Der vorliegende erste Band enthält ein buntes Allerlei, von welchem die Mittheilungen aus Briefen an die Frau des Verfassers einen bedeutenden Raum in Anspruch nehmen. Ambros machte seine erste Reise 1864, hauptsächlich um Materialien für seine Musikgeschichte zu sammeln. Er meinte aber, dass diese Reise ihm mehr bedeute, als eine blosser Förderung anti-quarischer Zwecke, und die Art der Auffassung und Beschreibung ist denn auch stark Goethesirend, was sich aber nicht gut ansinnigt da wo Goethe fehlt. Die ganze Art ist aus folgenden Briefproben deutlich zu ersehen. Im ersten Briefe vom 21. October 1864 schreibt er aus Venedig:

Für Monate wäre hier [in der S. Marco-Bibliothek] Arbeit, nicht für Tage. Die musikalischen Manuscripte sind unschätzbar. Die Familie Contarini (di S. Benedetto) hatte die noble Passion, auf ihrer Villa die Opern der ersten Meister aufführen zu lassen. Da haben sie nun von dem grossen Francesco Cavalli allein 34 Opern, von Alessandro Scarlatti drei; anderweitige: von Leonardo da Vinci (dem Componisten, nicht dem Maler), von Leardini u. s. w. nicht weniger als drei und achtzig von Marcello, den alle Welt nur als Psalmcomponisten kennt, Chöre und Intermezzi zu der Tragödie Lucio Commodo (recitata da nobili Accademici l'anno 1719 steht beigeschrieben), eine ganze Opera Seria »gli Orzi ed i Curiazzi«, von Alessandro Stradella: Cantaten u. s. w. u. s. w. Als dieser ganze Reichthum mir vor Augen lag, wusste ich nicht, sollte ich jubeln oder weinen. Die Bibliothek ist im Dogenpalast aufgestellt, dort magst Du mich jetzt täglich mit Deinen Gedanken suchen. Nur eines finde ich nicht, und zwar etwas Wichtiges. Ich hoffe im Archive von S. Marco grosse Compositionen von Adrian Willaert zu finden. Der grosse Gelehrte Cicomico, ein lieber alter Herr, freundlich wie ein Kind, gewöhnlich wie ein Deutscher, gelehrt wie zwei Akademiker zusammen genommen, sagte mir: »Avenimo una bellissima raccolta ma i Signori Francesi anno tutto portati via.« Unter Napoleon I. Vielleicht haben die Weltüberwinder Gewehrpatrioten daraus gemacht! Wie viel hat die brutale Raubsucht der Franzosen, die blind und toll, Werke der Kunst und

Wissenschaft wegschleppten, um sie dann zu versetzen, nicht verwüstet! (S. 224—225.)

Und später am 31^{sten}:

Weisst Du, wo ich diesen Brief anfangte? — Im Dogenpalast gerade neben der Seufzerbrücke, d. h. im Lesezimmer der Bibliothek und auf keiner geringeren Unterlage, als auf der Partitur von Benedetto Marcello's »Horaziern und Curiazern«. Ich bin mit der hier für mein Buch gemachten Ausbeute höchlich zufrieden und kann mir gewissenhaft ein gutes Zeugnis geben, wenn ich die Masse des von mir Durchgesehenen und Excerptirten überblicke. Dabei versäume ich aber nicht, die einzig merkwürdige Stadt genau kennen zu lernen. Die Ueberfülle bedeutender Kunstwerke, womit Architekten, Bildhauer und Maler sie geziert haben, vermag ich freilich nicht unter Dach zu bringen. Man möchte die Hände zusammenschlagen, wenn man diesen Reichthum erwägt. — Dinge, zu denen wir bei uns Fremde mit grosser Solennität hinführen würden, stehen hier unbeachtet in irgend einem Winkelgässchen oder an irgend einer Gassencke, wo nur die Hunde davon Notiz nehmen. Ich bewundere es, wenn ich sehe, wie die Fremden, insbesondere die Engländer hier »Merkwürdigkeiten erledigen« — denn so muss man es wirklich nennen. Der Cicerone plappert seine Lection ab; sobald er an einen Gegenstand kommt, den Master Cokney in seinem rotzgebundenen Guide als sehenswerth gerühmt findet, hebt Master Cokney sein blondbackenbärtiges Schafgesicht auf, stiert mit seinen wasserblauen Augen die »Sehenswürdigkeit« eine Secunde lang an und macht dann in dem Guide mit Crayon ein Häkchen daneben. Er hat es wirklich und thatsächlich »gesehen« — ob er einen Eindruck, ob er einen geistigen Nutzen davon hat, darauf kommt es nicht weiter an. Auf diese Art werden die Leute freilich in drei bis vier Tagen mit Venedig fertig — und dann — Gott befohlen — weiter nach Florenz, nach Rom, nach Neapel! Ich für meinen Theil sehe von Italien wenig, wenn man es in gewöhnlicher Weise zählt, aber viel, wenn man es geistig wägt. Es giebt Dinge hier, die ich drei-, vier-, fünfmal besucht habe, wovon ich mir Notizen, selbst kleine flüchtig hingeworfene Zeichnungen gemacht —; ich suche Zusammenhang und Wechselwirkung aus dem Einzelnen heraus zu lesen, und so wird mir der Begriff lebendig und ein bleibendes Gut der Seele. Das ist mir lieber, als wenn ich auf jene andere Art Italien bis zur Stiefelsohle durchtouristen sollte. Ich sehe jetzt klar, wie einst Goethe durch ähnliche redliche Geistesarbeit Italien zu einer Schule für sich gemacht, oder eigentlich: ich habe es von ihm gelernt. Ich glaube aber auch etwas von jener geistigen »Wiedergeburt« in mir zu fühlen, von der Goethe redet. Er fand sie im Sinne seiner Zeit, erst zu Rom vor den Antiken — ich meine aber schon hier das nöthige Zeug dazu zu finden. (S. 246—247.)

Am 4. Nov. heisst es dann:

Überblicke ich die Früchte meines hiesigen Aufenthaltes, so kann ich nur äusserst zufrieden sein. Ich habe gefunden, was ich suchte — und mehr. Das Bild Italiens, des Meeres, der Kunst, das ich mit mir nehme, ist für mich ein unschätzbare Gewinn. Es ist der geistige Bruchtheil, der mir bisher gefehlt hat. Wie schmerzlich ich diese Lücke empfand, ja, wie sich dies Gefühl oft zum Krankhaften steigerte, das weisst Du. Jetzt bin ich ganz und geheilt. Ich möchte die Art, wie ich die Sachen, insbesondere die Kunstwerke ansah, religiös nennen. Ich verabscheue Schönthuererei mit der Kunst, Schöngelsteri, banalen Enthusiasmus, Kunstgeschwätz auf das Aeusserste; eben darum ist mir aber der Anblick dieser Denkmale etwas Heiliges gewesen. Ich verehere die Arbeit des Staatsmannes, des Mechanikers, des Sprach- und sonstigen Forschers; ich weisse, was Industrie und Handel werth sind; aber endlich ist es doch nur die Kunst, die uns u n m i t t e l b a r Zeugnis vom Göttlichen in uns giebt und uns über den Standpunkt einer Klasse sehr kluger Thiere hinaushebt. Darum müssen es immer Einzelne mit diesem Heiligthume sehr ernst nehmen, und tüchtige Kunstkennerenschaft muss und soll immer das Ziel Einzelner sein, die dann freilich keine »Schöngelster« sein werden. Wo die Kunst sinkt, sinkt das Leben — und umgekehrt. Uebrigens weisse ich sehr gut, dass man mit Gemälden von Giotto, oder Motetten von Johann Gabrieli weder Kartoffeln kochen, noch sich daraus einen Rock machen kann. Aber das weisse ich, dass das kleine Athen noch jetzt durch die Jahrtausende wie ein Stern zu uns herüberglänzt, während das nüchterne, praktische Nordamerika mit seinen Eisenbahnen, Kaufhallen und Flotten dem einschneidenden, aber wahren Dichterworte anheim fällt: »Ein mögt ihr zu Barbaren, den Gelizes Knechte, fahren — nie laße Schöne euren Muth.«

Unter dem »Schönen«, das ich mitbringe, nehmen einige Cantaten von Alessandro Stradella eine hohe Stelle ein. Sie sind für Sopran gesetzt. Es ist doch höllisch, dass ein solcher Mann den Herren Menschen nur dadurch dem Namen nach bekannt ist,

weil Herr von Flotow eine Anekdote aus seinem Leben zu einer lustigen, artigen Oper verarbeitet hat. Auch ein grosses Duett aus Artaxerxes von Leonardo da Vinci ist ein so dankbares Stück, dass wir es vielleicht einmal im Conservatorium singen lassen werden. Uebrigens habe ich hier Mühe, den Leuten begreiflich zu machen, dass die *ser* Leonardo da Vinci nicht mit dem Maler des berühmten letzten Abendmahles eine und dieselbe Person ist. (S. 254—255.)

Ambros will nicht Schöngesteirei treiben, verabscheut das Kunstgeschwätz u. s. w., und doch ist alles Vorgebrachte nichts weiter als hochfahrendes Geschwätz einer Natur, die lediglich in Schöngesteirei ihren Halt hat. Wer anders als der Schöngestirnte hat hier eine anempfundene Krankheit, schraubt Kunstwerke zum Religiösen und Heiligen hinauf und kommt auf die sinnlose Unterscheidung, nach welcher die Kunstthätigkeit das Göttliche bezeugt, alle sonstige Aeusserung des menschlichen Geistes aber nur das kluge Thier offenbart! Zu solchen Banalitäten passen denn sehr wohl die Ungezogenheiten, unter welchen bei jeder Gelegenheit namentlich Engländer und Amerikaner zu leiden haben. Warum soll Jemand nicht in einigen Wochen Italien durchreisen und in seinem Handbuche einen Strich machen dürfen? Hängt dies doch allein ab von Zeit, Zweck und Neigung, worüber sich niemand weiter zu kümmern hat. Der bespöttelte Engländer könnte mit Recht erwidern, dass Ambros viel weniger verstanden habe, Zeit und Gelegenheit zu benutzen. Er könnte ihn, wenn er schon von dem Funde «*einiger Cantaten*» des Alessandro Stradella ein solches Aufheben macht, daran erinnern, dass er in London sogar ganze Bände solcher Cantaten in alten Handschriften nicht nur sehen, sondern sogar für einen mässigen Preis kaufen würde. Er dürfte mit Recht hinzufügen, dass den Engländern keineswegs, wie den deutschen oder österreichischen Musikgeschichtschreibern, der Name Stradella's durch Flotow's Oper bekannt geworden, sondern in seinen eigenen Compositionen von jeher vertraut geblieben sei. Man würde kein Ende finden, wenn man alles Unrichtige hervor heben wollte, was allein in den obigen drei Citaten enthalten ist. Weil Ambros nach Italien ging, um Materialien für seine Musikgeschichte zu sammeln, so muss es in der That Verwunderung erregen, dass er auf eine so unmethodische zerfahrene Weise seinen Zweck verfolgte; die Ausbeute ist denn auch sehr dürftig gewesen. Die Hauptquellen liegen meistens an ganz anderen Orten, als dort wo er sie suchte — wir haben dies soeben bei Stradella schon angedeutet.

Ausser den brieflichen Mittheilungen bringt das Buch nun noch ein Quodlibet unter verschiedenen Abschnitten. »Städtebilder aus Venetien« eröffnen den Band und nehmen mehr als den vierten Theil desselben ein. Dieselben sind unter starker Beihülfe des Conversationslexikons sowie der gangbaren Werke über bildende Kunst geschrieben, und man fragt sich, woher der Musikgeschichtschreiber, dessen Leben nicht einmal zur Erforschung des zehnten Theils seines vorhandenen Materials ausreichte, die Zeit nehmen mochte, so etwas wohlgefällig zu Papier zu bringen, und welche Art Leser er eigentlich damit zu belehren gedachte. Es ist eine der grössten Zeitverschwendungen, die man sich nur denken kann. Ob Ambros sich wirklich eingeredet hat, dass er der Mann sei, deutschen Lesern über Gegenstände und Meister der bildenden Kunst ein Licht anzuzünden, zum Beispiel über die Bedeutung des Baumeisters Palladio und dergleichen? — Vom unterirdischen Rom, von uralten Heiligenbildern, l'Inglucismo in Italien, sogar von Brigantengeschichten, von Winckelmann und der Villa Albani und ähnlichen fernliegenden Dingen handeln weitere Abschnitte. Dem seligen Ambros ist wohl niemals die Frage gekommen, welche der originelle Berliner Arzt Heim sich stellte. Dieser war in jungen Jahren ein leidenschaftlicher Sammler von Moosen und erkletterte zu solchem Zwecke die gefährlichsten Berg-

spitzen. Als er einst im Thurm des Strassburger Münsters ebenfalls mit Gefahr auf die höchste zugängliche Spitze zu gelangen suchte, sagte er sich plötzlich: »Heim, was machst du eigentlich? hier wachsen ja keine Moose!« So sollte auch der Musiker, insbesondere der Musikforscher, immerhin sehen und lernen was aus anderen Gebieten erreichbar ist, aber es still in sich verschliessen; nur dann wirkt es durchbildend und innerlich bereichernd. In dem Beharren beim »Fache« liegt ein grosser Segen, was Ambros indess niemals bemerkt zu haben scheint. Seine buntscheckigen, mit hunderten und tausenden von Citaten gespickten Mittheilungen überraschen für den Augenblick, aber nur um eine grosse Enttäuschung hervor zu rufen, die als Endresultat das leere Nichts vor sich erblickt. Wie wenig der Verfasser dabei versteht, einen Gegenstand geschichtlich zu fassen und durch historische Blicke zu erhellen, zeigt u. a. der Abschnitt »L'Inglucismo in Italien« S. 171—182 recht deutlich. Das in demselben behandelte Thema ist durchaus interessant und wichtig. Die Engländer waren seit langer Zeit von grosser Bedeutung für Italien, im vorigen Jahrhundert trotz der beschwerlicheren Reisegelegenheiten sogar weit mehr als jetzt; die neulichen Mittheilungen aus Kelly's Memoiren werden den Lesern noch in Erinnerung sein. Die Gründe dieser Erscheinung liegen auch nicht allzu tief verborgen, Ambros freilich sieht nichts von ihnen und füllt seinen Abschnitt fast ausschliesslich mit werthlosem Tand, wovon das Folgende zur Probe dienen möge:

»... Im Grunde ist jener Theekessel nur ein Symbol der heimischen Sitten, Gewohnheiten und Bequemlichkeiten, welche der Engländer nirgends in der Welt, folglich auch in Italien nicht missen mag. So bot z. B. die römische Campagna ein ganz prächtiges Blachfeld, um echt englische Fuchsjagden zu arrangiren mit Allem, was dazu gehört — mit rohen Fracks, mit weissen Inexpressibles und Käppis, mit den schlanken, langgestreckten, wie abgesehnelte Pfeile hinfliegenden Jagdpferden und der Armee von Jagdhunden, deren weitschallendes Gebell die weissen, stützigen Hirtenhunde der Campagna in Aufruhr brachte, mit kühnen Sprüngen über die Gräben und zahllosen Schranken, mit Hussa-ho und Halli-ho und gelegentlich auch mit gebrochenen Rippen, wenn nicht Halsen. Natürlich gesellten sich dieser echt englischen Belustigung auch Herren von anderer Nationalität. Es machte einen eigenen Eindruck, die Nimrode vorbei an den Trümmern der alten Römergräber, durch die Bögen der antiken Wasserleitungen hinjagen zu sehen, — auf demselben Boden, wo einst die Legionen unter Agricola's Führung auszogen, um die nebelige Heimat jener modernen Jäger zu unterwerfen, wo sich die Schaaren Belisar's und der belagernden Gothen in kühnen Reitergefechten tummelten, deren Schilderung im Procopius man noch jetzt nicht ohne Herzklopfen lesen kann, vorne der byzantinische Held auf seinem Rothross mit der weissen Stirne, von der Art, welche die Gothen Belian nannten, — auf dem Boden, wo hernach die Schaaren des Connetable's von Bourbon angetückt kamen, um in jenem »Secco di Roma« (457) der Stadt einen Schlag zu versetzen, von dem sie sich seither nicht erholt hat. Man begreift solchen Erinnerungen gegenüber kaum, wie man den Muth haben mag, auf eben diesem Boden eine Fuchshetze zu arrangiren« u. s. w. (S. 178—179.)

Ein derartiges Geschwätz zu Papier zu bringen, ist doch nur dem Touristen möglich, der für das Feuilleton arbeiten muss. Wie hätte wohl jemals ein wirklicher Fachmann Zeit oder Lust dazu gefunden! Der Engländer Burney war auch ein vielbelesener und lebhafter Mann, der nicht gern sein Licht unter den Scheffel stellte: aber welch einen gediegenen Fachbericht hat er mit seiner »Musikalischen Tour durch Europa« zu Stande gebracht, wenn man es mit dem vergleicht, was hier aus Ambros's Nachlass aufgetischt wird! Wir haben in unserer Musik-schriftstellerei seit hundert Jahren doch sonderbare Fortschritte gemacht.

(Schluss folgt.)

[186]

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Winter-Cursus der Lehranstalten für Musik.

A. Hochschule für Musik, Abtheilung für musikalische Composition.

Der Unterricht wird ertheilt durch die Professoren Grell, Kiel, Bargiel und Ober-Kapellmeister Taubert.

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Geschäftszimmer der Akademie, Universitätsstr. 6, käuflich zu haben ist. Ebendahin haben die Aspiranten ihre an den unterzeichneten Vorsitzenden der Section zu richtenden Meldungen, unter Beifügung der im Abschnitt IV. des Prospectes geforderten Nachweise und musikalischen Compositionen, bis zum 15. September einzureichen. Die Aufnahmeprüfung findet am 4. October, Morgens 10 Uhr, im Akademie-Gebäude statt.

B. Hochschule für Musik, Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Director: Professor Dr. Joachim.

Die Aufnahmebedingungen sind aus dem Prospect ersichtlich, welcher im Büreau der Anstalt, Königsplatz No. 4, käuflich zu haben ist.

Die Anmeldungen sind schriftlich und portofrei, unter Beifügung der im §. 7 des Prospectes angegebenen nöthigen Nachweise, spätestens 8 Tage vor der am 4. Octbr., Morgens 9 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Directorat der Anstalt, Königsplatz No. 4, zu richten. Die Prüfung derer, welche sich zur Aufnahme in die Chorschule schriftlich angemeldet haben, wird am 5. October, Morgens 11 Uhr, abgehalten.

Die Aspiranten haben sich ohne weitere Benachrichtigung zu den Aufnahmeprüfungen einzufinden.

C. Institut für Kirchenmusik

(Alexanderstrasse No. 32).

Director: Professor Haupt.

Zweck der Anstalt: Ausbildung von Organisten, Cantoren, wie auch von Musiklehrern für höhere Lehranstalten, insbesondere Schullehrer-Seminare. Ausführliche Prospective sind durch den Director des Instituts zu beziehen.

Die Aufnahmeprüfung findet am 15. October, Morgens 9 Uhr, im Locale des Instituts statt.

Berlin, den 15. August 1880.

Der Vorsitzende der musikalischen Section des Senats.

Ober-Kapellmeister

Taubert.

[187] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik

seit J. S. Bach

auf Grundlage der antiken und unter Bezugnahme auf ihren historischen Anschluss an die mittelalterliche mit besonderer Berücksichtigung von Bach's Fugen und Beethoven's Sonaten.

Von

Dr. Rudolph Westphal,

Professor in Moskau.

8. Preis M 10. —.

Das Werk des auf dem Gebiete der antiken und modernen Metrik und Rhythmik als geistvollster Forscher und Schriftsteller bekannten deutschen Gelehrten verwerthet für das musikalische Verständnis und den rhythmischen Vortrag namentlich Bach'scher und Beethoven'scher Werke die Theorien der antiken Rhythmik und ist nach dem Urtheil musikalischer Theoretiker eine werthvolle und anregende Leistung.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

[188]

Tod der Sappho.

Gedicht von Heinrich von Stein.

Gesangsscene

für Alt (oder Mezzo-Sopran)

mit Begleitung von Orchester

componirt von

Albert Fuchs.

Op. 7.

Pr. 2 Mark.

Clavierauszug

(Partitur und Stimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

[189] Im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band.

Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 42 M.

Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 M.

[140]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder und Gesänge

VON

Johannes Brahms.

Für Pianoforte allein

VON

Theodor Kirchner.

- No. 1. »Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!« (Op. 82. No. 9) Pr. M 2. —.
- 2. Ein Sonnett: »Ach könnt ich, könnte vergessen sie« (Op. 44. No. 4) Pr. M 4. 50.
- 3. Die Mainacht: »Wann der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt« (Op. 48. No. 2) Pr. M 4. 50.
- 4. Ständchen: »Gut Nacht, gut Nacht, mein liebster Schatz« (Op. 44. No. 7) Pr. M 4. 50.
- 5. Von ewiger Liebe: »Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!« (Op. 48. No. 4) Pr. M 2. —.
- 6. »Sind es Schmerzen, sind es Freuden«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 88. No. 8) Pr. M 2. —.
- 7. »Ruhe, Stillebchen, im Schatten«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 88. No. 9) Pr. M 2. —.
- 8. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« (Op. 59. No. 3) Pr. M 2. —.
- 9. »So willst du des Armen dich gnädig erbarmen?« aus den Magelone-Romanzen (Op. 88. No. 5) Pr. M 4. 50.
- 10. »Muss es eine Trennung geben«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 88. No. 12) Pr. M 4. 50.
- 11. »Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt«, aus den Magelone-Romanzen (Op. 88. No. 44) Pr. M 2. —.
- 12. »O komme, holde Sommersacht« (Op. 88. No. 4) Pr. M 4. 50.
- 13. Serenade: »Leise, um dich nicht zu wecken« (Op. 88. No. 3) Pr. M 2. —.
- 14. »Dein blaues Auge hält so still« (Op. 59. No. 2) Pr. M 4. 20.
- 15. »Wenn du nur zuweilen lächelst« (Op. 57. No. 2) Pr. M 4. 20.
- 16. »Es träumte mir, ich sei dir theuer« (Op. 57. No. 3) Pr. M 4. 50.
- 17. »Strahlst zuweilen auch ein mildes Licht« (Op. 57. No. 6) Pr. M 4. 20.
- 18. Die Spröde: »Ich sahe eine Tig'rin« (Op. 58. No. 2) Pr. M 4. 50.
- 19. Schwermuth: »Mir ist so weh um's Herz« (Op. 58. No. 5) Pr. M 4. 20.
- 20. Agnes: »Rosenszeit wie schnell vorbei« (Op. 59. No. 5) Pr. M 4. 50.
- 21. Sandmännchen: »Die Blümelein sie schlafen« (Volkskinderlied) Pr. M 4. 50.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 12 Mk. Vierteljährliche Prämien 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 20 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. September 1880.

Nr. 35.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespere. — Anzeigen und Beurtheilungen (Kleinere Schriften aus dem Nachlasse von A. W. Ambros. Erster Band: Aus Italien [Schluss]. Italienische Dichter- und Künstler-Profilie, kritische Essays von Martino Roeder. Für Clavier [Wilhelm Maria Puchler, Scherzo Op. 20; Karl Zuschneid, Fünf Walzer]. — Meistofele. Grosse Oper in fünf Acten. Poesie und Musik von Arrigo Boito. — Anzeiger.

Mozart's Werke.

Zweite Serie:

Litaneien und Vespere.

(Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis M 24. 75 \mathcal{R} — in elegantem Originaleinband M 23. 75 \mathcal{R} n.) (1880.)

Von Mozart's Kirchenmusik liegt hiermit die zweite Serie vollständig vor — die erste Serie, auf welche wir noch wiederholt zurückkommen werden, enthält die 15 Messen. Dieser stattliche Band bringt nun folgende sieben Werke:

1.
Litaneien Lauretanas für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel. B-dur.

2.
Litaneien de venerabili altaris sacramento für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten, Bass und Orgel. B-dur.

3.
Litaneien Lauretanas für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Bass und Orgel. D-dur.

4.
Litaneien de venerabili altaris sacramento für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen (2 Flöten), 2 Fagotten, 2 Hörner, 2 Posaunen, Bass und Orgel. Es-dur.

5.
Dirit et Magnificat für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C-dur.

6.
Vesperae de Dominicis für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. C-dur.

7.
Vesperae solennes de Confessore für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Fagott, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Bass und Orgel. C-dur.

Das erste dieser Stücke, die lauret. Litanei in B-dur, entstand im Mai 1774 in Salzburg, also in seinem 15. Lebensjahre. Sie ist bei fünf Sätzen (*Kyrie — Sancta Maria — Salus infirmorum — Regina angelorum — Agnus Dei*) sehr kurz und füllt in der Partitur nur 12 Seiten. Ihr musikalischer Reichtum, die Lebendigkeit der Bewegung und Tongestaltung ist aber ausserordentlich und müsste bei dem Alter des Componisten Erstaunen erregen, wenn wir nicht bereits hinreichend wüsten was wir von Mozart zu erwarten haben. Die Sätze erscheinen bei dem Vortrage länger, als sie in Wirklichkeit sind. Schöne Sangbarkeit und Führung der Stimmen in ihren natürlichen Grenzen sind besonders hervorsteckende Eigenschaften. Es ist aber immer der Stil dieser Musik mit dem hervorragenden Antheil der Instrumentalbegleitung im Auge zu behalten, in welchem man also nicht erwarten kann, stets die Regeln des

strengen Satzes beobachtet zu sehen. So tritt denn wohl der Dominantseptimenaccord frei ein, wie Seite 5, Takt 7 v. u., ohne rechte Vorbereitung. Im übrigen hat dieser Satz (der zweite des Stückes) einen besonderen Reiz und Werth durch die vier Solostimmen, welche den grössten Theil einnehmen, wobei der Chor nur als Steigerung in der Mitte angewandt wird; das Ganze verläuft dann solistisch und zwar duettirend in Sopran und Alt, sehr anmuthig und natürlich.

In dem sehr kurzen dritten Satze (*Salus infirmorum*) begegnet man einer Modulation aus dem Septimen-Accord von A-moll nach dem von G-moll, welche die Jugend des Componisten erkennen lässt:

Viol. I. II.

Der Anfänger, vom Reichthum der Ideen erfüllt, schreibt gedrängt, aphoristisch; so ist auch die vorliegende Stelle zu erklären. Bei weiterer Ausarbeitung und Reife glätten sich solche modulatorische Falten von selbst.

Der vierte Satz ist wieder solistisch, aber ganz und gar ohne Betheiligung des Chores. Die Stimmen treten einzeln auf, nur zwei von ihnen gehen auf kurze Strecken zusammen und der Alt nimmt dann mit einer längeren Phrase für sich das letzte Wort in Anspruch. Diese Phrase ist dem Voraufgehenden gegenüber etwas Neues, wodurch aber der Satz nicht gehoben

und gesteigert wird, sondern vielmehr auseinander geht. Ein noch grösserer Mangel erscheint darin, dass nirgends auch nur der Versuch gemacht wird, die Stimmen zu vereinigen und in ihrer Vereinigung kunstgemäss zu führen. Schon bei dem zweiten Satze fällt dieses auf, wird aber nicht vermisst, weil dort das Tutti die Lücke ausfüllt. Hier bei Nr. 4 bemerkt man nun einen Mangel an strenger Schule; Michael Haydn und die Salzburger Kirchenmusik waren gute Lehrer, aber entschieden nicht die besten, wo es auf selbständige Führung der Stimmen und gediegene contrapunktische Gestaltung der Vocalharmonie ankam. Mozart, der unerschöpfliche und unübertreffliche Melodist, gewöhnte sich daher in solchen Fällen etwas an leichte Arbeit. Eine der kurzen zweistimmigen Stellen hebt an:

o - ra pro no - bis

Re-gi-na mar-ty-rum, o - ra pro no - -

Das *Agnus Dei* als Schlussatz wird darauf abwechselnd Solo und Tutti gesungen, aber so dass der Chor vorherrscht. Dieses Stück fängt musikalisch sehr gut an, freilich mehr lebhaft als feierlich, verliert sich aber dann sowohl harmonisch wie melodisch in etwas kleinlichen gesuchten Gängen und fällt allzu sehr auseinander. Unter den drei musikalischen Gedanken, welche motettartig einander ablösen, fehlt das wahre einigende Band.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kleinere Schriften aus dem Nachlasse von A. W. Ambros.
 Erster Band: *Aus Italien.* Pressburg und Leipzig,
 G. Heckenast's Nachfolger. 1880. XV und 385 Seiten
 in 8.

(Schluss.)

An der italienischen Musik, wie sie jetzt geübt wird oder in den sechziger Jahren, wo Ambros seine vier Reisen machte, geübt wurde, fand er nichts Lößliches, weder im weltlichen noch im geistlichen Gebiete. Selten ist davon die Rede. Würde man auf andere Weise entschädigt, so wäre dieses schon zu verschmerzen. Einmal schreibt er: »Eine weit angenehmere Musik als Capponi's leidiges Oratorium sind mir die Pifferari, die jetzt zu zwei in Rom herumziehen und alle Marienbilder mit ihren Dudelsackmelodien anschnarren. Ich werde nicht satt ihnen zuzuhören. Graf St— sagt mir, dass Meyerbeer dieselbe Passion hatte und oft rief: 'Das ist mir lieber als ein Concert'. Ich werde alle Tage um 6 Uhr Früh mit einer solchen Melodie geweckt. Hock soll Euch das Pastoral aus Händel's Messias vorspielen, das ist eine Pifferarimelodie.« (S. 310.) Wenn ein echter und gerechter Tourist so etwas schreibt, dann passt es zu dem Uebrigen; aber für einen Musikgeschichtsforscher ist das Gesagte doch gar dürftig. Ein solcher müsste, wenn er diese uralte Musikweise hört, alle Gemäldegalerien und alten Statuen um sich her vergessen und der Sache auf den Grund gehen, denn für den Musiker ist dieses die Antike.

Ambros trug sich aber mit verschiedenen Zwecken, und seine Componisten-Thätigkeit spielte damals noch eine bedeu-

tende Rolle. In Florenz trat er Becker und seinem später berühmten Quartett nahe; er hatte unter andern eine unlangst componirte Sonate für Violine und Clavier in seinem Reisesack, welche von diesen dort gespielt wurde, später von Liszt und Sivori in Rom. Letzteres geschah am 10. December 1865 (auf der zweiten Reise) und Ambros schreibt darüber an seine Frau:

»Tief in der Nacht setzte ich mich her, um Dir, meine Theure, zu melden, dass der heutige Musikabend bei St— (denn heut erst fand er statt) glorios ausgefallen ist. Die Sonate, von Liszt und Sivori über alle Menschenbegriffe gespielt, hat im Wortverstande Furor gemacht. Die Gesellschaft war brillant, die violetten Strümpfe »wudelten« nur so, aber auch der erste Sänger der päpstlichen Kapelle war da, der Leibarzt Doctor N. N., ferner Sr. Excellenz Freiherr von Bech u. s. w. u. s. w. Während die Herren spielten, hätte man eine Maus laufen hören können, so athemlos war die Stille, nach jedem Satze rasender Beifall, beim Andante aber schmolz Geistlich und Weltlich. Ich wurde aus meinem Winkelchen, in das ich mich bescheiden gedrückt, im Triumphe hervorgeholt, die Monsignori waren höchst liebenswürdig. Baroc Bech ebenfalls und als vollends Liszt in seiner energischen Weise laut sagte, »es giebt in Deutschland — und auch sonst — nicht viele Leute, die ihm das nachschreiben werden«, stiegen die Actien noch mehr. Monsignore Bella liess sich von mir Namen und Adresse genau aufschreiben und sagte, »ich denke es wäre Ihnen lieb, Sr. Heiligkeit vorgestellt zu werden? Ich werde also wohl nächstens den Befehl erhalten, mich zu der und der Stunde im Vatican einzufinden. Als ich aber heimgehen wollte, fand ich im Vorzimmer meinen Hut — bekränzt. Ich habe diesfalls meinen lieben schwärmerischen Alcibiades-H— im Verdrach, der mit der ganzen Liebe eines sechzehnjährigen Jünglingsherzens an mir hängt. Die grossen Herren machten mir ordentlich den Hof, und der Leibarzt, der ein Böhme ist (den Namen habe ich glücklich vergessen), erklärte: »auf diesen Landsmann sei er stolz, will mich besuchen u. s. w. Kurz: das ist der grösste Erfolg gewesen, den ich je bisher gehabt! Merkwürdig aber ist und bleibt, dass ich nach Rom reisen musste, damit ich einmal ordentlich durchdringe. Morgen holt mich Liszt um drei Uhr ab, weil mich auch die Fürstin W— zu sehen begehrt. Aber auch dem guten Grafen St— und seiner Gemahlin, die nicht blos hochadelige, sondern auch hochedle Menschen sind, leuchteten vor Freuden die Augen. Sie möchten mich am liebsten in Gold fassen, alle Augenblicke holt er mich oder sie, ich muss hin zu Tische, oder mit ihnen wohinfahren, oder Abends in die Loge kommen u. s. w. Du legst es mir, denn Du kennst mich, gewiss nicht als eitle Ruhmsucht aus, dass ich Dir alles dieses so ausführlich schreibe, aber ich bin überzeugt, dass es auch Dir, Du liebe Seele, und meiner guten lieben Mutter inniglich wohl thun wird. Gott vergilt mir jetzt überreich schwere Arbeits- und Leidenstage, die ich durchgemacht. Gott gebe, dass diese Reise einen Wendepunkt bezeichnen möge!« (S. 205—206.)

Gewissermassen ist dieser Wunsch auch in Erfüllung gegangen, denn bald darauf kam Ambros von Prag nach Wien und damit anscheinend in bessere Verhältnisse. Die »Sonate« hat also in seinem Leben doch eine gewisse Mission erfüllt und insofern wird die ihr gewidmete Zärtlichkeit immerhin geeignet sein, auch die Theilnahme fernstehender Leser zu erregen. Der nächste durch sie erreichte Zweck war die Audienz bei Papst Pius IX. am 18. Dec. 1865. Den Bericht hierüber von Ambros wird man gern lesen. Er schreibt:

»Ich war auf halb ein Uhr bestellt, warf mich also zu angemessener Zeit in den Audienzanzug, weisse Cravatte und Weste, Schuhe u. s. w. und fuhr in den Vatican. Auf der Treppe begegnete mir Liszt, warf einen prüfenden Blick auf mich und rief: »superb, ja superb, Sie sehen vortrefflich aus!« Dann ermahnte er mich, nur ja recht unbefangen zu sein. »Sr. Heiligkeit hat etwas ungemeln Imponirendes, ich bin doch gewohnt gewesen mit grossen Herren ungenirt umzugeben, aber vor dem Papste war ich das erstemal recht befangen, da muss man sich fest zusammennehmen, obwohl er die Liebe und Güte selbst ist.« Mit diesem guten Rathe entliess er mich. Durch saalarartige Vorzimmer mit Schweizergarden u. s. w. gelangte ich endlich ins Atrium, wo mich einige junge Geistliche sehr freundlich empfingen. Nach einer kleinen Weile liess man mich eintreten, es war noch erst ein Vorcabinet, wo Monsignore Pacca äusserst freundlich auf mich loskam, mich bei der Hand fasste und im folgenden Cabinet Sr. Heiligkeit präsentirte. Der Papst reichete mir die Hand zum Kusse und sagte in wohlwollendstem Tone: »Also mein lieber Professor, Sie sind in Musikangelegenheiten thätig.« Mit diesen Worten

schwand in mir alle und jede Befangenheit, ich setzte in einem Italienisch, über welches Fornassari im Himmel seine Freude gehabt haben muss, dem Papste das Nöthige auseinander, und als ich schüchtern eine Halb-Bitte wegen des bei Excommunication versperrten Kapellarchivs vorzubringen wagte, sagte der Papst sehr gütig: »Warum nicht — unter Aufsicht eines meiner Capläne können Sie es benutzen.« So währte das Gespräch ziemlich lange, der Papst sass, ich stand drei Schritte vor ihm, er sah mich immerfort mit freundlichen Augen fast väterlich an. Endlich reichte er mir abermals die Hand zum Kusse und sagte: »So behüte Sie Gott, mein lieber Sohn (figlio mio) und so (er segnete) segne ich Sie, Ihre Frau und Ihre Kinder.« Dabei brach ein Strom von Liebe und Güte aus seinen Augen und er lächelte mit einem wahrhaft himmlischen Ausdruck. Ich bin diesmal am heiligen Abend nicht bei Euch, und kann Euch keine Christgeschenke geben; aber als Christgeschenk sende ich Euch den väterlichen Segen eines Heiligen. Denn den Eindruck eines lieben sanften Heiligen, eines verkörperten Engels machte mir der Papst!« (S. 344—345.)

Ueber das bekannte Buch von A. Stahr »Ein Jahr in Italien« schreibt er ohne sonderliche Veranlassung folgende lieblose Kritik: »Adolf Stahr hat sich in seinem berühmten »Jahr in Italien« allerdings und bis zum Zerbersten angestrengt, um Goethe nicht zu erreichen, sondern womöglich zu überbieten, er hat sogar »römische Elegien« und »venetianische Epigramme« in den Text seines Reisehandbuches einzuflechten nicht vergessen, und es nicht verschmäht, gelegentlich auch ein wenig auf Heinrich Heine's Lyra zu klimpern. Trotz der grossen Contribution, welche er seiner archäologischen und philologischen Gelehrsamkeit, seinem Liberalismus und politischen Blick u. s. w. auferlegt, und trotzdem er nichts unterlassen hat, um als ein dreieiniger Winkelmann-Lessing-Goethe dazustehen, können wir leider nicht umhin zu sagen« u. s. w. (S. 163.) Hier sollte der vielwissende Mann, an den Ausspruch vom Splitter und Balken denkend, doch lieber geschwiegen haben. Es handelte sich ja um einen norddeutschen Leidensgefährten. Denn an derselben Geltendmachung eitler Vielwisserei krankte auch unser Ambros, und sie war wesentlich Ursache, dass ein Hauptzweck von ihm nur höchst unvollkommen erreicht wurde, noch viel unvollkommener, als nach der Ansicht der grossen Menge der Fall gewesen ist — Ambros verstand ebenso gut die Kunst als Stahr, mit Hilfe der grossen Tagesblätter und Journale für sich Stimmung zu machen.

Die Worte über Stahr stehen in einem Aufsätze, welcher den Historiker Gregorovius feiert. Dieser Aufsatz und ein anderer über den römischen Pater Theiner prangen hier in einem besonderen Kapitel als »Zwei Charakterköpfe«. Vermuthlich ist diese Ueberschrift schon von Ambros selbst erfunden, als er die Arbeit für eine Zeitung bestimmte und dort zuerst drucken liess; Nachweise darüber fehlen in der vorliegenden Sammlung. Wenn dieses Charakterköpfe sind, dann sind es wenigstens sehr billige — wir meinen die vorgelegten Zeichnungen von denselben. Pater Theiner war päpstlicher Archivar und ein Gegner der Jesuiten, welchen es endlich auch gelang, ihn aus dem Amte zu entfernen. Soviel las man seiner Zeit in allen Zeitungen, und mehr bietet auch der Charakterkopf von Ambros nicht; denn die Neuigkeit, nach welcher er von Liszt freundlich an Pater Theiner und von Pater Theiner freundlich an den Hüter einer musikalischen Bibliothek empfohlen wurde, dürfte doch wohl keinen Anspruch auf historische Wichtigkeit erheben. Tiefere Einblicke in den eigentlichen Sachverhalt, in die Gründe welche bewirkten, dass Theiner unterlag und die Jesuiten obsiegten, sucht man hier vergebens; ohne irgend eine Kenntniss davon, malte Ambros ganz munter seinen Charakterkopf, d. h. eine unbedingte Lobrede auf Theiner, colorirt mit Sticheleien auf die Jesuiten. Wie verfehlt dieses Bild ist, kann man heute schon beurtheilen, nachdem viele Beweise davon zu Tage gekommen sind, dass Theiner als päpstlicher Archivar von dem ihm Anvertrauten einen amtswidrigen Gebrauch machte. Er milderte nicht nur die strengen Vorschrif-

ten — was nur löblich war —, sondern er übertrat sie auch, hauptsächlich (wie es scheint) zu Partezwecken, und handelte dadurch unehrenhaft. Sein Bild ist also ein anderes, als das hier skizzirte, für alle Fälle aber ein solches, welches einen musikalischen Schriftsteller nicht im mindesten interessiren oder zur Darstellung reizen kann, es sei denn, dass dieser nach Touristenart populäre Tagesstoffe in Artikeln verarbeiten muss, um die Wirthshausrechnungen zu bezahlen. Aber dann ist doch wahrlich kein Grund mehr vorhanden, die viel schreibenden und wenig wissenden Touristen durch zu hebeln. Von dem anderen Charakterkopf ist so ziemlich dasselbe zu sagen. Ueber die Geschichte Roms im Mittelalter von Gregorovius sagt Ambros uns nichts Neues; es ist ein gründliches und schönes Werk, welches auch die verdienteste Anerkennung in reichem Masse gefunden hat, denn dieser Schriftsteller gehört zu denen, welche im Sonnenlichte der öffentlichen Gunst stehen. Aber für die Mängel von Gregorovius, welche durch die Monographie desselben über Lucrezia Borgia besonders grell hervor getreten sind, hat Ambros wieder kein Verständniss. Wie sollte er auch! Sind es doch dieselben Mängel, welche sich in seiner eigenen Geschichtsdarstellung in verstärktem Masse zeigen. Uebrigens wiederholen wir, dass die Beurtheilung des Geschichts- und Reisebeschreibers Gregorovius ebenfalls keine Aufgabe für einen musikalischen Schriftsteller ist. Für ihn sind all dieses Allotrien, denen er nur bis zu einer gewissen Grenze nachgehen darf, wenn er nicht Schaden nehmen will. Einmal bekommt Ambros selber eine Ahnung davon, indem er einen Aufsatz über »Artistisch-Internationales« mit folgenden Worten schliesst: »Ich habe dem Leser eigentlich auch noch von dem Emporblühen der deutschen Musik in Italien erzählen wollen, vom Verein »Cherubini« in Florenz, von Abramo Basevi und dem wackeren Verleger Guido, vom Florentiner Quartett und vom Quartett Pinelli in Rom — ich wollte ferner erzählen, wie deutsche Poesie durch die Bemühung trefflicher Männer wie Julius Schanz in Venedig (früher in Como) in Italien von Tag zu Tag an Boden gewinnt . . . und so meine Thesis des Anfangs durchführen, dass sich die Völker im steigenden Verkehre mehr und mehr kennen und schätzen lernen — aber es ist mir gegangen [ergangen] wie so oft in Italien: ich habe mich zu lange zwischen Gemälden und in Maler-Ateliers aufgehalten!« (S. 191—192.) Eine ganz richtige Selbsterkenntniss — und mit dieser wollen wir die Besprechung einer Publication beschliessen, welche ohne Uebertreibung als überflüssig bezeichnet werden kann.

Italienische Dichter- und Künstler-Profilé. Kritische Essays von Martine Reeder. Leipzig, Louis Senf. XII und 247 Seiten in 8. Pr. 3 M.

Der Autor hätte der Deutlichkeit halber vielleicht besser gesagt »Mailändische Dichter- u. s. w. Profilé«, denn die von ihm besprochenen oder richtiger gefeierten Künstler wirkten und wohnten sämmtlich in Mailand, wie er denn auch sein hübsches Buch der Frau eines dortigen, ihm befreundeten Kunstmäcens, Eugenia Mylius, gewidmet hat.

Ferner war es — ebenfalls der Deutlichkeit halber — nicht wohlgethan, die Musiker, von welchen ausführlich die Rede ist, mit unter die Künstler zu stecken. Durch das Blatt »Inhalt« wird man auch nicht klüger, denn dieses enthält 45 kahle Namen, und vielleicht nicht jeder Italiener weiss, welche unter ihnen der poetischen oder der musikalischen oder der bildenden Kunst angehören; von dem deutschen Leser, für welchen das Buch doch bestimmt ist, kann man solches noch viel weniger verlangen. Wir setzen die alphabetische Inhaltsreihe hier her und fügen in Klammer dasjenige hinzu, was der Verfasser doch sehr leicht hätte bezeichnen können.

1. *Amicis, Edmondo de* (Verfasser von Soldatengeschichten, Reisebeschreibungen u. s. w.).
- *2. *Bazzino, Antonio* (Geiger und Componist).
3. *Bersanio, Vittorio* (Schauspieldichter).
- *4. *Boito, Arrigo* (Componist der neuesten Schule, Wagnerianer und Bachianer).
5. *Carducci, Giosuè* (Dichter der classischen Richtung).
6. *Cossa, Pietro* (bedeutender dramatischer Dichter).
7. *Cremona* (Maler der neuesten Schule).
- +8. *Farina, Salvatore* (Novellist, zur Zeit auch Redacteur der »Gazzetta musicale« in Mailand).
- *9. *Foroni, Jacopo* (bedeutender Instrumentalcomponist).
10. *Gallina, Giacinto* (Schauspieldichter).
11. *Giacosa, Giuseppe* (Schauspieldichter).
- *12. *Massucato, Alberto* (Componist und Kritiker, Vorarbeiter der neuesten Richtung als Redacteur der Gazzetta musicale und Lehrer am Mailänder Conservatorium).
13. *Mangoni, Giuseppe* (Baumeister).
14. *Pagliano, Elenorio* (Maler).
15. *Stecchetti, Lorenzo* (Dichter der realistischen Richtung).

Diese Herrschaften füllen das Büchlein bis Seite 178. Es folgen dann anhangsweise noch fünf Aufsätze über: Spanische Kunst auf der Pariser Ausstellung — den Carneval von Mailand — die Oper Meistofele von Boito — das Osterfest in Rom — und deutsche Musik in Italien.

Das Wort »Italien« in dem allgemeinen Sinne verstanden, welchen wir geographisch und politisch damit verbinden, ist es sehr leicht, in dem Buche Röder's grosse Lücken und Mängel zu entdecken. Wenn aber der Leser in freundliche Erwägung zieht, dass diese meistens schon in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Aufsätze von Mailand aus und eigentlich auch für Mailand — nämlich in der Absicht, tüchtige brave Künstler in weiteren Kreisen bekannt zu machen, oder ihnen Annehmlichkeiten zu sagen — geschrieben sind: so wird man Vieles darin finden, was sowohl unterhaltend als belehrend ist. Mit dem vorstehend besprochenen Buche von Ambros verglichen, sticht fast jede Seite bei Röder durch Kenntniss und Darstellung vortheilhaft hervor.

Der Herr Verfasser spricht über die Sachlage und seine Absichten in einem »Vorwort« sehr deutlich, aus welchem hier deshalb die Hauptsätze mitgetheilt werden sollen.

»Vorwort. Das individuelle Geistesleben und die idealistischen Bestrebungen der jüngeren und jüngsten italienischen Künstlergemeinde ist bisher, soviel mir bekannt, nie von kompetenter Seite recht eingehend gewürdigt worden. Theils glaubten einige vornehmthuende, sich nie ernstlich um den Gang der modernen italienischen Kunstgeschichte kümmernde Kritiker, es mit dem, ihrer Ansicht nach Alles in sich einschliessenden und erstaunlich wohlfeil zu habenden Wort »Decadenz« abgethan zu haben, entweder weil ihnen die Zeit und Gelegenheit mangelte, sich eingehend mit dem heiligen Gegenstand zu befassen, oder wie in den meisten Fällen, ihnen die beliebte Manier von Geringschätzung neuerer italienischer Kunst landläufig erschien; theils ist von unberufenen Seiten, namentlich von Romanschriftstellern, soviel Falsches, Plattes und durchaus Unkünstlerisches in die weite Welt hinaus berichtet worden (heutzutage glaubt sich ja ohnehin jeder Italien Reisende bemüht, seine mehr oder minder wichtigen Tagebuchnotizen der Nachwelt vermittelst Publication nicht entziehen zu dürfen, und daher denn auch alljährlich der ohnehin schon schwer überbürdete Büchermarkt mit diesen meist seichten, sentimentalen, hauptsächlich aber ganz interesselosen Productionen überschwemmt wird), dass einem grossen Theil des gebildeten Publikums, welches sich ehrlich und jeglichen Vorurtheils frei in der Sache orientiren will, es nach all dem Gesagten garnicht verargt werden kann, wenn ihr Urtheil über die neueren italienischen Kunstbestrebungen ein schiefes ist. Es ist dem Verfasser während seines langjährigen Aufenthaltes in Italien oft passiert, dass Touristen, Bekannte und Freunde aus der Heimath, welche ihre Schweizerreise über den Splügen oder St. Gotthard ausdehnten, um auch einmal unter dem ewig blauen Himmel Italiens gewesen zu sein, ihn mit Staunen und Ueberraschung frugen, warum denn die italienische moderne

Kunst, mit Ausnahme vielleicht der fabrikmässig betriebenen Sculptur, im Auslande, ganz besonders aber in Deutschland, in solch schlechtem Rufe und derart in Misscredit stehe, dass man fast nur mit Verachtung oder einem mitleidigen Achselzucken von ihr spricht, während dessen sich eben diese Touristen bei ihren Wanderungen durch die Stadt (oder der bedeutendsten Punkte der Apenninenhalbinsel), bei Besuch von den alljährlich stattfindenden nationalen Kunstausstellungen, Einführung in Ateliers bedeutender Künstler, Frequenz von Oper und Schauspiel, vom Gegentheil überzeugten!

Sie Alle sprachen nur von dem blühenden, frischpulsirenden Leben, welches unter der weichen Künstlercolonie herrsche, und welche jede andere Conjunction eher zulasse, als ein »Verfall« zu denken, umso mehr, da die neueren Bestrebungen wenn auch nicht alle gleich praktisch anwendbar, so doch entschieden auf gesunder Basis beruhten. Den Grund dieser weitverbreiteten falschen Anschauungsweise von klar zu Tage liegenden Thatsachen glaube ich eben in kurzen Strichen hinreichend erörtert zu haben.

Die alten, sich schon mindestens eine Generation vererbten Märchen, dass beispielsweise die Musik in Giuseppe Verdi ihren letzten nationalistischen Vertreter gefunden, und mit seinem Ableben das national-italienische Element in der Musik gleichfalls zu Grabe getragen werden würde, dass ferner keine guten Maler mehr existiren, dass italienisch-moderne Architektur Chimäre und Hirngespinnst sei, dass endlich die Dramendichter ihren *plat du jour* tüchtig mit Cayennepfeffer versetzt und nach französischem Recept gebraut, dem p. t. Publikum als *olla patriae* (oder italienisch besser *minestrone*) servirt — und was dergleichen mehr, ist zur feststehenden Tradition bei den meisten (Gott sei Dank nicht allen) Italienforschern geworden, — und selbst wenn man sich gelegentlich und handgreiflich vom Gegentheil überzeugt, ist man theils zu träge, theils zu beschaft, am allermeisten aber (in Hinsicht der wirklich grossen nationalen Umwälzung, die sich momentan in Italien vollzieht und deren Spuren sich in erster Linie in den Kunstbestrebungen zeigen) zu wenig in die localen Verhältnisse eingeweiht, um Spreu von Hafer scheiden zu können....

Selt geraumer Zeit in Italien ansässig, und selbst einiges nicht unerhebliche Verdienst um Einführung guter classischer und moderner Musik habend, in stetem Verkehr mit den Künstlern, Dichtern, Schriftstellern und Gelehrten, bekam ich einen richtigen unverfälschten Einblick in den Gang der Dinge und hielt ich es meinen italienischen Freunden gegenüber für eine Ehrensache, diesen Schandfleck, soweit es meine Kräfte gestatteten, auszumerzen, und meinen Landsleute reinen, unverfälschten Wein, die Sachlage der Dinge betreffend, einzuschonken.

Das Getriebe der italienischen, hauptsächlich Mailänder Künstlerchaft, einem emsigen Ameisenhaufen vergleichbar, erschien mir viel zu interessant, als dass ich nicht vorzusetzen sollte, es müsste in Deutschland in den gebildeten, sich mit Kunst und Literatur beschäftigenden Kreisen dieselben Sympathien erwecken, wie es mit dem Verfasser dieses Essays gescheh, und veröffentliche ich somit nach und nach unter dem Pseudonym *Raro Miedner* die Mehrzahl der hier vorliegenden Studien als Feuilletons in einigen der gelesesten deutschen Blätter.

Auf Anrathen von Freunden erscheinen jene Artikel nun hier in Buchform, »obzwar es gar nicht in meiner ursprünglichen Absicht lag, nämlich deshalb nicht, weil die lose Form und der Plauderton sich im Feuilleton besser ausnehmen, als in einem besonderen Werke. Der Verfasser bittet nun, einstweilen dieses sich so wie es ist gefahren zu lassen und »den guten Willen für die That« zu nehmen. »Ein anderes Mal soll's dann besser werden«, d. h. diesen leichtbepackten Vorläufer sollen später Studien folgen, welche mehr den Anspruch erheben dürfen, streng wissenschaftlich zu sein. Wir können aber auch mit dem, was jetzt vorliegt, einstweilen recht wohl zufrieden sein.

Die vorhin gegebene Uebersicht hat uns schon gelehrt, dass unter den 15 Personen verhältnissmässig nur wenige Musiker sich befinden, nämlich nur die vier mit Stern bezeichneten Bazzino, Boito, Foroni und Mazzucato; als Redacteur der bekannten Riccordi'schen Musikzeitung in Mailand gehört auch noch der Novellist Farina hierher. Von diesen ist Arrigo Boito derjenige, für welchen der Autor sich besonders erwärmt. Er widmet ihm zuerst einen biographischen und sodann seinem Hauptwerke, dem Meistofele, noch einen eingehenden kritischen Artikel. Letzteren theilen wir unten unseren Lesern

mit als genügende Probe von des Verfassers Darstellung und zugleich als Vermittlung der Bekanntschaft mit einem Mailänder Musiker, dessen Werk als ein Zeichen der Zeit immerhin sehr beachtenswerth ist.

(Schluss folgt.)

Für Clavier.

Wilhelm Maria Fuchter. Scherzo. Ein Concertstück für Pianoforte. Op. 20. Pr. 2 *N* 80 *S*. Braunschweig, Julius Bauer. 1880.

Von dem fleissigen Componisten haben wir bereits einige Werke zur Anzeige gebracht und konnten sie erfreulicherweise lobend anerkennen, namentlich seine gelungenen Zigeunerweisen. Auch von anderer Seite sind Compositionen von ihm in diesen Blättern rühmend besprochen, in frischer Erinnerung ist uns u. a. die Besprechung seines »Decameron«, der wir unsererseits vollkommen beipflichten. Das vorliegende Scherzo in D-moll zeugt ebenfalls von dem nicht gewöhnlichen Talent, Geschmack und Geist des Verfassers. Es bewegt sich nicht auf der breiten Heerstrasse, weiss sich andererseits aber auch von Gesuchtheit frei zu halten, daneben ist es gut claviermässig geschrieben. Der Componist bezeichnet es als Concertstück, doch ist es jedem einigermaßen fertigen Spieler sehr wohl zugänglich. Eine stellenweis unruhige Modulation dürfte man ihm anfangs vielleicht zum Vorwurf machen, aber sie ist nicht derart, dass es schwer hielte, sich hinein und zurecht zu finden. Unserer Meinung nach würde das Stück durch etwas gedrängtere Fassung gewonnen haben; jetzt freilich muss man nehmen, wie es ist, höchstens könnte man Kürzungsvorschläge machen, wozu wir uns bei einem derartigen Werk jedoch höchst ungern bequemen. Möglich auch, dass es Anderen nicht zu lang erscheint. Jedenfalls ist es sehr charakteristisch, solide und deshalb empfehlenswerth. Ihr schöner ruhiger Mittelsatz, das sei noch erwähnt, gewährt wohlthuende Abwechslung und erhöht wesentlich die Wirkung des Stücks. *Frk.*

Karl Zschneid. Fünf Walzer für Pianoforte. Pr. 2 *N*. Offenbach a. M., Joh. Andr.

—s. Bescheiden auftretende, kurze und nicht schwer zu spielende Walzer, denen ihr solid-gefälliger Charakter Freunde erwerben wird.

Mefistofele.

Grosse Oper in fünf Acten. Poesie und Musik von Arrigo Boito.

»Fata sua habent« — nicht nur Bücher, sondern noch in viel höherem Grade die Opern. Besonders aber in Italien, da eine massenhafte Production auf diesem Gebiet (oft, sehr oft von unberufenster Seite) das Publikum auf eine falsche Fährte geleitet, und dessen unbefangenes Urtheil erheblich getrübt und beeinträchtigt hat. Wer in den letzten Jahren die ungläubliche Productivität der neu-italienischen Schule aufmerksam verfolgt hat, wird mit gerechtem Staunen einen diese Werke durchwehenden Zug wahrgenommen haben, der, so erfreulich er auch scheinbar ist, dennoch bei den leichtdenkenden und leicht schreibenden Italienern keine erfreulichen Resultate liefern konnte, und dies aus sehr natürlichen Gründen. Das bedenkliche Symptom, dessen ich oben erwähnte, ist die »Wag-

neromanie«, und wer die eminent leichte Auffassungsgabe und frappante Nachahmungskraft dieses liebenswürdigen Völkchens kennt, dürfte sich nicht darüber wundern, wahrzunehmen, dass zuweilen die gelungensten Sachen zu Tage gefördert wurden. Es war dies so ein *Mixtum compositum* von italienischer Bänkelsängerweise, mit etwas neu-französischem Hyperromantismus und namentlich Wagner'scher Instrumentation untermischt. Dennoch verstand es sich, bei der bekannten Oberflächlichkeit der Herren Italiener und dem ihnen fast gänzlich abgehenden Sinn für grössere Formen, wie sie uns die classische und nach-classische Periode überliefert hat, fast von selbst, dass die tollsten Misgeburten erschienen. Fiaschi über Fiaschi, allgemeine Klage des conservativen und reactionären Journalismus über die verderblichen Folgen des Zutief-Hineinguckens in transalpinische Partituren, und die ewigen Lamentationen über die verschwundene schöne Zeit, in welcher das Dreigestirn von Pesaro, Catania und Bergamo den gewaltigen Scepter führte, in welcher man mit Triolenbegleitung zu Grabe getragen wurde, und der Heldentenor seine Rache mit der Tromba obligata um die Wette im bekannten Dreivierteltakt mit wirksam angebrachten Fermaten dem Publikum in die Ohren schrie! *Tempi passati — e non torneranno più!* denn selbst der allgewaltige Herrscher Giuseppe Verdi hat dem alten Schlandrian mit der Aida und dem Requiem ein herzliches Valet gesagt, und so der jüngeren Generation eine prächtige Perspective eröffnet, welche mit gründlichen Studien (und hier liegt der Haken) zu dem erfreulichsten Resultaten führen kann. — Dies die kleine Vorrede. — Jetzt zu unserm Helden. — Vor sechs Jahren wurde Mefistofele — Oper in 6 Acten (d. h. Prolog und 5 Acte), Poesie und Musik von Arrigo Boito — zum ersten Mal im Scalatheater in Mailand zur Aufführung gebracht, und trotzdem der Autor das *enfant gâté* der gesammten Mailänder Aristokratie war, selbst bekannte Marquisen und Gräfinnen zu dieser *première* etwas Unerhörtes vollbrachten, nämlich im Parterre stehend der Aufführung beizuwohnen, dass alle Plätze vergriffen waren und man die fabelhaftesten Preise für einen Parquetsitz zahlte, trotzdem dass nach dem Prolog der Enthusiasmus kein Ende nehmen wollte, und die ehrwürdigen Mauern der Scala nie einen ähnlichen Beifallssturm erlebt, war das Ende vom Liede doch: das colossale Fiasco. »*Les extrêmes se touchent*«. Die Gemüther der Parteien waren demassen erregt, dass die Gegner nicht duldeten, dass weiter gesungen wurde, und unter Gejohle und Gopfeife, unter dem schrecklichsten Lärm die Oper kaum zu Ende gebracht wurde. Nachdem die Quästur eingeschritten war, um nach Kräften die Ordnung wieder herzustellen, gestaltete sich doch diese Angelegenheit noch so, dass sich der Impresario ins Fäustchen lachte, denn nie vorher hatte die Scala ein so gedrückt volles Haus gesehen, und dies kam natürlich der Tasche des Unternehmers recht sehr zu statten. Ich glaube, die Oper wurde noch vier bis fünf Mal, zuletzt getheilt, d. h. die Hälfte heute und die andere Hälfte morgen, gegeben — denn die Dauer des Mefistofeles in seiner Urgestalt war ungefähr fünf bis sechs Stunden. — Warum nun dieses Fiasco, welches denn doch schliesslich eines von denen war, wo es sich um eine ganz gewaltige Principienfrage handelte? Die Frage ist eigentlich sehr leicht zu beantworten, dennoch muss man erst eine kleine Idee davon haben, wer Arrigo Boito ist und was er will! — Boito ist Literat, Dichter und Musiker von idealster Anlage, eminentem Talent und gediegensten Studien. Glühendster Verehrer der deutschen Schule, namentlich einer der enragirtesten Wagnerianer, deren sich die apenninische Halbinsel rühmen kann, — geht er trotzdem seine eigenen Wege und ist nicht als blinder Nachahmer, als Eklektiker im weiteren Sinne zu betrachten. Er will Gewaltiges, sowohl in Poesie, wie in Musik, — seine Ideen sind

bimmelstürmend, wenn es sich um Kraft und Groesartigkeit handelt, — wunderbar zartpoetisch, wenn er romantische Situationen malt und von einem Hauch umweht, der stark an die farbestrahlende orientalische Poesie gewohnt. Alles das, was er giebt, hat Hand und Fuss, und wenn er, kraft seiner Jugend, nicht immer das zu Stande bringt, was ihm seine reiche Phantasie in glänzendster Fülle ausmalt, so ist das die alte Geschichte von Wollen und Können. Er hat das Sujet der beiden Faust-Theile ganz gewaltig erfasst, und seine hochpoetische Auffassung aller, selbst der scheinbar nebensächlichen Einzelheiten, gehört zum Grossartigsten, was uns je vorgekommen. Er hat eben Neues in Hülle und Fülle uns in seiner Riesenpartitur geboten, und dies will heut zu Tage, in unserer productionsarmen Zeit, sehr viel heissen. Man muss nur sehen, was und in welcher Gestalt uns die moderne musikalische Kost verabreicht wird, um das immense Talent Boito's nach allen Seiten hin würdigen zu können. Er hat mit merkwürdigem scenischem Geschick es verstanden, die Mephistogestalt zur Hauptperson seines musikalischen Dramas zu machen, ohne nur irgendwie dem Altmeister Goethe und seinem unvergänglichen Drama zu nahe zu treten. Margarethe erscheint nur kurz in der Gartenscene und beim Duett im Kerker, welches mit ihrem Tode endet. Das Werk erhielt sowohl in Bologna als auch in Venedig — nach durchgegangener genauer Revision Seitens des Autors, und nachdem der Rothstift seine gehörige Schuldigkeit gethan — einen ungläublichen Erfolg. — Nach dem Misserfolg und der Mailänder Niederlage machte sich Boito sogleich an zwei ganz gewaltige Sujets »Hero und Leander« und »Nero« — natürlich sowohl Text als Musik von ihm. — Doch der Mefistofele liess ihn nicht ruhen, — er cassirte einen ganzen Act — strich hier und dort Längen, und es gelang ihm, im vergangenen Herbst den Mefistofele in neuer Gestalt in Bologna zur Aufführung zu bringen. Der Erfolg war ein unerhörter, — und wohlverdienter. Boito offenbarte sich darin als Gründer einer neuen musikalischen Aera seines Vaterlandes, und die musikalische Welt hat an ihn die höchsten Ansprüche zu stellen. — Der Prolog spielt im Himmel, — die Decoration stellt hinter einer Gaze den Himmel mit blitzenden Sternlein vor — und Alles, was singt — mit Ausnahme der Erscheinung des Mefisto — ist unsichtbar. Der Prolog ist eine Offenbarung. Eine titanische Kraft mit derbwüchtiger Hand hat diese gewaltige tonale und melodische Steigerung des Schlusschors geschaffen, und der schlagendste Beweis für die Wirkung auf den Zuhörer ist der, dass selbst das Publikum, das den hohen, musikalischen Werth dieses Theiles nicht zu würdigen wusste, so mit in den Strudel hineingezogen wurde, dass sein auffauchender Enthusiasmus keine Grenzen kannte. — Es war seit Jahrzehnten das erste Mal, dass das venetianische Publikum eine Oper ohne die in italienischen Theatern herrschende Schwitzerei anhörte. Eine Todtenstille herrschte im Saal, nur durch die enthusiastischen Beifallsbezeugungen unterbrochen. — Boito hatte 35 Hervorrufe, die eigentlich in Italien gar nichts sagen wollen, da es jetzt in der Mode ist, den Componisten auch bei der geringsten Gelegenheit aus den Couliissen hervorzuziehen, und ihn *bongré, malgré* dem Publikum zu präsentiren, — hier jedoch fällt die grosse Anzahl der Hervorrufe um so gewichtiger in die Wagschaale, als wir es mit einem durchaus ernsten Werk zu thun haben, welches alles Schablonenhafte vermeidet, und somit durchaus nicht den Beifall des Publikums provocirt. Die Aufführungen des Mefistofele in Bologna und Venedig sind denkwürdige Ereignisse, und der Erfolg widerlegt aufs Schlagendste eine besonders in Deutschland verbreitete und höchst vorschnelle Meinung, dass Italien und Italiener, was Musik anbetrifft, zu jedem höheren Streben und zur idealen Ausbildung ihres Kunstgeschmacks unfähig seien. Möge es Boito gelingen, auch fürder

seinem Streben vollsten Ausdruck zu geben, und wünsche ich, dass dies staunenswerthe Beispiel die Jüngeren zu anhaltenden Studien anspornen möge. Talent ist in Italien in Hülle und Fülle, und möge die Zeit nicht ferne sein, in welcher eine neue Aera, edlen Zielen zustrebend, für die Italiener aufgehe. Boito hat ein unsagbares Verdienst: — der Mitwelt gezeigt zu haben, was die Italiener können, wenn sie wollen.

Betrachten wir zuerst einmal in kurzen Zügen, welchen Standpunkt der Dichter-Componist dem Goethe'schen Faust gegenüber einnimmt. Tiefer Kenner des deutschen Idioms, ist es ihm in ganz ausgezeichnete Weise gelungen, den Grundcharakter des ja so echt deutschen Faust in überraschender Vollkommenheit wiederzugeben. Man muss genau die italienische Sprache und die eigenthümliche classisch-toskanische Phrasologie kennen, — die, streng genommen, der germanisch-urwüchsigen Manier Goethe's so ganz entgegen steht —, um nach Verhältniss schätzen und würdigen zu können, mit welcher Meisterhand Boito das unvergängliche Werk italienisirt hat. Es sind Strophen und ganze Dialoge darin, welche man getrost Goethe an die Seite stellen kann, und eigenthümlicher Weise (dies natürlich durch das Wesen und Charakter der Sprache bedingt) machen sich hier und dort Phrasen viel besser, weil sie italienisch sind. Ich erinnere nur an den wunderbaren »Prolog im Himmel« — und den »classischen Sabbath« (*Notte del Sabba classico*). Boito begnügte sich nicht damit, nur Goethe zu studiren, — dessen Faust (so allgewaltig und universell er ja ist) konnte ihm nicht in Allem genügen. Hauptgrund dieser merkwürdig erscheinenden Thatsache war der, dass Mephisto Hauptperson wurde, und somit das grösste Interesse, der Schwerpunkt der Handlung, in ihm, in seiner mysteriösen Erscheinung concentrirt werden musste. — Es ist kaum glaublich, mit welcher Universalität und welcher grossartigen Belesenheit Boito sich alle Quellen zu eigen machte, die ihm Ausführlicheres über seine Hauptperson darboten, und er selbst sagt uns dies in der ganz curiousen Vorrede zur ersten Auflage des Librettos (unter dem Titel: *Prologo in teatro fra un critico teatrale, uno spettatore e l'autore*) in folgender Weise: »Jeder Mensch von Wissensdurst entbrannt, welcher im Leben nach Ursprung des Guten und Bösen forscht, ist Faust. Wie Salomon der biblische Faust ist, erkennen wir in Prometheus den mythologischen. Jeder Mensch, der nach dem Hohen, Unbekannten, dem Idealen strebt, ist Faust. So kannst du die Spuren seiner grossen Seele im düstern Blick des englischen Manfred ergründen, sowie unter dem grotesken Visir des spanischen Don Quixote. Jedes Jahrhundert, jedes Land, jede Epoche, sei sie künstlerisch oder historisch bedeutend, — hat ihren Faust. Du weisst in deiner gediegenen Bildung besser als ich, dass bis in die graueste Vorzeit hinein, besonders aber in der ersten Zeit der Renaissance, alle Völker und alle Religionen Europas diesem Cultus huldigten. Faust war Anfangs eine katholische *complainte*; dann durch die Luther'sche Idee erneuert, wurde es eine deutsche Sage zur Fehde gegen das Papethum: wanderte dann nach Spanien aus, wo es unter Gestalt einer papistischen Legende erschien, erfunden von der düsternen Inquisitorphantasie; nachher wurde es in England eine Puritanerballade.« — In diesem Sinne führt er dann alle Quellen bis auf Goethe und Lenau an, zeigt die verschiedenen Gestalten und Nationalitäten, unter denen die Faustsage erschien und verarbeitet wurde, und sagt dann noch folgende merkwürdigen Worte: »Die Geschichte dieses Faustthemas gleicht seiner eigenen Legende. Dieses Thema hat eine merkwürdige Verjüngungskraft, wie der deutsche Magister selbst: verjüngt sich trotz Altersschwäche bei Marlowe, — verjüngt sich bei Goethe, — und wenn man glaubt, seine Todesstunde habe geschlagen, erhebt er aufs Neue!

Kid Marlowe und Widmann, ersterer in seinem Drama

»Doctor Faustus«, letzterer in seiner Faustlegende, waren hauptsächlich die Werke, welche Boito neben seinem Idol, dem Goethe'schen Faust, eifrigst studirte, und in seinen Mefistofele aus diesen ebenerwähnten Werken Alles das übertrug, was der scharfen Charakterisirung seines Helden zum Vortheil gereichen konnte; — so sind beispielsweise vollständige Phrasen aus Marlowe citirt, und in der ersten Ausgabe des Mephisto (in der jüngsten ist es allerdings gestrichen) findet sich bei Erscheinung Mephisto's und seiner nachherigen Verwandlung vollständig folgende Beschwörungsformel vor: *»Incubus!!! Beelzebub inferni ardenti monarche et Demagoris! propitiamus vos, ut appareat et surgat Dragon, quod tumeraris; per Jehovam, Gehennam et consecratam aquam nunc spargo, signumque crucis nunc facio. Bombo! Mormo!!! Gorgo!!!«* — Ferner hat er den bekannten Pudel bei Goethe in einen *frate grigio* (grauen Klosterbruder) verwandelt. Dies allerdings aus scenischen Rücksichten, weil bei einem Pudel dem italienischen, schon ohnedies zur Heiterkeit aufgelegten Publikum der *platea*, noch mehr Anlass dazu gegeben worden wäre. — Boito hat diesen Zug der Faustlegende Widmann's entnommen, doch findet sich der *frate grigio* als solcher schon in alten Schriften und gemalten antiken Pergamenten, die dies Sujet behandeln, vor. — Er hatte in der früheren Ausgabe seines Mephisto so ganz eigenthümliche und merkwürdige Sachen. Beispielsweise sei erwähnt, dass er den *Famulus Wagner*, als Urtypus der Pedanterie und des Zopfthums, — als dumme Negation des Faust'schen Idealismus und Aufschwungs zu höheren Regionen, immer im Fugato stil singen liess. Und auch dies noch in der merkwürdigsten Weise. Hatte er nämlich nicht viel zu sagen, so ging's glatt ab, — sowie er aber mit seiner pedantischen, grauen Theorie den hochfliegenden Gedankenkreis Faust's zerstören wollte, dann wurden die verzwicktesten Combinationen, als da sind: Umkehrungen, Verkleinerungen, Vergrößerungen, Krebschrift u. s. w., angewandt. Zum Vortheil der Oper hat er auch dies in der jetzigen Gestalt gestrichen. Ich werde später und bei Gelegenheit noch auf diese und jene bizarre Eigenthümlichkeit Boito's zu sprechen kommen und will jetzt einmal sehen, in welcher Art er seinen Mephistotypus erfasst und musikalisch wiedergegeben hat. Er selbst sagt mit gediegener Schärfe darüber in der obenerwähnten Vorrede Folgendes: »Wie der Faust — so ist auch der Mephistotypus unerschöpflich. Mephisto ist so alt, wie die Bibel, wie Aeschylus; Mephisto ist die Schlange im Eden, ist der Geier des Prometheus. Mephisto ist der Zweifel (*dubbio*), der die Wissenschaft gebiert, das Böse, welches das Gute erzeugt. Ueberall wo du den Vernichtungsgeist findest, ist der Pferdefuss Mephisto's mit im Spiele. Jupiter hat einen Mephisto, welcher Satan heisst, Homer hat einen, welcher sich Thersites nennt, bei Shakespeare verwandelt er sich in Falstaff. Die grossartige Einbildungskraft Goethe's hat aus diesen drei Typen einen einzigen geformt — höllisch wie Satan, grotesk wie Thersites, wollüstig wie Falstaff. Mephisto ist die grause Incarnation des ewigen Nein, in und an Allem, was Wahr, Schön und Gut heisst.« —

Lewes in seiner ausgezeichneten Goethe-Biographie, die mir augenblicklich zur Hand ist, fügt noch Folgendes, besonders für die Charakteristik des Boito'schen Mephisto höchst Wichtiges betreffs dieses Höllengestes hinzu: *»Mephisto is not a hypocrite: he cannot pay even that homage to virtue. He is a sceptic pure and simple.«* (Siehe Lewes II, S. 289.) Ferner: *»He offers to lay a wager, just as the fast youth would offer to 'back' any opinion of his own; and the brief soliloquy in which he expresses his feelings on the result of the interview has a levity and a tinge of sarcasm intensely devilish.«*

Die Charakteristik des Boito'schen Mefistofele schliesst na-

mentlich das zuletzt Gesagte in sich, und es ist staunenswerth zu beobachten, wie Boito seine Hauptperson musikalisch ausgestattet hat. In Faust's Studierzimmer, in welchem er auf die Frage des Ersteren: »Wer er sei?« eine der bizarrsten Canzonen singt, mit dem ominösen Refrain: *»Mordo, invischio (mit Vogelleim bestreichen, — hier also leimen, anführen, Jemanden betrügen) fischio, fischio, fischio!!!«* bei welchem Refrain er leibhaftig die Finger in den Mund steckt, und gar lieblich darauf lospfeift, — hat Boito alles dies Grausen- und Dämonenhafte, die infernalische Verschlagenheit des Vernichtungsgeistes, in ein solch artiges und dennoch stets die Situation charakteristisch und äusserst treffend wiedergebendes Gewand gekleidet, dass man schliesslich nicht weiss, was man mehr in Boito bewundern soll, den genialen, maasshaltenden und dennoch charakteristischen Musiker, oder den bedächtigen Aesthetiker, welcher mit weiser Hand Alles in dem Gedicht vorhandene Anstössige so wirksam entfernen konnte. Ganz dieselbe Wahrnehmung machen wir bei der Scene auf dem Blocksberg und der Ballade von der Weltkugel, die der Mephisto dort seinen problematischen Unterthanen zum Besten giebt. Dies Letztere ist eigentlich eine Parodie auf den gesammten katholischen Cultus und im Misererestil gehalten. Doch die Hauptsache ist die darauffolgende eigentliche Ballade: *Ecco il mondo, vuoto e tondo, Scende s'alza gira balza, Fa carole, sotto il sole u. s. w.* (das Erste ist in der neuen Ausgabe, vielleicht auch zu Gunsten des Gesamteindrucks, gestrichen). Man sagt gewöhnlich, dass sich der Clavierauszug zur Orchesterpartitur so verhalte, wie ungefähr der Kupferstich zum Oelgemälde. Wenn diese Wahrheit sich irgendwo bewährt hat, so ist's bei dem Boito'schen Werk der Fall! Ausserdem, dass Boito ja auch zur modernen, und modernsten Schule gehört, — daher seine Instrumentaleffecte nur als solche im Orchester nach Gebühr gewürdigt werden können, — hat es Boito bei genauem Studium der Beethoven'schen, Schumann'schen, Wagner'schen, namentlich aber der neufranzösischen (Hector Berlioz *e seguaci*) Instrumentation verstanden, seinem Orchester einen solchen *impasto* (dies italienische Wort lässt sich schwer im Deutschen wiedergeben; es liesse sich nur durch Umschreibung, etwa schön tönender Vollklang übersetzen) zu verleihen, dass man fast aus dem Clavierauszug gar nicht klug werden kann. Nach verschiedenmaligem, genauem Anhören des Boito'schen Werkes kommt Einem der (übrigens sonst sehr geschickt vom begabten Saladino angefertigte) Clavierauszug so armselig vor, dass man ihn fast gar nicht zur Hand nehmen möchte. Aus diesem Grunde wird es auch Vielen so ergehen, — welche durch diesen oder jenen, hier oder dort, sich Luft gemacht habenden Enthusiasmus gereizt, das Werk in die Hand nehmen, und ziemlich verduzt dastehen. Es überkommt uns ein ähnliches Gefühl, nachdem wir eine Wagner'sche Oper gehört haben, und dann den (wenn auch noch so vielfingrigen Tausig'schen oder Klindworth'schen) Clavierauszug betrachten wollen. *Signatura temporis*, und bei Haydn und Mozart war's allerdings billiger!

(Schluss folgt.)

[444]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des Wintersemesters den 18. October können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und von Seiner Majestät, sowie aus Mitteln des Staates und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor-, Solo- und dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violla- und Violoncellospiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition) nebst Pariturspiel, Orgelkunde, Geschichte der Musik, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Declamation und Italienische Sprache, und wird ertheilt von den Professoren Alwens, Behnyade, Falst, Keller, Koch, Krüger, Lebert, Levi, Linder, Fruehner, Schell, Seyerlen, Singer, Stark, Hofkapellmeister Boppier, Hofchauspieler und Hofsänger Reimer, Kammermusikern Wien und Cabistus, ferner den Herren Beron, Kammervirtuos Fering, Herstatt, Attinger, Bühl, Feintheil, Göttschius, W. Herrmann, Hilsenbock, Hummel, Laurisch, Rein, Kunzler, Schuler, Schwab, Seyboth, Sittard, Wünsche, sowie den Fräulein P. Dürr, G. Falst und A. Putz.

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier ohne und mit Begleitung anderer Instrumente sind regelmäßige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 240 Mark, für Schüler 260 Mark, in der Kunstgesangschule (mit Einschluß des obligaten Clavierunterrichts) für Schüler und Schülerinnen 240 Mark.

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am Mittwoch, den 18. October, Nachmittags 3 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist. Stuttgart, im August 1880.

(H. 79019) 24—

Die Direction:
Falst. Scholl.

[445] Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

ALBUM FÜR ORGELSPIELER.

INHALT:

| | | | |
|--|------|--|------|
| No. 1. Vealekmar, Dr. F. W., Op. 189. Sechzehn kleine leichte Orgelstücke | — 50 | No. 23. Thomas, G. A., Concert-Fuge | 4 50 |
| No. 2. Davin, K., Vier kleine, leichte Orgelstücke }
Zimmermann, G., Kleines Präludium } | — 50 | No. 23. Raff, J., Introduction und Fuge | 4 — |
| No. 3. Sulze, B., Drei kleine Präludien | — 50 | No. 24. Rheinberger, J., Vierstimmige Fuge | — 50 |
| No. 4. Gettsehalg, A. W., Zwei kleine Präludien }
Baumann, H., Drei kleine Präludien } | — 50 | No. 25. Liszt, Dr. Franz, Adagio | — 50 |
| No. 5. Wedemann, W., Zwei kleine Präludien }
Gleitz, C. A., Adagio für Orgel oder Harmonium } | — 50 | No. 26. Steinhilber, C., Festfantasie über den Choral: Wie lieblich ist, o Herr, die Stätte | 4 50 |
| No. 6. ——— Andante für Orgel oder Harmonium }
Bresig, M., Präludium | — 50 | No. 27. Tschirrach, H. J., Festfantasie | — 50 |
| No. 7. Helder, H., Postludium | — 50 | No. 28. Helfer, A., Concert-Fantasie mit Choralbegleitung von vier Posaunen | 4 50 |
| No. 8. Reichardt, B., Postludium }
Geriach, R., Präludium zu dem Chorale: O Gott, du frommer Gott } | — 50 | No. 29. Herzog, Dr. J. G., Fantasie und Fuge | 4 — |
| No. 9. Schaab, R., Präludium zu dem Chorale: Sollt' ich meinem Gott nicht singen? | — 50 | No. 30. Vealekmar, Dr. F. W., Op. 189. Sonate | — 50 |
| No. 10. Flügel, G., Zwei Choral-Präludien | — 50 | No. 31. Löffler, J. H., Fantasie, Gebet u. Fuge zu vier Händen | 2 — |
| No. 11. Richter, E. F., Präludium zu dem Chorale: Gott des Himmels und der Erden | — 50 | No. 32. Schneider, Jul., Op. 65. Einleitung und Variationen zu vier Händen über den Choral: Vom Himmel hoch | 4 50 |
| No. 12. Biedel, H., Präludium zu dem Chorale: Jesu meine Freude | — 50 | No. 33. Vealekmar, Dr. F. W., Op. 176. Duo für Orgel und Violine | — 50 |
| No. 13. Markull, F. W., Zwei Trios | — 50 | No. 34. Hauptmann, Dr. M., Ave Maria für eine Singstimme, mit Begleitung von Orgel oder Pianoforte | — 50 |
| No. 14. Vealekmar, Dr. F. W., Op. 188. Zwei Trios | — 50 | No. 35. Zander, D., Verse aus dem 14. Psalm für eine Singstimme mit Orgelbegleitung | — 50 |
| No. 15. Falst, Dr. Im., Canonicches Trio | — 50 | No. 36. Brähmig, B., Vers aus dem 27. Psalm für Tenor oder hohen Bariton, mit obligater Begleitung von Orgel und Violoncello | — 50 |
| No. 16. Stade, H. B., Adagio | — 50 | No. 37. Weber, H., Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme, mit Orgelbegleitung und Chor | — 50 |
| No. 17. Müller-Hartung, C., Zweistimmige Fuge | — 50 | No. 38. Nyken, J. A. van, Op. 44. Gebet vor einer Trauung von Victor v. Strauss, für Chor und Orgel | — 50 |
| No. 18. Sattler, H., Introduction und Fuge | — 50 | No. 39. Götz, C., Op. 42. Auferseh'n, Gedicht von F. G. Klopstock, für leichten Männerchor und obligate Orgel | 4 — |
| No. 19. Lebe, J. Chr., Vierstimmige Fuge | — 50 | No. 40. Ritter, A. G., Hymnus aus dem 14. Jahrhundert für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel | 4 50 |
| No. 20. Ted, E. A., Introduction und Fuge über: Benedictamus Domino | — 50 | | |
| No. 21. Merkel, G., Op. 44. Introduction und Doppel-Fuge (H moll) | — 50 | | |

Die vollständige Sammlung

unter dem Titel: TÖPFER-ALBUM, als Festgabe für Herrn Johann Gottlob Töpfer, Professor der Musik am Grossherzogl. Sachs. Schullehrer-Seminar zu Weimar und Organist an der Haupt- und Stadtkirche daselbst zu seinem 50jährigen Amts-Jubiläum, am 4. Juni 1867 erschienen, kostet

18 Mark.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Prämien 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. September 1880.

Nr. 36.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespere. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Italienische Dichter- und Künstler-Profilie, kritische Essays von Martino Roeder [Schluss.]). — Meßstafel. Grosse Oper in fünf Acten. Poesie und Musik von Arrigo Boito. (Schluss.) — Anzeiger.

Mozart's Werke.

Zweite Serie:

Litaneien und Vespere.

(Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis M. 24. 75 — in elegantem Originaleinband M. 23. 75 n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Die zweite lauretische oder Marien-Litanei, welche Mozart geschrieben hat, ist bedeutend grösser und entstand drei Jahre später, nämlich 1774; ebenfalls für die heitere Salzburger Kirchenmusik. Drei von den fünf Sätzen haben eine ungewöhnliche Ausdehnung erlangt. Zu diesen gehört namentlich auch der erste Satz. Derselbe ist ungemein reich, wenn man die dabei angebrachten musikalischen Motive in Erwägung zieht. Nachdem einleitungsweise ein langsamer Satz von elf Takten folgt, tritt mit dem Allegro das Hauptmotiv auf:

Allegro.

Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son!
Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son!
Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son!
Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son!

Solo.

Ky-ri-e e-lei-son
Ky-ri-e e-lei-son
Ky-ri-e e-lei-son
Ky-ri-e e-lei-son

XV.

Tutti.
son! Chri-sto e-lei-son
Tutti.
son! e-lei-son
Chri-sto e-lei-son
e-lei-son

Zur vollen Deutlichkeit müsste man die Begleitung hinzusetzen, Oboen und Hörner und obere Violinen, die mit den Singstimmen geben, nebst den beweglichen zweiten Violinen: dann erst würde dieses Motiv als das erscheinen, was es in Wirklichkeit ist, als eine rauschende und wesentlich instrumentale Tournee. Wie wenig dieselbe vocal gedacht, d. h. aus den Worten geschöpft ist, ersieht man aus den verschiedenen Texten, welche ihr angepasst werden. Zunächst vernehmen wir zu derselben Musik »Christe audi nos« und unmittelbar darauf in genauer Wiederholung »Christe exaudi nos«. Zu diesen Worten klingt die an sich schöne Musik fast unschön, namentlich macht sich das »Christe« auf den Tönen, wo oben Kyrie steht, mit der frei eintretenden Septime, nicht sehr würdig. Dasselbe muss man von der zweiten Wiederholung dieses Hauptgedanken sagen, die zu den Worten erscheint »miserere, miserere, (solo:) miserere nobis«. Die oben mitgetheilten Takte werden hier genau wiederholt — man kann sich selber sagen, wie oberflächlich der Ausdruck sein muss. Diese dreimalige Vorführung des Themas theilt den Satz in drei Theile, die äusserlich auch noch dadurch markirt sind, dass Pausen dazwischen treten, das erste mal in Form eines instrumentalen Zwischenspiels, das zweite mal aber als halbtaktige Pause aller Stimmen und Instrumente, die wesentlich instrumental ist. An das Hauptthema werden die übrigen Gedanken angefügt, aber von einer eigentlich vocalen Entwicklung auf Grund des Textes ist nicht die Rede. Auch von den Nebengedanken wird im Verlaufe des Stückes zu neuen Worten wiederholt, was gerade passt; die Worte sind weniger ausgedrückt als untergelegt, die Modulation bewegt sich in kleinlichen Schritten. Das Ganze wird durch die Wiederholung der Themen nothdürftig zusammen gehalten, und dabei ist der

XV.

Aufbau im Ganzen wie im Einzelnen durchaus instrumental. Es ist Instrumentalmusik, zu welcher gesungen wird. Als solche — aber auch nur als solche — hat das Stück Sinn und Zusammenhang. Zum Verständniß der Mozart'schen Kirchenmusik ist es nothwendig, dass man sich dieses einprägen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In dem Musikbeispiel von Mozart in Nr. 35 Sp. 546, Linie 2, Takt 4 muss statt ∞ ein + stehen. Dasselbst im Bass Takt 4 letzte Note lies α statt g .

Anzeigen und Beurtheilungen.

Italienische Dichter- und Künstler-Profilé. Kritische Essays von Martine Roeder. Leipzig, Louis Senf. XII und 247 Seiten in 8. Pr. 3 \mathcal{M} .

(Schluss.)

Von Arrigo Boito kann man nicht sprechen, ohne auf den bereits verstorbenen Mazzucato zurück zu blicken, denn dieser Ende des Jahres 1877 gestorbene Künstler war der Vorbereiter der Ernte, welche von den neu-italienischen Musikern jetzt eingeharnt wird, wenigstens soweit es Mailand betrifft. Mit seinen Compositionen vermochte er neben Verdi und älteren Lieblingen nicht durchzudringen, dagegen hatte er als langjähriger Redacteur der nun schon über 30 Jahre bestehenden Ricordi'schen »Gazzetta musicale« einen unverkennbaren Einfluss auf das heranwachsende Geschlecht. Er übernahm die Redaction dieser Zeitschrift schon bei der Gründung derselben, und Herr Roeder rühmt ihm nach, dass er »der Erste war, welcher in Italien eine gesunde, auf ästhetischen Grundsätzen basirte musikalische Kritik einführte,« und diese Zeitung »zu einem durchaus achtungswerthen fachwissenschaftlichen Blatte« emporhob. (S. 43.) »Seine Kritiken (fährt er fort) sind gewandt geschrieben und geben von tiefer Sachkenntniß, eingehendsten Studien in die einschlägige Literatur aller Länder (!) und namentlich von betreffenden Urtheilen über die Werke seiner Zeitgenossen Zeugniß. Fétiß und Gevaert schätzten Mazzucato in dieser Beziehung sehr hoch. Er übersetzte die Instrumentationslehre von Berlioz und den *Traité d'harmonie* von Fétiß, ebenso die Garcia'sche Gesangsschule, alle mit geistreichen Anmerkungen versehen, — gab einen höchst interessanten Atlas antiker Musik heraus, und empfahl auf seinem Todtenbette seinem Sohn Giannandrea (welcher Tüchtiges auf musikalisch-historischem Gebiet zu leisten verspricht), im Verein mit seinem Lieblingsschüler Arrigo Boito ein größeres Werk über die musikalische Kritik im Allgemeinen zu Ende zu führen.« (S. 43—44.) Die Lobworte über die genannte Musikzeitung und über Mazzucato's tiefe Studien der musikalischen Literatur aller Länder sind zwar cum grano salis zu verstehen; aber immerhin ist das hier gezeichnete Bild eines Musikers, welcher es mit der musikalischen Kritik ernst nimmt, nicht ganz unrichtig.

Mazzucato, welcher im Jahre 1813 zu Udine geboren wurde, war zugleich Director des Mailänder Conservatorium, was natürlich seine Wirkung auf die musikalische Jugend noch bedeutend erhöhte. Weder als Componist noch als Schriftsteller productiv oder original, besaß er doch ein bedeutendes Lehrtalent, und weil er nicht steif in den italienischen Pfaden beharrte, so bot er den Schülern auch stofflich viel Neues. »Wie viel er auch dem musikalischen Fortschritt aller Länder huldigte — sagt der Verfasser hierüber — und mit seltener Intelligenz alles Gute und Neue für das Conservatorium nutzbar zu machen suchte, war er dennoch Italiener, kannte die antiken Grössen seines Vaterlandes, war in Palestrina und Marcello ebenso zu Haus wie in Pergolesi und Durante, und wollte immer die Haupterrungenschaften neuerer Zeit auf gesunder

altitalienischer Basis verworthen sehen. Von seinen Unterrichtsstunden sind noch jetzt seine früheren Schüler begeistert — wenn er sprach, hingen Aller Augen an seinem Munde. Er hatte viel von dem kaustischen Witz, von dem fein ironischen Lächeln Rossini's — seine Beredtsamkeit war, wenn er unter Schüler (Schülern) und Freunden war, unerschöpflich, in klarer Weise wusste er seine Schüler über die schwierigsten Probleme der Kunst aufzuklären, und wusste sie für das hohe Ziel, das Alle erstreben wollten, glühend zu begeistern.« (S. 42—43.) Die Richtung anlangend, welche er in seinen eignen Compositionen befolgte und damit auch seinen Schülern einprägte, so war er ein Anhänger der deutschen instrumentalen oder Wiener, resp. Beethoven'schen Schule; Herr Roeder drückt sich hierüber indess etwas ungenau aus, grössere Deutlichkeit und näheres Eingehen auf diesen Punkt wären sehr erwünscht gewesen. Dabei war ihm natürlich der Schlandrian seiner Landsleute peinlich; seine Abweichung von dem grossen Haufen gab er in folgenden Worten zu erkennen: »Wir [d. i. Mazzucato] haben von der Tonkunst einen Begriff, welcher leider weder vom Volk, auch die Gebildeten mit einbegriffen, noch von denen, welchen die Pflege der Künste im Lande am Herzen liegen müsste (einige seltene Ausnahmen abgerechnet) getheilt wird. Die Musik wird namentlich hier in Italien als lustige Kurzweil und angenehmer Zeitvertreib betrachtet — weiter nichts. Nie wurde ihr aber ihr voller und wirklicher Werth zuerkannt: Volkserzieherin im wahren und edelsten Sinne des Wortes zu sein.« (S. 46.) Wenn er schreibt »Nie wurde ihr u. s. w., so ist das eine offenbare Uebertreibung, denn die Musik hat ihre bildende und veredelnde Macht zu Zeiten in Italien so stark bewiesen, wie nur irgendwo.

Mazzucato hat nun eine andere Zeit herbeiführen helfen. Nach und nach schlugen die Wogen der ausländischen Musik immer stärker an die italienischen Küsten, zuerst von Frankreich, sodann von Deutschland herüber. Eine Wandlung des Geschmackes bereitete sich vor, der sofort auch die einflussreichen Tagescomponisten wie Verdi Rechnung trugen. Es ist dies bereits soweit gediehen, dass der Verfasser sagen kann: »Heutzutage verlangt selbst das italienische Publikum eine Musik, welche weniger melodisch, als urkräftig im dramatischen Ausdruck und sehr al fresco gemalt ist. Daher können auch heutzutage Componisten in Italien die grössten Erfolge erringen, welche vor mehreren Jahrzehnten einfach ausgepfiffen worden wären. So bietet die Kunstgeschichte fortwährend Beispiele der immer im Contact sich befindlichen [befindenden] Extreme. Sein [d. i. Mazzucato's] berühmter Schüler A. Boito, welchem es fast ebenso wie seinem Meister Mazzucato gegangen [ergangen] wäre, hätte nicht ein glücklicher Zufall ihn der Vergessenheit entrissen — sagt sehr richtig in dem ihm in der *Gazzetta musicale* gewidmeten Nachruf: *Il giudizio vero è già stato pronunziato da molti: Alberto Mazzucato fu un precursore* — Das wahre Urtheil ist schon längst von Vielen über ihn gefällt worden: Mazzucato war ein Vorläufer.« (S. 42.)

Einer seiner frühesten und bedeutendsten Schüler war der 1825 zu Valeggio im Veronesischen geborene und schon im 33. Lebensjahre gestorbene Jacopo Foroni, über welchen wir S. 63—74 einen Artikel lesen. Eine Oper desselben, »Margherita«, gelangte am 8. März 1848 in Mailand zur Aufführung; sie war abweichend gehalten von den bisherigen italienischen Producten, und Mazzucato äusserte auf Anlass der Aufführung in seiner Zeitung:

»Der Eklekticismus triumphirt und mit ihm das Hauptprincip der *Gazzetta musicale*! In der That, ein für die augenblicklichen Zeitverhältnisse ganz unverhoffter Sieg! Wir werden nie aufhören, diesen so bekämpften Eklekticismus als das einzig Wahre für unsere nationale Kunst hinzustellen, unsere eifrigen Kunstjünger auf diese Fusion der verschiedenen Schulen hinzuweisen, auf diese Sülvereinigung, welche unsere Paristen noch immer als den Ver-

derb nationaler Kunst ansehen. Hören wir doch noch heute die musikalischen Weisheitskrämer gegen die Werke eines Auber, Chopin, Mendelssohn und Liszt, nicht der anderen transalpinischen Meister zu gedenken, den Bannfluch schleudern.« (S. 88.)

Man muss nicht vergessen, dass dieses 1848 geschrieben wurde. Foroni's »Margherita« war noch eine Opera semiseria, gehörte also einer Gattung an, welche durch die besonders von Paris ausgehende grosse, meistens historische Oper von den Bühnen verdrängt wurde. Der Verfasser sagt über die dadurch bewirkten Nachtheile und sonstige Verhältnisse folgendes:

»Die sogenannte grosse historische Oper hat ihre schlimmsten Einflüsse auf die italienische Musik, und die dramatische insbesondere ausgeübt. Während der Charakter des Italieners durchaus lyrisch ist, und er in den Meisterwerken musikalischer Kunst immer durch den Melodienreichtum den Sieg über alle anderen Nationen, welche Theatermusik producirten, davontrug, wurde er durch Verbreitung der grossen französischen Oper fast dazu gedrängt, sich auch in diesem Genre zu versuchen, und wenn auch Einigen es glückte, Gelungenes in dieser Weise zu schaffen, so griff die Manie, hochdramatische Opera zu schreiben, dermassen um sich, dass sich bis heutigen Tags die daraus entstandenen Folgen noch süssersthilbar machen.

Der gesammte italienische Theaterapparat mit seinen Krebschäden, wie er hier zu Lande ist und leider nie anders werden kann, die zügellose Impresariowirtschaft, die Sucht, nur grosse Spectakelopern aufzuführen, solche Opera, in welchen die Mäse eine schöne, aufzäte u. s. w. das grosse Wort zu sprechen hätten, — Alles dies brachte als natürliche Folge mit sich, dass ein junger Componist, welcher seine Oper aufgeführt zu sehen wünschte, sich in den Strudel hineinstürzte, ein grausiges Mord- und Blut-Drama, an welchem ja die neuere einschlägliche italienische Literatur überreich ist, zum Libretto von irgend einem Poetaster zurecht stützen liess und nun *saue qui peut!* Man muss nur hören, was da oft zum Vorschein kommt, wie die italienische Auffassung hochdramatischer Situationen ans Kindlich-Neive streift und wir stets die Schablonenfiguren vor uns haben, welche in den 80er und 40er Jahren alle Bühnen, auf welchen italienisches Idiom erkante, unsicher machten. — Dieselbe Unreife, welche uns aus historischen Gemälden der jüngeren und jüngsten italienischen Schule entgegentritt, dieselben hohlwangigen, dumm dreinschauenden, fast nur als Staffage dienenden Figuren, alles das finden wir in den neueren Producten wieder, welche uns der musikalische Markt alljährlich bietet und deren Zahl sich gewöhnlich auf 50 oder 60 beläuft. Es dürfte ja bekannt sein, dass von diesen der Kritik unwürdigen Machwerken höchstens 4 oder 3 alljährlich ein längeres Leben fristen — die anderen sind wie Eintagsdielen, und am Tage nach ihrer ersten Aufführung spricht man gar nicht mehr von ihnen. Was haben die Franzosen beispielsweise Schönes in dem halbberiesen und halbkomischen Genre geleistet? Sie verdanken ihre Blüthe nur den Producten eines Auber, Herold und Adam, und wenn auch von italienischer Seite noch heutzutage Anstrengungen gemacht werden, das Genre der durchcomponirten Spieloper wieder neu zu beleben, so stösst dies immer nur schon deshalb auf die grössten Schwierigkeiten bei den jungen Componisten, weil sie durch das Genre die Aufführung ihres Werkes in Frage gestellt sehen würden. Es interessirt sich eben heutzutage kein italienischer Impresario für eine neue Oper, wenn nicht zum mindesten ein Dutzend Personen darin gemordet werden und die Partitur nach Blut riecht. Ja, es waren andere Zeiten, als Bellini und Donizetti ihre gelungensten Schöpfungen, die *Sonnambula*, *Straniera*, *Don Pasquale*, *Linda* u. s. w. in kleineren Theatern auführten.« (S. 67—69.)

Wenn die grosse historische Oper von nachtheiligem Einfluss gewesen ist, so muss man bedenken, dass jede herrschende Richtung derartige Uebelstände im Gefolge hat, namentlich in fremden Ländern, wo sie wie ein ausländisches Erzeugniss überkommen und nur halb verstanden eifrig nachgeahmt wird. Bei der jetzigen Adoption unserer neuesten deutschen Opera werden sich in Italien sicherlich auch noch viele Uebelstände zeigen, namentlich wenn man dort à la Boito kopfüber in die Zukunftsmusik sich stürzen würde. Man muss nur wünschen, dass Italien alles das bald nachholt, was es auch auf andern Gebieten der Musik bisher gänzlich versäumt hat, namentlich die Oratorien: dadurch würde es jenes Gleichgewicht erlangen, welches ihm bisher gefehlt hat, und dieses allein vermag einen Halt zu gewähren gegen die Einseitigkeiten der Oper wie der Instrumentalmusik. In dieser Hinsicht hat Mazzucato als der

tonangebende Kritiker Norditaliens leider nirgends die Wege gewiesen; solches bleibt also einsichtigeren Nachfolgern zu thun übrig. Was der Genannte erstrebte und wie er sich die Amalgamirung der fremden mit der italienischen Musik dachte, das setzt unser Verfasser am Schlusse seines Foroni-Artikels näher auseinander.

»Mazzucato« — schreibt er S. 70 — »wies in jener Zeit unermüdlich und fortwährend auf Adoption transalpinischer musikalischer Art und Weise hin, den jungen Leuten stets anempfehlend, die Partituren eines Mozart und Beethoven zu studiren. Nicht sollte man, sagte er, aus der italienischen Musik einen vollständigen deutschen Transcendentalismus machen, auch nicht dieselbe zur französischen Raffinirtheit umgestalten. Wir wollen nicht, dass unsere einfache, natürliche, aber schöne Sprache durch unverdauliche harmonische Combinationen, affectirte und gesuchte Modulationen, durch blasse Grübeleien, durch abstruse und unnatürliche Melodien, durch widerhaarige, weil unserm gesunden Fühlen entgegenstrebende Rhythmen verunstaltet werde. Wir verlangen nicht von unsern Componisten, dass sie auf schöne Rundung musikalischer Perioden Verzicht leisten, den leichten und leichtverständlichen Rhythmus ausser Acht lassen sollen, und endlich, dass sie nicht vergessen, dass sie unter dem reinen italienischen Himmel geboren, dass sie das theure Erbtheil ihrer Väter, die göttliche Gabe italienischer Melodik, nicht verschleudern. — In diesem Sinne strebte der genannte Kritiker (allerdings fürs Erste tauben Ohren predigend) ein Wiederaufblühen italienischer Kunst auf gesunder Basis an. »Man muss unsere Musik von den Schlacken des Formalismus, der hohlen Phrasenreiterei reinigen, eifrigst die Ursprünglichkeit, Inspiration und den freit aus dem Herzen strömenden Gesang bewahren, aber ihr einen philosophischeren Anstrich geben — ihr von deutscher Tiefe und Gründlichkeit, wie von französischer Grazie und Feinheit zu gleichen Theilen zuzuführen suchen, — dies ist unserer Meinung nach der einzige Weg, auf welchem unserer nationalen Kunst noch Heil erblühen kann, — der einzige Weg, Compositionen zu schaffen, die ihrem Innern und Aeussern nach dem Zahn der Zeit trotzen können, und dass die italienische Nation, wie sie es von jeher gehabt, noch immer das Primat in der musikalischen Kunst habe.« Eine gelungene Schlussformel, wenn auch von einem Italiener di puro sangue geschrieben, mag ihrer Originalität wegen noch erwähnt werden. In der Eingangs dieses Artikels erwähnten Kritik über Foroni's Margherita befindet sich folgender Passus: »So kann uns Italiener Niemand die Superiorität bestreiten, da es feststeht, dass der Italiener, wenn er nur will, sich in jeder Art fremder Musik zurecht zu finden weis, während dessen die Ausländer vergeblich schwitzen würden, um unsere Grosse und zur zweiten Natur gewordene Gabe — den Gesang, die Melodie — zu besitzen. Dies ist unser alleiniges Eigenthum (sic!), keiner anderen Nation wird es je möglich sein, und diese Gabe nicht nur zu nehmen, sondern je auch nur zeitweise in deren Besitz zu gelangen.« — Und nun kommt die alte Fabel wieder zur Sprache, dass die Italiener ja vollständig bewiesen hätten, sie könnten sich alle Stile aneignen (conf. Rossini mit seinem Teill u. s. w.). — Man darf bei diesen so ganz selbst-erfüllten, hypernationalen Ausbrüchen nie das Kind mit dem Bade ausschütten, und diese Leute der Ueberhebung, ja der Ignoranz zeihen; die italienische Kunst hat nun einmal (im Auslande namentlich) derartige Triumphe gefeiert, und selbst das sonst so gestrenge Deutschland hat seiner eigenen Grössen ganz vergessend (conf. Rossini und Beethoven in Wien) dem falschen Götzen Jubel zugebrüllt — dass eine derartige Auffassung nationaler Kunst durchaus zu entschuldigen ist. — Foroni gerieth nach seinem im 80sten Lebensjahre erfolgten Tode fast gänzlich in Vergessenheit, bis vor einigen Jahren die Società del Quartetto seine berühmte C-moll-Ouverture spielen liess, welche einen ganz colossalen Erfolg davontrug. Nun fingen alle Journale an, die Augen aufzureissen, wie es denn überhaupt nur möglich war, dass eine derartige Grösse in Vergessenheit gerathen konnte, während das gemeinste Mittelgut mit unglaublicher Arroganz wie Unkraut wuchere, dass noch Italien in Foroni einen Symphoniker besessen habe, wie Deutschland seinen Beethoven (so paradox es klingen mag, es ist etwas Wahres dran) und schrien nun also im gesammten Chor Zeter und Mordio über die prossische Zeit, Undank von Seiten der Nation und was dergleichen schöne Sachen noch mehr sind. Als das Scala-Orchester zur Weltausstellung nach Paris ging, um im Trocadero mehrere Concerte zu geben, wurden die zwei berühmtesten Ouvertüren Foroni's, die in C-moll und E-dur, unter einem wahren Sturm von Beifall zu Gehör gebracht. Aus diesen Sachen weht uns eine so urwüchsige Sprache entgegen, eine solch kerngesunde musikalische Natur hat diese von blühendstem Leben erfüllten Phrasen dictirt, dass Foroni's Sachen wirklich an allen Orten der civilisirten Welt Aufsehen erregen müssen. Ich

empfehle namentlich den deutschen Kapellmeistern die zwei oben erwähnten Ouvertüren, welche in schöner Ausstattung bei Ricordi in Mailand erschienen sind. — Wie gewöhnlich bei derartigen Sühnacten seitens der Nation ist auch hier die Resurrection Foroni's von Seiten einiger halbwissenden Journalisten zu einer Verherrlichung sonder Gleichen des vernachlässigten Componisten verwandt worden. Betrachten wir Foroni mit kritischer Lupe, so müssen wir in ihm den geborenen Symphoniker und Instrumentalcomponisten erkennen, welcher seiner Zeit und den künstlerischen Bestrebungen seiner Nation weit vorausgeeilt war, — dennoch aber nicht zu jener uns auf den ersten Augenblick überraschenden Originalität gelangte, welche aus von jeher die grossen Meister aller Schulen und Nationen gekennzeichnet. . . . Es ist schade, ewig schade darum, dass Foroni nicht eine längere Lebensdauer beschieden gewesen, er hätte sicher heilsam auf den Gang der Dinge in seinem Vaterlande eingewirkt, und man wäre betreffs musikalischer Cultur auf der spanischen Halbinsel viel weiter, als man es in der That ist, überdies hätte nie die ansteckende Krankheit der chronischen Schreibewuth von Seiten ganz unroifer Buben, welche die Bretter, welche die Welt bedeuten, zum Tummelplatz ihrer naseweisen und unbeholfenen Dilettantismen machten, in dem Masse wenigstens, um sich greifen können, als es geschehen. Obwar jetzt in den Conservatorien viel ernster gearbeitet wird, wie früher, wird nicht eher eine gesündere Strömung in das gesammte Musikleben Italiens kommen, als bis ein auf gesunder Basis festgestelltes Studiensystem gang und gäbe geworden ist, und die jungen Componisten, vorerst mal wohlaufergertstet und mit Allem, was dazu gehört, versehen, auf hohem Kothurn einerschreiten werden.« (S. 74—74.)

Es würde viel zu weit führen, wenn man alle Punkte besprechen wollte, die sowohl in Mazzuccato's wie auch in Roeder's Worten der Besprechung werth sind und zum Theil den Widerspruch herausfordern. Hinsichtlich dessen, was der Herr Verfasser sagt, wollen wir lieber das versprochene reifere Werk abwarten, in welchem der Gegenstand sicherlich objectiver und weniger einzelnen Persönlichkeiten zu Liebe abgehandelt werden wird. Was nun aber Mazzuccato anlangt, so ersehen wir aus obigen Worten, dass er trotz seines grundsätzlichen Eklekticismus doch ganz und gar ein italienisches Vollblut war. Er wusste seinen Schülern oder Lesern nichts Besseres zu empfehlen als die Muster Mozart's, Beethoven's, sowie jüngerer ausländischer Meister; aber dieselben sollten nur nachgeahmt werden unter Wahrung der hohen italienischen Vorzüge hinsichtlich der Melodik wie der Abrundung der musikalischen Sätze u. s. w. Auf den ersten Blick scheint eine solche Anforderung ebenso vernünftig als selbstverständlich zu sein; aber bei näherer Prüfung überzeugt man sich bald, dass das Gegentheil der Fall ist. Die von Mazzuccato gestellte Aufgabe darf als unlüthlich bezeichnet werden. Sollen Kunstmuster irgend welchen Werth haben, so muss man sie als ein Ganzes behandeln und in diesem Sinne nachahmen, in Gedanken und Form, in Melodie und Harmonie — ohne irgend welche Rücksicht auf hergebrachte nationale Weisen. Dann wird damit in den heimischen Boden eine wirklich neue Species eingeführt, ein neuer Gedanke, welcher bei richtiger Cultur von den grössten Folgen sein kann. Will man aber dem fremden Muster nur soweit folgen, als die Vorzüge der einheimischen Kunst solches zulassen, so wird das ganze Unternehmen nutzlos sein und schliesslich auf nichts als Selbsttäuschung hinaus laufen. Wären jene hohen Vorzüge, welche Mazzuccato nicht mit Unrecht der italienischen Musik nachrühmt, den dortigen Tonsetzern noch gegenwärtig so eigen, wie früher, dann würde nichts einfacher sein, als dem Genius zu folgen, ohne ängstlich rechts oder links zu blicken. Aber dies ist so wenig der Fall, dass Wortführer wie Mazzuccato in Verlegenheit kommen würden, wenn man sie aufforderte, jene gepriesenen italienischen Vorzüge zu specialisiren, darauf hin den Studienweg zu markiren und anzugeben, wie dieselben unter Benutzung der ausländischen Muster zu bewahren seien. Jedes nähere Eingehen auf Einzelheiten würde nur dazu dienen, die Unklarheit, welche in den Köpfen jener Reformatoren herrscht, an den Tag zu

bringen: und dieser Unklarheit zu Grunde liegen zwei Eigenschaften von zweifelhaftem künstlerischen Werthe, nämlich nationaler Dünkel und Bequemlichkeit.

Wir stehen hier keineswegs vor einer neuen Erscheinung — England bietet schon seit hundert Jahren ein lehrreiches Beispiel zu dem eben Gesagten. Auch dort wurde der Eklekticismus herrschender Grundsatz und zugleich das Bewahren der nationalen musikalischen Vorzüge unantastbares Dogma. Die Folge war, dass man sich keiner einzigen neuen Erscheinung voll und ganz hingab, weil man die eignen Vorzüge zu wahren hatte, und ferner, dass bei der bunten Mannigfaltigkeit ausländischer Musikweisen und — Meister, welche der Nachahmung sich darboten, überhaupt keine wirkliche Nachahmung mehr eintrat, sondern nur noch ein kasserliches Anzeigeln, ein Eklektirciren in der oberflächlichsten Bedeutung des Wortes. Hinsichtlich der eignen Production tritt dann Sterilität ein. Musikalische Kritik ist in England vorhanden, und zwar vergleichsweise eine sehr unbefangene und gerechte. Die Kritik des durchgebildeten Kunstfreundes vereinigt sich hier mit der des umsichtigen Handelsmannes, denn beide wollen die Musik verschiedenster Stile in den besten Mustern haben. Der Kunstfreund und der Kaufmann nehmen dort eine ganz richtige Stellung zu der Musik ein, indem sie vollständig vergessen, dass sie Engländer sind; könnte der englische Componist solches ebenfalls vergessen, so würde sein Geist, von Dogmen befreit, von Vorurtheilen entlastet, jene Unbefangenheit wieder gewinnen, welche allein die Möglichkeit gewährt, mit rückhaltloser Begeisterung den künstlerischen Erscheinungen sich hinzugeben. Aber die Verkettung mit dem »national Englischen« — einem Phantom, welches niemand definiren kann, und dem auch keiner zu folgen weder den Willen noch die Kraft besitzt — lässt sie nicht dazu kommen, und dies hat England um eine belangreiche musikalische Production gebracht.

Wenn nun italienische Wortführer ebenfalls postuliren, man solle die lange vernachlässigten Ausländer nachahmen ohne den Dünkel von der italienischen »Superiorität« aufzugeben, so ist zu befürchten, dass man hiermit nur zu dem englischen Resultat gelangen werde. Jener Dünkel von dem »alleinigen Eigenthum« der Melodie schliesst einen doppelten Irrthum ein. Zunächst ist »Melodie etwas Verschiedenes je nach den verschiedenen Werken oder Stilen der Musik, und wenn die Italiener jetzt Beethoven und andere ausländische Meister nachahmen, so müssen sie wohl oder übel auch ihre Art der Melodiegestaltung annehmen. Ihr Ideal von Melodie liegt damit aber nicht mehr in der italienischen Vorzeit, sondern in den Werken der betreffenden fremden Componisten, soweit dieselben als Muster nachgeahmt werden. So machten es selbst schon die grossen alten italienischen Meister, denn eine Einbildung auf die Einzigkeit der italienischen Melodie lag ihnen fern, eine solche überliessen sie ihren schwächlichen Nachkommen. Was nun aber diese italienische Melodie anlangt, so ist dieselbe ja prachtvoll und im Gesange der schönste, der vollendetste musikalische Ausdruck, welchen wir besitzen. Aber zugleich ist es für die Italiener einer der bedauerlichsten und nachtheiligsten Irrthümer geworden, dass sie sich einbilden, diese Melodie, dieser Gesang sei ihr »alleiniges Eigenthum« geblieben; »keiner andern Nation — wie Mazzuccato sagt — wird es je möglich sein, uns diese Gabe nicht nur zu nehmen, sondern je auch nur zeitweise in deren Besitz zu gelangen.« Eine solche Besitzergreifung ist längst vor sich gegangen, und zwar in der allerbesten Zeit, in dem wahren Höhepunkte italienischer Musik, im vorigen Jahrhundert. Was Gluck und Mozart davon sich angeeignet haben, hat noch niemand gering angeschlagen. Bedeutsamer noch vom rein italienischen Gesichtspunkte ist es, dass ein Hase seiner Zeit der angesehenste Componist in Italien werden konnte, der von Metastasio, dem

grössten italienischen Operndichter, bevorzugte Interpret seiner schönen Verse. Und neben Hase wirkten Graun und viele (leider zu viele!) Andere in derselben Richtung. Aber der wahre Besitzergreifer der italienischen Melodie ist noch ein anderer, der in der Zeit etwas weiter zurück liegt; es ist Händel. Er kam zu der allerglücklichsten Zeit nach Italien, wo dort die Musik an melodischer wie harmonischer und contrapunktischer Kunst gleich mächtig war und die Musik aller anderen Länder überragte. Er war zu seiner Zeit, etwa dreissig Jahre lang, die erste Grösse selbst im Bereiche der italienischen Oper. Seine Opera liegen nun in der Ausgabe der Händelgesellschaft gedruckt vor und können — verglichen mit denen von Scarlatti, Vinci, Porpora und anderen Zeitgenossen — die Frage beantworten, ob er es verstand, der italienischen Melodie auf den Grund zu gehen. Man lasse Italiener hierüber urtheilen, lego ihnen zu diesem Zwecke Opernpartituren von Händel, Scarlatti, Vinci, Porpora, Hase durcheinander vor, verschweige aber die Namen der Componisten. Das Urtheil wird dann immer dahin gehen, in Händel die wahre, bei aller Kunst natürliche, daher auch nie veraltende italienische Melodie zu erkennen, bei den andern gebornen Italienern aber neben herrlichen Gesängen vielfach Maniertheit und Abhängigkeit vom Geschmacke des Tages. Keiner ausser Händel wird diese Probe bestehen können, selbst Mozart ist in das specifisch Italienische nicht so weit eingegangen.

Wir kommen zum Schlusse unserer Besprechung der interessanten Roeder'schen »Essays« auf diesen Punkt nicht nur, weil er sich bei der Widerlegung der Worte Mazzuccato's von selber ergibt, sondern besonders auch wegen seiner allgemeinen Bedeutung. Ist Händel so sehr in den Kern der italienischen Musik gedrungen, so sollte man meinen, die Bestrebungen eines Mazzuccato hätten darauf gerichtet sein müssen, zunächst diesen grossen transalpinischen Meister bei seinen Landsleuten einzuführen. Er repräsentirt ihre Kunst aus der besten Zeit, und was wäre wohl mehr geeignet, der nationalen Eigenliebe zu schmeicheln, als die Hingabe dieses Riesengeistes an ihre Musik? Aber der Mailändische Kritiker scheint so wenig an ihn gedacht zu haben, wie der deutsche Berichterstatter. Herr Roeder brachte von Berlin das Bach-Evangelium und dabei eine starke Hinneigung zur Zukunftsmusik mit. Hinsichtlich Händel's geht es ihm vielleicht wie den Uebrigen, bei denen Nichtkenntnis und Unterschätzung einander die Waage halten. Ohne Zweifel führen unsere mailänder Collegen zur Zeit musikalische Bauten auf, wozu kein Stein von Händel bezogen ist. Es sollte uns aber freuen, wenn der Herr Verfasser in dem verheissenen reiferen Werke auch diesen Punkt ins Auge fassen wollte, ja von einem ernstgesinnten unparteiischen Deutschen dürfen wir solches sogar verlangen. Für alle Fälle kann die natürliche und gesunde musikalische Entwicklung für Italien nur die sein, dass man dort, nachdem die jetzige einseitig teutonische Periode durchlaufen ist, bei dem internationalen und tief italienischen Händel anlangt.

Auf die Schilderungen der Dichter und bildenden Künstler können wir nicht näher eingehen, wollen aber nicht unterlassen, diese Abschnitte den Lesern ebenfalls zu empfehlen. Für weitere Publicationen hätten wir noch den Wunsch, der Herr Verfasser möchte einen deutschen Freund ersuchen, die Druckbogen durchzusehen, um die ziemlich häufigen sprachlichen Flüchtigkeiten zu beseitigen.

Mefistofele.

Grosse Oper in fünf Acten. Poesie und Musik von Arrigo Boito.

(Schluss.)

Jetzt zu einer Hauptfrage! Welches ist das musikalische Glaubensbekenntniss dieses genialen Dichter-Componisten?

Dies beantworten, kann ich nur durch eine Zusammenstellung der hehren Namen, in deren Compositionen sich Boito mit eingehender Gründlichkeit vertieft hat, und welche man (falls man feinhöriger musikalischer Philologe ist) aus seinem Werke heraushören kann. Es sind Marcello, der unsterbliche Schöpfer der »Salmia«, Beethoven, Meyerbeer und Schumann. Der Einfluss Meyerbeer's ist kein innerlicher, die Individualität Boito's beeinträchtigt, d. h. er findet sich mehr in der äusseren Nachahmung seiner knappen (oft zu knappen) Gestaltung der Motive vor. Marcello scheint Boito fast mit der Muttermilch eingesogen zu haben. Es ist ein Sinn für volltönende Klangschönheit, für edle Stimmführung, namentlich (oder sagen wir lieber hauptsächlich) des Chors in ihm, der unserer modernen Zeit fast gänzlich abgegangen ist. Alle diese neueren Chöre scheinen am Clavier, und deshalb auch claviermächtig, componirt. Aus dem Prolog hört man den Marcello heraus, seine volltönende, Alles überwältigende Kraft. Was er von Beethoven glücklich erfasst hat, ist ausser der edlen Melodienbildung (die fast alle seine Arien und Gesangstücke durchzieht) eine Schärfe des Rhythmus, die zuweilen frappirt. In der Volksscene, in dem Hexensabbath etc. begegnet wir einer rhythmischen Schlagfertigkeit, — wie sie in ihrer Eigenthümlichkeit aus nur aus so manchen Stellen der spätklassischen Beethoven'schen Symphonien bekannt geworden ist. Von Schumann ist ihm die einschmeichelnde Zartheit und der kraftvolle Ausdruck sowohl melodischer, als harmonischer Gestaltung eigen. Die Hauptphrase des Prologs, diese einfache, chromatisch aufgebaute Melodie, die durch rhythmische und harmonische Verschiebung und Steigerung nachher zu einem mächtigen Strom hehren und gigantischen Tonspiels anschwillt, die eine innerliche Wirkung von niegeahnter Kraft (wir sprechen immer von Italienern) auf den Zuhörer ausübt, diese Phrase hat einen ausgeprägt Schumann'schen Charakter, wie nicht minder der nachher zu den Worten »*stentami per mano fratelli*« folgende Cherubinenchor, welcher in seiner reizenden Naivität und seiner schlichten Einfachheit den Zauber und die Wirkung des reinen, ungeschminkten deutschen Volksliedes auf uns ausübt. Doch das Wunderbarste bei Allem diesem ist es, dass man Boito auch nicht eine Reminiscenz, in »*fraganti*« nachsagen kann. Alle jungen Componisten, namentlich in ihren Erstlingswerken, haben damit zu kämpfen, und da jeder Kunstnovize mit höherem Straben ein Ideal oder gar mehrere hat, wird man natürlich in seinen ersten läppischen Selbständigkeits-Versuchen, den treuen Spiegel der charakteristischen Weise seines Abgottes finden. Bei Boito absolut nichts von diesem Merkmal! Er ist durch und durch originell, und wo er dies am Besten bewiesen hat, ist im Prolog, über den wir jetzt einige Worte sprechen wollen. Er beginnt mit einem Orchestervorspiel, in welchem gleich alle Hauptmotive nacheinander vorgeführt werden. Nach einem kräftigen Eclair-accord des gesammten Orchesters hören wir die von den »*diestro la nebulosa*« (hinter den Wolken) an drei verschiedenen Stellen aufgestellten Bläserchöre intonirte charakteristische Phrase, welche ein Abbild der sieben himmlischen Posanen ist; bald einzeln, bald vereint, lassen sie das Motiv ertönen. (Ich habe vergessen zu bemerken, dass der Prolog eine vierstimmige Chor-Sinfonie en miniature ist. Diese Idee ist ausser ideal auch ganz neu, und ihre Ausführung von grösster Wirkung.) Nachdem dann das Motiv des Sünderchors (*oro dei penitenti*) von den Holzbläsern mit Harfenbegleitung ausgeführt worden ist, und sich mit den obigen angedeuteten Fanfaren vermischt, hebt sich der Vorhang und die wunderbare Phrase beginnt, welche nachher, besonders in der Stretta, zum mächtigen Strom anschwillt. Die technische Arbeit in diesem Doppelchor ist trotz (oder vielleicht gerade deswegen) ihrer Einfachheit von grossartiger Wirkung. Nachdem dann ein reizendes

Scherzo, aber mit infernalisch hartnäckigem, fast groteskem Hauptmotiv, auftritt, das in seiner Neuheit und Einfachheit classisch genannt werden kann, erscheint Mephisto, und sein Gesang schmiegt sich charakteristisch und eng an das Instrumentalscherzo an. Im Trio frappirt namentlich eine im Quartett auftretende fast Haydn'sche Phrase, aber Alles ist eben trotzdem bei Boito neu und wirkungsvoll. Das *Intermezzo drammatico*, welches namentlich durch eine herabsteigende chromatische Violinflur einen eigenthümlichen Charakter erhält, führt zu dem dritten Satz über: *Scherzo vocale*, zu dem schon erwähnten originellen und neuen Cherubinenchor, welcher merkwürdigerweise genug in Venedig, von den Kindern (Knaben) des dortigen Synagogenchors ausgeführt wurde! In einer katholisch-mystischen Schaustellung die Engelstimmen jüdischer Knaben! Doch die Contraste sind gar oft sonderlich.

Die Hauptphrase des *Scherzo vocale* besteht aus 37 Takten fortwährenden Psalmodirens, im schnellsten Tempo, nur auf den Noten *E* und *g*, — die ganz leichte, kaum »angestönte«, zwischen *Tonica*, *Terz* und *Dominante* schwebende Bassunterlage der *pp.* auftretenden Violoncellen und Fagotts, der eigenthümliche Kinderklang, und dann die Phrase selbst, welche ja schliesslich aus nichts Anderem, als aus einem grossen, leise vibrirten *Crescendo* der zwei obengenannten Noten besteht, — bringen einen Eindruck hervor, welcher, neben seiner Neuheit und Einfachheit, auch gleich den rechten Begriff von der Sache giebt. — Man hört vorher ein leises Rauschen dieser zwei Noten, es schwillt zum *ff* an — geht gradatim zum *p*, *pp*, *ppp* — und wie gekommen, verschwindets auch wieder. Gleichsam als Supplement führt dann noch das Orchester in kaum hörbaren Noten in dieser Phrase fort, — wir hören fast nur noch die herabsteigenden *Bässe* und das lange fortklingende *Contrabasso*. — Die Fortsetzung dieses *Scherzo vocale* ist ebenso originell, wie dessen Anfang. Die chromatisch und höchst wirksam auftretenden Verschlingungen in den Worten »*La danza in angelica spiras*«, in ihrer leichten Gestalt, erinnern etwas an das *Scherzo* aus der Schumann'schen *Dmoll-Symphonie*, wie denn auch das darauffolgende »*Fratelli teniamci per mano*« den echt Schumann'schen lyrischen Charakter besitzt. Letztgenannte Phrase hat etwas echt deutsches, dem Volklied ähnliches. Der vierte Theil des Prologs »*Salmodia finale*« beginnt mit dem Sündenchor, dessen Thema wir schon Anfangs in der Orchestereinleitung von den Holzbläsern gehört haben, — allerdings hier wirksam von der eintretenden Orgel unterstützt. Anfangs contrapunktirt der Cherubinenchor gegen das kräftig und bestimmt sehr charakteristisch auftretende Thema, in leichten Triolen, — der so prächtige Contrast der »himmlischen Heerschaaren« (*falangi celesti*), welche zu den Worten »Beten wir für jene Sterbende« (*oriam per quei morenti*) die so eindringlich auftretende, chromatische Bassflur haben, führt in passender und wirkungsreichster Weise, nachdem noch die Cherubinen mit der oben erwähnten chromatischen Phrase »*La danza in angelica spiras*« wieder den *cantus firmus* umflochten, — zur Wiederaufnahme *Tutti* des Chors, den ursprünglich die *Falangi celesti* intonirt haben: »*Ave Signor degli angeli*«. Jeder Takt bis zu dieser *Ripresa* hin ist charakteristisch und hat seine Bedeutung, ohne aus dem Rahmen des Gesamtbildes nur irgendwie krass hervorzutreten. Es ist eben gesunde Philosophie in dieser Musik, nicht von jener, die mühsam in contrapunktischen Duseleien (*castruseries*, wie es der Italiener nennt), herumsucht, sondern von der, die sich natürlich giebt und wo sich Geist, Tiefe und Herz die Hand zum Bunde reichen. Die Aufnahme der Hauptphrase und ihre Durchführung bis zum Schluss ist grossartig, und in dieser sowohl idealen, wie wirkungsreichen Weise bislang noch von keinem Italiener geschaffen worden. Der Prolog schliesst mit »7 *squilli*

dietro la nebulosa« (7 Fanfaren hinter den Wolken) und ist es nöthig, hier noch einige Worte über die Gesamtleistung, die uns Boito in diesem Prolog geboten, hinzuzufügen. Ausser der ersten Anlage, der sicheren Zeichnung (in welcher auch nicht ein halber Takt zuviel ist und ausgelassen werden könnte, da Eines die nothwendig logische Folgerung des Anderen ist) frappirt uns die Formeneinheit, wie wir sie besonders bei neueren Italienern nie antreffen. Es ist Boito in diesem Prolog Nichts entgangen: denn ausser den angeführten technischen Vorzügen hat er immer das Publikum scharf im Auge behalten, vielleicht unbewusst hat er den Farbenwechsel immer dort angebracht, wo er gerade und zur rechten Zeit nothwendig war. Der imposante Bau dieses Prologs, in seiner schwebenden venetianischen Architektur (Boito ist Venetianer, seine Mutter war Polin), muss jedem Künstler oder Laien den grössten Respect vor dem grossen und vielseitigen Talent Boito's einflössen. — Ich habe mich beim Prolog (dem allerdings wichtigsten Theile des gesammten Werkes) etwas länger aufgehalten und will jetzt nur noch den Rest des Meistofele eine flüchtige Revue passiren lassen.

Im ersten Acte fällt uns gleich eine eigenthümliche Novität auf. In sehr vielen deutschen Städten existirt noch die namentlich aus dem früheren Mittelalter stammende Sitte, die Kirchenglocken harmonisch abzustimmen und an Sonn- und Feiertagen dieselben Choräle und geistliche Lieder spielen zu lassen. Die Berliner Leser habe ich nur nöthig an die bekannten Spielglocken der sogenannten »Singuhr« in der Klosterstrasse zu erinnern. Diesen harmonisch abgestimmten Glocken begegnen wir im Anfang des ersten Actes, und zwar so, dass mit dem Schluss des charakteristischen Motivs das ganze Orchester einfällt. Es ist dies auf der Bühne neu und von sehr grosser Wirkung. Die Volksszenen, obgleich sehr charakteristisch gehalten, hätten trotzdem reichhaltiger ausfallen können; wir werden hier unwillkürlich an die Kirchmess im Gounod'schen *Faust* und deren reichen Wechsel der verschiedensten Art so wie der ausserordentlich wirkungsvollen Wiedergabe der je darzustellenden Typen erinnert. Von sehr hübschem Effect ist der Chor »*Il bel giovanetto sen vien alla festa*« (nach dem Goethe'schen »Der Schäfer putzte sich zum Tanze« mit dem eingeflochtenen polnisch-deutschen Nationaltanz »*Obertas*«. Dies ist wahres Localcolorit und von dramatischer Bühnenwirkung. In dem nachher wieder auftauchenden Volksgewühl frappirt uns namentlich die reiche und charakteristisch-rhythmische Gestaltungskraft Boito's. In diesen scharfen Rhythmen begegnet uns oft ein gewisses Beethoven'sches bizarres Element, wie wir es namentlich aus seinen letzten Symphonien und Quartetten kennen. Von noch besonders hervorhebenswerthen Punkten in diesem Act citire ich den Auftritt des *frate grigio* (in den bekanntlich der Goethe'sche Pudel in der Boito'schen Oper verwandelt worden ist). Das Hauptmotiv der Volksscene erscheint hier in charakteristischer harmonischer Bearbeitung. Im kurzen Dialog *Faust's* mit Wagner bekommen wir etwas Wagner'sche Musik zu hören. Unter den nun folgenden wirkungsreichen Einzelheiten hebe ich besonders den in diesem Act stattfindenden Scenenwechsel hervor, über den langgehaltenen Noten der *Bässe* hören wir aus weitester Ferne, theils von den Sopranen, theils von den Tenören angestimmt, das Hauptmotiv des oben erwähnten Tanzliedes in verschiedenen Tonarten. Während dieses dumpfen Brütens der *Bässe* ist schon der Scenenwechsel vor sich gegangen, und wir hören die sehr edel gehaltene Arie *Faust's*, deren erste Phrase etwas an das *Adagio* der Beethoven'schen *Kreutzer-Sonate* erinnert. Die erste Ballade Mephisto's »*Son lo spirito che negas*« ist durchaus originell und effectvoll. Wir haben es hier mit dem höhnisch die Welt verspottenden Vernichtungsgeist zu thun, dessen infernalisches Grinsen nicht treffender und die Situation so krass wieder-

gebender in Musik übertragen werden konnte. Es versteht sich von selbst, dass diese so wie die andere Ballade Mephisto's nicht für alle musikalischen Ohren geschaffen sind.

Im zweiten Act haben wir die instrumentale Einleitung, sowie das sich daran knüpfende Quartett besonders hervorzuheben (letzteres ist ein wahres Meisterstück und musste in Venedig jeden Abend auf stürmisches Verlangen wiederholt werden). Auch hier bewundern wir den reichen rhythmischen Wechsel und die eigenthümliche Gestaltungskraft Boito's, welche sich aber erst in ihrer ganzen und gewaltigen Grösse in der romantischen Walpurgisnacht bewährt. Der beschränkte Raum gestattet uns nicht, auf alle in die Augen springenden Details genauer einzugehen; um den deutschen Lesern einen annähernden Begriff von diesem Acte zu geben, erklären wir ihn für ein gelungenes Pendant zu der Weber'schen Wolfschluchtscene, die sogar in unscheinbaren Kleinigkeiten (z. B. der Erscheinung Margarethens im Felsen, in dem unheimlichen Rufen der unsichtbaren nächtlichen Geister, sowie in dem Hexenrit) wiedergegeben ist. Nicht unerwähnt wollen wir den Hexentanz, die so überaus gelungene *ballata del mondo* und namentlich die grandiose *fuga infernale* (ein wahres und grosse Wirkung hervorbringendes Meisterstück) lassen. Letztere hat als gut gearbeitete Fuge das grosse Verdienst, so klar geschrieben zu sein und sich so prägnant thematisch zu entwickeln, ferner sich tonal und harmonisch so natürlich zu steigern, dass der grösste Theil des Publikums sich gar nicht beim Anhören des Finales bewusst wird, es mit einer der strengsten Formen der musikalischen Wissenschaft zu thun zu haben.

Dies führt uns unwillkürlich zu einer kritischen Bemerkung und zum vierten Act, indem wir noch kurz zuvor bemerkten, dass die Scene im Kerker (dritter Act) sehr viele überaus schöne Einzelheiten enthält; hauptsächlich die erste Arie Margarethens, mit der die Situation genau wiedergebenden Instrumental-Einleitung, ist vom reinsten Hauch romantischer Poesie umweht, sowie auch das darauffolgende Duettino *lontano, lontano*, das mit dem neuen Instrumentaleffect des lang gehaltenen, scharf angeschnellten Harfenorgelpunktes in seiner idealen Färbung uns wie aus überirdischen Sphären zu kommen scheint. Endlich sei die den Act beschliessende Phrase, dem Hauptmotiv des Prologs entnommen und nur in rhythmischem Wechsel sich steigend, ihrer Wirkung wegen nicht unerwähnt gelassen. Symbolisch sehr schön ist hierbei die Margarethen erscheinende Vision der himmlischen Heerschaaren, die ihr die Verzeihung des Herrn zurufen. Obige kritische Bemerkung anbelangend, so handelt es sich um eine Quintessenz, in welcher Boito mit gemüthlichster Hintansetzung aller scholastischen Regeln zehn der schönsten und reinsten Quinten in ununterbrochener Folge bietet. Man sieht aus diesem Fall, dass es sich um ein künst-

lerisches Princip dabei handelt, er huldigt wie so mancher Andere der ziemlich problematischen Auffassung des alt-hellenischen Tonsystems, glaubend, dass diese zum mindesten fürchterlich leer klingende Intervallenfolge, bei noch dazu ganz moderner Erfindung, dem Tongemälde griechisches Cachet verleihe. Schon im Prolog haben wir die merkwürdige Wahrnehmung einer zuweilen höchst unangenehm klingenden Stimmführung, d. h. des Verhältnisses der obersten zur untersten Stimme gemacht. Ausserdem, dass Boito alle diese scheinbaren Unbeholfenheiten (wie es auf den ersten Blick scheint, aus Mangel an gründlichen Contrapunktstudien entstanden) immer mit einem gewissen charakteristischen Zweck verbunden hat, muss hierzu bemerkt werden, dass sie alle so instrumentirt sind, dass eine solche Fusion namentlich in den Holzblas-Instrumenten zu Stande gebracht ist, dass diese Mängel doch nicht krass hervortreten. Es ist dies das erste Mal, dass uns die merkwürdige Erscheinung begegnet, wirklich greifbare elementare Schwächen vollständig durch eigenthümliches Colorit schwinden zu sehen.

Der vierte Act ist sonst von einer Zartheit und Lieblichkeit, die uns indirect das hohe griechische Ideal, wie wir es aus den uns gebliebenen Fragmenten hellenischer Sculptur und Architektur kennen, vorführt. Als besonders erwähnenswerth hebe ich die Serenade der Helena, die im Gluck'schen Gavottenstil gehaltene Chorea, die sowohl, was Poesie und Musik anlangt, trefflich die Situation wiedergebende Erzählung Helens's von der Zerstörung Trojas, und dann *last not least* das wunderbar tiefgefühlte Arioso Faust's (in echt Beethoven'schem Stil gehalten), welches sich nachher zu einem prächtig klingenden Finalsatz ausbreitet, hervor. Die darauffolgende Stretta hat trotz ihres sich leicht einprägenden Hauptmotivs eine sehr elegante Factor, und von ganz neuer überraschender Wirkung ist der Schluss des Actes mit den verhallenden Phrasen des Liebesduetts, wie magisch von den aus der Ferne erklingenden Stimmen der Choretyden umleuchtet. Es ist dies für ein feines musikalisches Ohr ein wahrhaft herauschender Effect.

Der Epilog (fünfter Act) fasst ausser einigen sehr gelungenen Phrasen Faust's und Mephisto's fast alle Hauptmomente des Prologs in erweiterter Form in sich. Ohne hierbei auf genauere Einzelheiten eingehen zu wollen, sagen wir nur, dass dieser Epilog in wahrhaft grandioser Weise das geniale Werk würdig beschliesst. Ich wünsche, dass diese Oper (die jedem kunstverständigen Publikum gefallen muss) bald in Deutschland aufgeführt werde, damit man sich überzeuge, dass ich nicht zu viel gesagt habe.

Venedig, im Mai 1876.

(M. Roeder, Ital. Dichter- und Künstler-Profil, S. 215—218. s. die obige Recension dieses Buches.)

ANZEIGER.

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig u. Winterthur.
[144]

CONCERT

für Violine

mit Begleitung des Orchesters

componirt

und Herrn August Wilhelmj gewidmet

von

Friedrich Gernsheim.

Op. 42.

| | | |
|--|-------|--------|
| Orchester-Partitur | netto | 10. — |
| Orchesterstimmen complet | | 15. — |
| Violine 1. 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass | | 4. — |
| Mit Pianoforte | | 7. 50. |
| Prinzipalstimme apart | | 3. — |

Verlag von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
[144]

Drei Lieder

von Robert Reznick

für eine Singstimme mit Clavierbegleitung

componirt von

SIEGMUND NOSKOWSKI. Op. 6.

Mit deutschem und polnischem Text.

| | |
|--|----------------------|
| No. 1. <i>Weher ich weiss!</i> (Dwa słońca. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) | Pr. 50 $\frac{1}{2}$ |
| No. 2. <i>Wunsch.</i> (Zyczenie. Polnisch von Ladislaus Noskowski.) | Pr. 80 $\frac{1}{2}$ |
| No. 3. <i>Nachtgesang.</i> (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) | Pr. 80 $\frac{1}{2}$ |

Complet Pr. 4 $\frac{1}{2}$ 80 $\frac{1}{2}$.

| | |
|--|----------------------|
| No. 3 bis <i>Nachtgesang.</i> (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) | Pr. 80 $\frac{1}{2}$ |
| Ausgabe für tiefere Stimme | Pr. 80 $\frac{1}{2}$ |

Julius Stockhausen's Gesangschule
in Frankfurt a. M.

Eröffnung am 1. October 1880.

Classen für Solo- und mehrstimmigen Gesang im Opern-, Kammermusik- und Oratorienstil. Aufnahmeprüfungen finden vom 20. bis 28. September, täglich zwischen 10—12 und 3—4 Uhr, statt.
Näheres Savignystrasse 45. Ausführliche Prospekte durch die Musikalienhandlung von Schott & Co. Nachfolger in Frankfurt a. M. zu beziehen.

J. Stockhausen,
Königl. Professor.

[446] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's

Illustrationen

zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von *H. Mers* und *G. Gonsenbach*.

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von *Sermann Sings*.

Inhalt:

Erstmit Fidelio in den Hof des Gefängnisses. Ermahnung-Szene. Falsch-Szene. Kritik-Alteine.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

[447] **Ganz-Album!**
26 Concerttänze und Märsche für das Piano-
forte componirt von **E. Kämpel**.
Beste Recensionen.
Preis *ℳ* 3,50 bei Francozusendung nach allen Gegenden
Deutschlands. (H 21204)
Zu haben beim Verleger **Kämpel** in Lauscha bei Coburg.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[448] **SONATE**
(No. 2 in C moll)

für
Pianoforte und Violine
componirt von

S. de Lange.

Op. 29.

Fr. 6 *ℳ*.

[449] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.
Bergiel, Wald., Pianoforte-Werke zu zwei Händen.

- Op. 23. Acht Pianoforte-Stücke. Einzel:
No. 1. G dur. 50 *ℳ*. — 2. E moll. 75 *ℳ*. — 3. C dur. 75 *ℳ*. —
4. D moll. 75 *ℳ*. — 5. G dur. 50 *ℳ*. — 6. G dur. 50 *ℳ*. —
7. C dur. 75 *ℳ*. — 8. D moll. 50 *ℳ*.
— Op. 44. Acht Pianoforte-Stücke (Folge von Op. 23). Einzel:
No. 1. Es dur. 75 *ℳ*. — 2. G moll. 75 *ℳ*. — 3. D dur. 50 *ℳ*. —
4. B dur. 50 *ℳ*. — 5. G dur. 75 *ℳ*. — 6. Es dur. 50 *ℳ*. —
7. C moll. 75 *ℳ*. — 8. C dur. 4,25.
— Op. 46. Intermezzo für Orchester.

Partitur *ℳ* 3,—. Stimmen *ℳ* 2,75.

Bellini, V., Ouverture zu der Oper »Norma«. Arrang. für das Pft.
zu zwei Händen von G. Rösler. *ℳ* 4,—.

— Dieselbe. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von
G. Rösler. *ℳ* 4,75.

Bruch, Max, Op. 11. Fantasie für zwei Claviere. Für das Pft. zu
vier Händen bearbeitet von G. Rösler. *ℳ* 3,50.

Hermann, Rich., Op. 2. Zwei Mazurkas in polnischem Styl für das
Pianoforte. *ℳ* 1,25.

Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für
Pianoforte und Violine. Originale und Bearbeitungen. Erste Reihe.
Einzel-Ausgabe:

- No. 4. **Mozart, W. A.,** Rondo aus der Sonate No. 47. A dur (K. V.
No. 296). *ℳ* 2,25.
— 5. **Wendelssohn-Bartholdy, F.,** Hochzeitsmarsch aus dem
Sommernachtstraum. Bearbeitung von Friedrich
Hermann. *ℳ* 4,50.
— 6. **Meyerbeer, G.,** Krönungsmarsch aus dem Prophet. Be-
arbeitung von Friedrich Hermann. *ℳ* 4,25.

Mozart, W. A., Clavier-Concerto. Neue revidirte Ausgabe mit Finger-
satz und Vortragzeichen für den Gebrauch im Königl. Conserva-
torium der Musik in Leipzig versehen von C. Reinecke.

No. 18. B dur C, No. 49. F dur C h *ℳ* 2,75.

Preising, Adolf, Op. 5. Vier Stücke f. Voell. u. Pft. *ℳ* 3,—.

— Op. 6. Romanzo f. das Voell. mit Begl. des Pft. *ℳ* 4,50.

Seydardt, Ernst H., Op. 1. Sonate (Es dur) f. das Pft. *ℳ* 4,50.

Siebmann, Fr., Op. 62. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Be-
gleitung des Pianoforte. *ℳ* 3,—.

No. 1. Ganz leise. — 2. Münchenlied. — 3. Si dormis, doncella. —

4. Wanderlied. — 5. Mein Schatz ist auf der Wanderschaft. —

6. Bei dir!

— Op. 62. Einzel: No. 1. Ganz leise. »ich hab' ein kleines Lied
erdacht. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. 75 *ℳ*.

Wallnöfer, Adolf, Op. 20. Sechs Gesänge für gemischten Chor
a capella. Partitur und Stimmen *ℳ* 3,—.

No. 1. Die Prinzessin. — 2. Lass ruh'n die Todten. — 3. Der

Jäger. — 4. Thurm-Choral. — 5. An den Sturmwind. — 6. Die

Sterne durch den Himmel gehn.

— Op. 24. Balladen für eine mittlere Singstimme mit Begleitung
des Pianoforte.

No. 1. **Jung Volker.** (E. Morike.) »Jung Volker das ist unser
Raubhauptmann. *ℳ* 4,—.

— 2. **Das Iras.** (J. Kernor.) »Ausgetrocknet zu Gerippen. *ℳ* 4,25.

— 3. **Graf Eberstein.** (L. Uhlend.) »Zu Speyer im Saale. *ℳ* 4,25.

— 4. **Schla Bekraut.** (E. Morike.) »Wie heisst König Ringang's
Töchterlein. *ℳ* 4,—.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Seriennausgabe. — Partitur.

Serie V. Opera.

No. 7. Il Sogno di Scipione. Festspiel in einem Acte. (K. No. 426.)

ℳ 9,50.

Einzelausgabe. — Partitur.

Serie VIII. Symphonien. Zweiter Band No. 27—34.

No. 27. (K. No. 499) *ℳ* 4,50. — 28. (K. No. 290) *ℳ* 4,95. —

29. (K. No. 294) *ℳ* 2,40. — 30. (K. No. 292) *ℳ* 4,50. — 31.

(K. No. 297) *ℳ* 3,30. — 32. (K. No. 348) *ℳ* 4,50. — 33. (K.

No. 249) *ℳ* 3,25. — 34. (K. No. 228) *ℳ* 3,—.

Robert Schumann's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Herausgegeben von Clara Schumann.

Seriennausgabe.

Dritte Lieferung.

Serie VII. Für das Pianoforte zu zwei Händen. *ℳ* 3,90.

No. 52. Kinderszenen. Op. 45. — 59. Zweite Sonate. Op. 22. —

63. Drei Romanzen. Op. 28.

Einzelausgabe.

Serie VII. Für das Pianoforte zu zwei Händen.

No. 52. Kinderszenen. Op. 45. *ℳ* 2,—.

— 59. Zweite Sonate. Op. 22. *ℳ* 3,25.

— 63. Drei Romanzen. Op. 28. *ℳ* 3,50.

Volksausgabe.

No. 109. **Donizetti, Lucrezia Borgia.** Bearbeitung für das Pianoforte zu
vier Händen. *ℳ* 3,—.

446. **Heller, Pianoforte-Werke** zu zwei Händen. Band I. *ℳ* 6,—.

262. **Klavier-Concerte alter und neuer Zeit,** herausgegeben von
C. Reinecke. Zweiter Band. *ℳ* 9,—.

212. **Cherubini, Ouverturen.** Partitur *ℳ* 40,—.

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: **Bergedorf** bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. September 1880.

Nr. 37.

XV. Jahrgang

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespere. (Fortsetzung.) — Das Passionspiel in Oberammergau. — Richard Wagner's Kunst-Philosophie, kritisch beleuchtet. — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik von Dr. Heinrich Adolf Köstlin. Für Männerchor [Friedr. Gernsheim, Lied der Städte Op. 48]). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Mozart's Werke.

Zweite Serie:

Litaneien und Vespere.

(Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis \mathcal{R} 24. 75 \mathcal{F} — in elegantem Originaleinband \mathcal{R} 23. 75 \mathcal{F} n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Der zweite Satz (*Sancta Mariae*) ist auch sehr lang — durchweg solistisch mit kurzen abschliessenden Tutti. Durch diese Abschlüsse zerfällt der Satz in drei Theile. An den Soli betheiligen sich sämtliche Stimmen, doch hat der Sopran weitaus das erste Wort; Alt und Tenor lassen sich auch zwischendurch vernehmen, aber nur in kurzen Gängen und gleichsam um den Sopran noch besser ins Licht zu setzen; der Bass aber wagt sich ohne Terzenschutz des Tenors garnicht vor die Thür. Von einer irgendwie gleichmässigen Bethheiligung der vier Stimmen in einem doch immerhin vierstimmigen Satze ist nicht die Rede. Der Salzburger Kirchenchor, für welchen Mozart schrieb, war echt dilettantisch so besetzt, dass der Soprancastrat als der bestbezahlte Mann der wirkliche primo uomo war, den man nicht oft genug hören konnte — und unser junger Meister besass weder den Willen, noch die Einsicht, noch die Position, um dieses Verhältniss so ändern zu können,

wie die Kunst es verlangte. Seine vierstimmigen Solosätze fallen daher mehr oder weniger stümmlich auseinander. Die einzige Stimme, welche in Salzburg ihre Stellung neben dem Sopran behaupten konnte, war der Tenor, wie wir unten im vierten Satze sehen werden. Im ganzen vorliegenden Bande sind die Arien ausschliesslich diesen beiden Stimmen zuertheilt; man sucht vergeblich nach Stücken, in denen sich Alt oder Bass hören lassen können. Nun ist schon eine weltliche Musik, in welcher die ersteren Stimmlagen nicht zur Geltung kommen, der Gefahr ausgesetzt, durch das Ueberwiegen eines grell sinnlichen Reizes zu verfallen, wie viel mehr muss solches bei der Kirchenmusik der Fall sein! Ist doch der Sologesang in der Kirche nur unter der Bedingung zulässig, dass er die Harmonie und das Gleichgewicht unter den verschiedenen Stimmen wahr. Bei einem Vocalquartett hängt solches lediglich von dem Componisten ab, weil er seinen Satz so einrichten kann, dass jeder Einzelne, und im Einzelnen das Ganze zu seinem Rechte kommt. Was Mozart in dieser Richtung hier geleistet hat, lässt sich kaum als ein Versuch bezeichnen.

Die Melodie, mit welcher der Sopran den G dur-Satz beginnt (*Sancta Maria, ora pro nobis*), ist eine Cantilene nach den Formen der damaligen neapolitanischen Schule, auch Coloratur und Begleitung sind in dieser Art, wovon wir zur Probe einige Takte der Singstimme und aus dem begleitenden Quartett die obere Violine hersetzen:

Viol. 1.

Voc.

Ma-ter in-vi-o-la - - - - - ta, ma-ter in-ter-ra-ta

Eine ähnliche, noch etwas weiter ausgeführte Coloratur folgt weiterhin. Diese Melodie, welche nicht ohne Mozart'sche Lieblichkeit ist, schlingt sich durch das Ganze, so dass man sie als den gesanglichen Hauptinhalt des Satzes ansehen muss. Nur

drei kurze Stellen sind dem »Tutti« gewidmet, welches damit jedesmal eine der Ausführungen dieser Melodie abschliesst. Den ersten und dritten Schluss jener Chortakte müssen wir mittheilen. Zuerst (S. 80) lautet er wie folgt:

Oboe.

Corni in D.

Viol. 1.

Viol. 2.

Viola.

O - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra,

o - ra,

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis!

zung, als alles was die Singstimmen vorbringen. Der Kern vo
 Allem ist Instrumentalmusik.
 (Fortsetzung folgt.)

Das Passionspiel in Oberammergau.

Wenn man von der Geduld hört, mit welcher die Zeitgenossen des grossen Seb. Bach beide Theile seiner Matthäus-Passion als Zugabe zum Nachmittagsgottesdienst anhörten, oder von der Zähigkeit, mit welcher das Publikum im alten Athen mehrere Tage hintereinander sich je drei lange Tragödien sammt dem zugehörigen Satyrspiel vorführen liess, so ist man zu dem Urtheil geneigt, als sei dergleichen bei unseren rasch geniessenden, blasirten Zeitgenossen nicht mehr denkbar. Und dennoch können wir sehen, wie nicht nur an allen Sonn- und Festtagen dieses Sommers, sondern jetzt meist auch noch am Tage darauf in der Bretterhalle eines ländlichen Theaters sich fünf tausend Menschen vereinigen, von denen die meisten schon mehrere Tage vorher die Entbehrungen dieses einsamen Gebirgsdörfchens sich auferlegt hatten, die später gekommenen auf die Wohlthat des Schlafens in einem Bette verzichten mussten, und können Zeuge davon sein, wie diese Tausende unbekümmert um Regen und Sonnenschein, wenn auch zumeist unter freiem Himmel, von Morgens 8 bis Abends 5 Uhr unverrückt am Platze

Es folgt ein Nachspiel, welches zu einer etwas modificirten Wiederholung des Sopransolo in anderen Tonarten hinleitet. Der erwähnte dritte Chorschluss ist nur eine Wiederholung des ersten in G-dur; das obige Beispiel hat hiernach diese Gestalt:

(Notenbeispiel s. nächste Spalte.)

Mit den nun folgenden fünf Takten Nachspiel schliesst der ganze Satz. Hatte Mozart seinen ausgezeichnet trivialen und unwürdigen Einfall wirklich so lieb, dass er ihn zweimal vorbringen und als Ende gut alles gut seinen Satz damit krönen musste? — Aber wer sieht nicht, dass diese Effectchen, diese schlechten Vocalgänge hauptsächlich aus der Begleitung fliessen? dass der ganze Satz wieder durch und durch instrumental gedacht ist? Denn wie sehr im Hinblick auf den Gesang auch das angegebene Sopransolo als Hauptsache erscheinen möge, die bewegende Kraft des Ganzen liegt in den Instrumenten, und das in den vorigen Beispielen angemerkte Motiv der Geigen hat hier für die musikalische Gestaltung eine weit grössere Bedeu-

bleiben und mit gespannter Aufmerksamkeit der Vorführung des denkbar ernstesten Schauspiels folgen.

Das Ammergauer Passionspiel verdient in der That aus den vielfältigsten Gründen unsere Aufmerksamkeit. Die gesammte Presse hat es sich darum auch angelegen sein lassen, ihr Publikum mit Berichten darüber zu versorgen; die religiöse, die dramatische Seite jener Aufführungen sind Gegenstand einer Menge von Abhandlungen und Feuilleton-Artikeln geworden. Sehr wenig ist dem Schreiber dieses zu Gesicht gekommen über die musikalische Seite des Spiels; dieselbe verdient jedoch nicht minder als die übrigen Gesichtspunkte unsere Berücksichtigung. Der Musiker als solcher hat sogar selbst wieder recht verschiedene Ursache, sich für die Aufführungen der Ammergauer Bauern zu interessieren. Wer könnte wohl unter denen, welcher die Entstehung und Entwicklung einer solchen Kunstgattung einigermassen Interesse erweckt, gleichgültig vorübergehen an einer solchen Aufführung, die durch ein merkwürdiges Glück aus dem Schutt vergangener Jahrhunderte in unsere Tage herüber gerettet ist?

Aus diesem letzteren Grunde möge man uns gestatten, bevor wir von der Musik der Oberammergauer sprechen, auch die übrigen Seiten jener Aufführungen hier noch kurz zu erwähnen. Eine Pest, die im Jahre 1633 in jenen Bergen wüthete, soll den Ammergauern Veranlassung geworden sein zu dem Glauben, in jedem Decennium die Geschichte vom Leiden und Auferstehen des Herrn zu erbaulicher Betrachtung öffentlich vorzuführen. Die Mönche des nahen Benedictiner-Klosters Ebnath unterstützten die Dorfbewohner mit Rath und That, und so wurde lange Jahre hindurch das Mysterium dort wie an anderen Orten in theils derbem, theils schwülstigem gereimten Dialog zur Aufführung gebracht. Mit der Zeit wurde das Werk in mehrfacher Beziehung verändert und verbessert, der Teufel mit seinem Hofstaat und andere komische Figuren ausgemerzt, die plumpe Unterhaltung zwischen Adam und Eva gestrichen, und nur die lebenden Bilder aus dem alten Testamente als Typen und Parallelen zu Jesu Leidensgeschichte wurden beibehalten. Das grösste Verdienst bei diesen Verbesserungen hat sich ein Pfarrer des Ortes Oberammergau, Dr. Ottmar Weiss, erworben, der im Jahre 1843 verstorben ist. Er hat das grosse Verdienst, die geschmacklosen Verse aus der eigentlichen Passionsdarstellung entfernt und dafür einen protestantischen Dialog eingeführt zu haben, der sich so streng als irgend möglich an den biblischen Text anschliesst. Diesem Umstande ist wohl hauptsächlich der interconfessionelle Charakter jener Aufführung zuzuschreiben, der derselben auch unter den Protestanten so viele warme Freunde und begeisterte Lobredner erworben hat. Die ganz realistische Vorführung solcher Vorgänge wie Christi Verurtheilung, seine Kreuzigung, seine Abnahme vom Kreuz behält wohl für Viele etwas Bedenkliches oder Aesthetisches; doch wird alles Einzelne mit solch ruhiger Würde, mit solcher Hingebung an die heiligen Vorgänge und namentlich von Seiten der auftretenden Männer mit so grossem declamatorischen und dramatischen Geschick dargestellt, dass schon mancher unfähigliche Gegner des Passionsspiels zu einem Freunde und Vertheidiger desselben geworden ist und niemand ganz unbefriedigt das Ammerthal verlässt.

Nicht nur auf das Höchste interessant in historischer und anderen Beziehungen; sondern auch höchst wirkungsvoll und ergreifend ist die Theilnehmung des Chors. Wie in der griechischen Tragödie zwischen den Darstellern auf der Bühne und den Zuschauern auf den Sitzreihen der Chor in der Mitte stand, um die Empfindungen des Zuschauers über das Dargestellte anzulegen oder auszusprechen, so tritt auch in Oberammergau vor, zwischen und nach der wirklichen Vorführung der Leidensgeschichte immer wieder auf dem Proscenium der Chor auf, der Träger des lyrisch poetischen Elements zu wecken

der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schlief. In diesem steten Wechsel zwischen der realistisch-dramatischen Handlung in gesprochenem Dialog und der poetischen Ausführung dessen, was das Gemüth zu ergreifen geeignet ist, letzteres in bald ein-, bald zwei-, bald vierstimmigem Gesang unter Begleitung des Orchesters, liegt offenbar die Lösung des Räthsels, warum so viele Tausende, die sonst kaum zwei Acte einer Komödie anhören können, ohne sich für die weitere Anstrengung am Büffet mit einer Stärkung zu versehen, hier es über sich gewinnen, fast einen ganzen Tag lang mit nur einstündiger Pause zuzuhören, wie schlichte Dorfbewohner ihnen Dinge vorführen, an denen jedenfalls nichts Neues und scheinbar wenig Amüsantes zu finden ist.

Freilich kommt zu dem erwähnten Wechsel dramatischer und lyrischer Momente nun noch ein drittes, dem viele — und vielleicht nicht mit Unrecht — den Preis unter den verschiedenen Arten der Darstellung zuerkennen wissen wollen, das malerische Element der sogenannten lebenden Bilder, welche während der Chorgesänge vor dem Auge entrollt werden. Es ist ein wirklich feenhafter Eindruck, den diese lebenden Bilder trotz des Mangels künstlicher Illumination in der Pracht ihrer Farben, der Schönheit ihrer Formen, dem Reichthum ihrer Gruppierung hervorbringen. Man weiss wirklich nicht, welches unter diesen Bildern man am meisten rühmen soll, obgleich das zweite, das die Anbetung des Kreuzes zeigt als vorzügliche Andeutung von dem Inhalt der Gesamtauführung, oder die Vorführung der reich geschmückten Braut aus dem hohen Liede, oder das Bild von Abraham, der sich im Schweisse des Angesichts sein Brot verdient, ob eine der Darstellungen aus dem Leben Joseph's oder den Durchgang der Israeliten durch das rothe Meer. Dabei wird oft an Exactheit der Ausführung das Unbegreiflichste geleistet. Die grössten Tableaux nämlich, bei denen Hunderte von Menschen auf der Bühne beschäftigt sind, erscheinen, nachdem der Vorhang kaum für zwei Minuten gefallen war, mitunter total verändert. So folgt unmittelbar auf das wandervolle Bild vom Sammeln des Manna, die Rückkehr des Josua und Kaleb mit der grossen Traube; auf das lebendige Bild von den verheerenden Schlangen im Lager, die Erhöhung der ehernen Schlange in der Wüste.

Wollen aber nun die musikalischen Leser dieser Blätter endlich wissen, wie es denn mit den Gesängen und der Musik des Ammergauer Passionsspiels stehe, welche letztere als besonders herrlich durch die Maueranschläge im Dorfe hervorgehoben wird, so müssen wir uns allerdings erinnern, dass wir absolut Vollkommenes von diesen bayrischen Bauern und ihrem Schulmeister nicht werden verlangen dürfen. Wer den Maassstab von Bach's Passion und Händel's Messias an die hier vorgeführten Gesänge zu legen geneigt ist, der wird freilich in Oberammergau schwerlich zufrieden gestellt werden können. Auch die strengen Vorkämpfer des katholischen Cäcilienvereins werden an dem Stil der dortigen Passionsmusik gar vieles auszumetzen finden. Wie könnte dem auch anders sein? Der Componist dieser Musik, der Schullehrer Rochus Dedler von Oberammergau ist ja schon 1822 gestorben; lange bevor von Regensburg aus die Forderung nach Umkehr der Kirchenmusik zu älteren und ernsteren Formen erhoben wurde. Lässt schon der Text der Gesänge für ein literarisch gebildetes Ohr manches zu wünschen übrig — am meisten wohl in der Schilderung vom Leiden des Hieb —; so walten in Bezug auf die Musik noch mehr Umstände, die man billiger Weise wird berücksichtigen müssen, wenn man nicht bei einem einseitig vernichtenden Urtheil ankommen will. Fragen wir aber, in welchem Stil konnte der Lehrer Dedler componiren, und was hat er in diesem Stil geleistet, so wird namentlich auf die zweite Frage die Antwort doch äusserst günstig ausfallen. Sein Stil konnte ja unmöglich ein anderer sein als derjenige der katholischen Kir-

chenmusik aus dem Anfang dieses Jahrhunderts, der Stil unseres Haydn und Mozart, der von den strengen Weisen der alten Kirche sich recht weit entfernt und den fröhlichen Liederchen der italienischen Oper recht bedenklich genähert hatte. Mozart'sche Anklänge hört man nicht selten aus Dedler's Musik, namentlich in Behandlung der Geigen heraus; die Bassinstrumente wünschte man wohl wie in Besetzung der Orchesterpartien, so auch in der Zumuthung an ihre Leistungsfähigkeit besser bedacht. Die vielen Terzengänge der Singstimmen, der fröhliche Ton, in dem Textstellen behandelt werden wie diese: »Wo ist mein Joseph, meine Wonne!« oder »Bald ist vollbracht, bald ist vollbracht die schrecklichste der Thaten. Ach! heute noch, in dieser Nacht wird Judas ihn verrathen!« klingen uns wohl etwas befremdlich, auch würden wir manchmal statt canonischer Imitation der Stimmen in Octaven lieber eine fugenartige Durchführung mit Responson in Halbnotaven hören. Manchmal begleitet auch — um gleich eine Bemerkung über die jetzige Ausführung der Musik hier mit anzuschließen — die Menge der Geigen so stark, dass sie ein Flöten Solo oder den Gesang eines Tenoristen stark beeinträchtigt. Aber trotz alledem leisten die Ammergauer doch auch in musikalischer Beziehung recht Braves. Der Componist erhebt sich namentlich in den Partien für eine Altstimme oft zu grösseren Ernst, und mitunter wird uns auch der Genuss eines schönen A capella-Gesanges zu Theil, besonders wirksam in den Worten, welche der Scene von der Kreuztragung vorangehen: »Betet an und habet Dank!« Wie der Componist, so verdient das Orchester, wenn man bedenkt, dass es eben aus lauter Ammergauer besteht, unsere volle Anerkennung; die gewisse nicht geringen Schwierigkeiten, welche das wechselnde Wetter der Reinheit des Spieles im Freien, in dem Weg legt, hat man durch sorgfältige Übung glücklich überwinden gelernt.

Noch Günstigeres ist von dem Chöre zu berichten. Dieser aus je vier bis fünf Mitgliedern für jede Stimme bestehend und mit ziemlich breiten Zwischenräumen über das ganze Processium vertheilt, hält sich trotz dieser ungünstigen Anstaltung und trotz der weiten Entfernung seines linken Flügels vom Orchester und Dirigenten durchaus wacker, ohne je im mindesten weder in Tonhöhe noch im Tempo zu schwanken. Wie viele städtische Gesangsvereine vermöchten es wohl darin aufzunehmen mit den Leistungen dieses Dorfes? Es gehörte gewiss, wie bei all jenen verschiedenen Leistungen, wie namentlich beim Einstudiren der Kinder auf die Gruppierungen der lebenden Bilder, auf die Scene vom Einzug Jesu in Jerusalem und andere figurenreiche Darstellungen, so auch für die Leistungen des Chores ein mehr als eiserner Fleiss von Seiten des Sängemeisters und der Sänger dazu, um solche treffliche Resultate zu erzielen. Dass die Composition den jetzt verfügbaren Kräften im Sopran manchmal etwas zu hoch lag, um ohne Anstrengung und mit schönem Ton zum Ausdruck gelangen zu können, liess sich leider nicht ändern, wenn man nicht, wozu wir unsererseits rathen möchten, die betreffenden Nummern in etwas tieferer Lage nehmen wollte. Detouriert aber haben die Soprane trotz der hohen Lage niemals, und die drei tieferen Stimmen des Chors waren über jeden Tadel erhaben. Ruhig und schön wie der Faltenwurf ihrer classischen Gewandung sind auch die Bewegungen des Chors, frei von Monotonie, voll edler Einfachheit und hoher Würde.

So hinterlässt das Ammergauer Passionsspiel fast in jeder Beziehung einen gleichmässig günstigen Eindruck. Und wenn gleich der Stil seiner Musik vor einem strengen objectiven Urtheil nicht bestehen kann, wer weiss, ob es nicht besser ist, dass die Sache so gekommen, wie sie nun vor uns liegt. Denn hätte statt des Cantor Dedler etwa der Einsender dieses oder sonst ein norddeutscher Kritiker die Gesänge componirt, so wären vielleicht schon in den ersten Jahren die bayrischen

Bauern, das ursprüngliche Publikum des Passionsspiels, davon gelaufen, und weder Devrient noch Hengstenberg hätte später weitere Kreise für die dramatische oder religiöse Seite jenes Schauspiels interessiren können.

J.

Richard Wagner's Kunst-Philosophie, kritisch beleuchtet.

Von

Dr. A. Lindgren,

Musikrecensent des »Aftonbladet« in Stockholm.

„Da übernatürlich sinnlicher Schwärmer!“

Mit diesen, von mir zum Motto erwählten Worten — ein etwas veränderter Zitat des Mephistopheles an Faust — begrüßte einst ein geachteter Musik-Schriftsteller Richard Wagner, und in Wahrheit, diese Worte sind, auf ihre vollkommenen anwendbar. Wenn sich die Neuremanik, sowohl in der Literatur wie auch in der Kunst, durch ein Schweben zwischen zwei Polen, nämlich, auf der einen Seite durch ethische Ueberschwänglichkeit und auf der andern Seite durch kühne Sinnlichkeit auszeichnet, ist Wagner ein vollbärtiger Romantiker, obgleich seine Anhänger diese Benennung scheuen und sich lieber »die neudeutsche Schule« nennen, damit ihre ethisch-didactische Richtung bezeichnen wollend. »Das Musikdrama ist das deutsche Nationaldrama«, so lautet der eine der zahlreichen, für Verbreitung Wagner'scher Grundsätze wirkenden Schriften einleitende Wablspruch, und es lässt sich nicht hagen, dass diese Behauptung den Schein der Wahrheit für sich hat.

In wie weit aber nun das Wagner'sche Musikdrama der Zukunft und Deutschland angehören soll, und ob nicht das Deutschland grössere und schönere Bannerführer als Wagner gehabt hat, ist eine andere Frage. Es sind wenigstens Anzeichen vorhanden, dass die Nibelungen oder Meistersinger, trotz der scheinbaren Ausbreitung, welche Wagner's Kunstschöpfungen mit jedem Tage gewinnen, sich nie die Popularität erkämpfen werden, welche z. B. der Fidelio oder der Freischütz längst schon erobert haben. Es sind Anzeichen vorhanden, dass ein kühnerstes Ziel eine Unmöglichkeit, sein Streben ein verzweifeltes ist. Aber so wie kein Eiferer, sofern sein Streben ein aufrichtiges gewesen — und man hat gewiss keine Berechtigung, von Wagner's Streben das Gegentheil anzunehmen — ohne Einfluss auf die von ihm verfochtene Sache geblieben ist, wenigstens er auch nicht so weit, wie er wollte, gelangt sein mag, so hat auch Wagner schon seinen Namen mit der Geschichte der Musik verflochten und ihrer neueren Entwicklung einen unverlöcherlichen Stempel aufgedrückt.

Den Inhalt seiner Kunst-Philosophie hat Wagner hauptsächlich in zwei Schriften niedergelegt, nämlich: »Das Kunstwerk der Zukunft« (1850) und »Oper und Drama« (1852, zweite Auflage 1869); beide Werke sind auch in »Gesammelte Schriften und Dichtungen« (1872) enthalten. Ueber das erste Werk kann ich mich, da dasselbe von geringerer praktischer Bedeutung ist, mit grösster Kürze kussern, wo hingegen ich das zweite einer eingehenderen Prüfung unterwerfen werde.

»Das Kunstwerk der Zukunft« geht von dem Grundsatz aus, dass der ganze, ungetheilte Mensch eines Kunstwerkes bedarf, welches zu gleicher Zeit seine ganze Seele in Anspruch nimmt. Der körperliche Mensch theilt sich durch die Tanzkunst (die Mimik), der Gefühlemensch durch die Musik und der Verstandesmensch durch die Dichtkunst mit. Diese drei Künste nennt Wagner »die rein menschlichen Kunstarten«. Aber da der Mensch von der Natur umgeben lebt, will er auch diese seine Umgebung in der Kunst wieder finden und findet sie auch in den aus Nachbildung der Natur entstandenen Kunstarten: Baukunst, Sculptur und Malerei. Das Kunstwerk der Zukunft hat also zur Aufgabe, die verschiedenen Künste, welche

sich bisher für sich selbst entwickelt und ein Einedlerleben geführt haben, in sich zu vereinigen. »Das höchste, gemeinsame Kunstwerk ist das Drama, welches in seiner höchsten Vollendung jedoch nur dann existiren kann, wenn in demselben jede Kunst in ihrer ganzen Fülle vorhanden ist. Erst wenn das trotzige Festhalten aller an ihrer Selbständigkeit aufhört und in Liebe für die andern aufgeht, sind sie im Stande, das vollendete Kunstwerk schaffen zu können; ja, ihr Aufhören in dieser Meinung ist in sich selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod ist unmittelbar sein Leben. So wird das Drama der Zukunft von sich selbst entstehen, wenn das Schauspiel, die Oper, die Pantomime nicht mehr zu leben vermögen, wenn der Architekt, der Bildhauer, der Maler ihre Aufgabe darin sehen, dem Gesamtkunstwerke zu dienen.«

Der Gedanke, die schönen Künste an der Bildung eines Universalkunstwerkes mitwirken zu lassen, ist nicht neu. Er schwebte schon Carl Maria von Weber vor; ja, auch bei Herder und Goethe finden wir Aeusserungen, welche ein solches Universalkunstwerk als wünschenswerthes Ziel hinstellen. Aber was bei diesen nur ein poetischer Traum war, nimmt bei Wagner die Gestalt einer kühn entworfenen Theorie an. Das Unrichtige dieser Theorie liegt inzwischen weniger in der Forderung einer Vereinigung der verschiedenen Künste, denn diese sind im Laufe der Zeiten wirklich schon vielfältige Vereinigungen unter sich eingegangen, sondern in der Behauptung, dass jede Kunst erst in dem gemeinsamen Kunstwerke ihre höchste Vollendung erreichen wird, sowie in der Forderung, dass die Künste in Zukunft aufhören sollen, selbständige Kunstarten zu sein. Die letzte Forderung ist in dem Grade übertrieben, dass sie sogar die mehr besonnenen Anhänger Wagner's vor den Kopf gestossen hat, welche sonst in der Hauptsache seine Utopien billigen. Ich weise gegen »die Kunst der Zukunft« keine besseren Einwendungen zu machen als die, welche in Zeising's »Aesthetische Forschungen«, § 566, enthalten sind und welche ich daher hier selbst anführen will:

»Ein Universalkunstwerk in dem Sinne, dass wirklich jede einzelne Kunst in gleichem Grade darin vertreten wäre und sämtliche Künste darin zu einer gleichmässigen Gesamtwirkung gelangten, ist ein Unding: denn die Realisation der Schönheitsidee ist immer nur im Reiche des Besonderen möglich, und der Schönheitsinn ist nicht im Stande, zu gleicher Zeit verschiedene Kunstindrücke mit gleicher Empfänglichkeit in sich aufzunehmen und zu geniessen. Wenn also verschiedene Kunstleistungen mit einander vereinigt werden sollen, muss stets einer derselben eine wirklich dominierende Stellung eingeräumt werden und zwar so sehr, dass die übrigen gar keine besondere Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen, sondern blos dazu beitragen, das Subject in eine für den Genuss des Hauptkunstwerkes günstige Stimmung zu versetzen. So werden wir z. B. die Erhabenheit und Schönheit eines gothischen Doms um so stärker empfinden, wenn wir bei der Betrachtung der architektonischen Formen zugleich ein dem Charakter des Gebäudes entsprechendes, aber an sich einfaches und anspruchsloses Orgelspiel vernahmen. Träte aber vielleicht dafür ein grosartiges, imposantes Oratorium ein, welches in gleichem Masse unser Ohr, wie das architektonische Kunstwerk unser Auge an sich zöge, so würden wir trotz der Verwandtschaft und Gleichartigkeit beider Gesamteindrücke, doch weder das eine noch das andere wahrhaft zu geniessen vermögen: denn sobald wir, was doch zum wahren und tiefen Genuss nothwendig ist, daran gingen, die beiden Kunstwerke nicht blos im Ganzen und Grossen, sondern auch in den einzelnen Elementen und Momenten zu verfolgen, würden wir nicht mehr im Stande sein, beide auf einmal aufzufassen und einen Parallelismus in ihren Formen zu entdecken, die beiden Wirkungen würden sich also nicht zu einer Gesamtwirkung

vereinigen, sondern vielmehr sich gegenseitig paralyziren oder verwirren. — Eben so wenig lässt sich der volle Genuss eines Kunstwerks mit dem vollen Genuss eines Sculpturwerks oder eines Gemäldes vereinigen: denn entweder werden wir über der architektonischen Schönheit die bildnerische und malerische, oder über dieser jene vergessen. Mit richtigem Takt haben daher die Griechen die Cella ihrer Tempel, wo die Hauptaufmerksamkeit auf das Götterbild gerichtet werden sollte, in architektonischer Beziehung einfacher und dürftiger behandelt.«

So weit Zeising. Sei es aus dem Griechischen entlehntes Beispiel ist um so besser gewählt, da es gerade die griechische Kunst ist, welche Wagner allezeit als Muster aufstellt und in welcher er Stützen für seine Theorien zu finden glaubt. Das griechische Drama, sagt Wagner, war ein solches »Gesamtkunstwerk« und soll man dasselbe nun, mit einem höheren Bildungsgrade und mit unendlich reicheren Mitteln, wieder zu erreichen suchen. Dieser Hinweis auf das antike Drama hat jedoch nur eine scheinbare Beweiskraft. Ich will dahin gestellt sein lassen, in wie weit es überhaupt der Mühe lohnt, ein vergangenes Ideal als Ziel für das Streben der Jetztzeit aufzustellen. Angenommen, dass in den griechischen Theatern wirklich alle schönen Künste versammelt waren, so war dieses doch keine Versammlung, keine Vereinigung nach Wagner's Meinung, so nämlich, dass gerade hier jede Kunst ihre höchste Ausbildung erhielt. Die Tempel der Griechen, nicht aber ihre Theater, wurden zu allen Zeiten als die Blume ihrer architektonischen Kunst betrachtet; auch weiss man nichts davon, dass die edelsten Sculpturwerke, welche die Antike erzeugte, vorzüglich in den Theatern aufgestellt waren. Sogar ihre Musik kann hier nicht einmal als Beweis dienen, da es bei einem so ganz und gar plastischen, folglich auch in Grund und Boden unmusikalischen Volke, wie die Griechen, sogar sehr fraglich sein kann, ob ihre Musik überhaupt eine Kunst genannt zu werden verdient. Bei der geringen Kenntniss, welche wir von der Musik der Griechen haben, dürfte man doch wohl als wahrscheinlich annehmen können, dass dieselbe nur elementarisch, nur als ein Insezierer, zur Verherrlichung des Ganzen dienender Schmuck wirkte, ungefähr wie die Polychromie nur durch das Elementare der Farben ihre dorisches Tempel, oder das Goldes oder Elfenbeins Glanz ihre Chryselephantin-Statuen verherrlichte.

Wir haben gesehen, dass Wagner in seinem eben angeführten Werke ein Zusammenwirken aller Künste fordert. Bei der specielleren Entwicklung dieses Gedankens beschränkt er sich jedoch darauf zu untersuchen, unter welchen Formen ein solches Zusammenwirken zweier der schönen Künste, nämlich der Musik und der (dramatischen) Poesie stattfinden muss. Dieses Zusammenwirken zu entwickeln war ihm am meisten angelegen, und ist es überhaupt auch das einzige, welches gegenwärtig praktische Bedeutung hat. Genannte Entwicklung findet sich in seinem Buche »Oper und Drama«, dessen hauptsächlichsten Gedankengang ich hier einer Prüfung unterwerfen werde. Ich setze voraus, dass sein Inhalt allen deutschen Lesern bekannt sei, und will nur kurz die wichtigsten Behauptungen darin der Kritik blos stellen.

Wagner's Geschichte der Oper übergehe ich, obgleich z. B. gegen Mozart's vorgebrachte Reflexionallosigkeit — durch verschiedene Stellen in Jahn's Biographie, die deutlich zeigen, welch lebhaften Antheil Mozart am Verfassen des Operntextes nahm, widerlegt —, gegen die Geringschätzung Meyerbeer's u. dgl. m., verschiedene Einwendungen zu machen wären. Erwähnen will ich nur, dass Wagner die komische Oper gar nicht berührt, und dass seine Reformationsbestrebungen derselben zur Seite gehen, sei es nun infolge Geringschätzung oder sei es, dass sich Wagner an einer so kräftigen, lebensfrischen Blume nicht zu vergreifen wagt.

Hierin liegt treffen wir auf eine der Grundbedingungen seiner Theorie, nämlich der Bestimmung der Musik als Weib. Ich sehe nun ab von der krass sinnlichen Auffassung des Weibes (welche mein am Anfange dieses Aufsatzes ausgesprochenes Urtheil zu bestätigen scheint), der Auffassung nämlich, dass das Weib nicht eine Spur von eigenem Willen habe und überhaupt nur existire, um Kinder zu gebären. Ich will mich mit dem rein physischen Vergleiche begnügen und nur zusehen, wie es sich mit der Genauigkeit desselben verhält. Die Musik wäre ihm gemäss nur gebärend, nicht erzeugend, nur formlose Potentialität, nicht bestimmt geformte Wirklichkeit, nur ein Fruchtsstoff, ein Eubryo, welcher erst durch von aussen her eingeworfene Spermatozoiden Leben und Gestalt erhält. Diese Ansicht wird in Wagner's Buche über »Beethoven« (1870) durch einige Aeusserungen vervollständigt, wo er, gestützt auf Sobopbauer, die Musik von allen anderen schönen Künsten sondern will und behauptet, dass dieselbe ihre eigenen ästhetischen Gesetze habe. Wagner tritt hier als Repräsentant des einen der ärgsten musikalischen Lager auf, gegenüber dem anderen, vorzugsweise von Hanflick repräsentirten. Dieser sagt: »Die Musik ist eine Form ohne Inhalt; — Wagner sagt: »Die Musik ist ein Inhalt ohne Form. Die Tonkunst ist für Wagner ein unbestimmter Traum, welcher sich nicht von sich selbst condensiren und nie zum Ziele haben darf, »Freude an schönen Formen« zu wecken. Abgesehen von der Ungereimtheit, welche in einem »Inhalt ohne Form« liegt, dürfte wohl je die Kunst, also auch die Musik, gerade zur Aufgabe haben, schöne Formen zu schaffen, nicht aber mit mehr oder weniger Naturwahrheit einen Inhalt darzustellen, welcher in der Aesthetik nur ein secundärer Begriff und nur als Bedingung für die Form »wirkt als Moment in derselben von einiger Bedeutung ist. Es ist wirklich die rückwärtslose Kühnheit eines Wagner erforderlich, um die ganze vorausgegangene Musikgeschichte als einen »Irrthum« erklären zu können, da dieselbe doch eine gleich organische Entwicklung, eine eben so grosse Mannigfaltigkeit ansprechender und, gemäss aller haltbaren Schönheitstheorien, vollendeter Formen aufzuweisen hat, wie irgend eine andere Kunstgeschichte; da es jedoch, was eine selbständige, organische Entwicklung gebast hat, kann nicht bloss ein lebloses Samenkorn sein. Hiermit hoffe ich Wagner's Philoosophie über das Wesen der Tonkunst hinreichend widerlegt zu haben; und damit fällt eine der stärksten Grundstützen des Zukunftsdramas, in der Form, wie Wagner sich dasselbe gedacht, zusammen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik von Dr. Heinrich Adolf Kästlin. Stuttgart, J. Engelhorn. 1879.

Das vorstehende Werk soll, wie der Verfasser sich in der Vorrede ausdrückt, seiner »Geschichte der Musik«, welche erst kürzlich in diesen Blättern besprochen wurde, ergänzend zur Seite treten und den Versuch machen, zu einer Aesthetik der Tonkunst einen Beitrag zu liefern, welche die entscheidenden Gesichtspunkte und Gesetze nicht, wie bisher immer geschehen sei, anderswoher entlehnt, sondern aus dem Wesen der Tonkunst selbst und des Musikalisch-Schönen ableitet. Nur eine eingehende Betrachtung des Wesens der Tonkunst und eine nüchterne Erforschung ihrer natürlichen Gesetze können uns über das eigentliche Wesen der Musik, darüber, ob sie nur Sinnenpiel, blosser Nervenreiz sei, oder ob uns in den Tönen ein Höheres, ein Geistiges, ein Ideales erschlossen werde, Aufschluss ertheilen. Somit sei die erste Aufgabe, die Natur des Stoffes, aus welchem die Musik ihre Gebilde schafft, genau kennen zu lernen.

Nun finden wir es ganz schön und gut, dass der Verfasser die entscheidenden Gesichtspunkte für eine Aesthetik der Tonkunst aus dem Wesen derselben selbst ableiten will, aber verfehlt ist es, dies in solch einseitiger Weise zu thun, wie dies hier geschieht. Derjenige, welcher über Aesthetik der Tonkunst oder sonst einer Kunst schreiben will, muss sich in erster Linie über den Begriff der Kunst und ihres Wesens im Allgemeinen und über ihre Beziehungen zum menschlichen Geiste klar sein; er muss sich ferner darüber klar sein, ob die Kunst überhaupt nur Formen erzeuge und bilde, oder ob sich der Geist des Künstlers in ihren Werken abspiegle; ob sie etwas Geistiges, Ideelles darstelle, oder ob ihre Erzeugnisse nur das Product eines unbewussten Calcüls sind. Erst wenn diese Vorfagen beantwortet, kann man auf die Einzelkunst übergehen und aus ihrem Wesen ihre Bedeutung und Stellung den andern Künsten gegenüber deduciren. Aber damit, dass man, wie der Verfasser, eine Geschichte fast sämmtlicher Instrumente und ihrer Bauart zusammenträgt und einen Auszug aus der einige Jahre früher verfassten Musikgeschichte zum Besten giebt, wird auch nicht das Geringste zur Lösung der vom Verfasser sich vorgesetzten Aufgabe beigetragen. Wir erfahren freilich so nebenher auch etwas über Tonstärke, Wesen der Tönempfindung u. s. w., doch sind dies allbekannte Sachen und lassen sich bei Helmholtz viel angenehmer nachlesen.

Im zweiten Abschnitt werden die Formen der Tonkunst behandelt; neu war es uns hier zu erfahren, dass »Tonleiter« und »Accord« ebenfalls zu den musikalischen Formen gehören. Eine Tonleiter ist nun nach unserm unmassgeblichen Dafürhalten die stufenweis geordnete Folge der Töne innerhalb einer Octave, aber sie ist keine musikalische Form; unter Accord verstehen wir das gleichzeitige Erklingen mehrerer nach gewissen Grundprincipien zusammengesetzter Töne oder Intervallen, noch weniger ist Tonalität ein Bestandtheil der musikalischen Formenlehre. Nicht blos in der Tonkunst, sondern auch im Gebiet aller übrigen Künste versteht man unter Form die verschiedenen Arten und Gattungen der Kunstwerke; in der Musik kann man z. B. von Lied-, Rondo- und Sopranenform u. s. w. sprechen, aber nicht von Accordform, Tonalitätsform u. s. w. Wir sind der Ansicht, dass wenn Jemand einen Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst schreiben will, derselbe sich wenigstens über gewisse Grundbegriffe klar sein sollte.

Im Uebrigen handelt dieser Abschnitt viel vom griechischen Tonsystem, von den Kirchentönen, über Consonanz und Dissonanz u. s. w., der Sache selbst kommen wir nicht näher. Wie tief der Herr Verfasser übrigens in das Wesen der griechischen Musiklehre eingedrungen, beweist folgender Satz S. 125: »Die Ansichten — nämlich über Consonanz und Dissonanz — darüber wechseln mit der Zeit und mit dem Geschmacke (?). So galt z. B. die grosse Terz bei den Griechen als Dissonanz, während dieselbe uns als eine der schönsten und befriedigendsten Consonanzen gilt.« Die grosse Terz bestand nun aber bei den Griechen nicht wie bei uns aus einem grossen und einem kleinen Ganzton ($9 : 8 + 10 : 9 = 5 : 4$), sondern aus zwei grossen Ganztönen, welche statt des richtigen und allein brauchbaren Verhältnisses $5 : 4$ das um das syntonische Comma $81 : 80$ zu grosse Verhältniss $81 : 64$ ergaben. War die grosse Terz zu hoch, so war dagegen die kleine zu tief = $32 : 27$ anstatt $6 : 5$; das Gleiche fand bei der Sext statt.

Beliehrend und geschickt gruppiert ist das, was der Herr Verfasser — natürlich nach Helmholtz — über Combinations-, Differenz- und Summationstöne, über Rhythmus, Takt u. s. w. bringt.

Im zweiten Kapitel erscheinen nun die wirklichen Kunstformen der Tonkunst; doch ist auch hier die Eintheilung eine ganz sonderbare. Wir glauben bisher, dass die Kunstformen

für das ganze Gebiet einer Kunst Geltung hätten, nun erfahren wir plötzlich von einstimmigen und mehrstimmigen Formen. So ist die Melodie nach Köstlin z. B. eine homophone Kunstform, unter welcher der Verfasser eine Tonfolge versteht, welche sich dem Ohre sofort als ein scharf umrissenes und wohlgegliedertes Tonbild zu erkennen giebt. Richtiger wäre es wohl gewesen zu sagen, dass man unter Melodie die von einem geistigen Mittelpunkt aus getragene und zu einer bestimmten Zeiteinheit verbundene Folgenreihe verschiedener Töne versteht.

Hören wir nun auch, was der Verfasser u. A. über die Fuge sagt: »Der Einsatz der zweiten Stimme, des »Gefährten«, geschieht nach der Regel in der Dominante (Quinte) des »Führers«, der ersten Stimme, und zwar aus dem Grunde, weil nur diese Tonstufe eine ganz genaue Nachahmung ohne Erhöhung und Vertiefung der Töne, d. h. ohne Verlassen der Tonleiter gestattet« u. s. w. Wir erhalten wirklich einen ausgezeichneten Begriff vom musikalischen Wissen des Autors; aus welchem kurz gefassten Catechismus der Tonkunst der Herr Verfasser wohl diese Weisheit geschöpft haben mag! Wir ersuchen denselben übrigens sich beispiehalber nur die erste Fuge im ersten Heft des wohltemperirten Claviers ansehen zu wollen, und der alte Bach verstand etwas vom Fugenschreiben. Wenn Köstlin der Fuge das melodische Element gern absprechen möchte, so erinern wir ihn zum Kxempel an die köstlichen Chorfugen Händel's, welche an Frische und melodischem Wohlreiz wohl einzig in ihrer Art dastehen dürften. Man muss sie freilich kennen und verstehen, um ein Urtheil darüber zu haben. Neu war uns auch zu erfahren, dass Beethoven dem Scherzo die fugirte Form verliehen haben. Wir meinen nun denn doch, dass wenn Jemand über Musik schreiben will, derselbe auch etwas davon verstehen soll; dann setzt man sich auch der Gefahr nicht aus, über die »individualisirende Polyphonie des Orchesters« (S. 233) geistreiche Bemerkungen machen zu müssen, oder die »infinischen Dichtungen« Liszt's, »verkürzte Sinfonien« (S. 240) zu heissen und vom »Klang des Saitenquartetts« (S. 230) zu sprechen.

Nun sind wir endlich am dritten Abschnitt: »Die geistige Seite der Tonkunst« angelangt.

Der Verfasser stellt sich vollständig auf den Boden der Formalästhetik; er sympathisirt mit Herbert und Hanslick — ohne Ersteren übrigens anzuführen —, und wenn Köstlin die »Aesthetik als Formwissenschaft« von Robert Zimmermann, eines der bedeutendsten ästhetischen Werke der Gegenwart, bekannt gewesen wäre, so hätte er dieselbe zweifelsohne zur Bekräftigung seiner Ansicht auch angeführt, denn ums Citiren ist er nicht verlegen, wenn er auch die Werke, die er citirt, nicht immer gelesen hat.

Ein gewisses Etwas berührt uns, um es gleich von vorn herein zu gestehen, äusserst unangenehm in dem letzten Theil des Buches, und zwar ist es der anmassliche Superioritäts-ton, mit welchem der Verfasser alle Jene, welche die Schönheit der Musik nicht bloß in den reinen Formen finden, abzukanzeln beliebt. Sie sind Vertrauensduseler, denen es nur im Nebel des Unbestimmten wohl ist. Wie eine zündende Bombe fiel nach Herrn Köstlin's Meinung die Hanslick'sche Schrift: »Vom Musikalisch-Schönen« in die Vertrauensduselei dieser Musiker und Dichter, Theoretiker und Aesthetiker (worunter auch ein Vischer) und ein für allemal — so sagt nämlich Köstlin — war durch klare und bündige Beweisführung die Behauptung, dass die Musik Gefühle ausdrücke, widerlegt. Für Herrn Köstlin mag dies der Fall sein, doch viele Andere sind durch die Schrift Hanslick's in ihren Ueberzeugungen nicht im geringsten schwankend gemacht; nur treten sie etwas bescheidener auf als der Herr Stadtpfarrer in Friedrichshafen und wollen Niemanden

ihre Ansichten als die allein richtigen aufdrängen, noch massen sie sich an, die höhere Erkenntniss allein in Pacht zu haben.

Gehen wir auf die Sache einen Augenblick etwas näher ein.

(Schluss folgt.)

Für Männerchor.

Friedrich Gernsheim. Lied der Städte. Gedicht von Herrn. Lingg. Für Männerchor componirt. Op. 43. Partitur Pr. 2 *M* netto, Stimmen à 50 *Pf*. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1880.

Kräftig und schwungvoll wie Lingg's Gedicht ist auch Gernsheim's Composition. Zuerst ertönt breit und wuchtig der Ruf an die »Bürger von nah und fern, gleich den Männern von Luzern den Morgenstern zu schwingen gegen die Herrn«. Dann geht stürmisch weiter: »Zum Galgen und aufs Hochgericht, wer unsers Kaisers Frieden bricht«. Mit diesen Worten lässt der Componist ein kerniges Motiv auftreten, das er imitatorisch sehr wirksam verwendet. »Wir ruhen nicht, als bis dem letzten Ritter sein Waffenschild in Splitter, bis jede Kette bricht« heisst es weiter. An diese ebenfalls charakteristisch wiedergegebenen Worte schliesst sich höchst effectvoll der Anfangsruf wieder an. Jetzt werden zuerst vom halben, darnach vom ganzen Chor und in ruhigerem Tempo die Leiden der Bedrückten geschildert, wie die eingekerkerte Braut des freien Bürgers sich die Hände wund gerungen, wie Vater und Ahn im Kerker geschmachet, wie Hab und Gut verloren gegangen — das Alles wird musikalisch so eindringlich geschildert, dass die mehr und mehr zunehmende Rachelust und der Hass gegen die Unterdrücker nur zu erklärlich und Vergeltung nur zu gerecht erscheint. Diese ganze Partie mit ihren Steigerungen ist vom Autor überaus glücklich angelegt und ausgeführt. »Schlag drein«, wird fortgefahren, »was Felseneck, was Hohenrain, was Geierhorst und Drachenstein! Schlagt drein!« und man sieht und hört die wuchtigen Schläge fallen. »Schlagt Zugbrück ein und Pfosten, die Sporen müssen rosten und frei die Städte sein!« Den Worten entsprechend setzt hier der Componist kräftig ein unter Benutzung des vorerwähnten Motivs und Theilung der Stimmen in zwei Chöre, wodurch eine vortreffliche Wirkung und Steigerung erzielt wird. Der Effect kommt von innen heraus, daher wirkt's so gut und schön. Zum dritten Mal ertönt der Aufruf an die Bürger und mit den Worten »Lasst wallen die Paniere, lasst fallen die Visire, aufgegen die Herr! Die Sporen müssen rosten und frei die Städte sein« schliesst die sehr effect- und charaktervolle Composition ab. So sehr wir präzise Fassung lieben und gegen in die Länge gezogene Schlüsse sind, so hätten wir doch gewünscht, dass der Componist den Schluss um ein wenig breiter gestaltet hätte. Mit drei bis vier Takten mehr wäre es wohl schon zu erreichen gewesen. Mindestens hätte und zwar schon in Anbetracht des Umfangs der Composition (15 Octav-Seiten Partitur) dieselbe einen mehr ausstöhnenden Schluss vertragen.

Die Composition Meister Gernsheim's trifft nicht nur in allen Stücken den Ton des Gedichts, sondern sie vertieft ihn mehrfach in anziehender Weise. Sie ist durchweg glücklich erfunden, sehr saug- und leicht ausführbar. Die noble Einfachheit, Natürlichkeit und Frische werden ihr sehr bald die Wege ebnen und die Herzen gewinnen, mit einem Wort: sie ist eine wirkliche Bereicherung der Literatur für Männergessang und verdient Allen, welche diesen pflegen, warm empfohlen zu werden.

Frdd.

Nachrichten und Bemerkungen.

»Die schöne Melusine«, Oper von Theod. Hentschel, wird in dieser Saison im Hamburger Stadttheater zur Aufführung gelangen.

[154] **Ganz-Album!**
26 Concerttänze und Märsche für das Piano-
 forte componirt von **E. Kämpel.**
Beste Recensionen.
 Preis *M* 5,50 bei Francozusendung nach allen Gegenden
 Deutschlands. (H 31804)
 Zu haben beim Verleger **Kämpel** in **Lauscha** bei **Coburg.**

[154] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in **Leipzig** und **Winterthur.**

Werke
 von
Gustav Merkel.

Für Orgel.

- Op. 38. **Allgöle** im freien Styl zum Gebrauche bei Orgel-Concerten. 4 *M* 50 *S*.
- Op. 41. **Introduction und Doppelfuge** (in H moll). No. 24 des Album für Orgelspieler. 50 *S*.
- Op. 42. **Zweite Sonate** (in G moll). 3 *M*.
- Op. 101. **Fantasie und Fuge**. 2 *M* 50 *S*.
- Op. 105. **Einleitung und Doppelfuge** (in A moll). 4 *M* 50 *S*.
- Op. 118. **Fünfte Sonate** (in F). 3 *M*.
- Op. 116. **Choral-Studien**. Zehn Figuretionen über den Choral: »Wer nur den lieben Gott lässt walten«. 2 *M* 50 *S*.
- Op. 116. **Fünfte Sonate** (in D moll). 3 *M*.
- Op. 122. **Zwei Andante** zum Concertgebrauche.
 No. 1 in A dur. 4 *M* 50 *S*.
 No. 2 in A moll. 4 *M* 50 *S*.
- Op. 124. **Zwölf Orgelfugen** von mittlerer Schwierigkeit zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche.
 Heft 1. 5 *M* 50 *S*.
 Heft 2. 4 *M*.
- Einzeln: No. 1 in C dur. No. 2 in A moll. No. 3 in G dur.
 No. 4 in E moll. No. 5 in F dur. No. 6 in D moll. No. 7
 in D dur. No. 8 in H moll. No. 9 in B dur. No. 10 in
 G moll. No. 11 in E dur. No. 12 in C moll à 90 *S*.
- Op. 123. **Fünfzehn kurze und leichte Choralvorspiele**. 4 *M* 50 *S*.
- Op. 124. **Lehr- und Nachspiele**. Heft 1, 2 à 4 *M* 50 *S*.
- Op. 127. **Sechste Sonate** (in E moll). 3 *M*.
- Op. 128. **Neunte Sonate** (in A moll). 3 *M*.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

- Op. 51. **Streu-Bilder**. Vier kleine Charakterstücke. 2 *M*.
 Dieselben einzeln:
 No. 1. Kindermarsch. } 50 *S*.
 No. 2. Fröhlicher Jägermann.
 No. 3. Des Knaben Berglied. 50 *S*.
 No. 4. Reiterlied. 50 *S*.
- Op. 74. **Abendbilder**. Vier Clavierstücke. 2 *M*.
 Einzeln:
 No. 1. In der Dämmerstunde. 50 *S*.
 No. 2. Märchen. 50 *S*.
 No. 3. Ständchen. 50 *S*.
 No. 4. Abendlied. 50 *S*.
- Op. 75. **Traumbild**. Idylle. 4 *M* 50 *S*.

Für Pianoforte zu vier Händen.

- Op. 127. **Waldbilder**. Fünf Characterstücke. Complet 4 *M*.
 Einzeln:
 No. 1. Jagdzug. 4 *M* 50 *S*. No. 2. Waldesrauschen.
 4 *M* 50 *S*. No. 3. In düsterer Schlucht. 4 *M* 50 *S*.
 No. 4. Waldidyll. 4 *M* 50 *S*. No. 5. Einsiedlers Abend-
 lied. 4 *M*.
- Op. 128. **Zwei Militär-Märsche**.
 No. 1. Defillirmarsch in Es. 2 *M*. No. 2. Trauermarsch in
 C moll. 2 *M*.

[152] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in **Leipzig** und **Winterthur**,
 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.
 (Beiderseitig mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.)

Bis jetzt erschienen:

- Acis und Galatea.**
 Clavier-Auszug 2 *M* 40 *S* n. Chorstimmen à 50 *S* n.
- Alexander's Fest.**
 Clavier-Auszug 2 *M* 40 *S* n. Chorstimmen à 75 *S* n.
- Athalia.**
 Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 75 *S* n.
- Belsazar.**
 Clavier-Auszug 4 *M* n. Chorstimmen à 4 *M* n.
- Chiffon-Ode.**
 Clavier-Auszug 2 *M* n. Chorstimmen à 50 *S* n.
- Deborah.**
 Chorstimmen à 4 *M* 20 *S* n.
 (Der Clavier-Auszug erscheint später.)
- Dottinger Te Deum.**
 Clavier-Auszug 2 *M* n. Chorstimmen à 50 *S* n.
- Herakles.**
 Clavier-Auszug 4 *M* n. Chorstimmen à 4 *M* n.
- Jesus.**
 Clavier-Auszug 2 *M* n. Chorstimmen à 4 *M* n.
- Israel in Aegypten.**
 Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 4 *M* 50 *S* n.
- Judas Maccabäus.**
 Clavier-Auszug 2 *M* n. Chorstimmen à 90 *S* n.
- Salomo.**
 Clavier-Auszug 4 *M* n. Chorstimmen à 4 *M* 20 *S* n.
- Samson.**
 Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 90 *S* n.
- Saul.**
 Clavier-Auszug 3 *M* n. Chorstimmen à 75 *S* n.
- Susanna.**
 Clavier-Auszug 4 *M* n. Chorstimmen à 75 *S* n.
- Theodora.**
 Clavier-Auszug 2 *M* n. Chorstimmen à 75 *S* n.
- Trauerhymne.**
 Clavier-Auszug 2 *M* n. Chorstimmen à 75 *S* n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 *S* n.

Indem ich mir erlaube, auf diese billige und correcte Prachtausgabe aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die einzige Ausgabe ist, welche mit der Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft völlig übereinstimmt, weshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

[153] Soeben erschien in unserem Verlage:

Pièces symphoniques

pour Piano à quatre mains

par

Benjamin Godard.

Op. 28.

- No. 1. *M* 1,80. No. 2. *M* 1,50. No. 3. *M* 1,50.
 No. 4. *M* 2,80.

BERLIN.

Ed. Bote & G. Bock,
 Königl. Hof-Musikhandlung.

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in **Leipzig** und **Winterthur**. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig**.

Expedition: **Leipzig**, Querstraße 45. — Redaction: **Bergedorf** bei **Hamburg**.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Forträger und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 12 Mk. Vierteljährliche Prämien 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gesammte Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. September 1880.

Nr. 38.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespere. (Fortsetzung.) — Richard Wagner's Kunst-Philosophie, kritisch beleuchtet. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik von Dr. Heinrich Adolf Kœstlin [Schluss]. Für Clavier [Compositionen von Richard Kleinmichel Op. 47, Woldemar Bargiel, Philipp Scharwenka Op. 31 und 33, Govert Dorreboom Op. 2 und O. Heineke Op. 44]. Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung [Compositionen von Robert Ludwig Op. 4, Karl Courvoisier, S. Jadasohn und Adolph Cobrian Op. 47]). — Musikfeste in Belgien und Pflege der nationalen Musik dasselbst. — Anzeigen.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Mozart's Werke.


Zweite Serie:

Litaneien und Vespere.

(Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis $\text{M} 24. 75 \text{ } \mathfrak{S}$ — in elegantem Originaleinband $\text{M} 23. 75 \text{ } \mathfrak{S}$ n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Der verhältnismässig kurze, obwohl noch immer recht ausgeführte dritte Satz (*Salve infortunata*) ist ein Adagio, welches beständig und fast zu gleichen Theilen zwischen Soli und Tutti wechselt. Die vocalen Motive kehren mehrfach wieder, theils in Dur, theils in Moll, was schon dadurch gerechtfertigt und sinnvoll ist, dass der Satz in H-moll beginnt und in G-dur schliesst. Aber trotz dieser Wiederholungen bildet der Gesang in sich kein geschlossenes Ganze; das was ihn hält und trägt und dem Hörer als Hauptsache erscheint, liegt wieder in den Instrumenten. Die Tutti haben durchweg gestossene Sech-

zehntel- , die Soli gebundene Zweiunddreissigstel-Begleitung, und diese ist nicht etwa aus dem Texte geschöpft als seine charakteristische musikalische Verdeutlichung, denn sie erscheint zu den verschiedensten Worten, sondern sie liegt lediglich als Färbung obenauf, durch welche Chor und Solisten blos klinglich auseinander gehalten werden. Auf den Text gesehen, ist der hierdurch erzielte Ausdruck rein äusserlich, und auf die musikalische Wirkung gesehen, ist er rein instrumental. Man gewahrt überall, dass sich die Singstimmen nach den Instrumenten biegen und fügen müssen. Ein recht merkwürdiges Beispiel davon ist die Schlusscadenz in der Mitte des Satzes:

(Notenbeispiel s. nächste Spalte oben.)

Welcher Componist würde nun wohl seine Singstimmen so führen, wenn sie diatonisch sich bewegen dürften und nicht vielmehr den instrumentalen Ring durch die Schnauze hätten? Hier sieht man den Schaden davon, dass Mozart in seiner Jugend nicht den majestätischen Chorgesang in diatonischer Reinheit, Mannigfaltigkeit und Freiheit kennen gelernt hat. Das sonderbare, von den Violinen allein ausgeführte Nachspiel, bei wel-

(Hierauf folgen 5 Takte Tenor- und Bass-Solo, die beste Stelle des Satzes.)

chem der Primojeiger das letzte Wort hat, stimmt vielleicht zu dieser Haltung des Satzes, muss übrigens wohl mehr als ein Curiosum angesehen werden:

Nebenbei gefragt, rührt die Bezifferung von Mozart her und hat man sich dieselbe vorzustellen als auf der Orgel ausgeführt, wodurch das Monstrum entstehen würde, dass ein in G-dur schliessender Satz unmittelbar vorher auf der Orgel mit dem

Sextenaccord von A-dur aufhörte, — oder muss man diese Bezeichnung lediglich als Luxus ansehen?

Mit der vierten Nummer (*Regina angelorum*) gelangen wir wieder zu einem sehr ausgeführten Stücke, in welchem gleich dem zweiten ein Solist der Führer ist. Diesmal hat der Tenor das Wort in einer recht ausgeführten und colorirten Cantilene nach der Form der neapolitanischen Schule, welche dem betreffenden Kirchensänger offenbar Gelegenheit bieten sollte, seine besten Künste zu zeigen. Das Accompanement ist auch meistens durchsichtig gehalten, aber stellenweise drängen sich die Instrumente zu selbständig hervor, und an der Coloratur merkt man recht gut, dass sie von einem ultramontanen Anfänger, nicht aber von einer ausgeschriebenen italienischen Meisterhand herrührt. Den besten Beweis davon liefert folgende Stelle, welche zugleich das Ausgeführteste und Schwierigste enthält was dieses Stück an Coloratur darbietet:

(Allegro con spirito.)

o - ra, o

ra pro no - bis!

(Tutti.)

Eine derartige Unterlage des o---ra, wo das Wort auf dem höchsten Ton auskluft, ist gewiss nicht weise, denn der Sänger vermag bei dem aufsteigenden Allegrogange die Silbe ra nicht deutlich auszusprechen, und das sollte nach dem vorausgegangenen Tonluxus auf o doch wohl das wenigste sein, was man erwarten dürfte. Jetzt klingt der Lauf, sprachlich d. h. also nach seinem Ausdrucke betrachtet, wie ein Wagestück, bei welchem der Sänger sich überhastet, so dass ihm schliesslich hoch oben bei ra die Stimme ausgeht und damit der Ton abchnappt. Sieht man sich den langen Lauf genauer und rein musikalisch an, so besteht er im Einzelnen aus lauter Figuren, die vocalisch sind und jedem gebildeten Sänger damals geläufig waren; aber die Zusammenfügung dieser Einzelheiten zum Ganzen ist wieder durchaus instrumental. Bei den springenden Vierteln und Halben fällt solches sofort in die Augen. Instrumental ist das Ganze aber schon durch die Modulation, durch das Umberfahren in verschiedenen Tonarten. Bei einer guten Vocalcoloratur ist es eine der Hauptbedingungen, dass die Tonart möglichst in Ruhe bleibt; denn Coloriren und Moduliren vertragen sich selten, und nur zur Erzielung eines besonderen Ausdruckes soll man von beiden zugleich Gebrauch machen. Mozart stand, als er diese Litanei schrieb, bereits im 19. Jahre und war fast in allem Uebrigen ein nahezu fertiger Meister. Um so mehr ist es charakteristisch, dass sein Genius so wenig um die Gestaltung der wahren Vocalität sich bemühte, sei es nun in ganzen Sätzen und Werken, oder in der Ausschmückung der Cantilene.

Auch bei dem Gesange des Chores ist dieses im vorliegenden Stücke wieder der Fall. Die Instrumente führen und gestalten, der Gesang stimmt nur ein; namentlich gilt solches von allen Stellen, die den Ausschlag geben. Wir setzen von dem Anfang des Satzes die erste Violine nebst der Sopranstimme her, wodurch das Gesagte genügend veranschaulicht wird:

(16 Takte Vorspiel gehen voraus.)

Viol. I.

Sopran. Tutti.

Re - gi - na, re -

gi - na an - ge - lo - rum, Re - gi - na,

(folgt Tenorsolo.)

Re - gi - na an - ge - lo - rum -

Hier sprechen die Instrumente, und zwar wie Jemand der weiss was er will; aber die Singstimmen lallen nur.

(Fortsetzung folgt.)

Richard Wagner's Kunst-Philosophie, kritisch beleuchtet.

Von

Dr. A. Lindgren,
Musikrecensent des »Aftonbladet« in Stockholm.

(Schluss.)

Der Staat ist für Wagner nur ein Polizeizwang, und in seinen Umsturz-Tendenzen kann er mit den schlimmsten Mitgliedern der »internationalen« verglichen werden. Seine irrige Auffassung des Staates und der Geschichte treibt ihn zu der Behauptung, dass die Geschichte als Stoff eines Dramas unbrauchbar sei. Shakespeare's Richard III. ist sicher hinreichend, um das Gegentheil zu beweisen. Wenn wir jedoch nur das Musikdrama vor Augen haben, lässt sich nicht verneinen, dass Wagner einen richtigen Griff that, als er die Mythe als Inhalt desselben befürwortete. Das Glückliche dieses Griffes ist jedoch nicht auf der Unmöglichkeit beruhend, eine historische Person nicht allein als ein denkendes, sondern auch als ein fühlendes Wesen darstellen zu können; eben so wenig beruht es darauf, dass in den Mythen eines Volkes vorzugsweise der nationale Grundcharakter desselben aufzusuchen sein möchte, denn derselbe kann sich eben so wohl in jedwedem Punkte seiner Geschichte abspiegeln; es beruht vielmehr darauf, dass die Mythe — oder überhaupt die Sage — ein phantastisch ideales Gegenbild der Welt ist, wo die Gesetze der Wirklichkeit bis zu einem gewissen Grade aufgehoben sind und wo man nicht das Recht hat, die streng dramatische Entwicklung zu fordern, welche sich, nachdem was die Erfahrungen aller Zeiten gezeigt haben, mit dem Musikdrama nicht gern vereinigen lässt.

Eben so viel Anerkennung wie die Verweisung auf die Sage als Stoff für das Musikdrama verdienen Wagner's zahlreiche Invectiven gegen das Literatur- oder Lesedrama, so wie die an die Musik gestellte Forderung, sich durch volle sinnliche Bestimmtheit und Fasslichkeit zu erkennen zu geben. Es ist nur zu beklagen, dass er, wo er diese Forderung in der Praxis zur Anwendung zu bringen sucht, die Sinnlichkeit ziem-

lich äusserlich, die Fassbarkeit allzu handgreiflich aufgefasst zu haben scheint. Seine Musik wirkt nicht selten pathologisch, und in den betäubenden Wirkungen der Instrumentalmassen, sowie im Pomp und in der Sorge um das rein Decorative erreicht er nicht nur, sondern übertrifft er sogar noch den von ihm wegen Effectsucherei so arg gehochelten Meyerbeer. Auch im declamatorischen Gesange trifft Wagner zuweilen mit Meyerbeer zusammen.

Wagner's Schilderung der Entstehung und Entwicklung der Sprache klingt wahrscheinlich genug. Aber wenn auch des Stabreimes Bedeutung ursprünglich die gewesen ist, »gleichartige (oder entgegengesetzte) Vorstellungen zu verbinden«, — was möglich ist — so ist doch gegenwärtig diese Bedeutung aus dem Bewusstsein verschwunden, und kann die Anwendung des Stabreimes in der heutigen Sprache nicht mehr dazu eingeechränkt werden; und was mehr ist, Wagner thut es selbst nicht. Wenn er in der »Götterdämmerung« die Norn ausrufen lässt: »Wollt ihr wissen, wann das wird, schwingt mir, Schwestern, das Seil!« — so wird hier deutlich Alliteration beabsichtigt. Abgesehen vom Zusammenhange zwischen wollen und wissen — wie soll man aber eine Gemeinschaft in der Vorstellung oder dem Eindrücke zwischen wau und wird, zwischen schwingt und Schwestern finden können? Solche Beispiele könnten bis ins Unendliche vermehrt werden und beweisen genügend, dass der Stabreim, eben so gut wie der von Wagner auch oft angewandte Schlussreim nur zur äusseren, wohlklingenden Zierde dient, ohne dass man jederzeit einen Zusammenhang in der Bedeutung zwischen den gereimten Worten aufzuweisen vermag.

Wir kommen jetzt zu einem der wichtigsten Grundsteine von Wagner's Lehrgebäude, zu einem der Steine, welche Wagner behauen hat, bis sie zu Grundmauern untauglich waren und bis er nicht mehr merkte, dass die Hacke seines Scharfsinnes stumpf geworden. Nachdem Wagner der Entwicklung der Sprache vom »nönenden Urlaut« bis zur Begriffsmässigkeit und Abstraction der Jetztzeit gefolgt ist, will er umwenden und von der Abstraction zum Unmittelbaren, vom Verstande zum Gefühle zurückgehen. Dieses aber ist eine psychologische Unmöglichkeit. Die Abstraction kann nicht umwenden, sondern schreitet stets in ein und derselben Richtung vorwärts; durch die Determination kann wohl der Begriff bis zu einem gewissen Grade in das Concrete zurückgehen, bis zum Unmittelbaren, dem Gefühle jedoch niemals. »Die Tonsprache — sagt Wagner — ist Anfang und Ende der Wortsprache, gleichwie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes ist.« Diese Behauptung, so grossartig sie auch klingt, birgt eine dreifache Unwahrheit in sich. Das Gefühl ist wohl der Beginn des Verstandes (wenigstens Voraussetzung in der Zeit) aber nicht dessen Schluss; die Tonsprache kann dahingegen weder für den Anfang noch für das Ende der Wortsprache angesehen werden, denn sie ist eine ganz andere Sprache, nicht nur der Entwicklung nach, sondern auch der Art nach verschieden von derselben. Es mag sein, dass der Laut als solcher die Stammutter beider Sprachen war; der Laut ist aber noch kein Ton; in dem Momente, wo der Laut zum Ton wurde, trennten sich die beiden Sprachen. Der Ton entspringt nämlich nicht dem blossen Bedürfnisse, dem Gefühle einen Ausdruck zu geben — dazu genügt der Laut —, sondern es geht aus dem Bedürfnisse hervor, dem Gefühle einen künstlerischen Ausdruck zu geben, eine Idealisierung ganz anderer Art als die von der Wortsprache vorgenommene mit ihrem Materiale: Vocale und Consonanten und die durch deren verschiedenartige Zusammensetzungen bezeichneten Vorstellungen und Gegenstände. Hienstolpert also Wagner über den für ihn unter den Trümmern seiner zu kühn gespannten theoretischen Wühlungen zum Steine des Anstosses gewordenen Grundstein. Wir haben oben gesehen, dass er die Musik missverstan-

den hat; jetzt sehen wir, dass er geradezu die Wortsprache mit der Tonsprache verwechselt hat; er hat poetische und musikalische Idealisierung verwechselt; damit dürfte der Hauptfehler seiner Kunstphilosophie am kürzesten bezeichnet sein. Da nun für Wagner Musik und Poesie eine und dieselbe Sache sind (»Was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werthe«), die Musik aber, wie oben gezeigt worden ist, ein form- und lebloses Nichts war, so muss doch wohl auch die Poesie (trotz ihrer angeführten männlichen Kraft) schliesslich dasselbe Schicksal theilen. Wahrlich, ein anderes Resultat dieses unbegreiflichen Liebeshandels, wo Musiker und Dichter im Bunde zu gleicher Zeit die höchste Kraftentwicklung ihres individuellen Vermögens erreichen, aber auch zugleich vollständig in einander aufgehen sollen, scheint nicht zu erwarten zu sein. Das ganze Verfahren hat eine in die Augen fallende Aehnlichkeit mit der allbekannten Begebenheit, wo zwei Löwen einander sich bis auf die Schwänze auffressen. Hier bleiben jedoch nicht einmal die Schwänze übrig, vorausgesetzt, dass man sich die gegenseitige Gefrässigkeit, welche man gern mit Wagner's Lieblingsworten: »stürmisch« und »brünstig« bezeichnen kann, unter der Form eines chemischen Processes vorstellen darf, wo, wie bekannt, die integrierenden Stoffe nach all ihren Eigenschaften verschwinden und ein ganz neuer Stoff entsteht. Eine organische Verbindung aber, wie sie Wagner beabsichtigt, wird es nicht.

Ich muss mich hier etwas bei Wagner's Auffassung der Bedeutung der Tonarten in ihrem Verhältnisse zu einander aufhalten. Gemäss Wagner's Ansicht sollte »ein Vers mit gleichmässigem Gefühlsinhalt dem Tonsetzer keine Veranlassung geben, in eine andere Tonart überzugehen. Ein Gefühl entgegengesetzter Art sollte dagegen den Uebergang in eine neue Tonart herbeiführen«. Aber nicht das Neue in einer Tonart allein — vorausgesetzt, dass man nicht von Dur nach Moll übergeht, oder umgekehrt — ist zur Charakterisirung eines Gefühls Gegensatzes hinreichend: A-dur hat z. B. zwischen seinen Intervallen ganz dasselbe Verhältniss wie eine jede andere Durtonart; der Unterschied ist nur der, dass die verschiedenen Tonarten eine etwas verschiedene Lage auf der Scala haben, womit wohl Modificationen aber keine Gefühlsgegensätze ausgedrückt werden können. Nein, dem Gegensatz im Gefühle muss nach einer vernünftigen musikalischen Kunstlehre zunächst durch den Gegensatz zwischen Consonanz und Dissonanz und zwischen dem Dur- und Mollgeschlechte entsprochen werden. Hier ist es die Consonanz, welche Gefühle der Lust, die Dissonanz, welche solche der Uelust ausdrückt, etwas das übrige Glück schon wusste als er, obchon ein wenig schematisch, bei den Worten: horreur, malheur, douleur, rigueur, fureur, perfide, affreux, cruel, fatal, infernal, infortuné und ähnlichen nahezu regelmässig einen verminderten Septimaccord anwandte. — Wenn Wagner dagegen nachher erzählt, wie nach geschehenem Uebergange das zurückkommende erste Gefühl in die frühere Tonart zurückführt, wie dadurch eine musikalische Periode entsteht, wie eine Menge solcher, sich gegenseitig bedingend und über das ganze Drama verbreitet, eine wirklich musikalische Periodik bilden u. dgl. m., kann man nicht gut anders als wünschen, dass Wagner selbst in der Ausübung diese Regeln beobachtet haben möchte. Eine gesunde und zufriedenstellende Periodik aber sucht man oft vergebens in Wagner's Musikdramen und passt eine solche auch nicht richtig zur »unendlichen Melodie«. Im »Lohengrin« hat diese Melodie noch keinen unbeschränkten Spielraum erhalten, dagegen aber rast sie unbehindert im Tristan, den Nibelungen und Meistersingern, nahezu alle musikalische Form, alle Einheit, alle geordnete Uebersichtlichkeit und alle Haltung unterdrückend. Die unendliche Melodie ist aber auch äusser-

dem in sich selbst schon ein Widerspruch. Unter Melodie versteht man etwas Ganzes, Abgeschlossenes, also nichts Unendliches. Wagner kann uns nun zwar antworten, dass sie doch wirklich abgeschlossen wird, nämlich gleichzeitig mit dem Drama. Gut; Wagner beachtet aber nicht, dass die Sinne, um eine lange Strecke umfassen, durchmessen zu können, auf derselben aus gleichen Gründen der Ruhepunkte bedürfen, aus denen sie der Wanderer auf einem langen Wege nöthig hat. Der rechte Text zu Wagner's Musik ist noch ungeschrieben, denn er muss solcher Art werden, dass jeder Act ohne Punkt, Komma oder ein anderes Trennzeichen als vielleicht hier und da ein Fragezeichen recitirt wird. Nicht eine bewegliche Modulation an sich ist zu verwerfen, sondern nur eine solche, die beständig in neuen Tonarten hin und her jagt.

Von Lully, dem Schöpfer der französischen Oper, wird erzählt, dass er seine Libretti auswendig lernte und unaufhörlich declamirte, ehe er sie in Musik zu setzen wagte — ein Verfahren, was zeigt, welche bestimmende Macht der Text schon für Lully hatte. Kaum weniger slavisch ist Wagner in seiner Buchstaben-Verdolmetschung, in seiner detaillirten, ihn oft so verwirrenden Texttreue, dass er »den Wald vor lauter Blüten nicht sieht. Anderen Tonsetzern macht er den Vorwurf, dass sie nur der allgemeinsten Gefühlstimmung eines Verses Ausdruck geben, selbst aber vergisst er allzuviel diese allgemeine Gefühlstimmung, die zuweilen allein nur motivirt sein und sogar mit den Textworten im Widerspruche stehen kann. Nicht immer ist man heiter, da man vorgiebt es zu sein, auch nicht immer ist man in dem Gedanken an ein vergangenes Glück glücklich, im Gegentheil, das Wort »Glück«, ein an und für sich so herrliches Wort, kann oft mit dem bittersten Schmerze ausgesprochen werden. Wagner jedoch scheint anzunehmen, dass man kein Wort aussprechen kann, ohne dass man mit Verstand und Gefühl seine Bedeutung erfasst hat. Wenn im »Lohengrin« von Pracht, Glanz, Ehre und ähnlichen Begriffen gesprochen wird, so geschieht dieses gewöhnlich mit Begleitung eines triumphirenden Tonganges, ohne dass darauf Rücksicht genommen wird, in wie weit ein solcher auch mit der augenblicklichen und motivirten Stimmung der Person im Einklange steht, von welcher jene Worte ausgesprochen werden. Im »Tristan« wimmelt es ordentlich von Beispielen einer solchen musikalischen Verdolmetschung der »Wurzelsilben« anstatt des Geistes des Ganzen. Diese äußerliche Verdolmetschung beweist noch eins, nämlich dass Wagner trotz seines stolzen Anspruches, der Wiederhersteller des Gefühles in unserer vorstandesmäßigen Zeit zu sein, mit so ängstlicher Reflexion, mit so wenig Unmittelbarkeit wie nur immer möglich in seinem musikalischen Schaffen zu Werke geht. Im Zusammenhange hiermit will ich noch die durch Wagner so verschriene Verwechslung des Vocalen und Instrumentalen in der Oper berühren. Hat Jemand das Verhältnisse zwischen Sänger und Orchester verkehrt, so ist es sicher Wagner selbst gewesen. Die eigentliche, singbare Melodie — von welcher Wagner mit Unrecht behauptet, dass sie instrumentale sei, denn der Gesang ist älter als die Instrumentalmusik — wurde von Wagner nach dem Orchester (ins »Leitmotive«) verlegt, während er auf der anderen Seite der Gesangstimme wieder Tongänge zumüthet, die für die menschliche Stimme Alles, nur nicht natürlich sind. Das Verkehrt in Wagner's Gesangsmusik wird auch durch die verderblichen Einwirkungen, welche dieselbe, wie die Erfahrung zeigt, auf die menschliche Stimme ausübt, bewiesen; mehr als ein ausgezeichnete Wagner'singer hat die natürliche Schönheit seiner Stimme auf dem Altar der Zukunfts-Oper opfern müssen. Was die schon erwähnten Leitmotive anlangt, so bin ich weit entfernt davon dieselben verwerfen zu wollen, im Gegentheil, ich sehe in denselben ein wichtiges, musikalisches Mittel, besonders wenn es gilt Ahnungen und

Erinnerungen zu wecken, wenn ein stets drohendes, ungewöhnliches Geschick versinnlicht, ein Momento wiederholt werden soll u. s. w. (vergl. das im »Lohengrin« zum ersten Male bei den Worten: »wie solist du mich befragen« etc. vorkommende Motiv). Sie dürfen jedoch nicht als ein wesentliches Mittel zur Charakteristik von Personen benutzt werden; noch weniger darf man mit ihrer Wiederholung so verschwenderisch zu Werke gehen, dass der Argwohn, es geschehe infolge fehlender musikalischer Eingebung, geweckt wird.

Wie wir uns erinnern, leitet Wagner die Reihenfolge seiner Betrachtungen in »Oper und Drama« mit der Bemerkung ein, dass die Oper bisher »den Zweck (das Drama) zum Mittel, das Mittel (die Musik) zum Zweck gemacht habe«. Es ist mir hier nicht möglich zu untersuchen, in welchem Masse dieses Urtheil richtig sein kann, ich will nur zeigen, in wie weit es Wagner geglückt ist die Sache umzukehren und das Drama wirklich zum Zweck zu machen, welches natürlich voraussetzt, dass die dramatischen Forderungen beachtet und nicht gehemmt, sondern eher noch durch die Musik gefördert werden. Schon Wagner's Aeusserung über die dramatische Handlung giebt uns Veranlassung, seine Einsicht in das wirkliche Wesen des Dramas zu bezweifeln. Sein eifriges Begehren, ein Factum zu motiviren und die Motive selbst für die Zuschauer an den Tag zu legen, verdient die grösste Anerkennung; da er aber ausserdem noch fordert, dass die Motive so stark gezeigt werden sollen, dass sie mit Nothwendigkeit die Handlung zu erzwingen scheinen, so ist zu befürchten, dass wir das verwerfliche Schicksalsdrama in neuer Auflage zurückbekommen möchten. Eine Handlung muss frei sein, sonst ist sie kein Drama mehr. Um einen klaren Begriff von Wagner's Standpunkt in dieser Hinsicht erhalten zu können, dürfte es nothwendig sein, dem Verlaufe eines seiner dramatischen Gedichte zu folgen. Hierzu erwähle ich »Tristan und Isolde« und dieses hauptsächlich darum, weil es von Wagner selbst als das am meisten vollendete seiner Werke angesehen wird. Es wird z. B. von ihm als das, wenn auch unbewusste Resultat seines Systems gegenüber seinen übrigen Werken bezeichnet, die zum Theil vor der eigentlichen Entwicklung desselben (Holländer, Tannhäuser, Lohengrin), zum Theil gleichzeitig mit ihm entstanden (die Nibelungen, wenigstens was den Text betrifft, welcher älter als der des Tristan ist). Ja, er erklärt sogar, im »Tristan« sein System überflügelt zu haben. Ebenso preist er auch die gesteigerte Innerlichkeit in dieser Arbeit, wo »die Menschenseele selbst der Schauplatz der Tragödie ist, wo Tod und Leben, wo die ganze Bedeutung und Existenz der äusseren Welt allein auf der inneren Gemüthsbewegung beruhen«. Der Text ist zwar bekannt, doch mag er hier recapitulirt werden.

Tristan, ein Held von Cornwall, hat die irische, zur Braut seines Königs und Oheims bestimmte Prinzessin Isolde abgeholt und führt nun dieselbe zu Schiff mit sich. Die Prinzessin erkennt in Tristan denjenigen wieder, welcher einst unter dem Namen Tantris, verwundet in einem Boote an die irische Küste getrieben kam, von der Prinzessin aufgenommen, gepflegt und dabei von ihr als derjenige erkannt wurde, welcher ihren Landsmann, den Ritter Moralt tödtete, als derselbe nach Cornwall kam, um dasselbe in seines Königs Namen den schuldigen Tribut zu fordern. Voll Erbitterung über diese Entdeckung war Isolde nahe daran, den hilflosen Kranken mit seinem eigenen Schwerte zu tödten, doch liess sie dasselbe, vom Mitleiden bewegt, wieder sinken und anstatt ihn zu tödten, heilte sie ihn von seinen Wunden, wofür er ihr ewige Dankbarkeit gelobte. Um so mehr peinigte es daher nun ihren Stolz, sich gerade von diesem Manne als eine Art Tribut dem früher ihrem Heimathlande tributpflichtigen Könige von Cornwall zugeführt sehen zu müssen, und mit dem Stolze und dem Rechegefühl

in ihrer Brust vermischte sich, ihre Qual vermehrend, natürlich auch noch eine keimende Neigung zu ihm. Schliesslich befehlt sie ihrer Dienerin Brangäne, einen Giftbecher zu bereiten, worauf sie Tristan zu sich in das Zelt des Schiffsdeckes ruft und ihm daselbst seine treulose Undankbarkeit vorhält. Er verteidigt sich mit dem Hinweise auf die Pflicht gegen seinen König, doch, wenn ihr Moralt so theuer gewesen, meint er, möge sie nun das Schwert nehmen und die Absicht ausführen, welche sie früher schon einmal gehegt habe. Sie weigert sich jedoch dessen und macht ihm den Vorschlag, an Stelle dafür einen Verödnungsbecher zu trinken. Er leert den Becher zur Hälfte, worauf Isolde den Rest genießt. Anstatt Gift aber hatte Brangäne einen Liebestrank bereitet, welcher nun elektrisirend wirkt. Mit dem Rufe: Tristan! Isolde! sinken sie einander »mit Gluth in die Arme. — Dieser Act ist unbestreitbar gut angelegt und bis zu dem unglücklichen Liebestranke, der mit einem Schlage die Handlung erlahmen lässt, gleichwie er die freie Selbstbestimmung der Personen lahm gelegt hat, wirklich dramatisch. Wenn die sich vorfindenden Keime dramatischer Entwicklung benutzt worden wären, wenn sich Tristan und Isolde ohne künstliche Einwirkungen hätten verleiten lassen, die Pflicht der Liebe nachzusetzen, wären beide wirklich tragisch geworden; hier jedoch können sie als unzurechnungsfähig nur Mitleid erwecken und während der zwei folgenden, langgezogenen und inhaltsleeren Acte interessirt man sich für sie nicht mehr als wie für zwei Fieberkranke. Ihre ferneren Schicksale sind bald erzählt.

Isolde, jetzt Marke's Königin, empfängt, während ihr Gemahl auf der Jagd ist, den Geliebten im Garten unter den Fenstern ihres Gemaches. Ungeachtet Brangäne's Wachsamkeit werden hier dieselben vom König, benachrichtigt durch Tristan's falschen Freund Melot, überrascht. Mit stiefer Ergriffenheit hält der König Tristan sein Verbrechen vor; dieser fordert Melot, senkt jedoch die Waffe vor ihm und sinkt bald verwundet zu Boden. — Im dritten »Aufzuge« erwartet Tristan, von seinem treuen Kurwenal gepflegt, auf seiner Burg die Ankunft Isoldens. Kaum jedoch ist sie daselbst angelangt, so vercheidet Tristan infolge der doppelten Einwirkung seiner Wunde und des Uebermasses seines Glückes in ihren Armen. Ihr auf dem Fusse folgt, durch Brangäne von dem Liebestranke unterrichtet, Marke mit der Absicht, den Liebenden zu verzeihen und sie zu vereinen. Kurwenal, welcher glaubt, dass Marke Feindlichkeiten im Sinne habe, setzt sich zur Gegenwehr, sticht Melot nieder und wird dann selbst getödtet. Nachdem sich der Tumult gelegt hat, erklärt Marke seine nun vereitelte Absicht. Isolde stirbt auf der Leiche des Geliebten.

Im nahen Zusammenhange mit der den Wagner'schen Helden eigenen Unfreiheit steht, wie bereits angedeutet worden, in jedem seiner Stücke, als Ganzes betrachtet, der Mangel an dramatischem Verve und dialektischer Bewegung, Eigenschaften, welche sich wohl in einzelnen Scenen finden können, zumal wenn in denselben die Handlung so eilt, dass sie sich wie ein freistehender Effect ausnimmt, besonders da, wo sie absichtlich mit einer nachfolgenden, absoluten Stille contrastirt (vergl. den letzten Act im »Lohengrin«, wo Telramund die Folge in das Brautgemach dringt, um daselbst den Schwänenritter zu ermorden, jedoch von diesem selbst niedergestossen wird, wonach ein langes Tableau folgt). In solchen Contrastwirkungen trifft Wagner wieder mit Meyerbeer zusammen, ist aber noch raffinirt als dieser. Ungeachtet des Wagner'schen Bestrebens, die Oper dramatisch zu machen, welches wirklich in mehreren Punkten eine Reform herbeigeführt hat, sind seine Opern im Grunde genommen eben so lyrisch wie einige von denen, gegen welche er den Bannstrahl geschleudert hat. Im Tristan schweigt er ordentlich im Gefühlsrausche. Während des ganzen ersten Theiles des zweiten Actes, eines

Dialogs zwischen Isolde und Brangäne, sowie der Scene zwischen den beiden, wo sie sich nur von ihrer Liebe und ihren Erinnerungen unterhalten, steht die Handlung vollkommen still. Aehnlich verhält es sich in der ersten Scene des dritten Actes, wo der Verwundete nur seinen Erinnerungen und der Sehnsucht nach Isolde lebt. Alle diese Scenen füllen 129 des 250 Seiten zählenden Clavierauszuges, also mehr als die Hälfte der Oper! — Ungeachtet dessen gehören Wagner's Texte doch immerhin zu den besseren und entbehren auch keineswegs des poetischen »Schwunges«, der jedoch leider nicht allzu selten in Schwalst ausartet. Ein ebenso gründlicher Kenner der Scene wie Meyerbeer, versteht sich Wagner besonders darauf, vortreffliche Stimmungsscenen zu arrangiren, wie z. B. Lohengrin II, 3; Tristan II, 4; Meistersinger II, Schluss. »Die Meistersinger« sind Wagner's einziger, nicht glücklich ausgefallener Versuch im komischen Fache. So gross und bedeutend Wagner's Begabung für das Erotische ist, eben so unbedeutend ist sie für das Komische. Die Komik ist für ihn »Satyre«, seine »Meistersinger« sind blos ein Pasquill gegen seine als handwerksmässige Zunftpoeten persiflirten Gegner.

Meine Untersuchung der Wagner'schen Theorien, die ich hiermit beende, konnte nicht anders als überwiegend polemisch ausfallen, was mich jedoch nicht hindert anzuerkennen, dass genannte Theorien ein wohlverdientes Aufsehen verursacht haben, weil sie, um einen Ausdruck des Dänen Brandes zu benutzen, Probleme unter die Debatte gebracht haben (»sat Problemer under Debatte«). Eben so wenig kann ich verneinen, dass Wagner eine wirklich epochemachende Persönlichkeit ist, deren Einfluss auf die musikalische Gegenwart wir allenthalben bemerken können. Ich verweise hier nur auf einen Franzosen und einen Italiener, welche, jeder in seinem Lande, an der Spitze der serienen Oper stehen: weder Gounod noch Verdi kann man eine starke Beeinflussung durch Wagner bestreiten. Gleichwie Gluck gegen Piccini und die altitalienische Coloratur, steht Wagner gegen Meyerbeer und den neuitalienischen Rossinismus; auch ein von Gluck stehender gelassener Auswuchs, das undramatische Ballet, wurde durch Wagner beseitigt. So weit war Wagner in seinem vollen Rechte; er irrte, als er eine neue unerhörte Sprache, die sogenannte »Worttonsprache« schaffen wollte; doch hat sein Streben in dieser Richtung wenigstens so viel erreicht, dass es zu einer richtigeren Accentuirung und Declamirung der Worte bei deren Ueberführung in die Musik beigetragen hat, wie es auch dieses Streben ist, das ihn, Dichter und Tonsetzer in einer Person, eine Einheit im Charakter zwischen Text und Musik hat erreichen lassen, die in der Geschichte der Oper bisher eine Seitenheit war.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik von Dr. Heinrich Adolf Kästlin. Stuttgart, J. Engelhorn. 1879.

(Schluss.)

Es ist nach des Herrn Verfassers Meinung ein fataler Satz, eine Recensentenphrase, dass die Tonkunst Darstellung des Gefühls, der Stimmungswelt, des Gemüthslebens sei; nein, die Musik ist inhaltslos, sie kann nur mit dem Musikalisch-Schönen erfüllte klingende Formen bieten.

Dieser Satz ist nicht mehr ganz neu und ist schon so Vieles darüber geschrieben worden, dass wir keine sonderliche Lust verspüren, längst und wiederholt Gesagtes hier noch einmal zu reproduciren. Neu ist uns nur die Begründung dieses Satzes. Der Verfasser meint nämlich, wie man vom Maler nur fordern, was Pinsel und Farbe, und vom Bildhauer, was Marmor und Meissel zu leisten vermögen, so könne man von der Musik auch

nur das fordern, was die Töne zu leisten im Stande seien. Es ist nun freilich ganz richtig, dass die Malerei keine Dreiklänge malen und die Musik keine Landschaften in Partitur setzen kann; aber es gehört zu den elementarsten ästhetischen Grundbegriffen, dass das Wesen einer Kunst nicht darin besteht, was die technischen Kunstmittel zu leisten im Stande sind. Jede Kunsttätigkeit ist ein Idealisieren des Stofflichen, der Materie, welche, um ein treffendes Wort Zeising's zu gebrauchen, die Mutter ist, welche vom zeugenden Geiste das Schöne empfängt, um es in sich Fleisch werden zu lassen, zu ernähren, als selbständige Erscheinung zur Welt zu bringen und es dem recipirenden Geiste als Fleisch von seinem Geiste wieder zu geben. Die Mittel einer jeden Kunst sind stets ihrem Zwecke, der Darstellung der Idee, des Ideals, untergeordnet. Aus dem Meissel wird keine medicische Venus, aus Herrmann's Metrik werden nicht Goethe's poetische Schöpfungen erklärt. Mit aller Kenntniss und freier Handhabung der musikalischen Theorie, mit dem genauesten Wissen der mathematischen Beziehungen der Töne zu einander, wird noch lange kein Kunstwerk geschaffen. Der Künstler will das ihn innerlich Bewegende, das im Geiste Erschaute darstellen und ausdrücken. Dass musikalische Schönheit eine der wichtigsten Bedingungen eines musikalischen Kunstwerks ist, geben wir als selbstverständlich zu; aber der positive Schönheitsgehalt liegt nicht in den concreten Tonbildungen allein, sonst müssten wir jedem Tonstück, welches die Gesetze des Wohlklangs nirgends verletzt, den Charakter eines Kunstwerks zusprechen. Das wirkliche Kunstwerk soll aber ein Product des Geistes sein, ein Abbild seiner Vorstellungen, seines Fühlens und Wollens, und so strahlt dasselbe auch den Geist und die Tiefe des Gemüths des Künstlers auf den Genieessenden zurück.

Nach Köstlin ist am musikalischen Kunstwerk von der gesunden Kritik nur der Maassstab der Schönheit anzulegen. Was ist denn aber das Musikalisch-Schöne, welches den Inhalt der Tonformen bildet? Es ist das »geistige Fluidum«, das die Tonformen durchströmt (S. 263); es ist ein »tonlich Ideelles«, das nur in Tonformen sich verkörpert, es ist eine »ewige Idee« (S. 295). Dunkel ist uns der geheimnissvollen Rede Sinn, und der Tintenfisch verbreitet bekanntlich Dunkel um sich, wenn er nicht gesehen werden will. Statt der Klarheit des Gedankens, die wir doch wenigstens bei Hanslick finden, bekommen wir in vorliegender Arbeit lauter Widersprüche, wenn nicht Phrasen zu kosten; sie zeichnet sich durch das aus, was sie nicht sagt und nicht erklärt. Will man aber einen neuen Boden für die Aesthetik der Tonkunst bereiten, so muss man sich vollständig darüber klar sein, was man will und sich der Ziele deutlich bewusst sein. Glaubt der Verfasser wirklich mit Sätzen, wie die folgenden, eine neue Epoche der Aesthetik zu begründen?

»Die Musik stellt nur Tonformen dar, deren Inhalt das Musikalisch-Schöne bildet. Das Musikalisch-Schöne ist das geistige Fluidum, welches die Tonformen durchströmt und sowohl das Thema wie die Durchführung, die Motive wie die Sätze erfüllt, und wie die Seele im Gehirn ihr vorzüglichstes Organ hat, so kann man sagen, blitzt die Eigenartigkeit des Musikalisch-Schönen am hellsten im Thema, im Motiv hervor! — *Sapienti sat.* Aber wie wird der verehrte Leser erst erstaunen, wenn der Verfasser auf Seite 365, ganz seinen bisher entwickelten oder auch nicht entwickelten Anschauungen entgegen, sich also vernehmen lässt:

»Nie jedoch erscheint das Schöne in farbloser Weise; überall erscheint es als ein Individuelles, als ein Einzigartiges, das Einmal und so nicht wiederkehrt. Es haftet ihm neben dem Hauch des Ewigen die volle Kraft des Persönlichen und Originalen an. Dieses Einzigartige und Persönliche ist der Abdruck einer menschlichen Persönlichkeit, der Ausfluss einer Wesens-

bestimmtheit des Menschengenies, die eben so sprechend die Eigenart und Einzigartigkeit dieses Geistes verkündigt, wie ein Dichterverk. In dem Maasse, als der Menschengenist in die vollendete Kunstform eingeht und in ihr seine Wesensbestimmtheit (?) ausprägt, hat der schaffende Meister Stil und tragen die Werke seinen Stil. Und wenn das Wort wahr ist: *le style c'est l'homme* — so gewährt das ernste, nicht bloss auf sinnlichen Genuss oder auf mühsige Unterhaltung ausgehende, sondern Geistesbereicherung suchende Studium der classischen Meisterwerke erhebenden Verkehr mit originalem Geiste, eine Offenbarung des Ewigen in scheinbar lossem Formenspiel.

Ist da die Frage wohl nicht berechtigt: Wozu denn aber der ganze Lärm?

Mag nun zugestanden werden oder nicht, dass die Aesthetik der Tonkunst einer Reform bedarf: Herr Dr. H. A. Köstlin ist zu dieser Reform nicht berufen, das ist uns aus seinem Buche vollständig klar geworden.

Für Clavier.

Richard Kleinmichel. Fünf Mazurkas für das Pianoforte. Op. 47. Pr. à 4 *M.* Leipzig, Rob. Forberg.

Es muss doch schwer sein, nach Chopin neue lebensfähige Mazurkas zu schreiben. Versucht wird es ja fortwährend, doch selten mit Erfolg. Auch Kleinmichel's Mazurken besitzen nicht den Reiz der Neuheit, sie lehnen sich direct an Chopin an und klingen theilweise verblasst. Sie sind sonst aber solide gefasst, enthalten manches interessante Detail, lassen sich gut spielen und zeigen ein freundliches Gesicht.

Woldemar Bargiel. Walzer für das Clavier. Pr. 4 *M.* 50 *℥.* Berlin, Adolph Fürstner.

Ein allerliebster graziöser Walzer in A-dur, dessen Trio zumal besonders lieblich ist. Es erinnert freilich ein wenig an Weber, erscheint aber nicht als Nachahmung. Die hübsche Composition ist selbst mittelmässigen Spielern zugänglich. Sie ist die vierte Nummer der vom Verleger herausgegebenen acht Albumblätter für Clavier von verschiedenen Componisten.

Philipp Scharwenka. Drei Humoresken für das Pianoforte. Op. 34. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

— Album polonais pour le Piano. Op. 33. Preis 3 *M.* 50 *℥.* Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Humoresken also! Es ist wahr, unter der Bezeichnung »Clavierstücke« kann man sich alles Mögliche und Unmögliche denken, ausserdem ist sie ziemlich verbraucht. Lassen wir das Kind lieber auf den Namen »Humoreske« hören, der weniger abgenutzt ist. — Wir sind längst gewohnt, auf den Namen nicht allzuviel zu geben und thun es auch in diesem Falle nicht. Und mit Recht, denn humoristisch können wir die Sachen nicht nennen, höchstens liesse sich in Nr. 3 etwas von Humor entdecken. Davon abgesehen haben uns die drei, in einzelnen Heften erschienenen Clavierstücke nicht übel gefallen. Durch aussergewöhnliche Erfindung freilich zeichnen sie sich nicht aus, aber man bemerkt mit Vergnügen den Ernst und das Geschick des Verfassers, er vermeidet den in Compositionen von Virtuosen so häufig anzutreffenden Schwulst, er hält sich frei von Ueberladungen und Extravaganzen, er möchte eben guten Spielern annehmbare Stücke bieten und das ist ihm in der Hauptsache auch gelungen.

Das »Album polonais« enthält fünf leicht ausführbare Stücke, national angehaucht und im Tanzcharakter gehalten. Sehr niedrig ist Nr. 2, $\frac{3}{8}$ -Takt D-dur. Auch die andern vier Stücke können sich wohl hören lassen, sie sind meist im Mazurkastil abgefasst und enthalten manche hübsche Einzelheit.

Gevert Deerenboom. Drei kleine Stücke für das Pianoforte. Op. 2. Pr. 4 *N* 80 *F*. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Nicht gebauen, nicht gestochen, wie man zu sagen pflegt. Wir könnten sie entbehren, die drei Stücke, doch da sie einmal da sind, so wollen wir galant sein und dem ausländischen Herrn Verfasser wenigstens sagen, dass wir Keime zu Besserm in den Stücken finden. Nr. 1 »Erzählung« dürfte noch am ersten auf Sympathie zu rechnen haben, das »Wiegenlied« Nr. 2 bescheidene Ansprüche genügen. Das »Spinnerlied« Nr. 3 ist notorisch viel zu breit ausgesponnen und wirkt ermüdend. Hoffen wir, dass der Verfasser uns demächst Gelegenheit giebt zu uneingeschränktem Lobe.

O. Hehnke. Kleine Stücke für Pianoforte zur Anregung für die lernende Jugend. Op. 14. Pr. 2 *N*. Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Durch melodischen Reiz zeichnen sich diese 17 kleinen Stücke eben nicht aus, im Gegentheil klingen sie etwas nüchtern und deshalb werden sie bei angehenden Clavierspielern, für die sie berechnet sind, vielleicht nicht den gewünschten Anklang finden. Als Übung im Primavistaspiel aber mögen sie immerhin mit Nutzen zu verwenden sein; ein gewisser Ernst, der ihnen innewohnt, führt den Schüler wenigstens nicht auf falsche Wege. Es wäre praktisch gewesen, wenn der Verfasser sie mit Fingersatz versehen hätte. *Frdrk.*

Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung.

Robert Ladwig. Vier Lieder aus Jul. Wolff's »Rattenfänger von Hameln« (Auf der Lautnerung) für eine Tenorstimme. Op. 4. Pr. 2 *N* 50 *F*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Für ein Opus 4 aller Ehren werth. Nr. 1 »Nun will ich mit dem reinsten Klang« haben wir sehr gern, es ist Zug in ihm und trifft den Ton des Gedichtes; ein kleines Begleitungsmotiv in der linken Hand ist von guter Wirkung. Aber wozu die Decimengänge in der Begleitung? Sie sind durchaus unpraktisch, auf Laugfinger soll man bei der Begleitung nicht reflectiren. Auch die anderen Lieder enthalten Beachtenswerthes, doch wollen sie uns mehrfach ein wenig studirt vorkommen; aber auch an ihnen haben wir lobend hervor, dass sie in die Poesie des Textes einzudringen suchen und die Stimmung desselben nicht selten gelungen widerspiegeln. Die Lieder empfehlen sich durch ihre künstlerische Haltung und lassen ihren Verfasser als talentvoll erscheinen. Jedenfalls hat derselbe einen guten Anfang gemacht, das Weitere muss abgewartet werden.

Karl Courvelier. Drei Lieder für eine Sopranstimme. Preis 2 *N*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wir können den Liedern keinen Geschmack abgewinnen. Sie machen den Eindruck, als führten sie von einem Dilettanten her. Die Erfindung ist nichts weniger als bedeutend und von Stil in ihnen kann keine Rede sein. Sie sind mehr gemacht als empfunden und können deshalb auch keinen künstlerischen Eindruck hervorbringen. Näher auf sie einzugehen fühlen wir uns sonach nicht veranlasst.

S. Jadassohn. Zwei Lieder: Der »Müllerbursche« und »Böhmisches Volkslied«. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die beiden Lieder bilden Nr. 237 und 238 des von der Verlags-handlung edirten »Liederkreises«, einer Sammlung von Liedern und Gesängen. Sie sind charakteristisch und dabei gefällig, namentlich dürfte der frische »Müllerbursche« (aus Op. 52, Nr. 3) ansprechen. Das »Böhmische Volkslied« (aus Op. 52, Nr. 5) darf man in seiner Weise ebenfalls gelungen nennen.

Adolph Cebrian. Sechs Lieder für eine mittlere Stimme. Op. 47. Pr. 2 *N* 25 *F*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Feingebildeten Sängern werden die Lieder allzu gefällig erscheinen, höchstens wäre auszunehmen das »Wiegenlied« Nr. 4, das eine gewisse Wärme athmet. Sie halten sich zu sehr auf der Oberfläche, um uns interessiren zu können. Trotzdem finden sie doch wohl ihr Publikum, denn der auch weniger musikalisch gebildete Sänger will sein Vergnügen haben, und das wollen wir ihm nicht missgönnen.

* Musikfeste in Belgien und Pflege der nationalen Musik daselbst.

Der Eifer der Belgier für ihre Nationalität erstreckt sich löblicher Weise auch auf die Musik. Der verstorbene Félix benutzte seinen Einfluss bei der Regierung auch in dieser Hinsicht, und da er einmal das Kreuz in der Hand hielt, so vergass er nicht, sich selber reichlich zu segnen. Seine Nachfolger scheinen auch hierin etwas von ihm gelernt zu haben. Unlängst fanden dort Massenaufführungen statt mit nationaler Tendenz, wörter wir einen Bericht aus der »Gegenwart« hier folgen lassen.

»Belgische nationale Musik. Seit Menschengedenken ist in Brüssel nicht so viel gestrichen und geblasen worden, wie im ganzen Laufe der eben vergangenen Woche. Ein internationaler Concours von Musik« unter den Auspicien der Regierung von zwei Tegen, auf sieben öffentlichen Plätzen zugleich von 88 Gesellschaften und zehn Militärkapellen, dann ein dreitägiges »Nationales festival« in einer grossen, eigens dazu aus Eisen und Glas gebauten und nicht sehr akustischen Halle, dann zum Schluss ein populäres Musikfest in einer einzigen Aufführung, — und das Alles zum trommelrührenden und auch trommelfellerschütternden Beweis von dem wahrhaftigen Vorhandensein einer eigenen, eingeborenen und nationalen belgischen Tonkunst. Fürwahr, wenn es in solchen Dingen die Messe thut, lässt der Beweis nichts mehr zu wünschen übrig.

»Belgien, seiner Freiheit froh, eifersüchtig auf seine Unabhängigkeit und im Vollgenusse seines materiellen Wohlbehagens schwimmend, will nun einmal eine Nation sein um jeden Preis, auch in der edeln Tonkunst. Ist die Musik doch die echteste Offenbarerin der Seele eines Volkes, ihr Vorhandensein in eigenartiger und typischer Gestalt und Ausbildung der nützlichste Beweis eines gemeinsamen gemüthlichen Lebensprinzips einer Nation. Nun ist in allen Dingen ein Zuviel ebenso gefährlich wie ein Zuwenig, und ist es für einige Völker bedenklich, dass sie wenig nationale Musik haben, also auch wenig Seele, wie zum Beispiel der Engländer (II), so könnte das heutige Belgien den entgegengesetzten Fehler haben, nicht gerade viele seelische Hypertrophie, aber geradezu eine doppelte Seele, zweierlei Gemüth, nämlich ein vlämisches und ein französisches, eine germanische und eine romanische Innerlichkeit. Die Erfahrung spricht für diese Zweiseelentheorie. Das moderne Belgien hat eine ganze Kategorie von Tonsetzern, deren Schöpfungen ganz nach französischem Zuschnitt eingerichtet sind und die auf den Opernbühnen von Paris und Brüssel ein ephemeres Dasein zu führen pflegen, ohne je die Grenzen Deutschlands zu überschreiten. Dahin zählen Grisar mit seinem »Bonsoir Mr. Pantalou«, seiner »L'oeu merveilleuse« und seiner »Chate métamorphose«, deren anmuthige Weisen allerdings auch in Deutschland nicht ganz unbekannt geblieben sind, dahin Soubre mit ähnlichen leichten Sachen, beide todt, dahin auch Gervart, der angesehene Director des Brüsseler Conservatoriums, mit fast einem Dutzend Opern, die über das Théâtre lyrique zu Paris gegangen sind. Abseits von dieser Strömung aber geht eine andere, die dem vlämischen Volkgeist in eigenartigen Schöpfungen Ausdruck zu geben versucht, mit dem Centrum ihrer Thätigkeit in Antwerpen und mit Benoit als Hauptagitator. Benoit hat grosse Opern, Oratorien und Cantaten zu vlämischen Texten gesetzt, aber das Idiom, so wohlklingend und musikalisch es auch sich gegen alles Erwarten erweist, bewegt sich in einem engen Kreise, örtlich, sprachlich und geistig. Dieser vorgeschobene Posten des Germanenthums ist Deutschland geistig entfremdet und zudem arm an Entwicklung eigener Bildungselemente geblieben. Also eine zwiefache Volkseele ist vorhanden, und damit eine elementare Schwierigkeit, dem Wesen und der Eigenart der belgischen Nation einen naturwüchsigen und typischen Ausdruck in Tönen zu geben.

(Schluss folgt.)

[154] **Neue Musikalien**
(Novasendung 1880 No. 2)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Böckler, Louis, Op. 45. Phantasie-Sonate für Pianoforte und Violine. 8 *M* 50 *S*.

Gernsheim, Friedrich, Op. 42. Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters.

Orchester-Partitur n. 40 *M*. Orchesterstimmen compl. n. 45 *M*. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à n. 4 *M*). Mit Pianoforte n. 7 *M* 50 *S*. Prinzipalstimme apart n. 8 *M*.

— Op. 48. Lied der *Schöta*. Gedicht von *Herw. Langg.* Für Männerchor. Partitur n. 2 *M*. Stimmen à 50 *S*.

Herrnberg, Helmr. von, Op. 28. 12 deutsche geistliche Volkslieder für vierstimmigen gemischten Chor.

Heft I. Partitur 4 *M* 50 *S*. Stimmen à 50 *S*.

No. 1. Jägerlied. 2. Die heiligen drei Könige. 3. Ein geistlich Lied der Königin Maria von Ungarn. 4. Passionalied. 5. Kindewiegenlied. 6. Die arme Seele.

Heft II. Partitur 4 *M* 50 *S*. Stimmen à 50 *S*.

No. 7. Weihnachtslied. 8. Sanct Nepomuk. 9. Auferstehung.

Heft III. Partitur 4 *M* 50 *S*. Stimmen à 50 *S*.

No. 10. Schifferlied. 11. Felderseggen. 12. Maria am Kreuze.

Löw, Joseph, Op. 280. Rhapsodie brillante pour Piano à quatre mains.

No. 1 en La-mineur (A-moll). 4 *M* 50 *S*.

No. 2 en Ut-mineur (C-moll). 4 *M* 50 *S*.

No. 3 en Sol-mineur (G-moll). 4 *M* 50 *S*.

No. 4 en Re-mineur (D-moll). 4 *M* 50 *S*.

No. 5 en Mi-mineur (E-moll). 4 *M* 50 *S*.

No. 6 en Fa-mineur (F-moll). 2 *M*.

Merkel, Gustav, Op. 440. Sonate (No. 7 in A-moll) für Orgel. 8 *M*.

Noskowski, Stegmann, Op. 6. Drei Lieder von *Robert Reinick*, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. (Mit deutschem und polnischem Text.) Complet 4 *M* 50 *S*.

No. 1. Woher ich weise? (Dwa stoica. Polnisch von *Ladislau Noskowski*.) 50 *S*.

No. 2. Wunsch. (Zyczenie. Polnisch von *Ladislau Noskowski*.) 80 *S*.

No. 3. Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) 80 *S*.

No. 3bis Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Ausgabe für eine tiefere Stimme 80 *S*.

Pepper, David, Op. 25 No. 4. Tränemarsch für Violoncell mit Clavier. 8 *M*.

— Op. 25 No. 2. Mazurka No. 4 in D für Violoncell mit Clavier. 8 *M*.

Schubert, Franz, Drei Polonaisen (aus Op. 64) für Pianoforte zu vier Händen. Für Orchester übertragen von *Carl Kossmaly*.

No. 1 in Dmoll-Bdur. Partitur n. 8 *M*. Orchesterstimmen complet n. 2 *M*.

No. 2 in Fdur-Desdur. Partitur n. 8 *M*. Orchesterstimmen complet n. 2 *M*.

No. 3 in Bdur-Gmoll. Partitur n. 8 *M*. Orchesterstimmen complet n. 2 *M*. (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass zu No. 1, 2, 3 je n. 45 *S*.)

Schulz-Beuthen, Helmr., Op. 9. Ungarisches Ständchen. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. 4 *M* 80 *S*.

Schumann, Robert, Op. 126. Ouverture zu Goethe's »Hermann und Dorothea« für Orchester. (No. 4 der nachgelassenen Werke.) Für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von *Friedrich Hermann*. 4 *M*.

Volckmar, Dr. W., Sonaten und Suiten für die Orgel.

Op. 277. Sonate in D-moll (Psalm 120). 4 *M* 50 *S*.

Op. 278. Sonate in D-dur (Psalm 124). 4 *M* 50 *S*.

Op. 279. Sonate in Es-dur (Psalm 128). 4 *M* 50 *S*.

Op. 280. Suite in D-dur (Psalm 8). 4 *M* 50 *S*.

Op. 281. Suite in Es-dur (Psalm 14). 4 *M* 50 *S*.

Op. 282. Suite in Es-dur (Psalm 22). 4 *M* 50 *S*.

[155] **Theodor Kirchner's**
Clavier-Compositionen

aus dem Verlage von *Julius Hatnauer*, Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau.

Theodor Kirchner.

Op. 37. Vier Elegien. No. 1—4 à *M* 0,75. Cpt. *M* 3,00.

Op. 38. Zwölf Etuden für Pianoforte. 4 Hefte à *M* 2,50.

Op. 39. Dorfgeschichten. Vierzehn Clavierstücke. 2 Hefte à *M* 3,50.

Op. 44. Blumen zum Straness. Zwölf Clavierstücke. 4 Hefte à *M* 2,00.

Op. 46. Dreissig Kinder- und Künstler-Tänze.

A. Ausgabe in 30 Nummern je *M* 0,50; 0,75; *M* 1,00; 1,25.

B. Ausgabe in 3 Bänden:

Band I (No. 1—10) *M* 6,00.

— II (No. 11—20) *M* 5,00.

— III (No. 21—30) *M* 6,00.

[156] In meinem Verlage erschienen:

Phantasie für 2 Pianoforte

von

Joachim Raff.

Op. 207 A.

Preis 14 *M*.

Phantasie für Pianoforte, 2 Violinen,
Bratsche und Violoncell,
nach der Phantasie für zwei Pianoforte bearbeitet

von

Joachim Raff.

Op. 207 B.

Preis 10 *M*.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
(*R. Linnemann.*)

[157] Soeben erschienen:

Compositions pour Piano

par

Georges Micheuz.

No. 127. Jete des anges (Engelsfreuden). Caprice-Nocturne *M* 4,50

— 128. Les larmes d'une reine (die Thränen einer Königin). Réverie *M* 4,50

— 129. Combat de coqs (der Hahnenkampf). Polka *M* 4,50

— 130. Les hirondelles du presbytère (die Klosterschwalben). Nocturne *M* 4,50

— 131. Bourdonnement d'abeilles (der Bienenschwarm). Caprice de genre *M* 4,50

— 132. Alléluja des oiseaux (der Vögelin Lobgesang). Invocation *M* 4,50

— 133. Nids et Berceaux (Nest und Wiege). Réverie *M* 4,50

— 134. Soupirs de Rome. Sérénade *M* 4,50

— 135. Les baisers d'une étoile (Sternenküsse). Réverie *M* 4,50

— 136. Lucifer. Galop brillant *M* 4,50

— 137. L'herbage de grand-père (Grossvaters Uhr). Souvenir d'enfance *M* 4,50

— 138. Heure joyeuse (frohe Stunde). Transcription-Fantaisie *M* 4,50

— 139. *M* 4,50

BERLIN. **Ed. Bote & G. Bock,**
Königl. Hof-Musikhandlung.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 16 Mk. Vierteljährlich Prämum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. September 1880.

Nr. 39.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespere. (Fortsetzung.) — Kunstübung. (Aphorismen.) — Berichte (Kopenhagen). — Musikfeste in Belgien und Pflege der nationalen Musik dasselbst. (Schluss.) — Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction. I. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonniert haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig abzugeben zu wollen. J. Rieter-Biedermann.

Mozart's Werke.

Zweite Serie:

Litaneien und Vespere.

Critisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis M 24. 75 ₰ — in elegantem Originalleinband M 23. 75 ₰ n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Der fünfte und letzte Satz dieser Litanei, das *Agnus Dei*, nimmt den Sopran ähnlich in Anspruch, wie das vorausgehende Stück den Tenor, ist aber ein *Adagio* und entspricht hierdurch der dritten Nummer »*Salus infirmorum*«. Der Sopran macht den Anfang mit einem melodisch lieblichen und einfachen, aber ziemlich ausgeschmückten *Cantabile*, in welches der Chor durch einen verminderten Septimenaccord als Trugschluss einfällt. Nach vier Takten nimmt der Sopran zum zweitenmal sein Solo auf und wiederholt im Wesentlichen dieselben Gedanken, zuerst zu denselben, sodann zu anderen Worten. Die Eindringlichkeit und klare Verständlichkeit des ersten Solo wird hier nicht mehr ganz erreicht, dennoch verläuft alles angenehm, und durch die Schlussnote ruft der Sänger in wirksamer Weise den Chor auf. Auch sind die Soli motivisch mit der vorhin erwähnten viertaktigen Chorstelle verbunden, und der Gesang ist hier überall wirklicher Gesang, die Begleitung bei allem Reichtum wirkliche und wirksame Begleitung — Vorzüge, welche wir den vorausgehenden Sätzen nur selten nachrühmen konnten. Das letzte Drittel dieses *Agnus Dei*, und damit der Schluss des Werkes, hält sich aber nicht mehr ganz in diesen Grenzen. Es verursacht schon eine kleine Täuschung, dass der Componist, nachdem er durch die Cadenz seines Sopranisten den Chor so pomphaft ankündigte, für letzteren nun nichts weiter vorrühmig hat, als das Vorspiel der Bläser zu Anfang des Satzes. Mit dem dritten Takte beginnt sodann dieser Chor ein Melisma, welches wir seiner Merkwürdigkeit wegen hersetzen:

xv.

*) Die Bezifferung muss hier 7 lauten; die Geigen zeigen dies noch deutlicher, als die Singstimmen.

mi - se - re - re, mi - se -

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

re - re, mi - se - re - re, mi - se -

re - re, mi - se - re - re, mi - se - re -

Tasto solo.

ta men - di, mi - se -

ta men - di, mi - se -

ta men - di, mi - se -

ta men - di, mi - se -

re - re no - bis!

re - re no - bis!

re - re no - bis!

re no - bis!

decresc.

decresc. (Fino.)

Für diesen unerwarteten Tonluxus des Chores ist nun weder in der vorausgehenden Musik, noch in dem Worte *peccata* eine Veranlassung zu entdecken; derselbe erscheint daher gänzlich unmotivirt, — und ob er vocalisch schön ist, namentlich von einem Chöre gesungen, das wird sich der einsichtige Leser schon selber sagen. Aber von Instrumenten, etwa vom Streichquartett vorgetragen, wird sicherlich Jeder die Figuren wohlklingend und schön finden. Was wir mit dem vorgeführten Beispiel besonders deutlich machen möchten, ist wieder die ganz instrumentale Natur dieser Musik. Der in *mundi* auslaufende Takt zeigt es namentlich; dieser Forte-Abbruch auf der scharfen Dissonanz mit dem piano nachfolgenden *miserere* ist vocalisch sinnlos, aber instrumentale ganz in der Ordnung. Drei Takte später haben wir denselben Effect, diesmal auf *miserere* allein, wobei instrumentaler Geist und vocale Unschönheit fast noch mehr sich herauskehren:

Hiermit ist das ganze Werk zu Ende. Man wird diesen Ausgang schwerlich als gross und frei gedacht bezeichnen können, viel eher dürfte man von gesuchten Effecten reden. Am natürlichsten erklärt sich die ganze Gestalt, welche dieser Schluss erhalten hat, aber wieder dadurch, dass man ihn als Instrumentalmusik auffasst. Das ganze letzte Drittel dieses *Agnus Dei* gehört also ebenfalls zu jenen Tongebilden, welchen nur die Worte mehr oder weniger bedeutungslos untergelegt sind, die aber ohne Text gedacht und in die entsprechenden Instrumente übertragen, durchweg eine sehr schöne, echt Mozartische Musik bilden würden. Wie wenig das, was die Töne sagen, hier aus den Worten fließt und wie sehr letztere dem Componisten vielfach geradezu im Wege stehen, wird man bereits aus den mitgetheilten Proben sehen haben. Die monetröse Betonung auf *mi-se-re-re* in den drei unteren Stimmen im letzten Beispiel, wo die drei ersten Silben piano sind, die Endsilbe aber forte gesungen werden soll, dürfte in ihrer Art schwerlich übertroffen werden. Hätte Mozart den Chorstimmen nur annähernd die feine Sorgfalt zugewendet, welche in seiner Behandlung der Instrumente so bewundernswürth ist, dann wäre es ihm ein Leichtes gewesen, bei dieser Stelle wenigstens das Sinnlose und Unschöne zu tügen; seine Feder würde dann gleichsam von selber geschrieben haben:

no - bis, mi - - se - re - re
 mi - se - re - re, mi - se - re - re
 mi - se - re - re, mi - se - re - re
 mi - se - re - re, mi - se - re - re.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstübung. (Aphorismen.)

(S. Nr. 39.)

Wenn, wie bei uns gewöhnlich, das Clavier den Anfang macht zur Kunst-Lehre und Schule, so gewährt dies den Vorzug anschaulicher Gestalten, an denen man sich orientirt in Harmonie, Tonleiter, Octavengliederung, Intervalle, jedenfalls leichter als an anderen Instrumenten, wo die Töne vor dem Klingen erst präparirt werden: man denke nur an die Geigen bei Octav-Transpositionen u. s. w. Ueberall aber sind die Hände thätig, diese wunderbarsten Glieder, die sich vor allen dem Dienste der oberen Sinne anschmiegen, als wollten sie psychische Anlagen verrathen in Gut und Bösen. — Ja gewiss! Wenn man die Künste und Pflöge erwägt, die sie eben am Clavier verüben, man möchte einen Hexenprocess wider den edlen Sebastian anstiften dafür, dass er uns die heutige Virtuosität erblich hinterlassen. War es nicht ein Erbe von seiner Hand, die ganzen Hände zu exerciren und reguliren durch einen Fingersatz, der für die Hälfte der Arbeit das Doppelte an Gewinn brachte? die Hälfte durch die Arbeitstheilung an alle 10 Sklaven, das Doppelte durch die Geschwindigkeit, die immer neue Hexereien verschuldete?

Erkennen wir an, wie der Gewinn überwog, insofern die Verbreitungen und Massenleistungen dem Einzelnen wie der Gesellschaft zu gute kamen, so ist doch der Uebersehwan der Claviererei seit den letzten Menschenaltern gefährlich für das grosse Ganze geworden, indem die Verbreitung der Vertiefung schadete. Wo die Fingerei von frühesten Jugend an begonnen wird, indem die Mütter die 4—5jährigen Fingerlein vorerst auf dem nackten Holze einüben, damit sie früh geschmeidig, vielleicht auch rhythmisch im Marschakt heimisch werden — das könnte man harmlos nennen, wenn nicht häufig die ganze Kinderlehre darin aufginge, indem man weiter ging in langen Scalen, wenn auch taktlos! damit ja die Perlen-Läufe früh festsetzen, bald auch die chromatischen! Dass diese letzteren nichts taugen, dass sie weder jung noch alt nützlich sind ausser zur Parade, sollten die Geist-Sucher und -Finder billig wissen; freilich hat A. B. Marx (in seiner Allg. Musiklehre Ed. 3, 33) dieses chamäleonische Schlangengezücht unter die Scalen gebracht und im selben Buche doch für unnütz erklärt (ib. S. 49)!

Der vernünftige Anfang der vollendeten Kindlichkeit ist nur im einstimmigen Liede zu nehmen, welches das Kind erst singe, dann in den Tasten selber suche und alsbald einpräge; die andere Manier ist nichts besser als die, die Fibel-Husaren monatelang zu erquicken mit seitenlangen

a ab ab ba ba ba ba me me me mamama.

Jene syllabirende und buchstabirende Quälerei feiert nun ihren Triumph in der wie man sagt zuerst durch Clementi aufgebrauchten Octaven-Rasserei (die zwar Mozart nannte hübsche Mechanik), die aber letzter Tage zum höchsten Orden erhoben ist, z. B. in Chopin's

con 8va

durch 16 Takte hindurch, um die geistlose Finger-Virtuosität auf den Gipfel zu heben, mit obligatem Applaus u. s. w., welchen Gipfel noch kürzlich ein schwarzlockiger Salon-Künstler übergipfelte durch doppelte Octaven mit beiden Tätzen, womit er an 5 Minuten lang die Hörer marterte. Verwandt diesem frevelhaften Unfug ist auch die Octaven-Dopplung im edlen Orgelpedal, die ja bei Orgel-Concertisten letzthin nur zu beliebt geworden, obgleich sie der richtigen Registratur gradehin widerstrebt. Seb. Bach hat sie niemals, ausser in wenigen prachtvollen Tonsätzen *con Pedale doppio*, wo indess die Füße duettiren, nicht unison kokettiren, z. B. B. W. III, S. 119.

Weitere Ausflüsse der falschen Fingerei sind mancherlei moderne Unarten, wo die Salopperie des Tempo sich in Geschwindigkeit gültig macht, z. B. die liederliche Taktirung (öfter bei Chopin und seinen Nachfolgern):

anstatt

die man bei weiten Sprüngen sich muss gefallen lassen, weil die Hände nicht immer ausreichen. Aehnliche Verrückung des gesunden Rhythmus bringt man sogar in Mozart's zauberisch rührenden gleichschwabenden Horn-Melismen an; ja man muss in Beethoven's Clavierduett F-dur Op. 24 nicht selten im ersten Satz vernehmen:

anstatt

und Aehnliches, was im grossen Orchester vielleicht unbeachtet durchgeht, doch dem geübten Ohr eben so hörbar ist wie ein im *Organo pleno* bei vollstimmigem Accord dissonant abfallender Ton von leiserem Register.

Die gewaltige Kraft vollstimmiger Accorde mit und ohne Pedal, ein Vorzug der modernen Prachtclaviere, welche den Harfen- und Paukenschlag nachahmt und überbietet, wirkt nur dann richtig, wenn sie nicht (immer) harpeggiert, sondern im strengsten Unisono auftritt, also auch nicht mit geringstem Pausen-Intervall zerbröckelt wird; diese Unisonität ist geeignet ein Orchester nebst Chören festzuhalten, und deshalb nur einem sicheren Cembalisten anzuvertrauen. Gefeierte Virtuosen sind nicht immer gewohnt, den Harfenschlag und die Pedalwirkung mit und gegen einander festzuhalten; Mendelssohn's Direction mit dem Stabe und manche Orgelspieler haben oft solche Figuren:

Director
Gesang.

hören lassen, was den Gesamt-Ausdruck hemmt, statt ihn wie man will zu beschleunigen. Das *Portamento Legato* ist der centrale ethische Vortrag, die Grundlage des echt classischen Chorgeangs. Diese Vortragart war es, die Mozart von seinem

Vater als erstes Gebot des edlen Stils erlernte: die Geigen ebenfalls sollten durchaus den portativen Ton fest halten, nicht das welsche *tremolo*, das ja leider noch nicht ganz verbannt ist bei sonst untadeligen Meistern.

Dass bei diesen Dingen die Hände mitwirken, braucht nicht gesagt zu werden; fügen wir hinzu, dass sie in gleichmässiger Ruhe zu agiren haben und nicht in weiterer Sichtbarkeit ausser den wirkenden Sängern und Spielern sich zeigen. Sehr unangenehm ist die prahlende Schaustellung der Arbeit, wenn die modernen Virtuosen sich schräge gegen das Publikum sitzend ausspielen, anstatt den Hörern gerade in die Augen zu sehen. Zu jenen prahlenden Sichtbarkeiten gehören auch die Pibben mit einer Hand, die den armen Kurzsichtigen nichts geben noch nehmen.

Zu diesem Gebiet gehört endlich der zeitgemässe Fortschritt zur fortschreitenden Geschwindigkeit der Temp. Was es mit der steigenden Dampfschnelle auf sich hatte, begann schon Beethoven zu ärgern, also dass er vielen seiner *Allegros* ein *Andante* beizuschreiben drohte, wenn die tolle Meute nicht zur Vernunft kommen wollte. Wegen der Temp. die den unruhigen Geistern ein Tummelplatz des Streites geworden, genüge die historisch physiologische Betrachtung, dass ein wirklich gültiges Tempo auf mathematische Weise bezeugt ist durch Praetorius *Syntagma musicum* (1619. 3, 33), indem dort die Takt-Einheit = das Tempus dem unserigen fast gleich steht, wenn man richtig zählt und vergleicht: denn er zeigt, dass die Brevis = die Takteinheit $\frac{1}{16}$ der astronomischen Minute ausmachen, 80 in 1 Minute: was also damals wie heute dem mittleren männlichen Pulschlage fast gleich käme. Vergl. auch Dittfurth, Allg. Musikal. Zeitung 1864, S. 728, wo dieselbe Rechnung ausführlicher gegeben ist. — Wer an kein objectives Tempo glaubt, mag den Mazeparitt desjenigen Lehrmeisters nachreiten, der bei der Prüfung der Seminaristen demjenigen den Preis zuerkennt, der zuerst fertig ist, sei es auch mit schwindelhaftem Ende — wie der moderne Director, der das *Allegro* der Zauberflöten-Ouvertüre in 5 Minuten abchnurrt. Mozart sagte: »Eile ist kein Feuers«.

Bei gesunden Sinnen und wohlgezogenen Sitten ist das Tempo der classischen Meister aus der Melodie zu erhören, eben so auch die dynamischen Zeichen des *f* und *p*, die gebundene und gestossene Melodirung, welche bei den Alten gar nicht oder spärlich angeschrieben werden. Dieses geht nun die Anfangschüler nicht an; eben so wenig die Ueberfülle der Accord- und Decimengriffen, wo die Finger langfingerig dressirt werden, zuweilen auch krampfhaft und nervös. Wer die Decimengriffe und Grösseres zuerst gewagt, ist schwer nachzuweisen; ein Kenner behauptete, C. M. v. Weber sei das Vorbild gewesen mit seiner geistreichen Esdur-Polonaise, welcher späterhin sein Phantasie-Concert in F folgte.

Zu dieser Vermehrung der Klangmasse hat die durch Mozart's Zauberspiel angerogte Vergrößerung der Claviere (deren Umfang vor zwei hundert Jahren vier Octaven $C-o-c^1-o^2-c^3$ selten überschritt) wohl mit beigetragen. Seitdem wurden nach Beethoven die 6 Octave beliebt, endlich zuletzt seit 20 — 30 Jahren sogar 7 Octavige $A_1 - a^4$. Hier sind die kassersten Tiefen und Höhen wenigen Hörern fasslich, dienen aber zu verstärkter Fülle beim Pedal, sofern der geübte Stimmer reine Octaven stimmen kann. Die Grenze unserer Accord- oder Tonmasse ist für Clavier und Orchester 7 Octaven, für die Orgel 9, wenn man Register von 1 bis 32 Tonfußlänge in allergrössten Orgeln rechnet. Uns scheint der Umfang von 6 Octaven für die classisch-europäische Tonübung zu genügen, da der Umfang der Menschenchöre nur 3—3½ Octaven im Ganzen innehält, und die besten Instrumentalmelodien sich eben in demselben Raum bewegen, der dem Ethos der Musik entspricht.

Was nun diese Bemerkungen unserer Uebungslehre nützen, soll in den folgenden Capiteln über die weitere Ausübung nach dem Unterschied der Classen, in Volksschule, Mittelschule und Hochschule vorgestellt und dem Urtheil der Meister anheim gegeben werden, mehr aphoristisch als systematisch, da wir vom historisch-philosophischen Aufbau einer ganzen Musikwissenschaft noch weit entfernt sind.

Göttingen.

E. Krüger.

Berichte.

Kopenhagen, 18. September.

Ant. Rec. Wir haben in unserer Stadt so zu sagen keine Saison morte gehabt; kaum hatten die verschiedenen Musikvereine ihre Thätigkeit eingestellt und die Theater ihre Pforten geschlossen, so setzten die Museen ihre Wirksamkeit fort, und zwar im Tivoli und im Theater des Bodeorts Klampenborg. An letztgenannter Stelle waren es französische Schauspieler, die das dortige Publikum in Anspruch nahmen; im Tivoli hatte sich eine aus 5—6 Mitgliedern bestehende Concert-Gesellschaft eingebürgert, deren Hauptpersonen die Damen Ambre und Lablache waren; unterstützt von den Sängern Teché, C. Behrens (Impressario der Gesellschaft) und Utti führten dieselben u. A. Ensemblestücke aus den bekanntesten Opern aus, während der Pianist Armbruster, ein in London sich aufhaltender Deutscher, zur Abwechslung Solistücke vortrug. Im Tivoli hatte die Gesellschaft keinen besonderen Succès. Besser erging es derselben im Casino, wo die genannten Kräfte an zwei Abenden mehrere Acte des *Faust* zur Aufführung brachten. Es erwies sich da, dass die Ambre eine bedeutende Darstellerin der Margarethe ist; auch hinsichtlich des Gesanges leistete sie viel Gelungenes, besonders im fünften Acte der genannten Oper. Neben ihr wäre noch hauptsächlich der Damen Lablache (Mutter und Tochter) zu gedenken. Erstere ist eine ausgezeichnete Altistin, deren Stimme freilich nicht mehr den schönen Timbre früherer Zeiten hat, aber doch noch immer sehr voll und angenehm klingt. Ausserdem zeichnete sich die Lablache (eine geborene Pariserin) durch vollendete Intonation, gute Schale und dramatisches Talent aus. Die Tochter (Schülerin der Lagrange), eine noch ganz junge Person, besitzt bereits mehrere dieser guten Eigenschaften und ist ausserdem eine hübsche Bühnenscheinung, welches man in *Faust* Gelegenheit hatte zu bemerken.

Im Tivoli wurde diese Concert- und Opera-Gesellschaft, welcher sich zuletzt noch der bekannte Tenorist Bettini angeschlossen hatte — derselbe sang den *Faust* — von der Trebelli und deren Concert-Gesellschaft abgelöst. Diese unerüdliche Künstlerin ist noch immer ein Stern bedeutender Grösse; *elle chante et chante* fast wie in früheren Zeiten, obgleich ihr erstes Auftreten in der italienischen Oper in Paris (Salle Ventadour) vor 20 Jahren stattfand. Selbstverständlich waren die Concerte der Trebelli sehr frequentirt, jedoch wurde der Besuch durch die Anwesenheit der Sarah Bernhard und deren Auftreten im königl. Theater etwas beeinträchtigt.

Im genannten Theater begannen die Vorstellungen am 4. September. Schon die ersten Vorstellungen nahmen die Aufmerksamkeit der Opernfreunde in Anspruch, weil die Titelrolle der Thomas'schen Oper *Mignon* von einer fremden Sängerin ausgeführt wurde. Marie Vansandt gehört der Opéra-Comique an; erst seit kurzer Zeit ist sie an diesem Theater engagirt. Die junge Künstlerin ist trotzdem keine Französin, welches man sehr bald ihrer Aussprache anmerkt. In Bezug auf den Gesang ist die Vansandt, eine Tochter der italienischen Sangerin Vanzini, noch nicht völlig entwickelt. Zwar ist ihre Intonation rein und sicher, und die Deutlichkeit im Vortrage der Coloraturen verrathen eine gute Schule. Die Stimme ist aber an sich nicht genügend stark und wenn sie forciert wird, merkt man ein störendes Vibrato. Dagegen ist der Vortrag der 19jährigen Sangerin ein sehr dramatischer, ihre Aussprache eine ungewöhnlich deutliche, so dass vom Texte nichts verloren geht, und die Darstellung eine völlig vollendete. Nach der Abreise der fremden Sangerin werden wir im Laufe der Saison die Wiederaufnahme von Méhul's *Josef*, sowie zwei neue Opern von dem französischen Componisten Bizet (*Carman*) und Delibes (*Jean de Nivelle*) erwarten können.

Im Bedeorte Klampenborg wurde während des Sommers tapfer musicirt; ein ganz gutes Orchester führte unter der Leitung des Musikdirectors Jensen wöchentlich Symphonien auf, und in diesen Concerten wirkten auch die Violinspielerinnen und Geschwister Hermann mit, deren Spiel immer mit Beifall aufgenommen wurde. Drei Eleven der Berliner Hochschule, Frau Kopp und die Herren Stavenhagen und Hansen, gaben ausserdem ein recht besuchtes Concert.

Für Freitag hat der k. k. Kammerstager Wachtel ein Concert im grossen Casino-Seale angesetzt; Hofpianist Bach und eine ungarische Sängerin werden in demselben mitwirken.

* Musikfeste in Belgien und Pflege der nationalen

Musik dasselbet. (Schluss.) »Nun ist die Liebe zur Musik, sei es musikalisches Gertusch, sei es musikalische Kunst, im belgischen Lande gross, und fast kampfhaft sind die Anstrengungen von Regierung, Provinzen und Municipien um Erneuerung des alten Ruhmes der Niederlande aus den Zeiten des Joaquin de Près und Orlando Lassus. Belgien besitzt drei königliche Musikschulen und 38, die von Städten des Landes gestiftet und ausgestattet sind. Die Dotation ist glänzend und wird alljährlich durch besondere Beiträge von Seiten des Staates, der Provinzen und Städte verstärkt. Das königliche Conservatorium von Brüssel erhielt im letzten Etatsjahre einen Zuschlag von 450,000 Frca., das ebenfalls königliche von Lüttich einen von 70,000, ebenso viel die städtische Musikschule von Antwerpen. Schulgeld wird gar keins oder nur sehr wenig erhoben. In Gent kann jeder Dilettant für 20 Frca. jährlich sämtliche Curse von 7 Uhr Morgens bis 10 Uhr Abends besuchen (im Sommer und Winter), und für 40 Frca. das Lesen von Blatte erlernen. Der Unterricht umfasst sämtliche Werkzeuge des messbaren Tones, auch Bass- und Blechinstrumente, und die Schülerzahlen beziffern sich ins Unglaubliche, augenblicklich 700 zu Brüssel, 700 zu Gent und fast ebenso viel zu Antwerpen. Die symphonischen Orchester Belgiens gewinnen auf diese Art eine vorzügliche Besetzung ihrer Blasinstrumente und das Land eine Menge erwerbsthätiger Musikanten, die zum Theil ins Ausland wandern, noch Frankreich namentlich und nach Amerika. Wie sehr das Land eben die Musik liebt und in welcher Weise, dafür zeugt die Art seiner musikalischen Vereine und seiner öffentlichen Aufführungen. Man hat gelegentlich des Nationalfestes Alles zusammenzuzählen versucht, was im ganzen Lande unter des Namens »musikalischer Vereine« würdig schien, und man hat gefunden, dass derselben im Ganzen 2800 seien, je einer für 2000 Einwohner. Von diesen Vereinen sängen 900, die übrigen bliesen auf Holz und Blech oder auf Blech allein. Dagegen existiren höchstens 9 bis 10 Dilettantenvereine, die ein Orchester für symphonische Werke darstellen. Eigentliche Concertgesellschaften im Stile der Berliner Singakademie giebt es noch weniger, eine in Brüssel, eine in Lüttich, zwei in Antwerpen. Sie haben keine eigenen, mit dem instrumentalen Bedarf für Oratorien-Aufführungen ausgestatteten Locale, und werden ergänzt durch die von den verschiedenen Musikschulen im grossen Stil veranstalteten Aufführungen, bei denen sämtliche Mitwirkende im Chor, Orchester und bei den Soll den betreffenden Anstalten selbst angehören. Grosse Musikfeste, wie am Rhein, haben sich noch nicht eingebürgert, dagegen erfreuen sich die sehr billigen und guten populären Symphonieconcerte eines sehr zahlreichen Zuspruchs.

»Also das Angebot von musikalischen Leistungen ist gross und verschiedenartig, der Markt dankbar, die Bemühungen um eine nationale Schule aufrichtig. Wie steht es also um das in dieser letzteren Hinsicht Geleistete? Belgien zählt in der Sphäre der instrumentalen Technik bereits einige Namen, die mit goldenen Lettern in die Annalen der Geschichte der Musik eingetragen sind. Es hat seinen De Beriot als Reformator der Klangschönheit im Geigenspiel mit seinen berühmten Schülern Vieuxtemps und Léonard. Es hat seinen Servais den Aelteren als Virtuosen des Cello, seinen Dupont als erlauchten Bravourspieler des Piano, und es ist echt niederländisch, dass alle diese drei Künstler die coloristische Seite ihres Spieles ausgebildet haben. Aber die ganze Nationalität kann doch erst in der schaffenden Tonkunst des grossen Stiles, in Werken der reinen Instrumentalmusik oder in grossen oratorischen Schöpfungen ihren vollen und monumentalen Ausdruck finden. Das eben verlässene Fest hatte zu diesem Zwecke sämtliche vorhandene Streikräfte auf Einen Punkt versammelt: der militärischen Revue folgte die musikalische, und von toden Componisten wurden Fétis, Hanssens, Stadtfeld und Soubre, von lebenden Radoux, Director des Conservatoriums zu Brüssel, Gevaert, der berühmte musikalische Schriftsteller

und Componist, der Director der Brüsseler Musikschule, und Bénoit, der Antwerpener Director und Vorkämpfer des national-viämsichen Stiles, vorgeführt. Dazu Lassen, der bekannte Weimariache Concertmeister. Bruchstücke symphonischer Werke, Finales aus Opem, Cantaten und ein grosses im Oratorienstil gehaltenes Werk, »Der Krieg« von Bénoit, über viämsiche Textworte, das eine ganze Aufführung ausfüllte. Die Wiedergabe war im Ganzen vortrefflich, die vorhandenen Mittel in jeder Weise den gestellten Aufgaben gewachsen, die Gelegenheit sich eine Ansicht über die Summe der nationalen Leistungen zu bilden, konnte nicht besser sein. Nur fielen für diesen Zweck die Aelteren, Fétis, Hanssens und Soubre, als für unsere heutigen Aufführungen bereits stark veraltet, weg; Lassen schillerte in je zwei Stücken in ganz verschiedenen Stilarten, und Radoux zeigte in seiner drothelligen Cantate »Patria« nicht viel mehr als ein gesundes Gedächtnis und ein gutes Kapellmeisterialent. Am meisten Eigenart zeigte sich in Stadtfeld's Hamlet-Ouverture, aber dieser talentvolle Componist, Deutscher von Geburt, ist nicht mehr unter den Lebenden. So blieben von der ganzen Zahl — Gevaert und Bénoit als die eigentlichen tonsezerischen Vertreter der Nation übrig, Gevaert mit seiner Cantate »Van Artevelde«, Bénoit mit dem grossen, viertheiligen »Oorlog«, der Text eine in unparthenlichen, oder nur halbsparthenlichen Reden verlaufende Schilderung der Schrecken des Krieges, die rein lyrischen Theile vom Chor gesungen, einzelne Zwischenreden der verschiedenen Geister, der Fiesinisten, des Spottes, der ganzen »Menschheit« in den Mund gelegt. Im Ganzen schreibt Gevaert musikalischer als Bénoit, der eine etwas gesuchte Genialität in neudeutsche Formlosigkeit drapirt, und einen Stich von der Weise des Malers Wiertz zu haben scheint. Bénoit liefert ein etwas barockes Gelegenheitsstück, bei dem man trotz der allerstärksten Würzen und Geleisprünge lange vor dem Schlusse ermüdet, Gevaert ein gefälliges, volkstümliches Tongedicht. Von einem specifischen nationalen Gepräge ist aber bei Beiden nichts zu entdecken.

»Gut Ding will eben Weile haben. Belgien hat als ein in seiner Art auf dem Continente einzig dastehender Hort der politischen und bürgerlichen Freiheit seinem Willen zum Deesen eine so feste Unterlage gegeben, dass es seine musikalischen Dinge in aller Ruhe reifen lassen kann. Im europäischen Concerte giebt es der mittelständigen Musikanten noch andere mehr. Wären es nur alle so brave Leute wie das kleine Belgien. Wilhelm Mohr.« (Die Gegenwart No. 33 vom 14. Aug. 1880.)

In diesem Bericht klingt es allerdings recht scherzhaft, dass zum Beispiel die Engländer wenig nationale Musik haben, also auch wenig Seele! Möchte Herr Mohr doch einmal inne werden, welcher Lächerlichkeit er sich mit dieser Behauptung ausgesetzt hat. Von den Engländern könnte man noch eher behaupten, dass sie zu viele nationale Musik besitzen, nämlich so sehr daran hängen, dass dadurch der frische unbefangene Sinn zum Weiterstreben etwas gehemmt wird. Es fällt uns nicht ein, dieses in Wirklichkeit zu behaupten, da ihre nationale Musik ein wahrer und bleibender Schatz ist, den zu vernachlässigen eine grosse Thorheit wäre. Möchte der leichtsinnige Ton, in welchem unter uns von der Musik der Engländer gesprochen wird, doch endlich aufhören! Es kann uns doch unmöglich Ehre bringen, von diesem durchaus musikalischen Volke fort und fort zu urtheilen wie ein Blinder von der Farbe. Car.

Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction. *)

I.

Fast zu gleicher Zeit erschien der zweite Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums zu Frankfurt a. M., ausgegeben am Schlusse des Schuljahres 1878/79, und die Ankündigung einer neuen Gesangschule Julius Stockhausen's in Frankfurt a. M., deren Eröffnung am 1. October 1880 stattfindet. Dies gab begrifflicherweise allgemein Gelegenheit zu Erörterungen, sowohl über das Conservatorium selbst, wie auch über den Austritt Stockhausen's aus demselben und den Zweck und die Bedeutung seiner neuen Gesangschule. Da in allen diesen Punkten noch nirgends die gewünschte Klarheit herrscht, sehen wir uns veranlasst, auf Grund von eingehender Prüfung und Einsicht in die Papiere und thatsächlichen Verhältnisse sowohl den Rücktritt Stockhausen's von der Schule, als auch die Leitung derselben öffentlich und sachgemäss zu besprechen, denn es scheint Zeit, darauf hinzuweisen, wie leicht die Zukunft des unter so günstigen Vorzeichen ins Leben getretenen Conservatoriums

*) Aus der »Frankfurter Presse« No. 696 vom 18. Sept. 1880.

durch die Schuld der derzeitigen Direction nicht dasjenige halten wird, was sie zu versprochen schien.

Wie man weiss, hat der am 19. December 1874 zu Frankfurt a. M. verstorbene Advocat Dr. jur. Joseph Paul Johann Hoch durch Testament vom 14. Juli 1857 bestimmt, dass sein ganzes Vermögen, welches in Werthpapieren und Insatzbriefen angelegt war und nach Abzug auf denselben ruhender Lasten und der an die Hoch'sche Ehefrau und den Bruder Hoch's herauszahlenden Hälfte der Jahresrente den ungefähren Betrag von 900,000 Reichsmark erreichte, dazu dienen sollte, um in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. eine Anstalt für Musik unter dem Namen Dr. Hoch's Conservatorium zu gründen und zu erhalten, dessen Zweck Förderung der Musik in jeder Weise und unentgeltliche Unterweisung unvermögender musikalischer Talente in allen Zweigen der Tonkunst sein sollte. Die Verwaltung der Stiftung war bei Lebzeiten des Erblassers verschiedenen in Frankfurt a. M. domicilirten Administratoren und Verwaltungsprüben testamentarisch übertragen, welche bei eintretenden Vacanzen ihre Collegen selbst mit absoluter Stimmenmehrheit zu wählen hatten — eine Verfügung, die bei Privatinstiuten leider häufig zum Schaden der Stiftung ausgeübt wird. Die Statuten des Hoch'schen Conservatoriums, welche von dieser Administration im October 1875 genehmigt wurden, erlangten nach Unterbreitung durch Immediat-Vorstellung der von dem Stifter berufenen Testaments-Executoren und Administratoren bei Sr. Majestät dem Kaiser und Könige die landesherrliche Genehmigung und durch allerhöchste Cabinetsordre vom 18. März 1876 erhielt die unter dem Namen Dr. Hoch's Conservatorium zu errichtende Stiftung die Rechte einer juristischen Person. Das Conservatorium wurde dadurch eine durchaus freie, nicht einmal der städtischen Regierung und Verwaltung unterstehende Stiftung, in welcher unter staatlichem Rechtsschutz einzig das Curatorium unter consultativem Beistand des Directors verfügte. Zum Director der Anstalt, welcher nach dem Testamente «tüchtige und von Ruf» sein sollte, wurde im Juni 1877 der Componist Joachim Raff in Wiesbaden gewählt, welcher sich zwar noch nicht als Director einer öffentlichen Schule bewährt oder in dieser Beziehung Proben von seiner Tüchtigkeit abgeben hatte, aber doch als Componist einen weitverbreiteten «Ruf» geniesst. Er wurde, soviel man weiss, sofort auf 10 Jahre angestellt und erhält bei etwaiger vorüberiger Kündigung eine Entschädigungssumme von 42,000. Zum Sitz des neuen Conservatoriums nahm man vorläufig für 10 Jahre den am Main gelegenen Saalhof, die alte sala der Karolinger, in Miete, und wurden die Localitäten in entsprechender Weise zu dem neuen Zwecke hergerichtet. Dem Director wurde zunächst aufgegeben, die für die Anstalt passenden Lehrer zu gewinnen, und es gelang ihm nach längeren Correspondenzen Kräfte allerersten Ranges für die Schule zu gewinnen und anzustellen. Das Hoch'sche Conservatorium genoss in Kürze hierdurch einen Weltruf und berechnete zu den schönsten Hoffnungen und Erwartungen. Man konnte mit Recht glauben, dass dasselbe nicht nur eine gutfundirte Musikschule, sondern ein in allen Theilen wirkliches Kunstinstitut werden würde, wie es leider nicht mehr bei den meisten der zahlreichen Conservatorien des deutschen Reiches der Fall ist.

Ein Blick in den Prospectus des Hoch'schen Conservatoriums lehrt, dass wirklich für den Unterricht auf das Beste gesorgt war; es war geglückt, für den Pianoforte-Unterricht Frau Dr. Clara Schumann, für den Gesangunterricht Herr Professor Julius Stockhausen zu gewinnen, wodurch ein- für allemal der Ruf der Schule begründet war und dieselbe in die erste Reihe der Musikschulen der Welt trat; denn es handelte sich hier nicht allein um allbekannte, hochgeschätzte Namen, sondern auch um hervorragend bedeutende und erweisenermessenen verdienstvolle Lehrkräfte. Für Violinspiel und Ensemble war der anerkannt tüchtige Concertmeister Herr Hugo Heermann, für Cello die Herren Professor Bernhard Cossmann und Valentin Müller, für Geschichte und Theorie Herr Professor Franz Magnus Böhme engagirt; für Clavier gelang es später noch den genialen Carl Heymann anzustellen. Die verschiedenen Sprachen, Metrik, Poetik und Declamation wurden von bewährten Kräften gelehrt. Ausserdem gehörten dem Lehrpersonal einige dii minorum gentium an, die weiter der Anstalt nicht Schaden zu thun brachten, wenn sie an die richtige Stelle gesetzt und beaufsichtigt wurden, und für gewisse Zwecke gewiss zu verwenden waren. Nur durfte sie sich niemals über Gebühr breit machen, ohne dem Ansehen und den Zielen der Stiftung direct nachtheilig zu werden. Den Unterricht in der Composition leitete Director Raff selbst, trotzdem man einige Bedenken haben durfte, gerade ihm dieses Feld ausschliesslich zu überlassen, denn, wie beliebt und geistreich auch einige seiner zahlreichen Compositionen sein dürften, so vertritt er doch eine gewisse Richtung, die nicht immer als massgebend erscheinen darf und unter dem Titel: Programm-Musik vielfache Anfechtungen erfahren hat und wird. Nebenbei fragt es sich auch, ob das Beispiel eines Viol- und Schnellchreibers günstig auf die producirende Jugend wirken kann, welche ohnehin heutzun-

te gar zu leicht in den Fehler der hastenden und oberflächlichen Arbeit verfällt.

Doch gleichviel. Raff hatte es, — und das muss als unbestrittenes Verdienst genannt und anerkannt werden — verstanden, der Schule die besten Lehrkräfte zuzuführen; er hatte dem Namen des Conservatoriums schnell zu einem weitverbreiteten Ansehen verholfen und damit die Garantie einer zahlreichen Schülerschaft gewährt; er galt in der Meinung des Publikums als ein Mann von grosser Bildung und Gelehrsamkeit, und man wollte auch wissen, dass er in Dingen der Verwaltung eine Capacität wäre. Alles dies berechnete zu den schönsten Hoffnungen. Nur sah man in vereinzelt Kreisen mit Bedenken der Zukunft entgegen, ob es dem Director der neuen Schule auch gelingen würde, seine mit vieler Anstrengung erworbenen Lehrer zu behalten und das Ansehen des Instituts zu bewahren.

Da wir hier gleich über die Differenzen Stockhausen's mit dem Director und seinen Austritt aus der Schule reden wollen, so scheint es nicht uninteressant einiges von dem zu erwähnen, was dem damaligen Dirigenten des Stern'schen Vereins in Berlin versprochen wurde, bevor er sich zu einer Uebersiedelung nach Frankfurt entschloss; in der Folge werden wir sehen, wie diese Versprechungen gehalten wurden und wie der Director einen seiner tüchtigsten Lehrer zu behandeln wagte; das eine Beispiel wird genügen, die Art und Weise, wie Raff seine Stellung auffasste, zu kennzeichnen.

Als Herr Director Raff zu Anfang des Jahres 1878 mit Professor Stockhausen in Correspondenz trat, da handelte es sich vor Allem darum, dem bekannten Gesangslehrer und Dirigenten sowohl eine bessere Stellung zu verschaffen, wie auch seinen individuellen Neigungen und idealen Bestrebungen zu entsprechen. Stockhausen hätte gewiss nicht die ehrenvolle Dirigentenstelle an dem durch ihn so hochgebrachten Stern'schen Gesangsverein verlassen, wenn ihm, namentlich in letzterer Beziehung, nicht eine schönere Aussicht eröffnet worden wäre. Von Jugend an war es ein Lieblingsgedanke von ihm, nicht nur ein Concert-Institut zu dirigiren und Chöre einzustudiren, sondern an einer grossen und bedeutenden Kunstschule Alles das zu lehren, was er selbst gelernt hatte, anderen talentvollen angehenden Künstlern das mitzuthellen, was er selbst in einer langen Praxis erfahren, wissenschaftlich ausgearbeitet und öffentlich bewiesen hatte. Und hierzu schien, wenigstens den brieflichen Versprechungen nach, sich in Frankfurt die schönste Aussicht zu eröffnen. Abgesehen davon, dass man ihm eine dauernde Lebensstellung mit festem Jahreseinkommen «auf lange Jahre hinaus» versprochen, offerirte man ihm nicht allein die Stelle des ersten Gesangslehrers, dessen ganze Gesangsmethode an der neuen Schule geltend sein sollte, sondern man stellte ihm auch eine festbesoldete Stellung an dem damals unter Devrient's Leitung stehenden Stadttheater in Aussicht, an welchem er eine Aufsicht über die Chorleistungen erhalten und sich ausserdem «ein wenig um die Opernsänger kümmern» sollte — eine Zusage, die nicht nur für Stockhausen's Individualität etwas äusserst Verlockendes haben musste, sondern auch dem Theater voraussichtlich von grossem Vortheile geworden wäre.*) Man sprach ferner davon, trotz des bestehenden Caellienvereins und des Rühl'schen Vereins, wenn auch erst im Laufe der Zeit, einen neuen Gesangsverein unter seiner Leitung herbeizuführen und versprach ihm die Direction eines Chors von Schülern der Anstalt. «Was das Dirigiren anlangt, so schrieb ihm Raff wörtlich, «so muss ich Ihnen sagen, dass es mir nicht die geringste Freude macht, und dass ich gar nicht daran denke, mich damit zu beschäftigen. Sie werden also thun, was Sie nicht lassen können, und es soll mich sehr freuen, wenn Sie — wie nicht anders zu erwarten steht — in Kurzem einen stattlichen Chor anführen, mit welchem Sie einstudiren mögen, was Ihnen beliebt. Ich habe im Saalhof einen Raum herrichten lassen, in welchem 250—300 (?) Personen Platz haben, da können Sie alle Oratorien der Welt einexerciren, wenn es Ihnen Spass macht. Für grosse Aufführungen vor dem Publikum mietet man das Orchester und den Saalbau (nicht mit Saalhof zu verwechseln).» — Raff's Briefe wurden immer dringender, und Anfangs März 1878 wurde Stockhausen's Zusage und Entschluss geradezu forirt. Raff schrieb dabei wörtlich: «Es kann mir nie und nirgend beikommen zu verneinen, dass Wissen und Können je hoch genug bezahlt werden. Allein vorläufig habe ich Ihnen offerirt, was ich kann und darf. Ein Fixum auf lange Jahre hinaus, und, nachdem wir im Genuss der ganzen Rente der Stiftung sein werden, möglicherweise noch eine Zulage; die positive Aussicht auf den Unterricht am Theater und bei reichen Privaten, die Bequemlichkeit hier und in der ganzen Umgebung zu concertiren, sind Ihnen offerirt, und ich wünsche um Ihetwillen und um meinei-

*) Wir denken hierüber anders. Eine solche Bevormundung ohne wirkliche, mit genügender Macht ausgestattete Leitung würde für beide Theile nur die Quelle beständiger Missheiligkeiten geworden sein. D. Red.

willen, dass sie zugriffen; — um Ihre Willen! Denken Sie doch an die sichere und bequeme Situation, die Ihnen und den Ihrigen geschaffen wird, und an die Breite und Ergiebigkeit Ihres Wirkungskreises! Um meinethwillen! Wenn ich nicht binnen Kurzem zum Besuche mit Ihnen gelange, muss ich anderswo ja sagen.»

Der wichtigste Punkt musste natürlich der sein, wie sich die Stellung Stockhausen's an der Schule selbst gestalten solle. Darüber schrieb ihm Raff: »Ich erlaube mir Sie darauf aufmerksam zu machen, dass Sie einen Hilfslehrer bekommen, der angewiesen sein wird, die Eleven, welche Sie noch nicht antreten können, nach Ihren Grundsätzen und mit Ihren Lehrmitteln vorzubereiten; die Chorgesangschule steht ohnehin unter einem besonderen Lehrer, so dass Sie nur mit fähigen Eleven und Hospitanten zu thun haben.« In einem anderen Briefe schreibt der Director Raff: »Was zunächst den Chorgesang anlangt, so hatte ich mich entschlossen, Wüllner's Behandlung zu adoptiren und war mit diesem ins Benehmen getreten. Er empfahl mir einen jungen Mann, der das Verfahren unter seiner — Wüllner's — Leitung in München studirt und sich dort auch mit Erfolg dem Sologesang gewidmet hat; Fleisch heisst er und practicirt zur Zeit in dem benachbarten Offenbach. Allein ich habe bislang nicht mit ihm abgeschlossen und thue dies nur, wenn Sie mit der Wüllner'schen Methode an sich und dem von ihm proponirten Vertreter einverstanden sind. Was den Hilfslehrer anlangt, so heisst er Horaz Fenn und hat u. A. auch in Italien studirt. . . (Wir unterdrücken hier eine Stelle aus Nachsicht für den Betroffenen) wird aber thun, was Sie ihm sagen, da er noch jung ist. Sehen Sie, dass er Ihnen nicht passt (und das wird sich gleich herausstellen, sobald Sie ihn geprüft haben), so nehmen Sie einen anderen.«

Professor Stockhausen konnte also wirklich glauben, dass er als erster und massgebender Gesangslehrer an dem Hoch'schen Conservatorium angestellt würde, und die übrigen Offerten und Ausichten ihm auch als wirklich günstig und verlockend erschienen, so beschloss er die Uebersiedelung nach Frankfurt a. M. Der Contract — merkwürdigerweise von dem Vorsitzenden des Curatoriums, dem damaligen Oberbürgermeister Dr. von Mumm, trotz einer brieflichen Versicherung, welche nebenbei die höchste Freude über die Acquisition ausdrückte, nicht mitunterzeichnet — erwähnt dann diese gewiss sehr wichtigen Punkte noch einmal ausdrücklich. Herr Professor Stockhausen wurde nach § 1 nicht nur zum ersten Lehrer des Gesanges am Dr. Hoch'schen Conservatorium ernannt, sondern verpflichtet sich ausserdem, (§ 8) »den Unterricht der Hilfslehrer in seinem Sinne zu regeln und zu beaufsichtigen, sowie auch die Chorschule zu überwachen. Die Leitung öffentlicher Choraufführungen, welche vom Conservatorium ausgehen, fällt Herrn J. Stockhausen zu.« Die Anstellung erfolgte für die Dauer von 10 Jahren, Eintritt gänzlicher Unfähigkeit vorbehalten. Eine Kündigung war beiden contrahirenden Theilen am Schlusse eines Semesters zugesagt, mit der Massgabe, dass die Beendigung des Anstellungsverhältnisses erst 48 Monate nach erfolgter Kündigung statzfinden habe. Stockhausen verpflichtete sich während 42 Wochen, des vom 19. September bis 4. August während Schuljahres 44 Stunden wöchentlich an die ihm übergebenen Zöglinge der Anstalt im Gesang zu ertheilen.

Alles schien somit auf das Schönste geordnet, *) die Anstellung einer so bewährten Kraft an dem jungen Kunstinstitut wurde sowohl von den Angestellten desselben, wie von der ganzen Bürgerschaft Frankfurts mit Freude begrüsst, und es eilten Jünger der Gesangkunst von Nah und Fern herbei, um seinen Unterricht zu geniessen, wie es auch nicht anders zu erwarten gewesen war.

Stockhausen siedelte nach Frankfurt über, und das Dr. Hoch'sche Conservatorium wurde am 19. September 1878 unter den schönsten Auspicien eröffnet.

Schon nach kurzer Zeit stellten sich Differenzen ein; es wurden bald unterdrückt, bald laut Stimmen vernommen, ob wohl Director Raff auch der richtige Director eines Kunstinstitutes wäre, das sich in jeder Beziehung die höchsten Aufgaben zu stellen gewillt war, und entgegen so vielen Förderungsanstalten des Dilettantismus und der Oberflächlichkeit wirklich ein Kunstinstitut im besten Sinne des Wortes sein wollte, und zwar äusserten sich die Stimmen nicht allein über diese einzelne Persönlichkeit, sondern überhaupt über den Geist, der durch dieselbe, sowie durch eine Reihe der schon genannten *di minorum gentium* allmählig sich einzuschleichen drohte, denen gegenüber die guten und ersten Lehrer völlig machtlos waren. Abgesehen davon, dass Raff's oben angedeutete Compositions-Methode vielseitige Bedenken für eine erspriessliche Lehrmethode

erregte (dieselben steigerten sich bei der Mainzer Aufführung seiner »Tageszeiten« Op. 309, Concertante für Chor, Piano und Orchester, deren über die Maassen trivialischer Text hinlängliche Befürchtung erweckte, Raff, der Lehrer, möchte seinen Schülern ähnliche Texte zur Composition empfehlen), sprach man auch über seine zurückgezogene und abgeschlossene Lebensweise, der die für einen Director notwendige Repräsentationsfähigkeit abging, obwohl man viel von derselben verlangen durfte, da dem Director die ganze Mechtvollkommenheit der Verwaltung übertragen war und sich derselbe ausschliesslich nur in Geldangelegenheiten an das Curatorium, welches sich sonst wenig um das Institut kümmerte, zu wenden hatte. Ferner nahm man es mit Recht übel auf, dass der Director, mit Ausnahme einer einzigen im October 1878, keine Lehrerconferenzen abhielt, wodurch eine einheitliche Lehrmethode erzielt hätte werden können, und in der die Lehrer, wie recht und billig, Wohl und Wehe der Anstalt gemeinsam berathen konnten; ausserdem stattete Raff keine Besuche in den Klassen ab, wiederum mit Ausnahme eines einzigen im Januar 1879, wodurch also die Ueberwachung der Lehrer sowohl wie der Schüler nicht der Nothwendigkeit entsprechend stattfand; überhaupt fehlte allenthalben die richtige und einheitliche Organisation, so dass alles nebeneinander statt ineinander berging; durch mangelnde Besprechung der Lehrkräfte untereinander fand im Unterricht ein richtiger Ausgleich zwischen Gesang, Declamation und Clavierspiel nie statt, so dass viele der Schüler, die für ein bestimmtes Fach beanlagt erschienen, durch Ueberanstrengung in einem anderen geradezu zu leiden hatten; schliesslich fiel es sehr auf, dass der Director in den Proben zu den Uebungsabenden bei dem Musicien der Zöglinge seiner Anstalt fast durchgängig eine staunenswerthe Rathlosigkeit bewies, sodass dort die wunderbarsten Vortragswesen, Tempis etc. ohne Rüge zu Gehör gebracht wurden. Geradezu unerklärlich erschien auch die durchaus unmusikalische Art und Weise, wie Raff bei den Aufnahmeprüfungen 1878 Schülerninnen accompanirt hat, so dass es Wunder nahm, dass dieselben überhaupt zu Ende kommen konnten.

Aber nicht nur die Gönner der jung gegründeten und hoffnungsvollen Schule sahen sich in vielen Punkten getäuscht, sondern auch einige der Lehrkräfte, welche es mit dem Studium einer Kunst wirklich Ernst nahmen, fanden bei genauerer Einsicht und Beobachtung Vieles anders, als sie erwarten durften. Namentlich war es Herr Professor Stockhausen, dem bei Licht betrachtet denn doch von all den verlockenden Versprechungen gar wenig gehalten wurde. Die Aussicht auf eine Stellung am Theater erwies sich als mehr oder minder aus der Luft gegriffen und schwand mit dem Intendanten-Wechsel des Frankfurter Theaters gänzlich. Schritte für einen Verein oder einen aus den Schülern der Anstalt und aus Dilettanten Frankfurts zusammengesetzten Chor wurden niemals gethan.

Was aber noch weit schlimmer als dieses war, so stellte sich auch heraus, dass das Verhältnis als erster Gesangslehrer den Hilfslehrern und den Chortübungen gegenüber kein präcises und kein vom Director geordnetes war. Stockhausen hatte seinem Contract gemäss die Pflicht übernommen, den Unterricht durch die Hilfslehrer zu überwachen und dergleichen die Chorleistungen, die er ja bei öffentlichen Aufführungen dirigiren sollte. Er besuchte deshalb von Anfang mit vollem Recht so oft wie möglich die Stunden der Hilfslehrer, was ihm nicht nur von diesen, sondern auch vom Director übel vermerkt wurde. Von der Chorklasse wurde er beinahe absichtlich fern gehalten, indem man hinter seinem Rücken Uebungen ansetzte, deren Statzfinden er nur durch das schwarze Brett erfuhr. Zum Dirigiren kam es überhaupt nicht. Ein fernerer Grund des Uebelnehmens war vielleicht derjenige, dass Stockhausen zu weilen begabten Schülern, bei denen er fand, dass ein wöchentlicher Unterricht von zweimal 20 Minuten ungenügend sei, in seinem Privathause weiteren Unterricht gab und zuweilen eben dasselbe mit seinen Schülern und Privatschülern kleine Chöre einstudirte, was den Schülern doch nur zum Nutzen gereichen konnte. Es wurde dies Alles, wie es scheint, als ein Eingriff Stockhausen's in die Rechte seiner Hilfslehrer angesehen, und der Director soll sich vielfach hinter Stockhausen's Rücken, sogar bei Schülern, hiergegen getäuert haben.

(Zweiter Artikel folgt.)

*) Wirklich? Anstellung auf zehn Jahre und dabei doch jährliche Kündigung von Seiten des Instituts? Nach unserm Verstande ist das nichts weiter, als eine Anstellung auf zwölf Monate — der Verlauf dieser Angelegenheit hat solches auch deutlich genug bewiesen. D. Red.

[158] Im Verlage von **Julius Hahnauer**, Kgl. Hofmusik-
handlung in Breslau, sind **so eben** erschienen:

Drei Clavierstücke von **Constantin Sternberg.** Opus 20.

No. 1. Caprios (M 2,00), No. 2. Gavotte (M 1,50),
No. 3. Etude (M 1,25).

Constantin Sternberg, Op. 9. Hochzeitspo-
laise für Pianoforte zu 2 Händen . . . M 2,00
— Op. 13. Danses Cosaques pour Piano et
Violon. 2 Cahiers à M 3,00

[159] Neuer Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei Polonaisen

(aus Op. 61)

für

Pianoforte zu vier Händen

componirt

von

Franz Schubert.

Für Orchester

übertragen von

Carl Kossmaly.

No. 1 in D moll-B dur.

Partitur Pr. 3 M netto. Orchesterstimmen complet Pr. 3 M netto.

No. 2 in F dur-Des dur.

Partitur Pr. 3 M netto. Orchesterstimmen complet Pr. 3 M netto.

No. 3 in E dur-G moll.

Partitur Pr. 3 M netto. Orchesterstimmen complet Pr. 3 M netto.
Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass zu No. 1, 2, 3 je Pr. 15 M netto.

[160]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beer, Max Josef, Op. 24. Die schöne Kalliope von Bacharach und
ihre Gäste. Fünf Gedichte von **Willa Müller**. Für eine tiefere
Stimme mit Begleitung des Pianoforte. M 2,50.

Eckert, Carl, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Beglei-
tung des Pianoforte. Einzel-Ausgabe:

- No. 1. Ständchen. »Komm in die stille Nacht« (H. Reinick). 50 M.
- 2. Lied. »Du schönes Fischermädchen« (H. Heine). 75 M.
- 3. Deutsches Volkslied. »Ich hab' die Nacht geträumelt.
50 M.
- 4. Ihr nach! »Geht nur mein Liebchen über Land« (Fr.
Förster). 50 M.
- 5. Im Walde. »Was hör' ich rauschen im Walde« (Fr. Förster).
75 M.
- 6. Nachtwandler. »Ich wand're durch die stille Nacht« (J.
Eichendorff). 50 M.
- 7. Das Meer der Hoffnung. »Hoffnung auf Hoffnung« (Fr.
Rückert). 50 M.

Field, John, Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola u. Violon-
cell. Neue Ausgabe. M 4,50.

Heop, C. Swinerton, Sonate für Clarinette u. Pfte. M 7,—.

Herold, F., Ouverture zu der Oper »Zampa. Arrang. für das Pfte.
zu zwei Händen von G. Röslcr. M 4,25.

— Dieselbe. Arr. f. das Pfte. zu vier Hdn. von G. Röslcr. M 2,25.

**Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für
Pianoforte und Violine. Originale und Bearbeitungen. Erste Reihe.
Einzel-Ausgabe:**

No. 7. Tasbert, Wth., Liebesliedchen aus der Musik zu Shake-
speare's »Sturm«. Bearb. von Fr. Hermann. M 1,—.

- 8. Schumann, R., Aufschwung. Op. 43, No. 2. Bearbeitung
von L. A. Bel. M 4,75.

- 9. Götz, Hermann, Rondo. Op. 2, No. 3. M 4,75.

**Liederkreis. Sammlung verschiedener Lieder und Gesänge für eine
Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Dritte Reihe.**

No. 240. Grünberger, Ludwig, »Seh' ich deine zarten Füßchen
an« aus Op. 43, No. 2. 75 M.

**Mozart, W. A., Clavier-Concerto. Neue revidirte Ausgabe mit Finger-
satz und Vortragszeichen für den Gebrauch im Königl. Conserva-
torium der Musik in Leipzig versehen von C. Reinecke.**

No. 16. Für 2 Pianoforte Esdur C. M 5,50.

- 27. Bdur C. M 3,25.

Pfeiffer, Georges, Op. 64. Soles de Chasse. Suite p. le Piano. M 2,50.

Schwalm, Rob., Op. 38. Hilla (Dichtung von Felix Dahn) für Soli,
Männerchor und Orchester.

Partitur M 12,—. Clavierauszug mit Text M 3,—. Singstim-
men M 2,—.

Seydardt, Ernst H., Op. 2. »Vom Schwarzwald zum Rhein«. Ein
Liedercyklus von Rich. von Lenz. Für Solostimmen und Chor mit
Begleitung des Pianoforte. M 4,—.

Transcriptionen aus klassischen Werken für Violoncell und Pfte.

No. 1. Andante, Menuett und Rondo (aus der Hoffmanns) von
W. A. Mozart, übertragen von Robert Emil Bockmühl. M 5,50.

- 2. Variationen aus der Clavierkonzerte No. 44 von W. A. Mo-
zart, übertragen von Robert Emil Bockmühl und K.
J. Bischoff. M 3,50.

- 3. Türkischer Marsch (alla turca) aus der Clavierkonzerte
No. 44 von W. A. Mozart, übertragen von Robert Emil
Bockmühl und K. J. Bischoff. M 3,—.

Wagner, Rich., Tristan's Gesang aus »Tristan und Isolde. Ueber-
tragung für das Pianoforte von H. Ehrlich. M 4,25.

Werner, Ang., Op. 27. Zweites Menuett für das Pfte. M 4,50.

Fr. Chopin's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Revisionsbericht zu Band II. Klavier. — Band XIV. Gesänge mit
Pianoforte von E. Rudorff. gr. 8. 20 M.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Seriensausgabe. — Partitur.

Serie V. Opera.

No. 8. Lucio Silla. Opera seria in 3 Acten. (K. No. 485.) M 48,00.

Klavierausgabe. — Partitur.

Serie III. Kleinere geistliche Gesangswerke. No. 1—6.

No. 1. Kyrie für 4 Singst. (K. No. 28) 45 M. — 2. Kyrie für 5 So-
prano (K. No. 29) 75 M. — 3. Kyrie für 4 Singst. mit Begl. (K.
No. 323) M 4,50. — 4. Kyrie für 4 Singst. mit Begl. (K.
No. 323) 90 M. — 5. Kyrie für 4 Singst. mit Begl. (K. No. 344)
M 4,50. — 6. Spruch. »God is our Refuge« für 4 Singst. (K.
No. 30) 30 M. — 7. »Veni Sancto Spiritus« für 4 Singst. mit
Begl. (K. No. 47) 90 M. — 8. Miserere für Alt, Tenor, Bass u.
Orgel (K. No. 35) 45 M. — 9. Antiphon »Quaerite primum
regnum Dei« für 4 Singst. (K. No. 36) 30 M. — 10. Regina
Coeli für 4 Singst. mit Begl. (K. No. 100) M 2,10. — 11. Re-
gina Coeli für 4 Singst. mit Begl. (K. No. 127) M 2,55. —
12. Regina Coeli für 4 Singst. mit Begl. (K. No. 276) M 4,25. —
13. Te Deum für 4 Singst. mit Begl. (K. No. 444) M 4,05. —
14. Tantum ergo für 4 Singst. mit Begl. (K. No. 442) 60 M. —
15. Tantum ergo für 4 Singst. mit Begl. (K. No. 197) 60 M. —
16. Zwei Deutsche Kirchenlieder für eine Singstimme u. Orgel
(K. No. 348) 30 M.

Volksausgabe.

No. 447. Heller, Pianofortewerke zu zwei Händen. Band II. M 6,—.

284. Klavier-Concerto alter und neuer Zeit, herausgegeben von
C. Reinecke. Dritter Band. M 10,—.

458. Knerr, Materialien für das mechanische Clavierpiel. M 5,—.

290. Liederkreis. 100 Lieder und Gesänge für eine Singstimme.
Zweite Reihe. M 5,—.

Prospect: Wagner's Werke. — Vervollständigtes Verzeichniss clas-
sischer und moderner Musikwerke.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 6. October 1880.

Nr. 40.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespere. (Fortsetzung.) — Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden bis 1880. — Anzeigen und Beurtheilungen (Was ist Styl? Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer Stylbildungsschule in Bayreuth. Für Violine mit Pianoforte J. Kotek, Drei Violinstücke; Edouard Lalo, Romance-Serenade; E. Nápravník, Fantaisie Op. 30; Emil Sauret, Canzonetta et Valse-Caprice Op. 7, Scherzo fantastique Op. 9, Leehinka; Constanze Singer, Romanze). Für Clavier (Alexander Dorn, Gavotte). — Aufführung des Samson in Eibing. — Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction. II. — Anzeiger.

Mozart's Werke.

Zweite Serie:

Litaneien und Vespere.

(Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis M 24. 75 \mathfrak{S} — in elegantem Origineleinband M 23. 75 \mathfrak{S} n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Ueberblicken wir nun noch einmal das Ganze, so richtet sich das Auge unwillkürlich auf diejenigen Stellen, wo der Chor durch sein contrapunktisches Gefüge von den Instrumenten unabhängig geworden ist und dadurch als eine ebenbürtige Macht frei mit denselben sich verbunden hat. Der ganze Anfang, der Adagio-Vorsatz zu dem »Kyrie«, gehört dahin; es sind diese einleitenden 11 Takte überhaupt das in sich vollständigste und einheitlichste Stück der ganzen Composition. Das Tutti »Christe eleison« des anschließenden Allegro dagegen ist im ersten Motiv halb instrumental geführt, erfährt auch im zweiten keine Durcharbeitung irgend welcher Art, macht sofort anderen Gedanken und Einfällen Platz, die eigentlich nur auftreten, weil der Componist versäumt hat, seine ersten, wirklich contrapunktisch eingeführten Motive nun auch in der That contrapunktisch auszugestalten. Die Zerrissenheit, welche dieses Allegro dadurch erhalten hat (immer vom Standpunkt des Gesanges aus gesprochen), ist wahrhaft zu beklagen, wenn man Stellen ansieht wie die vier Takte »miserere nobis« (p. 72 des Bandes), in denen ein ganz anderer Ton angeschlagen wird. Der Ton müßte in dieser contrapunktischen Art nur zu Ende gesungen werden, dann würde ein Stück von einem so viel höheren Ausdruck sich gestalten, das die kleinen Flecken und Einfälle dadurch vollständig überflüssig wären.

Der zweite Satz gewährt in contrapunktischer Hinsicht keine Ausbeute, wohl aber der dritte. Dieser dritte Satz, das Adagio »Salus infirmorum«, kommt namentlich in Betracht, wenn man diejenigen Züge einer selbständigeren Vocalgestaltung aufsuchen will, durch welche dem Gesange eine höhere und würdigere Rolle angewiesen wird, als demselben hier durchgängig zu Theil geworden ist. Selbst die Solostimmen erheben sich hier in Tenor und Bass einmal bedeutsam, wie schon vorher (s. Nr. 38) bemerkt wurde. Was aber dem Chor anlangt, so ist es die folgende Stelle, in welcher Mozart sein contrapunktisches Können — sagen wir lieber seinen contrapunktischen Geist — im besten Lichte zeigt:

xv.

The musical score is presented in two systems. The first system contains the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the piano accompaniment. The lyrics are: "no - bis! Re - fu - gi - um pec - ca - to - rum". The second system continues the vocal parts and piano accompaniment with the lyrics: "fu - gi - um pec - ca - to - rum, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum". The piano part features a complex rhythmic pattern with various time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 6/8, 4/4, 3/4) and includes a double bar line with a repeat sign.

fu - gi - um pec - ca - to - rum
 pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum
 to - rum, pec - ca - to - rum
 - - rum, pec - ca - to - rum

7 # 5 3/4 6 4 6 5 #

Es ist nicht möglich, in dieser Art künstlicher, trefflicher und zugleich ausdrucksvoller zu reden, was angesichts der vollen Begleitung noch deutlicher wird. Aber nach 5 Takten schon ist's vorbei und läuft in einem abschliessenden Gesamtklang aus. So verhält es sich mit allen derartigen contrapunktischen Sätzen: sie kommen über 4 bis 6 Takte kaum hinaus und sehen bei ihren glatten Abschlüssen fast aus wie Liedzeilen.

(Fortsetzung folgt.)

Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden bis 1830.

Italien ist die Lehrerin der Künste und Wissenschaften für das ganze übrige Europa gewesen, besonders auch in der Musik und in der unmittelbaren Sprache derselben zum innersten menschlichen Wesen, im Gesange. Daher haben im vorigen Jahrhundert und noch bis zur Hälfte unseres Jahrhunderts die grösseren und kunstsinngigsten Höfe Europas, besonders auch der sächsische Hof zu Dresden, italienische Oper als eine Schule echten natur- und kunstgemässen Gesanges, dieser Grundlage aller Musik, unterhalten. Diese Kunstanstalt gehört zum unvergänglichen Ruhm unserer erhabenen Regentenfamilie der Kunstgeschichte an. Aber es werden nur noch wenige Sachkenner leben, die noch selbst die frühere italienische Oper zu Dresden gehört haben. Deshalb werden solche Erinnerungen nicht ohne Werth, nicht ohne Interesse sein; war doch die hiesige italienische Oper zugleich die beste Schule für den Vortrag in der Musik überhaupt, wie die grösseren Meister gertheilt haben. So sagte Rode, der weltberühmte mustergiltige Schöpfer unseres heutigen Violinspiels, das er bis an die Grenzen des wahrhaft Schönen vervollkommnete, und welches nach seinem Muster der grosse Altmeister Spohr noch mehr systematisch ausgebaut hat, zu Anfang dieses Jahrhunderts einem der ersten Meister der hiesigen kgl. Kapelle, es sei kein Wunder, wenn in ihr ein grosser, schöner Ton herrschte, denn sie hörten fortwährend die grossen Sänger, und er habe sich stets nach solchen gebildet.

Die hiesige italienische Oper stand in den letzten Jahren ihres Bestehens in hoher künstlerischer Blüthe. Es war dies das Verdienst des unsterblichen, in der ganzen Grösse seines Charakters und seiner vielseitigen und doch mit echt königlicher Würde in nicht amtlichen Sachen vor dem grossen

Publikum zurücktretenden Bildung noch gar nicht genug gewürdigten Königs Friedrich August des Gerechten, über dessen segensreiches Walten auch für die Kunst hier aus unmittelbarer Nähe Einiges zu bemerken von hohem Interesse sein wird. Er war ein gründlicher, auch theoretisch durchgebildeter Kenner der Musik, hat unter Kapellmeister Schuster's Namen Mehreres für Kirchenmusik geschrieben, unter Anderen das *Salve Regina*, welches in hiesiger katholischer Hofkirche nach jeder Beisetzung eines verstorbenen Mitgliedes der königlichen Familie aufgeführt wird, und ein *Te Deum*, welches früher am Schlusse gewisser, neuerdings veränderter Andachten aufgeführt wurde. Man hat ihm seine vorherrschende Begünstigung der italienischen Musik und der italienischen Künstler zum Vorwurfe gemacht. Aber diese leisteten damals das Bedeutendste; die grossen classischen Opern, vor allen Mozart's Opern wurden alle mit italienischem Texte aufgeführt, und sein Wohlgefallen an Rossini hat wohl die Nachwelt gar zu sehr gerechtfertigt, denn vermöge seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe selbst in seinen leichtsinnig bearbeiteten Opern, und vermöge seiner Meisterwerke, des »Barbier von Sevilla«, des »Tello«, des *Stabat mater*, der *Soirées musicales* gilt wohl Rossini jetzt allgemein für ein grosses musikalisches Genie. Dazu kam, dass dem so schwer geprüften hohen Herrn wohl nicht zu verdenken war, wenn er bei der heiteren Muse Rossini's Erholung suchte. Er wusste aber auch schöne deutsche Musik vollkommen zu würdigen. Mit Kapellmeister Naumann ging er dessen Messen durch und sagte diesem, was ihm darin mehr oder weniger gefallen hatte. Allerdings hatte unser grosser Carl Maria von Weber von der italienischen Partei viel zu leiden, aber beim König that ihm sein schroffes, freilich sehr erklärliches, wenn auch nicht ganz gerechtfertigtes Auftreten gegen italienische Musik und italienische Künstler viel Schaden. Der wahrhaft ritterliche, durch und durch edle König sah es als seine Pflicht an, die von ihm ins Land berufenen Fremden möglichst zu schützen, und der Teufelspuk im Freischütz war nicht nach seinem Geschmack, er mochte wohl vermöge seiner gar zu ersten Lebenserfahrungen, wie man so sagt, den Teufel nicht gern an die Wand gemalt sehen. Seine Verkörperung wegen Vorliebe für die italienische Musik war der politischen ähnlich. Er hat Napoleon nicht geliebt, die Charaktere beider waren ja zu verschieden; Napoleon bezeichnete ihn als eine Seltenheit, als einen Mann ohne Leidenschaft; er ist ja, von Oesterreich und Preussen verlassen, nur der Macht Napoleon's gewichen, der andernfalls das sächsische Staatsgut für gute Beute erklärte; der König mag wohl von dem Genie Napoleon's mit Achtung erfüllt worden sein, aber wenn er das Bündniss mit ihm hielt, so glaubte er, dies vermöge »der Politik des ehrlichen Mannes« thun zu müssen. Fast tragisch ist das Lebensbild, dass des erhabenen Königs kluger Jugendfreund, Graf Marcolini, der einflussreiche Mäcen sächsischen Kunstlebens, ihm fussfällig von der Abreise zur Leipziger Schlacht abrieth, die Rückkehr des edlen Fürsten aber nicht mehr erlebte.

Nun aber zur italienischen Oper zurück.

Eine unvergesslich glänzende Erinnerung zu Anfang des bemerkten Zeitraumes ist die an den jugendlich schönen, trefflichen, leider früh verstorbenen Tenoristen Cantu, wie er in dem Duett für zwei Tenöre in Spontini's »Vestale« hinreissend schön, wenn schon mit dem weniger bedeutenden Tibaldi, den Licinius mit der ganzen Gluth des italienischen Feuers sang. Tibaldi's Tochter war die so berühmt gewordene Altistin, eine edle Dame, die besonders in Rossini's »Tancredi« mit ihrer hohen Gestalt und ihrem charaktervollen südlichen etwas männlichen Gesicht viel Glück machte. Die Cavatine in dieser Oper: »Di tanti palpiti« wurde mehr und länger gefeiert, als sie es verdient. Nicht uninteressant ist, dass diese grosse Künstlerin das erste Mal vor Angst nicht auftreten konnte und deshalb

die Aufführung des »Tancredi« unterbleiben musste. Die Sandriai behauptete lange die Stelle der Primadonna, obschon mit wenig Stimmmitteln, so doch mit vorzüglicher musikalischer Bildung und trefflichem Spiel; zu letzterem ist vielleicht zu erwähnen erlaubt, dass sie die Verkürzung des einen Fusses vollständig zu verbergen wusste. Mittelmässig waren der Bassist Sassaroli und die Tenoristen Bonsigli und Pesadori. Bonsigli spielte gut, schrie aber sehr, Pesadori hatte eine herrliche Stimme, detonierte aber stark.

Einen trefflichen Sängerkreis bildeten aber später die Palazzezi, die Schiasetti, Rubini, der Bruder des berühmten Pariser Rubini, Zezi, Benincasa, Vestri. Die Palazzezi, das anspruchslose, lebenswürdige Naturkind mit einer Sopranstimme von seltenster Stärke, Schönheit und Umfang, mit einer vollendeten Schule und Coloratur, sie schien die Grösse ihrer ausserordentlichen Erscheinung gar nicht zu kennen. Freilich war sie für ernstere schwerere Musik, für Opern wie Vestalin, Don Juan weniger geeignet, und man durfte ihr nicht zürnen, wenn sie in »Montecchi und Capuletti« von Bellini im Sarge liegend, als der weibliche Romeo, die Schiasetti, vor ihr stehend sang, ein Lächeln nicht ganz unterdrücken konnte. Neben ihr wirkte die Schiasetti mit ihrer schönen Altstimme und trefflichen Methode, mit ihrem feinen Wesen, wenn schon etwas schleppend im Vortrage. Rubini mit seiner zwar etwas dünnen und tremolirenden Tenorstimme, aber als vollendeter Künstler mit edlem Vortrage und grossartigster Coloratur; Zezi mit seiner schönen, vollen, wenn schon wenig biegsamen Bassstimme von bedeutender Tiefe. Benincasa wirkte ausserordentlich als echt italienischer Buffo mit wenig Stimmmitteln, aber ausserordentlicher Sicherheit und Beweglichkeit der Stimme und mit seiner ebenso natürlichen als unwiderstehlichen Komik. Es war dieser Sängerverein eine wahre Schule für italienischen Gesang, ja für Gesang überhaupt. Unser Vestri hatte neben diesen Sängern zwar keine sehr grosse klangvolle Stimme, aber seine echt italienische Methode machte sich noch weit später in seinem Alter im Kirchengesange wie ein reineres, edleres Element geltend. Auch zwei deutsche Damen wussten sich das italienische Element des Gesanges mit grosser Vollkommenheit anzueignen, früher, Cantu zur Seite, die schöne, lebenswürdige Funk aus guter Familie aus Meissen und später Fräulein Veltheim mit ihrem ausserordentlichen musikalischen Talent, mit ihrer glockenhellen, umfangreichen, wenn schon nicht vollen Stimme, mit ihrer unfehlbaren Intonation und Sicherheit. Sie war besonders eine musterhafte Königin der Nacht in Mozart's »Zauberflöte«. Den Glanzpunkt erreichte aber dieser Sängerverein, als, leider nur auf kurze Zeit, der junge, schöne Bassist Salvatori, ein Mann von edlem Wesen aus guter Familie, mit seiner prächtigen Stimme eintrat. Die Aufführung des »Don Juan« von Mozart wird den damaligen kunstsinnigen Zuhörern unvergesslich geblieben sein, in der Salvatori den Don Juan sang, und gerade durch sein etwas besangenes, zurückhaltendes Spiel der Rolle den so nothwendigen Reiz einer gewissen Vornehmheit verlieh; Zezi dagegen mit seiner breit getragenen Stimme und mit seiner majestätischen Gestalt den Commandatore sang, während Benincasa mit seinem natürlichen Witze (besonders bei einer mehrere Ellen langen Liste der Liebschaften seines Herrn) mit einer unerhörten Zungenfertigkeit, und mit seiner Lebendigkeit einen köstlichen Leporello darstellte, die Palazzezi die Elvira, die Veltheim die Donna Anna, Rubini den Ottavio, die Schiasetti die Zerline mit edlem Anstande sang. In ihrem Privatleben waren diese Italiener anständige, auf Zurücklegung von Mitteln für ihr Alter ganz im Sinne ihres erhabenen königlichen Herrn bedachte Personen, im Umgange fast stets heiter, freundlich, scherzhaft, bescheiden. Sie unterstützten auch bereitwillig die ausgezeichneten Mitglieder der kgl. Kapelle in den Concerten dieser Künstler mit ihrem mei-

sterhaften, für den Besuch solcher Concerte mit Recht entscheidenden Gesange, dem ja doch kein Instrument gleichkommen kann, und zwar nur mit grossen Arien; Lieder hielt man damals für die mit Orchester gegebenen Concerte nicht für genügend. *)

Von Opera wurden aufgeführt: Cimarosa's »Heimliche Ehe«, Spontini's »Vestalin«, bei deren Einstudirung früher noch der spätere lebenswürdige Musikdirector der Leipziger Gewandhausconcerte Pohlentz im Chor mitgewirkt hat, Mozart's Opera »Don Juan«, »Zauberflöte« (Flauto magico), »Figaro's Hochzeit« (Nozze di Figaro) mit den so sangbaren italienischen Texten und den zu den Accorden auf dem Pianoforte ausgeführten Recitativen, die im Munde des Italieners, ein unbeschreiblich interessantes Mittelding zwischen Gesang und Sprache bildend, rasch dahin eilten, die Störung der Musik durch blosses Sprechen vermieden und angenehme Ruhepunkte zwischen den einzelnen Stücken der Oper boten, freilich im Deutschen schon wegen der vielen Mißlaute viel schwerfälliger erscheinen würden. Die Italiener zählen bekanntlich unsern unsterblichen Mozart als den Schüler Cimarosa's zu den ihrigen; jetzt rechnet freilich diesen Hoch- und Deutschmeister der Musik die ganze Welt zu den Ersten der ihrigen. Später beherrschte Rossini mit seinen Opera fast ausschließlich die italienische Opera; neben ihm kamen Opera von Mercadante vor, dem neuerlich in Neapel ein unschönes Denkmal gesetzt worden ist, seine geangenehme Opera »Elisa e Claudio« und zwei schöne Opera Meyerbeer's, der damals noch ganz im Stile Rossini's schrieb, »Margarethe von Anjou« und »Crociato« (der Kreuzfahrer), ausserdem mehrere Opera des damaligen hiesigen Kapellmeisters Morlacchi, der besonderer Besprechung vorbehalten wird, und zuletzt Opera von Bellini.

Die Kritik über Rossini kann man wohl als abgeschlossen betrachten. Der früher eben so geschmähte als gefeierte Meister der Töne bleibt dennoch ein sehr grosses musikalisches Genie; an Reichtum der Melodie übertrifft er noch unsern unsterblichen Mozart, hinter dem er freilich sonst gewaltig zurückbleibt. Er hat früher sehr leichtsinnig, oberflächlich und sehr schnell gearbeitet, und seine Form ist oft schablonenartig. Bei einer zu strengen Kritik dieser Leichtfertigkeit vergass man aber oder verhehlte sich aus classischer Heuchelei, dass man sich in der Musik wie in anderen Künsten nicht immer ernst, sondern auch oberflächlich heiter unterhalten will, dass Rossini's Musik auch glanzvoll und grossartig ist, und dass Rossini der Schöpfer der neueren glänzenden Instrumentation ist, die wir nicht mehr entbehren können; dass auf seinen Schultern Auber, Meyerbeer und ihre neueren Nachfolger standen. Wenn Gellert mit seinem einfachen Satze: »Erfindung macht den Menschen gross« Recht hat, so kommt der in geistiger Hinsicht allerdings riesengrosse Beethoven nicht gegen Rossini auf, wenn er sagte: »Was bleibt ihm denn, wenn ihr ihm seine Melodien nehmt!« Diese hat aber kein Anderer und kann ihm Niemand nehmen, abgesehen davon, dass Beethoven's Urtheil Rossini's Meisterwerken gegenüber nicht bestehen kann. Der echte Kunstkenner, der mit Beruf zur Kunst ihr Gebiet vorurtheilsfrei übersieht, wird Baillet's Standpunkt einnehmen, dass jedes Kunstmittel gut ist, wenn es am rechten Orte mit allgemeiner Wirkung angewendet wird.

(Schluss folgt.)

*) Möchte der Geschmack in diesem Punkte nur bald wieder der frühere werden! Die Liedersingerei in unseren Concerten ist fast zu einem Unfug ausgeartet. Unsere besten Sänger wissen das recht gut, aber ihnen fehlt der Muth, gegen die Mode anzugehen.

D. Rod.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Was ist Styl! Betrachtungen und Beispiele zur Kritik der Idee einer Stylbildungsschule in Bayreuth. Leipzig, Louis Senf. 1880.

Alle Welt müßte mit der Idee einer Stilbildungsschule gleichviel wo — einverstanden sein, wenn es sich bei dem Begriffe des Stiles um die künstlerische Ausführung handelte; allein die ganze Abhandlung ist abermals nur wieder eine *oratio pro domo*, eine gewohnte Weibrauchspreche für den Meister der Meister, dem bereits das Prädicat: überpersönlich beigelegt wird. Die Broschüre enthält neben vielem Wahrem, Unanfechtbarem ebenso viel Halbwahres, Schiefes, Unhaltbares. Selbstverständlich wird der Oper, als einer nichtdeutschen Erfindung *a priori* ein Unstil vindicirt, um den einzig wahren deutschen Stil des Wagner'schen Musikdramas desto besser glorificiren zu können. Um eine Parallele zu ziehen, müßte ein Makart verlangen, dass man alle Meister vor ihm auf einem Scheiterhaufen verbrenne, damit ja alle Welt zu dem einzig wahren Kunststil der Malerei erzogen werden könne. — *Habebat sibi!* Der Meister bleibe immerhin bei seinem Stil, aber seine Jünger sollten doch bedenken, dass das Zukunftsideal sich nicht werde uniformiren und umformen lassen trotz aller Stilbildungstendenzen, und wären sie noch so gut gemeint. Bei dem Kosmopolitismus des Deutschen und des Musikcharakters überhaupt berührt dies überflüssige Betonen des Deutschthums doppelt unangenehm.

Wenn Mozart und Weber gnädigst bei der Gelegenheit erwähnt werden, so sollte doch der Schreiber der Broschüre gefälligst bedenken, dass es sehr lobens- und wünschenswerth wäre, wenn die anzuhoffende Stilbildungsschule sich als nächstes Ziel, als eine Hauptaufgabe stellte, dieser beiden und noch einiger anderer Meister Opern vor allem kunst- d. h. stilwürdig aufzuführen. dann würde die jetzt sehr stark anzuzweifelnde Parteilosigkeit der Zukünftler sich das neidenswerthe Prädicat »der Gerechtigkeit« auch gegen Andersgläubige mit vollem Rechte verdienen, und mancher unnöthige Zwist wäre hinweggeräumt, die krassen Gegensätze wären geschwunden. So aber merkt man die Absicht einer abermaligen Glorification des Einen Meisters und wird sehr verstimmt. Und doch könnte Wagner mit seinen Erfolgen allenthalben zufrieden sein, getrost der Zukunft überlassend, ob sie mit ihm bis zu Lohengrin oder noch über die Nibelungen und Parzifal hinausgehen will.

Wenn der Verfasser nachweisen will, dass der Meister, weil productiv der bedeutsamste der Neuzeit, deshalb gerade auch der grösste als Reproduciv sein müsse, so ist das ein Fehlschluss, obwohl wir Wagner's vorwiegendes Directionstalent damit gar nicht in Zweifel ziehen wollen. Es ist ja doch erwiesen, dass Habeneck in Paris nicht productiv war und doch einen Beethoven dort einbürgerte. Man wolle doch bedenken, dass das Ideal eines wirklich stilvollen Vortrags zu verschiedenen Zeiten wechselte; *non omnia possimus omnes*, und heute noch macht eine Bianchi als Amine Furore, obschon diese »Oper« längst verblasst ist. Das Ideal wahrer Declamation hat Wagner ebenso wenig erfunden, das aber ist bei ihm neu, dass er bei wahrster Declamation und gesuchter Füllselmelodie für den Sänger in seinen »Nibelungen« eben deshalb nur halbe Effecte erzielt. Himmelhoch jauchzend und zum Tode gelangweilt — das sind die beiden Pole, zwischen denen der Zuhörer bei den »Nibelungen« schwankt.

Wenn der »Nibelungenschüler« Herr Ernst Seidl mit Titus in Leipzig reussirte, was beweist das? Jedenfalls, dass sogar ein Titus noch lebensfähig als verfehlt »Oper« sein kann, wenn ein Wagnerianer objectiv und gerecht vorgeht und nicht sich dazu verleiten lässt, andere Werke zu bagatellisiren und zu terrorisiren.

Was der Verfasser über musikalisch-dramatischen Stil, »unsichtbares Orchester« u. s. w. sagt, ist nicht mehr neu, ebenso wenig, was er von der Pantomime sagt, in diesem Sinne ist ein Fortschritt und eine Stilbildungsschule immerhin erwünscht, doch sollte man den Rückschritt insofern nicht scheuen, wenn es sich um den schönen Ton beim Sänger handelt. Es klingt geradezu komisch, wenn der Verfasser alle Anklage gegen Wagner bezüglich frevelhafter Stimmbehandlung zurückschleudert »auf die mangelnde Stilbildungsschule in Bayreuth« (S. 31), wenn er eingesteht: »die eigentliche Gesangkunst warf man mit leichtsinnigem Vergnügen über Bord, so dass sie schmäblig auf Niewiedersehen versank, und steuerte lustig weiter mit dem schwellenden Winde des affectiven Euthusiasmus für das gesetzlose absolut Dramatische.«

Welche unerhörte Einsicht und Aufrichtigkeit von Seite eines Vollblut-Wagnerianer, der noch von Gesangkunst spricht, ohne zu bedenken, wie viel sein Meister hiebei durch Wort und That mitverschuldet hat. Hat doch Wagner selbst das *bel canto* als überwundenen Standpunkt erklärt und in seinen Nibelungen dem Wort die That folgen lassen. »Die *afresco* Malerei der äussersten Incorrectheit« nennt der Verfasser so manche Aufführungen Wagner'scher Werke mit vollem Rechte, und es kommt uns vor, als überkomme ganz Bayreuth urplötzlich die Reue, dass das Kind mit dem Bade verschüttet, die letzten Reste schöneren Gesanges verpöbt worden, alles correcterer Declamation zu Liebe — mit einem Wort: dem Meister wird fast ob seiner Gottähnlichkeit bange, die ganze Broschüre ist eine Färfare zum Rückzug, ein leibhaftiges *pater peccavi*, man will also die Sänger veranlassen, wieder singen zu lernen, dies Singen will nun eine Schule lehren, die das Singen so lange perhorrescirt hat. Wenn der Teufel die Tugend predigt, ist das jedenfalls ein Schauspiel für Götter.

Ein alter Sänger.

Für Violine mit Pianoforte.

J. Kocak. Drei Violinstücke mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 4 \mathcal{M} 30 \mathcal{F} . Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Solidität in Anlage und Gestaltung lässt sich den Stücken nicht abprechen, auch sind sie nicht gewöhnlicher Art. Freilich, was unmittelbar anregt und anzieht, das besitzen sie weniger, trotzdem werden sie von guten Geigern voraussichtlich mit Interesse gespielt werden. Am meisten hat uns No. 3, »Capriccio« gefallen, es ist Charakter und ein gewisser Schwung in ihm. Die oft hohe Lage der Solostimmen dürfte die Stücke Dilettanten schwierig erscheinen lassen. Im Uebrigen haben wir keinen Grund, sie nicht zu empfehlen.

Edouard Lalo. Romance-Serenade pour Violon solo et orchestre. (Edition pour Violon et Piano.) Pr. 2 \mathcal{M} 30 \mathcal{F} . Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Erst seit der berühmte Geiger Sarasate Compositionen von Lalo zu Gehör brachte, ist dessen Name aufgetaucht, so viel uns erinnerlich. In den uns zu Gesicht gekommenen Berichten werden die Compositionen Lalo's als bedeutend nicht geschilbert. Auch dem vorliegenden Stücke kann man, was Erfindung anlangt, besondere Bedeutung nicht vindiciren. Es trägt aber Serenaden-Charakter und ist theilweise pikant und nicht ohne Effect. Virtuosen mögen es mit ihm versuchen und es auf das Urtheil des Publikums ankommen lassen. Vielleicht verleiht ihm die Orchesterbegleitung mehr Reiz, uns liegt es nur mit Clavierbegleitung vor.

K. Nápravnik. Fantaisie sur des thèmes russes pour Violon et orchestre. (Arrangement pour Violon et Piano.) Op. 30. Pr. 4 *M.* Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Der Componist hat mit dem Stoffe, den er sich zur Verarbeitung gewählt, nämlich russischen Themen, ein effectvolles Stück hergestellt, mit dem der Solist, vorausgesetzt dass er ein sehr tüchtiger Geiger ist, beim Publikum wohl etwas machen kann. Er operirt geschickt mit den Themen, die auch an und für sich ganz interessant sind, namentlich das auf S. 10 unverhüllt auftretende Thema in dreitaktigen Rhythmen. Für Concertspieler, glauben wir, ist es ein dankbares Stück und dieses mag es empfohlen sein.

Emil Sauret. Canzonetta et Valse-Caprice pour Violon et Piano. Op. 7. Pr. 4 *M.* 50 *Fr.*

— **Scherzo fantastique pour Violon avec accompagnement de Piano.** Op. 9. Pr. 4 *M.* 50 *Fr.*

— **Lesghinka. Danse populaire de Caucase de A. Rubinstejn transcrit pour Violon et Piano.**

Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Herr Sauret ist ein ausgezeichnete Geiger, vor dem wir allen Respect haben. Nicht in gleichem Maasse können wir ihn als Componisten respectiren. An modernen Virtuosen-Compositionen pflegt man im Allgemeinen keinen zu hohen Maassstab anzulegen, aber von Erfindung bis zu einem gewissen Grade will man doch auch bei ihnen sprechen können. Diese fehlt jedoch Sauret's Sachen, den vorliegenden wenigstens, und es will uns bedünken, als werde Herr Sauret auf diesem Felde keine Erfolge erringen. Das Scherzo Op. 9 ist ohnehin auch viel zu breit ausgesponnen. Für das »Lesghinka« betitelte Stück kann man sich noch am meisten interessiren, weil ihm zwei fremde Themen zu Grunde gelegt sind. Möglich, dass der, welcher den Virtuosen in den Vordergrund stellt, seine Rechnung bei den Sachen findet, für den musikalischen Werth derselben würde es freilich nichts beweisen.

Constante Singer. Romanze für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 4 *M.* 50 *Fr.* Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Ein gefälliges und nicht gar schwer zu spielendes Stückchen, das sich ohne Affectation giebt und deshalb freundlich aufgenommen werden wird. *Frck.*

Für Clavier.

Alexander Bern. Gavotte für das Pianoforte. Pr. 4 *M.* 30 *Fr.* Berlin, Adolph Fürstner.

Die Gavotte ist gleich dem bereits angezeigten hübschen Walzer von Bargiel eins von den vom Verleger herausgegebenen Albumblättern (No. 7). Sie spielt sich gut, hört sich gut an und besitzt den Charakter der Gavotte, ohne sich jedoch durch besondere Originalität auszuzeichnen. *Frck.*

Aufführung des Samson in Elbing.

Elbing, den 19. September 1880.

Die wahre edle ernste Kunst feierte in der vorgestrigen Aufführung des Händel'schen Samson in Elbing und in der heutigen Wiederholung derselben in dem grossen Remter des Marienburger Schlosses ein seltenes Fest. Herr Cantor Odenwald aus Elbing hatte mit dem von ihm geleiteten Elbinger Kirchenchor das Werk nach der Originalpartitur der deutschen Händelgesellschaft mit sehr geringen Fortlassungen einstudirt, und das — zumeist aus Lehrlingen der hiesigen Pol'schen Kapelle gebildete Orchester mit unendlicher Mühe so weit geschult, dass es allen billiger Weise zu machenden Anforderungen genügte. Herr Orgelbauer Terletzke hatte zur Förderung

der Kunstbestrebungen des Herrn Odenwald in aufopfernder Weise wiederum zu beiden Concerten eine (diesmal grössere) Orgel mit neun Registern und Pedal blos gegen Erstattung der baaren Kosten der Aufstellung hergegeben und Herr Cantor Grabowski zu Marienburg, ein würdiger Vertreter der ersten Richtung in der Kunst, die Orgelpartie übernommen. Dazu kam diesmal ein ausgezeichnetes Ensemble von Solokräften. Vor allem erwarb sich die Concertsängerin Fräulein Henriette Hildebrandt aus Berlin — deren vortreffliche Leistungen noch, als sie Schülerin des Herrn Odenwald war, als Othniel (im Josua), als Cyrus (im Belsazar) und als Orpheus (in Gluck's gleichnamiger Oper), in diesen Blättern rühmend anerkannt worden sind, — mit ihrer herrlichen, sympathischen und vollkommen geschulten Altstimme durch die wohlüberdachte, in sich abgewogene und vollkommen abgerundete, von dem Geiste des grossen Meisters gesättigte Wiedergabe des Micha den Dank aller Zuhörer, insbesondere der wahren Kenner. Der Vortrag war in der That makellos, nicht blos in den Cantilenen, sondern auch in den durchcomponirten und was noch mehr sagen will, in den Secco-Recitativen, bekanntlich sonst die schwächste Seite unserer deutschen Sänger. Wie mit dem Herzblut der Sängerin getränkt erschien das erste Recitativ »Blickt her, den Helden schaut!« und die folgende Arie: »O Abbild der Hinfälligkeit«. Rühmlich bestanden die übrigen neben ihr. Zunächst Herr Domsänger Hauptstein aus Berlin (Samson) mit seiner kernigen, in allen Tonlagen ausgeglichenen, in der Tiefe ebenso wie in der Mittellage und Höhe, kräftigen und wohlklingenden Tenorstimme. Man kann sich den Samson kaum besser repräsentirt wünschen. Nicht genug ist anzuerkennen, dass er im Anfange, in richtiger Erkenntnis der Stimmung Samson's, auf den Beifall der weniger Verständigen verzichtend, das Metall seiner Stimme dämpfte und in der Tonfärbung den Trübsinn und die Melancholie des aufs Tiefste erniedrigten Helden allein richtig zeichnete, dann aber wie mit Blitzesschlag (in der grossen, überaus anstrengenden Arie: »Warum liegt Juda's Gott im Schlafe) die Heiden traf.

Herr Domsänger Adolph Schultze aus Berlin hatte sowohl die Partie des Manoah, als auch die des Harapha übernommen. Mit hohem künstlerischen Ernste hatte er beide auf das Sorgfältigste studirt, und dem Manoah wurde er mit seinem weichen, sympathischen Bariton vollkommen gerecht. Zu dem Harapha gehört ein massives Organ, dennoch erledigte er sich auch dieser Aufgabe mit echt künstlerischem Verständnisse.

Fräulein Leinweber aus Königsberg sang die Delilah mit angenehmer kunstgebildeter Stimme und gutem Vortrage. Wenngleich sie dieser Sirene noch nicht alle Zauberkünste abgelauscht, so kann sie doch auf ihren Erfolg stolz sein. Denn das Publikum lobte die Taubearie und »Die flüchtigen Freuden greift geschwind« mit lautem Beifall. Sie hat es also doch verstanden, den Hörern das, was der Meister mit diesen beiden Piécen beabsichtigte, klar zu machen. Ausserdem errang sie mit der Arie der Israeliten gegen den Schluss des Werkes: »Kommt all ihr Seraphim«, unterstützt durch ihren hellen, in der Höhe leicht ansprechenden Sopran einen vollen Applaus.

Die Gesänge der Philisterin (»Ihr Männer Gazas« und »Gott Dagon hat den Feind besiegt«) wurden von einer Dilettantin Fräulein B. mit angenehmer Stimme sachgemäss vorgetragen. Fortgelassen waren die Nummern des J. Rieter-Biedermann'schen Clavierauszuges 6, 7, 8, 9, 15, 16, 18, 19, 20, 29 im ersten, Nr. 31, 32, 33, 47, 52, 53, 54 im zweiten, No. 62, 63, 68, 70, 79, 83 im dritten Act. Die Ausführung der übrigen 66 Nummern des Werkes nahm (die Pausen zwischen den Acten ungerechnet) $2\frac{3}{4}$ Stunden in Anspruch. Das Publikum folgte mit grosser Spannung bis zum Schlusse, ein Beweis also, dass diese Werke, bei guter Ausführung, durch ihre Länge nicht ermüden.

An diesen Bericht kann ich nicht unterlassen noch einige Bemerkungen zu knüpfen. Das Wagniss, die herrliche Scene zwischen Samson und Delilah im zweiten Acte ganz und unzerpflückt vorzuführen, wäre also gelungen und mit vielem Erfolge.

Das Verschneiden der Secco-Recitative und die Weglassung der Arie des Samson »Dein Reiz hat mich gestürzt in Fluche«, sowie der Arie der Delilah »Die flüchtigen Freuden greif geschwind«, wie sie in der englischen Novello'schen Ausgabe und in der v. Mosel'schen Bearbeitung beliebt worden, ist also nicht nothwendig. Diese Nummern sind vielmehr des Contrastes wegen und um einer Ermüdung durch Monotonie vorzubeugen, erforderlich. Das Publikum, das doch sicher diese Musikstücke noch niemals gehört, spendete ihnen reichlichen Beifall.

Chor und Orchester waren gut einstudirt, und an der exacten Ausführung war nichts auszusetzen. Aber einem feineren Beobachter, welcher den früheren Aufführungen des »Jonas« und des »Belshazzar« beigewohnt, konnte es nicht entgehen, dass die Wiedergabe dieser Werke reifer war. Das erklärt sich zum Theil aus dem Wechsel in dem Personal der Chorsänger und des Orchesters, zum grossen Theil aber ist es auch eine Folge davon, dass beide seit zwei Jahren kein Händel'sches Werk aufgeführt und so mit diesem grössten aller Gesangsmeister die Fühlung verloren haben. Möge dieses eine Mahnung für den um die grosse ernste Musik so sehr verdienenden Dirigenten des Chores sein.

Händel hat mindestens so viel grosse bleibende Oratorienwerke geschrieben, als alle übrigen Musiker zusammen, darum liegt es nur in der Billigkeit, dass auf eines von einem andern unserer grossen Meister immer wieder ein Händel'sches Werk folgen muss. Endlich hat Referent, wie schon früher, so auch bei der jetzigen Aufführung empfunden, wie nothwendig es ist, ernste Schritte für die Heruntersetzung des Kammertones auch in den Provinzialstädten zu thun. Was nützt die herabgesetzte Stimmung in der Hauptstadt, wenn die hohe Stimmung in den Provinzialorchestern bleibt! Die ganze Musik verliert durch die hohe Stimmung an Volumen und somit auch an Würde und Wohlklang. Und wenn man in dem in seiner Art ganz einzig schönen akustischen Remter des Marienburger Schlosses, wo jeder Ton sich in wunderbarer Weise vergrössert und veredelt, den Uebelstand weniger empfindet, so tritt er um so auffälliger in kleineren Concertsälen hervor. Wie verwirrend es auf die aus der Residenz zu uns kommenden Solosänger wirken muss, wenn sie nun mit einem Male z. B. Coloraturen um einen halben Ton höher singen sollen, als sie dieselben studirt haben, liegt für jeden Sachverständigen auf der Hand.

Hier muss, und zwar durch Unterstützungen der Musiker zum Ankauf neuer Blechinstrumente aus Provinzialfonds, etwas geschehen. Mit einigen hundert Thalern liesse sich da viel bessern.

Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction.

II.

Schon nach vier Monaten konnte sich Stockhausen nicht länger mit der Methode, die in der Chorklasse offenbar gehandhabt wurde, einverstanden erklären, umso mehr sie ohne seinen Rath und sein Wissen betrieben wurde, und so nahm er sowohl Anlass, einen ausführlichen Brief an den Director zu schreiben, welcher niemals beantwortet wurde, als auch dem Herrn Fleisch seine Ansichten schriftlich mitzutheilen.

In dem Brief an Herrn Raff wies Stockhausen auf das unrichtige Verhältnis der Stimmen bei den Chorbüngen hin und sprach seine Befürchtung aus, dass man bei einer solchen Behandlung und Vertheilung von Anfang an auf der Stufe eines Dilettanten-Vereines stände. »Da ich aber weiss, dass das nicht Ihr Wille ist, Herr Direc-

tor«, schrieb er wörtlich, »und Sie mir in § 3 meines Contractes die Verpflichtung vorgeschrieben haben, den Unterricht der Hülfslehrer in meinem Sinne zu regeln und zu beaufsichtigen, sowie auch die Chorschule zu überwachen, halte ich es für meine Pflicht, gegen solche Chorbüngen Einsprache zu thun.« Der Brief ging dann des Näheren auf die nothwendige Behandlung der Stimmen und die drohenden Fehler und das gefahrbringende angestrengte Singen ein und drückte den Wunsch aus, dass die Schüler bis Ostern weiter sollegiren sollten; wäre es aber der Wunsch des Directors, dass Chorbüngen stattfinden sollen, so möchte er doch als erster Gesangslehrer darüber befragt werden. Trotz des Gegenwortes des Directors, dass vor Ostern keine vierstimmigen Chorbüngen stattfinden sollten, ständen nun aber wenige Tage nachher, ohne Wissen des ersten Gesangslehrers, die ersten Übungen angezeigt. Schliesslich bat Stockhausen, dem Herrn Fleisch § 3 seines Contractes vorlesen zu wollen. — Dem Herrn Fleisch schrieb Stockhausen, dass er einen ausführlichen Brief an Herrn Director Raff geschrieben, da Herr Fleisch wieder ohne sein Wissen und ohne seinen Wunsch alle Zöglinge zu einer Chorbüngen berufen hätte, und gab ihm, »von dem Wunsche beseelt, dass unser Verhältnis an dem Hoch'schen Conservatorium ein angenehmes, collegialisches bleibe«, aus seinem Contract mit dem Director den § 3 *extenso* zu lesen. Mit Recht fragte er: »Wie soll ich nun die Chorschule überwachen, wenn Sie mir nicht anzeigen, dass nicht mehr sollegirt, sondern vierstimmig gesungen wird? Ich hatte Sie darum gebeten, vor Ostern den Chor nur sollegirand einzüben. Da ich nun später bei öffentlichen Aufführungen den Chor zu leiten haben werde, wünsche ich, dass von Anfang an das Stimmverhältnis ein richtiges sei, und dass die Wahl der Musik vom Herrn Director, Ihnen und mir gemeinschaftlich berathen werde.« »Sollen wirklich,« schrieb ich unserem Director, »unsere Zöglinge Liederchen von Hauptmann und Rheinberger studiren, bevor sie z. B. das *Ave verum* von Mozart kennen?« Ich hoffe daher, dass Sie in dieser wichtigen Sache, wie ich, einen idealen Standpunkt einnehmen, ich wünsche überhaupt, dass wir einen festen Plan entwerfen und unseren Zöglingen von Anfang an gute, kräftige Kost vorsetzen. Wir sind im ersten Jahr hauptsächlich mit der Ton- und Stimmbildung beschäftigt, und da scheint mir der getragene a Capella-Gesang diesen Bestrebungen entsprechend zu sein.«

Das waren nicht nur für einen ersten Gesangslehrer gerechtfertigte Forderungen und Bemerkungen, sondern überhaupt goldene Worte. Aber dieselben wurden nicht nur durchaus nicht beachtet, sondern man nahm sie einfach übel. Und direct liess sich den Hülfslehrern kein Vorwurf daraus machen, denn — und hier hat man in der That Grund zu staunen — es stellte sich im Verlaufe der Verhandlungen die Thatsache heraus, dass die verschiedenen Contracte mit den Gesangslehrern eine ganz widersprechende Fassung hatten, indem die Herren Fenn und Fleisch nach Lesung des Stockhausen'schen Contractes beide auf ihr Ehrenwort versicherten, dass sie contractlich als Lehrer, also selbständig engagirt seien, dass das Wort »Hülfslehrer« in ihren Contracten absolut nicht vorkäme.

Das denkbar Wunderbarste leistete dann ein Brief des Herrn Director Joachim Raff vom 11. April 1879 an Professor Stockhausen, welcher nicht nur von den grössten und ungerechtfertigsten Vorwürfen, sondern geradezu von absichtlichen Beleidigungen strotzte. Die Veröffentlichung dieses Briefes allein könnte hinreichen, den Beweis zu liefern, in welcher Weise der Director des Hoch'schen Conservatoriums seine Stellung verkennt und seiner Schule schadet. Das Blut eines jeden Unbetheiligten muss sich beim Lesen dieses Schreibens empören, dessen wohlthätiger Groll unbegreiflich und dessen wohlüberlegte, zugespitzte Aeusserungen und das noch weit grobere Geschütz des Hinterhaltes geradezu unverzeihlich sind. Um gleich den Kernpunkt vorweg zu nehmen, führen wir wörtlich an, was Herr Raff einem Manne, wie Stockhausen zu sagen wagte, der nicht nur in einem langen Leben durch seinen persönlichen Vortrag die höchsten Kunstausserungen bewiesen, sondern auch Concertaufführungen, besonders in der Reichshauptstadt, geleitet hatte, die als unübertrefflich anerkannt sind. »Nichts, geehrter Herr, — schrieb Herr Joachim Raff, welcher selbst bei den Aufnahmeprüfungen auf das stümperhafteste accompagnirte, bei den Übungsabenden den dilettantischsten Vorträgen rathlos gegenüber sitzt und applaudirt und achtzehn Monate später zu Offenbach einer zweimaligen Auführung des »Nachtglagers« durch Schüller der Anstalt Erlaubniss gab und beiwohnte. »Nichts, geehrter Herr, ist in der Kunst so ekelhaft und gefährlich als das dilettantische Musikmachen von Seiten solcher Personen, die auf den Namen Künstler Anspruch erheben und oder gar in einem Kunstinstitute angestellt sind. Die Zöglinge gewöhnen sich viel leichter an eine stümperhafte und saloppe Behandlung der Kunstwerke, als dass sie jener mühsam zu erwerbenden Sicherheit nachstreben, welche allein die künstlerische Ausführung garantirt und diese selbst wieder als Kunstwerk erscheinen lässt.«

An einer anderen Stelle des Briefes stand die nicht misszuverstehende Frage: »Wer ist vorzuziehen, ein künstlerisch gebildeter Dilettant oder ein dilettantisch gebildeter Künstler?« wobei man an die ersten Worte des Prospectes erinnert wird, dass das Dr. Hoch'sche Conservatorium »als seine Aufgabe die vollständige Ausbildung begabter Zöglinge in allen Zweigen der Tonkunst« betrachte.

Raff warf seinem Gesanglehrer tendenziöse ausserhalb der Aufgaben des Instituts liegende Bestrebungen vor, worunter man nur das Interesse und die Vorsorge Stockhausen's für seine Zöglinge verstehen kann, welches er denselben auch zu Hause durch erweiterten unentgeltlichen Unterricht und Chorgesang zu erkennen gab. Der Director beklagte sich ferner, dass Stockhausen nicht darauf Bedacht nehme, nicht nur tüchtige ausübende Künstler, sondern auch Lehrer zu bilden, welche die Principien einer guten Methode fortzupflanzen im Stande seien, während doch Stockhausen gerade so viele Stunden in den Classen der Hülfslehrer zugebracht und sich vergeblich bemüht hatte, ihnen gute Principien beizubringen, während doch gerade diese Classenbesuche dem ersten Gesanglehrer sehr verübelt wurden und während die Chorübungen geradezu hinter seinem Rücken und ohne sein Wissen stattfanden. In der Befürwortung Stockhausen's bei der ersten Lehrer-Conferenz betreffs Anschaffung des Böhm'schen Liederbuchs für die Bibliothek, sowie Einführung von Choralbüchern — welches beides nach Raff's eigenen Worten für den Zweck der Ausbildung im Kunstgesange ganz überflüssige Dinge sind — erkannte der Director den Versuch eines tendenziösen Uebergriffs in die Angelegenheiten der Verwaltung, obwohl später das Böhm'sche Buch zu 30 Mark gekauft wurde und Raff aus der Bitte um ein Choralbuch damals eine confessionelle Frage gemacht und gemeint hatte, die Schulbehörde in Kassel oder Strassburg könnte die Einführung eines Choralbuches in den Classen übel vermerken. Raff traute seinem Gesanglehrer ferner zu, dass diejenigen Schüler, welche den Privatunterricht des Lehrers genossen, auch von demselben im Klassenunterricht bevorzugt würden! —

Und in diesem Tone gingen die Vorwürfe und Beleidigungen ihren Gang fort, die Raff sich offenbar lange aufgespart hatte, um sie bei irgend einer Gelegenheit von der Leber zu lassen, denn im Grunde genommen sollte der Brief nichts anderes sein, als die abschlägige Antwort auf Stockhausen's Anfrage, ob bei der Prüfung nicht unter seiner Leitung vielleicht Handel's »Susanna« aufgeführt werden könnte.

Stockhausen hatte diese Anfrage aus leicht begreiflichem Interesse für die Anstalt selbst gethan und auf Grund derselben eine sachgemässe und erwidende Erörterung gehofft. Zwischen Weihnachten und Neujahr erklärten nämlich plötzlich verschiedene Schüler, sie wollten zur Hochschule nach Berlin. Der Eine beklagte sich, es sei kein Orchester am Conservatorium, der Andere vermisse eine Orgel, der Dritte meinte, in Berlin hätte ein Schüler zweimal $\frac{3}{4}$ Stunden alleinigen Unterricht in der Gesangsklasse, während man in Frankfurt nur zweimal 30 Minuten habe. Stockhausen fragte besorgt den Director, ob es nicht möglich sei, hier eben so viel Gesangs-Unterricht zu gestatten, doch versicherte derselbe, es sei ganz unmöglich, das Budget erlaube keine Mehrausgaben. (Und dabei soll im zweiten Jahr schon ein Ueberschuss gemacht sein!) Nun fiel dem Professor Stockhausen Handel's »Susanna« ein. Die unzufriedenen jungen Leute wollten musiciren. Er überlegte sich, dass mehrere Sopranstimmen sich in die Partie der »Susanna« theilen könnten, die Altstimmen in die des Joachim, für die beiden Richter waren auch Elemente da, namentlich schien die Partie des zweiten Richters, ein tiefer Bass, ein Lockvogel für einen der unzufriedenen Sänger, welcher in der That schon manches daraus studirt hatte. Das Oratorium ist von Handel selbst aus praktischen Gründen gekürzt, der Chor spielt eine unwesentliche Rolle darin, die Chorstimme besass der Professor und stellte sie gern zur Verfügung, das Orchester würde, sagte er sich, der Herr Director gewiss gern zu einer öffentlichen Prüfung stellen, wie er ja solches auch früher versprochen hatte, die jungen Schüler und Schülerinnen aus den Violin- und Violoncello-Klassen, die mitwirken könnten, hätten auch ihre Freude daran — kurz es schien möglich, statt eines bunten Programms dem Curatorium und dem Publikum ein Ganzes zu bieten, wenn — die Orchesterstimmen abgeschrieben werden konnten. Das Oratorium ist höchst selten aufgeführt worden, weil der Schwerpunkt in den Solonummern, die hier ausserdem reichlich vertheilt waren, nicht im Chor liegt. Für eine Schule, wenn sie die Solisten liefern kann, schien die Aufgabe also nutzbringend und verlockend.*)

Stockhausen's bescheidene Anfrage, sein leiser Vorschlag im Interesse der Anstalt brachte ihm nun statt einer sachgemässen Erörterung oder Widerlegung die oben erwähnten unliebsamen

Bemerkungen des Directors, über dilettantenhaftes Musikmachen ein. Ferner schrieb der Director: »Da Sie aber nicht müde werden, immer wieder neue Anläufe zur Durchsetzung irgend welcher Aufführung mit Orchester zu nehmen, die fürs Erste in gentügender Weise noch nicht ermöglicht werden kann, so ersehe ich daraus, dass Sie im Lehramte keine Befriedigung finden, sondern an dem krankhaften Drange laboriren, zu »dirigiren«, was und wie es auch sei, wogegen ich meinerseits gar nicht zu bedauern habe, dass es ausserhalb meines Vermögens liegt, jenem Drange auf Unkosten der wohl verstandenen Interessen unserer Anstalt Vorschub zu leisten. Es soll schliesslich die Bemerkung nicht unterdrückt werden, dass die mangelhafte Aufführung eines sogenannten classischen Tonwerks von Seite des Conservatoriums nicht nur die nachdrücklichste Rüge seitens der Presse provoquiren, sondern auch einen der hiesigen Vereine veranlassen würde, das betreffende Werk mit ausreichenden Mitteln in gelungener Weise vorzuführen.« —

Man weiss wirklich nicht, ob man bei solchen Expectorationen mehr staunen oder empört sein soll. Wusste denn Raff wirklich nicht, wen er vor sich hatte, wer Stockhausen ist, was er geleistet hat? Durfte überhaupt ein Director seinem Hauptlehrer im Gesang auf so empörende Weise vor den Kopf stossen? Da er wissen musste, wer Stockhausen war, — denn sonst hätte er ihn nicht zur Begründung des Ansehens des Conservatoriums und zur Anlockung von Schülern engagirt — und da er auch als überlegender Kopf gilt, so kann man in den Aeusserungen nichts anderes als Absichtlichkeit und directe Suche nach Beleidigung finden. Mit Rücksicht auf den angeführten Passus, die Furcht vor der Rüge seitens der Presse betreffend, erinnern wir überdies nochmals an die Gesinnungslosigkeit des Directors, der einige Monate später eine Dilettantenaufführung in Offenbach, wo die Hauptrollen in den Händen von Conservatoriumsschülern lagen, billigte und ihr bewohnte. Stockhausen musste annehmen, dass Raff persönlich gegen ihn eingekommen war und ihn verdrängen wollte; er sah richtig voraus, dass Raff und er am Hoch'schen Conservatorium nicht gemeinsam wirken könnten, und kam deshalb um seine Entlassung ein. —

Mit dem Briefe Raff's hatte sich übrigens ein Brief Stockhausen's aus Wiesbaden vom 12. April gekreuzt, welcher sich gerade sehr ernsthaft und gerechtfertigt über die Verhältnisse aussprach und den Director um eine Klärung derselben bat. Er schrieb: »Bedenken Sie, geehrter Herr Director, dass kein Lehrer am Conservatorium eine so schwierige Stellung bekleidet, wie ich; keiner hat, wie ich, contractlich die Verantwortlichkeit für sich und die Hülfslehrer, für sämtliche Classen seines Ressorts übernommen. Ohne Ihre Unterstützung aber kann ich meinen Lehrplan nicht durchführen, und darum verlasse ich die Anstalt, sobald ich merke, dass Sie meine Autorität nicht aufrecht halten. Ich bin nicht nach Frankfurt gekommen, um mir durch unerfahrene und unwillige Hülfslehrer meinen Wirkungskreis beeinträchtigen zu lassen, sondern um unter Ihrer Aegide in Frankfurt eine Gesangsschule zu gründen, Sänger und Sängern auszubilden, die nicht Gesang allein, sondern auch die Musik erlernen. Das kann nur eine Schule leisten und darum rechne ich mit Bestimmtheit auf Ihre Unterstützung. Sie haben mir wiederholt versichert, Herr Director, dass Sie nur eine Methode am Conservatorium haben wollen. Wenn Ihnen die meine nicht mehr convenirt, wenn ich nicht mehr verpflichtet sein soll, nach § 3 meines Contractes den Unterricht der Hülfslehrer zu regeln, die Chorschule zu überwachen — sagen Sie es unumwunden! Bin ich aber noch der erste Gesanglehrer an Ihrem Institute, so wünsche ich als solcher respectirt zu werden, wünsche mit Ihnen einen Lehrplan der Chorklasse zu besprechen, mit Ihnen die Gesangsklassen zu besetzen und immer von Aufnahmen oder Aenderungen in den Classen unterrichtet zu werden. Meine Methode selbst kann ich nur in der Praxis, d. h. allmählig den Herren Hülfslehrern beibringen. Ich werde wie bisher stets mit der grössten Rücksicht gegen sie verfahren. Ich verlange aber auch dieselbe für mich. Ich verlange z. B., dass, wenn ich in der Solfeggio-Klasse Herrn Fleisch bitte, eine Prüfung, die die Damen unrein sangen, zu wiederholen, Herr Fleisch sie wiederholen lässt und nicht die ganz gerechtfertigte Bemerkung ignorirt. Wie habe ich mich z. B. gefreut, als Sie, Herr Director, meinen Damen nach dem Engel-Terzett aus »Ella« in der Klasse eine Bemerkung über das unreine Singen der halben Töne machten. Wie dankbar sollte jeder Lehrer sein, wenn der Vorgesetzte ihn durch eine Mahnung an die Schüler in seiner Lehrthätigkeit unterstützt! Warum soll Herr Fleisch nicht ebenso bescheiden und dankbar sein, wie Ihr alter, ganz ergebener Lehrer Julius Stockhausen.«

(=Frankfurter Presse No. 698 vom 49. Sept. 1880.)

(Ein dritter Artikel folgt als Schluss.)

*) Dies ist gewiss zutreffend. Erschienen ist das schöne, musikalisch so reiche und anziehende Werk als erster Band der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft. D. Red.

[164] **Gustav Merkel's**
instructive Claviercompositionen.

Im Verlage von **Julius Hatnauer**, Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau sind erschienen:

Gustav Merkel.

- Op. 125. Vier leichte Sonatinen für Pianoforte.
No. 1 (M 1,00), No. 2 (1,25), No. 3 (1,00), No. 4 (1,00).
- Op. 126. Zwei Sonatinen für Pianoforte.
No. 1 (M 1,25), No. 2 (1,50).
- Op. 132. Drei Charakterstücke für Pianoforte.
No. 1. Hergemüth (M 0,75), No. 2. Albumblatt (0,75),
No. 3. Seherzande (1,00).
- Op. 136. Zwei instructive Sonatinen für Pianoforte.
No. 1 (M 1,50), No. 2 (1,75).
- Op. 138. Drei leichte Sonatinen für den Clavierunterricht. No. 1, 2, 3 à 1 M.

[162] Verlag von **Rob. Forberg**, Leipzig.

QUARTETT

(E-moll)

für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello
von

Arnold Krug.

Op. 16. Pr. M 15. —

[163] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Fünf
INTERMEZZI

für
Violine und Clavier

von
Hermann Grädener.

Op. 9.

Complet Pr. 6 M.

| | |
|---------------------------|------------|
| No. 1 in Fdur | Pr. M 2. — |
| No. 2 in E dur | — 4. 20. |
| No. 3 in Amoll | — 4. 20. |
| No. 4 in Cdur | — 2. 20. |
| No. 5 in Gdur (Humoreske) | — 4. 20. |

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[164] In meinem Verlage ist erschienen:

Das Lied vom deutschen Kaiser.

„Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht“,
Gedicht von **Emanuel Geibel.**

Für gemischten Chor und Orchester
componirt von

Max Bruch.

Op. 37.

Partitur netto M 6. —. Clavierauszug M 2. 50. Chorstimmen (à 25 M)
M 4. —. Orchesterstimmen M 7. 50.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[165] **Hugo Riemann, Harmonielehre.**

Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre.
Brochüre M 2. 50.

Zweck dieser neuen Schrift des durch seine »Musikalische Syntax« und »Studien zur Geschichte der Notenschrift« vortrefflich bekannten Schriftstellers ist, die neuesten Fortschritte der Wissenschaft in der Erkenntnis der natürlichen Grundlagen der Harmonielehre für die Praxis zu verwerten und die einer früheren Periode entstammende Generalbasslehre, welche nur in sehr beschränktem Masse von diesen Fortschritten Gewinn zu ziehen geeignet ist, durch eine gänzlich neue Methode des Unterrichts zu ersetzen.

[166] **Der Klavier-Lehrer.**

Musik-pädagogische Zeitschrift,
herausgegeben
unter Mitwirkung der Herren Professoren **Kullak, R. Wernst,**
A. Haupt, Louis Köhler, Ferd. Hiller, O. Paul,
E. Neumann u. A.

von **Prof. Emil Breslaur.**

Organ

des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen
begann am 1. Januar 1880 den dritten Jahrgang. Das Journal hat die Aufgabe, des musikalische Lehrwesen zu fördern, sowie die geistigen und materiellen Interessen der Lehrer und Lehrerinnen zu heben. Es bringt grössere musik-pädagogische, — wissenschaftliche, — ästhetische und historische Aufsätze aus der Feder der hervorragendsten Musikschriftsteller, ausführliche Rezensionen über sämtliche Berliner Musikaufführungen, Besprechungen von Büchern und Musikalien, Berichte von hier und ausserhalb, pädagogische Winke und Rathschläge, Anregung und Unterhaltung und Meinungsaustausch.

„Der Klavier-Lehrer“ hat in der kurzen Zeit seines Bestehens eine Abonnentenzahl von nahezu 1400 erreicht, ein Beweis für das Bedürfnis eines solchen Fachorgans, und wird die Redaction nach Kräften auch fernerhin bestrebt sein, die Interessen des Klavier-Lehrerstandes nach jeder Richtung hin fördern zu helfen.

„Der Klavier-Lehrer“ erscheint am 1. und 15. jeden Monats in der Stärke von 1 1/2 Bogen. — Der Abonnementspreis ist pro Quartal 4 M 50 M, bei directer Zusendung unter Kreuzband 4 M 75 M. Abonnements nehmen alle Postanstalten, sowie sämtliche Buch- und Musikalienhandlungen entgegen.

BERLIN S., Brandenburgerstrasse 11.

Wolf Peiser Verlag.

[167] In unserem Verlage erschien soeben:

Ignaz Brüll

Op. 32.

Drei Lieder

für eine Singstimme mit Pianoforte.

| | |
|---|------------|
| No. 1. Sehnsucht: Ohne Dich, wie lange | Pr. M 0,50 |
| — 2. Es war im Mai | — 0,50 |
| — 3. Gersten-Aehren: 's war Petri Kettenfeier-Nacht | — 4,00 |
| Dasselbe mit Begleitung von Violine, Cello und Chor | — 2,00 |

BERLIN.

Ed. Bote & G. Bock,
Königl. Hof-Musikhandlung.

Leipzigerstr. 37 und Unter den Linden 3.

Hierzu eine Beilage von **Steingraber Verlag**, Leipzig.

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: **Bergedorf** bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 12 Mk. Vierteljährliche Prämie 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gewöhnliche Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 13. October 1880.

Nr. 41.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Mozart's Werke. Zweite Serie: Litaneien und Vespere. (Fortsetzung.) — Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden bis 1880. (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Elementar- und Chorgesangschule von J. Faust und L. Stark). — Her Majesty's Theater in London: erste Aufführung des »Mefistofele«. — Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction. III. — Anzeiger.

Mozart's Werke.

Zweite Serie:

Litaneien und Vespere.

(Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis \mathcal{M} 24. 75 \mathcal{F} — in elegantem Originaleinband \mathcal{M} 23. 75 \mathcal{F} n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Eine derartige Anlage befördert freilich die Uebersichtlichkeit beim Hören und ist dadurch entschieden populär, aber natürlich auf Kosten eines tieferen Ausdruckes. In dem in Rede stehenden dritten Satze wird trotzdem eine Gesamtharmonie und ein wohlthuendes Ebenmaass gewahrt. Wird dieses auch hauptsächlich erreicht durch die gegensätzliche, nach Solo und Tutti wechselnde Instrumentalführung, so sind hier doch Singstimmen und Instrumente nahezu gleichwerthig, und von allen fünf Sätzen ist dies derjenige, welcher am meisten die eigenthümlich Mozartische Schönheit ausstrahlt.

In dem vierten, wesentlich solistischen Satze (*Regina angelorum*) haben wir p. 34 sechs Takte Tutti auf *ora*, die sich p. 40 in anderer Lage wiederholen. Diese contrapunktische Imitation ist hinsichtlich des Ausdruckes trefflich erdacht, in der Ausführung aber weit mehr für vier Seiteninstrumente, als für vier Singstimmen geeignet. In noch viel höherem Grade gilt solches von dem *ora pro nobis* der Solostimmen p. 37. Jede dieser Stimmen für sich ist unanfechtbar, aber gesungen bilden die sechs Takte eine sinnlose Unklarheit, dagegen könnten sie in einem Saitenspiel unter Umständen charakteristisch zur Geltung kommen. Wie man sieht, überall Instrumentalgedanken.

Der Leser dürfte hiernach beurtheilen können, was O. Jahm in seinem Leben Mozart's von dieser Composition sagt. Er schreibt darüber:

»Von ungleich höherer Bedeutung ist die zweite Litanei in D-dur aus dem Jahr 1774, demselben Jahr, in welchem die Messe in F-dur und die »Finta giardiniera« geschrieben wurden, denen sie durch Ernst und Reife der Conception wie durch Tüchtigkeit und Sorgfalt in der Ausführung würdig zur Seite steht. Das »Kyrie« ist ein grosser, mit vieler Liebe ausgeführter Satz, der aus einem feierlichen Adagio und einem ernst gehaltenen Allegro besteht. Durchgängig sind die Stimmen nicht allein selbständig, sondern in strengen contrapunktischen Formen geführt, Haupt- wie Nebemotive sind festgehalten und durchgeführt in einem bestimmt gegliederten Organismus; auch das Orchester greift selbständig ein, indem es sich nicht begnügt die Singstimmen zu unterstützen, sondern ihm eigenthümliche Figuren theils dem Chor gegenüber durchgeführt,

theils wie mit einer leichten Verzierung den Gesang dadurch hebt. Der Charakter dieses Satzes ist durchaus würdig, der Ausdruck dem Sinne vollkommen angemessen, und zugleich ist über das Ganze eine Milde verbreitet, welche der Stimmung des ganzen Musikstücks entspricht, in welchem es nur den Einleitungssatz bildet. Denn der erste Abschnitt der eigentlichen Litanei hat den für dieselbe charakteristisch gewordenen Ausdruck einer heiteren Zuversicht, man möchte sagen einer gewissen Lebenslust, von welcher auch die andächtige Bitte durchdrungen ist, die sich aber durchgängig mit einer edlen und feinen Mässigung auspricht. In der musikalischen Gestaltung ist aber hier der bestimmte Einfluss der Oper nicht zu verkennen, nicht allein in den Passagen, welche zweimal dem Solosopran gegeben sind, dem auch hier die Hauptrolle zugewiesen ist, sondern in der Art, wie das Hauptmotiv behandelt und wiederholt wird, in welcher die Analogie der Arie nun klar hervortritt. Allerdings nur die Analogie, denn die Weise, in welcher die anderen Solostimmen, einzeln oder zu zweien dagegen gestellt sind, ist eine durchaus freie. Auch der Chor ist sehr glücklich so verwendet, dass auch bei einer weiteren Ausführung das Refrainmässige festgehalten wird. Dem zarten und anmuthigen Charakter des Ganzen gemäss ist auch die Begleitung, obwohl sie durchgehends ganz frei und selbständig und in reicher Abwechslung der Figuren sich bewegt, leicht und durchsichtig gehalten. So hat dieser Satz bei dem schönsten Wohlklang einen Ton zarter Milde und Anmuth und eine glückliche Harmonie, welche ihm in seiner Art eine hohe Vollendung giebt. Nicht minder vollendet durch die Schönheit der Form, aber wahrhaft erhaben im Ausdruck der Empfindung ist das darauf folgende Adagio, in welchem die Worte *malus inferorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium Christianorum* zusammengefasst sind. Die Gliederung dieses Satzes, die Abwechslung und Steigerung der einzelnen Abschnitte, der Wechsel zwischen Solo und Chor, die charakteristische sorgfältig gearbeitete Begleitung sind so vortrefflich gegeneinander berechnet und abgewogen, das Ganze ist von einem solchen Ernst und einer Tiefe der Empfindung durchdrungen, dass hier der Schönheit die Grösse vermehrt erscheint. In dem folgenden Abschnitt »Regina angelorum«, der wieder den leichteren Ton anschlägt, sind die Chorstellen frisch und lebendig, auch durch wechselnden Ausdruck charakteristisch und durch die technische Behandlung interessant; das Tenorsolo aber, welches zwischen dieselben eingeschaltet ist, hat den Charakter des Opernhaften in Passagen und Melodiebildung, nicht weniger als das erste Sopransolo, steht jedoch an Erfindung und Ausdruck demselben nach, so dass durch diese Con-

cession an die Mode der Satz zu dem schwächsten in der Litanei wird. Das »Agnus Dei« ist zwischen einem Solosopran und dem Chor so vertheilt, dass dem ersten das dreifache Agnus Dei, dem letzten die wiederholte Bitte zugefallen ist. Das erstere ist allerdings durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuosenhaften Vortrag berechnet, und trägt dadurch den Stempel jener Zeit, ist aber nicht ohne Gefühl und Würde; die kurzen Chorstellen sind durch Ausdruck und Arbeit durchaus vorzüglich.

»Der sorgsame Fleiss und die liebevolle Hingabe an die Arbeit treten in dieser Litanei nicht allein in den Singstimmen, sondern auch im Orchester hervor, dessen Hauptkraft in dem fein ausgearbeiteten Seitenquartett ruht. Allein so wie in diesen eine geschickte Berechnung der instrumentalen Effecte sichtbar wird, so sind auch die Blasinstrumente richtig angewendet, nicht allein um die Harmonie auszufüllen, sondern auch um selbständig Licht und Schatten zu geben. Diese Museren Vorzüge erhalten durch die innern einer bedeutenden Erfindung ausgiebiger Motive und charakteristischer Figuren und echter Empfindung ihren wahren Werth, und durch den unnahmbaren Reiz reifer und harmonischer Schönheit den unverkennbaren Stempel Mozart's.« (Jahn, Mozart t. Aufl. I, 500—503.)

(Fortsetzung folgt.)

Die letzten zehn Jahre der italienischen Oper zu Dresden bis 1830.

(Schluss.)

Es wurden von Rossini's Opern aufgeführt: »Tancredi«, »Die Italienerin in Algier«, »Das Fräulein vom See«, »Zelmira«, »Semitramis«, »Die diebische Elster«, »Moses in Egypten«, »Mathilde von Schabran«, »Aschenbrödel«, »Othello«, »Belagerung von Corinthe«, zuletzt der »Tell«, Werke von ungleichem Werthe. Merkwürdiger Weise blieb sein Meisterwerk, der »Barbier von Sevilla«, der deutschen Oper vorbehalten; die köstliche Wirkung mit dem beweglichen italienischen Text konnte man aber später in Gastspielen auswärtiger italienischer Operngesellschaften wahrnehmen.

In den Opern »Italienerin in Algier«, »Mathilde von Schabran«, »Aschenbrödel« wurde das Publikum besonders auch durch Bonincasa's natürliche, wenn schon meistens niedere Komik ergötzt; man möchte ihn den italienischen »Räders« nennen, auch in Leipzig sprach man sich mit dem vergügtesten Beifall in den besten Kreisen über ihn aus. Da nahm man es nun mit unbefangenen Vergnügen auf, wenn er z. B. in der »Mathilde von Schabran« als komischer Ritter mit einem ungeheuer dicht mit Fastenbrezeln besetzten Degengehänge oder, wie er auf deutsch einfließen liess: »mit einer Kanne Pieschene Moste« auftrat. In dieser Oper war von gleicher aber höherer künstlerischer Wirkung das Duett der beiden Damen Palazzezi und Sandrini, die als Rivalinnen nach einander dieselbe Melodie in derselben Lage wiederholten, immer wieder mit den Schlussworten: *passa, passa, passa, passa sarei* (ich würde ja dann eine Thörin sein). Eine sehr werthvolle Oper ist der »Othello«. Die Italiener trugen alle diese Opern mit trefflichem Gesange vor, aber das jetzt so leidenschaftlich hervortretende, damals überhaupt noch maassvoll hinter die Gesangskunst zurücktretende dramatische Element war ihnen Nebensache, von ihnen gewöhnlich schwach vertreten. Wie erstaunte man in Folge dessen, als später unsere unsterbliche Schröder-Devrient die Desdemona in Rossini's »Othello« sang und mit einem fast einfach erscheinenden aufsteigenden Solleggio: »*se il padre m'abbandona*« (wenn mich auch der Vater verlässt) durch ihren ergreifenden Vortrag eine ungeahnte

Wirkung erzielte. Da hörte man erst, was Rossini's Oper auch in dramatischer Hinsicht wirken konnte.

Zuletzt wurde Rossini's »Tell«, damals unverkürzt, in zwei Abenden je zwei Acte, vortrefflich aufgeführt. Man muss bei den ersten Aufführungen zugegen gewesen sein oder gar mitgewirkt haben, um sich einen Begriff von der Begeisterung zu machen, die dieses Meisterwerk hervorrief. Versteht sich, die Ouvertüre musste in mehreren Aufführungen nach einem Beifallssturm wiederholt werden. Welches gut organisirte menschliche Wesen hätte auch dabei kalt bleiben können? Der freilich mit weit beschränkterer Erfindungsgabe ausgestattete grosse Tonmeister und Tondichter Mendelssohn-Bartholdy lobte die Alpenweisen in diesen Meisterstücken, wollte aber das Schluss-Allegro schlecht finden. Solches Urtheil wird aber vor der zündenden Wirkung des Stückes jedesmal verstummen. Abgesehen von der trefflichen Arbeit, der unwiderstehlichen Wirkung, bezeichnet das Stück wohl unübertrefflich die Gluth italienischer Siegestrunkenheit. Um aus dem unübertroffenen Meisterwerke der Opern nur Eins hervorzuheben, ist in der Verschwörungsscene auf dem Rütli die sogenannte Paganini'sche Scala von unbeschreiblicher Wirkung; der schon erwähnte liebenswürdige Leipziger Musikdirector Pohlens sagte mit seinem ebenso natürlichen Humor, ebenso populär als bezeichnend, dabei ginge es ihm allemal kalt über den Rücken. Und wie hätte selbst ein Schiller mit blossen Worten die unbeschreiblich grosse und schöne Sprache der Töne des Tell in Begleitung von zwei Celli in der Scene vor dem Apfelschusse erreichen können? — Die Oper war geradezu idealschön besetzt, jeder an seinem Platze. Zezi sang den Tell, in der Apfelschusscene unvergesslich; die Palazzezi die Mathilde, Rubini den Melchthal, beide brachten das berühmte köstliche und doch so einfache Duett zu entzückender Geltung, und man kam gern darüber hinaus, dass die Erstere statt des den Italienern unaussprechlichen eh in Melchthal ein doch so drolliges Melchthal sang. Die Schiasetti sang mit gewohnter Noblesse Tell's Gattin, unser ehrwürdige Kunstveteran Vestri mit pflichtmässigem Ingrimm gegen die rebellischen Schweizer den Gessler mit gewohnter Sicherheit; *oggi è il gran giorno* u. s. w. (heute ist der grosse Tag), so begann er die bekannte Hutankündigung, und die Veltheim sang mit ihrer steten Kunstbereitschaft und Unfehlbarkeit den Knaben Gemmi. Das Orchester stand unter Morlacchi's, und besonders unter der ebenso energischen als sicheren Leitung des Concertmeisters Anton Rolla, mit seinem Cellisten Fritz Kummer, seinem Flötisten Fürstenau, seinem Clarinetisten Kotte, die alle in der Ouvertüre und im Kuhreigen nichts zu wünschen liessen, auf der ganzen Höhe seines Rufes.

Die werthvolle Oper Rossini's »Graf Ory« wurde wegen ihres etwas zweideutigen Textes nicht aufgeführt; man hielt damals auf der Bühne streng auf die Grenzen des Anstandes, sie sollte auch eine sittlich bildende Anstalt sein.

In den letzten Jahren wurden noch zwei Opern von Bellini, diesem hochachtbaren, edlen, auch wissenschaftlich gebildeten Tondichter, gegeben, »Montecchi und Capuletti« mit dem damals erstaunlich gefallenden Unisono-Duett der Julie und des Romeo, der Palazzezi und Schiasetti, und »Straniera«, eine sehr schöne Oper voll edler Melodien und mit gutem Text, nur etwas zu ernst und monoton für das grosse Publikum. Unser verewigter Stuedtel trug in dieser Oper das Flötensolo vor mit seinem herrlichen, reinen, vollen Ton, der einem klaren Bache auf blumiger Wiese ähnlich mit süssem Wohlhause dahinfluss.

Mit dem Jahre 1830 erfolgte die Auflösung der italienischen Oper zu Dresden und zwar mit der Aufführung des »Don Juan« von Mozart, die noch durch eine bedenkliche Schwankung getrübt wurde. Der Volkswitz, d. h. der Witz desjenigen Volkes,

dem eine solche kostbare Kunstschule mit der ihm unverständlichen italienischen Oper unbegreiflich war, der schon früher einen gar zu lustigen Chor der Rossini'schen Oper: »Moses in Egypten« für eine damals sehr bekannte Art Berliner Gassenhauer verwendet hatte, sagte, die italienische Oper wäre mit »Don Juan« zur Hölle gefahren. Der Philister in mehreren Schichten der Bevölkerung war der italienischen Oper abhold. Man sagte, der erhabene König sollte das Geld dafür lieber den armen ergebirgischen Webern geben; von dieser Beschränktheit ist man, mehr als gut ist, abgekommen. Ein Uebelstand war freilich, dass später wenig italienische Opern componirt wurden (man erzählte, Rossini hätte sich Bellini gegenüber verpflichtet, nichts mehr zu schreiben), es mussten also die schon einstudirten Opern zu oft wiederholt werden, wodurch etwas zu Mechanisches in die öfteren Wiederholungen sich einschlich. Ohnehin war es Regel, dass eine neu einstudirte Oper viermal hintereinander aufgeführt wurde, eine Einrichtung, die nach der Mühe und dem Aufwande des Einstudirens von Werken, die nie ganz mangelhaft waren, Berechtigung hat. Man rächte sich sogar am italienischen Titel mancher Opern; so nannte man die *Gassaladra* (»Die diebische Elster«), wegen ihren öfteren Wiederholungen »Die lederne Katze«, trotz ihres Gehaltes an schönen Melodien und wirksamer Darstellung. Und doch war die italienische Oper eine Schule des Gesanges und des musikalischen Vortrages überhaupt, der junge begabte Musiker wuchs in ihr fast unbewusst in einem Elemente des guten Geschmacks auf, lernte gleichsam wie von selbst guten musikalischen Vortrag; in der Methode verbanden die italienischen Sänger, was dem Sinn und Gefühl nach zusammen gehört, liessen den Ton dann entsprechend anschwellen und abnehmen (*portamento*), hackten oder schrien nicht in rührend schönen Gesängen jeden Ton einzeln heraus; Schreien oder Tremoliren, leider jetzt ganz an der Tagesordnung, galt für das, was es ist, für schlechten Geschmack. Bezeichnend für die unwiderstehliche Wirkung der Dresdner italienischen Oper war der ausserordentliche Erfolg, den sie auch in Leipzig hatte, wo man doch vorzugsweise den guten Geschmack an classischer ernster Musik ausgebildet hatte. In Dresden hatte die italienische Oper ein stehendes gewähltes Publikum, besonders unter den älteren Herren der höheren Kreise, wie z. B. den bekannten Hofrath Böttiger, sie zählte in diesen Kreisen sogar leidenschaftliche, unbedingte Verehrer, die selbst der neu auftretenden deutschen Oper eine wohl nicht gut angebrachte Opposition machten. Singen und spielen doch auch jetzt noch die grössten Künstler in echt italienischer Manier, und unsere treffliche Ney, unser Mitterwurzer, dieser Künstler von seltener Grösse, hat bei uns davon noch die letzten köstlichen Erinnerungen hinterlassen. Ebenso sangen die Sonntag, Ungher-Sabbatier, die Penosiani, die Lind, die Nielsson, so singt die phänomenale Adeline Patti. Auch unsere grosse Schröder-Devrient erkannte mit ihrem unvergleichlichen Genie die Nothwendigkeit, sich die italienische Schule anzueignen; nachdem sie hier schon bei dem ausserordentlich talent- und verdienstvollen kgl. Musikdirector Rastrelli solche Studien mit viel Erfolg gemacht hatte, vollendete sie diese Schule bei Garcia in Paris und kehrte von da mit dieser Meisterschaft zum Erstaunen der Kenner zurück, die früher nur ihr natürliches Gesangstalent und ihre treffliche Darstellungsgabe erfreut hatte.

Später kamen noch einzelne Opernvorstellungen italienischer Sänger von fremden Bühnen vor; ausgezeichnet schöne Stimmen hatten die Tenoristen Moriani, der in Dresden in Donizetti's »Lucia« sang, und Roppa, letzterer von der damaligen Kopenhagener Oper, der eine unerhörte Stärke und Fülle der Stimme besass, und ein trefflicher Darsteller war, unvergesslich war sein Belisar von Donizetti; sein »*Trema Bisansio*« durchzitterte noch lange nachher die Gemüther seiner Zuhörer.

Der Dirigent der italienischen Oper zu Dresden war zur letzten Zeit ihres Bestehens ausser dem besonders als Vorspieler trefflichen Concertmeister Anton Rolla, dem Sohne des berühmten Violaspielers und trefflichen Componisten, des Directors des Theaters Alla Scala zu Mailand, der erste k. Kapellmeister Francesco Morlacchi, 1786 in Perugia geboren, Schüler Carafa's, Zingarelli's und Mattei's. Er war mit seinem scharfen Verstande und seinem eisernen Willen, seiner feinen Klugheit zum Intendanten geboren, infolge dessen auch die sichere Stütze des damaligen verdienstvollen Intendanten. Sein ausserordentlicher Blick in Erkennung des Talents entdeckte die genannten trefflichen Sänger in Italien, die man vorher gar nicht gekannt hatte. Er verstand sich vollkommen auf das, was der italienische Gesang leisten kann, und schrieb infolge dessen sehr vortheilhaft für Gesang. Mehrere Opern von ihm kamen mit grossem Beifall zur Aufführung: Colombo, Tebaldo e Isolina, Rinegato, Barbiere di Seviglia. Letztere Oper, in der er eine noch später im Concert sehr beifällig vorgetragene schöne Arie mit Violasolo für den berühmten Bratschens Franz Poland ebenso schrieb, wie Weber später das Freischützsolo, konnte sich neben Rossini's Meisterwerk natürlich nicht halten; »Rinegato« war besonders ernst und grossartig angelegt, »Tebaldo e Isolina« wurde zum Namenstag des Königs als Festoper aufgeführt, darin wurden die stattlichen Rappen, die der König von Neapel zum Geschenk erhalten hatte, mit alten Rüstungen auf die Bühne gebracht; die Oper wurde als Demonstration gegen Weber mit ausserordentlichem Beifalle aufgenommen, des Meisters Bild erschien mit der Bezeichnung des *compositore dell' immortale opera*, seine Feinde rächten sich aber dadurch, dass sie das Werk die Pferdeoper nannten. Er hat auch Mehreres für Kirchenmusik, mehrere Messen geschrieben, von denen die kurze Messe in F mit dem köstlichen *Agnus Dei* für Sopran noch jetzt sehr beliebt ist und an einzelnen hohen Festen in der katholischen Hofkirche aufgeführt wird. Es wurden nämlich früher die königl. Kapellmeister mit der Verpflichtung an gestellt, jährlich eine Messe zu schreiben, wovon man neuerdings gern abgesehen zu haben scheint. Zur Todtenfeier seines treuen erhabenen Gönners Königs Friedrich August des Gerechten schrieb Morlacchi ein grossartiges tief ernstes Requiem. Durch die Begründung des Fonds für die Wittwen und Waisen der kgl. Kapelle und durch die Einführung der dafür bestimmten grösseren Dresdener Concerte am Palmsonntage im ehemaligen, 1849 niedergebrannten grossen Opernhausa ist er der bleibende Wohlthäter der kgl. Kapelle und ihrer Angehörigen geworden, und er hatte schon alle Einleitungen zu einem kgl. Conservatorium getroffen, als ihn auf einer Reise nach Italien in Insbruck der Tod infolge eines Herzleidens erreichte.

In dieselbe Zeit und noch einige Zeit darüber hinaus fällt auch die letzte Wirksamkeit zweier berühmter Castraten: Sassaroli's und Tarquini's, zweier collossaler Gestalten.

Es ist ein missliches Ding mit der Beschreibung von musikalischen Genüssen, die der Leser nicht selbst gehabt hat. Das gilt aber vor allem von solchen ausserordentlichen Erscheinungen, wie Sassaroli war. Ebenso wie es ein eitler Wahn ist, sich von Paganini's Spiel eine Vorstellung machen zu wollen, ohne ihn gehört zu haben, so kann man sich, ohne Sassaroli gehört zu haben, von der Fülle, Glockenreinheit, Ausdauer seiner Stimme keine Vorstellung machen. Man sagte, man sähe gleichsam den vollen Silberton an den Wänden der Kirche herunter laufen. Er setzte z. B. in der Höhe mit einer Fermate ein, hielt lange aus, ging dann in eine Octave tiefer, that dort dasselbe und liess dann noch einen langen, schmetternden Triller folgen. Er hat früher auch in der italienischen Oper gesungen. Die Königin, die Gemahlin des schon erwähnten erhabenen Königs, nannte ihn bei einer Vorstellung mit Recht:

»Ihre dicke Nachtigall«. Er sang freilich mitunter im Takt etwas willkürlich, war nicht immer in glücklicher Stimmung, und da ist es interessant, dass er trotzdem lieber unter dem anti-italienisch gesinnten und wirkenden weltberühmt gewordenen Kapellmeister Weber, diesem sächsischen Tyrannus, sang, der eben mit seinem alles beherrschenden Dirigentalent alles möglich zu machen wusste. Tarquini, der an seine Stelle trat, als Sassaroli in sein Vaterland zurückgekehrt war, hatte nicht eine ganz so schöne Stimme, sie hatte etwas von dem Pfauenartigen solcher Sänger; aber er war ein echter, grosser Künstler mit vollkommen massvoller, musterhafter Methode. Man erinnert sich z. B. noch immer mit Freuden des herrlichen *Regina coeli* von Hase, das er zur Auferstehungsfeier am Ostersonnabend in der katholischen Hofkirche öfters einzig schön und begeistert vorgetragen hat.

Ein höchst interessantes Gegenstück zu dieser italienischen Gesangsperiode ist das gleichzeitige Wirken des unsterblichen C. M. von Weber für die deutsche Oper und der Kräfte, die ihm für sein grosses Unternehmen für Kunst und Nation zu Gebote standen. Die Darstellung hiervon mag für später vorbehalten bleiben.

Ein junger begabter Künstler, der bis dahin nur in dieser allerdings in der Form classischen Sphäre des italienischen Gesanges geliebt hatte, war doch tief geführt und wie von einer entdeckten neuen schönen Welt bezaubert, als er auf einmal die echt deutsche Milder-Hauptmann mit ihrem grossen, getragenen Gesange und nachher die Schröder-Devrient im unvergänglich schönen Liede: »Rose, wie bist du so schön!« aus Spohr's »Zemire und Azor« zu hören die Ueberraschung hatte.

F. P.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Elementar- und Chorgesangschule von J. Falst und L. Stark.
Stuttgart, J. G. Cotta. 1880.

- a) Lehrbuch zum Gebrauche des Lehrers.
Erster Cursus. XV und 232 S. in 8. M 4. —
- b) Übungsbuch für die Hand des Schülers. 442 S. 80 \mathfrak{f} .

A. Unter diesem Titel tritt der erste Theil eines Werkes in das Leben, auf welches wir die musikalischen und pädagogischen Kreise um so mehr aufmerksam zu machen uns verpflichtet halten, als dasselbe nach allen Seiten hin den Gegenstand in ausgezeichnetester und erschöpfender Weise behandelt und damit eine grosse Lücke in der Literatur ausgefüllt wird. Gleichsam herausgewachsen aus der ebenfalls von den Herren Verfassern vor Jahren herausgekommenen »Elementar-Singschule«, unterscheidet sich dieses neue Werk — wenn auch die Verfasser mit Recht von den rationell pädagogischen Grundsätzen, welche sie bei Abfassung der Singschule leiteten, keinen Grund fanden abzugehen und die Verbindung des Singens nach Noten mit dem Zahlensystem und die stufenmässige Ausbildung der Aussprache auch hier die feste Grundlage bildet — durch eine vollständig erschöpfende Behandlung des Gegenstandes, sowie dadurch, dass die für den Lehrer bestimmte Anleitung zur sachgemässen Ertheilung seines Unterrichtes von der für die Hand des Schülers notwendigen Anschauungs- und Übungsbeispielen getrennt ist. Die Herren Verfasser gingen bei Abfassung dieses neuen und gross angelegten Werkes von dem weitern sehr richtigen Grundsatz aus, dass eine gründliche und gediegene musikalische Erziehung nur durch den Gesangunterricht, und zwar durch einen solchen Gesangunterricht zu erreichen ist, welcher sich nicht auf ein bloss mechanisches Singen der verschiedenen Intervalle, Scalen u. s. w. beschränkt, wodurch nur oberflächlich gedrilla, aber keine musikalisch geschulten Sänger herangebildet werden. Ein guter Elementar-

und Chorgesangunterricht ist nun aber der sicherste Weg, um die Musik innerlich in sich aufzunehmen und lebendig in sich wirken zu lassen, sowie den Sinn für die Verschiedenheit der Tonhöhe als das Vermögen der innerlichen Vorstellung der Töne nach ihrem Verhältnis untereinander und zu ihrer Benennung und schriftlichen Bezeichnung zu wecken und zu schärfen. Auch wird durch einen rationellen Gesangunterricht, wie die Verfasser ihn erstreben, das rhythmische Gefühl zu einer Genauigkeit und Schärfe entwickelt, wie ein anderer Musikunterricht dies nicht vermag, sowie der Einzelne befähigt, das ganze Tonleben sich innerlich zu eigen zu machen und zu bewusster, lebendiger Empfindung zu bringen. Bei dieser umfassenden Bedeutung, welche die Verfasser, und mit Recht, dem Gesangunterricht zuerkennen, wird auch die musikalische Formenlehre mit in den Bereich desselben gezogen und somit nach jeder Richtung hin eine tüchtige musikalische Grundlage geschaffen, eine Grundlage, welche den Einzelnen auf vollständig selbständige Füsse stellt. Diese Grundsätze sind zum Theil, wenn auch nicht in dieser umfassenden Weise, in der ebenfalls bei Cotta im Jahre 1864 erschienenen »Deutschen Liederschule« von L. Stark praktisch verwerthet, und möchten wir bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, die Aufmerksamkeit der Herren Sologesanglehrer auf dieses treffliche Werk zu lenken.

Denjenigen, welchen die mancherlei Rathschläge, Belehrungen, Anweisungen u. s. w. des vorliegenden Lehrbuches des ersten Cursus etwa überflüssig erscheinen sollten, möchten wir zu bedenken geben, dass sehr Vielen, derer Händen der niedere oder höhere Gesangunterricht anvertraut ist, diejenige Reife der Einsicht und der Erfahrung als der Reichthum von Kenntnissen, wie die Herren Verfasser sie besitzen, wohl abgehen dürfte, abgesehen davon, dass derjenige, welcher ein zu pädagogischen Zwecken bestimmtes Werk schreibt, — und dieses ist hier der Fall — allen Bedürfnissen gerecht zu werden bestrebt sein muss, so dass ein Jeder das findet, was er gerade für seine Zwecke braucht.

Die neue Elementar- und Chorgesangschule erstrebt aber nicht bloss die Heranziehung musikalisch geschulter Sänger, welche befähigt sind in Singebören, die sich eine künstlerische Aufgabe stellen, mitzuwirken, sondern sie ist auch auf Heranbildung tüchtiger Gesanglehrer bedacht, deren es, wie die Verfasser mit Recht klagen, noch lange nicht so viele giebt, als es wünschenswerth wäre. Sie ist auch nicht ausschliesslich für Gesang- und Musikinstitute, überhaupt für höhere Lehranstalten bestimmt, sondern ein eben so warm empfehlenswerthes Lehrbuch für Volksschulen, wenigstens der bis jetzt erschienene erste Cursus. Es dürften deshalb die Volksschullehrer ebenfalls auf den ersten Cursus dieses Werkes aufmerksam gemacht werden, da sie hier eine Fülle von Belehrung und Erweiterung ihrer Kenntnisse finden und in den Stand gesetzt werden, einen methodischen, auf der Grundlage der Notenkennntniss und nicht auf blosser Dressur beruhenden Gesangunterricht erteilen zu können; und was das Übungsbuch für den Schüler betrifft, so ist der Preis desselben ein solcher, dass auch der Unbemittelte sich dasselbe anschaffen kann.

Vorliegendes Lehrbuch des ersten Cursus, in welchem die mit Nummern angeführten Zahlen sich auf die Nummern des für den Schüler bestimmten Übungsbuches beziehen, beschäftigt sich zunächst mit der Lehre der Noten im Viollinschlüssel. Wie mit der allmäligen Entwicklung des Organs vom mittleren *F* bis zum kleinsten *B* nach unten und nach oben bis zum zweigestrichenen *Es* (natürlich dem Klange nach); behandelt sodann die Lehre von der Aussprache — und auf diesen Abschnitt möchten wir ganz besonders aufmerksam machen — der Vocale, Consonanten, Diphthongen, ganzer und mehrsilbiger Wörter, von zusammenhängenden Gesangstexten, um dann auf die verschiedenen Taktarten und Pausen überzugehen und zwar

stets unter Bezugnahme auf die mit den Erklärungen und Erörterungen Hand in Hand gehenden Uebungen im Uebungsbuch. Sodann wird der Schüler mit den Tonarten C-, G- und F-dur und deren leitereigenen Tonfolgen und mit den Ausweichungen von C nach G, von F nach C und umgekehrt, wie auch mit den verschiedenen Intervallen — Sekunden, Terzen, Quartes u. s. w. — bekannt gemacht und demselben das Treffen der accordmäßigen Tonfolgen aus dem Dreiklang der Tonica, der Ober- und Unterdominante und der zweiten Stufe, sowie aus dem Hauptseptimenaccord und zwar alle auch in Sprüngen, die über die Quarte hinausgehen, gelehrt und zum Schluss die kleineren Kunstformen — Satz- und Periodenform, zwei- und dreitheilige Liedform — wie sie gerade in dem für diese Stufe geeigneten Singstoff vorkommen, behandelt.

Aus dieser Skizze wird schon hervorgehen, in welchem Geiste die Herren Verfasser ihre Aufgabe erfasst haben und glauben wir in dieser neuen Singschule, welche gradatim in fünf Cursen bis zum ausgebildeten Kunstgesang weiter geführt werden soll, ein Werk zu empfehlen, welches in seiner Art der grossen, bis jetzt unerreicht gebliebenen und in allen bedeutenden Kunstinstituten Europas eingeführten Clavierschule von Lebert und Stark würdig zur Seite tritt. Die innere Vortrefflichkeit auch dieses neuesten Werkes jener Männer, welche mit ihren Namen das Stuttgarter Conservatorium zieren, ist der sicherste Bürgen für dessen Erfolg; möge er demselben im reichlichsten Maasse beschieden sein.*)

*) Dem Wunsche des geehrten Referenten uns anschliessend, bringen wir hierbei nur in Erinnerung, dass eine vortreffliche Chorschule von Wüllner für den Kunstgesang in zwei Kursen seit Jahren vorliegt, beim Erscheinen in dieser Zeitung besprochen wurde und hoffentlich weite Verbreitung gefunden hat. Jeder Chorgesangsverein, der etwas bedeuten will, sollte diese Wüllner'sche Schule im Gebrauche haben. Chr.

Her Majesty's Theater in London: erste Aufführung des „Mefistofele“,

Oper in vier Acten mit einem Prolog und einem Epilog, Text und Musik von Herrn Arigo Boito.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Vorbemerkung.

Mit Hinblick auf die Schilderung des »Mefistofele« in Nr. 35 und 36 dieser Blätter dürfte für die Leser auch dessen eingehende Besprechung von Seiten eines französischen Kunstrichters (Herrn Reyser) nicht ohne Interesse sein.

Die Oper des Herrn Boito, das einzige bedeutende Werk, welches dieser Musik-Literat bis zum heutigen Tage geschaffen hat, wirbelte in Italien zweimal viel Staub auf: das erste Mal im Monat März des Jahres 1868, wo sie in Mailand entschieden durchfiel; das zweite Mal sieben Jahre später zu Bologna, wo sie mit Glanz wieder auftauchte. Die Bologneser waren damals eben in die Bewegung eingetreten oder schickten sich dazu an, indem sie »Lohengrin« acclamirten. »Mefistofele« profitirte sohin von den Wagner'schen Tendenzen, die man in dem Werke wahrnahm oder wahrzunehmen glaubte, während man anderwärts, in Mailand wie in vielen anderen Städten Italiens, wo er zudem noch niemals aufgeführt worden war, ihn mit einer gewissen Geringschätzung als *musica tedesca* qualifisirte. In gleicher Weise hörte ich ihn übrigens auch in London von den unbussfertigen Italienern behandeln.

So viel ist gewiss, dass auf mehr als einer Seite der Partitur und, um nicht weit zu suchen, schon in dem instrumentalen Vorspiel und in dem ersten Chor des Prologs Herr Boito für das Herrn Richard Wagner eigene Verfahren sehr einge-

nommen zu sein scheint; allein er verschmäh't deshalb die Herrn Verdi eigenthümlichen Formen nicht und weis gelegentlich sogar mit der heiteren Muse der Gebrüder Ricci zu scherzen. Deshalb darf man eher nicht den Schluss ziehen, als sei »Mefistofele« eine Compilation, ein Pasticcio. Keineswegs; die Persönlichkeit des Autors hebt sich von dieser Umgebung mit heterogenen Elementen, von dieser Mischung so verschiedener Systeme entschieden ab; und an vielen Orten trägt das Werk, abgesehen von seinen Ungleichheiten und Schwächen, seinen Kühnheiten, welche zuweilen, ich will nicht gerade sagen: bis zur Incorrectheit, doch aber bis zur Ausgelassenheit gehen, den Stempel eines wahren dramatischen Talents, dem man weder Kraft noch Originalität absprechen kann.

Aber die melodische Erfindung ist in der Partitur des Herrn Boito nicht hoch anzuschlagen. Auch will ich mich nicht dabei aufhalten, die Gemeinplätze und Reminiscenzen zu bezeichnen, welche sie enthält. »Mefistofele« ist vor allem ein scenisches Werk, und der Mangel an Erfindung ist in demselben häufig maskirt oder wenigstens gemildert durch sinnreiche Verbindung der Stimmen, durch reiche Sonoritäten und durch pikante Orchester-Details. Von diesem Gesichtspunkte aus muss man ihn vorzugsweise würdigen. Das Werk ist in zwei Theile abgetheilt, indem es eine Aufeinanderfolge von Acten oder Tableaux enthält, die mit Ausnahme des Prologs in musikalischer Hinsicht keine Unterabtheilungen enthalten, was so viel sagen will, als dass die Stücke in jedem Acte und in jedem Tableau sich an einander anschliessen, ohne dass man an ihnen eine genau bestimmte Form nachweisen könnte. So würde man zum Beispiel in der Partitur des »Mefistofele« vergebens eine Cavatine nebst Cabalette, eine Bravourarie, eine Romanze oder ein Trinklied suchen, lauter wesentliche Bestandtheile einer jeden italienischen Partitur, welche auch manche Componisten, die nicht unter dem schönen Himmel Italiens geboren sind, nicht gänzlich von sich weisen. Auch selbst die Stimmen singen in den Duetten nicht hartnäckig in der Terz; und wenn man zum Beispiel in dem Gesangscherzo des Prologs die fortgesetzte Anwendung dieses Intervalls während einiger dreissig Takte auf den beiden einzigen Noten B und G mit einigen Orchester-Accorden vernimmt, welche den monotonen Charakter dieser Psalmodie kaum mildern, so ist dies ein speciell beabsichtigter Effect. Herr Boito gebraucht in gleicher Weise nur sehr selten das Unisono, oder er bedient sich wenigstens desselben nicht zur Erzeugung jener plumphen Klangeffekte, deren Derbheit ihre Armseligkeit nur schwach verhüllt.

Alles das, ich muss darauf beharren, bewirkt nicht, dass »Mefistofele« ein auf soliden Grundlagen aufgebautes, nach einem bestimmten Plan oder nach einem System entworfenes Werk, an welchem der Autor festzuhalten entschlossen war, genannt werden könnte. Herr Boito scheint mir vielmehr einigermassen Eklektiker zu sein und im Ganzen mehr Italiener als Deutscher, was auch die Italiener im Allgemeinen und die Mailänder im Besonderen davon denken mögen. Wenn er von Wagner die Art und Weise gelernt hat, grosse Ensembles zu behandeln und lange Crescendos fortzuführen, wenn er ihn in seiner Art, die verschiedenen Episoden der dramatischen Action zu verketten, das Recitativ unter den Gesang und den Gesang unter das Recitativ zu mischen, und zuweilen auch die Gesangssprache mit der Melodie zu verwechseln nachgeahmt; wenn er bei dem deutschen Meister einige von den Geheimnissen seiner mächtigen Instrumentalcombinationen entlehnt hat, so vergisst er deshalb doch ganz und gar nicht die Beispiele, die im Conservatorium zu Mailand, wo er neun Jahre ununterbrochen verweilte, der tüchtige Professor Roncetti vor seinen Augen aufstellte. Diese in einer damals renomirten Schule ernstlichen Studien gewidmete Zeit hat es übrigens Herr Boito gestattet, sich mit den abstractesten Regeln der Composition bekannt zu

machen und mit einer so gewandten Feder zu schreiben, dass auch deren Nachlässigkeiten oder Verirrungen sich leicht entschuldigen lassen.

Das Streben, originell zu sein, wenn die Originalität nicht naturgemäss vorhanden ist, führt zuweilen zu Modulationen, zu harmonischen Fortschreitungen, deren Härte ein empfindliches Ohr verletzt; doch davon sind jene Inconvenienzen weit entfernt, welche bei gewissen Componisten das Zeichen einer mangelhaften oder schlecht geleiteten Ausbildung sind. Herr Boito schreibt nur das, was er schreiben will, und ich kann ihn darum wegen einiger Accorde von zu accentuirter Dissonanz, wegen einiger Quintenfolgen nicht tadeln, deren Anwendung nicht immer streng gerechtfertigt ist. Als einen guten Rath aber für diejenigen, welche der Aufführung des »Mefistofele« nicht beigewohnt haben, will ich hier beifügen, dass sie sich über dieses Werk nach dem blossen Durchlesen des Clavierauszugs eine feste Ansicht nicht bilden dürfen. Ich habe die Erfahrung an mir selbst gemacht. Mein Urtheil hat sich bei der Anhörung vollständig modificirt, z. B. das Duettino, das kleine Notturmo für Sopran und Contra-Alt, welches zu Anfang des zweiten Theiles gesungen wird, erscheint beim Durchlesen nur als ein einfaches Albumblatt. Auf der Bühne ist es reizend, köstlich; nachdem ich es gehört hatte, wollte ich es, wie alle Welt, noch einmal hören und verlangte die Wiederholung. Augenscheinlich mache ich hiermit vom musikalischen Standpunkte aus diesem Stücke kein grosses Compliment; ich constatire blos die Sensation, die es in mir erregt hat. Es hat auf mich unter Mitwirkung der Situation den Eindruck von dem unbestimmten Duft des famosen Duets aus »Beatrice und Benedict« von Berlioz gemacht: »Nacht, so friedlich und so heiter«. Man glaubt den Mondschimmer und den Wasserstrahl zu sehen, die mit sanftem Glanze und süßem Gemurmel Hero's zärtliche Geständnisse begleiten. Allein es war weder Hero, welche sang, noch war es Ursula; es war Helena und Pantalio. Herr Boito ist weiter gegangen als die Herren Michel Carré und Jules Barbier; der letzte Act seines Dramas ist dem zweiten Theil von Goethe's Gedicht entnommen, und während die französischen Librettisten bei dem Tode und der Apotheose Margarethe's abbrechen, führt der Autor des »Mefistofele« uns bis zum Tode Faust's. Als Ersatz dafür lässt er Siebel und Valentin weg, nicht minder das Lied Brander's und Auerbach's Keller, hütet sich auch, uns Margarethe vorzuführen, wie sie vor einem wohlgefüllten Schmuckkästchen eine Arie im Walzertakte singt, und macht ebenso wenig mit Berlioz einen Versuch, auf den Saiten einer Mandoline Teufelskrallen kratzen zu lassen. Wenn aber Mephistopheles auch keine Serenade singt, so schäkert er doch nichtsdestoweniger in dreitheiligem Rhythmus, und mit Accenten, welche nichts besonders Diabolisches haben, in einer Art von Scherzo, welchem einige Orchestertakte vorangehen und das Herr Boito wahrscheinlich deshalb Instrumental-Scherzo nennt.

(Schluss folgt.)

Das Hoch'sche Conservatorium und seine Direction.

III.

Raff entschuldigte in Folge der Zwischenkunft des Oberbürgermeisters Dr. von Mumm, welcher denn doch die Taktlosigkeit des Directors einzusehen schien, und als Vorsitzender des Curatoriums nicht einen der besten Lehrer verlieren wollte, die Ausdrücke betreffs des dilettantenhaften Musicirens und seiner schädlichen Folgen sowohl, wie auch des krankhaften Dranges zu dirigiren, dahin, dass sie objectiv zu nehmen seien, und die Verhältnisse schienen sich wieder zu arrangiren, wobei Stockhausen's Nachgiebigkeit alles Lob

verdient. Aber trotz dessen wusste der Director bei der ersten Zusammenkunft seinem ersten Lehrer nicht besser zu begegnen, als mit neuen Anschuldigungen, statt mit einigen verständlichen Worten. Es reifte anscheinend bei Raff die feste Ueberzeugung, dass Stockhausen entfernt werden müsste.

Im September desselben Jahres hat Professor Stockhausen, anschliessend an die Wünsche seiner Schüler, es möchte ihm gestattet werden, statt dreier Schüler nur zwei in einer Stunde zu unterrichten, also — noch weniger wie an der Berliner Hochschule, — da seiner Ansicht nach dies erspriesslicher für die Schüler sei, und erhielt von Raff, dem die Gelegenheit günstig erschien, unter dem 19. September »mit freundlichem Grusse« die Bitte, einen diesbezüglichen Antrag betreffs Herabminderung seiner Schülerzahl schriftlich zu formuliren. Stockhausen machte am 30. September diesen schriftlichen Antrag, am 30. September erfolgte als einzige Antwort darauf die Kündigung und zwar in folgender Form: »Geehrter Herr Professor! Nachdem ich zu der Ueberzeugung gelangt bin, dass eine gedeihliche Entwicklung des Gesangsunterrichtswesens in der meiner Leitung anvertrauten Anstalt unter den gegenwärtigen Verhältnissen unmöglich ist (— wohl wegen der widersprechenden Contracte der verschiedenen Gesangslehrer! —) habe ich den Entschluss fassen müssen, behufs Anbahnung einer zweckentsprechenden Organisation die Verträge der gegenwärtig angestellten Gesangslehrer zu kündigen. Indem ich sobin von Ziffer 6 des mit Ihnen unterm 2. April 1878 geschlossenen Vertrags Gebrauch mache, zeige ich Ihnen hiermit an, dass die Rechtsverbindlichkeit dieses Vertrages am 1. September des Jahres 1880 sowohl für Sie, als für mich erlischt. Mit dem Anfügen, dass hierdurch die Errichtung eines neuen Vertrags zwischen Ihnen und dem Unterzeichneten nicht präjudicirt werden soll, verbarre ich hochachtungsvoll und ergebenst Joachim Raff. Frankfurt, den 27. September 1879.«

Stockhausen nahm die Kündigung an — und wer könnte ihm das nach solcher Behandlung verübeln?*) Am 24. October schrieb das Curatorium des Dr. Hoch'schen Conservatoriums einen unserer Ansicht nach durchaus nicht sachgemässen Brief und erlaubte sich ergebenst darauf aufmerksam zu machen, »dass wir darauf rechnen, dass Sie während der noch übrigen Anstellungsdauer Ihre Obliegenheiten, wie solche in Ihrem Verträge und in den statutarischen und reglementarischen Bestimmungen des Conservatoriums festgestellt sind, genau beobachten und den auf den Unterricht bezüglichen Anordnungen des Directors der Anstalt in jeder Beziehung nachzukommen bereit sein werden, namentlich dass Sie auch, wie es vorgeschrieben ist, unfehlbar drei Schüler in einer Klasse unterrichten. Andersfalls würden wir zu unserm lebhaften Bedauern genöthigt sein, Sie für alle finanziellen Benachtheiligungen, welche unserem Institute aus einem entgegengesetzten Verfahren erwachsen, verantwortlich zu machen.«

Stockhausen bat sich das Actenstück aus, welches dem Lehrer vorschrieb, unfehlbar drei Schüler in einer Klasse zu unterrichten, und erhielt als Antwort vom Curatorium die Bemerkung: »dass wenn Artikel 4 Absatz 4 des für alle Angestellte des Conservatoriums massgebenden Regulativs betreffend die Organisation des Dr. Hoch'schen Conservatoriums vom 1. Februar 1878 das Maximum der in einer Lehrstunde zu unterrichtenden Zöglinge auf drei festsetzt, damit zugleich die Zulässigkeit der Einweisung von drei Zöglingen in eine Lehrstunde und folgeweise die Verpflichtung des betreffenden Lehrers zur Aufnahme dieser ihm von dem Director der Anstalt zuzuwendenden drei Schüler in seiner Lehrstunde begründet und nachgewiesen ist. Da nun eine Ausnahme hiervon zu Ihren Gunsten weder durch den Anstellungsvertrag noch sonstwie gemacht worden, den Lehrern der Anstalt aber versagt bleiben muss, das regulativmässige Ausmass ihrer Verpflichtungen zum Nachtheil der Schule und deren finanzieller Gebahrung einseitig, ohne Zustimmung des Directors herabzumindern, so sind wir allerdings in der Lage, den Inhalt unseres vorderen Schreibens aufrecht erhalten zu müssen, ohne jedoch darum der zuversichtlichen Erwartung zu entsagen, dass Ew. Wohlgeboren schon von sich aus Bedacht nehmen werden, den begründeten Anforderungen des Directors der Anstalt in fraglicher Beziehung gerecht zu werden.«

Nachdem das Curatorium auf seinem Wunsch betreffs der drei Schüler bestanden und nochmals die Hoffnung ausgesprochen hatte, dass Stockhausen seinen Verpflichtungen in jeder Weise nachkommen würde, blieb es bei der Kündigung — trotzdem Stockhausen sich bereit erklärte, drei Schüler per Stunde in seinen Classen zu unterrichten, — und Stockhausen war somit von der Anstalt entlas-

*) Wenn Herr Prof. Stockhausen diese Kündigung etwa nicht angenommen hätte, wäre sie dadurch vielleicht weniger gültig gewesen? (Man sehe unsere Bemerkung in Nr. 39 über die vermeintlich 40jährige Anstellung.) Uebrigens verstehen wir nicht, warum es unmöglich war, in neue Verhandlungen einzutreten. D. Red.

sen, damit Herr Director Raff seine Rechte geltend machen und seine beiden untergeordneten Hilfslehrer behalten konnte, derenthalb man einen Mann von Weltraf gehen liess.

Das Jahr der Kündigungsfrist ging schnell und ohne besondere Zwischenfälle dahin. Das Conservatorium hatte seinen besten Gesangslehrer verloren, und man machte dem Director zu Liebe gar keine Anstalten, ihn wieder zu gewinnen. Ja, man kümmerte sich kaum um den ersten Gesangslehrer, fertigte diejenigen Lehrer, welche dem Director in allen Theilen zu Willen waren, und scheute sich selbst nicht, gelegentlich auf drollige Weise seine Missgunst zu bezeugen. Stockhausen wurde schon bei den Aufnahmeprüfungen im Herbst 1879 nicht herangezogen, um die Schüler zu prüfen, obwohl man sich durch den Hausmeister darüber vergewissert hatte, dass er gegenwärtig war — dies besorgten einfach die Hilfslehrer.

Bald stellte sich aber schon der Schaden heraus, den die Schule durch Stockhausen's Austritt zu erliden hatte; es meldeten sich zu Ostern für die Gesangsklassen Stockhausen's keine neuen Schüler mehr, oder doch nur sehr wenige; jedenfalls sahen auswärtige angehende Sänger und Sängerinnen keine Veranlassung nach Frankfurt zu kommen, um sich von den unbekannteren und unbedeutenderen Kräften unterrichten zu lassen. Und sie hatten Recht.

Als im Juli 1880 Stockhausen die Anstalt verliess, fasste in Folge dieser Erschelungen das Curatorium des Hoch'schen Conservatoriums mit dem Director Raff den Entschluss, denjenigen derzeitigen Schülern des Conservatoriums, welche bis hierher Stockhausen's Gesangsunterricht genossen hatten, zu gestatten, fernerhin Privatunterricht bei ihm zu nehmen, unbeschadet ihrer Zugehörigkeit zu den Schülern der Anstalt, mit der Einschränkung jedoch, dass diese Gestattung wieder in Wegfall zu kommen habe, sobald die durch Stockhausen's Abgang vacant gewordene Stelle anderweit besetzt sein würde. Stockhausen lehnte das Anerbieten begrifflicher Weise ab, da man, wie bekannt, nicht zwei Herren dienen kann. —

Wenn man nun an die Zukunft des Dr. Hoch'schen Conservatoriums denkt, so kann man sich einer gewissen Sorge nicht erwehren; jedenfalls muss man die Hoffnungen auf das unter so günstigen Auspicien begonnene Unternehmen herabstimmen, denn man könnte sehr bedenklich geträumt werden. Den Grund aber wird man fast einzig und allein in der einen Persönlichkeit zu suchen haben, und ein Personenwechsel sollte deshalb ernstlich in Erwägung gezogen werden. Das Regeld dürfte in diesem Falle sogar nicht einmal schmerzen, sondern nur zukünftige bittere Erfahrungen ersparen.

Man braucht nicht nur an den Weggang Stockhausen's und an die Art und Weise, wie derselbe forcirt wurde, zu denken, obwohl die oben behandelte wahrheitsgetreue Geschichte desselben genügend die Augen öffnen dürfte, und obwohl auf ähnliche Weise auch Carl Heymann, jedenfalls einer der tüchtigsten Lehrer der Schule, dessen Erfolge als bedeutende zu bezeichnen sind, in diesem Herbst zum Austritt veranlasst wurde. Man muss sich nur einmal mit dem Geiste betraut machen, der in dies Kunstinstitut einzuschleichen droht und zum Theil schon eingeschlichen ist. Raff mag ein vortrefflicher Rechenmeister, ein gewiegener Contrapunktist (?), ein routinierter Componist sein, von der ausübenden Tonkunst versteht er blutwenig. Er hat nach dieser Richtung hin, trotz eines engen Zusammenhanges mit F. Liszt, von diesem genialen Vortragsmeister nichts gelernt und versteht es nicht, an einer Anstalt, wo $\frac{9}{10}$ der Schüler die ausübende Tonkunst lernen wollen, dieselbe nach echt künstlerischen Bedingungen zu fördern. Wohl weist die Lehrliste göttlich noch immer die schönsten und besten Kräfte auf, aber trotz ihrer wird durch die Unnahbarkeit, Rücksichtslosigkeit und den Organisationsmangel des Directors durchaus nicht im Allgemeinen das geleistet, was man von der Schule verlangen kann. Die öffentlichen Prüfungen, welche Mitte Juli stattfanden und über die in Frankfurt wenig, in auswärtigen musikalischen Blättern dagegen viel berichtet wurde — die Quelle dürfte nicht fern zu suchen sein — liessen einen Einblick in den derzeitigen Zustand thun, der durchaus nicht einseitlich befriedigen konnte. Eine ganze Woche hindurch wurde von Morgens 9—12 Uhr und Nachmittags 6—8 oder 9 Uhr, je nachdem das überreiche Programm zu Ende war, durch die Schüler der Anstalt öffentlich musicirt. Man kann und wird von solchem Musiciren nicht viel erwarten dürfen noch können. Aber Eines muss bei einem Kunstinstitut, wie das Hoch'sche Conservatorium sein will, verlangt werden — ein strebsamer, auf das Ideale gewendeter und dem Dilettantismus abholder Geist, ein verständnisvolles Begreifen und Festhalten des Begriffes »Kunst«. Es ist doch immerhin eine Kunstschule, um die es sich handelt, und keine Dilettantenschule oder — was zu vermuthen man öfters versucht war — ein Mädchenpensionat. Denn das weibliche Geschlecht waltete, wie es übrigens bei den meisten Conservatorien der Fall ist, bei Weitem vor, und leider nicht in einer günstigen Weise. Die Prüfungen waren ziemlich willkürlich in Mittel- und Oberklassen getheilt, da sowohl in der einen wie anderen recht klägliche und stümperhafte Leistungen vorkamen. Ueberdies fehlte bei allen Schülern die Angabe der Semesterzahl, so dass

man über ihre bei dem Conservatorium errungenen Fortschritte im Unklaren bleiben musste. Nun lässt sich nicht läugnen, dass die Anstalt einige recht vorzügliche Talente aufzuweisen hat, von denen die besten ausserdem nicht in Betracht kamen, da Frau Dr. Clara Schumann in wohlverständener Achtung vor ihrer Kunst ihre Schüler und Schülerinnen überhaupt nicht öffentlich concertiren lässt, bevor sie fertig sind. Viele haben auch offenbar an der Anstalt manches Treffliche gelernt, was namentlich von den Eleven Heymann's gilt, die mit einer echt künstlerischen Empfindung und theilweise mit hinreissender Wärme ihre Musikstücke vortragen; die geniale Kraft ihres Lehrers hatte ihnen eben einen Funken von der göttlichen Kunst der Musik eingegeben. Im Ganzen aber walteten die mittelmässigsten und dilettantenhaftesten Kunstproductionen vor. Ein Stückchen wurde nach dem andern abgepielt, abgegeigt und abgelesen — und wenn ein jegliches mit Ach und Krach zu Ende gebracht war, ging es an ein stürmisches Beifallklatschen, das der Director allemal kräftig unterstützte oder wozu er gar das Zeichen gab — eine Unsitte, die nicht genug gerügt werden kann, nicht nur, weil das so reichlich gespendete Lob zumelst durchaus nicht am Platze war, sondern, weil ein Applaus dieser Art überhaupt ein grosser pädagogischer Missgriff ist. Man scheint aber durch solche Beifallskussungen die Mängel überdecken, den Eltern und Fernstehenden Sand in die Augen streuen zu wollen; einer reist den andern mit fort, und so bildet man sich am Ende wirklich ein, es wären ganz gute Leistungen gewesen, die man gehört. Der Standpunkt ist nicht zu verkennen. Die Methode der »Resultate« ist die Parole. Bei Frau Schumann, Professor Stockhausen, Heymann gilt das Reine, Ideale — hier das trivial Banale. Die Thatsache, dass Abbé Liszt zweimal in den Räumen des Conservatoriums dadurch gefeiert wurde, dass ihm Schüler seine eigenen Compositionen vorspielten, ist bezeichnend genug. Wunderbares wird auch über die Bemerkungen erzählt, die der Director den einzelnen Schülern nach ihren Vorträgen machte, doch bedarf es kaum einer Versicherung, wie dieselben gehalten waren.

Das Einzelne kann hier keiner Kritik unterzogen werden, da wir unmöglich allen Prüfungen beiwohnen konnten noch wollten, überdies auch Schülerleistungen nicht in den Bereich der Kritik gehören. Ein anderes wäre es, einmal die Leistungen der theilhaftigen Lehrer zu besprechen, namentlich die Begleitung der Lieder, die Art und Weise, wie die Orchesterstimmen des Beethoven'schen Gdur-Cocertes auf dem zweiten Flügel zu Gehör gebracht wurden, und anderes mehr, wobei es fraglich erschien, ob die betreffenden Lehrer oder Schüler mehr Befähigung bewiesen. Einen reinen Genuss empfangen wir nur von einigen Eleven Heymann's, Heermann's und Stockhausen's. Gänzlich verfehlt waren die Leistungen des Frauenchors; dergleichen hört man im täglichen Leben in Pensionisten und Dilettantenkreisen besser, und wer Stockhausen's Erfolge auf diesem Felde kennt, seine vollen Chöre im Hause und in der Kirche gehört hat, muss es tief bedauern, dass man ihn von der Schule verdrängte, um gewissen anderen Leuten, die dem Director und seiner Kunstanschauung mehr gefallen, den Platz zu lassen.

Alles in Allem hängt eine düstere, gefahrvolle Wolke über dem Hoch'schen Conservatorium, und man sollte mit allem Ernste an ihre Entfernung denken. Wer weiss, wie weit es der Director mit der Zeit noch bringen wird, wenn seiner Rücksichtslosigkeit und seinem Eigensinn nicht Einhalt geboten und keine bessere Aufsicht über den Zustand des Conservatoriums ausgetübt wird. Stockhausen, der auf eine so traurige Weise entfernt wurde, hat inzwischen eine neue Gesangsschule begründet, die hoffentlich schöne Früchte zu Tage fördern wird. Edle Frankfurter und auswärtige Kunstfreunde, die seine idealen Kunstbestrebungen verstehen, haben ihn freundlichst unterstützt und ihm die Mittel zu einer Reihe von Freistellen gegeben, die wirklichen Talenten von hohem Nutzen sein werden. Man hat doch in vielen Kreisen gefühlt, dass ihm bitteres Unrecht geschehen ist und dass eine Genugthuung am Platze war.

Die schliche Darstellung seiner Differenzen mit dem Director Raff in diesen Blättern geschah aber nicht allein, um endlich über dieselben allgemeine Klarheit zu verbreiten, sondern um an dem einen eclatanten Beispiele zu zeigen, wie wenig geeignet Joachim Raff für seine Stellung ist, und wie leicht zu fürchten steht, dass er dem Institute schweren Schaden zufügen kann — und es wäre sehr traurig, wenn das grosse Vermögen, das der kunstinnige Stifter für das Conservatorium bestimmt hat, nicht in der richtigen Weise verwendet würde.

(Frankfurter Presse No. 703 vom 21. Sept. 1880.)

[168] Im Verlage von **Julius Hainauer**, Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau erschien so eben:

Vier Lieder
für eine Singstimme mit Pianoforte
von **Heinrich Reimann**.
Op. 1. 2 N 50 *Fr.*

Inhalt: Mein Herz schmückt sich mit dir (*Bodenstedt*) — Es hat die Rose sich beklagt (*Bodenstedt*) — Unbewusst (*Schuster*) — Frühlingstaumel (*Schuster*).

Drei Duetten
für Frauenstimmen mit Pianoforte
von **Heinrich Reimann**.
Op. 2. 2 N 50 *Fr.*

Inhalt: An den Abendstern (*Geibel*). — Frau Nechtigall. — Und ob der holde Tag vergangen (*Sturm*).

[169] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Von L. Ramann.
Erster Band. Die Jahre 1811—1840.

Gr. 8. ca. 36 Bogen. Broschirt N 41. 50. Eleg. geb. N 43.

Franz Liszt gehört zu den glanzendsten, eigenartigsten und hervorragendsten Erscheinungen unseres Jahrhunderts, sowie der Musikgeschichte überhaupt. Bahnbrechendes Genie als Virtuoso, ist er zugleich, namentlich durch seine Clavier-, Instrumental- und Kirchencompositionen Vorkämpfer für die gesammten musikalischen Reformbestrebungen unseres Jahrhunderts geworden, wobei sein Leben als Mensch nicht minder reich und bedeutend ist als seine Künstlerlaufbahn. Der erste Band — die Jahre seiner Entwicklung 1811—1840 umfassend — hat ihm nach beiden Seiten hin auf Grundlage sorgfältigen Studiums der Zeitgeschichte und persönlichen Verkehrs mit ihm und seinen Zeitgenossen zu folgen und gerecht zu werden versucht. Insbesondere hat er Liszt's vielverzweigter individueller Entwicklung Beachtung getragen, und die persönlichen wie zeitgeschichtlichen Einflüsse auf sie dargelegt, eben so seine Compositionen dieser Epoche historisch und ästhetisch beleuchtet. Die Darstellung ist, dem Stoff entsprechend, künstlerisch durchgeführt; das Buch sowohl für den Künstler, wie für den Gebildeten überhaupt.

Sorgfältig gearbeitete Namen-, Sach- und Ortsregister, sowie ein chronologisches Verzeichniss seiner Compositionen und litt. Essays geben ihm noch einen besondern praktischen Werth.

Ein zweiter Band wird das Werk abschliessen.

In beiden durch alle Buch- und Musikhandlungen.

[170] Vollständiges
Musikalisches
Taschen-
Wörterbuch
für Musiker und Musikfreunde
verfasst von
Paul Kahnt.
Vierte Auflage.

Inhalt:
Erklärung aller in der Musik
verkommenden Kunst-
ausdrücke
nebst einer kurzen Einleitung
über das Wichtigste der Elementarlehre der Musik, einem Anhang der Abreviaturen, sowie einem Verzeichniss empfohlenswürdiger progressiv geordneter Musikalien.

Preis: Broch. 50 *Fr.*, geb. 75 *Fr.*, eleg. geb. in Goldschnitt 4 N 50 *Fr.*

Verlag von **C. F. KAHN** in Leipzig.

[171] Verlag von **Adolph Nagel** in Hanover.

Ed. Hille: „Die Weiber von Weinsberg“, Dichtung von **Moritz Hartmann**, für Soli, Chor und Orchester N 47.
Clavier-Auszug 9 N. Chor-Stimmen 3 N 20 *Fr.*

Bereits wiederholt mit ungeheiltem Beifall zur Aufführung gebracht.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[172] **Ernst Pfundt, Die Pauken.**

Eine Anleitung, dieses Instrument zu erlernen.
Zweite vermehrte Auflage. Broschirt N 4. —

Die bekannte kleine Schule des verstorbenen Leipziger Gewandhaus-Pauken-Virtuosen erscheint in zweiter Auflage mit Zusätzen von Kammermusiker F. Hentschel, langjährigem Paukenschläger im Opernhause zu Berlin, so wie mit einem illustrierten Anhang, Beschreibung älterer und neuerer Pauken enthaltend.

[173] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Rhapsodies bohèmes

pour

Piano

à quatre mains

composées par

JOSEPH LÖW.

Op. 380.

No. 1 en La-mineur (A-moll) . . . Pr. N 4. 30.
No. 2 en Ut-mineur (C-moll) . . . Pr. N 4. 30.
No. 3 en Sol-mineur (G-moll) . . . Pr. N 4. 30.
No. 4 en Re-mineur (D-moll) . . . Pr. N 4. 30.
No. 5 en Mi-mineur (E-moll) . . . Pr. N 4. 30.
No. 6 en Fa-mineur (F-moll) . . . Pr. N 2. —

[174] Text (Libretto) zu einer lyrisch-romantisch komischen Oper an namhafte Componisten abzugeben. Gef. Franco-Offerten sub A. E. No. 10 durch die Expedition erbeten.

[175] Soeben erschien in unserem Verlage:

RAPSODIE

pour Orchestre

par

EDOUARD LALO.

Partition . . . Pr. N 5,00.

Parties d'Orchestre . . Pr. N 11,00.

Réduction pour Piano à quatre mains par **L. BUSSLER.**

Pr. N 3,80.

BERLIN.

Ed. Bote & G. Bock,
Königl. Hof-Musikhandlung.

[176] Soeben erschien:

Drei vierstimmige Gesänge

für gemischten Chor

mit Begleitung des Pianoforte

von

Max Zenger.

Op. 30.

No. 1. Die Noone von *Umland*. No. 2. Abend von *Dahn*.

No. 3. Hans und Grethe von *Umland*.

Clavierauszug Preis N 2,40. Stimmen (à 40 *Fr.*) Preis N 4,60.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.

(*R. Linnemann.*)

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 48. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 20. October 1880.

Nr. 42.

XV. Jahrgang.

Inhalt: „Paride ed Elena“ des Ranieri de' Calsabigi. — Mozart's Werke. Zweite Serie: Litanien und Vespere. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Pianoforte zu vier Händen [Arnold Krug, Fahrende Musikanten Op. 20; Ernst Flügel, Thema mit Variationen Op. 20; Gustav Merkel, Herbstblätter Op. 134]. Für Violoncell und Pianoforte [Ch. Lefebvre, Trois Pièces Op. 46; Wilhelm Flisenbagen, Drei kleine Stücke Op. 39]. Werke für die Violine [Theoretische und praktische Beiträge von Jac. Dont; Leitfaden für den Violoncellunterricht von Jos. Hlobach; Rudolf Kreutzer's 40 klassische Etüden, mit Fingersatz, Tonsetzungen und Stricharten genau bezeichnet von Jac. Dont]). — Her Majesty's Theater in London: erste Aufführung des „Meistofele“. (Schluss.) — Anzeiger.

„Paride ed Elena“ des Ranieri de' Calsabigi.

Von Philipp Spitta.

Der Inhalt der Oper Paride ed Elena, welche Ranieri de' Calsabigi dichtete und Glück 1769 componirte, ist bekanntlich folgender.

Helena herrscht als Königin in Sparta; sie ist unvermählt, hat aber auf Wunsch ihres Vaters Tyndareos dem Menelaos ihre Hand zugesagt. Paris, welcher im Schönheitsstreite der drei Göttinnen der Venus den Preis zuerkannt hatte, ist an der spartanischen Küste gelandet, um zur Belohnung für seinen Urtheilspruch das schönste griechische Weib zu gewinnen. Schon die Beschreibung der Helena hat ihn mit Verlangen nach ihr erfüllt; da er sich unter dem Schutze der Liebegöttin weiss, zweifelt er auch nicht an dem Gelingen des Unternehmens. Doch hält er es für rüthlich, nicht sofort als Werber aufzutreten, sondern als Grund seines Kommens die durch den Ruf der Schönheit Helena's erweckte Neugier vorzugeben. Die erste Begegnung zeigt ihm, dass der Ruf noch zu wenig gesagt hat, und steigert seine Leidenschaft. Auch Helena ist durch den Anblick des schönen Jünglings bewegt, doch sträuben sich ihre spartanische Jungfräulichkeit und der Stolz der Königin, dieser Empfindung nachzugeben. Paris wird gastlich aufgenommen, seiner Siegeszuversicht aber mit kühler Zurückhaltung und unverhohlenem Spott begegnet. Um den Gast zu ehren, lässt sodann die Königin Festspiele veranstalten, bei welchen Paris an ihrer Seite sitzt und die Kampfpreise theilt. Der rauhe Gesang der Spartaner giebt Veranlassung, den Paris um ein Lied nach süssem asiatischer Weise zu ersuchen. Paris singt von zwei schönen schwarzen Augen; es wird bald offenbar, dass er sich persönlich an Helena wendet. Seine Leidenschaft reißt ihn fort, Helena gebietet ihm Schweigen, er sinkt in Ohnmacht und in der nun folgenden Verwirrung tritt auch der Königin Liebe klar zu Tage. Als ihm die Besinnung wiedergekehrt ist, erklärt er ihr seine Liebe unumwunden; Helena weist dieselbe schroff zurück. Paris wiederholt seinen Antrag brieflich, erfährt aber als Antwort eine strenge moralische Zurechtsetzung, erhält die Erklärung, dass sie einem andern ihre Hand versprochen habe, und den Befehl, abzureisen. Die Umstände fügen es, dass ihm dieser Brief im Beisein Helena's übergeben wird. Ein leidenschaftliches Zwiespräch folgt, in welchem Paris Helena's innersten Seelenzustand erkennt. Zum Schein rüstet er sich zur Abfahrt; ein letztes Zusammentreffen entreißt ihr das Geständnis. In den Wolken erscheint Pallas Athene und prophezeit unabwendbares Leid und den Untergang Trojas als der Liebe Ende. Das Paar getröbet sich der Zuversicht, dass der

Liebegott sein Schutz sein werde, und die Schiffmannschaft lichtet die Anker zur Fahrt nach Troja.

Nur zwei Personen tragen die Handlung. Der Gott Amor, welcher unter dem Namen Erasto als Vertrauter der Helena eingeführt ist, hat als Allegorie ebensowenig dramatische Bedeutung, wie in Orfeo ed Euridice. Chöre der Trojaner und Spartaner bilden die Staffage.

Von jeher hat man diese Dichtung mit Befremden betrachtet. Bei Orfeo und Alceste mögen einzelne Ausführungen Bedenken erregen; unbestreitbar sind die betreffenden Szenen in ihrem Wesen erfasst und im Ganzen angemessen gestaltet. Die Einführung der Helena durch Paris aber hat ihre Bedeutung weit mehr nur als Glied einer Kette von einander bedingenden Begebenheiten. Das Ereignis, obwohl zur dramatischen Behandlung durchaus geeignet, schürzt doch nur den Knoten, der im trojanischen Kriege seine Lösung findet. Allein hingestellt, macht es, selbst bei Milderung einiger Umstände, den Eindruck einer ungelösten Dissonanz. Calsabigi war ein viel zu gründlicher Kenner des classischen Alterthums und ein viel zu feiner Aesthetiker, als dass ihm dieser Uebelstand hätte verborgen bleiben können. So weit es ihm seine Natur und die Anschauungen seiner Nation und Zeit gestatteten, arbeitete er sogar selbst nach antiken Mustern. Bei der Alceste hat man auch nicht verkannt, die Euripideische Tragödie zum Vergleich herbeizuziehen. Paride ed Elena lässt eine Vergleichung mit der Helena des Euripides nicht zu, da diese Dichtung nicht die Entführung der Helena zum Gegenstande hat, sondern ihre Wiedergewinnung nach dem trojanischen Kriege. Calsabigi's Operntext scheint aber allen einen so gänzlich unantiken Eindruck gemacht zu haben, dass Niemand sich die Mühe gegeben hat, noch weiter ernstlich nachzusehen, ob Calsabigi nicht auch hier nach einem antiken Vorbilde gearbeitet habe, und sich aus dessen Beschaffenheit die Eigenthümlichkeit seiner Dichtung erklären lasse. Nur Otto Jahn wirft gelegentlich einmal die Bemerkung hin, die Entführung der Helena sei etwa im Sinn einer ovidischen Heroiden aufgefasst (Mozart II, 236). Er ist aber dem Gedanken nicht weiter nachgegangen und hat ihn später, wie es scheint, ganz fallen lassen.

Calsabigi gab 1793 in Neapel eine zweibändige Sammlung seiner Schriften heraus: Poesie e Prose Diverse. Sie enthält die Musikdramen Orfeo ed Euridice, Alceste, Paride ed Elena, Ipermestra o Le Danaidi, Elvira, Elfrida; ausserdem einen Brief an den auch als Operndichter bekannten Grafen Alessandro Pepoli „beim Ueber-senden der Tragödie Elfrida“. Dieser kaum beachtete Brief ist gleichwohl bedeutungsvoller für die Erkenntnis der poetischen

Grundsätze Calsabigi's, als dessen bekanntere Dissertation über die Werke Metastasio's. Es findet sich darin eine Stelle, an welcher der Schreiber bemerkt, in Betreff des tragisch-lyrischen Stiles (er meint das Musikdrama) habe er eine besondere Ansicht. Derselbe müsse dem Stile der Elegie ähnlich sein. »In der Tragödie giebt es oft zu jammern, oft jammert auch die Elegie,

Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos.

Sie liebelt und schäkert, und mit Munterkeit, Lust und Natürlichkeit; sie wird warm in der Empfindung, erhaben im höchsten Feuer der Leidenschaften, sie berührt auch, wo es passt, das Heroische. Alles dies kann man an Tibull, Propert und Ovid beobachten.« Die Mannigfaltigkeit und Mischung der Stilarten scheint ihm auch für den Text eines Musikdramas am geeignetesten, je nach Maassgabe der Charaktere, der Rollen, der Affecte u. s. w. (S. 165 f.). In keiner Dichtung nun ist er beflassener gewesen, seinen Grundsatz zur Ausführung zu bringen, als in *Paride ed Elena*. Dieser Text ist im Wesentlichen nichts anderes, als die einfache Dramatisirung zweier altrömischer Elegien.

In den *Epistola e* des Ovid findet sich als fünfzehnter ein Brief des Paris an Helena, und als sechzehnter Helena's Erwiderung. Beide Dichtungen stammen wohl nicht von Ovid selber her, sondern von einem durch Ovid angeregten Dichter der augusteischen Zeit. Vielleicht ist auch der Brief der Helena zuerst allein dagewesen, und der des Paris später demselben angepasst. Das sind kritische Fragen, die uns hier nicht kümmern. Das auf eine dramatische Wechselbeziehung zwischen Paris und Helena gegründete Elegien-Paar liegt vor, und es ist die Quelle des Calsabigi'schen Operntextes geworden.

Forscht man dem Grundmotive des Textes nach, so ergiebt sich als solches der Gegensatz zwischen zwei Persönlichkeiten, deren Charakter durch die Nationalität, der sie angehören, bestimmt erscheint. Paris ist der reiche, üppige, genussüchtige Asiat, Helena die unverbildete, in einfachen und strengen Sitten erzogene Griechin. Die altgriechische Zeit kannte diesen Gegensatz nicht. Die Trojaner sind eines Stammes mit ihren Gegnern, die Helden, welchen ein Hector zugehörte, waren keine Weichlinge. Auch findet sich nirgendwo eine Aeusserung, die gestattete, die Helena so zu zeichnen, wie es Calsabigi gethan hat. Was die Dichter an ihr hervorheben, ist vor allem ihre allmächtige Schönheit; durch diese wird sie zu einem Gegenstande der Ehrfurcht, wie denn auch keiner der Trojaner selbst während des Krieges ihr ein böses Wort sagt. Ihr Charakter aber ist nicht sowohl stolz und herb, als bestimmbar und schwankend: schnell von Paris bethört bereut sie doch bald ihren Fehltritt, als sie das Unglück sieht, das sie angerichtet hat, und sehnt sich nach Griechenland und dem Menelaos zurück; wenigstens in Homer's Darstellung. Jener Gegensatz ist vielmehr der Anschauung der Römer entsprungen, welche die Asiaten als schwelgerisch und prahlerisch, als eine *gens tumidiior atque factantior* kennen gelernt hatten. In den Ovidischen Elegien bildet es geradezu das Hauptmotiv, dass Paris in der Helena jenes einfache unverdorbene Wesen, und dass Helena es selbst in sich überwindet. Immer von neuem kommt sie darauf zurück. Zuerst, als sie ihn streng zurückweist:

Rustica sim sane, dum non oblita pudoris.

Hernach, schon gewählender:

Sum rudis ad Veneris furtum.

Endlich, nur vor dem letzten Schritt noch zurückschauend:

Vi mea rusticitas accutienda fuit.

Ebenso lässt sich Paris vernehmen:

A! nimium simplex Helena, ne rustica dicam.

Dem raffinierten Genussmenschen scheint die Sittenstrenge einfüßig, bäurisch. Die Aufgabe des Dramatikers war nun, zu entwickeln, wie der Widerstreit derartig verschiedener Charaktere

sich löst. Auch hierin ist Calsabigi überall dem römischen Dichter gefolgt.

Als Paris zum ersten Male von Helena empfangen wird, giebt er sofort sein Verlangen nach ihr in ziemlich unverhohlener Weise kund. Die Königin wird durch sein selbstgewisses und liebesicheres Auftreten gereizt. Sie macht ihm bemerklich, dass Sparta nicht Troja sei, und ergeht sich dann in spöttischen Hinweisen auf die fernern Schönen, die nach ihm seufzen und seine Rückkunft ersehnen. Marx in seinem geschichtlich mangelhaften, aber durch gute ästhetische Bemerkungen werthvollen Buche »Gluck und die Oper« hat diesen etwas unfeinen Zug wohl bemerkt. Er sagt: »Die Haltung Helena's dürfte man mit der eines edlen und gesuchten aber noch nicht abgeschliffenen, unter den Schutz der gesellschaftlichen Formen gestellten Fräuleins vom Lande vergleichen« (I, 417). Das Verhältniss Calsabigi's zu Ovid hat er nicht geahnt und überhaupt dem Dichter an sich so wenig Aufmerksamkeit zugewandt, dass ihm selbst die Sammlung seiner Werke unbekannt geblieben ist. Aber Calsabigi hat hier nur die Skizze seines altrömischen Vorgängers ausgeführt. Paris erzählt in dem an Helena gerichteten Briefe, er habe sie oftmals angeseufzt, ihr sei sein Zustand auch nicht entgangen, aber sie, die muthwillige (*lasciva*), habe das Lachen nicht zurückgehalten. Wie er sich hier dessen bewusst zeigt, dass er ihr zum Spotte gedieht habe, so lässt ihn auch Calsabigi bei Seite zum Erasto sagen: *Mi deride*. Durch die Dreistigkeit seines Auftretens geärgert, raunt Helena ihrem Vertrauen zu: *Senti: costui non ha rossor*. Und ganz so gesteht sie bei Ovid:

*Saepe vel exiguo, vel nullo murmure dixi:
,Nil pudet hunc'.*

Auch der Inhalt ihres aus drei Strophen bestehenden Spöttgesanges ist bei Ovid angedeutet. Namhaft gemacht als eine von Paris verlassene Geliebte wird hier allerdings nur Oenone. Helena sagt aber, sie habe sich nach den früheren Erlebnissen des Paris erkundigt, und etwas derart wird auch Calsabigi gemeint haben, wenn Erasto dem Prinzen bemerkt: *Ti comosus*. Und vollständig ist die dritte Strophe entwickelt aus dem Verse:

Certus in hospitibus non est amor. Errat ut ipsi.

Die mit grosser Kenntniss des weiblichen Herzens erfundene und sehr gewandt entwickelte *Epistola* der Helena offenbart übrigens deutlich genug, dass sie von Anfang an für den Fremdling eingenommen war. Ich habe oben schon bemerkt, dass auch Calsabigi von dieser Auffassung ausgeht. *Che sembianti!* sagt Helena für sich, als ihr Paris gegenüber tritt, und *Come accorto lusinga!* nach seiner galanten Anrede. Diesem entsprechen in der Elegie die Worte:

Est quoque, confiteor, facies tibi rara;

allenfalls auch noch:

*His ego blanditiis, si peccatura fuisssem,
Flecterer.*

Eine zweite Station in der psychologischen Entwicklung des Operngedichtes bezeichnet das Lied, welches Paris auf Helena's Aufforderung singt. Bei Ovid schreibt er, er habe oft, wenn er mit ihr und Menelaos zusammen gewesen sei, irgend eine fremde Liebesgeschichte erzählt, die Erzählung aber so eingerichtet, dass sie auf ihn und Helena passte. Und bald hernach wiederum, er habe alte Liebeslieder gesungen. Helena gesteht in ihrer Erwiderung, dass sie diese Andeutungen auch wohl verstanden habe. Ebenso lässt Calsabigi sie schon nach der ersten Strophe leise sagen:

Che ascolto! Ah, me ne avveddi,

Mama l'audace; e al primo

Favorevol momento

A suoi folli pensieri ei s'abbandona!

Die Situationen sind nur durch die verschiedene Art der Herbeiführung verschieden: in der Elegie singt Paris beim Gelage,

in der Oper nach den Kampfspielen der Spartaner. Calsabigi's Nachahmung wird indessen auch noch durch einen anderen Umstand offenbar. In einem Kunstwerke, das sich durchaus des Gesangs anstatt der Rede bedient, muss es unzulässig erscheinen, das Mittel des Gesangs in der Absicht vorübergehend einzuführen, dass derselbe im Gegensatz zu allem Uebrigen als solcher aufgefasst werde. Die italienische Oper ist insofern gebundener, als die französische und deutsche, welche aus dem Schauspiel mit untermischtem Gesang hervorgegangen sind und, wenn auch der Gesang darin mehr und mehr die Oberhand gewonnen hat, doch nie des gesprochenen Dialoges ganz entbehren. Hier kann immer noch ein Lied wirklich als Lied wirken, und wenn Weber selbst in der durchcomponirten Euryanthe sich die Einführung desselben erlaubte, so lassen wir uns dies mit Rücksicht auf die Grundform der deutschen Oper endlich auch gefallen. In der italienischen Oper hat das Verfahren eigentlich keinen Sinn; es zwingt uns, um die beabsichtigte Wirkung empfinden zu können, die Illusion aufzugeben, welche der Oper als Ganzem zur Voraussetzung dient. Man kann sich dieser Erwägung gegenüber auf die Canzonetta in Mozart's Don Giovanni berufen; Thatsache bleibt doch immer, dass derartiges äusserst selten vorkommt. Calsabigi selbst ist im Orfeo der Schwierigkeit ausgewichen, soweit es bei der Beschaffenheit der Lage irgend möglich war. Nicht eigentlich die Macht der Musik ist es hier, welche die Furien des Tartarus bezwingt, sondern der Schmerz und die rührende Bitte des vereinsamten Gatten. Ebenso hat Rinuccini die Sage behandelt, andere italienische Librettisten waren freilich nicht so feinfühlig. Jedenfalls darf man bestimmt annehmen, dass Calsabigi auf den Gedanken, den Vortrag eines Liedes als dramatisches Motiv zu benutzen, nicht gekommen wäre, hätte ihm sein Vorbild denselben nicht dargeboten.

Diejenige Scene der Oper, in welcher die Nachbildung wohl am greifbarsten zu Tage tritt, ist die erste des vierten Actes. Hier wird dieselbe Form angewandt, in welcher der Elegiedichter das Ereigniss dargestellt hatte. Paris schreibt einen Brief und Helena antwortet. Wir erfahren den Hauptinhalt der Correspondenz; er erweist sich grossen Theils als fast wörtliche Uebersetzung aus dem lateinischen Urbilde. Paris schreibt: *Mi quida Venere al gran disegno — Namque ego divino monitu advehor; A me promissa in premio sei — Praemia magna quidem, sed non indebita posco; Regno, virtutē, tesori posposi a te — Praeposui regnis ego te; E questo povero lido, orrido suolo indegno delle bellezze tue — Parca sed est Sparte, tu cultu divite digna, Ad talem formam non facit iste locus; O meco alla patria verrai, o qui sepolto esule io riterò — Aut ego Sigeos repetam te conjuge portus, Aut hic Taenaria contegar exul humo.* Was Helena darauf bei Calsabigi und Ovid antwortet, setze ich nicht hierher; man vergleiche den Anfang ihrer Elegie mit dem, was der italienische Dichter sie schreiben lässt, und wird dasselbe Verhältniss finden. Zwischen dem Lesen des empfangenen Briefes und dem Niederschreiben ihrer Antwort hält Helena in der Oper folgendes Selbstgespräch: »Der Verwegne! Meine Stränge, meine Zurückweisung genügt nicht seinen Ungestüm zu händigen! Nicht zufrieden sich mir zu entdecken, fügt er in einem Briefe meiner Ehre noch schwerere Kränkungen hinzu!« (Liest.) »Der Zorn macht mich rasend! Zu Boden mit dir, veruchter Brief, und sei Verachtung seine Antwort!« (Im Begriffe den Brief zu Boden zu werfen zögert sie wieder.) »Doch könnte nicht der Freche zu seinen Gunsten mein Verhalten deuten? O, wenn er des ausdrücklichen Verbots zu spotten wagt, für solch Vergehen ist Schweigen zu geringe Strafe!« (Liest.) »Nein, ich darf nicht länger schweigen. Allzu nah droht die Gefahr. Antworten soll ihm mein verletzter Stolz und ihn beschämen!« Das alles sagt nichts weiter, als was in dem Anfangs-Distichen der Elegie enthalten ist:

*Nunc oculos tua cum violarit epistola nostros,
Non rescribendi gloria visa levis.*

Nur haben wir hier das einfache Resultat, während uns der dramatische Dichter den Wechsel der Seelenzustände zeigt, aus dem sich endlich das Resultat ergibt.

In der dritten Scene des vierten Acts stehen Paris und Helena sich zum dritten Male gegenüber. Er hat ihren Brief gelesen und ist ausser sich, sie nach der entschlossenen Haltung, in welche sie sich gezwängt hatte, nunmehr sehr kleinlaut. Geschickt hat Calsabigi in diese Scene eine Menge von den Gedanken des römischen Dichters eingewoben. Paris fragt, ob sie den Menelaos liebe. Helena erwidert, sie achte in ihm den Rath und Befehl ihres Vaters. Sei es gleich nicht ihre Wahl, so werde doch Tugend, Pflicht und Nothwendigkeit die Liebe herbeiführen. Das halbe Geständniss, welches in dieser Aeusserung liegt, lautet in der römischen Dichtung:

*Ut tamen optarem fieri tua Troica conjux,
Invitam sic me nec Menelaus habet.*

Paris meint darauf, Menelaos, als Grieche nur an das raube Handwerk der Waffen gewöhnt, wisse den Werth ihrer Schönheit nicht zu schätzen, oder bemerke sie nicht einmal. Denselben Grund führt er auch bei Ovid an, sie zu betöhlen:

*Huncine tu speras hominem sine pectore dotis
Posse satis formae, Tyndari, nosse tuae?
Falleris, ignorat. Nec si bona magna putaret,
Quae tenet, externo crederet illa viro.*

»Das beleidigte Griechenland, was wird es sagen?« wendet Helena ein;

*Quid de me poterit Sparte, quid Achaia tota,
Quid gentes aliae, quid tua Troia loqui?*

Paris: »O, Griechenland weiss auch, dass Schönheit und Strenge sich selten vereinigen«;

Lis est cum forma magna pudicitiae.

Helena: »Dann will ich ein leuchtendes Beispiel für das Gegenheil sein«;

*Si non est ficto tristis mihi voltus in ore
Nec sedeo duris torva superciliis,*

Fama tamen clara est, et adhuc sine crimine vici.

Nun stellt ihr Paris die Mutter Leda als Muster vor. Was Helena auf dieses eigenthümliche Argument erwidert, ist die einfache Uebersetzung von v. 43—50 ihrer lateinischen Epistel. Desgleichen sind die folgenden Betheuerungen des Paris, er habe sie geliebt, ehe er sie noch gesehen, und ihre Schönheit sei viel grösser als deren Ruf, nichts als Uebertragungen von v. 36, 143 und 144 des Briefes, welchen ihn der römische Dichter schreiben lässt.

Helena, allein gelassen, gesteht sich nunmehr ein, dass ihm ihr ganzes Herz gehöre, macht jedoch noch einen Versuch, sich zur Entsagung zu zwingen. Dass dieser Versuch vergeblich war, lehrt der Anfang des letzten Acts, wo sie erfährt, dass Paris verzweifelnd sich zur Abfahrt rüste. Wieder steckt der Keim der Arie, in welcher sie die Mädchen warnt, den Liebesbetheuerungen der Männer nicht zu trauen, in Ovid's Dichtung, wo es heisst:

*Sed quia credulitas damno solet esse puellis,
Verbaque dicuntur vestra carere fide.*

Für den leidenschaftlichen Ausbruch am Schlusse der Scene (*A lui! Dunque tu ancora*) hat sich dagegen Calsabigi die Sprache der Dido zum Muster genommen; man vergl. Verg. Aen. IV, 592 ff. Die mit dem Erscheinen der Pallas beginnenden Schluss-scenen entsprechen insofern dem Verlauf der Ovidischen Gedichte, als in beiden auf die aus der Entführung folgenden Kämpfe hingewiesen wird. Und der Leichtsinns, mit welchem sich Paris hier über die möglichen schweren Folgen hinwegsetzt, hat bei Calsabigi sein Gegenbild in den beruhigenden Worten Amor's:

Soffrite

*Che con vani clamori
Sfoghi gli sdegni suoi. S'ella è nemica,
Io vi difendo: io che per mille prove
Dò leggi a' Numi, e non la cedo a Giove.*

Das Wichtigste über den Anschluss Calsabigi's an Ovid ist hiermit gesagt. Einzelne Stellen, wo er ihm, manchmal wörtlich, folgt, finden sich noch hier und da zerstreut. So in der Scene der ersten Begegnung zwischen Paris und Helena, wo sie sein überschwängliches Lob ihrer Schönheit bescheiden zurückweist:

*Non est tanta mihi fiducia corporis, ut me
Maxima teste dea dona fuisse putem,*

und ihm dann mit höflichem Stolze bemerkt, Asiens Reichthümer seien zwar für die Spartaner werthlos, aber um des Gebers willen nehme sie seine Geschenke gern entgegen:

*Utque ea non sperno, sic acceptissima semper
Munera sunt, auctor quas pretiosa facit.*

Wenn Erasto im ersten Acte dem Paris sagt, sein Aussehen und Auftreten sei nicht das eines Kriegers, sondern eines Liebhabers, und seine Rede mit den Worten schließt:

Tu Paride gentil sospira, ed ama,

so umschreibt er damit den Gedanken der Helena des Ovid:

Bella gerant fortes, tu Pari semper ama —

einen Vers, den Calsabigi, wie um die Haltung seiner ganzen Dichtung zu rechtfertigen, als Motto an die Spitze derselben gestellt hat. Will man die Sache weit treiben, so kann man endlich auch die Einführung der gymnastischen Spiele des dritten Actes auf eine Anregung des römischen Dichters zurückführen. Diese gymnastischen Uebungen, an welchen nach spartanischer Sitte Jünglinge und Jungfrauen gemeinsam sich theilnahmen, spielten in Helena's Leben eine besondere Rolle. Bei einer solchen Gelegenheit hatte Theseus die Helena gesehen —

More tuas gentis nitida dum nuda palaestra

Ludis et es nudis femina mixta viris

heißt es in dem Briefe des Paris — und hatte, hingerissen von der Anmuth und Kraft ihrer Bewegungen, sie geraubt.

So tief nun Calsabigi, wie man sieht, aus der antiken Quelle geschöpft hat, so hat er doch auf eigene Erfindung nicht ganz verzichtet. Ein Geschöpf derselben ist zunächst Erasto-Amor. Dramatische Bedeutung zu haben ist diese Figur freilich weit entfernt. Ist das Moment der Spannung in der Handlung schon an sich ein geringes, so wird es dadurch noch vermindert, dass bevor Paris die Helena gesehen hat, Erasto schon den Hörern verräth, seine Bewerbung werde glücklichen Erfolg haben. Im weiteren ist er dann bemüht, den Vermittler und Gelegenheitsmacher zu spielen, was gänzlich überflüssig wäre, wenn nicht die Oekonomie des Dramas es wünschenswerth machte, dass Paris und Helena nicht ununterbrochen in Action sind. Was im übrigen den Dichter zur Einführung dieser Figur bewogen haben mag, welche auch dem Componisten nur eine undankbare Aufgabe stellt, ist schwer zu sagen. Ein dritter Sänger, wenn er einmal nöthig erschien, hätte leichter in der Person der Aethra oder Clymene gefunden werden können, Dienerinnen der Helena, welche auch bei Ovid ins Vertrauen gezogen werden. Indessen scheint Calsabigi die abgebrauchten Rollen der vertrauten Sklavinnen und kuppelnden Ammen geflissentlich gemieden, und andererseits nach dem Vorbilde des antiken Dramas für eine Art von *dei ex machina* eine Vorliebe gehabt zu haben. Denn auch in Orfeo und Alceste mischen sich Götter ein, um den beabsichtigten Ausgang herbeizuführen. Jedenfalls aber hätte Amor, nachdem er sich in der zweiten Scene des fünften Actes zu erkennen gegeben hat, hernach überhaupt nicht mehr, oder doch nur als göttliche Erscheinung auftreten dürfen. Er verkehrt aber in den Schluss-Scenen mit Paris und Helena ganz

in der früheren Weise. In diesem Punkte ist selbst der insipide Text des Mendouze, an welchen Cherubini die reizende Musik seiner Oper Anakreon verschwendet hat, der Dichtung Calsabigi's überlegen.

Die stärkste Eigenmächtigkeit, welche Calsabigi sich erlaubt, ist, dass er Helena nicht die Gattin sondern nur die Verlobte des Menelaos sein lässt. In dem seiner Dichtung vorgegeschickten *Argomento* entschuldigt er dies Verfahren mit der Verschiedenartigkeit der Ueberlieferungen, die in Betreff der Helena-Sage bestehe. Was ihn zu der Aenderung veranlasst habe, sagt er nicht. Aber wenn sein Drama nur die Einführung der Helena enthalten und doch eines leidlich befriedigenden Abchlusses nicht entbehren sollte, war es unmöglich, Paris als Ehebrecher hinzustellen. Eine volle Sühne dieser Schuld hätte die dramatische Gerechtigkeit gebieterisch gefordert. Es ist unbestreitbar, dass die Handlung nunmehr in einer reineren Atmosphäre vor sich geht. Auch Paris ist aus dem ausgelerten Wüstling, der sich überdies darin gefällt, mit seinen Heldenthaten und Ahnen, mit der Macht und dem Reichthum seines Hauses asiatischerweise zu prahlen, zu einem edlen, schwärmerischen, wennsohon weiblichen Jüngling geworden. Von der frechen Liederlichkeit vollends, welche die Ovidischen Elegien von Anfang bis zum Ende durchzieht, ist bei Calsabigi kaum eine Spur zurückgeblieben. Unlängbar hat aber auch die Umwandlung der Helena zur Braut des Menelaos das dramatische Interesse geschwächt. Was uns jetzt geboten wird, ist eine einfache Liebesgeschichte, auf deren unschuldigen Charakter nur dadurch ein Schatten fällt, dass das Paar Paris und Helena heißt — Namen, mit denen in der Vorstellung jedes Gebildeten ganz andere Ereignisse unauflöslich verbunden sind. Es ist interessant zu sehen, wie der Dichter selbst sich von der Vorstellung der ursprünglichen Sage nicht zu befreien vermag. Sie beherrscht ihn unbewusst und verleitet ihn zu Motivirungen und Urtheilen, welche für die Geschichte seines Paris und seiner Helena nicht passen. Wie kann Helena unter den gegebenen Umständen sagen: *Seductor ti palesti; arduosi degli uomini e de' Numi vilipender le leggi, ed i costumi?* (IV, 4.) Das sind Worte, welche Calsabigi dem Ovid nachgeschrieben hat, und für dessen Paris sind sie treffend. Hier aber haben sie umsoweniger Grund, als Paris am Beginn des vierten Actes noch nicht einmal weiss, dass Helena verlobt ist; er erfährt es erst jetzt durch ihren Abschiedsbrief. Sollte dieses Verlöbniß überhaupt dramatisches Gewicht bekommen, so musste es von Anfang an mehr in den Vordergrund gestellt werden. Der angeblich Erkorene fristet aber in dem Drama eine so schattenhafte Existenz, dass nicht einmal sein Name zum Vorschein kommt. Zweimal wird er überhaupt nur erwähnt und beide Male heißt er nur *un altro*. Paris hat ganz Recht, auf obige Anschuldigungen der Helena zu sagen: *A tormentarmi mille colpe in me figura, reo mi finge e mentitor*. Trotzdem begrüßt ihn bei der Abfahrt auch der wohlwollende Chor der Schiffsgenossen mit dem Zuruf: *Fortunato predator*, und Helena scheint von Regierungsorgen nicht schwer gedrückt zu werden, da sie ganz vergisst, dass wenn sie, die regierende Königin, das Land verlässt, die getreuen Spartaner gänzlich berrenlos zurückbleiben. Ebenfalls eine Folge der von Calsabigi vorgenommenen Aenderung ist es, dass die Motivirung des trojanischen Krieges eine unbefriedigende bleibt. Verschwagen liess sich natürlich das Bevorstehen dieses Ereignisses nicht. Als Grund muss nun allein der Zorn der Pallas dienen. Für den begangenen Ehebruch war der Krieg eine entsprechende Sühne; als Rache eines in seiner Eitelkeit verletzten Weibes ist er schon weniger einleuchtend.

(Schluss folgt.)

Mozart's Werke.

Zweite Serie:

Litaneien und Vespern.

(Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf und Härtel. Partitur 288 Seiten Fol. Preis \mathcal{M} 24. 75 \mathcal{F} — in elegantem Originaleinband \mathcal{M} 23. 75 \mathcal{F} n.) (1880.)

(Fortsetzung.)

Bei dem Abwechslenden, welches zwischen Jahn's Darstellung und der unsrigen besteht, wolle man aber auch das Uebereinstimmende in beiden nicht übersehen. Die Verschiedenheit der Resultate, zu welchen wir gelangen, dürfte man nun schwerlich aus einer Verschiedenheit der Gesichtspunkte erklären können. Unsere Ueberzeugung ist vielmehr, dass Jahn hier theils von Vorurtheilen befangen, theils geradezu blind war.

Vom Vorurtheil dictirt ist alles, was er über die dem Sopran und Tenor zugetheilten Soli sagt, wonach sie »den Charakter des Opernhaften in Passagen und Melodiebildung« an sich tragen, als eine »Concession an die Mode« zu betrachten sind, in welchen »der bestimmte Einfluss der Oper nicht zu verkennen« ist, so dass diese Sätze »zu dem Schwächsten in der Litanei« gehören. Ein derartiges Solo, welches »durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuoson Vortrag berechnet« ist, »trägt dadurch den Stempel jener Zeit« an sich. So drückt Jahn sich aus, und ähnlich zwitschern jetzt fast alle kritischen Sperlinge auf den Dächern.

Dass diese Soli in der Melodiebildung wie in den Passagen den Charakter des Opernhaften haben sollen, ist eine Behauptung, welche lediglich bei flüchtiger Ansicht nach dem Augenschein gemacht wurde. Das »Opernhafte« ist nichts Feststehendes, es hat zu verschiedenen Zeiten gewechselt und tritt sogar zu einer und derselben Zeit in grundverschiedenen Erscheinungen hervor, was bei einer Vergleichung Händel'scher und Hase'scher Operarien wohl am allerdeutlichsten zu ersehen ist. Die Arien nach Opernhaften gestalten, kann an sich keinen Vorwurf begründen; es kommt lediglich darauf an, welche dieser Weisen zum Muster genommen wird. Mozart bildete diejenige Weise nach, welche damals in Oper, Concert und Kirche die fast allgemein übliche war, nämlich die der sogen. neapolitanischen Schule. Darüber ist kein Tadel zulässig, denn es sind in der Weise dieser Schule viele bleibend schöne Gesänge geschrieben, unter ihnen auch einige von Mozart selber. Alles was die Untersuchung hier zu beurtheilen hat, ist lediglich dieses, wie Mozart die überkommene Weise behandelte: und da haben wir bereits oben im Einzelnen nachgewiesen, dass er nur etwas recht Unvollkommenes zu gestalten vermochte. Nicht den Charakter des Opernhaften, sondern vielmehr den des Stümperhaften tragen diese Soli an sich — so müsste man sich ausdrücken, wenn man hier ehrlich und zugleich rücksichtlos reden wollte.

Dass jene neapolitanische Weise hauptsächlich in der Oper sich ausbildete und durch dieselbe verbreitet wurde, ist bei dem Ueberwiegen dieser Kunstgattung ebenso selbstverständlich, als dass Mozart durch die überkommene, allerseits hoch vervollkommnete Form in seinem Schaffen bestimmt und gleichsam gefangen genommen wurde. Es ist aber nicht richtig, wenn man dies so darstellt, als habe er damit »eine Concession an die Mode« machen wollen, denn eine solche Absicht setzt freien Entschluss voraus, die Betrachtung der Musik lehrt vielmehr, dass Mozart sich hier als Nachahmer in einer unfreien Abhängigkeit befand, der er sich aber durch Uberschweifen in das instrumentale Gebiet nach Kräften und ganz seiner Natur gemäss zu entwinden suchte. Von einer Concession, die es in diesem Falle leicht, in allem Uebrigen aber sehr ernst genommen hätte, kann wirklich nach keiner Seite hin die Rede sein.

Die »Concession an die Mode« ziehen wir besonders deshalb vor Gericht, weil sie eine landläufige Phrase bildet, mit welcher zum Theil recht arge Dinge beschönigt und zum Theil auch die besten Sachen verketzert werden. Letzteres ist hier der Fall. Da soll es also genügen, dass ein Solo »durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuoson Vortrag berechnet« ist, um es dadurch als mit dem »Stempel jener Zeit« behaftet zu dem Modekram einer untergegangenen Epoche zu werfen. Aber man öffne doch nur einmal unbefangen die Augen! Eine auf virtuoson Vortrag berechnete Cantilene, durch colorirte Verzierungen oder Sprünge in den Intervallen und dergleichen sich kundgebend, ist so alt wie der Kunstgesang selber, auch von jeher in den Kirchen ebenso sehr gepflegt, wie in den Theatern und Concertsälen. Nicht erst die Opern haben dem virtuoson Sologesange Bahn gebrochen, dieser war schon tausend Jahre früher bei der römischen Kirche wie bei anderen Glaubensgenossen im Schwunge. Wenn die Anwendung colorirter Verzierungen und Sprünge in den Intervallen genügen soll, um ein gesangliches Gebilde als eine Concession an die Mode zu bezeichnen, so möchten wir wissen, was von unseren gepriesensten Oratoriengesängen als nicht der Mode concedirt nachbleibt. Ja man kann weiter gehen und fragen, was denn von dem Kunstgesange überhaupt noch nachbleiben würde. Das von Jahn hier Manieren eines veralteten Opern-Bravourgesanges Genannte ist nichts weiter, als ein unverlässliches und bleibend werthvolles Requisit des Kunstgesanges in allen seinen Weisen und Formen. Dies ist auch der Grund, weshalb wir uns besonders bemühen, Jahn's Vorurtheil in seiner ganzen Schädlichkeit zu kennzeichnen, denn die Nachtheile, welche die Unterschätzung des virtuoson Gesanges uns gebracht hat und noch täglich bringt, sind geradezu unberechenbar und erstrecken sich auf alle Gebiete der Composition. Es ist eine alte Marotte der musikalischen Kritiker, an gewissen, misdeilig weil unverstanden gewordenen Formen ihr Müthchen zu kühlen und dadurch der sachlich ehrlichen Beurtheilung einer einzelnen Composition zu entschlipfen, statt diese Formen als über der Kritik stehend zu respectiren und lediglich darauf zu achten, mit welchem Geschick und welcher Berechtigung sie in dem zur Beurtheilung vorliegenden Werke benutzt sind. In dieser Hinsicht haben wir vorhin auseinander gesetzt, dass Mozart's Cantilene zum Theil in der Form mangelhaft ist, also seine Vorbilder bei weitem nicht erreicht, namentlich aber, dass sie fast in allen Hauptwendungen durch instrumentale Züge gesänglich geschädigt wurde — lauter Dinge, die mit Nachahmung der Oper, Stempel der Zeit, Concession an die Mode und dergleichen nicht das geringste zu schaffen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Arnold Krug. *Fahrende Musikanten. Ländler und Walzer für Pianoforte zu vier Händen mit beliebiger Begleitung der Violine und des Violoncello.* — Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen. Op. 20. Pr. 4 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Leipzig, Rob. Forberg.

Fahrende Musikanten, die nicht lärmen und toben, im Gegentheil sich durch gemüthliches sinniges und solides Wesen auszeichnen und unser Interesse zu wecken und festzuhalten wissen, auch dazu, was ihre Technik betrifft, keine grosse Ansprüche machen. Wir zweifeln nicht, dass die fahrenden Musikanten des talentvollen Componisten überall freundliche Aufnahme finden werden, und geben ihnen gerne einen empfehlenden Geleitschein mit auf den Weg.

Ernst Fikgel. Thema mit Variationen. Op. 20. Pr. 4 *M* 50 *Fr.*
Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Unsterblich werden die Variationen den Componisten schwerlich machen, aber sie haben das Recht zu existiren und das ist schon etwas werth. Jedenfalls können sie, weil ehrlich gemeint und geschickt gemacht, mittelguten Spielern, welche sich der besseren Musik zuneigen, angenehme Augenblicke gewähren.

Gustav Merkel. Herbstblätter. Drei Charakterstücke. No. 4.
Ernte-Reigen, 2. Winter-Chor, 3. Märchen. Op. 434.
Pr. 3 *M*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Wohl sind die drei herbstlichen Blätter noch nicht, sie besitzen noch Saft und Kraft und Farbe genug, um sich an ihnen erfreuen zu können. Man kennt den fleissigen Componisten als soliden und geschickten Autor, und wir halten ihn in Ehren, sollten seine Ideen auch nicht immer aus grosser Tiefe hervorgeholt worden sein. Die drei Stücke spielen sich leicht und angenehm und verdienen Beachtung seitens der Spieler.

Frdk.

Für Violoncell und Pianoforte.

Ch. Lefebvre. Trois Pièces pour Violoncelle et Piano. Op. 46.
Pr. 3 *M* 30 *Fr.* Berlin und Posen, Ed. Bote und G. Bock.

Ueberraschend Neues liefern die drei Stücke nicht, deshalb aber wollen wir sie keineswegs verachten. Sie sind mehr im gefällig leichten Stile gehalten, treten anständig auf, sind auch technisch nicht schwer und verdienen um dieser Eigenschaften willen ihr Publikum zu finden. Eine ziemlich unbedeutende Stelle findet sich in No. 3, sie beginnt S. 14, System 5, Takt 3 und setzt sich fort bis S. 16, System 4, Takt 4. Loben wollen wir aber den Verfasser, weil er bemüht ist, das Instrument singen zu lassen, ohne sich bei Schnörkelen aufzuhalten. Seiner charaktervollen Rührigkeit wegen dürfte das Scherzo (No. 2) den Vorzug verdienen, nur fällt das Trio desselben ein wenig ab. No. 4 ist überschrieben »Larghetto«, No. 3 »Finale«. Auch die Clavierbegleitung bietet keinerlei Schwierigkeiten.

Wilhelm Fitzenhagen. Drei kleine Stücke im Umfange einer Quarte in der ersten Position (Fortsetzung von Op. 16) für das Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 29.
Pr. 1 *M* 75 *Fr.* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Was aus Melodien, die sich im Umfange einer Quarte bewegen, zu machen ist, hat Herr Fitzenhagen aus ihnen gemacht. Sie sind niedrig und melodios, und angehende Violoncellisten werden sich gewiss für sie interessiren. Die Stücke heissen Kinderliedchen, Slavische Melodie, Schifferlied.

Frdk.

Werke für die Violine.

Theoretische und praktische Beiträge zur Ergänzung der Violinschulen und Erleichterung des Unterrichts von Jac. Dont. Wien (Wiener-Neustadt), Verlag von Eduard Wedl. 1880. (8 Hefte à *M* 1. 50.)

Von den acht Heften, aus welchen die Sammlung bestehen wird, sind bis jetzt sechs erschienen. Die ersten fünf davon sind älteren Datums, sie kamen schon 1872 in Wien bei J. P. Gotthard heraus, sind aber aus dessen Verlag (den der Bankrott ruinirt zu haben scheint) in den von Wedl übergegangen. Ihre praktische Brauchbarkeit hat sich schon damals bewährt und wird nun durch die folgenden Hefte noch bedeutend erhöht werden. Man kann dies schon aus dem sechsten Hefte schliessen, welches sich ausschliesslich mit den Stricharten beschäftigt. Diese Sammlung ist in der That ein Werk, welches bei jeder

Violinschule, die wir kennen, mit dem grössten Nutzen gebraucht werden kann.

Leitfaden für den Violinunterricht (zunächst an Seminarien) von **Josef Nieboch.** Mit einem Vorworte von Jac. Dont. Wien (Wiener-Neustadt), Ed. Wedl. 1880. 3 Hefte à *M* 2. 70 und *M* 1. 80.

»Der vorliegende Leitfaden für den Violinunterricht an Lehrerbildungsanstalten entspricht vollkommen meinen Anschauungen, wesshalb ich ihn nicht blos den Lehrerseminarien, sondern auch Musikschulen und für den Privatunterricht aufs wärmste empfehlen kann. Der Lehrgang ist durchaus zweckmässig, gründlich, klar und bei aller Kürze vollständig ausreichend; die Uebungstücke sind ernst und würdig gehalten und zeichnen sich durch rhythmische Mannigfaltigkeit aus.« So lautet das »Vorwort« von Herrn Dont, auf welches der Titel Bezug nimmt, und weil dasselbe in seiner Kürze alles sagt, was auch wir über die obige Schule zu sagen wüssten, setzen wir es hier her, um das Urtheil damit zu dem unserigen zu machen. Für Seminare ist das hier Gebotene gewiss ausreichend und auch besser als Manches was zu demselben Zwecke publicirt wurde.

Rudolf Kreutzer's 40 klassische Etüden für die Violine, mit Fingersatz, Tonschattirungen und Stricharten genau bezeichnet von **Jac. Dont.** Wien, Eduard Wedl. 1880. (In 4 Heften.) Heft 1 Pr. *M* 1. 50.

Die Violinspieler erhalten hier Kreutzer's berühmte Etüden von Herrn Dont auf meisterhafte Weise eingerichtet, Ausschmückungen, Triller und Läufe in verschiedenen Linien auf die klarste Weise vor Augen gelegt, so dass die Uebung mit mathematischer Sicherheit vorgenommen werden kann. Weiter kann man die Verdeutlichung solcher Uebungstücke mit Hilfe der Schrift wohl nicht treiben, als hier von Herrn Dont geschehen ist, dem wir schon so viele ausgezeichnete Werke zur Förderung des Violinspiels verdanken. Dieses erste Heft enthält 10 Etüden; sobald die folgenden Hefte erschienen sind, werden wir die Liebhaber darauf aufmerksam machen. Solche Hilfsmittel zur Erlangung der wahren Kunst des Violinspiels verdienen die weiteste Verbreitung.

Bei dem Verlage des Herrn Ed. Wedl ist noch anzuerkennen, dass derselbe überall mit der Jahreszahl versehen ist. Dieses Verfahren scheint sich jetzt erfreulicher Weise immer mehr Bahn zu brechen.

Her Majesty's Theater in London: erste Aufführung des „Mefistofele“,

Oper in vier Acten mit einem Prolog und einem Epilog, Text und Musik von Herrn Arigo Boito.

(Schluss.)

Dieses Schäkern, dieses Scherzo ist in dem Prolog angebracht, *prologo in cielo*, der in ein erstes, zweites, drittes und viertes Tempo abgetheilt ist und folgende Stücke enthält: ein Präludium und einen Doppelchor der himmlischen Heerschaaren, ein Instrumental-Scherzo und ein dramatisches Intermezzo, ein Vocal-Scherzo und eine Final-Psalmodie, welche mit der Wiederholung des ersten Chores endigt. Diese Theilung in Tempi ist eine Neuerung, auf deren Anführung ich mich beschränke, deren Bedeutung und Werth ich jedoch nicht zu erkennen vermag. Sollte es etwa gleich der Abtheilung in vier verschiedene Theile einer symphonischen und zugleich vocalen Suite sein?

In diesem Prolog hat Herr Boito zu wiederholten Malen, wie ich es bereits oben erwähnt habe, den syllabischen Gesang auf zwei Noten — stets den nämlichen — angewendet, indem er bald die Terz, bald die Quinte hören lässt, welches Ver-

fabrens er sich im Unisone oder in der Octave auch an anderen Stellen des Werkes bedient, z. B. in der Sabbat-Nacht. Auch habe ich die Bemerkung gemacht, dass das »*Psalmodia-Finale*« betitelt Stück dasjenige ist, in welchem am wenigsten psalmodirt wird.

Was soll ich von dem Prolog sagen? Dass er ungeachtet der Wagnerischen Fortschreitungen des ersten Chores in E einen sehr eigentümlichen Charakter, eine mystische ganz neue Färbung besitzt, und dass der Componist in der Combination der Stimmen und des Orchesters ohne Zweifel fremdartige Effecte, aber doch solche gefunden hat, von denen man bezaubert und zu gleicher Zeit überrascht wird.

Der erste Theil ist betitelt: Der Ostersonntag. Ich bin gewiss, dass viele dieser Kirmess jene des Herrn Gounod vorziehen werden, und ich bin ganz und gar auch dieser Ansicht. Man kann indessen die eine gar nicht mit der andern vergleichen. Der italienische Componist hat durchaus nicht an den französischen Meister gedacht, als er dieses übrigens sehr belebte, malerische und farbenreiche Stück schrieb. Und doch ist eine Reminiscenz hineingeschlüpft, eine sicherlich sehr unfreiwillige Reminiscenz an die Arie des Vaters Capulet im ersten Act von »Romeo und Julie«:

Feste der Jugend!
Platz für die Tänzer!

Allein das ist wohl sehr geringfügig, und Herr Boito wird sich wegen dieses zufälligen Zusammentreffens nicht über die Gebühr aufregen.

Herr Boito, der die Contraste liebt und sie sehr gut zu verwerthen weiss, hat in seiner Kirmess nach einer von Faust gesungenen Art Cantilene Couplets von sehr lebendiger Bewegung angebracht, welche durch ein schallendes Gelächter unterbrochen werden und mit einem Piff auf der letzten Note enden: »Ich pfeife, ich pfeife« singt Mefisto, und in der That schliesst er mit Pfeifen. Das ist doch Realismus der nachdrücklichsten Art.

Ich gestatte mir, die Gartenscene, welche das ganze erste Tableau des zweiten Acts des »Mefistofele« einnimmt, nicht auf gleicher Höhe mit jener zu finden, welche Herr Gounod geschrieben hat. Martha und Mefisto, Faust und Margarethe singen darin ein syllabirtes Quartett, welches wirklich gar zu sehr an das in »Rigoletto« erinnert, und von dem vorausgehenden Liebesduett weiss ich höchstens nur zu sagen, dass es der Leidenschaft, der Zartheit, des melodischen Reizes entbehrt und von einem Ende bis zum andern im reinsten italienischen Stil geschrieben ist.

Im zweiten Tableau möchte ich »die Sabbatnacht auf dem Brocken«, die Irrlichterscene, den Hexenchor, das von Mefisto gesungene *Largo* und den Chor hervorheben; dann auch den Satz in $\frac{6}{8}$ »*Riddiamo, riddiamo . . . Sabbah! Saboé!*«, einen schwindelnden und wahrhaft phantastischen Wirbelwind. Dieses Tableau enthält eine verstopfte Verve, eine Entfesselung knirschender Accorde von einer orchestralen Färbung, welche sie zu den gelungensten und interessantesten Stellen der Partitur macht.

Die Musiker sind im Allgemeinen übereinstimmend hinsichtlich des musikalischen Werthes des dritten Acts: »Der Tod Margarethe's«. Sicherlich ist diese ganze Scene meisterhaft behandelt, und der Wahnsinn der Geliebten Faust's in ergreifender Weise ausgedrückt. Ich liebe indessen diese Vocalisen, diese Triller, welche den Gesang der Waldvögel nachahmen, keineswegs: »*Come il passero del bosco*«; dagegen ist das Duett zwischen Margarethe und Faust mit den tiefen Harfentönen über den Bass-Chorden der Instrumente von köstlicher Wirkung. Uebrigens wurde dieses Duett nicht für Faust und Margarethe componirt. Es ist aus einer Oper entnommen, welche Herr Boito niemals aufführen liess, deren Partitur er verbrannte, worauf er das Libretto Herrn Bottestini übergab, der es neuer-

dings in Musik setzte und etwa vor zwei Jahren in irgend einer Stadt Italiens, ich weiss nicht in welcher, aufführen liess. Es ist dieselbe Oper mit dem Titel: »Ero e Leandro«, der Herr Boito auch das oben besprochene köstliche Duettino entnahm, um es in seinem »Mefistofele« zu verwenden. Mein sehr gelehrter Mitbruder, der Autor des *Supplément à la biographie des musiciens*, Herr Arthur Pougin, begehrt sohin einen Fehler, den ich mir zu berichtigen erlaube, wenn er »Ero e Leandro« als ein dem »Mefistofele« nachgefolgtes Werk anführt. Der leider nur zu kurzen Würdigung, welche ich der Gefängnis-scene zugewendet habe, muss ich noch hinzufügen, dass die letzten Worte Margarethe's durch die Wiederholung des im Prolog gehörten seraphischen Chors begleitet sind, dessen Motiv von dem Orchester gebracht wird. »Sie ist gerichtet« singt Mefisto. »Sie ist gerettet« wiederholen die unsichtbaren Stimmen des Chors.

Herr Boito hat in diesem Theile seines Werkes insbesondere die Fülle des sehr bedeutenden dramatischen Gefühls gezeigt, mit dem er begabt ist.

Im vierten Acte, nach dem Duette zwischen Helena und Pantalä, auf welches ich gern zurückkomme, habe ich das Andante zu bezeichnen: »*Forma ideal purissima*«, gesungen von Faust, dessen Wiederholung als Quintett mit Begleitung des Chors von gradiosem Effecte und schöner Klangwirkung ist.

Der Epilog zeigt uns Faust in sein Laboratorium zurückgekehrt und mit dem Dämon einen letzten Kampf bestehend. Er erinnert sich des Traumes, den er geträumt, und der Wirklichkeit, welche er gekostet hat; der Liebe der Jungfrau und der Liebe der Göttin. »Ich will, dass dieser Traum die heilige Poesie meiner Existenz und meines armen Herzens sei . . .« Hierauf erscheinen ihm himmlische Visionen und er stirbt begraben in einem Regen von Rosen, den die Cherubim über ihn ausstreuen. »Der Herr triumphirt«, ruft Mefisto, »aber der Verworfene pfeift.« Und indem er in den Abgrund versinkt, pfeift er auch dieses Mal.

Es kommen ausgezeichnete Sachen in diesem Schlusstableau vor; Satan bläst die Fanfare zu der »ungewissen« Schlacht, die er mit dem Himmel kämpfen will, und ruft die Erscheinung der Sirenen herbei, die Faust in der Nacht des »classischen Sabbats« bezaubert haben, während Faust's Rufe allmählig einen extatischen Ausdruck annehmen und mit den Stimmen der himmlischen Heerschaaren sich vereinend von diesen zum Throne des Höchsten getragen zu werden scheinen.

Der Schluss ist des Werkes würdig, und dieses selbst, eine Mischung von Schwächen und Schönheiten, von genialer Inspiration und vulgären Formeln, erscheint als eines der interessantesten, lebendigsten und originellsten, welche uns die junge italienische Schule gegeben hat.

Herr Campanini, welcher die Rolle des Faust in Bologna erfolgreich gesungen, hat mit der Autorität seines Talents die Oper des Herrn Boito auf Maplesons Bühne eingeführt.

Die Hauptrollen des »Mefistofele« waren mit den Herren Campanini, Nannetti, den Damen Christine Nilsson und Trebelli besetzt, die Aufführung in allen Punkten ausgezeichnet, und ich mache hiefür den Gesangs- und Orchester-Künstlern, wie auch der Direction von Her Majesty's Theater mein aufrichtiges Compliment.

Hat denn Mme. Christine Nilsson, wie das Gerücht ging, wirklich ihre Stimme verloren? Ja, sie hat die scharfe, fast überscharfe Stimme verloren, die sie vor einigen Jahren besass. Aber zum grossen Glück für sie und für uns hat sie dagegen eine andere gefunden, welche Fülle und Reiz besitzt und deren sie sich mit wunderbarer Kunst bedient.

L. v. St.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Zur Ausgabe gelangen:

[177] **Requiem**
für vier Solostimmen, gemischten Chor und Orchester
(Orgel ad libitum)

von
Theodor Gouvy.
Op. 70.

Partitur Pr. *M* 21. — Orchesterstimmen Pr. *M* 20. —
Clavierauszug Pr. *M* 5. — Chorstimmen Pr. *M* 3. 25.

Symphonie
(in *O*)
für Orchester
von
Woldemar Bargiel.
Op. 30.

Neue revidirte Ausgabe.

Partitur Pr. *M* 45. — Orchesterstimmen Pr. *M* 19. —
Vierhändiger Clavierauszug zur ersten Ausgabe Pr. *M* 7. 50.

[178] **Text** (Libretto) zu einer lyrisch-romantisch komischen
Oper an namhafte Componisten abzugeben. Gef. Franco-Offerten
sub *A. B.* No. 10 durch die Expedition erbeten.

[179] Im Verlage von **Julius Hatnauer**, Kgl. Hofmusik-
handlung in Breslau sind 90 eben erschienen:

Robert Schwalm.

Op. 32. **Drei Trinklieder für Bass oder Baryton mit**
Begleitung des Pianoforte *M* 4,50
Inhalt: Gambrinus aus »Semiel« hilt. von *R. Baumbach*. — Aus
»Eulenspiegel« von *Julius Wolf*. — Willekumm aus
»Rattenfänger von Hameln« von *Julius Wolf*.

Op. 34. **Zehn Lieder Werner's aus Scheffel's**
Trompeter von Säckingen für Baryton
mit Pianoforte *M* 4,00
Inhalt: Alt Heidelberg, du feine. — Als ich zum ersten Mal dich
sah. — O wende nicht den scheuen Blick. — Lied duf-
tig halt die Maiennacht. — Das ist im Leben hässlich
eingrichtet. — Mir ist's zu wohl ergangen. — Am wil-
den Klippenstrande. — Sonne taucht in Meeresfluthen.
— O Römerin, was schaut du. — Nun liegt die Welt
umlagern.

Op. 36. **Vier Lieder Waldtraut's aus Julius Wolf's**
„Der wilde Jäger“ für eine mittlere Stimme
mit Pianoforte *M* 2,00
Inhalt: Es wartet ein bleiches Jungfräulein. — Ich ging im Wald
durch Kraut und Gras — Blaublümlein spiegeln sich
im Bach. — Alle Blumen möcht' ich binden.

[180] **Märchengestalten.**
16 kleine Phantasiestücke für das Pianoforte
von
Carl Reinecke.
Op. 147. Pr. 3 *M*.
Leipzig. **C. F. W. Siegf's** Musikalienhandlung.
(*R. Linnemann*.)

[181] Demnächst erscheinen in meinem Verlage mit Verlagsrecht
für alle Länder:

Helstein, Franz von, Op. 45. **Frühlingsmythus** (Gedicht von *H. Heine*) für Sopran solo, Frauenchor und Orchester. (No. 6 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug von *Carl Wolf*. 4 *M*. Chorstimmen: Sopran 1, Sopran 2, Alt à 50 *S*. (Partitur u. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Schulz-Beuthen, Heinrich, Op. 24. **Neger-Lieder und Tänze**. Ein Cyklus frei bearbeiteter Original-Melodien für Clavier oder Orchester. Orchester-Partitur. Orchester-Stimmen. Für Clavier zu zwei Händen. Für Clavier zu vier Händen.

— Op. 27. **Bilder aus alter Zeit**. Suite in F für Clavier. Complet. No. 1. Introduction u. Fuga. No. 2. Ciaccona. No. 3. Minuetto. No. 4. Gavotta.

— Op. 28. **Abschieds-Klänge**. Gedenk-Blätter für Streichsextett (3 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass) oder Streich-Orchester oder Clavier. Partitur. Für Clavier.

— Op. 29. **Die Sonne naht** (Gedicht von *Herwanna Allmers*) für vierstimmigen Frauenchor mit Clavierbegleitung. Clavierauszug. Stimmen.

Weinstätter, Albert, *Berceuse* pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. 1 *M* 50 *S*.

— Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[182] In unserem Verlage erschien soeben:

Compositionen für Harmonium
bearbeitet von **Carl Bial.**

Heft VI. Pr. *M* 1,50.

Ausgewählte Melodien von **Felix Mendelssohn-Bartholdy**. Heft I.

- No. 1. Lied ohne Worte. No. 1. E dur.
- No. 2. Lied ohne Worte. No. 25. G dur.
- No. 3. Lied ohne Worte. No. 27. E moll.
- No. 4. Lied ohne Worte. No. 9. E dur.
- No. 5. Lied ohne Worte. No. 29. E dur.
- No. 6. Lied ohne Worte. No. 23. F dur.
- No. 7. Thema aus Op. 33.
- No. 8. Lied ohne Worte. No. 27. F dur.
- No. 9. Præludium Op. 35. No. 5. F moll.

Heft VII. Pr. *M* 1,50.

Ausgewählte Melodien von **Felix Mendelssohn-Bartholdy**. Heft II.

- No. 1. Chor aus Antigone.
- No. 2. Arie aus Elias.
- No. 3. Terzett aus Elias.
- No. 4. Chor aus Elias.
- No. 5. Arioso aus Elias.
- No. 6. Choral aus Paulus.
- No. 7. Arie aus Paulus.
- No. 8. Choral aus Paulus.
- No. 9. Es ist bestimmt in Gottes Rath.

BERLIN.

Ed. Bote & G. Bock,
Königl. Hof-Musikhandlung.

[183] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Andante

für die
Orgel
componirt
von

S. de Lange.

Op. 30.

Pr. 1 *M* 50 *S*.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 27. October 1880.

Nr. 43.

XV. Jahrgang.

Inhalt: „Paride ed Elena“ des Ranieri de' Calsabigi. (Schluss.) — Der musikalische Schulunterricht in England und in Deutschland. — Anzeigen und Beurtheilungen (Drei Sonaten von G. F. Händel, für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von August Lindner). — Die Wiener Hofoper. — Musikalisches aus London. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

„Paride ed Elena“ des Ranieri de' Calsabigi.

Von Philipp Spitta.

(Schluss.)

Die Untersuchung bezweckte einstweilen nur zu zeigen, dass Paride ed Elena keine Originaldichtung ist, wie man bisher angenommen hat, sondern auf zwei erotischen Elegien der augusteischen Zeit beruht. Ihnen hat Calsabigi sich so eng angeschlossen, dass von selbständiger Erfindung ausser in Nebendingen, oder solchen Hauptsachen, welche sich aus der Natur der gewählten Kunstgattung gleichsam von selbst ergaben, nicht die Rede sein kann. Bei der Untersuchung stellten sich auch allerlei dramatische Mängel heraus, denen hier gleich noch der hinzugefügt werden mag, dass die Handlung viel zu dürftig ist, um fünf Acte auszufüllen. Mit dem absoluten Maassstabe in der Hand werden wir aber zu einer richtigen Werthschätzung der Dichtung nicht gelangen. Wir müssen sie mit den Producten der vor Calsabigi wirkenden italienischen Librettisten vergleichen.

Die Helena-Sage ist für Operndichtungen mehrfach benutzt. Zeno und Metastasio freilich, auf die sich der Blick naturgemäss zuerst richtet, haben sich mit ihr nicht befasst; sie liebten überhaupt mehr die historischen Stoffe als die mythologischen. Eine Elena rapita da Tesco kam 1653 im Theater San Giovanni e Paolo zu Venedig zur Aufführung, eine Elena 1659 ebenda im Theater San Cassiano. Erstere hatte Giacomo Badoardo, letztere Nicolò Minato gedichtet; die Musik ist bei beiden von Cavalli. Einen Paride dichtete und componirte Bontempi für die Bühne zu Dresden im Jahre 1662. Ob die Libretti gleichen Titels von Bilotta (1638), Muazzo (1720), und das 1751 zu Venedig herausgekommene sich mit Helena beschäftigen, weiss ich nicht; mehrfach wurde aus den Erlebnissen des trojanischen Prinzen nur der Schönheitstreit der Göttinnen zum Gegenstande der Bearbeitung genommen (s. Allacci, *Drammaturgia*, Sp. 598f. und 941). Ein berühmtes Stück war Elena rapita da Paride von Aurelio Aureli, einem der beliebtesten Librettisten seiner Zeit. Es wurde mit Musik von Domenico Freschi zuerst 1677 auf dem Theater Sant' Angelo in Venedig gegeben, später mehrfach wiederholt, und 1728, als Zeno's Stern schon im vollen Glanze leuchtete, mit neuer Musik von Albinoni zur Aufführung gebracht. Es gelangte auch nach Deutschland, wurde 1681 in Hannover gegeben (s. Chrysander, Händel I, 319), und wie es scheint 1705 in Braunschweig (Chrysander, Jahrbücher I, 258). Um die damals übliche Behandlungsart zu erkennen, ist es daher besonders geeignet. Ein Exemplar des

Originaldruckes war nicht aufzufinden. Mir liegt aber das Textbuch der hannoverschen Aufführung vor. In ihm ist der Dichter nicht genannt, auch scheint sich eine fremde Hand Ausschmückungen erlaubt zu haben. Dass es aber wirklich die Dichtung des Aureli ist, geht daraus hervor, dass man diese auch unter dem Titel: *Le due rivali in amore* aufgeführt hat; hieraus lässt sich auf den Inhalt sicher schliessen und die Identität derselben mit der des hannoverschen Textbuches erkennen.

In der Zeit, da Paris auf dem Berge Ida als Hirt ein verborgenes Dasein führte, hatte er ein Liebesverhältnis mit der Nymphe Oenone, die ihm einen Sohn gebar. Nachdem er den Streit der drei Göttinnen entschieden hatte, führte ihn das Geschick in die trojanische Königsburg zurück. Er wurde in seine prinzlichen Ehren wieder eingesetzt und liess Oenone im Stich, die sich mit ihrem Kinde trauend nach der nahen Insel Tenedos zurückzog. Paris wird vom Priamus nach Sparta geschickt, um dessen kriegsgefangene Schwester, Hecione zurückzufordern. Er entführt die Helena und befindet sich mit ihr auf der Heimfahrt nach Troja. Unter diesen Voraussetzungen beginnt das Stück. In einem Prolog entbietet Juno den Neptun und Aeolus, einen Sturm zu erregen, der den frechen Räuber verderbe. Venus dagegen erklärt, die Liebenden schützen zu wollen. Das Stück selbst spielt auf Tenedos, in der Ferne übers Meer hin erblickt man die Stadt Troja. Ausser Paris, Helena und Oenone kommen vor: Euristene, ein Hirt, welcher Oenone liebt; Arminoe, ein trojanischer Cavalier, welcher Paris begleitet und sich in aller Eile schon in Helena verliebt hat; Elisa, die alte Amme der Oenone, welche den Euristene begünstigt; Deabo, ein Sklave des Arminoe, die lustige Person des Dramas. Oenone, Euristene, Elisa und ein Chor von Nymphen sind am Strande beschäftigt, Angeln und Köder für den Fischfang herzurichten. Oenone weist die zärtlichen Betherungen des Euristene mit der Versicherung ab, dass sie dem Paris treu geblieben sei und seine Wiederkehr erhoffe. Ein plötzlicher Sturm erhebt sich, ein Schiff scheidet vor den Augen der Inselbewohner, schwimmend erreicht ein Schiffbrüchiger das Ufer. Es ist Deabo, bei dessen wohlgebildetem Antlitz sich in der Amme Elisa zärtliche Empfindungen regen. Er erzählt, dass er zur Gefolgschaft des Paris gehöre, welcher mit der geraubten Helena gegen Tenedos herangesegelt komme, und entfernt sich, da er seinen Herrn Arminoe landen sieht. Die Zurückbleibenden drücken ihre verschiedenen Empfindungen aus: Oenone ist bestürzt und empört, Euristene hoffnungsvoll, Elisa redet weise über die Unbeständigkeit der Männer. Verwundung der Scene in einen anmuthigen Hain am Strande. Paris und Helena mit

Gefolge von trojanischen Cavalieren treten auf. Sie setzen sich ins Grüne und tauschen Liebesbetheuerungen aus, bis Arminoe kommt und meldet, dass das Meer sich beruhigt habe. Im Begriff aufzubrechen, hören sie aus dem Walde eine klagende Stimme. Desbo springt herbei und erzählt, er habe eine schöne, in Thränen aufgelöste Nymphe dort gesehen. Dem Paris erscheint es Ritterpflicht, ihr seine Hülfe anzubieten, die Begleitung Helena's aber, welche über diese Ritterlichkeit etwas unruhig ist, weist er mit freundlicher Bestimmtheit zurück und lässt sie unter dem Schutze Arminoe's allein. Dieser Wackere benutzt die Gelegenheit, der Helena eine Liebeserklärung zu machen, und als sie um Hülfe rufen will, zieht er sein Schwert, um sie einzuschüchtern; Helena streckt den Arm vor, verwundet sich und wird ohnmächtig. Arminoe drückt sich verlegen bei Seite. Zu der bewusstlos daliegenden kommen Oenone und Elisa. Mitleidig sind sie beschäftigt ihr Hülfe zu leisten. Als aber Helena zur Besinnung gekommen ist und ihnen entdeckt, wer sie sei, reisst ihr Oenone in eifersüchtiger Wuth den angelegten Verband wieder ab. In diesem Augenblicke kehrt Paris zurück, um zu seiner Bestürzung zwischen die beiden Nebenbuhlerinnen mitten hinein zu gerathen. Er fasst sich rasch und thut, als sei ihm Oenone gänzlich unbekannt; Helena aber glaubt ihm nicht und geht schmähdend ab; Oenone und Elisa, nachdem sie ihm gründlich die Wahrheit gesagt haben, folgen ihr. Auf Befehl des Paris wird Helena durch Arminoe in einem halbverfallenen Königsschlosse, das sich auf Tenedos befindet, einstweilen untergebracht. Sie sinnt darauf, sich an Oenone zu rächen und gewinnt den Arminoe durch die Vorspiegelung, dass sie ihm ihre Liebe schenken werde, wenn er die Verhasste aus dem Wege räume. Desbo erhält von Arminoe den Auftrag, Oenone zu ermorden. Der Auftrag erscheint dem hasenherzigen Sklaven zwar bedenklich, da eine Schaar handfester Hirten stets zum Schutze der Oenone bereit sei. Indessen beschliesst er sich einstweilen zu waffnen und geht. Die Zeit bis er zurückkehrt benutzen der liebende Euristene, sich von Elisa zum Ausharren ermuntern zu lassen, und Oenone, ihrem Zorn über Paris, aber auch ihrer unentwegten Liebe zu ihm Ausdruck zu geben. Dann tritt Desbo wieder auf, mit Sturmhaube, Kürass und Hellebarde zur Vollbringung seines fürchterlichen Werkes angethan. Nachdem er sich vorsichtig vergewissert, dass Niemand zu sehen ist, renommirt er, selbst den Hercules bestehen zu wollen, indessen will er sich zur sichern Ausführung seines Vorhabens im Palast verbergen. Als er das verfallene Gebäude betritt, stürzt etwas altes Gemäuer auf ihn herab. Vor Schreck wird er fast wahnsinnig und schreit um Hülfe. Zum Glück kann er sich bald überzeugen, dass er noch ganz und heil ist, beschliesst aber die Rüstung doch lieber wieder abzulegen und die Vollbringung seines Mordplans auf andere Weise zu versuchen.

Der zweite Act zeigt ein Wäldchen am Palast der Oenone. Paris hat den Arminoe beauftragt, Helena hierher zu führen, wo er sie erwartet. Müdigkeit überkommt ihn, er entschlüft und träumt. Unter dem Klange einer feierlichen Symphonie sieht man Minerva erscheinen, welche mit Mars kämpft und ihn besiegt. Um Mars zu rächen, der für die Sache der Venus eingetreten ist, während Minerva auf Seiten der Juno steht, ergreift Amor die Fackel und entzündet Troja, welches in Flammen aufgeht. Erschreckt durch dieses Traumbild erwacht Paris, düstere Ahnungen steigen in ihm auf, doch beruhigt er sich und schläft wieder ein. Inzwischen hat Oenone einen Plan eronnen, der ihr den ungetreuen Liebhaber zurückgewinnen soll. Sie kommt mit Euristene und einer Schaar von Hirten, die den Paris überfallen, fesseln und fortschleppen. Euristene fragt Oenone, ob er hoffen dürfe; sie vertröstet ihn auf später, wenn sie an Paris Rache genommen habe. Als sie abgegangen sind, erscheint Desbo als armenischer Händler verkleidet und ruft in

gebrochenem Italienisch seine Korallen und Specereien zum Verkauf aus; er hofft auf diese Weise sich der Oenone unbekannter nähern zu können. Elisa kommt und lädt ihn ein in den Palast zu treten, wo er Käufer für seine Toilettegegenstände finden werde. Allein gelieben überlegt sie, wie sie für sich ihm einiges davon abschwindeln könne, um ihre vermeintlich noch immer anziehende Gestalt herauszuputzen. Unterdessen hat Helena die Gefangennahme des Paris erfahren, den sie in Begleitung des Arminoe im Garten treffen sollte. Arminoe, welcher glaubt, dass sie von jenem nichts mehr wissen wolle und sich an die ihm eröffneten Aussichten erinnert, kann die Aufregung, mit welcher sie jetzt auf die Scene eilt, nicht recht begreifen. Sie aber unterbricht sein verliebtes Geschwätz mit der Aufforderung, erst ihr die versprochene Rache zu gewähren. Die Rotte der Hirten schleppt Paris wieder herbei, während Helena und Arminoe sich verbergen. Man bindet ihn an einen Stein, Euristene spannt den Bogen, um ihn zu erschliessen. Oenone aber fällt ihm in den Arm: sie selbst wolle Rache üben. Nun legt sich Paris aufs Bitten und giebt ihr heuchlerisch die zärtlichsten Namen, so dass Oenone ihn zum grossen Verdross des Euristene wieder losbinden lässt und die Arme öffnet, um den reuigen Liebhaber zu empfangen. Jetzt hält sich Helena nicht länger. Mit dem Ausrufe: »Warte, lose Nymphe, ich bin auch noch da!« springt sie hervor und fasst Paris am Arm, Oenone zerrt ihn am andern. »Lasst mich los!« schreit Paris, »Mir gehört er« ruft Oenone, »Mein soll er sein« Helena. »Eine nette Scene!« meint der dabei stehende Arminoe. Paris betritt nun den Weg gültlicher Verständigung: er wolle seine Gefühle theilen und sie beide ans Herz drücken. Davon wollen sie aber nichts wissen und kehren ihm voll Zorn und Verachtung den Rücken.

Elisa kommt mit Desbo. Sie thut schön mit ihm, damit er ihr von seinen Waaren schenke. Er lässt sich zum Schein bethören und giebt ihr einiges. Als aber Euristene mit bloßem Schwert herbeistürzt, um den Paris zu tödten, den er noch anwesend glaubt, entreisst Desbo der Elisa die Geschenke wieder und läuft davon. Elisa beruhigt Euristene und rüth ihm, sich wahnsinnig zu stellen, vielleicht dass er dadurch der Oenone Herz erweiche.

Nach einer scenischen Verwandlung sieht man den inneren Hof des Palastes der Oenone. Helena flieht herein, Paris hinter ihr her, um ihr den Verdacht auszureden, dass er ihr nicht mehr treu sei. Die Ungenirtheit, mit der sie sich in den Räumen der Feindin herumtreiben, soll ihnen schlecht bekommen. Arminoe bringt die Nachricht, dass hundert bewaffnete Hirten auf Oenone's Befehl den Palast umstellen und schleunige Flucht geboten sei. Helena weigert sich trotzig zu gehen, endlich versteht sie sich dazu: *Ti seguirò, ma di lontano*. Während nun Paris voraus eilt, hat Arminoe wiederum Gelegenheit, zu Helena von seiner Liebe zu reden, aber ohne einen besseren Erfolg, als zuvor, worauf sie beide sich davon machen. Desbo, welcher der Oenone seine armenischen Parfums verkaufen wollte, tritt mit ihr auf und hätte nun Gelegenheit, sie niederzustechen. Er steckt aber den gezückten Dolch wieder ein, als Elisa herzukommt und berichtet, die Hirten hätten dem Paris jeden Ausweg abgeschnitten, der arme Euristene aber sei vor Liebe wahnsinnig geworden. Jetzt stürmt auch Euristene schon selbst herbei und veranlasst den Desbo, seiner Gewohnheit gemäss auszureissen. Sein tolles Geschwätz vermag der Oenone zwar Mitleid, aber nicht Liebe zu entringen, und so zieht er wieder ab. Auf Befehl der Oenone wird Paris in eines ihrer Gemächer gebracht. Elisa rüth ihm, Liebe zu heucheln und das andere ihr selbst zu überlassen, so werde alles gut endigen. Oenone erscheint mit ihrem Knaben an der Hand; sie verlangt von Paris die Ehe, da nur so die ihr geraubte Ehre wieder hergestellt werde. Paris fühlt beim Anblick seines Kindes ein

menschliches Rühren, und da Oenone in Verzweiflung sich selbst und das Kind zu tödten droht, erklärt er sich für überwunden. Dieser Thatsache gegenüber weis Euristene, der im Palast planlos hin und her rennt und alle Augenblicke unmotivirter Weise auf der Scene erscheint, nichts weiter zu thun, als wiederum tolles Zeug zu faseln und Oenone mit sich fort zu ziehen. Kaum ist aber Paris allein geblieben, als er auch schon mit sich einig ist, es doch lieber mit Helena statt mit Oenone zu halten. Da das Mittel der fingirten Verzweiflung nicht wirken will, schlägt Elisa, die sich mit Euristene wieder zusammen gefunden hat, ein neues vor. Sie hebt einen Vorhang auf und zeigt dem Staunenden einen über einem Feuer befindlichen Glasbehälter: geheimnisvolle Geister bereiten darin einen thessalischen Zaubersaft, von ihm solle Oenone trinken, so werde sie vor Liebe zu Euristene vergehen. Hierüber ist dieser hoch erfreut und sie gehen ab, wogegen Desbo, der sich noch immer verpflichtet fühlt, Oenone umzubringen, alsbald hinein schleicht und sich hinter dem bewussten Vorhange verbergen will. Er erblickt das Glas und glaubt, Oenone bereite darin einen Extract um sich zu schminken. Die Anwendung solcher Toilettenkünste kommt ihm ungebührig vor und er zertrümmert das Glas. Sofort erscheinen Schaaren von Dämonen, die ihn umringen; einige tragen den Zappelnden in die Luft und lassen ihn wieder zu Boden fallen, andere greifen ihn von neuem und befördern ihn *con variis scheris* hinter die Scene. Ein Ballet der Dämonen schliesst endlich den Act.

Ein Garten mit Springbrunnen. Paris setzt Oenone gegenüber sein nichtswürdiges Heuchelspiel fort, und sie scheint ihm jetzt wirklich zu glauben. Elisa verständigt Helena über ihre Absicht, den Euristene der Oenone in die Arme zu führen, und dem Paris mit Helena zur Flucht zu verhelfen. Nur verlangt sie, was immer kommen möge, von jetzt ab alle Eifersucht zu unterdrücken. Kaum hat Helena dies versprochen, so bringt Arminoe einen Brief von Paris, in welchem er Helena formell den Abschied giebt, da das Schicksal es wolle, dass er sich mit Oenone vermähle. Helena's gute Vorsätze sind dahin. Aus dem nahen Gebüsch kriecht winselnd der Pseudo-Armenier Desbo hervor; nach den erfahrenen Widerwärtigkeiten hat er die Lust verloren, seinen Mordplan weiter zu verfolgen und giebt den Dolch an Helena, die mit ihm das Werk der Rache an dem ungetreuen Paris vollbringen will. Arminoe hofft endlich glücklich zu sein. In einem Zimmer des Palastes belauscht Helena Paris und Oenone im Liebesgespräch und hört, dass letztere ihn zur Nacht erwartet; Elisa soll ihn führen. Als Oenone gegangen ist, bricht Helena mit dem rächenden Dolch hervor und erfährt jetzt, dass alles nur Verstellung war. »Noch ehe der Morgen dämmert, seid ihr frei«, sagt Elisa.

Dass dies Wahrheit ist, muss nun auch Arminoe erfahren, dem Desbo eiligst die Nachricht bringt, dass Paris mit Helena abfahren wolle und ihn erwarte. Von Desbo vernimmt auch Elisa, dass ihr geliebter Armenier nirgends zu finden, und Desbo selbst nicht gewillt ist, den leeren Platz in ihrem Herzen einzunehmen. Sie sagen sich endlich gegenseitig die unverbindlichsten Dinge. Da kommen Oenone und Euristene; es stellt sich heraus, dass im Dunkel der Nacht dieser an Paris' Statt zur Oenone geführt worden ist. Paris und Helena, die nun nichts mehr zu fürchten haben, erscheinen zur Schlusscene. Der geprellten Oenone bleibt nur übrig, gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Was hilft es ihr auch, wenn sie noch sagt:

*Gioisca pur, chi sà
Che per me vò a morire,
Così più non avrà.
Quest' alma mia martire;
Fù cruda infedeltà,
Che già mi fè languire!*

Der Chor singt doch zu guter letzt:

*Si canti, si godi,
Si stringhino i nodi,
Si unisc'hin' le faci,
A le gioie, ai vèssi, e ai baci!* —

Es ist nicht leicht, ein solches Stück ernsthaft zu nehmen. Mag man über den Mangel jeder sittlichen Grundlage und folglich auch jeder tieferen Empfindung, über die Abwesenheit fast aller individueller Charakterisirung, über das marionettenhafte Gebahren der Figuren, die nach der Laune des Dichters hin und her geschoben werden — mag man über das alles auch einmal hinwegsehen wollen, diese Art eine allbekannte Sage zu behandeln, welche in den herrlichsten antiken Dichtungen zu bedeutungsvollster Schönheit verklart worden war, kann kaum anders als komisch oder absurd erscheinen. Vielleicht wird eingewendet, diese *Elena rapita* stamme aus einer Zeit des noch ungeläuterten Geschmackes und könne als Beispiel für die Operadichtung des 18. Jahrhunderts nicht gelten. Allein der Einwand wäre nur zum Theil begründet. Allerdings hat Zeno die komischen Elemente aus der Oper entfernt. Er und noch mehr Metastasio haben die Sprache veredelt, die Handlung vereinfacht und verinnerlicht, die Charaktere schärfer und folgerichtiger gezeichnet. Aber das, worauf es hier vor allem ankommt, die Liebesintrigen, welche den einfachen Kern der Fabel überwuchern, die daraus folgenden verwirrenden Complicirungen der Handlung, die Modernisirung und Verfälschung des ethischen Gehalts, alles das findet sich bei Zeno und Metastasio in eben so reichem Maasse wie bei Aureli, nur stellt es sich in vornehmerem Gewande dar.

Der *Elena* des Aureli gegenüber erscheint *Paride ed Elena* des Calsabigi — wir können beide Stücke mit einander vergleichen, obwohl ihr Inhalt nicht ganz derselbe ist — wirklich von einer classisch zu nennenden Einfachheit. Verdankt letzterer die Schlichtheit der Handlung auch zunächst seinem römischen Vorbild, so bleibt ihm doch das doppelte Verdienst, die Brauchbarkeit der ovidischen Elegien erkannt, und nach Beseitigung des ironisch-blasirten Tones derselben das betreffende Stück der alten Sage in einer Reinheit und Gefühlswahrheit hingestellt zu haben, wie es kein Italiener vor und nach ihm vermocht hat. Calsabigi war kein Dichter von Gottes Gnaden, wie Metastasio. Er war mehr eine anempfindende Natur, aber ein fein gebildeter Mann von tiefer ästhetischer Einsicht und ausgesprochenem Sinn für das Grosse und Ergreifende, was im Einfach-Menschlichen beschlossen liegt. Nichts ist daher natürlicher, als dass er einen Widerwillen gegen die üblichen Liebesintrigen der Nebenpersonen hatte, von denen er nicht mit Unrecht behauptete, sie seien nur zu dem Zwecke erfunden, damit die Sänger der Nebenrollen bei guter Laune erhalten würden. Nichts natürlicher auch, als dass er wieder seinen Blick fester auf die griechischen Mythen richtete, in denen er einfache Handlung mit naturwüchsiger Empfindung vereint fand.

Eine Musterung der übrigen mythologischen Dramen Calsabigi's bestätigt, was in dieser Beziehung über *Paride ed Elena* zu sagen war. Ueber *Ipermestra* meint Artega, Calsabigi hätte seine Kräfte zuvor besser prüfen sollen, ehe er nach Metastasio denselben Gegenstand noch einmal behandelte. Wenn aber dieses Stück gerechte Bedenken erregt, so ist es, weil gewisse Handlungen, mögen sie in sich noch so dramatisch sein, ihrer Entsetzlichkeit wegen die lebendige Bühnendarstellung nicht vertragen. Das Uebermaass des Furchtbaren bewirkt den Umschlag ins Lächerliche, und dies dürfte bei Calsabigi's »*Ipermestra*« der Fall sein, wie es bei Marschner's »*Vampyre*« oder Kleist's »*Penthesilea*« geschieht. Für die grandiose Wildheit des Stückes, das sich doch in dem einfachsten dramatischen Gange entwickelt, hatte Artega kein Verständniss, ebenso-

wenig für das Grundmusikalische der Gegensätze darin. Seiner Natur musste Metastasio's unvergleichlich zähere Behandlung, die die Schrecken des Gegenstandes ausserdem durch das übliche Nebenliebesverhältnisse verzuckert, allerdings besser begeben. Wie sich *Alceste* zu den vorgängigen Bearbeitungen desselben Stoffes verhält, hat schon vor Jahren Carl von Winterfeld (Abhandlungen II, 308 ff.) auseinandergesetzt. Ich füge hier bei, dass die Dichtung *Admeto*; welche Händel componirte, und deren Verfasser bisher unbekannt war, ebenfalls von Aurelio Aureli stammt. Der ursprüngliche Titel ist: *L'Antigona delusa d'Alceste*, die erste Musik dazu lieferte *Pietro Andrea Ziani*. Mit ihr wurde das Stück zuerst 1660 im Theater *S. Giovanni e Paolo* zu Venedig aufgeführt und in den folgenden Jahren mehrfach wiederholt. *) Händel's Oper kam 1727 auf dem Londoner Operntheater heraus. Die bedeutenden Kürzungen und Umstellungen, welche darin der Originaltext erfahren hat, beweisen, dass man damals das Zusammenstreichen der Dramen schon ebenso gut verstanden hat, wie heute. Bezeichnend für Händel dürfte sein, dass die komischen Partien gänzlich entfernt sind. Weiter auf den interessanten Vergleich einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Aureli dichtete auch einen Orfeo, es war sein siebenzehntes Stück; *Antonio Sartorio* setzte es in Musik und im Theater *S. Salvatore* zu Venedig führte man es 1672 zum ersten Male auf. Wie seine *Elena* für die entsprechende Dichtung Calsabigi's, so bietet dieser Orfeo die wirksamste Folie für, das gleichnamige Stück des jüngeren Schriftstellers. Wenn möglich, so ist der hier aufgeführte Fasching noch toller. Orpheus und Eurydice; Aristeus, ein Bruder des Orpheus; Autonoe, Tochter des Thebanerkönigs Cadmus; der Centaur Chiron; Hercules und Achilles als Schüler des Chiron; Aesculap als zweiter Bruder des Orpheus, von Chiron in der Heilkunde unterwiesen; Erinda, die alte Amme des Aristeus, Orillo, ein junger thrakischer Hirt, Bacchus, Pluto und Thetis — dieser Haufen von Personen wird drei Acte hindurch in allen nur denkbaren tragischen, pathetischen, sentimentalen und burlesken Situationen durcheinander gequirlt, so dass dem Zuschauer endlich Hören und Sehen vergehen muss. Wie leicht wiegt solchen Verirrungen gegenüber die Einführung des Amor in Calsabigi's Drama, in welchem sonst nur Orpheus und Eurydice und der Chor auftreten. Wir heutzutage wollen nicht einmal mehr diese Allegorie ertragen. Aber die Grösse eines Fortschritts muss man von dessen Ausgangspunkte aus messen. Kein unparteilicher Beurtheiler wird dann dem Calsabigi seine volle Anerkennung vorenthalten. Von der Zeit, in welcher er lebte, konnte er Unparteilichkeit nicht erwarten; dieselbe stand zu sehr unter dem Banne Metastasio's. Man warf ihm auch vor, er sei ein Nachahmer der Franzosen, und bis auf den heutigen Tag wird diese Behauptung dem Arteaga nachgeschrieben, die sicherlich so schief wie möglich ist. Hat Calsabigi sich an die französische Oper angelehnt, so that er es nur in der Verwendung der scenischen Mittel. Aber auch hier war er kein gedankenloser Nachahmer; die Pracht seiner scenischen Bilder entspricht nur der Bedeutsamkeit der Handlungen, die er entwickelte. Die Einfachheit und Keuschheit, welche den Gang aller seiner Dramen auszeichnet, konnte er von den Franzosen nicht lernen, sie war sein durch das Studium der Antike wohl erworbenes Eigenthum.

*) Allacci ist unvollständig, wenn er nur von einer Wiederholung im Jahre 1669 redet. Wie ein mir vorliegender Originaldruck ausweist, fand 1670 ebenfalls eine solche statt. Dieses Jahr giebt auch *Galkani* richtig an in seinem vor zwei Jahren erschienenen Buche *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, S. 87. Als Beweis für die Beliebtheit der Opern Aureli's führe ich an, dass auch seine *Medea in Atene* (1675, Musik von *Antonio Zannettini*) nach Deutschland kam. Sie wurde 1688 und 1699 auf dem braunschweigischen Theater aufgeführt (s. Chrysander, Jahrbücher I, 204 und 209).

Calsabigi's Verhältnisse zu Gluck war ein durchaus selbständiges und Gluck hat dies unumwunden öffentlich ausgesprochen. Seiner einmal gewonnenen Ansicht über das Wesen eines guten Operntextes und die vorschlagende Bedeutung der Poesie für das Ganze — *ut poesis erit musica*, sagte er frei nach Horaz — ist er lebenslang treu geblieben, auch nachdem Gluck die Verbindung mit ihm gelöst und sich den theatralisch mannigfaltigeren, aber weit weniger stilvollen Operntexten Du Rollet's zugewandt hatte. Es war eine der glücklichsten Fügungen, dass die beiden Männer sich begegneten. Der Sinn für das Einfach-Groesse war Gluck wie Händel eingeboren und wurde bei ihm durch die Berührung mit dem älteren Meister, die 1746 in London stattfand, zu entschiedenerer Bethätigung angeregt. Ueberall in Gluck's hernach geschriebenen Opera begegnet uns Züge, ja ganze Musikstücke, die ihn in voller Eigenthümlichkeit und Grösse zeigen, und die er in seinen späten Meisterwerken unbedenklich wieder verworthen konnte und verworthen hat. Ein Ganzes in dieser Art zu schaffen vermochte er aber erst, nachdem er den gleichgesinnten Dichter gefunden hatte. Es ist ein interessanter Zufall, denn einen Zufall müssen wir es wohl nennen, dass die ersten beiden Opera Calsabigi's, Orfeo und *Alceste*, ihrer dichterischen Anlage nach auch Oratorien sein könnten. Sie enthalten, um die üblichen technischen Ausdrücke anzuwenden, keine Handlung, sondern eine Begebenheit; namentlich ist *Alceste* mit ihren breiten, stillstehenden Scenen voll von echt oratorienhaften Momenten. Marx mag Recht haben, dass die reichliche Verwendung des Chors in diesen Dramen dem Einflusse Gluck's auf Calsabigi zuzuschreiben sei, da der Musiker die Wirkung dieses Mittels besser zu schätzen wisse, als der Dichter. Der Vergleich mit Händel wird dadurch um so leichter, und der Gegensatz um so schlagender. Dort charakteristische Musik, das eigentliche Merkzeichen der Gattung des Oratoriums, hier die im engeren Sinne dramatische. Dass es der Tonkunst möglich ist, einen streng genommen undramatischen Vorgang durch ihre eignen Mittel zu einem dramatischen zu machen, hat Gluck in diesen beiden Opera und hernach noch einmal in der *Armide* zuerst siegreich bewiesen. Gestützt auf dieses Vermögen konnte er getrost den Plan fassen, auch Dryden's *Alexanderfest* nach seiner Weise zu bearbeiten. Was aber *Paride ed Elena* betrifft, so sollte man von der Verwunderung, wie Gluck einen solchen Text habe componiren können, ablassen. Er ist ein durchaus eigenthümliches Erzeugnis berechtigter Opposition gegen die damalige Mode, eine von wahrer und einfacher Empfindung getragene Dichtung. Was die Hauptsache ist, er bot dem Musiker Gelegenheit, sich an einer ganz neuen Aufgabe zu bewähren. In *Paride ed Elena* tritt uns auf dem Gebiete der Oper zum ersten Male das entgegen, was man später, allerdings in noch etwas weiterem Verstande, Localcolorit zu nennen sich gewöhnt hat. Im Oratorium hat Händel einige Male ähnliches geboten, auf dem Theater war ein musikalischer Gegensatz, wie der zwischen den Asiaten und Spartanern, etwas Neues. Und sicherlich gehört die Ausführung desselben zu Gluck's grössten künstlerischen Thaten. Jahn hat über diese Oper anfänglich ein hartes Urtheil gefällt, das er später milderte, wesschon er dabei stehen blieb, *Paride ed Elena* könne für Gluck's eigenthümliche Kraft nicht zeugen. Ich glaube dagegen, dass selbst die Sologesänge zum Theil zu Gluck's schönsten und bedeutendsten gehören, und keine Arie gefunden werden kann, die es derjenigen *Helena's Donzelle semplice* an charakteristischer Schärfe und Originalität zuvorthut.

Rousseau soll einmal gesagt haben, die Charakterisirung der Helena durch Gluck sei allerdings bewunderungswürdig, nur leide sie an einem Anachronismus. Die Strenge des spartanischen Wesens stamme erst von Lykurg her und habe den Spartanern zur Zeit des trojanischen Krieges noch nicht ge-

eignet. Gluck's Antwort soll gewesen sein, er habe die Helena des Homer zeichnen wollen, die von Hector geachtet sei. Ist diese Geschichte wahr, so hat er sich in einer mehr geistreichen als zutreffenden Weise aus der Affaire gezogen. Nicht die Helena des Homer, sondern die des Ovid hat er gezeichnet, und diesen Charakter gefunden und für die dramatische Musik brauchbar gemacht zu haben, ist das Verdienst seines Dichters Calsabigi.

Der musikalische Schulunterricht in England und in Deutschland.

Der Verfasser des Artikels »Musik in Deutschland«, welcher in Nr. 18 der Allg. Musikal. Zeitung erschien, versuchte die bedeutenden Meister der Gegenwart anzuregen, Angriffen wie die des Mr. Hullah aufs »Vaterland« zu begegnen. Haben unsere bedeutenden Meister nichts Besseres zu thun? Und ist denn Mr. Hullah's Bericht von solchem Werthe, dass Deutsche oder Böhmen dabei wirklich verletzt werden könnten? Hätten die Behörden in South Kensington irgend einen gebildeten, hier ansässigen deutschen Musiklehrer über die Zustände des Musikunterrichts in Deutschland befragt, so wären dieselben jetzt ebenso klug darüber, als nachdem Mr. Hullah seine Erkundigungsreise gemacht.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Musikunterricht in deutschen Volksschulen sehr ungenügend und vieler Verbesserungen fähig ist. In kurzer Zeit wird hier in England in dieser Beziehung viel mehr geleistet werden als irgendwo. Aber was hat denn das mit Bach, Händel, Gluck, Haydn, Beethoven, Spohr und Wagner zu thun? Würden diese die grossen Meister in Folge des in Volksschulen genossenen Musikunterrichts? Könnte Herr Hullah wirklich in der Idee leben, durch besseren Musikunterricht in den Volksschulen Genies zu schaffen und endlich den Deutschen den Rang streitig zu machen? Hat Mr. Hullah wohl je soweit darüber nachgedacht, ob denn jene grossen Meister überhaupt in den Volksschulen Musik lernten? Hat er nie nach Ungarn und Russland geschaut, Länder, die doch grössere Musiker aufzuweisen haben als England es bis jetzt hat, und fanden diese immer Anregung in Volksschulen?

Angenommen selbst, dass der Musikunterricht in den Volksschulen ganz nach Mr. Hullah's Ermessen ertheilt würde, könnte er wohl annehmen, dass England dadurch an grossen Meistern gewinnen würde? Ganz und gar nicht! Mr. Hullah vergisst, was dazu gehört, ein grosser Musiker zu werden und verkennt seine eigene Nation.

Ist denn das gute Lesen vom Blatte ein Beweis, dass der Leser ein guter Musiker werden müsse? Viele Hunderte von Schülern gehen alljährlich zur Royal Academy of Musik und lernen gewiss tüchtig lesen und spielen, und wie viele grosse Meister hat dieses Institut seit seinem Entstehen geschaffen? Nicht einen Schatten der genannten grossen Männer! Und wenn das die Royal Academy nicht kann und ebensowenig tüchtige Privatlehrer, soll da der Unterricht in den Volksschulen es thun?

Die Kinder, die hier in England die Volksschulen besuchen, gehören zu der ärmsten Klasse, und nicht nur sträuben sich diese sehr grosse Anzahl der Eltern, die Kinder überhaupt zur Schule zu schicken, sondern würden sich wohl hüten, ein talentvolles Kind der Tonkunst sich widmen zu lassen. So früh als möglich werden die Kinder der Schule entzogen, um entweder bei einem Gewürzkrämer in die Lehre zu treten oder wohl ebenso häufig in der Strasse auf einem Schubkarren Kraut und Rüben zu verkaufen. Ein Bach oder Beethoven zu werden, dazu gehört doch wohl mehr als die Kenntniss dieser Kinder.

Nicht viel besser ist es mit der Mittel-Classe. Musik erfor-

dort jahrelanges Studium und eben dann bezahlt es sich ja nicht. Viel besser, dass der junge Mann ein Commis oder Buchhalter wird, er hat ja alsdann ein sicheres Einkommen und Chances. »We don't want Gloria post mortem«.

Der höchsten Classe kann man es wohl eher noch verzeihen, dass sie sich dem gründlichen Studium der Musik entzieht.

Mag denn der Herr Verfasser des Artikels »Musik in Deutschland« ohne Sorge sein. Die Mittel und Vorschläge des Mr. Hullah werden weder Deutschen, noch Böhmen, Russen oder Griechen Abbruch thun. Um von England grosse Meister hervorgehen zu lassen, müssen bessere Wege angebahnt werden, als die des Mr. Hullah.

Leicht genug wäre es, denn England hat vor allen Nationen den Vortheil — money. Und sollten endlich die Behörden in South Kensington mit besserem Rathe gepflegt werden und England auch grosse Meister schaffen, dann bedarf es doch sicherlich keines Neides. Wo immer die grossen Meister herkommen mögen, die Welt wird sie stets in Ehren halten, ohne etwas besonders auf Nationalität zu legen.

Was nun schliesslich die Manier des Mr. Hullah betrifft; »die musikalische Macht der Deutschen zu verlachen und zu verspotten etc.«, da passt darauf ganz gut das alte Sprüchwort: »Pappern gehört zum Handwerk«.

A. J.

Anmerkung. Wenn der in London lebende Herr A. J. aus eigener Anschauung bestätigt, dass der musikalische Schulunterricht dort schon jetzt besser ist und »in kurzer Zeit viel mehr leisten wird, als irgendwo« — so ist das eine Thatsache, welche keineswegs unterschätzt werden darf. Denn die Schule dürfte hierin doch sobaldlich eine grössere Bedeutung haben, als Herr A. J. ihr zugestehen mag. Nur keine Illusionen unsererseits! Des Gentle fällt nicht vom Himmel, sondern entsteht auf einem natüremässigen bereiteten Boden.

D. Red.

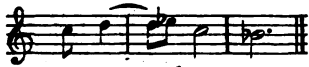
Anzeigen und Beurtheilungen.

Drei Sonaten nach Instrumental-Concerten von G. F. Händel für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von August Lindner. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) 3 Hefte, je M 2. 50 bis M 3. —

Die Formen, in welchen augenblicklich componirt und allgemein musikalisch gedacht wird, sind von denen Händel's so abweichend, dass sie diesen mehrfach geradezu widersprechen. Ein natürliches Verständnis der Händel'schen Musik ist deshalb in unserer Zeit nicht vorhanden. Erscheinen trotzdem immerfort Bearbeitungen oder Arrangements seiner Werke, so kann die Ursache davon nur in der unverwüthlichen Friche dieser Musik gefunden werden.

Herr A. Lindner hat »drei Sonaten« aus »Instrumental-Concerten« gewählt und diese für Violoncell bearbeitet. Bedenkt man, mit welcher Vorliebe Händel selber dieses Instrument gebraucht hat und wie leicht sich überhaupt seine Melodien von einer Stimme und Lage in die andere versetzen lassen, so wird man leicht glauben, dass unter den Händen eines so vorzüglichen Technikers sehr Erfreuliches sich gestaltet. Dieses gute Vorurtheil bestätigt eine nähere Durchsicht denn auch vollkommen. Von willkürlichen Zusätzen scheint Herr Lindner kein Freund zu sein, denn selbst Triller, welche er hie und da anbringt, ohne sie in den Originalausgaben zu finden, setzt er in Klammer. Das ist im Allgemeinen gewiss die einzig richtige Stellung, welche der Bearbeiter einer solchen Musik gegenüber einnehmen muss. Im Einzelnen möchten wir dabei noch bemerken, dass früher manche kleine Verzierungen gemacht wurden, welche nicht ausgeschrieben, ja nicht einmal angedeutet waren. Namentlich war man bei Cadenzen mit dem Triller sehr liberal. Hierin hätte der Bearbeiter immerhin noch weiter gehen können. Als Beispiel wählen wir den Schluss der Sarabande

seines ersten Stückes, welches im Original (s. Bd. 21 der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft S. 105) so



lautet. Genau so setzt es Herr Lindner einmal für Violoncell



ein andermal für Clavier, selbst ohne beigefügten Triller. Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, dass die Stelle niemals in dieser simplen Weise ausgeführt ist. Man schrieb aber dergleichen nicht nieder, weil die Notenschrift sich früher nur auf das hauptsächlichste beschränkte und weil man dem einzelnen Spieler hier freie Hand lassen wollte, um seine Grazie zu zeigen. Das wenigste, was man bei derartigen Stellen anbringen

konnte, war ein Triller mit Vorschlag:  Dies nur zur

Erinnerung, dass Freiheit der Cantilene und Reichthum der Harmonie in der recht verstandenen Originalgestalt dieser Musik schon in viel höherem Maasse vorhanden sind, als sie jemals durch willkürliche moderne Zuthaten erlangt werden könnten.

Die erwähnte Sarabande ist zugleich ein treffliches Beispiel, um die Art zu veranschaulichen, wie Herr Lindner mit den einfachsten Mitteln eine höchst glückliche Mannigfaltigkeit zu erzielen weis, ohne die Händel'sche Form irgendwie aufzugeben. Es bezieht sich dies auf die Reprisen — das Nähere wolle man in der betreffenden Musik selber nachsehen. Es verlohnt sich wahrlich der Mühe, mit diesen Stücken eine nähere Bekanntschaft zu machen.

Bei einer durchweg so gelungenen Arbeit müssen wir bedauern, dass die Stücke nicht genauer benannt und nachgewiesen sind. Der Titel »Sonaten« ist nicht der richtige, man nannte sie »Concerte« und unter diesem Namen (als Concerti grossi) sind sie auch von Händel publicirt. Bekannt waren sie früher als Oboe-Concerte. Mit dem rechten Namen wäre auch die rechte Quelle zu nennen gewesen. Sämmtliche drei Concerte sind in der Originalgestalt im 21. Bande der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft gedruckt. Es ist doch wohl dankenswerth, dass Jedem hierdurch die seltenen Stücke in reinlicher Gestalt zugänglich gemacht sind, und eine Angabe dieser Edition als Quelle ist sicherlich das geringste, was man von denen erwarten kann, welche dieselbe für ihre Bearbeitungen benutzen.

Chr.

Die Wiener Hofoper.

Der grosse Wurf ist gelungen, der Hofkapellmeister von Wiesbaden, Herr Wilhelm Jahn, ist Director der Wiener Hofoper geworden. So verkünden die Blätter vom 21. October. Uns und ihm ist nur zu gratuliren.

Ausser einer fixen Jahresgage von sechstausend Gulden, freier Wohnung im Opernhause und dem obligaten Dienstwagen hat der neue Director Anspruch auf eine Jahrespension von 3000 fl. bis zur Dauer von 6 Dienstjahren, mit dem siebenten Jahre seiner Thätigkeit steigt die Jahrespension auf 4000 fl. Wahrscheinlich tritt derselbe seine Stellung mit 1. Januar an.

Wir wollen die langen Verhandlungen bis zum endlichen Abschlusse dieses epochemachenden Engagements nicht recapituliren, doch können wir mit Stolz und Zuversicht auf eine Aeusserrung hinweisen in No. 9 d. Bl., worin wir deutlich ge-

nug ausgesprochen, dass eine solche Kraft, wie sie zur Zeit Wiesbaden besitzt, unserem Institute vor allem Noth thue.*)

Die Mozartwoche gab uns die Veranlassung, frei von der Brust zu sprechen, und als einziges Remedium für anzuhoftende bessere eines Hoftheaters würdige Zustände auf einen musikalischen Director, wie es eben Jahn ist, hinzuweisen.

Wenn wir bisnun über die hiesige Oper geschwiegen, so wussten wir warum. Dies epochemachende Factum hat uns die Zunge gelöst, und wir werden — dass sind wir sicher — bald bessere, d. i. von echt künstlerischem Geiste inspirirte Vorstellungen zu registriren haben. Möge es Herrn Jahn, der ein »Oesterreicher« draussen zu Ehren gelangt, in seinem Vaterlande so gefallen, dass er es nie wieder verlassen möge.

H. J. Vincent.

*) Unser Referent hat in der That früher, als irgend ein Anderer, auf den betreffenden Operndirector hingewiesen. D. Red.

Musikalisches aus London.

Das siebente dreijährige Händelfest im Krystallpalaste. — Die Musik. — Die Concerte.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Erster Artikel.

Im vorigen Jahre feierte man Händel in Birmingham; im heurigen hat man ihn in London gefeiert. Wenn er weder in London noch in Birmingham gefeiert wird, so feiert man ihn in Manchester. Händel und Mendelssohn, *Messiah and Elias*, das sind die populärsten Namen, die bewundertsten Werke jenseits des Canals. Und es reicht nicht einmal hin, zu sagen, dass man sie bewundere; man hört sie sogar mit einer gewissen Andacht an. An den Tagen der grossen Festlichkeiten geht das Publikum in das Concert, wie man Sonntags in die Kirche geht. Es fehlt nur wenig, und man kniete bei gewissen Stellen nieder. Spotten wir darüber nicht; es ist etwas Rührendes um diese zweien Musikern dargebrachte Huldigung, welche auf englischem Boden lebten und von denen überdies einer den grössten Theil seines Lebens dort zugebracht hat. Wenn die Engländer Mendelssohn Deutschland überlassen, so behalten sie Händel für sich; sein Ruhm strahlt über England: er gehört ihnen an.

Aber es giebt noch einen anderen Musiker, einen Meister ersten Ranges, der ebenfalls in England lebte, der eigens hinkam, um eines seiner Meisterwerke aufzuführen und der dort starb. Diesen scheinen die Engländer einigermaassen zu vergessen. Ich weiss wohl, dass Weber nur einige Monate unter ihnen verweilte; aber schliesslich gab er ihnen den »Oberon«, und das will etwas heissen. Warum bringt nicht am 8. Juni jedes Jahres, dem Jahrestage von Weber's Tod, das Covent-Garden-Theater, auf welchem »Oberon« zum ersten Mal aufgeführt wurde, dem Andenken des berühmten Componisten eine feierliche Huldigung dar?

Mein Gott! was gehörte denn viel dazu, dass die erste lyrische Bühne Londons nach einem halben Jahrhundert des Vergessens eine solche Erinnerungsfeier zu Stande brächte? In der That nur sehr wenig; nichts weiter, als dass Mme. Patti, die allmächtige Adelina Patti, diejenige, welche im Covent-Garden die »Bleuets« zur Aufführung bringt, eine Vorliebe für die Rolle der Rezia fasste.

Es ist ein prachtvoller Anblick, die auf der Estrade des Sydenhamer Palastes gruppirten 3000 Executirenden! doch, was sage ich: 3000! Man zählt nahezu 3000 Sänger und mehr als 400 Orchester-Musiker! Unter den ersteren befindet sich

überdies eine sehr grosse Anzahl solcher, die aus den entferntesten Punkten Englands, aus Schottland und Irland herbeiströmen. Diese machen die Reise auf eigne Kosten; sie sind bloss Dilettanten, aber solche, von denen manche den besten Künstlern gleichkommen. Und wenn man über das wundervolle Ensemble der Aufführung staunt, so erfährt man obendrein, dass, um zu diesem Resultate zu gelangen, eine Probe genügt. Aber es lässt sich auch mit dem Commandostabe des Sir Michael Costa nicht scherzen! Dieser Chef weiss sich in Respect zu setzen, und niemand wird sich beifallen lassen, seine Autorität zu bestreiten. Hat ihn doch die Königin geadelt.

Fürwahr, die Aufführung war so vollkommen, als sie nur sein konnte, nachdem die Ziffer der Ausführenden und der ungeheure Raum nur einmal gegeben waren. Indessen habe ich doch sagen hören, sowie in dem verbreitetsten und angesehensten Journale, dem Daily Telegraph, gelesen, dass es sehr zu wünschen wäre, dass das Chorporpersonal, das übrigens gegenwärtig grösstentheils aus Londoner Sänger zusammengesetzt ist, sich ausschliesslich von London aus recrutirte.

Gleichviel, die Wirkung ist köstlich und ergreifend für diejenigen, welche sich ihrer zum ersten Mal erfreuen. Ich spreche vornehmlich von dem Vocaleffect, der bedeutend grossartiger war als der des Orchesters. Und doch, welche Zuthaten, welche Veränderungen hat nicht Händel's Instrumentation erfahren, seit Mozart zuerst daran rüttelte! Nicht allein die Trompeten und Posaunen sind hinzugefügt worden, sondern auch die Pauken, Becken und Trommeln! Und als wir uns über solche Kühnheit erstunt zeigten, hat man uns geantwortet, es sei unerlässlich, es sei absolut nothwendig, es sei der Fall einer »force majeure« gegeben gewesen. Es kommen in der That Momente vor, wo alles das viel Lärmen macht. Und in diesen Momenten geschieht es auch, dass Zuhörer, welche der Anstrengung einer anhaltenden Aufmerksamkeit unterlegen sind, aus ihrem Schlummer wieder erwachen.

Am ersten Festtage traten 21,534 Personen in den Krystallpalast, und diese Ziffer hat sich bei den folgenden Concerten eher vermehrt als vermindert. Im ersten Concerte wurde der »Messias« aufgeführt; das Programm des zweiten Tages war mit einer Auswahl aus verschiedenen Oratorien und anderen Werken Händel's ausgestattet, von denen wir nennen: »Judas Maccabäus«, »Samson«, »Acis und Galathea«, »Joseph und seine Brüder«, »Salomon« und das »Alexanderfest«; endlich der dritte Tag war der Aufführung von »Israel in Aegypten« gewidmet.

Es würde zu lange dauern, alle Festlichkeiten die Revue passiren lassen oder auch nur aufzählen zu wollen, welche seit dem ersten zur Erinnerung an Händel's Geburt am 26., 27. und 29. Mai zu London abgehaltenen Feste in der Westminster-Abtei und in dem Pantheon der Oxfordstreet stattgefunden haben. Keines dieser Daten stimmt aber, was ich nur im Vorübergehen bemerken will, genau mit dem Geburtstage des grossen Tonsetzers überein. Wenn ihn die alten Biographen im Jahre 1684 geboren sein lassen, so wurde seitdem von anderen dieser Irrthum berichtigt; auch Fétilis hat denselben in der zweiten Ausgabe seiner »Biographie universelle des musiciens« beseitigt. Händel ist vielmehr zu Halle am 23. Februar des Jahres 1685 geboren, und das erste Centenarium seiner Geburt hätte sonach im Jahre 1785 gefeiert werden sollen.

Gehen wir zur ersten im Krystallpalaste am 15., 17. und 19. Juni 1857 veranstalteten Festfeier über. Dieselbe wurde von der Gesellschaft für heilige Musik organisirt; der Chor zählte 2000 Stimmen, das Orchester 316 Instrumentalisten. Die Hauptsolisten waren: die Damen Clara Novello, Rudersdorf, Dolby, welche Letztere seitdem den französischen Violinisten Prosper Sainton geheirathet hat; die Herren Sims Reeves, Monton Smith, Weiss und der berühmte Tenor Formes. Eine Orgel von grossen Dimensionen war eigens für diese Ge-

legenheit auf der Höhe der weiten Estrade aufgebaut worden, und die Oberleitung der Aufführung wurde dem Herrn Michael Costa, gegenwärtig Sir Michael Costa, anvertraut.

Dieses Fest, dessen Programm die Oratorien »Messias«, »Judas Maccabäus« und »Israel in Aegypten« enthielt, hatte einen sehr bedeutenden Erfolg; aber es war nur eine vorläufige, eine Versuchs-Feier. Es handelte sich darum, zu ermitteln, ob die Räumlichkeit des Krystallpalastes wirklich, wie dies die Organisatoren des Festes behaupteten, das für eine musikalische Aufführung von solcher Bedeutung geeignete Local sei. Der Versuch war entscheidend, den Umstand ausgenommen, dass eine gewisse Resonanz, ein leichtes Ineinanderklingen insbesondere bei den Stücken von rascherem Tempo sich bemerklich machte, dem man später abhalf. Wenigstens half man ihm nach dem Maass der Möglichkeit ab, indem ich glaube, dass es in dieser Hinsicht kaum je zur wünschenswerthen Vollkommenheit gebracht werden kann. Man wird den Saal des Sydenhamer Palastes nie zu einem wahrhaften Concertsaal machen können, zu einem Saale, in welchem die Musik wie zu Hause ist, wo der Zuschauer mehr als eines imposanten Anblickes und eines grandiosen, durch eine immense Phalanx von Sängern hervorgebrachten Effects sich erfreuen kann. Die Details, insbesondere jene des Orchesters, werden dort stets unbemerkt vorüber gehen, und es wird bei einiger Entfernung von der Estrade stets nöthig sein, sich mit Höhröhren zu bewaffnen, um die Solisten hören und mit Heranziehungsgläsern, um sie sehen zu können. Es dürfte indessen, insbesondere Musikern gegenüber, kaum nöthig sein, von den Unzukömmlichkeiten zu umfangreicher Säle, sowie der Anhäufung einer zu grossen Anzahl von Instrumentalisten und Sängern auf derselben Estrade zu sprechen.

Aber diese Unzukömmlichkeiten werden gewöhnlich von Unternehmern nicht berücksichtigt, welche auf die Grösse der Einnahmen sehen: ich habe bereits bemerkt, dass mehr als 20,000 Personen an jedem der drei Abende des siebenten Händelfestes anwesend waren.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Das erste Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses fand am 7. October statt und brachte an Orchester-Werken Joh. Seb. Bach's Suite in D und L. van Beethoven's zweite Symphonie in D. Beide Werke wurden unter Herrn Kapellmeister Reinecke's verständnisvoller Leitung vortrefflich gespielt. Herr Hofopernsänger Emil Götz e aus Dresden legte den Schwerpunkt seiner Leistungen in Méhul's Arie: »Ach! mir lacheln umsonst huldvoll des Königs Blicke!« aus »Joseph« und erwarb sich damit, sowie mit den Liedern: »Und als endlich die Stunde kam« von Hartmann, »Dein Angesicht« von Schumann und »Frühlingslied« von Mendelssohn-Bartholdy wohlverdienten Beifall. Wir konnten uns indessen mit der Wiedergabe von Mendelssohn's »Frühlingslied« nicht einverstanden erklären, weil uns das »Herauspressen« der hohen Töne nicht nur bedenklich, sondern geradezu unschön erscheinen wollte. Wie leicht hätte der von der Natur mit so reichen Mitteln ausgestattete Sänger diesem Uebelstande begegnen können. Herr Lauterbach aus Dresden interpretirte mit virtuoser Meisterschaft Carl Goldmark's Violin-Concert. Das Concert war für Leipzig neu, und wir sind dem Dresdener Herrn Concertmeister für die Vorführung der Novität dankbar. Der erste Allegro-Satz hat uns am meisten befriedigt, wobingegen der zweite Satz (Air) und das Finale unseres Bedünkens an Werth bedeutend zurückstehen und dem entsprechend weniger zündeten. Herr Lauterbach erzielte einen namhaften Erfolg, der indessen mehr seinem anerkannt vorzüglichen Spiel, als der vorgetragenen Novität gegolten hat.

[184] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

- Bargiel, W.**, Op. 30. *Symphonie* in C für Orchester. (Neue revidirte Ausgabe.) Partitur $\text{M} 45$.—, Stimmen $\text{M} 49$.—.
- Becker, Albert**, Op. 4. *Vier Lieder* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. $\text{M} 2,50$.
- No. 1. »Mein Herz ist mir worden auf einmal so stumm«. — 2. »Drüben geht die Sonne scheidend«. — 3. *Sonnenuntergang*. »Sonnenuntergang, schwarze Wolken ziehend«. — 4. »Ich hab' ihren Namen geschrieben«.
- Gade, Niels W.**, Op. 42. *Trio* für Pflö., Violine und Vello. Arr. für das Pflö. zu vier Händen von Friedrich Hermann. $\text{M} 5$.—.
- Georgy, Th.**, Op. 70. *Reguem* für 4 Solostimmen; gemischten Chor und Orchester (Orgel ad libitum). Partitur $\text{M} 24$.—, Orchesterstimmen $\text{M} 20$.—, Chorstimmen $\text{M} 2,25$. Clavierauszug $\text{M} 5$.—.
- Kittas, Gustav**, *Musikalische Spaziergänge* für das Pflö. $\text{M} 3,50$.
- Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke** für Pianoforte und Violine. Originale und Bearbeitungen. Erste Reihe. Einzel-Ausgabe:
- No. 40. **Hiller, Ferd.**, Menuetto (Canon in der Quinte) aus Op. 86. $\text{M} 1,50$.
- 41. **Grög, Edv.**, Allegretto tranquillo Op. 42, No. 2. $\text{M} 1,50$.
- 42. **Reincke, Carl**, Jahrmarkt-Scene. Eine Humoreske. Op. 42, No. 3. $\text{M} 1,50$.
- Kranke, Anton**, Op. 30. *Zwei instructive Sonaten* für das Pflö. zu vier Händen. No. 1 $\text{M} 2,50$. No. 2 $\text{M} 2,50$.
- Maas, Louis**, Op. 42. *Erinnerung an Herwegen*. Sechs kleinere Phantasiebilder für das Pianoforte. $\text{M} 4,25$.
- Mozart, W. A.**, *Divertimento* No. 7. Ddur (Köchel-Verz. No. 205) für Violine, Viola, Bass, Fagott und zwei Hörner. Arrang. für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. $\text{M} 2,75$.
- *Divertimento* No. 9, Bdur (Köchel-Verz. No. 240) f. 3 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Arrang. f. das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. $\text{M} 2$.—.
- Wagner, Rich.**, *Lyrische Stücke* f. eine Gesangstimme aus »Lohengrin«. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten. Für das Pianoforte zu zwei Händen übertragen von S. Jadsassohn. Einzel-Ausgabe:
- No. 1. *Elsa's Traum*. »Einem in trüben Tagen«. 75 P .
- 2. *Elsa's Gesang an die Lüfte*. »Euch Lüften, die mein Klagen«. 50 P .
- 3. *Elsa's Ermahnung an Ortrud*. »Du Aermste kannst wohl nie ermesen«. 50 P .
- 4. *Bräutlied*. »Treulich geführt ziehet dahin«. 50 P .
- 5. *Lohengrin's Verweis an Elsa*. »Athmest du nicht mit mir«. 50 P .
- 6. *Lohengrin's Ermahnung an Elsa*. »Höchstes Vertrau'n hast du mir«. 75 P .
- 7. *Lohengrin's Herkunft*. »In fernem Land, unnahbar euren Schritten«. 50 P .
- 8. *Lohengrin's Abschied*. »O Elsa! Nur ein Jahr an deiner Seite«. 50 P .
- 9. *König Heinrich's Aufruf*. »Habt Dank, ihr Lieben von Brabant«. 50 P .
- *Vorspiel* (Ouverture) zu »Lohengrin« für Orchester. Arrang. für Pianoforte und Violine von Fr. Hermann. $\text{M} 4$.—.
- Werner, Aug.**, Op. 28. *Gavotte Pompadour* f. das Pflö. $\text{M} 4,25$.
- Wohlfahrt, Heinrich**, *Kinder-Clavierschule* oder *musikalisches ABC* und *Lesebuch* für junge Pianofortespieler. Fünfundzwanzigste Auflage. Mit 206 Übungsstücken. $\text{M} 8$.—.
- Mozart's Werke.**
Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.
Seriensausgabe. — Partitur.
- Serie VIII. *Symphonien* III. Band. No. 35—39. $\text{M} 43,50$.
- No. 35. Ddur C (K. No. 385). — 36. Cdur $\frac{3}{4}$ (K. No. 425). — 37. Gdur $\frac{3}{4}$ (K. No. 444). — 38. Ddur C (K. No. 504). — 39. Esdur C (K. No. 542).
- Volksausgabe.**
- No. 457. **Duverney, J. B.**, *Lesle du Mécanisme*. 45 Studien f. das Pianoforte. $\text{M} 2,50$.
448. **Heller**, *Pianofortewerke* zu zwei Händen. Band III. $\text{M} 6$.—.
453. **Rubinstein, Ant.**, *Pianofortewerke* zu zwei Händen. $\text{M} 7,50$.
- Verzeichniss: Auswahl classischer und moderner Pianofortewerke. Prospect: Franz Liszt's Werke.

[185] Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig erschienen seeben und sind durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

- Berge, W.**, *Praktische Flötenschule*. Text deutsch und französisch. Pr. 6 M netto.
- Kirchner, Theodor**, Op. 52. *Ein neues Clavierbuch*. 2 Hefte Pr. à 4 $\text{M} 50 \text{P}$.
- Rheinberger, Josef**, Op. 447. *Missa. Sanctissimas Trinitatis*. Für vierstimmigen Chor. Partitur und Stimmen Pr. 4 M .
- Op. 448. *Sechs zweistimmige Hymnen* mit Begleitung der Orgel. Text lateinisch und deutsch.
- Heft 1. { No. 1. *Salve regina*. »Sei gegrüsst, o Königin«
No. 2. *Memorare*. »Osei eingedenk, du heiligste Jungfrau« } Pr. 4 $\text{M} 25 \text{P}$.
- Heft 2. { No. 3. »Quam admirabile«. »O wie so wunderbar ist, Herr, dein Name«
No. 4. *Inclina Domine*. »Neige, o Ewiger, gnädig dein Ohr« } Pr. 4 $\text{M} 50 \text{P}$.
- Heft 3. { No. 5. »Ave maris stella«. »Ave, Stern der Meere, makellose, hehre Mutter«
No. 6. *Puer natus in Bethlehem*. »Knabe, dich gab uns Bethlehem« } Pr. 4 $\text{M} 50 \text{P}$.
- Schröder, Carl**, Op. 37. *Etuden* für Violoncello. Heft 2. Zehn Etuden zur Uebung im Lagenwechsel ohne Daumenaufsetz. (Etudes dans les différentes positions.) Pr. 2 M .
- Heft 3. Zehn Etuden mit Daumenaufsetz. (Etudes pour le pouce.) Pr. 2 $\text{M} 25 \text{P}$.
- Thuille, Ludwig**, Op. 4. *Sonate* für Violine und Pianoforte. Pr. 5 M .

[186] Text (Libretto) zu einer *lyrisch-romantisch komischen Oper* an namhafte Componisten abzugeben. Gef. Franco-Offerten sub A. E. No. 10 durch die Expedition erbeten.

[187] Im Verlage von **Julius Hatnauer**, Kgl. Hofmusikhandlung in Breslau erschien so eben:

Deutsche Reigen.

Fünf vierhändige Clavierstücke
von **Moritz Moszkowski.**

Op. 25. Preis 7 M .

Vor Kurzem erschienen von **Moritz Moszkowski:**

- Op. 20. *Allegro scherzando* pour Piano à 2 ms. $\text{M} 2,00$.
- Op. 21. *Album Espagnol* pour Piano à 4 ms. $\text{M} 6,50$.
- Op. 22. *Thürnen*. Fünf Gedichte für eine Singst. mit Pflö. $\text{M} 2,50$.
- Op. 23. *Aus aller Herren Länder*. Sechs vierhändige Clavierstücke. Heft I. Russisch. Deutsch. Spanisch. Polnisch. $\text{M} 4,50$.
- Op. 23. Dasselbe. Heft II. Italienisch. Ungarisch. $\text{M} 4,50$.
- Op. 24. *Drei Concert-Etuden* für Pianoforte:
- No. 1. *Gesdur*. $\text{M} 2,50$.
- No. 2. *Cis moll*. $\text{M} 2$.—.
- No. 3. *Cdur*. $\text{M} 4,50$.
- Kinzig der Sieger zur Krönung in Rheims**. (Dritter Satz der Symphonie »Johanna d'Arc.«) Für Pianoforte zu vier Händen vom Componisten $\text{M} 3$.—.

[188] Im Verlage von **Raabe & Plathow**, Berlin W., Potsdamer Str. No. 9 erschien seeben:

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender
für das Jahr 1881

herausgegeben von **Oscar Eichberg.**
Elegant gebunden **Mark 1. 75 netto.**

Zu beziehen durch sämtliche Buch- und Musikalien-Handlungen.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 3. November 1880.

Nr. 44.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600. — Carl Maria von Weber. (Persönliche Erinnerungen.) — Musikalisches aus Loudon. (Fortsetzung.) — Berichte (Leipzig und Hamburg). — Anzeiger.

Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600.

Von Dr. Guido Adler.

Die Entwicklung der Tonkunst ist organisch. In stetiger Aufeinanderfolge reiht sich ein Entwicklungsmoment an das andere an, um den Organismus zur Vollendung zu bringen. Die einzelnen Erscheinungen können von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Der geschichtlichen Darstellung zunächst liegend ist derjenige, welcher die Erscheinungen nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge sichtet. Auf diese Weise ergeben sich Zeitabschnitte, die in der Entwicklung der Tonkunst deshalb von hervorragender Bedeutung sind, weil neue Erscheinungen in ihnen zu Tage treten. Als ein in der Entwicklung der christlich-abendländischen Tonkunst wichtiger Zeitpunkt wird von hervorragenden musikhistorischen Forschern das Jahr 1600 bezeichnet. Inwieweit diese Annahme berechtigt ist, liegt ausserhalb der vorliegenden Untersuchung. Innerhalb des diesem Jahre, oder genauer, dieser Epoche — denn die Neuerungen geschahen innerhalb des letzten Viertels des 16. und des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts — vorausgehenden Zeitabschnittes können mehrere, von dem genannten unterschiedene Gesichtspunkte behufs Sichtung des Stoffes geltend gemacht werden.

Schon die mittelalterlichen Musikgelehrten suchten nach einer alle Tonproducte umfassenden Eintheilung. So theilt Theodoricus de Campo*) (Consensmaker »Scriptores« 3. Band) die Musik in *naturalis* (Natur-) und *artificialis* (Kunst-) Musik). Die Naturmusik zerfällt in 1) *mundana*, Weltmusik, die in *elementis* (den Elementen), in *temporibus* (Zeitabschnitten) und in *stellis fixis errantibus* (in den nach damaliger Anschauung sich bewegenden Fixsternen) liegt, die wir mit dem, dem Alterthume entlehnten Namen der Sphärenmusik zu bezeichnen pflegen; 2) *humana* (menschliche), die wieder in drei Unterabtheilungen und zwar in die in *humoribus corporum* (körperlichen Sensibilitäten), in *virtute animae* (seelischen Eigenschaften) und in *conjunctione animae et corporis* (den mit einander vereinigten genannten Eigenschaften) liegende zerfällt, und endlich 3) *vocalis* (die Vereinigung von Tönen im naturalistischen Sinne), die in *vocibus animalium naturalium et instrumentorum* (aus den Tönen der lebenden Wesen und der Instrumente) besteht. Die *artificialis*, also die eigentliche Kunstmusik, *quae arte et ingenio excogitatur* (die in der künst-

lichen Phantasie irdacht ist), hat zwei Abtheilungen: 1) *armonica*, *quae coadunatio vocum vel motus vocum est* (die harmonische, ein Resultat der tonlichen Verbindungen und Bewegungen), welche wieder in die a) *prosaica* (mit Prosatext), b) *metrica* (mit gebundenen Worten), c) *rhythmica* (die musikalisch rhythmische) oder nach einem allgemeineren zeitlichen Eintheilungsprincip in die a) *immesurabilis* (ungemessene) und b) *mensurabilis* zerfällt. Von der letzten Eintheilung wird noch ausführlich gesprochen werden.

Die zweite Abtheilung der Kunstmusik ist die *instrumentalis*, die ihre Unterabtheilungen nach der Verschiedenheit der Klangerzeugung erhält, nämlich a) *cytharantium instrumentis sonantibus per cordas* (der Instrumente mit Saiten), b) *tibicantium instrumentis per ventum* (der Instrumente, die durch Wind), c) *pulsantium instrumentis pulsu atque percussione* (die durch Stoes und Schlag Klänge geben).

Diese scholastische Eintheilung ist trotz ihrer Ungenauigkeit und Inconsequenz deshalb bemerkenswerth, weil sie sich das Verhältniss der Natur- zur Kunstmusik zurecht zu legen sucht. In einer historischen Classification dürfte dieses Unterscheidungsmoment wegfallen. Denn nur in einem Theile der Naturmusik, in dem von der Tonkunst nicht recipirten Theile des Volksgesanges, könnte eine Gegenstellung gegen den Kunstgesang zu suchen sein. Ueber diesen kann aber die Wissenschaft bis heute keine verlässliche Auskunft geben.

In keiner Hinsicht zeigt sich der Einfluss des Naturgesanges auf die Tonkunst mächtiger als in den in der letzteren hervortretenden nationalen Unterschieden. Nichtsdestoweniger wäre eine Hauptclassification der Tonkunst nach Nationen nicht gerechtfertigt, weil, wenn auch zu verschiedenen Zeiten, je eine oder die andere Nation mehr in den Vordergrund tritt, die rein musikalischen Wirkungen dieser temporären nationalen Blüthezeiten sich nur in gewissen tonlichen Idiotismen zeigen, wie z. B. in der krystallinischen Schlussform (Cadenz) der Niederländer oder der Italiener. Die gegenseitigen Wechselbeziehungen und Wechseleinflüsse der nationalen Schulen sind aber so bedeutend, dass eine systematische Grundeintheilung nach Nationen sich nicht thunlich erweist. Bei den musikalisch hervorragenden Nationen, den Deutschen, Käländern, Franzosen, Italienern, Niederländern und Spaniern, treten die einzelnen Musikgattungen zumeist primär auf und derart, dass man zwar von einem edlen Wettstreite, dem Kunstideale sich zu nähern, aber weder von einer nationalen Zerklüftung, noch also von Grundunterschieden in Betreff der Ausbildung der Tonkunst sprechen kann.

Nicht weniger ungünstige Eintheilungsprincipie sind die

*) Eine ähnliche Eintheilung giebt auch Johannes Cocleus im »Tetrachordum musicum« 1512 und 1520.

Sonderungen der musikalischen Erzeugnisse nach ihrer Entstehung und dem ihnen zu Grunde gelegten Zweck. In beiden Fällen liegt das bestimmende Princip ausserhalb der specifisch musikalischen Differenzen. Ein religiösen Zwecken wahrhaft dienendes Stück wird sehr genau unterscheidbar sein von einer zum Tanz bestimmten Weise. Nichtsdestoweniger sind auch hier die musikalischen Unterscheidungsmomente nicht zu wechseln mit der denselben zu Grunde liegenden Veranlassung. Den dissonirenden Todtenlitaneien (*Contrapunctus falsus*), welche zuerst darin bestanden, dass zu einer Hauptstimme Secunden oder andere ähnlich klingende Intervalle hinzutraten, folgten in ununterbrochener Reihe (auch noch bei Felice Anerio) ähnliche, allmählig aber minder herbe Versuche, der Trauer Ausdruck zu geben. Die Trauermessen und Trauermotetten bilden neben den politischen oder Staatsmotetten eigene Abarten der Messen respective Motetten. Die bezeichnenden Züge derselben liegen aber vorzüglich in gewissen ästhetischen Absichten, berechtigten aber ebensowenig zu einer rein musikalischen Classification, wie die Eintheilung der Lieder in Wein-, Jagd-, Wander-, Frühlings-Lieder u. s. w. In gewisser Beziehung, vom specifisch musikalischen Standpunkte aus betrachtet, gehören die Unterscheidungen der Troubadour-, Minne- und Meister-Gesänge hierher und nicht in musikalische Kategorien. Denn der musikalische Unterschied derselben liegt darin, ob diese Stellen resp. Gesätze im strengen Anschlusse an das Wort in Töne gesetzt oder aber, wie der Kunstausdruck lautet, »durchcomponirt« wurden, wie es bei dem Leich der Fall war.

Im Allgemeinen tritt das Verhältniss des Textes zu der Musik nicht in dem Grade hervor, wie in der Musik nach 1600, ausgenommen in einer Seite, der Stellung des Metrums zum Rhythmus, wovon weiter unten gesprochen werden soll. Gesänge mit verschiedenen Texten in den verschiedenen Stimmen, die eine mit einem kirchlichen, die andere mit einem weltlichen, ja mit verschiedenen Texten und Weisen in einer Stimme, wie die deutschen Liederquodlibets, waren nicht nur nicht selten, sondern sogar sehr beliebt. Auch Gesänge ohne Worte, wie anfangs die Sequenzen, denen erst nachher Prosa-text, endlich gebundene Worte unterlegt wurden, ferner Gesänge mit oder ohne Text, Conductus und Organum, bestätigen das Gesagte. In kleineren Zügen zeigt sich manchmal die Willkürigkeit, dem Texte dienstbar zu sein, wie in Genremalereien, Imitationen von Vögeln, Schlachten und Strassentumulten und ähnlichen charakteristischen Dingen. Gegenüber der dramatischen Darstellung zeigt die Tonkunst bis 1600 eine Enthaltensamkeit, welche gerade das Hervortreten der dramatischen Richtung um diese Zeit desto greller erscheinen lässt. Wenn auch »dramatische Stellen« hier und da zum Vorschein kommen, so sind es eben nur Stellen, wie wenn z. B. ein Tondichter den französischen König um eine Pfründe anspricht und diese seine Bitte in einer Composition von allen Stimmen hintereinander wiederholen lässt. In wieviel solche und ähnliche Stellen aber dramatisch zu nennen sind, ist nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft nicht zu sagen. Hier wird also ein Ankerpunkt für eine Classification auch nicht zu finden sein.

Der Entstehung nach können auch die Tonerzeugnisse in frei improvisirte und in entweder auf mündlicher oder auf schriftlicher Tradition beruhende eingetheilt werden. Die frühesten Gesänge der ersteren Gattung waren die Geistesgesänge, welche von Einzelnen in den religiösen Versammlungen angestimmt wurden. Allmählig festeten sich diese Gesänge, und die Improvisation beschränkte sich vorzüglich auf die Setzung einer oder mehrerer Stimmen zu diesem traditionellen Gesange. Der improvisirte Discant wurde von dem niedergeschriebenen Discant, der *Contrapunctus a mente* oder *Cantus supra librum* (der improvisirte Contrapunkt) von dem *Contrapunctus factus* (dem niedergeschriebenen Contrapunkt) auch in späterer Zeit unter-

schieden. Aber auch die Mischgattungen aus *res facta* und *Cantus supra librum* (dem improvisirten und niedergeschriebenen Contrapunkt) waren geläufig. In der weltlichen Musik bestand das Widerspiel — hier auf die Tonkünstler übertragen — zwischen *Cantori a liuto*, die den Gesang mit Lautenbegleitung improvisirten, gegen die *Cantori a libro*, welche niedergeschriebene Gesänge vortrugen. Nach diesem Ueberblicke über die ausserhalb des Wesens der Tonkunst liegenden Classificationsversuche kommen nunmehr jene Gesichtspunkte in Betracht, welche die specifisch tonlichen Unterschiede unter einheitliche Gruppen zu bringen bestrebt sein sollen.

Vor Allem tritt da die Tonalität auf, die nach Hermann Finck »eine gewisse Beschaffenheit der Melodie ist, kraft deren ihr Auf- und Absteigen nach gewissen Regeln geordnet ist, gemäss welchen wir jeden Gesang (er nennt nur den Gregorianischen) zu Anfang oder in der Mitte oder zu Ende beurtheilen.« Die gesetzmässige Umgrenzung jedes kirchlichen Melos erhob sich von den einzelnen Octavengattungen zu immer grösserem Umfange. Der diatonischen Folge der authentischen*) und plagalen**) Tonreihen, wie dieselben anfangs als unverrückbare Grundlage den Umfang (*ambitus*) eines jeden Ritualgesanges bestimmten, deren jedem ein bestimmtes Intervall als denselben charakterisirende Repercussion zukam, gesellten sich bald Combinationen der Tonreihen (*Toni mixti*), insbesondere Zusammensetzungen plagaler und authentischer Tonreihenfragmente, sowie auch die weder den authentischen noch den plagalen Tönen entschieden verwandten Neutraltöne (*toni neutrales*). Am weitesten in der Untermischung der verschiedenen Tonreihen gingen die »unechten (*nothae*) Antiphonen«, deren Anfang, Mitte und Ende je einem *Tonus* angehören. Während diese Gesänge auf der ursprünglich bestimmten Tonhöhe als regelmässige Gesänge (*cantus regularis*) ausgeführt worden waren, wurden in Folge der allmählig genaueren Bestimmung der absoluten Tonhöhe, diese Gesänge nach der Einführung der die ursprüngliche Anzahl der Töne übersteigenden *musica acquisita* auch auf anderen Tonstufen in der ihnen nach ihren Intervallen genau zukommenden Tonfolge intonirt (*Cantus* oder *tonus transpositus*). Diese Transpositionen der Musikstücke auf andere Stufen, anfangs zu meist auf die Quint oder Quart, brachten die zwischen den diatonischen Stufen liegenden Halbtonstufen zu Gehör. Die Einführung dieser Zwischentöne und die unabweisliche Forderung der mehrstimmigen Musik nach dem *Subsemitonium*, d. i. dem Halbton unter dem jeweiligen Grundton (*C* der Grundton *H* Subsemitonium, *D* Grundton *Cis* Subsemitonium) durchbrach die strengen Octavengattungen und ebnete unter dem Namen der *musica ficta* unserer modernen Dur- und Molltonalität immer mehr den Boden.

Anmerkung. Tinctor's Definition der *musica facta* erhielt in Folge zweier anscheinend gering abweichenden Lesarten ganz verschiedene Deutungen bei Heinrich Bellermann »Uebersetzung und Erläuterung des *terminorum musicos diffinitorium Joh. Tinctoris* in Chrysander's »Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft« Leipzig, Breitkopf und Härtel 1868 S. 89, und bei A. W. Ambros »Geschichte der Musik« Leuckart, Leipzig 1864, 2. Band S. 155. Bellermann liest und übersetzt: *facta musica est cantus propter regularem manus traditionem editus* — Eine umgebildete oder transponirte Musik nennt man den behufs der regelrechten Transposition der Hand (d. i. der Hexachordstabelle) verfassten Gesangs. Ambros: *facta musica est cantus praeter regularem manus traditionem editus* — Fingirte Musik ist jeder ausserhalb der regelmässigen Hand (d. i. des Systems *I* bis *dd*) vorgetragene Sangs. Während Ambros die *facta musica* nach Tinctor als einen Gesang mit chromatischen Zwischentönen, zwar

*) $\overline{DEFGAHCD}$, $\overline{EFGAHCD E}$
 $\overline{FGAH CDEF}$, $\overline{GAHCDEF G}$.

**) $\overline{AH CDEFGA}$, $\overline{HCDEF GAH}$
 $\overline{CDEFGAHC}$, $\overline{DEFGAHC D}$.

nicht im Sinne der chromatischen Musik, sondern nur als einen Gesang ansieht, dessen Diatonik durch gewisse unabweisbare Forderungen des Ohres nach Subsemitonien u. dgl. durchbrochen wurde, und dieser Unterart der *musica Acta* eine zweite Art in der transponirten Musik entgegen stellt, deutet Bellermann die Definition Tinctors nur nach der letztgenannten einzigen Art, der transponirten Musik. Die Definitionen des Hermann Finck und des Nicolaus Listentius sind in dem Sinne der Bellermann'schen Auffassung verfasst. Das mir vorliegende Exemplar des Diffinitorium aus dem Archive der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, welches nach der Vermuthung Kiese wetter's (übereinstimmend mit Burney) in den 1470er Jahren in Neapel, nach der Vermuthung Anton Schmid's in den 1490er Jahren Tarvisi (d. i. Treviso) per Gerardus de Flandria gedruckt sein soll, lässt in Folge der Abkürzung des Wortes *propter* resp. *praeter* in *p*ter beide Lesarten zu.

Zwar nicht als eine eigene Classe, dennoch als Keime einer selbständigen Classe der »chromatischen Musik« sind bis 1600 einzelne Erscheinungen zusammen zu fassen. An den ersten theoretischen Versuch des Marchettus von Padua (in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts), welcher einen und denselben Ton colorirt, indem er ihn in seinen chromatischen Ober- oder Unterhalbtönen führt, schliessen sich vereinzelte praktische Versuche an, welchen aber erst im 16. Jahrh. eingehendere Beachtung zu schenken ist, wie z. B. Orlando Lasso's »*Propheetiae Sibyllinae 4 voc. chromatico more singulari confectae industriae*. Diese Versuche verdanken mehr den Aufmunterungen der Praktiker in den Ohren liegenden Theoretiker als einem selbständigen, inneren Triebe der Praktiker ihre Homunculus-existenz. Erst gegen das Ende dieser Zeitperiode trat diese Musikgattung insbesondere in Folge der Bestrebungen Nicolo Vicentino's und Don Gesualdo's *Principe da Venosa* als eine selbständigere auf. Ihre Ausbildung gehört einer späteren Zeit an.

(Fortsetzung folgt.)

Carl Maria von Weber. Persönliche Erinnerungen.

Ein mächtiges Gegenstück zu den letzten zehn Jahren der italienischen Oper zu Dresden, eine weltgeschichtliche Erscheinung für die Musik war gleichzeitig Carl Maria von Weber, der königl. sächs. Kapellmeister an der deutschen Oper. Jetzt ist das Ergebniss seiner Leistungen für die Musik sehr leicht zu übersehen. Die Wirkung hat ihre Macht erprobt, kann man mit Augustinus sagen; sein Name ist in der ganzen Welt bekannt geworden. Aber dieser Erfolg wurde ihm nicht leicht, und es ist höchst merkwürdig, den Entwicklungsgang seiner Wirksamkeit und Grösse beobachtet zu haben. Er wurde von Prag nach Dresden berufen, wo er und seine früheren Werke, auch die so schönen Claviercompositionen, nur wenig bekannt waren. Seine frühere komische (?) Oper »*Silvana*«, die sehr wirkungsvoll sein soll, ist wohl in Dresden nicht zur Aufführung gekommen. Sein Talent auch zum Komischen zeigt sich in der Rolle des Kilian im »*Freischütz*«. Er war wie die meisten der neueren grossen Tonkünstler ein Mann von grosser, auch wissenschaftlicher Bildung, auch ein gewandter, schlagfertiger Schriftsteller, dabei ein Mann von ausserordentlicher Thatkraft, freilich seinen Feinden gegenüber von grosser Schroffheit, die mit solcher Thatkraft verbunden zu sein pflegt und von jenen herausgefordert wurde. In Dresden hatte er einen schweren Kampf zu bestehen mit der mächtigen, herrschenden italienischen Partei, die auch am Hofe die sichere Unterstützung fand, und der er dort durch zu schroffes Auftreten dagegen selbst neue Waffen lieferte. Dazu kam, dass er in der Musik eine neue selbständige Bahn einschlug, auf die ihm alle späteren Operncomponisten mehr oder weniger gefolgt sind; er gilt für den

Begründer der sogenannten romantischen Schule, obschon man diese später auch von Paganini ableiten zu können oder zu sollen gemeint gewesen ist. Er verliess die classische Form der weit ausgeführten Sätze, stellte an die Stelle derselben kurze und schon deshalb wirkungsvollere Sätze, brachte eine freie, das Gefühl mehr ansprechende und ergreifende Harmonie zur Geltung, verstand das Geheimniss, die Sprache der Worte durch eine Sprache der Töne überraschend auszudrücken, die Handlung in der Oper mit diesen Mitteln in kaum dagewesener Weise zu beleben und dem menschlichen Herzen nahe zu legen, dazu gute, spannende Handlungen als Texte zu seinen Opern zu wählen. Auch in der Wahl der sagenhaften, zauberhaften Handlungen ist er der Lehrer der neuen romantischen Schule geworden. Schon als Schüler bei Abt Vogler neben einem Meyerbeer und anderen fiel er durch seine fast kühne Eigenthümlichkeit auf; aber wie ein grosser Meister das berechnete grosse Talent auch auf ganz anderem Wege entdeckt und ehrt, so nahm ihn Vogler gegen die Angriffe der Mitschüler in Schutz und bedeutete diese, Weber seinen eigenen Weg gehen zu lassen. Den musikalischen Zeitgenossen Weber's konnte es nicht entgehen, dass er in der Behandlung der Harmonie — er verwendet besonders wirkungsvoll und charakteristisch die Septime und die None, ein seine Werke durchgängig bezeichnender Tongebrauch — bedeutend an Spohr, den so tiefen, grossen Tonkünstler erinnerte; Weber hatte sich dabei aber gar wohl vor dem zu grossen Ernste und vor der Monotonie in Spohr's Werken gehütet. Ausserdem findet man bei Weber einzelne Anklänge und selbst grosse Effecte, die älteren Meisterwerken, besonders Beethoven's entlehnt sind, und selbst Volkslieder hat er nicht verschmäht. Aber was sind alle solche Einzelheiten gegen den Charakter und die Macht des Ganzen, über welches ein Zauber ausgegossen ist, wie er sich in dieser Eigenthümlichkeit nicht wieder findet! Man muss die Geistesmacht bewundern, die sich solche Einzelheiten Anderer so vollkommen aneignern und dienstbar zu machen wusste. Man muss ein junger Musiker gewesen sein, als Weber's Oper erschienen, vor allen der Freischütz, um die ganze Tiefe des musikalischen Gefühls, der Begeisterung zu begreifen, von der besonders alle jungen, für das Schöne empfänglichen Herzen berauscht werden mussten. Ein etwas origineller aber sehr tüchtiger Künstler verstümmte damals keine Vorstellung des »*Freischütz*«, so oft diese Oper auch gegeben werden mochte. Die Spannung, mit der auch die Künstler der Wirkung der ersten Aufführung in der sehr fremdartigen italienischen Dresdner Kunstluft entgegen gesehen haben, löste sich in allgemeinen Sieg, in allgemeines Entzücken auf. Und wer wollte jetzt noch ein Wort des Lobes über diesen Nationalschatz verlieren, der von jeher von Freund und Feind anerkannt werden musste. Es wäre eine sehr lohnende Aufgabe für einen vollkommen berufenen Meister, im Einzelnen nachzuweisen, wie in diesen Meisterwerken jeder Ton, ja jede Klangfarbe des einzelnen Instrumentes, dem der Ton zugetheilt ist, bezeichnend, sprechend für das ist, was ausgedrückt werden soll. Weber hat in dieser Oper das ganze Gemüth, die ganze Tiefe des deutschen Volkscharakters zur Anschauung gebracht. Man sagte nicht ganz unpassend, es weht Einen deutsche Waldluft daraus an. Daher die unaufhörliche Anziehungskraft, die das Werk allenthalben auf die deutsche Nation ausübt. Der hochschätzbare Franzose Berlioz hat gesagt, er wünschte in dieser Oper keinen Ton anders. Recht schätzbar dieser Ausspruch, aber das grosse deutsche Meisterstück bedarf dieses Lobes nicht. Höchst interessant sind Weber's eigene Aeusserungen über diese Oper. Nachdem sie in Berlin grössten Erfolg gehabt hatte, theilte er nach seiner Rückkehr nach Dresden hier einem Freunde mit, dass ihm vor der Aufnahme bange gewesen wäre, die die Wolfsschlucht finden würde, da diese leicht in das Lächerliche

Witte verfallen können; nachdem diese Gefahr aber glücklich vorüber gegangen, wäre er des Sieges gewiss gewesen. Als er seinen Koffer auspackte, lag obenauf ein Lorbeerkrantz, den er in Berlin erhalten hatte; diesen setzte er einer Büste Mozart's in seinem Zimmer mit den Worten auf: »Der Lorbeer gebührt dir, denn dir verdanken wir alles, was wir sind.«

Später brachte er hier seine *Euryanthe* zu Gehör, dieses grosse, tiefe, schöne Werk, auf dessen einzig charakteristischer musikalischer Declamation eigentlich die ganze neue so geräuschvoll lehrende Schule beruht. Das Werk war aber seiner Zeit zu weit vorgeeilt, wurde nur von Wenigen verstanden, von Vielen aber angefeindet, eben weil sie es nicht verstanden; die leichtsinnigen, damals noch ganz flach italienisch gesinnten Wiener nannten die Oper bekanntlich die »*Ennujante*« (die Langweilige), was als Zeichen der Zeit immerhin bemerkenswerth ist. Freilich mochte der mitunter fast unsinnige Text mit schuld sein, den Weber nur mit Widerstreben angenommen hatte. Wer könnte alle die Schönheiten der Oper ausdrücken, wie dieselben besonders später durch die unsterbliche Schröder-Devrient als *Euryanthe*, durch die Wagner als *Eglantine*, und durch Formes als *Lysiart* zur Geltung kamen. — Nach Weber's Tode schien die Oper begraben; als sie der ebenso verdienst- als talentvolle königl. Musikdirector Rastrelli wieder zur Aufführung bringen wollte, meinte der italienische Kapellmeister, das wäre ein eitles Bemühen, aber er hat sich getuschelt, Rastrelli erzielte bleibenden, ewigen Erfolg. Interessant ist auch dabei eine besondere Idee Weber's. Er strebte bekanntlich möglichst nach Effect, wohl mit Recht, denn Etwas, das keine Wirkung macht, leidet jedenfalls an irgend einem Fehler. Er wollte in der Ouvertüre, zu dem Mittelsatze, den später in der Oper die Visionsscene bringt, den Vorhang aufgehen und die Vision schon während der Ouvertüre erscheinen lassen; aber Hofrath Böttiger brachte ihn von dieser Idee ab. Weber's Ouvertüren verweben nämlich die einzelnen Hauptmelodien der Oper zu einem Ganzen, während Mozart's Ouvertüren thematische, in sich abgeschlossene und durchgeführte Sätze bringen.

Ein köstliches Werk ist *Preciosa*, von jeher der Liebling des Publikums, aber auch wonnevoll für jedes tiefer führende Herz. Das classische Entsetzen über den zum Theil drolligen Text ist sehr übel angebracht. Weber hat ihn nicht verschmäht, das genügt. Er, dem, wie schon gesagt, alles an der Wirksamkeit des Theaters lag, wollte auch der grossen Masse etwas Ergötzliches bieten neben der bezaubernd schönen Tiefe in *Preciosa's* Melodram (Declamation mit Musikbegleitung). Diese Musikbegleitung ist so ganz schwärmerisch, echt romantisch. Weber hat darin durch seine tiefe Kenntniss der Wirkung der Harmonie auf einfache Weise die ergreifendste Wirkung zu erzielen gewusst, abgesehen von den prächtigen Gesangstücken, die jetzt noch zu besprechen Eulen nach Athen tragen hiesse. Und abermals — muss man beim Erscheinen des Werkes jung gewesen sein, die *Preciosa* von einer Schröder-Devrient gesehen und gehört haben, die Zigeunermutter von der einst so berühmten Schauspielerin Hartwig, den Stelzfuß von dem grossen Künstler Pauli gesehen haben. Die Hartwig wusste sich auf der Tragbahre bis zu einem Grade klein zu machen, der das Publikum sofort bei ihrem Erscheinen zur allgemeinen Heiterkeit fortriss; Pauli verstand es, wie der grosse Tonmeister auf dessen Gebiete, ebenso meisterhaft den abgefeimten Bösewicht wie den gutmüthigen Alten zu spielen; sein »Seit der grossen Retirade« und »Könnt's öfter hören« gehörte unter die schätzbarsten Genüsse deutschen Humors, ebenso wenn er der forschenden Menge die Stimmung des verliebten Ritters erklärte: »es ist — jalousie!« rief er mit der wichtigen Miene des Menschenkenners aus. Das Stück war auch bei Hofe sehr beliebt, und wenn der erhabene König Friedrich August

seine zum europäischen Sprüchwort gewordene Gerechtigkeitsliebe infolge seiner streng classischen Musikbildung und seine Vorliebe für die erheiternde italienische Musik dem grossen Tondichter bei Beurtheilung der Werke desselben nicht ganz sollte haben angedeihen lassen, so war es merkwürdig, dass gerade »*Preciosa*« die letzte Vorstellung war, die der König vor seinem kurz darauf erfolgten Tode erlaben sollte. Wahrscheinlich schon infolge eingetretener grosser Schwäche konnte sich der sonst so erhabene Herr bei dieser Vorstellung nicht aus dem Lachen heraus finden und war nur mit Mühe aus dem Theater fortzubringen.

Weber's Schwanengesang, der *Oberon*, kam erst nach seinem Tode zu uns von England herüber. Von der prachtvollen Schönheit des Werkes zu sprechen ist überflüssig. Es mag nur erwähnt werden, dass der unerreichte Elfenchor Nr. 4 und der rührende Abschied des *Oberon* so recht eigentlich den Schwanengesang der grossen Seele des unsterblichen Tonmeisters ausdrücken. Wer kann doch auch hier wieder unerwähnt lassen, grosse Rezia — Schröder-Devrient! — Uebrigens bietet der Gesang der Oper zum Theil, besonders in der grossen Tenorarie des Hüon, oftbesprochene Schwierigkeiten. Weber hat alle seine Opern mit gesprochenem Text untermischt, wodurch allerdings die Einheit des musikalischen Elements unterbrochen wird. Indessen kann dieser Umstand dem grossen, auch ästhetisch durchgebildeten Meister nicht entgangen sein. Er hat den Theil des Textes sprechen lassen, dessen musikalische Bearbeitung ihm zu unbedeutend erscheinen mochte und, wie schon bemerkt, wollte er wohl auch dem grossen Publikum, von dem der Text in den Tonstücken so häufig nicht verstanden wurde, das Verständniss, die Wirkung seiner Musik möglichst nahe legen. Dazu trug offenbar der gesprochene Text bei, der die Handlung erläuterte, von der mächtigen Wirkung der einzelnen Tonstücke ausruhen liess und auf den Wiedereintritt derselben begierig machte. Das halbe Sprechen, halbe Singen im italienischen Recitativ liess sich in der deutschen Sprache nicht ganz herstellen, und durch lange instrumentirte Recitative fürchtete wohl selbst der grosse Geist eines Weber zu langweilen; alle seine Opern halten das passende, vor Ermüdung schützende Zeitmaass inne.

Und was für Mittel hatte der grosse Tondichter zur Aufführung seiner Meisterwerke? Grosseentheils kaum nennenswerthe. Abgesehen von der trefflichen königlichen Kapelle, die er aber auch erst in den Geist seiner Musik einführen musste, an deren Spitze der talentvolle Vice-Concertmeister Tietz stand, der auch in der italienischen Oper Meyerbeer's »*Margarethe* von Anjou« das grosse Violinsolo mit seinen glänzenden Trillern statt des erkrankten Concertmeisters Rolla vortrefflich spielte, waren die ihm zur Verfügung stehenden Gesangskräfte hauptsächlich die Schröder-Devrient, die damals jedoch auch noch keine genügend geschulte Sängerin war, aber freilich eine überaus anmuthige junge Dame mit trefflicher Darstellungsgabe, und der Tenorist Bergmann, der eine köstlich weiche, volle Stimme und schönen Vortrag hatte, aber sehr wenig Darstellungsgabe und der sehr kränklich war.

Weber's Meisterwerke wurden in dem damaligen kleinen unscheinbaren Theater im »italienischen Dörfchen« aufgeführt — eine interessante Studie über Umfang und Inhalt! — Aber sein Geist, seine Thatkraft, sein Dirigentalent wusste das Ganze möglichst zu beherrschen, zu beleben, zu begeistern. Er ist auch dadurch eine der seltensten Erscheinungen, dass sein schaffender und sein ausführender Genius auf gleicher Höhe standen. Man muss diesen modernen Tyrtäus, den kleinen Mann, der auf einem Fusse hinkte, im Orchester gesehen haben, dort einem Feldherrn ähnlich wie Napoleon I. unter seinen Soldaten. Spohr, Spontini, besonders Mendelssohn, waren grosse Orchesterdirigenten, aber dem von Gestalt kleinen aber

geistesgrossen Carl Maria von Weber ist keiner gleich gekommen, wie er das Ganze beherrschte, die hervortretenden Stellen mit einem Blicke aus seinen grossen stehenden Augen anzudeuten und vorzubereiten, wie er sich im Orchester vermöge seiner umfassenden Bildung so bezeichnend auszudrücken wusste, so dass es selbst von alten grossen Künstlern bewundert wurde, die sonst vielleicht wegen seines zuweilen zu grossen Uebermasses seiner Energie nicht seine Freunde waren. Ein grosser Künstler behauptete, der »Freischütz« wäre nie wieder so wie von Weber dirigirt worden. Seine Bildsäule von Rietschel am Dresdner Theater verfehlt für den Kenner von Weber's Persönlichkeit in störender Weise dadurch ihre Wirkung, dass dort Weber in einer fast sentimental lauschenden Stellung mit zur Seite gebogenem Haupte erscheint, da gerade seine Charakteristik darin bestand, dass er im Orchester in herrschender aufgerichteter Stellung mit unbeugsamem Haupte in der gebieterischen Stellung des siegreichen Feldherrn mit dem Herrscherstabe auftrat. Mit dem Kopfe zur Seite zu lauschen hatte er gar nicht nöthig; denn er hatte ein so feines Gehör, dass man von ihm scherzhaft sagte, er höre eine Fliege senken. Mitunter riss ihn die Begeisterung für sein Musikideal auch zu weit mit fort. So äusserte er einmal vor der Aufführung der »Euryanthe« gegen einen alten tüchtigen Violoncellisten seine Verwunderung darüber, wie dieser vor einer solchen Oper eine neue Saite aufziehen könnte, und in einer Probe zum »Don Juan« gerieth er über die Sänger, die er noch zur Erfüllung ihrer musikalischen Pflichten anzuhalten wusste, so äusser sich, dass er den Taktstock mitten unter sie auf die Bühne schleuderte. Fast spasshaft ist es, möchte man sagen, dass er einmal gegen einen Freund über sein eignes strenges Gesicht mit der Aeusserung klagte, er sähe gar nicht wie ein Künstler aus. Uebrigens ist es nicht uninteressant, dass er zuerst den Taktstock in der Leitung der Oper einführte, nachdem bis dahin das Orchester nur vom Concertmeister geleitet worden war, der Kapellmeister nur die Sänger leitete, zu den Recitativen in der italienischen Oper die Accorde auf dem Clavier anschlug; ebenso wie erst Mendelssohn den Taktstock bei den weltberühmten Leipziger Gewandhaus-Concerten eingeführt hat.*)

Schon aus seiner mächtigen Wirksamkeit geht hervor, dass Weber ein tüchtiger, starker Charakter war, freilich schroff, wie das vermöge des Widerstandes, mit dem seine Wirksamkeit zu kämpfen hatte, wohl sehr erklärlich war, aber auch unparteiisch bis zu einem Grade, der an manchen anderen berühmten Meistern nicht wahrzunehmen war. Seine echt künstlerische Natur musste auch dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn dieser mit künstlerischer Leistung Weber's Idealen genügte. Ein besonderes Beispiel dürfte hier so recht schlagend am Platze sein. Der damalige berühmte Bratschist Franz Poland versagte der deutschen Oper seine Mitwirkung und zog sich dadurch natürlich Weber's Feindschaft zu. Zur Entschuldigung für Poland mag nicht unerwähnt bleiben, dass seine Anstellung nicht auch auf eine deutsche Oper lautete, und dass die Kunst durch übermässigen Dienst leiden muss. Als aber Weber den »Freischütz« hierher brachte, sagte er zu Poland: »Ich weiss, dass Sie deutsche Opern nicht mitspielen, aber den »Freischütz« müssen Sie mitspielen, den habe ich für Sie geschrieben!« Versteht sich, ehrerbietiger Gehorsam. Als nun Poland das bekannte Violasolo im zweiten Acte in der ersten Probe vom Blatte las, rief ihm Weber zu: »Sie haben es vom Blatte besser gespielt, als der in Berlin in allen Aufführungen!« Poland hat es einige und 70 Mal unter Weber ge-

spielt, aber kein Mal, ohne dass ihm Weber gedankt und ihn belobt hätte. Und dabei wollte Weber von der classischen Einfalt nichts wissen, die jeden Ton des Componisten wie ein unveränderliches Heiligthum ansieht. Mit seiner Erlaubnis hat Poland das Solo öfters variirt, aber Weber sagte auf Anfrage nach der Erlaubnis dazu: »Es ist in Ihren Händen, also in guten Händen!« Als Poland's ältester Sohn und Schüler, erst 14 Jahr alt, das erste Mal als junger Violinvirtuos auftrat, kam Weber in die Probe und sagte dem Knaben handschüttelnd, er möchte so fortfahren; aber — wenn es an die Gehaltsverbesserungen ging, da wurde Poland auch anderen weniger befähigten Kapellisten gegenüber consequent zurückgesetzt. Also der Sache Freund, der Person Feind. Gewiss ein echt männlicher Künstlercharakter, dieser kleine und doch so grosse Weber!*) — Er war bekanntlich von Jugend auf sehr kränklich, und da hat seine Mutter auf Befragen, was aus dem Knaben werden sollte, stets gesagt: »wie Gott will. Ja nun, Gott hat gerade genug mit ihm gewollt, aber Weber's schwacher Körper musste denn doch ziemlich frühzeitig den Anstrengungen des mächtigen Geistes unterliegen, wie bekannt, in dem nebligen England, das damals in seinem flachen Rossini-Rausch den grossen Tondichter nicht zu erkennen vermochte.**)

Das Nähere hierüber ist wohl hinlänglich bekannt. Als unmittelbaren Mittheilungen mag nun noch bemerkt werden, dass Weber, der sehr grosse Hände hatte, ein trefflicher Clavierspieler war, unglücklicher Weise in London zuerst als Clavierspieler, ohne als solcher bekannt zu sein, auftrat, und durch die Leerheit des Saales am Concertabende schon in sehr niederschlagender Weise berührt wurde, worauf ein rasch ausgebildetes Halsleiden seinem für die Kunst so kostbaren Leben ein plötzliches Ende bereitete, nachdem er schon vor seiner Abreise hier gegen einen Freund sich sehr lebensmüde geäussert hatte.

Es wird überflüssig sein, über die übrigen Werke Weber's hier noch viel zu sagen, über seine Jubelouvertüre zu des Königs 50jährigem Regierungsjubiläum, welche bei unzähligen Festfeiern zu gleichem Zwecke aufgeführt wurde; über seine Claviercompositionen, über die herrliche lebenskräftige Aufforderung zum Tanze, über das prächtige Concertstück, das die grössten Künstler zum Ausdrucke ihrer Meisterschaft gewählt haben; über die Claversonaten, dieses Label für einen musikalischen Geist, für ein gefühlvolles Herz; zugleich würdige Aufgaben für die Clavierkünstler. Alle diese Werke sind Eigenthum der gebildeten Welt geworden. Sachsen besitzt in Dresden und in dem so schönen Hosterwitz bei Dresden die ehrwürdigen Stätten, wo Weber seine weltbeherrschenden Opern geschrieben hat. In Hosterwitz, wo Weber den »Oberon« componirt hat, schmückt eine Lyra seine ehemalige Wohnung, in Dresden entbahrt aber das Gartengrundstück mit der schönen Aussicht auf das Elbthal neben dem sonstigen Koselgarten trotz des heutigen überaus grossen Reichthums an Denkmälern aller Art das Erinnerungszeichen an das Grosse, was dort zur Freude der Welt von diesem Tondichter geschaffen wurde.

F. P.

*) Das Schlagende dieses Beispiels dürfte den Lesern nicht recht einleuchten. D. Red.

**) Der wirkliche Sachverhalt ist doch wohl ein anderer. England hat ihm in keiner Weise etwas zu leide gethan; Weber kam in hohem Grade schwindsüchtig nach London, und seine Gesundheit hatte er schon in Stuttgart ruinirt. D. Red.

*) Und wie mag eine nahe oder ferne Zukunft wohl den nennen, der die Taktstücke bei derjenigen Musik, in welcher sie ursprünglich nicht vorhanden waren, wieder ausführen wird? D. Red.

Musikalisches aus London.

Das siebente dreijährige Händelfest im Krystallpalaste. — Die Musik. — Die Concerte.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Erster Artikel.

(Fortsetzung.)

Das Fest von 1857 war sohin nur ein Versuch im Hinblick auf dasjenige, welches zwei Jahre später stattfinden sollte, um den hundertsten Jahrestag des Todes des Meisters zu feiern, welcher am 14. April des Jahres 1859 stattgefunden hat.

Und erst nach dieser Gedächtnissfeier wurden die periodischen Feste eingeführt, welche seitdem auf einander folgten und sich beißufig um dieselbe Zeit, gegen Ende Juni, alle drei Jahre wiederholten. Händel's Repertoire stellte dazu jedesmal dasselbe Contingent an Oratorien, sowie an Oratorien- und Operafragmenten: unveränderlich den »Messias« und »Israel in Aegypten«; dann eine Auswahl, welche bei jedem Concert nach den Umständen modificirt wurde. Bei der fünften und sechsten Feier wurde dem Programm des zweiten Tages ein neues Element hinzugefügt, indem man in dasselbe das zweite und vierte Concert für die Orgel aufnahm, dessen Execution dem berühmten Organisten W. T. Best anvertraut war. Derselbe ist der Autor einer Anzahl von Transcriptionen Händel'scher Concerte für Orgel und Orchester, bezüglich deren man ihm den Vorwurf macht, die Harmonie des Meisters häufig verändert zu haben. Es geschah aber nicht von Seite Englands, dass dieser Vorwurf erhoben wurde.

Und dennoch bezeugen die Engländer für Händel eine Bewunderung, eine Verehrung, welche an Fetischismus grenzt. Sie haben ihn nach seinem Tode, wie während seines Lebens geehrt: Händel's Grab befindet sich in Westminster, gegenüber von Shakespeare, in jenem Theile der Abtei, den man den »Dichterwinkel« nennt. Es ist aber auch wahr: England konnte nicht weniger thun für den grossen Musiker, der mehr Musiker als Poet war (!), der sein Vaterland verlassen hatte, um in Mitten der Themseebel zu leben und sich inspiriren zu lassen, der England die edelsten Früchte seines Geistes darbrachte, und dessen Ruhm in dem Maasse seinem Adoptiv-Vaterlande angehört, dass Deutschland übel ankommen würde, wenn es ihm denselben bestreiten wollte. Von 1726 an war Händel als Engländer naturalisirt.

Der grosse Saal des Krystallpalasts mit seiner eisernen Armatur, seinen grossen Seitenflügeln und seinen durchbrochenen Galerien bietet in der That nichts Bemerkenswerthes dar als seine Unermesslichkeit und den Anblick seiner Estrade, vor welcher unbeweglich auf ihren Piedestalen von Carton die Büsten der vier Componisten: Händel, Haydn, Mozart und Beethoven dastehen. Nicht die geringste Decoration, keine Draperie, keine farbige Tünche, nichts was das Auge des Zuschauers ergötzen oder zerstreuen könnte. Diese puritanische Einfachheit findet sich übrigens auch in Alberts-Hall, in Exeter-Hall und insbesondere in St. James-Hall, dem am wenigsten ausgeschmückten von allen Concertsälen.

Am ersten Tage des Festes, Montag den 24. Juni, war ein Theil der linken Galerie mit Mitgliedern der königlichen Familie besetzt. Man zeigte mir den Herzog von Edinburgh; aber es war vielleicht der Herzog von Connaught. Der Prinz von Wales erschien nur auf kurze Zeit; die Königin, gefesselt von den ländlichen Schönheiten des Parks von Windsor, kam nicht. Dagegen bemerkte man am Ende des Hauptschiffes eine Anzahl von rothen mit Pelz besetzten Roben, von rothen Fräcken mit goldenen Epauletten und von gepuderten Perücken. Das waren die Aldermen und Generäle, Sheriffs und andere den Lordmayor umgebende Municipalbeamte. In den folgenden Concerten hat man sie nicht bemerkt. Immerhin ist Händel durch die An-

wesenheit der Söhne der Königin und der ersten Magistrate eine eclatante Huldigung dargebracht worden.

Für uns Franzosen, die wir nicht gewohnt sind, die Centenario und die Jahrestage unserer grossen Künstler und Componisten zu feiern, — wir haben deren einige und dürfen hoffen, wohl noch mehr zu bekommen — sind diese öffentlichen officiellen Huldigungen, das Zusammenströmen einer solchen Menge von Executirenden, der Zudrang und die gesammte Haltung von zwanzig tausend Zuhörern, ich möchte sagen von zwanzig tausend Getreuen, eine ganz neue Erscheinung, die mir einen tiefen Eindruck gemacht hat.

Man glaubt, ohne indessen über diesen Punkt ganz im Reinen zu sein, dass Händel den »Messias« während eines Aufenthaltes zu Gopsal Hall in der Grafschaft Leicester componirte. Das am 22. August 1741 begonnene Werk wurde am 14. Septbr., sohin in vierundzwanzig Tagen vollendet. Das nennt man denn doch wohl eine Arbeit fördern! Ungeachtet der Raschheit, mit welcher die Partitur des »Messias« geschrieben wurde, gilt sie doch als das vollständigste, schönste und bedeutendste Werk des Meisters. *) Andere ziehen dem »Messias« »Israel in Aegypten« vor. Ich will den Streit nicht entscheiden, wodurch sich übrigens auch niemand bekehren lassen würde. Die beiden Werke enthalten Schönheiten ersten Ranges; jedoch glaube ich, dass es auch genug des Bewundernswerthen in »Samson«, »Deborah«, in »Albalia«, im »Judas Maccabäus«, in der Cantate »Das Alexanderfest« und in dem lebenswürdigen Pastorale »Acis und Galathea« geben dürfte. Diesen verschiedenen Werken werden deshalb auch gewöhnlich die bedeutendsten Fragmente entnommen, aus denen bei jedem dreijährigen Feste das zweite Concert zusammengesetzt wird.

Die erste Aufführung des »Messias« fand am 13. April 1742 zu Dublin unter Händel's Direction statt. An dem nämlichen Tage veröffentlichte *Faulkner's Journal* die Annonce dieser zum Besten einer Wohlthätigkeitsgesellschaft veranstalteten Festlichkeit und lud im Namen der Commissäre die Damen ein, ohne Wülste und Reife (hoops), und die Herren, ohne Degen zu erscheinen. Der Saal, worin das Concert gegeben wurde, war von mittleren Dimensionen, die Sitze etwas eng. Man setzte voraus, dass der Zudrang des Publikums ein bedeutender sein würde; es war daher gut, diese Vorsicht anzuwenden. In der That fanden sich an diesem Tage nahe an 700 Personen in dem Saale der Fishamble-Strasse ein; die Einnahme, welche unter drei Wohlthätigkeitsanstalten vertheilt wurde, betrug beißufig 400 Pfd. Sterling.

Die drei Concerte im Krystallpalaste dürften über 600,000 fr. eingetragen haben. Wenn es mir aber auch leicht ist, bis auf einige tausend Franken die Ziffer der Einnahme anzugeben, so vermag ich doch nicht einmal annähernd zu bestimmen, wie hoch sich die Kosten beliefen. Diese werden wohl beträchtlich gewesen sein, indem die Mitwirkung einiger von den Virtuosen sehr theuer erkauft werden musste. Man hat mir sogar erzählt, dass für die Mitwirkung einiger, welchen es nicht absolut freistand zu singen, wann und wo es ihnen beliebte, sowohl an die Künstler, als auch an die Entrepreneurs bezahlt werden musste. **)

Von den Namen der Hauptsolisten des Festes führe ich die der Damen Adelina Patti, Albani, Trebelli, Patey und Lemmens-

*) Diese und andere Angaben des obigen Artikels haben keinen grösseren Werth, als derartige Journalberichte gewöhnlich zu besitzen pflegen. Der *Messias* wurde von 22. Aug. bis zum 14. Septbr. 1741 unzweifelhaft in London componirt. Chr.

**) Die pecuniäre Seite dieser Aufführungen anfangend, so ist es gewiss, dass die Krystallpalast-Actiengesellschaft ohne die Einnahme aus den Händelfesten längst bankrott sein würde. Wenn der französische Berichterstatter zum zweiten Male nach Sydenham kommt, wird er vielleicht weniger vom Enthusiasmus und mehr vom Geschäft bemerken. Chr.

Sherrington und die der Herren Joseph Maas, Edward Lloyd, Foli und Santley an.

Die Pariser Dilettanten, welche um 1873 im Hemicycle der Champs-Élysées den grossartigen Aufführungen der von Herrn Lamoureux *) gegründeten und dirigirten Harmonie sacrée anwohnten, haben sicher den Contra-Alt der Mme. Patey nicht vergessen. Diese mit einer köstlichen Stimme und einem sehr bedeutenden musikalischen Gefühl begabte Sängerin war von Herrn Lamoureux engagirt worden, um im »Messias« zu singen, und sang in demselben mit sehr grossem Erfolge in Paris und in London. Mme. Lemmens liess sich etwa vor zwei Jahren in einem der Concerte hören, welche ihr Gatte, der berühmte Organist Lemmens, im Saale des Trocadero gab. Im vorigen Jahre kehrte sie zu dem Zwecke zurück, um unter der Direction des Herrn Pasdeloup die Sopranpartie in »La Lyre et la Harpe« von Herrn Camille Saint-Saëns zu singen. Speciell sich der Interpretation der heiligen Musik widmend, hat Mme. Lemmens-Sherrington in diesem Genre sich in England eine sehr grosse Reputation erworben.

Herr Santley ist ein Baryton, der einst eine warme und mächtige Stimme besass und der sie auch jetzt noch sehr gut zu gebrauchen weiss. Er sang mit viel Schwung und Meisterschaft die berühmte Arie des »Messias«: »Erschalle, Trompete«, durch deren Accompanement der berühmte Trompeter Harper, ebenso wie durch jene aus »Samson«, welche von Mme. Patti gesungen wurde, Gelegenheit fand, sich zu zeigen.

Es besteht zwischen Herrn Santley und Herrn Foli derselbe Abstand, wie zwischen Herrn Maas und Herrn Edward Lloyd. Dieser ist wirklich ein ausserordentlich merkwürdiger Tenor, der mit ebenso viel Geschmack als Stil singt und wundervoll vocalisirt. Man hat ihm die schönsten Vorschläge gemacht, damit er sich der dramatischen Laufbahn widme; er hat aber stets abgelehnt, indem er sich damit begnügt, in den Salons und in Concerten zu singen, und mit diesem Geschäfte, das in der That nicht sehr mühevoll ist, zehn bis fünfzehn tausend Pfund des Jahres zu gewinnen.

(Zweiter Artikel folgt.)

*) Es ist bekannt, dass die Harmonie sacrée nach einer Existenz von zwei Jahren den Platz einem Skating-Ring räumen musste, welcher zur grossen Freude der Pariser in der Enceinte des Circus etablirt wurde.

Berichte.

Leipzig.

Das zweite Abonnement-Concert im Gewandhause, mit Albert Dietrich's schwungvoller, gut vorgetragener Normannensahrt-Ouvertüre eröffnet, gewährte in seinem weiteren Verlauf den Genuss, neben der Hofopernsängerin Frau Cornelia Schübel-Meysenheim aus Karlsruhe auch Herrn Charles Hallé aus England zu hören, welcher das Auditorium durch den geistvollen, technisch makellosen Vortrag von Beethoven's C-moll-Concert in hohem Grade entzückte. Ausserdem spendete Herr Hallé noch zwei Stücke von Stephen Heller (a. Aus den »Spaziergängen eines Einsamen«, Fis-dur, b. Aus den »Wanderstunden«, Des-dur), ferner die beiden zur Gattung gehörten Chopin'schen Walzer (in Cis-moll und Des-dur) und desselben Componisten Asdur-Polnaisse. Das Publikum blieb dem Virtuosen den Dank für seine Leistungen nicht schuldig. Auch Frau Schübel-Meysenheim, deren Stand kein leichter war, erwarb sich durch ihre gediegenen Gesangsleistungen die Sympathie der Hörschaft in hohem Grade. Sie bekundete mit der Wahl der Arie »O hätt' ich Jubal's Harf« aus Händel's Oratorium »Josua« einen guten Geschmack, und die treffliche Wiedergabe zeigte, dass sie eine von den wenigen Sängern ist, die Händel aufzufassen und zu singen verstehen. Die Lieder von Otto Depoff »In blauer Nacht bei Vollmondscheine« und »Ich wand ein Strüsslein Morgens früh«, die sie überdies noch vortrug, waren ganz am Platze; weniger wohl Rich.

Wagner's »Schlaf ein, holdes Kind«. Schumann's E-dur-Symphonie (die rheinische) bildete den Schluss des Concerts und gelang im Ganzen sehr gut.

Hamburg, 23. October.

Mit Schumann's Ouvertüre zur »Braut von Messina« als Novität begannen am 22. October die diesjährigen Aufführungen der »Philharmonischen Gesellschaft«, unseres ältesten und mit den meisten Mitteln ausgestatteten Concertvereins. Als Solisten fungirten in diesem ersten Concert Frau Amalia Biégo, Concertsängerin aus Stockholm, und Herr Emile Sauret aus Berlin, der bekannte Violinvirtuose. Frau Biégo bewältigte mit ihren Stimmmitteln die gesanglichen Schwierigkeiten der grossen Mozart'schen Concert-Arie in B-dur so ziemlich, nur wünschten wir, dass sie sich nicht so sehr in Extremen bewegt, sondern mehr einer getragenen Cantilene befleißigt hätte. Zwei schwedische Volkslieder trug sie, wie wir erwartet hatten, recht nett vor; mit diesen und einer »Tantalla Napoletana« erntete sie grossen Beifall, was allerdings nicht viel sagen will. Doch muss anerkannt werden, dass sie sich mit den Coloraturen recht gewandt abzufinden wusste.

Herr E. Sauret ist ein hervorragender Violinist der französischen Schule und für uns noch besonders dadurch interessant, dass er bemüht ist, mit dieser die Vorzüge des deutschen Violinpiels zu verbinden. Solches ist ihm auch vortrefflich gelungen. Die Wahl seiner Stücke zeigt dieselbe Tendenz. Als Hauptwerk brachte er das in diesem Jahre bei J. Rieter-Biedermann erschienene Violinconcert in D-dur Op. 42 von Fr. Gernsheim zu Gehör und erzielte damit einen schönen Erfolg. Was der Referent des hiesigen Fremdenblattes, Em. Krause, über dasselbe sagt, drucken wir hier unter Bestimmung ab. Er schreibt: »Diese Novität interessirte in hohem Grade. Hatte doch erst im vergangenen Winter Gernsheim's G-moll-Symphonie hier bei uns einen durchschlagenden Erfolg gehabt, um so mehr war man auf dieses neue Werk des begabten Tonsetzers gespannt. — Ein Violinconcert heute zu schreiben, ist eine schwer zu lösende Aufgabe, wenn man ernstlich bedenkt, was vom künstlerischen Standpunkt aus gefordert wird. Ausser Allem, was die Anlage und Ausarbeitung eines derartigen mehrsätzigen Werkes bedingt, soll das Concert dem Ausführenden noch ein reiches Material zur Verwerthung seiner technischen Fähigkeiten geben, und diese hier zu schaffenden Schwierigkeiten manueller Ueberwindung dürfen nicht so in den Vordergrund treten, dass der musikalische Gedanke selbst darunter leidet. In wie weit Gernsheim das schwere Problem gelöst, davon giebt sein Violinconcert vielfach erfreuliche Beweise. Die Principalstimme ist durchweg concertartig geführt, Alles was sie enthält, ob Motiv oder Passage, bleibt dabei aber so eng zusammenhängend mit den Grundgedanken, dass sie gleichsam nur als unerlässliche Folge aus diesen hervorgehen. Hieraus ergibt sich das Interesse des Hörenden an dem Ganzen. Der Solist bleibt immer nur ein Theil des gesammten symphonischen Ensembles, nur in wenigen Stellen, z. B. den Cadenzen, nimmt seine Leistung die Aufmerksamkeit vollends in Anspruch. Diese Art der Behandlung ist die anerkannt richtige, sie hat sich besonders durch Beethoven, Spohr, Mendelssohn etc. als das allein Künstlerische bewiesen. Gernsheim will keine Effecte absichtlich herbeiziehen, sein Concert interessirt durch edle Motive, klangvolle Instrumentation und klare Durcharbeitung. — Dem ersten Satz mit seinem herrlichen Hauptmotiv gebührt der Vorzug, das Andante affettuoso (Fis-moll) führt die ernste Stimmung desselben noch weiter fort, ohne sich durch seine weichen Klänge in Tonschweigerei zu verlieren, und bereitet das Finale aufs Beste vor. Einheitslich ist das ganze Concert durchgeführt, selbst im lebhaften Schlussatz bleibt die Noblesse des Stils gewahrt. Herrn Sauret gebührt ein warmes Wort des Dankes, das werthvolle Werk hier eingeführt zu haben, sein Vortrag desselben war, bis auf einzelne Ungenauigkeiten der Intonation hochliegender Passagen, wohl geeignet, für dasselbe einzunehmen.« — Auch noch von einem anderen Componisten aus deutscher Schule, dem Russen Peter v. Tschaikowski, brachte Sauret ein Werk (Sérenade melancholique) zu Gehör, dergleichen die sehr effectvoll gespielten »Airs hongrois« von Ernst, und anderes. Beethoven's Eroica-Symphonie beschloss das Concert.

[189] In der **Heinrichshofen'schen** Verlags-Handlung zu Magdeburg erschienen:

- Abt, Op. 373. Vier Lieder** f. S. od. Ten. m. Pfto. Die Schwalbe. Solist meine Rose. Abschied. Gott grüsse dich. Zus. 3 *M.*
Burgmüller, Fr., Op. 108. Tenbilder f. Pfto. zu 4 H. Cplt. 2 *M.* 50 *g.*
 — Op. 110. **Ball-Königin**. Walzer f. Pfto. 4 *M.*
Carl, G. A., Op. 58. „Fritz Reuter-Marsch“ f. Pfto. (Zum Beeten des Reuter-Denkmals in N.-Brandenbg.) 80 *g.*
Friedrich, Op. 383. Die drei Schwestern. Übungsstücke f. Pfto. zu 6 Hdn. für Vor-, Unter- u. Mittelstufe. Heft I u. II à 4 *M.* 30 *g.* Heft III 4 *M.*
Haydn, Jos., Ausgewählte Sonaten f. Pfto. zu 4 H. von Reinsdorf. D-dur 4 *M.* 30 *g.* E-moll 4 *M.* 50 *g.* Es-dur 2 *M.* 40 *g.*
Meyer, L., Op. 32 u. 33. Trauermärsche f. Pfto., Viol. u. Cello à 4 *M.* 50 *g.*
Oesten, M., Op. 87. Fantasie über »Wenn der Schnee von der Alma« f. Pfto. zu 6 Hdn. 4 *M.* 50 *g.*
Schrader, Op. 16. Kreuzfeld! Potpourri f. Pfto. 4 *M.* 50 *g.*
Simon, C., Op. 44. Fliegende Blätter. Potpourri f. Pfto. 4 *M.* 50 *g.*
Straus, Op. 238. Radetzky-Marsch f. Pfto. zu 4 H. v. Burchard. 4 *M.*
Tschirch, W., Op. 56. Die Künstler. Duett f. Ten. u. Bass. 80 *g.*
v. Wickede, Op. 89. Drei Lieder f. S. od. Ten. m. Pfto. Cplt. 4 *M.* 50 *g.*
Zanger, G., Op. 13, 4. „Es wird ein Stern“ aus Mendelssohn's »Christus«. Für Männerchor mit Begl. d. Orgel. Part. u. St. 4 *M.* 80 *g.*
 — Op. 13, 3. »Komm, holder Lenz« aus Haydn's »Jahreszeiten«. Gleiches Arrangement. Part. u. St. 4 *M.* 30 *g.*
 — Op. 13, 2. »Gott bogen hat den Feind besiegt« aus Handel's »Samsone«. Ebenfalls f. Männerchor m. Orgel. Part. u. St. 90 *g.*

[190] Im Verlage von **Julius Hainauer**, Kgl. Hofmusik-Handlung in **Breslau** sind soeben erschienen:

Eduard Lassen.

- Op. 68. Vier Lieder für eine Singstimme mit Piano-forte** *M.* 3, 50.
 Inhalt: Immer bei dir (Ernst), Mein Alles du! (Ernst), Abendbild (Ernst), Wenn dein Auge freundlich (Sturm), There was a time (Byron), Ζών μου αγαπάνη (Byron).
Op. 69. Sechs Gedichte von A. Schöll für gemischtem Chor. Partitur *M.* 2, 00.
 Stimmen *M.* 2, 50.
 Inhalt: Morgen, Mittag, Abend, Nacht, Gebet, Nur du.

[191] In meinem Verlage ist erschienen:

Salamis.

Siegesgesang der Griechen:

„Schmücket die Schiffe mit Persertrophäen!“

Gedicht von **Hermann Ling.**

für Männerstimmen, Solostimmen und Orchester

Max Bruch.

Op. 25.

- Partitur n. *M.* 7, 50.
 Orchesterstimmen *M.* 10, —.
 Clavierauszug *M.* 5, —.
 Solostimmen (à 25 *g.*) *M.* 4, —.
 Chorstimmen (à 50 *g.*) *M.* 2, —.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
 (R. Linnemann.)

[192] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

- Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien**. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 *M.*
 — **Beethoveniana**. Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 *M.*

Neue Musikalien

(Novasendung 1880 No. 2)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

- Böckler, Louis, Op. 15. Phantasie-Sonate** für Piano-forte und Violine. 3 *M.* 50 *g.*
Gernsheim, Friedrich, Op. 42. Concert für Violine mit Begleitung des Orchesters.
 Orchester-Partitur n. 10 *M.* Orchesterstimmen compl. n. 15 *M.* (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass à n. 4 *M.*). Mit Piano-forte n. 7 *M.* 50 *g.* Prinzipalstimme apart n. 3 *M.*
 — Op. 43. **Lied der Sibilla**. Gedicht von *Horn. Langg.* Für Männerchor. Partitur n. 2 *M.* Stimmen à 50 *g.*
Herrnberg, Helmar, von, Op. 28. 12 deutsche geistliche Volkslieder für vierstimmigen gemischten Chor.
 Heft I. Partitur 4 *M.* 50 *g.* Stimmen à 50 *g.*
 No. 1. Jägerlied. 2. Die heiligen drei Könige. 3. Ein geistlich Lied der Königin Maria von Ungarn. 4. Passionslied. 5. Kindelwiegeliied. 6. Die arme Seele.
 Heft II. Partitur 4 *M.* 80 *g.* Stimmen à 50 *g.*
 No. 7. Weihnachtslied. 8. Sancti Nepomuk. 9. Auferstehung.
 Heft III. Partitur 4 *M.* 80 *g.* Stimmen à 50 *g.*
 No. 10. Schifferlied. 11. Felderseggen. 12. Maria am Kreuze.
Löw, Joseph, Op. 380. Rhapsodie brillante pour Piano à quatre mains.
 No. 4 en La-mineur (A-moll). 4 *M.* 80 *g.*
 No. 3 en Ut-mineur (C-moll). 4 *M.* 80 *g.*
 No. 5 en Sol-mineur (G-moll). 4 *M.* 80 *g.*
 No. 4 en Re-mineur (D-moll). 4 *M.* 80 *g.*
 No. 5 en Mi-mineur (E-moll). 4 *M.* 80 *g.*
 No. 6 en Fa-mineur (F-moll). 2 *M.*
Merkel, Gustav, Op. 149. Sonate (No. 7 in A-moll) für Orgel. 3 *M.*
Noakowski, Sigmund, Op. 6. Drei Lieder von *Robert Reinick*, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. (Mit deutschem und polnischem Text.) Complet 4 *M.* 80 *g.*
 No. 1. Woher ich weiss? (Dwa słowa. Polnisch von *Ladislau Noakowski*.) 50 *g.*
 No. 2. Wunsch. (Zyczenie. Polnisch von *Ladislau Noakowski*.) 80 *g.*
 No. 3. Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) 80 *g.*
 No. 3 bis Nachtgesang. (Wieczorem. Polnisch vom Componisten.) Ausgabe für eine tiefere Stimme 80 *g.*
Pepper, David, Op. 85 No. 4. Trauermarsch für Violoncell mit Clavier. 3 *M.*
 — Op. 85 No. 2. **Mazurka** No. 4 in D für Violoncell mit Clavier. 3 *M.*
Schubert, Franz, Drei Polonaisen (aus Op. 64) für Piano-forte zu vier Händen. Für Orchester übertragen von *Carl Kossmaly*.
 No. 4 in Dmoll-Bdur. Partitur n. 3 *M.* Orchesterstimmen complet n. 3 *M.*
 No. 3 in Fdur-Desdur. Partitur n. 3 *M.* Orchesterstimmen complet n. 3 *M.*
 No. 2 in Bdur-Gmoll. Partitur n. 3 *M.* Orchesterstimmen complet n. 3 *M.*
 (Violine 1, 2, Bratsche, Violoncell, Contrabass zu No. 4, 2, 3 je n. 15 *g.*)
Schulz-Bentzen, Helmar, Op. 9. Ungarischer Ständchen für Piano-forte u. Violine. Für Piano-forte zu vier Händen bearbeitet. 4 *M.* 80 *g.*
Schumann, Robert, Op. 436. Ouverture zu Goethe's »Hermann und Dorothea« für Orchester. (No. 4 der nachgelassenen Werke). Für zwei Piano-forte zu acht Händen bearbeitet von *Friedrich Hermann*. 4 *M.*
Velckmar, Dr. W., Sonaten und Suiten für die Orgel.
 Op. 377. Sonate in D-moll (Psalm 130). 4 *M.* 50 *g.*
 Op. 378. Sonate in D-dur (Psalm 134). 4 *M.* 50 *g.*
 Op. 379. Sonate in Es-dur (Psalm 135). 4 *M.* 50 *g.*
 Op. 380. Suite in D-dur (Psalm 8). 4 *M.* 50 *g.*
 Op. 381. Suite in Es-dur (Psalm 14). 4 *M.* 50 *g.*
 Op. 382. Suite in Es-dur (Psalm 23). 4 *M.* 50 *g.*

Hierzu eine Belage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig (Verlags-Mittheilungen No. 13).

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.
 Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: **Bergedorf** bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 10. November 1880.

Nr. 45.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600. (Fortsetzung.) — Die Weihe des Frankfurter Opernhauses. I. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für gemischten Chor [Franz Lachner, Vier Gesänge Op. 186]. Für Männerchor [Jacob Axel Josephson, Arion Op. 48]. Kammermusik [Ernst Naumann, Zweites Quintett Op. 48]. Partitur-Arrangement [Rob. Schumann, »Trümerei« aus den Kinderscenen, für kleines Orchester arrangirt von Joh. Herbeck]. Vorkenntnisse zur Harmonielehre von Wigand Oppel). — Musikalisches aus London. II. — Berichte (Leipzig). — Anzeigen.

Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600.

Von Dr. Guido Adler.

(Fortsetzung.)

Der zweite hervorragende Gesichtspunkt, von dem aus die musikalischen Erscheinungen betrachtet werden können, ist der die zeitliche Stellung der Töne sichtende. Die Bestrebungen der musikalischen Wissenschaft, die Tonerscheinungen in Gruppen zu bringen, deren Unterscheidungsmoment in der verschiedenen zeitlichen Neben- und Aufeinanderfolge der Töne liegt, sind so alt wie diese Wissenschaft selbst. Die Stellung gegenüber dieser Frage kann eine doppelte sein: entweder beurtheilt man die Tonproducte nur als solche in der zeitlichen Aufeinanderfolge der einzelnen Töne, oder die Tonerzeugnisse werden in ihren originalen Zusammenhang mit der Sprache gebracht, beide zuerst in ihrem connexen Verhältnisse beurtheilt, worauf erst allmählig die Töne von dieser Unterlage abgehoben und auf ihre eigenen Füße gestellt werden. Der letztere Weg ist der historisch begründete.

Die erste nennenswerthe Unterscheidung dieser Art ist die im Kirchengesange übliche des *Accentus ecclesiasticus* (*Canere indirectum, Tonus Collectarum, Modus legendi choraliſter*), d. i. dem mit gehobener Stimme dem Lesetone folgenden rituellen Lectionstone, von dem *Concensus*, d. i. dem rein musikalischen Anforderungen mehr entsprechenden Singtone mit einem der Tonalität entsprechenden Melos. Der dem Ende des 4. Jahrh. angehörige Ambrosianische Gesang soll sich, dem dem 6. Jahrh. angehörigen Gregorianischen Gesange entgegengesetzt, mehr dem poetischen Metrum angeschlossen haben. Der stetigen Entwicklung der Kirchenmusik adäquater wäre die Annahme, dass bereits im Ambrosianischen Gesange die Keime jener Gegenüberstellung gewesen seien. Der späteren Unterscheidung des *Canthus planus* von dem *Canthus mensuratus*, von der weiter unten noch ausführlicher gesprochen werden soll, liegt die oben genannte Zweitheilung des Lections- und Singtons zu Grunde. Denn der Annahme eines nur in lauter gleichmäßig lang ausgedehnten Noten bestehenden Gesanges im Gregorianischen widerspricht direct die Notirung der Töne, die bereits die Ansätze zur Bezeichnung jener Distinctionen — das sind Vereinigungen von Notengruppen (Neumen) die in einzelne Töne zerfallen — enthalten, welche im 8. Jahrhundert eine verhältnissmäßig grosse Vollkommenheit zeigen.

Der Widerstreit der beiden Richtungen, der poetischen und musikalischen Metrik, erscheint in zwei Abarten des Gregorianischen mehr ausgeprägt und zwar in dem dem 7. Jahrh. an-

gehörigen Vitalianischen Gesange, welcher sich mehr zu der letzteren, und dem Gallicanischen Gesange, welche sich mehr zu der ersteren Richtung neigte.

Die specifisch musikalische Rhythmik, welche nach der Hypothese Coussemaker's in den Volksgesängen und Volkstänzen ihren Boden hatte, stand als weltliche Musik diesen beiden, kirchlichen Zwecken dienenden Richtungen anfangs fern, trat ihnen aber bald, entsprechend dem Bedürfnisse des Volkes, näher und durchbrach sie ebenso, wie der »modus lascivus«, d. i. die reine Durtonalität, die kirchlichen Töne.

Der Vereinigung der genannten verschiedenen zeitlichen Richtungen der Tonstücke, deren Vermittlungspunkte die historische Forschung noch nicht zur Genüge festgestellt hat, verdankt die Figuralmusik ihren Bestand. Im Gegensatze zum einfachen Choralgesange, *canthus simplex planus*, der aus einfachen Noten ohne bestimmten Zeitwerth auf einfache Weise besteht, ist der mensurirte oder figurirte Gesang, *canthus figuratus sive mensuratus* ein solcher, welcher aus Noten von bestimmtem Zeitwerth besteht, der entweder auf einfache Weise (d. h. einstimmig) oder durch gegenseitige Verbindung der Noten der einen Stimme zu einer anderen auf mannigfache Weise hervorgebracht ist, also ein mehrstimmiger Gesang (Tinctor-Ballermann).

Der Uebergang von den oben genannten musikalischen Distinctionen zu den Modi, das sind metrische Zusammenfassungen von Tongruppen, welche Einzeltöne nicht bestehen lassen, ohne dieselben in eine musikalisch-rhythmische Abhängigkeit von sich zu bringen, sowie der Uebergang von den Modi zu den mit dem gemeinen Gesange zusammenhängenden Zwei- oder Dreitheilungen einzelner gemessener Töne (*canthus imperfectus zweitheilig, canthus perfectus dreitheilig*) bis endlich zu dem ganz abstract angesehenen Taktmaasse mit seiner zwei- und dreitheiligen Rhythmik und deren Combinationen bilden die Geschichte der musikalischen Zeitlehre.

Immer und immer wieder treten Versuche auf, dem Versmetrum Geltung zu verschaffen. Der Beispiele wie Gumpelzhaimer und Conrad Celtes mit seinem gelehrten Anhange wären gar Viele zu nennen. Von Harmonien über Oden des Horaz »*Harmoniae poeticae*« (Poetische Gesänge) als »*genus musicae ad syllabarum tempora mensuratum*« (eine Musikgattung, die nach dem Zeitwerthe der Silben gemessen wird) kann die Geschichte wiederholt erzählen.

Diesen Bestrebungen stehen Jene gegenüber, welche eine Vereinigung des planen und mensurirten Gesanges anstrebten, wie der Choral, der durch die abermalige Verlegung der Halte-

stimme in die Oberstimme der Gemeinde die Gelegenheit geben wollte, in zeitlich gleichwertigen Noten mitzusingen, sowie die Bestrebungen, welche, wie Jakob Meiland's Stücke, gleichartig Takt nach Takt geordnete Rhythmen, die aber nicht als Tanzrhythmen auftreten wollten, aufstellten. So verschieden die Ausgangspunkte dieser Bestrebungen und so verschieden ihre Absichten waren, so gleichartig war das Endziel — der abstracte Taktrhythmus.

Die Mehrstimmigkeit in ihrer historischen Entwicklung.

Der Verlauf der Untersuchung hat bei der Mensuralmusik auf die Rücksichtnahme einer zweiten Stimme geführt. Es erscheint daher rathsam, die Führung zweier oder mehrerer Stimmen in ihrer historischen Entwicklung zu betrachten und diese Erscheinungen in Gruppen zu vereinen, bevor der letzte Schritt in der Betrachtung der musikalischen Classen, nämlich der Schritt zu den Gattungen der Musik in Bezug auf ihre formale Entwicklung, gemacht wird.

Die Setzung einer oder mehrerer Stimmen zu einer gegebenen Stimme kann in mehrfacher Weise ausgeführt werden. Im uneigentlich musikalischen Sinne wären schon die den ältesten Zeiten angehörigen Wechselgesänge hier einzurechnen. Der Gesang zwischen zwei Gruppen Menschen, welche nacheinander wie Frage und Antwort die Stimmen ertönen lassen, fand in den von der venetianischen Schule eingeführten *Chori spensati* (getrennte Chöre) sein Widerspiel. Stimmen, welche als Frage und Antwort, also als dialogisirende Stimmen aufgefasst sein wollen, finden sich wiederholt in den der Frühzeit angehörigen *Chansons*. Verschieden von dieser aussermusikalischen Entgegensetzung von Stimmen, welche mehr den Formengruppen beizuzählen sind, ist die Einführung einer oder mehrerer Stimmen zu einer gegebenen Stimme, zu welcher diese neue oder neuen Stimmen als musikalische Intervalle hinzutreten. Diese Beifügung kann entweder eine gleichzeitige oder nachzeitige sein.

Die älteste uns bekannte contemporäre (gleichzeitige) Hinzufügung einer zweiten Stimme, die erste Art der *musica organica*, d. i. der organischen, organisch eine Stimme aus der anderen entwickelnden Musik ist die Diaphonie; dieselbe ist entweder eine *diaphonia basilica*, ein Gesang, der auf einem Grundtone oder auf dem Grundtone mit Quint als einer continuirlichen Grundlage ausgeführt wird, oder eine *diaphonia organica*, die eigentliche organische Stimmenentgegensetzung, deren ursprüngliche Erscheinungsweise das Organum ist. Dieses Organum geht entweder als Parallel-Organum in fortlaufenden Quinten oder Quartan mit der Haupt- oder Haltestimme des kirchlichen Melos, und wenn es mehrstimmig ist, in den Verdopplungen der beiden primären Töne in höheren Octaven, oder es tritt als schweifendes Organum auf, welches darin besteht, dass die zweite diaphonirende Stimme nebst den genannten Intervallen als den Hauptintervallen auch andere Intervalle im Durchgange bringt.

Die Ausbildung dieser, ihrer Entstehung nach, dem 9. Jahrh. angehörigen embryonalen polyphonen Elemente war eine stete, eine dem Wesen der Musik entsprechende, organische. Ihre Mittelstufe erreichten dieselben im *Discantus*, dem schon conciser gefassten Gegengesange einer oder mehrerer Stimmen zu einem gegebenen *Cantus firmus* (festen Gesang), dessen wesentliches Unterscheidungszeichen von der Diaphonie Coussemaker in die zeitliche Bewertung der Stimmen beim *Discant* legt; die denselben von der Diaphonie unterscheidenden Merkmale sind aber nicht genereller, sondern nur gradueller Natur, ebenso wie es die den *Discantus* von dem in der Gegensetzung von Stimmen auf der höchsten Stufe stehenden *Contrapunct* unterscheidenden Merkmale sind. Die Aufstellung der Gesetze der Gegenbewegung der Stimmen gehören der Zeit der Aus-

bildung des *Discantus* an, bilden aber auch den Mittelpunkt der Lehren des *Contrapunctes*. Die Zeitbewerthung, die Coussemaker nach Franco als unterscheidendes Merkmal des *Discantus* von der Diaphonie anführt, sollte aber nicht als Solches angesehen werden, weil diese Unterscheidung nicht der Wesenheit der Stimmenentgegensetzung entnommen ist, also nicht einem dieser entsprechenden Eintheilungsprincipe angehört. Uebrigens werden die Ausdrücke »*Discantiren*« und »*Diaphoniren*« sogar im synonymen Sinne gebraucht; De Muris sagt: »weil die Diaphonie ein *Discantus* ist«. Der *Contrapunct* ist die nach den ausgebildeten Regeln zu vollziehende Setzung einer oder mehrerer Stimmen gegen einander, so zwar, dass jede Stimme eine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch nimmt; derselbe ist entweder ein *contrapunctus simplex* (einfacher *Contrapunct*), bei welchem nur Ton gegen Ton, sei es in zwei oder mehreren Stimmen gesetzt wird, oder *contrapunctus diminutus*, bei Philipp von Vitry »*contrapunctus fractibilis*« genannt (zertheilt oder gebrochener *Contrapunct*), bei welchem mehrere Noten gegen je eine Note der Hauptstimme gesetzt werden.

Gleichzeitig mit dem *Discantus* tritt im 12. Jahrh. eine Art von *Stimmevereinigung* auf, welche mit dem Ausdrucke »*Fawa-Bourdon*« bezeichnet wird, deren Erscheinungsweisen aber so mannigfaltig sind, dass die historische Forschung bisher weder eine feste Umgrenzung, noch eine einheitliche Zusammenfassung derselben zu geben im Stande war. Es erscheint daher rathsam, in einer die Grundclassen in ihrer bisher wenigstens annähernd genau bestimmten Weise behandelnden Arbeit den schwankenden Boden der *Conjecturen* nicht zu betreten, ein Fall, der sich bei der Aufsuchung der ersten formalen Gruppen der Musik wiederholen wird und welcher dort in Folge der schon jetzt gemachten Bemerkung mit Still-schweigen übergangen werden kann.

Die zweite Hauptgruppe der Stimmenführung ist die Setzung einer zur Hauptstimme nachzeitig eintretenden Gegenstimme. Die älteste Art derselben ist die canonische, d. i. das abermahlige nachzeitige Eintreten eines von einer ersten Stimme angestimmten Gesanges in einer zweiten Stimme. Diese Stimmenentgegensetzung fand zu den Zeiten des *Discantus* Eingang im Kunstgesange; sie bildet die Grundlage aller Nachahmungskünste. Das Wort »*canon*« bedeutete damals eine Vorschrift zur Lösung eines musikalischen Satzproblems. So war insbesondere die Vorschrift beliebt, aus einer Stimme durch Veränderung der Zeitwerthe der Noten eine oder mehrere andere hervorgehen zu lassen, Probleme, welche von bedeutender *contrapunctischer* Speculation Zeugniß ablegen. Unsere Bedeutung des Wortes »*Canon*« ist die oben zuerst angewandte, damals *Radel* (*Rota*) genannt, welcher in der bald nachfolgenden Terminologie die Bezeichnung »*fuga ligata*« oder »*fuga in consequenza*« entspricht. Dieser *fuga ligata* folgte im 16. Jahrh. die eigentliche *fuga*, die *fuga periodica* (*sciolta*), welche in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform nur Ansätze zur Fuge enthielt, und in deren Hauptstimme, während von einer zweiten Stimme das Thema in anfangs nicht genau bestimmten Intervallen aufgenommen wird, eine von dem Hauptthema verschiedene Tonphrase auftritt. Der *Dux* (Führer) dieser *fuga periodica* wurde nicht mit jener festen *Consequenz*, wie in der dem 17. Jahrh. angehörigen Quintfuge, von dem *Comes* (Begleiter) in der Dominante resp. Tonica, sondern in beliebiger Intonation, welche real jedem Intervall des Führers folgte, beantwortet, weshalb diese Fuge auch *fuga reale* im Gegensatz zu der späteren *fuga di tuono* des 17. Jahrh. genannt wird, deren hervorragendes Merkmal eben darin besteht, dass das von einer zweiten Stimme aufgenommene Thema, wenn es zuerst in der Tonica auftritt, in der Dominante, wenn es aber zuerst in der Dominante auftritt, in der Tonica beantwortet wird. Die Weiterführung dieser beiden oder mehrerer Stim-

men hatte eine sehr geringe Ausdehnung, lediglich einige kurze Ausführungen des Besprochenen. Die thematische Durcharbeitung bedurfte stetiger und unausgesetzter Experimente. Verkürzungen, Verlängerungen des Themas, thematische Anklänge oder Ansätze waren das Product eifriger Studien, welche anfänglich an der Hand der den contrapunktischen Erfindungsgeist wohl dressirenden verschiedenen Arten von Canons — (wie derjenigen *per augmentationem*, bei welchen die canonisirende Stimme die Notenwerthe des Themas um verschiedene Dauer vermehrte, oder *canon per diminutionem*, bei welchen eine Verringerung der Notenwerthe eintrat, oder bei den Fugen *ad minimum*, deren canonisirende Stimme genau nach einer Halbtaktnote der Hauptstimme auf die Ferse tritt, und wie alle die scholastischen Unterschiede dieser Canons, die Hermann Finck gewissenhaft classificirt, heissen mögen) — gepflegt wurden.

(Fortsetzung folgt.)

Die Weihe des Frankfurter Opernhauses.

I.

Am 20. October ward das neue Haus eingeweiht in Gegenwart des deutschen Kaisers, des Grossherzogs von Weimar, des Landgrafen von Hessen und anderer hohen Personen, vieler angesehenen Männer von Frankfurt, Theater-Directoren und berühmter Künstler der Nachbarstädte, Kunst-Schriftsteller und Berichterstatter von mehr als funfzig Tagesblättern aus Städten von Frankfurt dem Main entlang bis Nürnberg, dem Rhein entlang von Mainz, Darmstadt bis Karlsruhe, Strassburg bis Köln und Elberfeld, von Stuttgart, München, Wien, Berlin — dazu ein Kranz von schönen Damen, im reichsten Schmuck von Brillanten, dem schöneren von Veilchen und Rosen, dem schönsten der angeborenen und durch edle Erziehung aufs feinste entwickelten Grazie, einer Harmonie von innerem und äusserem Wesen, wie man es ausser den Rheinstädten selten in deutschen Landen findet. *) Gab diese hoch ansehnliche Gesellschaft auch dem künstlerischen Werth des Hauses keinen erhöhten Ausdruck, so lehrte sie doch den Beschauer, der bisher vielleicht die schöne Harmonie des stolzen Prachtbaues nicht zu fassen vermochte, die edlen Formen dieses wohl durchdachten Werkes mit der Ehrfurcht betrachten, die ein so viel Erhabenheit ausprechendes Kunstwerk beanspruchen darf.

Der Kaiser hatte sich zuvor schon verschiedene Male dem Volke gezeigt. Er hatte den Palmen-Garten, das neue Diorama, die Schlacht bei Sedan, das Postgebäude besucht. Tausende von Menschen wogten in den Strassen, von weit entlegenen Orten kommend, den Kaiser zu sehen und zu dem Weihe-Acte im Theater zu gelangen. Das Erstere war leichter als das Letztere. Die Agiotage hatte sich der wenigen, ausser den eingeladenen Gästen und den Actionären gegebenen Karten bemächtigt: dreissig Mark wurden für einen Stehplatz im hintersten Parterre, funfzig und hundert für einen Sperrsitz, einen Logenplatz bezahlt. Die Tausende von Fremden begnügten sich deshalb, von früh bis zur sinkenden Nacht das Opernhaus zu umwandeln, das stolze Haus, die schönen Anlagen und Abends den Feenglanz der Beleuchtung zu bewundern. Ein weiter Kranz von Candelabern umgab das Haus, am Fuss mit einem reizenden Boeket von tropischen Pflanzen geschmückt, mit Guirlanden umhangen. Acht chinesische Ballons, vier grosse Laternen, eine grosse Theerpfanne bildeten die dreistöckige Beleuchtung eines Candelabers. Eine gleiche Dreifaltigkeit vereinigte die drei Stockwerke der Façade: ein Kranz von Cande-

*) Der Herr Verfasser ist offenbar ein Rheinländer; wir Anderen sind aber auch hübsche Leute, das muss er uns nicht bestreiten.

D. Red.

labern am Fusse, eine doppelte Lampenreihe auf dem Balkon, grosse Theerpfannen auf den Akroterien am Dachgesims, so auch dem Unkundigen die Trinität, das Grundgesetz des Bauwerkes vor Augen führend.

Um 6³/₄ Uhr begann das Festspiel, als der Kaiser, vom Zuruf des Volkes begrüsst, die grosse Mittel-Loge des ersten Ranges betreten hatte. Die Dichtung ist von Wilhelm Jordan, dem gefeierten Sänger des Nibelungenliedes. Eine Ouvertüre von Goltermann begann, aus Moll zum Dur schreitend, den Gang des Festpieles andeutend, das aus tiefem Ernst zu froher Heiterkeit sich erhob. Germania und die Muse erscheinen, auf den Spitzen mächtiger Felsblöcke stehend, dem Brunhilden-Stein, dem obersten First des grossen Feldbergs. Eine graue Wolkenmasse lässt uns nur undeutlich die bewaldeten Höhen des Taunus erkennen. Die Muse fragt, warum Germania hierher sie geführt. Drei Bilder dir zu zeigen, spricht die Göttin, ein stolzes, ein heiliges, ein heiteres, das dir gilt und dem Fest. Die Muse zweifelt, dass ihr ein Bild, ein Fest soll gelten, heute wo »nur das ein Opferdienst

bei schwelgerischen Festen
Zu zeigen prunkend aufgehüft
in weiten Glaspalästen,
Was Menschenwitz und Fleiss vermag,
seitdem sie die Giganten,
Den Feuer- und den Wassergeist,
in Schlavenreisen spannten.«

Germania tröstet und reckt den Stab empor. Die Wolkenschicht zerrinnt, wie fernes Nebelbild erscheint auf stolzer Höh' am Rheines-Ufer Germanias Bild auf hohem Sockel ragend. Die Muse erkennt es, doch nicht erhoben von seinem Anblick. Denn

»völlig in Vergessenheit
in dieser Zeit der Thaten
Ist meines Amtes höchste Kunst
und edelste gerathen.«

Germania mahnt zur Geduld: wenn das Schwert den Frieden gewährt, dann wächst auch der Muse die Kraft zum Liede. Was hohe Kunst, trotz Schwerter Schlag, vollbracht, möge das zweite Bild nun zeigen, das der Bauwerke höchstes ankünde. Zum zweiten Mal zerrinnt der Nebel; im Glorienschein sieht man im tiefen Niederland den Dom von Köln. Auch das Werk, spricht die Muse, wird durch mein Dichten hervor gerufen; jetzt, wo's vollendet, vergiss man die, ohne deren prophetisch Kunden nimmer das Werk wäre gelungen. Germania mahnt, dies Werk sei ein Symbol des heiligen Gedankens, dass Bruderzwist erloschen.

»Nicht nur die zur Madonna fleh'n,
und knie'n vor der Monstranze,
Auch sie, die schlicht am Tisch des Herrn
den heil'gen Kelch empfangen,
Sie alle zahlen ihren Scherf
zu jenen Thurmesriesen
Zum Zeichen, dass den schlimmsten Feind
des Landes wir verwiesen,
Den Glaubenshass.«

Zum dritten Mal erhebt Germania den Stab; unter dem Klang von Beethoven's Musik »Zur Weihe des Hauses« von Attika's Sonnenlicht umstrahlt, dem Parthenon vergleichbar steigt der stolze Bau empor, der heute dem Dienste der Muse geweiht wird — das neue Theater. Die Muse jubelt auf, dass in der Stadt, zu der sie einst bei Nacht einzog, zum schönsten ihrer Siege, auf eines Kindes hohe Stirn den Kuss der Weihe drückend, dass in Goethe's Vaterstadt der Bau mit stolzen Zinnen zur Lust und Freude aller Guten empor jetzt ragt; dass kunsterfüllte Bürger den Tempel ihr geweiht,

in dem sie den neuen Dienst beginnen. Sie gelobt, wo Kunst- und Opfersinn der Bürger solches schufen, da wolle sie mit Jüngerthaten gern des Dankes Pflichten üben.

Die Götter und die Musen steigen hinab, wo Karl die Sitze wie den Sachsen, zu schau'n, »wie stolz und schön seitdem die Stadt empor gewachsen«. Die Wolken verschwinden, die Hügel senken sich nieder, die Au steigt empor, zu oberst die Spitze vom weit ragendem Pfarrthurme, der Dom sodann, die Thürme, die Kuppeln der Kirchen, die stolzen Reihen der Häuser, die weitgespannten Brücken, die Platanen-Gänge am lang gedehnten Kakumrahnten Strom. Die Muse in lautem Jubel preist ihr Geschick, dass sie einziehen darf in die stolze Stadt, die so viel des Herrlichen beut. Den Kaiser begrüßt sie sodann, die »glückliche Hand, die so mächtige Hand, die das Reich uns wieder gegeben«. Das Orchester beginnt die Sieges-Hymne, das Publikum stimmt mit ein. Dann spricht sie den Bürgern Dank, die Treffliches ihr boten:

»Ihr sollt für solchen Opfermuth
den Lohn in Bilde spüren;
Euch steht's bevor, im neuen Reich
die Bühnenkunst zu führen,
Der zweiten schönen Bühnenzeit,
die sicher kommt, entgegen.
Was hier ich einst und heut erfuhr
verheißt mir reichen Segen.«

Unter dem jubelnden Beifall der Zuschauer senkt sich der Vorhang. Das Festspiel hat zu frohem Enthusiasmus erregt; ein frohes Geplauder kündigt die Freude, die durch die Pause hin sich ausspricht. Dann beginnt, mit erhabenen Schlägen hoben Ernst gebietend, die Ouvertüre zu Mozart's »Don Juan«, dem edlen Werke, das zu schmerzlichen Thränen, wie zu hoher Lust die Seele treibt und, zu göttergleichem Empfinden die Menschen erhebend, der Feier eine Würde, eine Hoheit verleiht, wie sie dem schönen Gedanken der Gründung, der Ausführung, der Vollendung des Prachtgebändes geziemt.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Für gemischten Chor.

Franz Lachner. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Gedichte aus »Malkiferiade« von Hoffmann von Fallersleben. Heft II. Op. 486. Partitur und Stimmen Pr. 3 \mathcal{M} . Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Es giebt Leute, welche trotz ihres Alters immer jung bleiben, jung im Denken und Fühlen. Zu ihnen gehört unser würdiger Meister Franz Lachner. Wenn auch die Hand nicht mehr so fleissig sich rührt wie ehemals, so ist doch das, was sie uns noch bietet, immer frisch, von keiner Kränklichkeit oder Schwäche angehaucht, sodass man glauben sollte, rüstiges Mannesalter habe es hervorgebracht. Lachner wiederholt sich nicht, wie mans bei älteren Componisten gewöhnlich wahrnimmt, er weiss uns neben anmuthender Frische noch immer durch Neuheit zu fesseln, ein Beweis, wie ergiebig sein Fond und wie gut er verwaltet ist. Reiches Wissen und reiche Erfahrung kommen ihm dabei sehr zu statten. Ein beneidenswerthes Componistenalter! Die vorliegenden vier Gesänge für gemischten Chor liefern den Beweis für das eben Gesagte. Sie sind trefflich erfunden, fliessen leicht und ungezwungen dahin und tragen einen liebenswürdigen Charakter. Es liegen ihnen Gedichte aus der »Malkiferiade« von Hoffmann von Fallersleben zu Grunde, und da kann man sich denken, dass auch der Humor seine Rolle spielt, Humor nicht etwa von der grobkörnigen, sondern von jener Sorte, welche man zwischen den Zeilen findet. Fein humoristisch gehalten ist namentlich das »Leichen-

begräbniss«. Auch die anderen drei Lieder, »Gesang der Gemeinde«, »Lebenslust«, »Kriegslied«, zeichnen sich durch charakteristische Färbung aus und sind neben dem ersterwähnten dankbare und leicht zu lösende Aufgaben für gemischte Chorvereine. Frdk.

Für Männerchor.

Jacob Axel Josephson. Arien. Die Macht des Gesanges (Gedicht von Carl Rupert Nyblom) für Männerchor, Solostimmen und Orchester. Clavierauszug mit Text. Op. 42. Pr. 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

In No. 6 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitung zeigten wir die Partitur dieser Composition an und nahmen Veranlassung, sie ihres freundlichen Charakters und ihrer leichten Ausführbarkeit halber den Männergesangsvereinen zu empfehlen. Indem wir die Empfehlung wiederholen, bemerken wir, dass der Clavierauszug praktisch und gut spielbar ist. Ihm ist nur deutscher Text untergelegt, während die Partitur auch den schwedischen enthält. Mittlerweile ist der talentvolle Componist, der sich den Nachrichten nach um die Musik, speciell den Gesang in seiner Heimath vielfach verdient gemacht, gestorben. Frdk.

Kammermusik.

Ernst Naumann. Zweites Quintett (Es-dur) für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Op. 43. Pr. 8 \mathcal{M} 50 \mathcal{P} . Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der Componist ist ein vortrefflicher Musiker und hat bis jetzt nur Gediegenes geliefert. So wird man auch dieses Quintett auf Treu und Glauben hinnehmen können. Da uns dasselbe nur in Stimmen vorliegt und wir noch nicht Gelegenheit fanden, es zu hören, so können wir uns auch nicht eingehend über dasselbe äussern. Seine Grundtonart ist Es-dur und es hat die üblichen vier Sätze, nämlich: *Allegro con brio* C Es-dur, *Moderato* $\frac{3}{4}$ G-moll, *Andante cantabile* C B-dur, *Presto con fuoco* $\frac{6}{8}$ Es-dur. Mehr können wir nicht sagen, höchstens noch hinzufügen, dass es ein schwungvolles Werk zu sein scheint, wenigstens lassen die Stimmen darauf schliessen. Weil die Antecedentien des Componisten gut sind, sollten Vereine für Kammermusik sich veranlassen sehen, Bekanntschaft mit dem neuen Werk zu machen. Frdk.

Partitur-Arrangement.

Rob. Schumann. »Fräulein« aus den Kinderscenen, für kleines Orchester arrangirt von Joh. Herbeck. Partitur und Stimmen Pr. 4 \mathcal{M} 25 \mathcal{P} . Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das sinnige Stückchen von Schumanna hat der im Arrangiren sehr fleissig gewesene Herbeck mit Geschick für Horn, zwei Violinen, Viola, Violoncell und Bass gesetzt. Es ist leicht ausführbar und wird sich, fein und zart gespielt, recht gut machen. Frdk.

Verkenntnisse zur Harmonielehre. Die wichtigsten Sätze der Tonlehre und elementaren Rhythmik von Wigand Oppel. 2. Auflage. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg. (1880.) 28 Seiten gr. 8. Preis \mathcal{M} 4,20.

Der Herr Verfasser dieses Schriftchens gehört zu unseren besten Tonlehrern und besitzt eine reife Erfahrung in allen Fächern der musikalischen Theorie. Man darf deshalb von ihm nur etwas Klares und praktisch Brauchbares erwarten. Die »Vorkenntnisse« wurden von ihm niedergeschrieben, weil er wahrnahm, dass sich Viele zu dem Harmonieunterricht einstellen, denen die dabei vorauszusetzenden Vorkenntnisse abgehen.

Der Weg nun, den er einschlägt, um ihnen diese Elemente beizubringen, ist sicherlich einer der besten, die man wählen kann. Er entwickelt die Töne und ihre Verhältnisse auf eine sehr einfache Weise und giebt die Verhältnisse der Schwingungen an, wobei der Lehrer natürlich mündlich vieles weiter ausführen muss, um es der Mehrzahl seiner Schüler hinreichend klar zu machen. Dahin gehört z. B. der Satz: »Zwei Erhöhungen oder Erniedrigungen erreichen eigentlich noch nicht den Ganzzon: drei würden ihn jedenfalls übersteigen; es ist deshalb ganz vernünftig, dass man über die doppelte Erhöhung und Erniedrigung nicht hinausgeht.« (S. 8.) Dem Anfänger ist freilich nicht zuzumuthen, das Vernünftige einer solchen Beschränkung ohne weiteres einzusehen. Soll derselbe nun durch die Beschreibung des Temperaturverfahrens, — nach welchem sämtliche Töne etwas von ihrer absoluten Reinheit hergeben müssen, um den Zusammenhang aller Tonarten zu ermöglichen, — nicht zu dem Irrglauben verleitet werden, wir operirten in der Musik mit lauter Tönen von zweifelhafter Einheit: so scheint uns sehr nothwendig, hier eine Bemerkung einfließen zu lassen über das Verhältnis der mathematischen Tonreinheit zum menschlichen Ohr. Trümereien von der praktischen Ausführbarkeit der sogenannten reinen Stimmung im Gegensatz zu der temperirten tauchen von Zeit zu Zeit immer wieder auf und sind seit 20 Jahren von Helmholtz in den Instrumentenbau überzuführen versucht. Der besonnene Tonlehrer muss daher von vorne herein seinen Schülern die Lust zu diesem Abwege benehmen durch die Darlegung, dass die vorgebliche reine Stimmung im wirklichen Musciren sich nur als unrein, scharfklingend und unmusikalisch erweist. Die Modificationen in der Erhöhung oder Erniedrigung des Tones, welche die Temperatur beansprucht, bewegen sich sämtlich innerhalb der Grenzen, welche für das menschliche Ohr eine vollkommene Tonreinheit bilden: dieses Dogma kann dem Schüler nicht fest genug eingepägt werden, denn es waffnet ihn gegen viele gefährliche Irrlehren.

Bei Erwähnung der Molltonleitern (S. 9) findet Referent es ganz passend (und verfährt auch so in seinem eignen Unterricht), wenn hierbei auf die alten sogenannten Kirchentonarten Rücksicht genommen wird. Diese sind sehr leicht zu verstehen, wenn man jetzt im allerersten Anfange des Unterrichts mit ihnen bekannt gemacht wird — ebenso leicht, wie sie demjenigen, der sich einmal in der modernen Harmonie festgeschrieben hat, schwer und fremdartig vorkommen. Der rechte Nutzen eines solchen Verfahrens erscheint allerdings erst dann, wenn man in den Kirchentonarten die ersten harmonischen Uebungen machen lässt. Referent will dieses Verfahren hier nicht weiter anpreisen, hält es aber für das beste, welches gewählt werden kann.

Bei den Molltonleitern S. 9—10 hätten die absteigenden Reihen für das Auge wohl noch etwas deutlicher gemacht werden können. Wir würden vorschlagen, die Worte »t Kreuz« u. s. w. oben über, die auf- und absteigenden Töne aber mit »auf« und »ab« in eine Reihe zu setzen. Dann sind diese Reihen leicht fortlaufend zu lesen, also auch zu lernen, was doch nothwendig geschehen muss.

Bei Erwähnung der alten Noten *Longa* und *Maxima* (§ 19, S. 13) ist vergessen, ihren Zeitwerth anzugeben. Die Notenzeichen derselben S. 24 können daher dem Schüler keine rechte Belehrung gewähren. Diese Zeichen leiden an dem Uebelstande, den man fast in allen modernen Drucken findet, nämlich dass sie zu gross d. h. zu lang sind. Dies gilt namentlich von der beigesetzten *Brevis*; die richtige Figur derselben ist ein Quadrat, nicht ein Oblongum, aus welchem man zwei Quadrate schneiden könnte.

Ein »Anhang« S. 46 bietet noch eine kurze »Uebersicht der

gesammten Musiktheorie«, und hält damit dem Schüler eine Tabelle dessen vor, was er noch zu lernen hat oder doch lernen kann. Alles sehr klar und verständig geordnet. Hinsichtlich der Lehre von der Melodie, der Melodik, heisst es: »Unstreitig derjenige Zweig, in welchem die Lehre am wenigsten thun kann und das freie Kunstschaffen am entschiedensten waltet.« Wer wollte dem nicht beistimmen? Und doch, wenn man früh den Weg der alten diatonischen Tonarten betritt, so hat man es in der Hand, viel mehr von dem zu lehren, was wir »Melodie« nennen, als bei der Beschränkung auf unsere Dur- und Molltonleitern.

Diese Besprechung des kleinen Büchleins ist deshalb so eingehend gehalten, um auf dasselbe nachdrücklich hinzuweisen. Wenn es der Kritik doch möglich wäre, die Unmasse theoretischer Schriften etwas zu verdrängen und dagegen bewirken zu helfen, dass wirklich gute Hülfsmittel, wie das vorliegende, allgemeiner gebraucht werden!

Musikalisches aus London.

Das siebente dreijährige Händelfest im Krystallpalaste. — Die Musik. — Die Concerte.

(Nach dem Feuilleton des Journal des Débats.)

Zweiter Artikel.

In London, wo die wahre musikalische Saison nur einige Monate dauert, wird mehr Musik gemacht, als in irgend einer andern grossen Stadt des Continents. Die Celebritäten der ganzen Welt geben sich dort Rendez-vous; und während die Anwesenheit eines Gesangsternes auf einer der lyrischen Bühnen in Paris für uns ein Ereignis ist, besitzen die Bühnen von Covent-Garden und Her Majesty stets deren wenigstens ein halbes Dutzend. Nur in London und in St. Petersburg kann sich deshalb ein Director den Luxus gestatten, seinen Abonnenten und seinem Publikum einen solchen Verein von Sternen anzubieten. Das kostet allerdings viel; aber man bezahlt auch viel für den Eintritt, so dass es schliesslich selten ist, dass der Impresario nicht seine Rechnung findet. Von Subventionen, Prämien, Unterstützungen oder Aufmunterungen irgend welcher Art, die für die Musik oder den Musikern gewährt würden, ist weder in der Kammer der Gemeinen, noch in der der Lords die Rede. Jeder zieht sich aus der Affaire, so gut er kann; eine Bühne mag prosperiren oder falliren, das Gouvernement mischt sich nicht darein. Dieses System hält viele Ungerechtigkeiten und viele Misbräuche fern. In Frankreich wäre es leicht, irgend einen Director einer lyrischen Bühne zu bezeichnen, einen sehr einsichtsvollen und höchst achtbaren Mann, dessen Geschäfte ganz gewiss gediehen wären, wenn die oberste Verwaltung für ihn nur den vierten Theil von dem gothan hätte, was sie für seinen Nachfolger gethan hat, welcher letzter überdies nicht den Schein eines Rechtsanspruches darauf hatte, so reichlich begünstigt zu werden.

In London ist die wirksamste Protection, auf welche der Director einer grossen Opernbühne wie Her Majesty's oder von Covent-Garden zählen kann, die der englischen Aristokratie; sein einziger Helfer ist das Publikum; der Director aber kennt weder ein Fern, noch eine Saison morte. Ist der Augenblick gekommen, packt er ein und zieht von dannen, wenn es ihm gutdünkt, um seine Zeit anderwärts aufzuschlagen; in Amerika zum Beispiel, wo Herr Mapleson, der Director von Her Majesty's Theater, fast alle Jahre sehr einträgliche Tourneés organisirt. Die Vögel machen es wie der Vogelsteller; sie nehmen den Schlüssel in die Hand, zerstreuen sich nach links und rechts, und am bestimmten Tage kehren sie in ihren goldenen Käfig zurück. Es ist wohl sehr erklärlich, dass sie zurück kommen; das Gezwitscher einiger derselben trägt diesen ein schönes

Stück Geld ein! Man hört schwindelerregende Ziffern nennen; wenn man sie auch schon kennt, staunt man doch immer wieder darüber. Billiger Weise muss ich aber hinzufügen, dass die Gehalte der Künstler im Orchester, ohne dermassen übertrieben zu sein, sich ebenfalls auf einen verhältnissmässig hohen Betrag belaufen. Der erste an einem Pulte, ein Solospieler, erhält mindestens 2 bis 3 Pfund für den Abend. Es ist das allerdings wenig verglichen mit der Summe, welche Mme. Nilsson oder Mme. Patti bekommt; aber es ist doch bedeutend mehr, als die französischen Orchester-Musiker, selbst die bestbesoldeten, erhalten.

Diesen fixen Emolumenten ist bei vielen Künstlern die Einnahme für die Privatlectionen hinzuzufügen, welche in London doppelt und dreimal so hoch als in Paris bezahlt werden, und die Eintrittsgelder für die Concerte. Es wird in London während der Saison und auch ausserhalb derselben eine grosse Anzahl von Concerten gegeben und zwar mehr als sonst irgendwo in St. James-Hall.

In St. James-Hall finden auch die mit Recht so renommierten Aufführungen classischer Musik der Union musicale unter der Direction des berühmten (!) Professors Ella statt.

Von diesen schreibt Berlioz: »Die Union musicale, ein bewunderungswürdiges Institut, vielleicht das erste auf der Welt existierende, wird von Herrn Ella mit einer Sorgfalt, Einsicht und Grösse der Gesichtspunkte geleitet, die über alles Lob erhaben sind. Sie vereinigt in sich die aufrichtigsten Musik-Liebhaber der drei Königreiche und die Mehrzahl der vom Continent kommenden Fremden von Distinction. . . . Das Programm enthält eine im Allgemeinen sehr glücklich zusammengestellte synoptische Analyse der Musik, welche sich sowohl den Augen als dem Geist zuwendet, indem dem kritischen Texte an einer oder mehreren Stellen Beispiele beigegeben sind, welche entweder das Thema eines jeden Stückes, oder die Figur, welche darin eine wichtige Rolle spielt, oder die darin vorkommenden bemerkenswerthesten Modulationen darstellen. Man kann wirklich die Sorgfalt und den Eifer nicht weiter treiben.«^{*)}

Ueber den Inhalt eines dieser Programme, welches eine sehr gelungene Analyse des Sextetts von Spohr für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Celli enthielt, richtete der Componist an Herrn Ella das halb englisch, halb deutsch geschriebene Compliment: »Your analysis of my Sextet is recht gut.«

Unglücklicher Weise wird Herr Professor Ella, dessen Sehkraft seit einigen Jahren sehr abgenommen hat, sich demnächst genöthigt sehen, seine Entlassung zu nehmen. Von ihm stammt auch das an die Adresse angeleglicher Dilettanten gerichtete sehr wahre Wort: »Die grösste Huldigung, die man der Musik darbringen kann, ist die, sie mit Stillschweigen anzuhören.«

Die Gesellschaft der Union musicale, welche nun seit sechs und dreissig Jahren existirt und deren Comité aus mehreren Mitgliedern der hohen englischen Aristokratie zusammengesetzt ist, hat zum Präsidenten S. k. H. den Herzog von Edinburgh.

In einer der letzten Aufführungen hat sich der Pianist-Componist Herr Alphonse Duvernoy, welcher in dem letzten Concours der Stadt Paris preisgekrönt wurde, an der Ausführung eines Duos in A-dur für Piano und Violine von Anton Rubinstein und der Kreuzer-Sonate von Beethoven theilhaft. Man hat dafür Sorge getragen, auf dem Programm zu bemerken, dass Herr Alphonse Duvernoy von Paris eigens gekommen ist (*expressly from Paris for this Matinée*), wie auch der Violinist Leopold Auer eigens von St. Petersburg gekommen war.

Einige Tage vorher hatte ich eine ziemlich analoge Erwähnung, so weit sie wenigstens den Herrn Alphonse Duvernoy

betrifft, auf dem Programm einer musikalischen Matinée wahrgenommen, welche in St. James-Hall unter der Direction des Herrn Ganz gegeben wurde und bei der als Componist wie auch als Orchesterchef Herr Camille Saint-Saëns auftreten sollte. Unglücklicher Weise begegnete ihm beim Herabsteigen über die Treppe seines Hotels ein Unfall, der ihn für einige Tage zur absoluten Ruhe verurtheilte. Das Publikum, unangenehm berührt durch das Nichterscheinen des Componisten, musste sich damit begnügen, sein Werk zu applaudiren: das Instrumental-Vorspiel zur Sintfluth mit obligater Violine von Herrn Ovid Musin. Es war dies das fünfte und letzte Concert der Saison. Ich habe in demselben auf sehr befriedigende Weise, nur in den Tempi etwas ungenau, die Symphonie »Harold in Italien« gehört. Man hat dort schon mehrmals und stets mit immensen Erfolge, »Faust's Verdammnisse« aufgeführt. Als sich ganz zuletzt der Bayreuther Orchesterchef, Herr Hans Richter, in St. James-Hall niederliess, um einige aus Wagner's dramatischen Werken entnommene Fragmente aufzuführen, koante er gegen den bereits populär gewordenen Erfolg von Hector Berlioz' Meisterwerk nicht aufkommen. Jedenfalls aber hat Herr Hans Richter in London die Reputation eines aussergewöhnlichen Musikers und eines unvergleichlichen Orchester-Chefs hinterlassen.

Die von Herrn Ganz dirigirten Concerte (Mr. Ganz's orchestral Concerts) sind unter das unmittelbare Patronat I. k. H. des Herzogs und der Herzogin von Connaught, des Prinzen und der Prinzessin Christian, der Herzogin von Teck und S. H. des Herzogs von Teck gestellt. Man darf wohl glauben, dass diese Namen schon deshalb, weil sie auf das Publikum ein gewisses Prestige ausüben, nicht ohne Einfluss auf den Erfolg der Unternehmung und auf das Schicksal des Unternehmers sind.

Herr Ganz ist ein in Deutschland wenig bekannter Deutscher, der ohne Zweifel Talent, aber wenigstens bisher das Capitol noch nicht gerettet hat. Die deutschen Künstler sind in England gut aufgenommen; aber auch die Franzosen haben keine Ursache, sich über ihren Empfang zu beklagen. Warum sollte aber das, was ein deutscher Künstler geleistet hat, nicht auch ein französischer leisten können? Diese Frage hat sich Herr Lamoureux gestellt und ist alsbald daran gegangen, sie zu lösen. So werden wir nun im nächsten Jahre Herrn Lamoureux ein Orchester und zwar ein ausgezeichnetes in St. James-Hall dirigiren und der französischen Musik einen hervorragenden Platz auf den Concertprogrammen anweisen sehen. Herr Lamoureux ist thätig, intelligent, gewandt, von erprobter Ehrenhaftigkeit; er hat in England zahlreiche und vortheilhafte Verbindungen anzuknüpfen und sich sehr hohe Sympathien zu erwerben gewusst. Man kann daher sicher sein, dass ihm seine Aufgabe nicht misslingen und darf mit Gewissheit hoffen, dass er reussiren werde.

Die von Herrn Lamoureux angekündigten vier grossen Concerte werden nächstes Jahr im Laufe des Monats März stattfinden.

Am Tage meiner Abreise wurde bei mir von unbekannter Hand das Programm einer musikalischen Soirée abgegeben, die an demselben Tage im Buckingham-Palaste stattfinden sollte; dasselbe war auf Satinpapier gedruckt und mit dem englischen Wappen en relief ausgestattet. Ich las darauf die Namen: Beethoven, Wagner, Gluck, Meyerbeer, Verdi, Boito und Gounod. Die als Freundin sehr treue Mme. Adelina Patti sollte den Walzer der Estella aus »Les Bleuets« von Herrn Jules Cohen und das Duett aus Mireille »O Magali, du Heissgeliebte« mit dem Tenor Nicolini singen. Mme. Trebelli, Marie Roze, Etelka Gerster, eine deutsche oder ungarische, vielleicht auch polnische Sängerin, welche ausgezeichnet vocalisirt; die Herren Maas und Santley figurirten gleichfalls auf diesem wahrhaft königlichen Programm. Man erblickte darauf auch die Namen zweier mit den Partien der Harfe und des englischen Horns

^{*)} Diese Worte über den »berühmten Professor« zeigen ebenfalls, dass das Papier geduldig ist. D. Red.

zur Begleitung der Cavatine aus »Robert der Teufel«, gesungen von Mme. Marie Roze, beträuer Künstler. Der eine heisst John Thomas, der andere Hontan. Daraus entnehmen wir wenig; es ist aber immerhin von grossem Belang, seinen Namen auf einem im Buckingham-Palaste gegebenen Programm stehen zu sehen.

Man erinnert sich wohl noch der kleinen, niedlichen und frischen Marie Roze, welche in dem »Ersten Glückstage« von Herrn Auber das Lied der Djims sang. Sie kam eben aus dem Conservatoire und war so glücklich darüber, hinausgekommen zu sein, dass nichts auf der Welt sie wieder hätte hinein bringen können. Nun ist sie Mme. Marie Roze-Mapleson und eine der ersten Sängeriinnen von Her Majesty's Theater geworden, wo sie von dem Publikum sehr applaudirt und sehr geliebt wird. Ihre Stimme hat an Fülle gewonnen, ihr Stil sich vervollkommenet; sie weiss bei entsprechender Gelegenheit, zum Beispiel in der Rolle der Elvire, ein richtiges dramatisches Verständnis an den Tag zu legen. Ich kann versichern, dass sie gegenwärtig nicht mehr an das Lied der Djims denkt.

Die Liste aller der hohen Persönlichkeiten, von der Königin bis zur Gräfin von Gleichen, welche die Concerte von Albert-Hall patroniren, dürfte etwas lang sein. Bald ist es an den Künstlern von Covent-Garden, bald an jenen von Her Majesty's, sich dort hören zu lassen und zwar ohne Benachtheiligung derjenigen, welche dorthin kommen, um für ein sehr geringes Entgelt, bios für 25 bis 30 Pfund, in allen Sprachen zu singen und alle Arten von Instrumenten zu spielen. Die grosse Schwierigkeit ist, den Saal zu füllen, in welchem 12,000 Personen Platz finden, ohne sich zu drängen, da die Couloirs sehr geräumig sind, nicht minder die innere Eintheilung bequem und gut ausgenutzt ist. Es ist in der That ein prachtvoller Saal mit seiner monumentalen Orgel und seinem über der Estrade ausgespannten Velum; aber man muss ihn an den für die grossen Aufführungen der Oratorien von Händel und Mendelssohn bestimmten Tagen besuchen und nicht, wenn zum Beispiel Mme. Nilsson dort erst eine englische, dann eine schwedische Romanze singt, welche sie mit einem dem Publikum zugeworfenen Kussbändchen schliesst.

Ich befand mich in London zu derselben Zeit wie Herr Lamoureux, Herr Alphonse Duvernoy, der Violoncellist Delsart, Herr Armand Gouzieu, der eigens von Paris gekommen war (*expressly from Paris*), um bei dem Händelfeste mitzuwirken, und Mme. Montigny-Remaury, deren so correctes, elegantes und sympathisches Talent das englische Publikum jedes Jahr applaudirt. In London spielt sie Pianos von Erard, in Paris jene von Pleyel, was bei der eminenten Virtuosität augenscheinlich eine grosse Unabhängigkeit der Finger bekundet.

In dem Orchester von Covent-Garden traf ich Herrn Steembragger, der dort als erster Solohornist beschäftigt ist und den ich näher zu jener schönen Zeit in Baden kennen lernte, als Berlioz dort Concerte dirigitte. Herr Steembragger, der schon lange als Meister auf seinem poetischen Instrumente gilt, verlässt London am Ende jeder Saison, um im Conservatorium zu Strassburg Unterricht zu geben. Er ist ein Mitglied jener auserlesenen Gruppe von Instrumentalisten, welche dem Institute des Herrn Ella angehören.

Der Violoncellist Lasserre, ein ehemaliger Zögling des Pariser Conservatoires, wo er, noch sehr jung, den ersten Preis erhielt und der sich vor einigen Jahren in London fixirt hat, ist auch ein Theilnehmer der Union musicale von St. James-Hall. Ausserdem dirigit er noch im Verein mit dem Grafen von Dunmore in Grosvenor-Hall das Orchester der *Reunion artistique*, welches der edle Lord und einige seiner Freunde, der Marquis von Lansdowne, der Graf von Latham, Graf Stanhope, Lord Colville, Lord Suffield und der sehr ehrenwerthe Montagu unter dem Präsidium des Prinzen von Wales vor zwei Jahren gegründet haben. Dieselbe besteht aus einem vollstän-

digen, ausgezeichneten und vorzüglich dirigirten Orchester, das weder vor einem Fragment von Berlioz oder von Wagner zurückschreckt, noch vor einer Symphonie von Mendelssohn oder Beethoven. Herr Lasserre führt einen meisterhaften Bogen, so wie er auch die Fülle des Tones besitzt, die man so sehr bei Servais bewunderte. Ein sehr tüchtiger Musiker, componirt er für sein Instrument, wie es wenige Virtuosen im Stande sind. Ich habe von ihm eine Tarantella, eine Reverie und eine Romanze ohne Worte vortragen hören, bei denen der Reiz der Ideen und die Originalität der Form in keiner Hinsicht gegen die Vollendung und Eleganz der Durchführung und der harmonischen Arbeit zurückstehen.

Auch Lord Dunmore ist ein verdienstvoller Componist, der sein Orchester mit einer gewissen Gewandtheit leitet und der sich die Mühe gegeben hat, seine Kunst sehr ernstlich zu studiren, weshalb auch niemand daran denkt, ihm die Vaterschaft an den Werken zu bestreiten, die seinen Namen tragen. Man muss nach England gehen, um *grandi seigneurs* von diesem Caliber anzutreffen.

Ich habe nun Alles oder nahezu Alles gesagt, was ich sagen wollte und kann daher diesen Bericht schliessen.

L. v. St.

Berichte.

Leipzig.

Im dritten Gewandhaus-Concert hörten wir an Orchesterwerken Mozart's Ddur-Symphonie (ohne Menuett), die Zwischeneck- und Balletmusik aus »Ali Baba« von Cherubini und Schumann's Genoveva-Ouvertüre. Fräulein Adele Asmann, die geschätzte Altistin, trug eine »Das Hindumädchen« betitelt Concert-Arie unseres Kapellmeisters Carl Reinecke vor, der sie Lieder von Brahm's »Alte Liebe«, Schubert »Der Tod und das Mädchen« und Schumann »Ihre Stimme« folgen liess. Mit dem Schubert'schen Liede erzielte sie relativ den grössten Erfolg und musste dieses Stück wiederholen. Auf den Vortrag classischer Arien scheint diese Sängerin sich weniger einlassen zu wollen; in ihnen kann sich aber erst der wahre Gesang zeigen. Herr Jean Becker wollte uns mit dem in dieser Zeitung schon mehrfach lobend erwähnten neuen Violinconcert von Friedrich Gernsheim bekannt machen, doch ist ihm sein löbliches Vorhaben nur theilweise geglückt, da er an diesem Abend nicht mehr disponirt zu sein schien. Das schöne Concert konnte unter den obwaltenden Verhältnissen nicht zur Geltung kommen, was wir im Interesse der Composition bedauernten. Referent unterlässt um so mehr Einzelheiten anzugeben, da er die Leser auf den in der letzten Nummer abgedruckten Bericht aus Hamburg verweisen kann, der schon Alles anführt, was er über die interessante und werthvolle Composition Gernsheim's zu sagen wüsste. Herr Hugo Becker debütierte mit Grützmecher's musikalisch recht unbedeutender »Ungarischer Phantasie« für Violoncello, und es freut uns, constatiren zu können, dass er die überaus schwierige Pièce gut vortrug. Sorgfältiges Studium vorausgesetzt, wird der noch jugendliche Künstler in kurzer Zeit unbedingt zu den namhaftesten Vertretern seines Instrumentes gezählt werden müssen.

In der ersten Kammermusik (am 30. October) wurden uns Mozart's Streichquartett (in Es) und Mendelssohn's Streichquartett Op. 44 (in E-moll) von den Herren Concertmeister Schradieck, Bolland (Violine), Thümer (Viola) und Schröder (Violoncell) in prächtiger Ausführung dargeboten; zwischen beiden Streichquartetten stand Schumann's Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 89 (F-dur). Auch das Trio — Herr Kapellmeister Reinecke sass am Clavier — gelang sehr gut und reichlicher Beifall lobte die Ausführenden.

Berichtigung. In unserem letzten Concertberichte ist zu lesen: Lieder von Dessoff, nicht Depoff.

Haftendes Weihnachts-Geschenk!

[194] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidolio.

Oper in zwei Acten

von
L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug

bearbeitet von
G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in E dur und C dur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.
Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

(Zweite unveränderte Auflage.)

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 54 *M.* — In feinstem Leder
Pr. 60 *M.*

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. Beethoven's Portrait, in Kupfer gestochen von G. Goussobach. —
2. Vier Mithäische Darstellungen, geschnitten von Moritz von Schmidt, in Kupfer gestochen von H. Marx und G. Goussobach, nämlich: Eintritt Fidolio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Szene. Fälschen-Szene. Kettten-Abnahme. —
3. „An Beethoven“, Gedicht von Paul Boyss. —
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von Beethoven's Handschrift. —
5. Des vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.) —
6. Vorwört mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

[195] Zur Auswahl von Weihnachtsgeschenken und zur Zusammenstellung musikalischer Privatbibliotheken empfohlen der vervollständigte reiche Katalog von

Breitkopf & Härtel's Lager

solid und elegant gebundener
klassischer und neuer Musikwerke und musikal. Bücher
eigenen und fremden Verlage:

Volkausgabe Breitkopf & Härtel vollständig. — Gesamtausgaben von Bach, Beethoven, Chopin, Händel, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Wagner. — Clavierausgabe der beliebtesten Opern. Ottensche instructive Ausgabe. Pianoforte- und Lieder-Sammlungen. — Musikalische Jugendbibliothek. — Musiker-Schriften, Biographien, Briefwechsel, Essays, historische und theoretische Werke.

Ausführliche Kataloge gratis.

Sofort zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

[196] In meinem Verlage erschien soeben mit Verlagsrecht für alle Länder:

BERCEUSE

pour

Violoncelle

avec accompagnement de Piano

composée

par

ALBERT WEINSTOETTER.

Preis *M.* 1,80.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Zu Festgeschenken empfohlen.

[197] Lager gebundener Musikwerke
von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Musik-Literatur.

| | |
|---|----------------|
| Bach, Joh. Seb. Von Ph. Spitta. Bd. I. <i>M.</i> 48. Bd. II. 24 | <i>M.</i> 7 50 |
| Beethoven, Ludw. van. Von L. Nohl | 9 50 |
| Chopin, Fr. Von Fr. Liszt. (Franz. Ausg.) | 7 50 |
| — Deutsche Ausg. (La Mara.) | 22 00 |
| Händel, G. F. Von Fr. Chrysander. 8 Bde. | 40 50 |
| Haydn, Jos. Von C. F. Pohl. Halbband I. | 5 75 |
| Holstein, Franz von. Von Bultaupt | 43 — |
| Liszt, Franz. Von Ramann | 6 50 |
| Mendelssohn Bartholdy, F. Von A. Reissmann | 32 — |
| Mozart, W. A. Von Otto Jahn. 2 Bde. | 5 70 |
| Mozartiana, herausgeg. von G. Nottebohm | 7 50 |
| Schubert, Franz. Von A. Reissmann | 7 50 |
| Schumann, Robert. Von A. Reissmann | 25 00 |
| Weber, C. M. v. Von M. M. v. Weber. 8 Bde. | 4 — |

| | |
|---|-------|
| La Mara, Musikalische Studienköpfe. 8 Bde. | 6 — |
| Niehl, Musikalische Charakterköpfe. 8 Bde. | 6 — |
| Stielor, Deutsche Tonmeister | 8 — |
| Tondichter-Album. Herausgeg. von Opperl | 78 — |
| Conversationslexikon, Musik., von Mendel, Reissmann. 4 Bde. | 47 50 |
| Lexikon, Musk., von Dommer (Koch) | 40 — |
| Sammlung musikalischer Vorträge. I. Serie | |

[198] In meinem Verlage erschien soeben mit Verlagsrecht für alle Länder:

Frühlingsmythus

(Gedicht von H. HEINE)

für Sopransolo, Frauenchor und Orchester

componirt

von

Franz von Holstein.

Op. 45.

(No. 6 der nachgelassenen Werke.)

Clavierauszug von Carl Wolf.

Pr. 4 *M.*

Chorstimmen: Sopran 1, Sopran 2, Alt à 50 *S.*

(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[199] In meinem Verlage erschien:

CONCERT

(No. 2)

für die Violine

mit Begleitung des Orchesters

von

Joachim Raff.

Op. 206. A moll.

Partitur netto 10 *M.*, Solostimmen 3 *M.*, Orchesterstimmen
17 *M.*, Clavierauszug mit Solostimmen 9 *M.*

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 17. November 1880.

Nr. 46.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die historischen Grundklassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600. (Fortsetzung.) — Die Weibe des Frankfurter Opernhauses. II. — Die Aufführung von R. Wagner's Tannhäuser in Paris 1864. — Anzeigen und Beurtheilungen (Für Horn [K. Kling, Fünfzehn classische Transcriptionen]). — Berichte (Leipzig, Kopenhagen und Hamburg). — Anzeiger.

Die historischen Grundklassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600.

Von Dr. Guido Adler.

(Fortsetzung.)

Die Betrachtung dieser contrapunktischen Gattungen hat von den verschiedenartigen Einsätzen verschiedener Stimmen direct zu den formalen Gruppen geführt. Es wird daher an der Zeit sein, sich über das Princip der Betrachtungsweise derselben Rechenschaft zu geben.

Jedes Tonstück enthält die bisher angeführten, unter verschiedene Kategorien vertheilten, musikalischen und, wie die Betrachtung ergab, manchmal auch auserspecificch-musikalischen Elemente in sich zu einem mehr oder weniger einheitlichen Ganzen vereint. Die einer gewissen Anzahl von Tonstücken gemeinsamen Eigenthümlichkeiten, infolge deren man sie zu einer Gruppe schichtet und sie von anderen Stücken resp. Gruppen sondert, können abstract mit dem Namen »die formalen Eigenschaften« bezeichnet werden. Die Uebertragung der letzteren auf die Gruppen selbst und die Vereinigung der beiden Bezeichnungen schafft den Ausdruck »formale Gruppen«.

Als einfachste, aber wichtigste Formalgruppe ist das einstimmige Volkslied zu nennen. Obzwar dieses Fundament der Tonkunst nur in spärlichen Ueberresten vorhanden ist und diese Ueberreste ob ihrer torsalen Natur nur einen Rückschluss auf das Lied in seiner ursprünglichen Gestalt gestatten, kann als wesentliche Beschaffenheit desselben die symmetrisch-melodische Structur angesehen werden. Eine zweite, in ihrer Allgemeinheit nicht feststehende Annahme, spricht demselben die natürliche Tonalität zu. So oft das Lied eine Verbindung zu musikalischen Producten eingeht, sei es, dass es die Grundlage von mehrstimmigen Compositionen bildet, sei es, dass es in ein Verhältniss tritt zu dem Kirchengesange, wollen die genannten Eigenschaften mit Gewalt durchbrechen, was aber von sehr verschiedenem Erfolge begleitet ist. Schon in dem ältesten Kirchengesange treten einzelne Arten, die Hymnen und Lamentationen, auf, welche eine embryonale Structur manifestiren. Deutlicher ersichtlich ist dies schon bei den Sequenzen, welche im 9. Jahrh. insbesondere in der St. Gallener Klosterschule beliebt waren und einem specifisch-musikalischen Bedürfnisse ihre Entstehung verdanken, indem die Hallelujah-Vocalisen, allmählig von diesem Worte, eigentlich von dem letzten Vocale dieses Wortes, losgetrennt, kraft ihrer eigenen melodischen Structur Worte erhielten, also gerade das verkehrte Verhältniss der Ton- zur Dichtkunst auf-

trat, als die Geschichte bisher anzuweisen hatte. Geschlossener in der Structur waren die der genannten Schule entstammten Laudes und Tropen, welche letztere nach Ekkehard's Ausspruch geradezu nach Psalter und Rotte erfunden sind, d. h. als originäre tonliche Verbindungen aufgetreten sind. Je zwei oder mehrere Phrasen wurden nach derselben Melodie gesungen. Die erste und letzte, manchmal auch eine der mittleren Phrasen haben zumeist ein eigenes, nicht wiederholtes Melos. Das Motiv der ersten Phrase klingt zuweilen in den Mittelstrophen an. Mitunter ist die Anordnung derart, dass jede der geschlossenen Strophen nach einer stets wiederkehrenden Melodie, die Schlussstrophe in einer höheren Tonlage gesungen wird. Die Tonalität dieser Gesänge ist immer streng kirchlich.

Eine Mittelstellung zwischen den Sequenzen (zu welchen man im weiteren Sinne auch die Tropen und Laudes zählt) und dem Volksliede nehmen die Bittgesänge ein, welche als Volkssequenzen im Gegensatz zu den Klostersequenzen im 10. Jahrh. in Aufnahme kamen. Einer einleitenden Anrede folgen die in kleinen Phrasen wiederholten Bitten, deren Schluss das rituelle *Kyrie eleison* bildet. Die herrlichsten Blüten kirchlicher Tonkunst, wie das *Stabat mater* und das *Dies irae*, gehören dieser Gruppe an.

Neben diesen einstimmigen kirchlichen Gesängen treten weltliche Gesänge auf, welche, verschieden vom Volksliede, demselben in vieler Beziehung sich nähern, nämlich die Kunstgesänge der Troubadours, Minne- und Meistersinger. Die Gesänge der Troubadours, ihrer Entstehung nach dem 11. Jahrh., ihrer Ausbildung dem 12., ihrem Niedergange nach dem 13. Jahrh. angehörig, haben klar, verständlich gegliederte Weisen mit einer entwickelten Melodik und entschiedener Neigung zur Dur- und Moll-Tonalität. Ihre liedmäßige Melodik über den nach dem natürlichen Rhythmus in Hebung und Senkung gebildeten Vers erhebt sich zu einem in sich gerundeten, auf Wechselfeitigheit seiner Theile und symmetrischer Gliederung beruhenden einheitlichen Ganzen. Kühner Wechsel zwei- und dreitheiliger Rhythmen in proportionalen Verhältnissen, sowie gewisse tonische Wendungen und Schlussformeln sind Allen gemeinsam. In rhythmisch verschiedenen Arten treten die Gesänge der Minnesinger vom 11. bis 14. Jahrh. auf. Sie sind entweder vorherrschend rhapsodisch-rezitirend gehalten, in den Zeitwerthen der Töne durch die Sprachmetrik bestimmt und nur bei den Schlussfällen markirt und fermirt, oder sie nähern sich mehr dem weltlichen Liede und zwar durch die Dreitheilung der Strophen in zwei gleiche Stollen mit einem für beide Stollen gleichen Melos und in den

Abgesang, dessen letzte Zeilen, wenn sie dem Anfange der Stollen gleichen, auch das gleiche Melos, jedoch mit den notwendigen Abänderungen erhalten. Die Haupttöne werden häufig mit raschen Wechselnoten verziert. Diese Liedform findet sich zu Hunderten in den späteren mehrstimmigen Bearbeitungen. Abweichend von dieser Gestaltung sind die Gesänge, die sich noch mehr dem Volksliede nähern, so insbesondere die Leich, welche in Folge ihrer stropfenlosen Versart auf eine musikalische Structur hingewiesen, zumeist durchcomponirt, d. h. nach rein melodischem Gefüge gestaltet sind. Der psalmodirenden kirchlichen Vortragsweise nähert sich der »Ton« der Meistersinger (vom 14. bis 16. Jahrh.), deren Gesänge sich in der metrischen Structur an die Dreitheiligkeit der Minnegesänge anschliessen. Specifisch musikalisch Neues bietet keine der letzterwähnten einstimmigen Kunstgesänge.

Die geistlichen und weltlichen Gesänge bilden das Ferment der mehrstimmigen Musik. Zu einem solchen, gehaltenen Gesänge *tenor* (Haltestimme) fügte der Tonsetzer eine zweite, dritte etc. Stimme, bald oberhalb, bald unterhalb desselben. Die ältesten Arten der mehrstimmigen Musik seit den Zeiten des *Discantus* beziehen ihre Unterscheidungs Momente von der Hinzufügung eines Textes, resp. von der Textlosigkeit. Gesänge mit Text waren die *Cantilenen*, die vorzugsweise Reimevangelien sind, die *Rondellen*, die schon bei ihrem ersten Auftreten nach Halb- und Ganzschluss gegliedert sind und die übrigen musikalisch nicht specificirten Kirchengesänge. Gesänge mit verschiedenem Texte waren die *Motetten*, welche sich dadurch auszeichneten, dass sie zu dem Tenor einen Denk-spruch (*Motet*) hinzufügten. Gesänge mit oder ohne Text waren die *Conducten*, deren Tenor ausnahmsweise weder einem bereits bestehenden kirchlichen noch weltlichen Gesänge angehörte, sondern von dem Tonsetzer frei erfunden war, und die *Organa*, in der Bedeutung von mehrstimmigen Formalgattungen noch weniger erforscht als die Vorhergenannten. Diesen *Incunabeln* der mehrstimmigen Singemusik kam eine gemeinsame *Factur* zu, nämlich die successive Composition einer Stimme auf oder unter die vorher fertige, eine *Mache*, die von Johannes de Muris, welcher nach dem Tenor das *Triplum*, den *Motetus* und endlich das *Quadruplum* setzt, ferner von Egidio de Murino, welcher nach dem Tenor den *Contratenor*, das *Triplum*, das *Superius* und endlich den *Motetus*, ja sogar noch von Gioseffo Zarino im 16. Jahrh. erwähnt wird. Wenn der Tenor dem Tonsetzer nicht ausreichte, um seinen *discantirenden* Versuchen Genüge zu leisten, so wurde der Tenor oder ein Bruchstück desselben in der nämlichen Stimme noch einmal gesetzt, ohne dass aber diese Wiederholung oder Zertheilung der Haltestimme einem zielbewussten Streben des Tonsetzers nach Symmetrie hätte Genüge leisten sollen.

Gegen das Ende des 15. und den Anfang des 16. Jahrh. kam neben dieser Bearbeitung, richtiger Setzung von Stimmen über und unter den Tenor, welche mit dem Ausdrucke »*super tenorem*« bezeichnet wurde, eine zweite Art, nämlich die den Tenor in seine melodisch bedeutenden Tonschritte und Tonphrasen scheidende und aus denselben imitatorisch die übrigen Stimmen bildende, eigentliche musikalisch-thematische Bearbeitung »*ad imitationem moduli*« auf. Gar mannigfaltig und bei ihrem ersten Auftreten äusserst zerrissen waren die Versuche, die durch zwei Jahrhunderte dieser Auffassung des Tenors als eines Themas vorausgegangen waren. Die ersten schüchternen Bemerkungen darüber werden von Johannes de Garlandia gemacht, welcher die »*Colorirung*« einer mehrstimmigen Composition vorerst in einem regelmässig geordneten *Discant* (*sonus ordinatus*), hierauf in der Verzierung der Stimmen (*florificatione*), endlich in der Wiederholung einer Tonphrase entweder in derselben oder in verschiedenen Stimmen zu verschiedenen Zeitmomenten (*repetitione ejusdem sive di-*

versae vocis) anstrebt. Eine bald sehr beliebte Art der Nachahmung wurde der *Pes ascendens* und *Pes descendens*, die stufenweis auf- oder abwärtsgehende Wiederholung einer Tonphrase in einer Stimme, eine musikalische Structur, welche für die Folgezeit von der grössten Bedeutung werden sollte.

Aus diesen zu einer höheren symmetrischen Einheit noch nicht gediehenen constructiven Elementen waren die Formalgattungen der weltlichen und geistlichen mehrstimmigen Lieder zusammengesetzt, deren formale Ausbildung eben die Geschichte dieser zu einer zielbewussten Einheit führenden Structur-elemente bildet. Die ältere Bearbeitung des weltlichen Liedes (bis Dufay) brachte die Hauptstimme in der Oberstimme und hatte sogar manchmal eine Zwei- oder Dreitheilung je mit verschiedenen Schläüssen. In dem Kampfe mit dem *Discantus* wurde der Tenor unterworfen und musste erst allmählig seiner melodischen Structur Geltung verschaffen. Die niederländische *Chanson* ist gerade dadurch von dem deutschen mehrstimmigen Volksliede zu unterscheiden, dass das letztere eine unbegabte melodische Textur schon in den uns bisher als ersten Blüten dieser Formalgattung überlieferten Stücken aus dem Locheimer Liederbuche (um das Jahr 1400) aufweist, eine Textur, deren scharfe tonliche Logik gerade darin zum Ausdruck kommt, dass dem »an der Spitze stehenden melodischen Gedanken, der, wenn auch nicht bedeutend, so doch entwickelungsfähig ist, ein mit strenger musikalischer Consequenz aus dem ersten Motive gebildeter Gegengedanke folgt.«*) An diese reihen sich die weiteren Bearbeitungen, ohne dass dieselbe *Cadenz* zweimal gebracht wurde, ferner Verkürzungen und Erweiterungen des Themas, worauf gewöhnlich ein schon vorher als *Mittel-satz* gebrauchtes melodisches Glied den Schluss bildet.

Die niederländischen *Chansons* waren vorwiegend *contrapunktische*, durchaus *polyphone* Uebearbeitungen des Tenors. In den französischen, zumeist an die niederländischen sich anlehnenden, mehrstimmigen *Chansons* finden sich verschiedene Abarten: vorerst solche, welche sich entweder in ihrem Aufbau der musikalischen Abtheilungen mehr nach den *Versabsätzen* richten, wie die Gesänge *Claudin Sermisy's*, ferner solche, welche rein musikalische Wiederholungen ganzer unveränderter Partien haben, »von denen man manchmal nicht weiss, ob sie aus einem Streben nach tonlicher Symmetrie oder aus dem Wunsche entsprungen sind, schneller fertig zu werden, und endlich die französische *Canzone*, welche in ihrer späteren Erscheinungsform des 16. Jahrh. durch die dem Thema folgenden Widerschläge in der Oberquint die Keime der späteren *Quintfuge* birgt.

Den mehr *choralmässig* gehaltenen mehrstimmigen weltlichen Liedern wurden vor und nach der Reformation häufig geistliche Texte unterlegt, eine Gewohnheit, die der Einführung der Choräle in die protestantische Kirche sehr zu statten kam. Aber trotz der im Ganzen strengeren Haltung des Choralis in der protestantischen Kirche und ungeachtet der hier vorzüglich begünstigten Setzung der Haupt- in die Oberstimme dürfte den Chorälen der protestantischen Kirche, ohne den früheren chorartigen Liedern und den gleichzeitigen, sowie den späteren katholischen Chorälen nahe zu treten, eine selbständige Formalgruppe mit der Bezeichnung »*protestantischer Choral*« im kunstwissenschaftlichen Sinne nicht zuertheilt werden, sondern es kommt diesen confessionellen Abzweigungen im Vereine mit den chorartigen Liedern vor der Reformation der umfassende Name »*Choral*« zu.

Diese Gruppe führt zu jenen Gruppen von Liedern, mit welchen sie ob ihrer textuellen Behandlung, der scharfen Trennung der *Versabsätze* in einem engen Zusammenhange steht. Die Art und Weise, die *cantable* Melodie, den *declamatorischen*

*) Arnold, »Das Locheimer Liederbuche.«

dem Versmaasse analogen Rhythmus aus dem Imitationen-geflechte der contrapunktisch mehrstimmigen Lieder zu befreien, findet sich am vorzüglichsten in den mehrstimmigen italienischen Gesängen ausgeprägt, welche nach ihrem ästhetischen Charakter am weitesten von der zuletzt genannten Choralgruppe stehen. Die *Frottole*, durchaus italienischem Boden entsprossen, reagirte lange Zeit gegen die Contrapunktik, unterlag aber dem mächtigen Zuge der Zeit nach polyphoner Stimmführung und erhob sich als edlere Gattung zum *Madrigal*, während sie das letzte Restchen ihres leichten Gefüges in der *Villote* und *Villanelle*, welche sogar locale Färbung annehmen und in ihrer leichten Tonfügung scharf an der Grenze zwischen Kunst- und Volksmusik stehen, zu retten bestrebt war. Die Eigenschaften, die diese Zwillinge, *Madrigal* und *Villote*, von einander unterscheidbar machen, sind in untrennbarer Weise in der *Frottole* enthalten. Gewisse gleichreimende *Verspaare* und *Refrainverse* bieten den Anlass zur Wiederholung ganzer, zumeist im einfachen Contrapunkt gehaltener musikalischer Sätze. Tonrhythmus und Wortaccent verbinden sich gleichsam chemisch mit einander und legen den Grund zur Periodisirung der Tonphrasen der folgenden Zeiten. Die *Madrigale* bürgerten sich rasch bei allen musikalischen Nationen ein. Versuche, wie die *Jacob Regnard's*, die *localen*, *territorialen Villoten*, welche, durchaus im einfachen Contrapunkte, Note gegen Note, geführt, die Harmonien oft in unmittelbarer Folge aneinander prallen lassen, ohne aber damit ästhetische Zwecke behufs Verdeutlichung des Textes zu verbinden oder sonstige interessante harmonische Versuche zielbewusst, wie dies die *Madrigalisten* insbesondere der späteren Zeit thaten, anzustellen, sondern die lediglich naturalistische Harmonieverbindungen sind, nach Deutschland zu verpflanzen, misslangen gänzlich.

Durch die häufig angewandte Wiederholung der metrischen Form der *Sonette*, *Capitoli* und der übrigen italienischen Strophenarten auf die musikalische Rhythmik, sowie durch die genaue Einsetzung der Worte der übrigen Strophen in die erste in Musik gesetzte Strophe ergab sich gewohnheitsmässig ein Schema, das schon von vornherein componirt und erst nachher mit den metrischen Versen ausgefüllt werden konnte, ein Schema, welches *Aër in abstracto* genannt wurde, in verschiedenen Arten auftrat als *aër de versi latini, modo de cantor sonetti, modo de cantor capitoli* (Terzinen). Aus dieser observanzmässigen Bearbeitung abstracter Formen entwickelte sich die *Aria*, welche in der uns geläufigen Bezeichnung als rein musikalisches, von der Dichtung losgelöstes Schema erst 1616 auftritt.

Neben diesen bisher genannten temporären, man könnte bei Einigen sagen, ephemeren mehrstimmigen Formalgruppen treten zwei selbständige Gruppen auf, deren Keime auf die ersten mehrstimmigen Versuche zurück- und bis auf unsere Zeit hinreichen. Als einstimmige Tonstücke treten sie schon viel früher auf: die *Messe* mit dem ersten geregelter Kirchendienste, die *Motette*, ursprünglich der *Motetus* als Denk- spruch zu einem Tenor gesetzt, welcher eine, zwar bisher nicht historisch genau dargelegte, doch unzweifelhaft in die Frühzeiten unserer Musik zurück zu verlegende Entstehung haben muss, denn sonst hätte er nicht als Denk- spruch dem Tenor in den Incunabeln der mehrstimmigen Musik aufgesetzt werden können. Während die *Messe* nur aus kirchlich-rituellen Rücksichten die angelegentlichste musikalische Bearbeitung von Seiten der *Discantisten*, *Contrapunktisten* und *Tonsetzer* erfuhr und ihre Theilung in die verschiedenen *Messensätze* nicht specifisch musikalischen Anforderungen verdankt, erstarkte die *Motette* in ihrem harten Kampfe um das Dasein mit den übrigen Formalgattungen zu stählerner Festigkeit und einer die übrigen nicht direct dem Ritus dienenden Gruppen nicht nur an Le-

bensdauer, sondern auch in tonlichen und symmetrisch constructiven Eigenschaften überragenden Vorzüglichkeit.

Der Tenor bildet auch hier den Stützpunkt; er ist entweder ein kirchliches Ritualmotiv oder ein weltliches Lied oder endlich von dem Tondichter frei erfunden. Da die *Messen* und *Motetten* gewöhnlich nach dem Tenortextanfange benannt wurden, kamen für die *Messen*, bei welchen der Tenor frei erfunden war, eigene Benennungen auf z. B. *ssino nomine* (ohne Namen), oder *primi, secundi, . . . cujusvis toni* (nach dem ersten, zweiten . . . nach jedem Kirchentone) oder nach Solmisationssilben, das sind Silben, die behufs leichterer Erlernung der Tonhöhen und Unterscheidung der zu Sechstoreihen verbundenen Töne im 11. Jahrh. eingeführt worden sind, oder nach contrapunktischen Eigenheiten wie *ad fugam* (in cano- nischer Nachahmung) etc. *Messen* über von dem *Tonsetzer* fremden Kunstcompositionen entlehnte Tenores hiesien *Missaeparodias*. Auch *Untermischungen* geistlicher und entlehnter oder selbsterfundener weltlicher *Tenores* in einem und demselben Stücke sind nicht selten.

Die textuelle Theilung des ersten *Messensatzes* in das *Kyrie, Christe, Kyrie* bot Veranlassung zu einer analogen musikalischen Theilung. Schon bei *Busnois* ist das *Kyrie* in der *Omme-armé*-Messe derart getheilt, dass das Lied zuerst auf seiner geböhrigen Tonstufe, dann modificirt auf der Oberquinte und endlich wieder in der ursprünglichen Lage contrapunktisch umgearbeitet ist. Insbesondere waren *Episoden* in, von der Hauptmensur verschiedener, Mensur beliebt und ein Mittel zu symmetrischer Structur. *Obstinate* wiederholte *Notengruppen* und *Paukenbläse* unterstützten diese Bestrebungen. Gegen die gerade in den *Messensätzen* zumeist angewandte speculative *Contrapunktik*, welche den rituellen Tenor und seinen Text oft bis zur Unkenntlichkeit ver- und umarbeitete, treten mehrmalige *Reactionsversuche* behufs Reinerhaltung des kirchlichen Tenors, jedoch zumeist ohne Erfolg, auf.

Mit der *Messe* war die *Motette* in stetem Wechselverkehr, so zwar, dass sogar *Motetten* zu *Messen* ausgeweitet wurden. Die *Motette* entnahm den übrigen Formalgruppen die in denselben zur Entwicklung und Ausbildung gediehenen musikalischen Elemente, was bei dem ihr zukommenden Reichtume an verschiedenartigen Texten — *Magnificat*, *Lamentationen*, *Mariengesänge*, *Heiligengesänge*, *Psalmen Davids*, *Tedeum*, *Stammbaum Christi*, *Sequenzcompositionen*, *Trauermotetten* (*Complaints*), politische (Haus-, Hof- und Staats-) *Motetten*, *Eklogen* etc. — in umfangreichem Maasse möglich war. In ihr krystallisirten sich die polyphonen Elemente der übrigen Formalgruppen zu einem symmetrischen Gebilde. Freiere Imitationen wechselten mit strengeren cano- nischen Stimmführungen ab. *Zweithelligen Motetten* mit einem ersten Theile, welcher eine Art eines kleinen harmonisch volltönigen *Präludiums* der Stimmen bildet, dem als zweiter Theil ein in fugenmässiger Weise gearbeiteter *Nachsatz* folgt, stehen dreitheilige *Motetten* gegen- über, welche in wohlberechneter Steigerung den ersten Theil in den breit und ruhig gelagerten Massen des *perfecten* (dreitheiligen) *Tempus*, den zweiten in den bewegteren Massen des *imperfecten* (zweithelligen) *Tempus* bringen und das Ganze mit einem verhältnissmässig raschen Satze in ungerader Bewegung abschliessen. Sogar nach tonlichen Contrasten gebildete *Motetten* treten im 16. Jahrh. auf, deren erster Theil reich durchgeführt ist, deren zweiter Theil *Duos* einzelner Stimmen abwechselnd mit Antworten des vollen Chores bringt und deren dritter Theil schwungvoll belebt ist.

(Schluss folgt.)

Die Weihe des Frankfurter Opernhauses.

II.

Was die Muse am Schluss des Festspiels sagt: »Euch steht's bevor, im neuen Reich die Bühnenkunst zu führen« — das grosse prophetische Wort, es musste in der ersten Vorstellung wenigstens den Keim zur Vollführung zeigen. Mozart's »Don Juan« war dafür ein Prüfstein. Denn wie wir in Rücksicht auf Bühnenmusik das Grösste hier sehen, was künstlerische Kraft vermochte, so liegen in der scenischen Darstellung dieser Oper so viele Räthsel, dass die Berufensten sie noch nicht alle lösten. Die Frankfurter Bühne aber hat einen bedeutenden Schritt zur Lösung dieser Räthsel gethan. Eine kleine Schilderung der Scenerie möge dies zeigen.

Die erste Scene zeigt uns eine grosse Vorhalle eines Palastes im romanischen Stil mit kurzen Rundsäulen und grossen Halbkreisbogen ausgeführt. Links sehen wir ein Stück vom Palast, eine Treppe zum zweiten Stock, einen Gang ebener Erde; rechts den Ausblick auf einen grossen Garten. Donna Anna kommt mit Don Juan aus dem Erdgeschoss, der Vater später zur Treppe herab, Leporello kann sich hinter die Säulen verstecken und dahinter sein Selbstgespräch halten. Don Juan und Leporello können durch den offenen Garten entfliehen. So ist der Vorgang einfach und natürlich.

Die zweite Scene zeigt uns eine einsame Herberge an der Landstrasse; davor ein Brunnen mit Madonnenbild, im Hintergrund eine Landschaft. Donna Elvira kommt in einer Sänfte getragen vor die Herberge und klagt umher suchend den Lüften ihr Leid. Don Juan und Leporello verstecken sich hinter dem Madonnenbilde. Auch im zweiten Act erscheint Elvira in dieser Herberge — nicht im Hôtel garni zu Sevilla, wie mans an anderen Orten sieht — die Vorstellung des Einsamen, welche das Mitleid für die Verlassene erweckt, wird damit erhalten. Hier kommen auch Don Ottavio und Anna vorbei. Die dritte Scene zeigt Don Juans Palast im Hintergrund; die Strasse führt vorbei, auf der die Bauern im Hochzeitzuge kommen. Hier spielt die Scene zwischen Don Juan und Zerlina, dann auch die zwischen Masetto und Zerlina. Eine Trennung dieser beiden Scenen durch die Einschlebung der Scene mit Donna Anna wäre indes natürlicher.

Der Glanzpunkt des ersten Acts war dann die Ballcene im Landhause Don Juan's. Wir schauen in einen grossen romanischen Saal mit hohen Rundbogen. Rechts durch einen mächtigen Bogen sehen wir in einen zweiten Saal, wie der vordere mit Gästen gefüllt und prächtig erleuchtet; links blicken wir durch einen anderen Bogen in den offenen Garten. Ueber einem üppigen Pflanzenwuchs erglänzt ein tief blauer andalusischer Himmel, vom schönsten Mondlicht durchleuchtet, gegen die Kerzenbeleuchtung ein feenhafter Contrast. Im vorderen Saal stellt Leporello die Tänzer zum Menuett, dessen Musik aus dem Vordergrund (dem Orchester) klingt. Nach einer Weile beginnen ein paar Geiger auf einer Bühne am Eingang zum zweiten Saal einen Contre-danse, und die Gesellschaft im zweiten Saal tanzt diesen Tanz. Dann fängt ein Orchester auf einer Bühne zur Linken den Walzer an und im Garten hüpfen die lustigen Bauern. So werden Don Juan's Worte zum ersten Mal hier ausgeführt:

| | |
|--|--|
| »Chi' l minuetto,
Chi' la folia,
Chi' l' alemana
Forai ballar.« | »Hier Minuetto,
Dort die Folia
Dort dann den Walzer
Lustig im Tritt.« |
|--|--|

Die dreifache Musik mit dreifacher Scene und dreifachem Tanz und alles in bester Ordnung harmonisch in einander gefügt, dazu der Contrast der dreifachen Beleuchtung; es war ein so zaubervoller, berauscher Moment, dass man hören und Sehen vergass und in Entzücken schwelgend bei dem Schrei

Zerlina's wohl begriff, dass selbst stärkere Geister wie Zerlichen hier ihre Pflicht vergessen konnten.

Ich will hier abbrechen, um noch Einiges über die Sänger zu sagen. Der jüngere Beck spielte Don Juan. Es sind über 25 Jahre, seit ich den Vater Beck auf der Frankfurter Bühne sah. Sein Bild ist mir so unaussprechlich, dass ich glaubte jenes frühere Bild heute wieder zu sehen. Nur war jenes etwas voller, zugleich auch beweglicher. Aber das sanguinische Element, was des älteren Beck ganzes Wesen durchzog und seiner Stimme den berausenden Charakter gab, habe ich bei keinem anderen Sänger in gleichem Masse gefunden, wie hier bei dem jungen Beck. Was seinem Gesang heute einen (relativ) hohen Werth giebt, ist seine Wiener Geburt und künstlerische Erziehung. Hier ist nichts von oratorischem Declamiren, wie die Jünger von Wagner es heute üben; hier ist wirklich echter, voller, gesättigter Gesang, ein natürlicher Rhythmus, wie er (mit Ausnahme der Oesterreicher) den gesammten deutschen Künstlern entflohen zu sein scheint. Ich habe seit vielen Jahren zum ersten Mal wieder so singen hören, wie Mozart, der Oesterreicher, gesungen haben muss.

Frau Wilt aus Wien sang die Donna Anna. An Wucht und Schönheit des Organs, wie Fertigkeit des Singens steht sie Beck nicht nach. Nur das Sanguinische hat sie nicht in dem Masse wie Beck, jenes dämonische Wesen, was in »Ton, Blick und Stimme« (wie Donna Anna sagt) sogleich das Zaubrerhafte, unbesieglche Wesen verkündet. Ihre Donna Anna war gross als Tochter des Granden, als Rächerin des Vaters; aber weniger Sympathie erweckte sie als Verlobte, als das Mädchen, das sich schuldig weiss, durch ihre Liebe zu Ottavio des Vaters Tod veranlasst zu haben und doch mit Innigkeit dem Manne ihres Herzens zugethan ist. Frau Moran-Olden sang die Elvira. Ihre Stimme ist nicht so gross wie die von Frau Wilt, doch klangvoll und wohlgebildet. Ihr Wesen ist zarter, weiblicher als von Frau Wilt; für Elvira deshalb wohl geeignet. Im Ensemble, Quartett und Terzett im ersten Act, bildeten die Damen schöne Gegensätze, die zur Charakterisirung des Stückes viel beitragen.

Herr Niering sang die Rolle des Comthur. Eine bedeutende Stimme, ein würdevolles Wesen machen diesen Künstler zu einem trefflichen Repräsentanten des alten Granden. Herr König ist ein angenehmer Ottavio. Er weiss diesem für zweideutig gehaltenen Charakter das rechte Colorit zu geben durch edles und männliches Wesen und klaren, ansprechenden Gesang. Den Leporello spielte Herr Baumann, ein Mann von stattlicher Gestalt und Stimme, der es vermochte, selbst im Presto noch die Register-Arie verständlich zu singen, wenn auch weniger schön als seine übrigen Gesänge. Im zweiten Act den Mummenschanz spielte er ein biischen ernsthaft, einzelne Drolieren darin standen ihm deshalb weniger gut, weil dem Ganzen ein Zug von Grazie fehlte. Auch Masetto hatte einen wackern Vertreter an Herrn Brandes, und Zerlina — Fräulein Epstein — war einzig in ihrer Art. Denken Sie Sich eine kleine schwarze Jüdin, scheinbar im Alter von 16 bis 17 Jahren,*) so gross, dass der lange Masetto vor ihr knien muss, wenn er sie umarmt, mit ein paar hübschen naiven und doch schelmischen Augen und einer Stimme so zart, wie Schneewittchen oder Doruröschen, ein kurzes Kleidchen und rothes Hüubchen dazu, wie Rothköppchen, dann haben Sie die kleine Hexe, die dem Masetto den Kopf verdreht und Don Juan bezaubert. Es war wirklich etwas kindlich Naives, ausserordentlich Anmuthendes in dieser Erscheinung; ein glockenreiner Gesang, die fertigsten Coloraturen erreichten ihr selbst die Herzen ernsthafter Männer zu gewinnen.

Nehmen wir dazu noch Chor und Orchester, die seit Jahren

*) Wie ich höre, ist sie bereits drei Jahre auf der Bühne.

hier eine treffliche Schule genossen, dann fehlte nichts, um in der Hand eines Mannes, wie Dessoff, auch nach wenigen Wochen eine Vorstellung von ausgezeichneter Schönheit zu Stande zu bringen. Ein Geist hoher Ordnung, planvollster Anlage durchzog die ganze Vorstellung; man erkannte die Wirksamkeit einer Intendanz, die das zu erfüllen trachtet, was die Muse in dem Festspiel bedeutsam verkündete. *Heinrich Becker.*

Anmerkung. Anknüpfend an die letzten Worte von der „hohen Ordnung und planvollen Anlage“, welche die ganze Vorstellung durchzog, fragen wir noch, wie sich diese Vorstellung mit denjenigen Punkten abgefunden hatte, die seit Jahren von Kennern Mozarts ventilirt werden. Welche Uebersetzung wurde gebraucht? wie verhielt es sich mit den Posaunen? dem „Chor“ am Schluss des ersten Actes? dem Finale? überhaupt mit Allem, was Mozarts Partitur enthält, der Schlendrian oder Dünkel bisher aber nicht berücksichtigt hat? Hier, scheint es uns, müsste ein neues Theater zunächst einsetzen, wenn den Aufführungen desselben eine mehr als vorübergehende Bedeutung zuerkannt werden soll. Es ist charakteristisch für unsere im Decorationsluxus schwelgende Zeit, dass der erste Gedanke sich immer auf die Ausstattung richtet und zunächst hierin Neues einzuführen versucht wird. Bei der Eröffnung eines Prachtbaues liegt dergleichen allerdings nahe genug; aber Pflicht der musikalischen Blätter ist es, auf das hinzuweisen, was die Hauptsache bleibt. Das Schicksal dieser Werke liegt in den Händen der Directoren unserer Theater; diese besitzen allein die Mittel, um die musikalischen Bühnenwerke in ihrer wahren Gestalt lebendig zu erhalten, daher sollen sie es auch thun, und die Kritik muss sie hierzu beständig ermahnen. Unsere Zeitung hat noch eine ganz besondere Veranlassung hierzu, denn in diesem Blatte veröffentlichte der sel. B. Gngler seine eindringenden kritischen Aufsätze über den Don Giovanni, und wir betrachteten es gleichsam als Vermächtniss von ihm, in seinem Sinne fortzufahren. An eine nachhaltige Besserung in der Aufführungsweise der classischen Oper glauben wir erst, wenn wir hören, dass man anfängt, das Orchester von den modernen Auswüchsen zu reinigen und wieder treu auf Sinn und Brauch der früheren Zeit zurück zu gehen. Richtet man sich selbst in dem decorativen Theile so peinlich genau nach den Angaben des Originals, so dürfte man wohl noch mehr erwarten, es werde auch im Musikalischen geschehen, denn um ein musikalisches Werk handelt es sich hier doch nur. Wer Muth und Einsicht besitzt, hierin — den gegenwärtigen Vorurtheilen trotzend — voran zu schreiten, der wird allerdings ein Führer unseres musikalischen Theaters werden können. *D. Red.*

Die Aufführung von R. Wagner's Tannhäuser in Paris 1861.

Ueber diese zu ihrer Zeit vielbesprochene Aufführung giebt ein Augenzeuge in der „Gegenwart“ Nr. 39 vom 25. Sept. 1880 noch einige Erinnerungen und Ansichten zum Besten, welche die Angelegenheit von einer neuen Seite zu beleuchten suchen. Aus diesem Grunde theilen wir dieselben im Wesentlichen mit und lassen sodann einige Bemerkungen zur Berichtigung folgen.

„Ein glückliches Zusammentreffen — erzählt der Verfasser (Herr A. Mützelburg) — machte es mir möglich, dieser hochinteressanten Aufführung beizuwohnen. Hans von Bülow, zu dem ich schon 1850 in Berlin als Student in freundschaftliche Beziehungen getreten und dem ich, soweit es mir meine sehr beschränkten Kräfte gestatteten, in seinem rastlosen und opfermüthigen Kampfe für die neue Richtung der Musik redlich zur Seite gestanden — war nach Paris hinüber gekommen, und an seinem Meister in dieser bewegten Zeit nahe zu sein, und an seiner Seite sah ich [am 13. März 1861] diese wunderbare und aufregende Darstellung an mir vorüberziehen, die also nicht nur sachlich, sondern auch persönlich meine vollste Theilnahme in Anspruch nahm.

„Später, im Mai, nach Deutschland zurückgekehrt, hörte ich die wunderlichsten Ansichten über den Verlauf dieses Abends und den ‚Fall‘ der Wagner'schen Oper. . . Was Rich. Wagner selbst über die drei Aufführungen seines Tannhäuser in Paris veröffentlichte, las ich zwar — doch wusste ich bereits, dass von diesem eigenthümlichen Manne keine Objectivität

in musikalischen Dingen, am wenigsten in seinen eigenen Anlässen, zu erwarten sei.“

Hier folgt nun die Mittheilung, dass Herr Lindau, der Herausgeber der „Gegenwart“, unmittelbar nach der Aufführung von Paris aus in einer deutschen Zeitschrift die Schicksale dieser Oper in jener Stadt erzählt habe, worauf es weiter heisst: „Ein Etwas, das sich mir an jenem Abend als unumstößliche Ueberzeugung aufgedrängt, war darin nicht erwähnt, weil der jugendliche Autor nicht hinter die Couliissen gekuckt, wie ich. Und über dieses Etwas will ich mich ganz kurz aussprechen.“

„P. Lindau giebt in seinem Artikel, trotz der verhältnissmässigen Kürze desselben, eine vollständige Geschichte des Tannhäuser in Paris, und weiss noch einige amüsante Personalien einzuflechten. Er ist nicht gerade für Wagner eingenommen, aber noch weniger gegen ihn; denn er vergisst nie, dass er von einem hoch begabten Landsmann spricht. Seine ruhig vorgetragenen Ansichten entsprechen durchaus der, auch anderswo constatirten Wahrheit. Er hebt hervor, dass Rich. Wagner es verstanden, sich durch seine Präntionen sofort in Paris, wie überall, Gegner bei der Oper, in der Kritik, im Publikum zu schaffen. Dennoch herrschte unter den Zuhörern des ersten Abends keine Animosität gegen den deutschen Componisten. Wenn man auf die Claque und Gegenclaque — letztern Ausdruck werde ich später erörtern — ungefähr ein schwaches Viertel des Publikums rechnet, so bleiben immer noch drei Viertel der Anwesenden, die nur gekommen waren, um das Neue, das ihnen von der Bühne geboten würde, mit der gewohnten Kühle hinzunehmen, wie jedes beliebige andere Kunstwerk eines noch unbekanntem fremden Meisters. Die grosse Mehrzahl war also, wenn sie auch etwas Besonderes, Pikantes erwartete, vorurtheilsfrei. Abgeschmackt ist es nun gar, zu behaupten, die deutschen Gegner der Wagner'schen Richtung seien massenhaft vertreten gewesen und hätten das Werk zu Falle gebracht. So riesige Anstrengungen, wie es deren bedurfte, um an diesem Abend ein Billet zur Grand Opéra zu erlangen, machen nicht Gegner, sondern nur Anhänger, und wären selbst ehrliche Gegner hineingekommen, so hätte sie der unwürdige Verlauf des Abends sofort, wenigstens für diesen besonderen Fall, zu gut patriotischen Freunden Wagner's gemacht; denn für den Misshandelten nimmt jeder anständige Mann Partei. Man darf auch nicht vergessen, dass Wagner damals wegen seiner politischen Vergangenheit bei vielen Deutschen, namentlich bei den jüngern, einen Stein im Brett hatte. Ich selbst habe constatirt, dass diejenigen Zuhörer, die ich genau als Deutsche erkannte, meist energisch für Wagner Partei nahmen — derartige Behauptungen, die hier und dort auftauchen, sind also unbedingt zurückzuweisen.“

„Ferner — in vollständiger Uebereinstimmung mit Fachmännern — ist Lindau der Ansicht, dass die Zusätze, die Wagner seiner Oper speciell für die Pariser Aufführung hinzufügte, durchaus keine glücklichen waren, z. B. das Balletspiel und die verhängnisvolle Violinenpassage am Schlusse des zweiten Actes. Das erstere dehnt die Scene im Venusberge ganz ungebührlich lang aus; von dem letztern spreche ich noch. Mit historischer Treue zählt Lindau diejenigen Nummern auf, die Beifall fanden oder bei denen der Beifall sich doch geküsst hätte, wenn ihm nicht entgegengewirkt worden wäre (Overtüre, Septett, Marsch); die Nummern freilich, die Widerspruch oder gar Gelächter hervorriefen, liessen sich in den beiden letzten Acten nicht mehr zählen. Lindau kommt zu dem Endresultat, dass die ganze Idee des „Tannhäuser“ den Franzosen nicht zusagte, weil sie kein Verständniss für dieselbe hatten.“

Herr Mützelburg hält es denn auch für unbedingt richtig, dass auf die Dauer der Tannhäuser mit seinem Hin- und Herschwanken zwischen sinnlicher und idealer Liebe, zwischen Genuss und Frömmelheit, in Frankreich sich nicht hätte einbü-

gern können. Ein schönes Compliment übrigens für die Deutschen, die Annahme nämlich, dass gerade sie sich auf die Dauer für einen solchen Waschlappen begeistern werden. Herr Mützelburg ahnt nicht, wie gross das Lob ist, welches er den Franzosen hiermit spendet, und zwar ungerechterweise spendet, denn die dauernde Anziehung eines Bühnenstückes hängt niemals von einem einzelnen Charakter, sondern stets von der Gesammtheit, d. h. von der Composition des Ganzen ab. Von dem Stoffe an sich ist nichts anderes zu verlangen, als dass er bühhengemäss sei; ist dieses der Fall, so findet sich unter den Händen des rechten Künstlers alles übrige leicht von selbst. Die Vorzüglichkeit des Tannhäuser als Bühnenstoff ist nun aber längst allgemein anerkannt; schon mancher Operncomponist hat Wagner um das »Finden« desselben beneidet. Wir müssen also hier Wagner gegen einen Wagnerianer in Schutz nehmen. Der zweite Grund, den Herr Mützelburg für die Ablehnung dieser Oper seitens der Franzosen anführt, ist noch bedenkllicher. Er sagt: »Es darf auch nicht übersehen werden, dass die Wagner'sche Musik, die sich, wie keine andere, dem Genius, Rhythmus und Tonfall der deutschen Sprache anschmiegt, ja gewissermassen eine Verklärung derselben ist, sehr viel von ihrem Charakteristischen verlieren muss, wenn sie sich einem fremden Idiom, und nun gar dem französischen, anbequemen soll.« — Das ist nun eine jener Behauptungen, deren Gefährlichkeit ebenso gross ist wie ihre Grundlosigkeit, gegen die man daher den Widerspruch mit aller Schärfe richten muss. Es ist eine gänzliche Verkennung der Sprache in ihrem Verhältnisse zur Musik, zu behaupten, irgend ein Musiker könne eine »Verklärung der deutschen Sprache« liefern. Auch ist es nicht entfernt begründet, dass die Wagner'sche Musik »wie keine andere« dem Genius u. s. w. der deutschen Sprache sich anschmiege. Hier wird einfache Sprache und Wort verwechselt. Wagner ist ein Slave des Wortes; Wortausdruck ist das, worauf sich seine ganze Kunst richtet. Der Grund ist nicht ein sprachlicher, sondern ein musikalischer: er liegt darin, dass die geschlosseneren musikalischen Formen von ihm in Recitation aufgelöst sind. Die recitirende Musik, welche ihren Halt und ihr Verständniss nicht in einer abgerundeten Form, sondern in dem Sinn eines bestimmten Wortes besitzt, ist natürlich weit schwerer in einem fremden Idiom wieder zu geben, als der wirkliche Gesang mit vollständigen breiten Melodien. Aber in fremde Sprachgebiete ist die Musik auch überall erst gedrungen, nachdem ihre Entwicklung zu solchen Formen des Gesanges gelangt war. Mit diesen Formen steht und fällt der internationale oder universale Charakter der Musik; an sie schmiegen sich die verschiedenen Sprachen durch Uebersetzungen oft wunderbar an, werden auch in den Versmassen nicht selten zu ganz neuen Bildungen gesteigert, was die Dichtungsgeschichte an zahllosen Beispielen veranschaulicht. Die eigentliche und bleibende »Verklärung« einer Sprache ist aber nur in der heimischen Dichtung zu finden. Nicht in Wagner oder Beethoven oder Mozart, sondern in Goethe und anderen Dichtern leuchtet unsere Muttersprache verklärt auf, — wobei nie zu vergessen ist, dass die Höhenrichtung der poetischen Gebilde ebenfalls auf das Internationale oder auf das, was Goethe Wellliteratur nannte, abzielt. Was auf diesem Wege nicht bis zu Ende reicht, was nicht in anderen Sprachen wesensgetreu widerspiegeln kann, sei es nun poetisches oder musikalisches Wort, das ist damit nicht das Tiefere, Eigenthümlichere, national Schätzenswerthere, sondern unter allen Umständen lediglich das künstlerisch Unvollkommnere. Hier haben wir eine Regel, die keine Ausnahme erleidet. Die Nutzenwendung davon auf die obigen Worte Mützelburg's möge Jeder selber machen.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

H. Kling. Fünfzehn classische Transcriptionen in Form von Duos concertants für zwei Ventilhörner. Preis 4 M 50 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Herr Kling ist-Verfasser einer vortreflichen Hornschule, die auch in diesen Blättern mit besonderer Anerkennung gewürdigt worden ist (siehe Jahrgang 1879 Nr. 34). Von ihm darf man also schon eine gute Horn-Arbeit erwarten. Wir können denn auch die Transcriptionen nur loben. Das zweite Horn ist durchgehends sehr geschickt und horngemäss hinzugefügt, die Stücke selbst sind mit pietätvoller Treue wiedergegeben und werden, indem sie Technik und Geschmack gleichmässig fördern, geübten Hornbläsern von Nutzen sein und Vergnügen gewähren. Auch die Auswahl derselben ist zu loben und selbstverständlich unter Berücksichtigung der Leistungsfähigkeit des Horns getroffen. Die Sammlung enthält Opernmelodien und kurze Sätze aus Instrumentalwerken von Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck u. A. Seien die gelungenen Transcriptionen bestens empfohlen. *Prdk.*

Berichte.

Leipzig.

Weil Referent das vierte Gewandhaus-Concert nicht besuchen konnte, sei hier nur das Programm mitgetheilt: Ouvrature zu »Euryanthe« von Weber, Arie aus »Odysseus« von M. Bruch, gesungen von Fr. Adele Asmann, Concert für Pianoforte von Robert Schumann, vorgelesen von Fr. Jeanne Becker, »Sommertag auf dem Lande« fünf Orchesterstücke von Niels W. Gade (zum ersten Male), Lieder: a. »Es blinkt der Thau« von A. Rubinstein, b. »Der Kreuzzug« von Franz Schubert, c. »Wiegenlied« von Joh. Brahms (Fr. Asmann) und Tripel-Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell von L. van Beethoven (Fr. Becher und die Herren Jean und Hugo Becher).

Im fünften Gewandhaus-Concert, welches am Todestage Mendelssohn's und zu dessen Andenken statt fand (Mendelssohn starb am 4. November 1847), hörten wir ausschliesslich Werke dieses Componisten. Im ersten Theil gelangten zur Aufführung: Der 98. Psalm für Doppelchor und Orchester (»Singet dem Herrn ein neues Lied«) und die Adur-Symphonie. Der zweite Theil wurde mit der Hymne für Sopran-Solo, Chor und Orchester (»Hör' mein Bittene«) eröffnet, ihr folgte die Ouvrature zum »Märchen von der schönen Melusine« und Ave Maria, Winzerchor und Finale aus »Loreley« bildete den Schluss des Concerts. Das Sopran-Solo in der Hymne und die Partie der Lenore in der Loreley-Musik hatte Frau Sasse-Hofmeister vom hiesigen Stadttheater übernommen und sie löste ihre schwierige Aufgabe in musterthätiger Weise. Chor und Orchester leisteten an diesem Abend zumeist Vorzügliches.

Kopenhagen, 7. November.

Ant. Res. Theodor Wachtel hat hier im vorigen Monate drei Concerte gegeben und wollte auch im königlichen Theater auftreten; der Intendant desselben, Kammerherr Falsen, war aber, aus unbekanntem Gründen, nicht geneigt auf ein Engagement Wachtel's einzugehen, und der bekannte Sänger musste sich dann darauf beschränken, seine kraftvolle Stimme im Casino-Theater erschallen zu lassen. In der schwedischen Hauptstadt erging es ihm besser; nachdem er dort ein paar Concerte gegeben hatte, trat er mehrere Male im »Stora kunglige Theater« auf und erzielte, besonders als Raoul in den »Hugenotten«, einen grossen Erfolg. Kurz vorher hatte die Trebelli auf demselben Theater Gastrollen gegeben; sie trat zu wiederholten Malen auf und gefiel besonders als Azucena im »Trovatore«. In den hiesigen Concerten Wachtel's spielte der Hofpianist E. Bach aus Berlin. Herr Bach spielt im Ganzen sicher und gewandt, und in den Compositionen, die hauptsächlich ein brillantes und elegantes Spiel erfordern, war sein Vortrag von bedeutender Wirkung. Dieser genügt dagegen nicht in dem ersten Allegro des C-moll-Concerts von Beethoven, woran theilweise wohl auch die mangelhafte Ausführung der Orchesterpartie die Schuld trug. In einer ungarischen Phantasie von Liszt war das Orchester dagegen besser vertreten.

Im königlichen Theater hat man sich bisher mit Wiederholungen früher aufgeführter Opern begnügen lassen müssen. Ein neues

kleines Singspiel, »Paa Krigsod« (»Gerüstet«), wozu ein hiesiger Musiker die Musik componirt hat, kommt jetzt an die Reihe; es ist der erste dramatische Versuch des Herrn Kallehawe. Von älteren Sachen hörten wir den »Joseph«, und der »Figaro« wird binnen Kurzem, mit theilweiser neuer Besetzung, aufs Repertoire gebracht werden. Mit dem Prachtwerke Méhals geht es hier wie überall; es spricht an und erwärmt, vermag sich aber dennoch nicht bleibend auf dem Repertoire zu behaupten. Uebrigens ist die Ausführung auch eine ziemlich schwache. Zwei der Hauptrollen (Joseph und Jacob) sind in den Händen angehender Sänger, und die Partie Jacob's wird sogar von einem Debutanten, dem die gehörigen Mittel abgehen, gesungen. So schön die Musik Méhals nun auch an sich ist, ohne genügende Ausführung muss sie einen Theil ihres Reizes und ihrer Charakteristik einbüßen. Bekanntlich war Carl Maria v. Weber sehr von der Musik des spirituellen und gediegenen Franzosen eingenommen; hätte dieser je ein so gewichtiges Urtheil erfahren, wäre er vielleicht nicht aus Gram über die ungenügenden Erfolge, die er in Frankreich mit seinen Werken erzielte, gestorben. »Joseph« wurde übrigens auf Veranlassung des »Comité für zehnjährige Preisbelohnung« in Musik gesetzt.

Hamburg, November.

Der 5. November brachte uns eine Wiederholung der Bach'schen H-moll-Messe durch die vereinigte Singakademie und phil-

harmonische Gesellschaft. Die erste Aufführung fand im März d. J. in der Kirche statt; die Mängel, welche damals zum Theil recht auffällig in den Chören hervortraten, mochten wohl den Wunsch erregt haben, in einer erneuerten Vorführung alles gleichmässiger zu gestalten. Solches war auch im Ganzen der Fall; weil aber das Werk diesmal im Saale gegeben wurde, stellten sich andere Mängel ein, welche den besseren Vortrag der Chöre doppelt wieder aufwogen. Zunächst fehlte die Orgel, weshalb zu einer »Bearbeitung« gegriffen wurde. Sodann war die Begleitung durchweg laut und hart, wir möchten sagen gefühllos. Endlich waren auch die Solisten nicht verbessert. Frau Otto-Alvsle ben sang freilich wieder die Sopranpartie in unveränderter Frische, aber für Frau Joachim war Fräulein Adele Asmann eingetreten, die zwar ihre Sologänge recht erquicklich vorträgt, doch in den Duetten u. s. w. die Altstimme nur sehr ungenügend zur Geltung bringt. Herr Bletzacher aus Hannover als Bass war diesmal weit weniger gut aufgelegt, als bei der ersten Aufführung. Dem Tenoristen Herrn Henrik Westberg aus Stockholm kann man die Anerkennung nicht versagen, dass er, bisher nur Liedersänger, mit grossem Fleiss Musik geübt hat; aber die Mittel seiner Stimme sind bescheiden. Alles in allem genommen waren die Kenner dankbar, dass ihnen erneuerte Gelegenheit gegeben wurde, die H-moll-Messe zu hören, wenn die Aufführung auch nicht den Eindruck machte, als sei sie eine zweite verbesserte Auflage der früheren.

ANZEIGER.

[300]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Brenser, Hans von, Op. 44. *Frühlings-Fantasia* für Orchester. Partitur N° 47, —. Orchesterstimmen N° 49, 50.

Eckert, Carl, *Lieder und Gesänge* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzel-Ausgabe:

No. 8. *Lied*. »Der Frühling kehret lächelnd wieder«. (R. Burns.) 50 S° .

— 9. *Aus dem Liebesfrühling*. »Die tausend Grüsse«. (Fr. Rückert.) N° 1, —.

— 10. *Getreu*. »Der Frühling naht, die Rosen glühens«. (Fr. Förster.) 50 S° .

— 11. *Meine Jean*. »Vor allen Winden in der Welt«. (R. Burns.) 50 S° .

— 12. *Morgenlied*. »Wer schlägt so rasch an das Fenster mir«. (W. Müller.) 50 S° .

— 13. *Dein auf ewig*. »Lass die Schmerzen dieser Erde«. 50 S° .

Gade, Niels W., Op. 55. *Sonnettag auf dem Lande*. Fünf Orchesterstücke. Partitur N° 40, 50. Orchesterstimmen N° 45, 50.

Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke für Pianoforte u. Violine. Originale und Bearbeitungen. Zweite Reihe. Einzel-Ausgabe:

No. 4. *Maysa, J.*, Adagio und Presto aus dem Streichquartett in Ddur No. 7 der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe. Bearbeitung von Fr. Hermann. N° 4, 50.

— 2. *Brahms, J.*, Menuett aus der Serenade Op. 44. Bearbeitung von Fr. Hermann. N° 4, —.

— 3. *Beethoven, L. van*, Andante in Fdur. Bearbeitung von Fr. Hermann. N° 4, 75.

Liebliche, Unsere. Die schönsten Melodien alter und neuer Zeit, in leichter Bearbeitung für das Pianoforte. Mit einem Vorworte von Carl Reinecke. Viertes Heft. kl. 4^o. *Blau cart. n. N. 3, —*. Dieselben für das Pianoforte zu vier Händen. Heft I u. II. kl. 4^o. *Blau cart. n. N. 5, —*.

Ludwig, Robert, Op. 2. *Zehn Clavier-Studen* zur Übung des modernen Fingersatzes. N° 2, 50.

Mozart, W. A., *Sonate* nach der Serenade in Gdur (Kleine Nachtmusik). Köchel-Verz. No. 525. Für das Pianoforte leicht bearbeitet von L. Stark. N° 2, 50.

Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon. Neue Reihe. No. 54—100. Prachtausgabe in Folio. Eleg. gebunden. n. N° 9, —.

Reinecke, Carl, *Adagio* aus dem Concert No. 4, Fismoll, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Op. 73. Für Pianoforte solo zum Concert-Vortrage bearbeitet vom Componisten. N° 2, —.

Rubinstein, Joseph, *Musikalische Bilder* aus R. Wagner's »Tristan und Isolde« für das Pianoforte. Erstes Bild: Liebes-Scene aus dem zweiten Aufzuge. N° 2, 50.

Vöckerling, Alex., *Zwölf Kinderlieder* mit Pianofortebegleitung. Klein 4^o. *Blau cart. n. N. 2, 50*.

Wagner, Rich., *Lyrische Stücke* f. eine Gesangstimme aus »Lohengrin«. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten. Für das Pianoforte zu vier Händen übertragen von S. J. Dassohn. Einzel-Ausgabe:

No. 4. *Elis's Traum*. »Einsam in trüben Tagen«. N° 4, —.

— 2. *Elis's Gesang an die Lüfte*. »Kuch Lüften, die mein Klagen«. 50 S° .

— 3. *Elis's Ermahnung an Ortrud*. »Du Aermste kannst wohl nie ermessen«. 50 S° .

— 4. *Brutillid*. »Treulich geführt ziehet dahin«. 50 S° .

— 5. *Lohengrin's Verweis an Elis*. »Athmest du nicht mit mir«. 50 S° .

— 6. *Lohengrin's Ermahnung an Elis*. »Höchstes Vertrauen best du mir«. 75 S° .

— 7. *Lohengrin's Herkunft*. »In fernem Land, unnahbar euren Schritten«. 50 S° .

— 8. *Lohengrin's Abschied*. »O Elis! Nur ein Jahr an deiner Seite«. 50 S° .

— 9. *König Heinrich's Aufruf*. »Habt Dank, ihr Lieben von Brabant«. 50 S° .

Winterberger, Alex., Op. 75. *Daines. Litauische Volkslieder* übersetzt von G. H. F. Nesselmann. Für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte. N° 2, 50.

Mozart's Werke.

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe.

Serienausgabe. — Partitur.

Serie III. *Kleine Geistliche Gesangwerke*. Zweiter Band. No. 47—84. N° 2, 45.

Volksausgabe.

No. 453. *Eitter, Transcriptionen* aus klassischen Instrumentalwerken für Violine und Pianoforte. Erster Band. No. 4—12. N° 4, —.

454. *Scariatti, Sonaten* für das Pianoforte. N° 7, 50.

Musiker-Portraits.

Gross Folio. $\frac{2}{3}$ Lebensgrösse.

Nach Originalphotographien lithographirt von *Egelsbach*.

Preis N° 4, 50.

D. F. E. Auber.

Johannes Brahms.

Hans von Bülow.

F. C. Gounod.

J. F. Halévy.

Joseph Joachim.

Franz Liszt.

Anton Rubinstein.

Ludwig Spohr.

Johann Strauss.

Giuseppe Verdi.

Richard Wagner.

Verzeichnisse des Portraits-Verleges von Breitkopf & Härtel. Verlags-Mittheilungen No. 48.

Verzeichnisse: Jugendbibliothek.

[304] **Carradori & Comp.,**
Privilegierte Fabrik türkischer Becken, Tam-Tam,
Garillons etc.
 Generaldepot für Deutschland bei der Firma
C. J. Falkenberg in Solingen. Rheinpreussen.

Um der zunehmenden directen Nachfrage aus Deutschland nach unseren Artikeln, wie wir sie seit lange nach Italien, Spanien, Frankreich, Belgien etc. verkaufen, in regelmäßiger Weise genügen zu können, haben wir dem oben genannten altbefreundeten Hause unser Generaldepot übertragen.

Wir können nunmehr unseren Käufern die Vortheile des Importes in größeren einheitlichen Sendungen bieten, ohne dieselben an den Bezug allzugrosser Partien zu binden und Correspondenz und Zahlung vereinfachen.

Auf den Hauptvorthell machen wir jedoch besonders aufmerksam. Unsere Becken sind dahin garantirt, dass wir für jeden, in den ersten massgebenden Proben stattfindenden Bruch durch Umtausch aufkommen und zwar nur gegen freie Rücksendung der Bruchtheile. Dieses Zugeständnis ist noch nicht gemacht worden und wird aus der Entfernung wegen erst durch Vermittlung des Depot möglich.

Unser Fabrikat bedarf bei unseren Consumenten keiner besonderen Empfehlung mehr, es ist, durch uns direct oder durch Andere ausgestellt, auf allen europäischen Ausstellungen ausgezeichnet worden. Wir stellen es der chinesischen, der ernstesten Concurrenz, vollkommen gleich.

Preise der Becken per Paar

| | | | | | | | | | | |
|---------|-------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Durchm. | loco Depot. | | | | | | | | | |
| Milim. | 280. | 298. | 305. | 320. | 335. | 350. | 375. | 390. | 400. | 412. |
| Mark | 30 | 33 | 35 | 43 | 50 | 60 | 65 | 75 | 80 | 100. |

Ausführliche Preislisle über Garillons, Tam-Tam etc. auf Wunsch.
Carradori & Comp.

Die Vorträge der türkischen Becken sind bekannt. Versuche der Verpflanzung dieser eigenthümlichen Industrie scheiterten, sei es wegen der Natur der Rohmaterialien oder wegen der Composition oder Verarbeitung. Seit langer Zeit mit dem Hause Carradori in Handelsverkehr auf Grund meiner eigenen Erzeugnisse, ergibt sich für mich die Ausnahme, dass ich deren Fabrikat zu einem billigeren Tarif als dem gebräuchlichen berechnen kann. Auf die vorstehenden Preise gebe ich einen den Bestellungen angemessenen Rabatt.

C. J. Falkenberg,
Fabrikations- und Exportgeschäft
in Solingen.

[305] **Bilgste, korrekte, gutausgestattete Bibliothek**
 der Klassiker und modernen Meister
 —* * * * *

• Volksausgabe Breitkopf & Härtel. •

Neu erschienene Bände von
Brahms, Heller, Henselt, Litz, Schumann,
Thalberg, Wagner.
 Ausführliche Prospekte gratis.
 Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

[306] Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig erschien:

Concert von Pietro Nardini
 für Violine zum Concertvortrage
 eingerichtet von
M. Hauser.

- A. Für Violine mit Orchester (in Stimmen) 1/6 —
- B. Für Violine mit Pianoforte 1/8 —
- C. Solo-Violinstimme allein 1/4 —

Hierzu eine Beilage von Wilhelm Streitt in Dresden.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
 Expedition: Leipzig, Querstrasse 48. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

[304] **Festgeschenke für Musikliebhaber**
 aus
Breitkopf & Härtel's Lager gebundener Musikwerke.

Special-Kataloge vorrätig in allen grösseren Buch- und Musikalienhandlungen.

Clavierauszüge mit Text.

| | |
|--|-------|
| Bach, Matthäuspassion. 80. | 4 20 |
| — Weihnachtsoratorium. 80. | 4 20 |
| Becker, Grosse Messe. 80. | 9 50 |
| Beethoven, Fidelio. 80. | 3 20 |
| — Missa solennis. 80. | 3 50 |
| Brahms, Requiem. 40. | 15 50 |
| — Triumphlied. 80. | 0 — |
| Bruch, Odysseus. 80. | 3 50 |
| Gounod, Margarethe. 80. | 12 50 |
| Händel, Messias. 80. N. 80. Josua, Israel, Judas
Maccabäus, Simeon, Saul | 4 50 |
| Haydn, Jahreszeiten. 80. | 3 50 |
| — Schöpfung. 80. | 2 70 |
| Kiel, Christus. 80. | 4 50 |
| Lassen, Faust. 80. | 19 50 |
| Lortzing, Csar u. Zimmermann. 80, Undine, Wal-
schmidt, Wildschütz | 6 50 |
| Marschner, Hans Heiling, Tempier und Jüdin, Vam-
pyr. 80. | 7 50 |
| Mendelssohn, Elias, Paulus. 80. | 3 50 |
| — Sommernachtstraum, Walspurgienacht. 80. | 2 50 |
| Meyerbeer, Hugonotten. 3 Bde. | 6 20 |
| — Prophet. 80. | 0 20 |
| — Robert der Teufel. 80. | 14 — |
| Mozart, Cosi fan tutte, Don Juan, Figaro. 80. | 4 50 |
| — Zauberflöte. 80. | 2 70 |
| — Requiem. 80. | 2 20 |
| Niccolai, Die lustigen Weiber. 80. | 5 50 |
| Reissig, Tell. 80. | 14 — |
| Rubinstein, Maccabäer. 80. | 16 50 |
| Schumann, Paradies und Peri. 80. | 7 50 |
| — Genovava. 40. | 3 — |
| — Spanische Liebeslieder. 80. | 5 50 |
| Verdi, Troubadour. 80. | 7 50 |
| Wagner, Rienzi. 80, Meistersinger. kl. 40. | 4 70 |
| — Tannhäuser. 1/4. — Holländer | 13 — |
| — Lohengrin. 1/4. 7. 50. Tristan und Isolde | 14 50 |
| Weber, Euryanthe. 1/4. 50. Freischütz. 1/4. 8. 50. Oberon 3 70 | |

Vollständige Clavierauszüge sind grösstentheils auch in 2- und 4händiger Bearbeitung ohne Text auf Lager.

[305] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Chopin-Album.
 50
 ausgewählte
Clavierstücke

(6 Walzer, 20 Mazurkas, 4 Polonaisen, 2 Balladen, 10 Nocturnes, Prélude Op. 28 No. 17 As dur, Marche funèbre, Berceuse Op. 57 Des dur, 2 Impromptus, 2 Scherri und Fantasie Op. 49 F moll)

revidirt

von

Theodor Kirchner.

Gross 8^o-Format 246 Seiten

Pr. netto 4 M.

Die Ausgabe enthält hundert Fingerringe, wodurch sie Chopin-Kennern um so werthvoller erscheinen dürfte.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 24. November 1880.

Nr. 47.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600. (Schluss.) — Kunstübung. (Fortsetzung.) — Cherubini's Ouvertüren. — Die Singübungen von Angelo Bertalotti (Angelo Bertalotti's fünfzig zweistimmige Solfeggien; mit einer Einleitung und Athmungszeichen versehen von F. X. Haberl). — Die Aufführung von R. Wagner's Tannhäuser in Paris 1864. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Die historischen Grundclassen der christlich-abendländischen Musik bis 1600.

Von Dr. Guido Adler.

(Schluss.)

Die Zusammenstellung der Stimmen erreichte in der Motette jene Vollkommenheit, die eine Untermischung nach Klangfarben ermöglicht. Erst allmählig stellte sich der vierstimmige Vocalsatz als der im Verhältnisse zur Stimmenanzahl die möglichst vollkommene polyphone Bearbeitung gestaltende heraus. Verbindungen mehrerer Stimmen mit gleichem Klangcharakter kamen anfangs ohne, bald aber mit dem Streben nach ästhetischer Wirkung durch ein gleichmässiges Colorit (wie in der Motette *Inter natos mulierum* für vier Frauenstimmen, von Franciscus de Layolle) zur Anwendung. Gruppierung der Stimmen nach Klangfarben, helleren und dunkleren Massen finden sich mit bewusster Absicht bei Josquin. Besonders geeignet zur Erreichung des mannigfaltigen Stimmencolorits waren die von der venetianischen Schule eingeführten getrennten Chöre, deren Stimmenreichtum die reichste Farbenzusammenstellung ermöglichte. Mit dem Niedergange des reinen Motettenstiles stellen sich gleichzeitig immer bunter die Bestrebungen nach Farbenreichtum ein. Johannes Gabrieli gebraucht die episodischen Einschaltungen in seinen mehrstimmigen Singestücken, wie z. B. Sopran- oder Tenor-Solo, contrapunktische Duette, deren Nachahmungen nicht beschaulich wie die geschichtlich vorhergehenden sind, sondern deutlich zu den Chören hindrängen, ferner die schon sehr beliebten Setzungen einer Solostimme über einen oder mehrere Chöre, beinahe ausschliesslich zu Colorierungseffekten.

Zu der Klangfarbe der menschlichen Stimme gesellte sich noch die der Instrumente. Die Stelle, welche während der ganzen besprochenen Periode die Instrumental- zur Vocalmusik, vom streng kunstwissenschaftlichen Standpunkte aus betrachtet, einnimmt, ist eine durchaus nicht beigeordnete, sondern untergeordnete, wenn auch einzelne enthusiastische Aeusserungen über manche Vertreter der Instrumentalmusik vorliegen.

Die Einarichtung von Singemelodien für die Instrumentalisten war naturalistisch, dilettantischen Bedürfnissen entsprechend. In ein vierfaches Verhältniss trat die Instrumental- zur Vocalmusik. Vorerst wurden die Stimmen der Singestücke durch Instrumente verdoppelt, theils um die stetige Stimmung der Instrumente der Intonation der Sänger zu gute kommen zu lassen, theils um Ausfüllen einzelner Stimmen insbesondere in kleineren Gemeinden vorzubeugen, theils um höher gesetzte Stim-

men, wie die Treble, überhaupt zu ermöglichen. Das zweite Verhältniss ist der kindlichen Lust entsprungen, bei Textstellen, wie in den Psalmen, in welchen von Instrumenten gesprochen wird, wenn möglich die genannten Instrumente zu Gehör zu bringen, sowie Nachahmungen der Trompeten und Pauken in den Singestimmen selbst Eingang finden, z. B. *contratenor ad modum tubae* (Trompetenstimme), Paukenbläse etc. Das dritte Verhältniss ist das der Einführung instrumentaler Episoden, welche in der venetianischen Schule insbesondere behufs Mannigfaltigkeit der Klangfarben Eingang finden, ein Verhältniss, welches seiner künstlerischen Ausbildung nach erst der Zeit des Ueberganges um 1600 angehört. Das vierte Verhältniss ist das der instrumentalen Bearbeitungen der kunstvollen Singestücke, Bearbeitungen, die die undeutliche Bezeichnung der *Colorirungen* erhielten.

Abgesehen von diesen secundären Stellungen der Instrumental- zur Vocalmusik, zu welchen noch die theils unisonen, theils nur die wichtigeren rhythmischen Stellen der Melodie markirenden Begleitungen mit Instrumenten zu dem einstimmigen Volks- und Kunstgesange zu rechnen wären, tritt eine selbständige Instrumentalmusik nur auf: im Dienste des Tanzes, ferner in der Einleitungsmusik zu den kirchlichen Singestücken, endlich in den zwischen die einzelnen Vocalstücke eingestreuten Stücken. Die Verschmelzung dieser incunabeln instrumentalen Formalgruppen ergab die ihrer künstlerischen Ausbildung nach erst der Folgezeit angehörenden selbständigen instrumentalen Formalgruppen.

Die Tanzmelodien sind schon bei ihrem ersten Auftreten vorwiegend instrumental. Einzelne einstimmige Tanzlieder, wie die Ballatetten und Carolen mit den im Chore gesungenen einstimmigen Refrains schliessen sich in Folge der in dem gleichmässigen Tanzrhythmus gehaltenen Melodie den instrumentalen Tanzmelodien an. Mehrstimmige Tanzcompositionen folgen in der Factur den Fortschritten der Vocalmusik unter Berücksichtigung der jeweiligen instrumental-technischen Eigenschaften. Unter Hervorhebung einer mässigeren oder beschleunigten, einer mehr im Sprung- oder Gangmasse sich haltenden Bewegung werden auch die Unterschiede der dieselben begleitenden Musikstücke gemacht, deren Namen eine kaum übersehbare Anzahl erreichen, welche auch noch durch nationale Bezeichnungen vermehrt wird. Rein musikalisch lassen sich jedoch dieselben auf die den genannten Bewegungsunterschieden entnommenen Momente zurückführen, da sich an dieselben die specifisch musikalischen und symmetrischen Differenzen ansetzen. Im Anschlusse an diese dem Tanzzwecke ganz unterworfenen Instrumentalstücke bildete sich eine in formaler Be-

ziehung anfangs gar nicht von denselben abweichende instrumentale Unterhaltungsmusik aus, die sich in der späteren Erscheinungsform auch nach der folgenden Instrumentalgruppe entnommenen tonlichen Momenten bildete.

Diese in viele Arten zerfallende selbständige Instrumentalgruppe, deren Keime noch nicht genügend aufgedeckt sind, erscheint äusserlich in drei Abtheilungen geschichtet, welche Prätorius im dritten Bande des »Syntagma musici, Wolfenbüttel 1619« also festsetzt: 1) Präludien zum Tanze, 2) Präludien zu Motetten und Madrigalen, 3) Präludien vor sich selbst. Näher betrachtet ist das die genannte Dreitheilung hervorrufende Eintheilungsprincip nicht einem musikalischen, sondern einem aussermusikalischen Unterscheidungs momente entnommen.

Systematisch geordnet sind als unterste Stufe der in diese Gruppe gehörenden Arten jene Schul- und Übungsstücke zu nennen, welche in dem Konrad Paumann'schen Orgelbuche enthalten sind. Ueber einem in Terzen- oder Quartengängen sich bewegenden Bass, der manchmal auch einer einfachen Liedmelodie entnommen ist, baut die rechte Hand Figurationen auf, welche stetig in gewissen Wendungen und Combinationen wiederkehren und aus welchen sich allmählig jenes, nach Symmetrie strebende, conventionelle Instrumentalfigurenwerk ausbildete, welches den Vorrath instrumentaler Thematik dauernd bereicherte. Neben diesen Schulstücken bilden insbesondere Vorspiele, in Deutschland Priamein, in Italien *Intonazioni d'Organo* genannt, eine bedeutungsvolle Grundlage der Instrumentalmusik. Sie bestehen insgemein aus einer melodischen Führung mehrerer, zumeist von vier Stimmen, die sich ab und zu zu thematischen Beantwortungen gestalten, worauf wieder volltönende im einfachen Contrapunkt gehaltene Stellen folgen, aus denen sich manchmal in der Oberstimme oder im Bass ein Lauf oder eine kurze melismatische Figur abhebt. Den lange ausgehaltenen Schlussaccord bereiten reich gegliederte Passagen vor. Wenn diese Tonstücke improvisirt waren, hiessen sie »Phantasien«, in ungebundenster Abart »Capricci«, bei welchen kurze fugirte Themen in beliebiger Aufeinanderfolge abwechselten. In diesen Stücken machten sich bereits Gegenüberstellungen von Tonmassen in effectvollen Contrasten geltend, bald in den hohen, bald in den tiefen Chorden die Harmonien und Figurationen abwechselungsreich bringend. Eine anspruchslosere Abart der Phantasie ist die *Toccata*, die gemeinlich als Einleitung zu Motetten und Madrigalen diente, zumeist in dem gleichen Tone gehalten war und melismatische Wendungen der Motette in freier Art durchführte und mit kleinen Noten überspickt wurde. Die verhältnissmässig entwickeltesten Formalarten waren die Orgelcanzone und das *Ricercare*. Die embryonalen Gliederungen in denselben, wie z. B. vorerst ein aus fünf Temporibus bestehendes Einleitungssätzchen mit breitlönenden Accorden, dem ein mit Widerschlägen ausgestattetes Sätzchen, gewöhnlich im geraden Takt, folgt, in welchem letzteres eine Episode im ungeraden Takt eingestreut ist, verrathen ein starkes Streben nach tonlicher Symmetrie. Insbesondere der fugirte Mittelsatz, der zumeist in einem der französischen Canzone entnommenen conventionellen Rhythmus geschrieben war und manchmal die hochtrabenden Namen: *Sonata in aria francese*, *Fuga per imitazione*, *Canzon francese*, *Fuga grave*, endlich *Fuga cromatica* erhielt, dessen Thema zumeist in der Octav oder realen Quint beantwortet wurde, war für die Entwicklung der Formalgruppen besonders wichtig. Eine andere Art der Behandlung eines Themas kam insbesondere in England zur ersten Blüthe. Das Thema, zumeist ein Lied, wurde vorangesetzt und daran schlossen sich Bearbeitungen desselben im einfachen Contrapunkte oder mit unter dem Thema figurirenden Stimmen, welche also nicht den Anspruch erhoben auf eine neben dem Hauptthema einzunehmende selbständige Stellung, sondern sich in mehr

homophoner Weise der Hauptstimme unterwarfen. Rhythmische Veränderungen des Themas, welche in der Sitte, ein und dieselbe Tanzmelodie zu verschiedenartigen Tänzen zu verwenden und daher dieselbe entsprechend umzumodeln, ihr Vorbild hatten, sorgten auch für eine zeitliche Abwechslung. In dieser Art ist der Keim der besonders im 17. Jahrh. beliebten Partite zu suchen. Der contrapunktisch-polyphonen Sing-Motette näherte sich am meisten das *Ricercare*.

Individuell ausgeprägte Symmetrie darf aber in den genannten instrumentalen Incunabeln nicht gesucht werden, da es erst der Folgezeit vorbehalten blieb, diese Keime zu voller Blüthe zu bringen. Gar mächtig liegt in den Ausläufern der besprochenen Kunstpoche der Drang nach dem abstracten Takmaasse und der Dur- und Molltonalität, deren Aufnahme der kirchliche Conservatismus jedoch die stärksten Dämme entgegensetzte, welche aber von dem genannten weltlichen Strome durchbrochen und überfluthet worden sind.

Kunstübung.

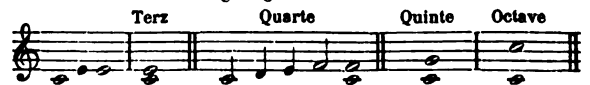
(Fortsetzung aus Nr. 39.)

Die Schule unserer Kunst ist mannigfacher als die der übrigen Gewerbe, weil es nicht Jedermanns Sache ist sie zu lernen und lehren; dennoch — weil aller Anfang leicht ist, vermisst sich manch leichtes Völklein auch hier, Meister zu spielen, ohne Lehrjung und Gesell gewesen zu sein. Die alten Zünfte sind dahin, mitsammt dem Pfeiferkönig; höchstens glaubt noch der Stabstumpeter und Tambourmajor an die alten Schulregeln, sofern sie disciplinarisch eingepaukt werden. Man wünscht eben oder über die bedenklich wachsenden Conservatorien nunmehr eine akademische Obgewalt gleich dem ehrwürdigen Institut *de l'empire*, eine maassgebende Hochschule; indess sind centralisirte Universitäten dem deutschen Eigensinn nicht eben genehm, auch bisher weder Gesetz noch Geld dazu ausfindig gemacht, um wenigstens ein Staats-Examen zu ermöglichen. Wir haben also die Freiheit, einstweilen eine Fortsetzung der Grundlehre nach Vorgang eines alten Meisters vorzustellen.

Auf dem Grunde des Erstgegebenen, dem Urbild der Harmonie, welches zugleich Anfang und Schluss in sich fasst, geht die Bewegung hervor auf mehrfache Weise:



An diese Zerzung (*Discantus*) der Grundharmonie ist der Schulgesang, anfangs mit blossen Vocalen, dann mit Ton-Namen, anzulehnen; den nächsten Fortschritt macht man mit leichten Silben, Worten oder Versen; ob das blosses *Solfeggio* in unseren Schulen so fruchtbar wirke wie in Cherubini's Schule, ist fraglich. Eine zweite Gehör-Übung könnte mit gut auffassenden Kindern unterweilen mit Bescheidenheit versucht werden: die Benennung singend wiederholter Intervalle



Am leichtesten hören, singen und unterscheiden sie Grundton und Octave; dem zunächst Terz und Quarte, schwieriger Quarte und Quinte. Gelegentlich frage man einen oder mehrere Schüler: welches Intervall ist das — kürzer noch: »Was ist das:

Terz oder Quinte, Quinte oder Quartex u. s. w. singender oder instrumentaler Weise. Es werden manche in wenigen Monaten die richtige Antwort, auch wohl singender Weise zu geben im Stande sein.

Diesen Abriss zeigt nur Ein mögliches Beispiel, wie einstmals ein Lehrer die Anfänge stellte, der die Harmonie als Grund der Tonkunst erkannte, nicht die erhöhte Sprachrede, nicht die mechanische Fingerei. Seine Methode war in engem Kreise leicht ausführbar: wie aber bei grösserer Schülerzahl? Die meisten Kinder, welche ordentlich Musik lernen sollen, sei's mit oder wider Willen, haben anfangs nur Privatunterricht; den Volksschulen wird solche Sorgfalt nicht zu Theil; in engem Scalen und Lieder einstimmig und haben an den oben gezeigten Notenbildern des ersten Mechanismus vorerst ihr Genüge. Diese Vorschule mag sich mit einem Jahre schliessen, an der Grenze der Kindheit; die folgende Knabenzeit ist die eigentliche Schulzeit, die Volksschule, wo der Unterricht massenhaft zu geschehen pflegt, daher schärfere Disciplin und kräftigere Wirkung des Lehrers fordert. Aus diesem Grunde können wir den Solfeggien*) nicht unbedingt beistimmen, mögen sie nun italienisch klingen oder vaterländisch, weil die syllabirte Bildlosigkeit, oder bildlose Syllabirung, eben so leicht Lachreiz als Ermüdung mit sich führt, z. B. wie man in norddeutschen Schulen hören kann, wenn die Kinder die Ton-Namen singen sollen zur Vorübung des Liedes »Wer nur den lieben Gott

e | a | ha | ce | ha | a | ha | gie | e | | e a - - - a
(ms) la si ut si la si . . .)

wobei nicht zu vergessen, dass die Ton-Namen an sich weder Tonhöhe (κατά θέσιν), noch Intervallen-Reinheit (κατά δύναμιν) aussprechen. Den künftigen Lehrern empfehlen wir indess dringend, diesen Punkt sorgfältig zu erwägen, auch die Canons von Cherubini nach Stockhausen's Ausgabe zu studiren, womöglich auch nach Kräften zu gebrauchen.

Für diese Stufe, die erste schulmässige, giebt es so viele Handbücher, dass ihre Aufzählung und Währung hier überflüssig erscheint, zumal da Lehrer und Schüler von äusserlichen Umständen gebunden sind. Am besten thut der leitende Lehrer, wenn er nicht abstracte Regeln oder Definitionen vorträgt, sondern möglichst einfach und kurz die Töne einprägt in Harmonie und Tonleiter; etwa nach dem kleinen Lehrbuch von H. Beller-mann »Anfangsgründe der Musik für den ersten Singunterricht«, übrigens aber wacker arbeitet in der Wirklichkeit, in lebendigen Tonsätzen, ein- oder mehrstimmig. Dynamische Künste von *Forte*, *Piano*, *Crescendo*, *Portando*, *Sforzando* u. s. w. sind für diesen Unterricht überflüssig, ja schädlich, wo nicht zuvor Tonreinheit eingeübt ist. Löblich ist, den wilden Buben das Krähen und Schreien abzugewöhnen, dabei aber durchaus den vollen Klang der Brust, den edlen Principalton walten zu lassen, den Kern des Gesanges, das Ethos der Töne, ähnlich dem graden steilen Orgeltone, den manche Virtuossänger über ihren Fiorituren, Schwellern, Trillern etc. gänzlich verlieren. Also hüte man sich vor Ueberspannung, gewaltsamer Übung höherer Töne, und schone die Stimmen, sobald der Wendepunkt der Jugend eintritt. Hierauf zu merken, braucht es bei vernünftiger Mutterpflege und einsichtsvollem Hausarzt keiner eingehenden Belehrung, Untersuchung durch Gaumenspiegel und dergl.; wie wichtig aber die Sache an sich sei, zeigt schon der edle Römer Quintilian in dem hochpädagogischen Buch inst. orat. XI, 3, 28, das manchem modernen Pädagogen zum Muster dienen könnte, die nur zu oft mit ihren obligatorischen oder facultativen Unterrichts-Ladungen ein Uebriges thun.

*) Vergl. d. Bl. 1880, Sp. 887.

Die übrigen Einrichtungen für die richtige Anfangsschule gehen das Persönliche an, also auch die Disciplin, die hier oft schwerer ist als bei den übrigen Lehrstunden. Wollen wir von hier aus weiter gehen, so müssen wir die erwachsene Jugend betrachten nach ihrem Verhältniss zu Lebensalter und Beruf; eben an der Stelle, wo die Schönheitsliebe erwacht neben dem Selbstbewusstsein und der Thätlust; für unsere Kunst insbesondere: ob sie ergötzen oder ernähren, Genuss oder Arbeit bringen soll. Die Berufswahl ist nach heutiger Weltstellung dem Künstler gefährlicher als den übrigen bürgerlichen Kreisen, die ohne Reichthum durch die Welt gehen. Denn wenn man den überschwänglichen Schulreichthum dieser Tage erwägt, d. h. der Schulen, in denen überhaupt schöne Künste gehegt werden, so wird der unbefangene Zuschauer fragen: Wem zu Gute? Künstlern oder Liebhabern, Handwerkern oder Gelehrten, Genialen oder Alltagsmenschen? und wird vorerst die Antwort erhalten: es gebe hier wie überall mancherlei Volk mit mancherlei Gaben; fragt man weiter: Wie kommen die alle unter einerlei Dach? so wird in grossstädtischen Kunstschulen schwerlich genügende Antwort folgen, die das Verhältniss der Theile zum Ganzen aufschlüsse; warum? weil hier nicht wie in Volks-, Fach- und Realschulen ein fester unwandelbarer Grund der Gemeinsamkeit vorhanden ist, der die Schüler zur Einheit verbinde, es sei denn der Chorgesang oder die Anfänge des Instrumentalchors. Es wäre erwünscht, wenn die Directoren der Conservatorien neben den sorgfältigen Honorarberichten von 300 bis 500 auch jährlich den Stundenplan, wie es längsthin die Gelehrtschulen thun, herausgäben nebst Zahl der Lehrer und Schüler und Uebersicht der Leistungen, um hiernach zu ermessen, wie sich im Staatshaushalt die einzelnen Künste verhalten. Die älteren italienischen Conservatorien waren private, speciale, grösstentheils von geistlicher Gründung; aus ihnen sind viele Grossmeister der modernen Musik hervorgegangen, vornehmlich die Sänger. Von universalen akademischen Instituten ist das Pariser wohl das vorzüglichste, ein Centrum, wie es nur im centralisirenden Frankreich ausführbar gewesen; deutsche von gleichem Werth, wonach manche Heisssporne streben, werden der particularistischen Gesinnung und bureaukratischen Dünkelhaftigkeit schwerlich gelingen, ehe die Vorfrage: »Ob obligatorisch oder facultative« und noch manches Andere erledigt sein wird.

Wie sich überhaupt Fach- und Specialschulen zu den allgemein volksthümlichen und gelehrten verhalten, das mag ökonomisch und statistisch sich leichter berechnen lassen, als der Inhalt, der Gewinn für das Leben. Und dieser selbst, sei es für Leib oder Seele, er kommt im Gebiet der schönen Künste doch nur Wenigen zu gute, wenn Arbeit, Lohn und freudige Zufriedenheit das gewünschte Ziel sein soll. Diese allbekanntesten Dinge und Zustände werden hier nicht als Klagelieder wiederholt, sondern zur Warnung dem Musiker-Proletariat eingepreßt, damit nicht so viele sonsttüchtige Ingenien sich durch Schmeichler, Zeitungs-Reclame, Claqueurs und ähnliches Gesindel verführen lassen, in der Hoffnung, durch weltreisende Virtuosität eben so reich, berühmt und glücklich zu werden als ihre schimmernden Ideale, welche doch meist dornige Wege durchgehen und selten dauerndes Herzensglück, bis ans Ende erreichen. Die rechte Schule ist diejenige, die den Schülern zeigt, wie wenig sie wissen, und sie mit Ernst und Liebe zur reinen Kunst hinführt, nicht aber, die die Bittelkeit nährt durch einseitige Virtuosität ohne Ernst und Liebe. — Welches nun die reine Kunst sei? das ist nicht ohne philosophische Umwege auszufinden; was etwa annähernd dahin führe, mögen die folgenden Aphorismen über die Ausübung der Kunst darzulegen versuchen.

E. Krüger.

Cherubini's Ouvertüren.

Ouvertüren für Orchester von L. Cherubini. Partitur. Breitkopf und Härtel. 532 Seiten Lex.-8. Pr. 42 M. (1879.)

Die Ouvertüren der Opern Cherubini's vereinigt in Partitur zu publiciren, ist gewiss ein glücklicher Gedanke, denn diese Tonstücke enthalten musikalische Schätze, welche noch für un-absehbare Zeit die Menschen erfreuen werden. Von neun Opern bringt der vorliegende Band die Ouvertüren, und in dieser Folge: Ali Baba — die Abenceragen — Medea — Wasserträger — Elise — Faniska — Lodoiska — Anacreon — der portugiesische Gasthof. Einige von diesen kommen selten in unseren Concerten zu Gehör, andere häufig; sie sind allerdings nicht von gleichem Werth.

In der Instrumentation haben wir bei Cherubini im Ganzen selbstverständlich das damalige Orchester, wie es sich z. B. ähnlich in Beethoven's Ouvertüren und Symphonien zeigt; aber die Besetzung zeigt doch in den neun Stücken ziemliche Verschiedenheit. Am stärksten besetzt ist Ali Baba, wo die Partitur 18 Linien gebraucht, um ausser der gewöhnlichen Hausmannskost auch noch Piccolo, Oboe, Triangel und Gran Cassa aufzutischen. Oboe und Triangel etc. kommen in den übrigen Stücken nicht vor, wodurch sie an musikalischem Gehalt keine Einbusse erlitten haben. Die Ouvertüre zum Anacreon mit 16 Linien ist die nächst stärkste in der Besetzung; sie arbeitet ebenfalls mit Piccolo. Die Abenceragen haben an 15 Linien genug, weil bei ihnen Piccolo wegfällt. Hierauf folgt eine Gruppe von vier Stücken (Wasserträger, Faniska, Lodoiska und Gasthof) mit 13 Linien, bei denen nämlich die Posaunen nur einstimmig als Bassinstrument zur Anwendung kommen. Den Beschluss machen Medea und Elise, deren Partitur mit 12 Linien auskommt, weil die Posaunen zu Hause gelassen sind. Sollen wir uns nach der Majorität richten, so hätten wir in den Ouvertüren mit nur einer Posaune, und nächst diesen in den zwei Stücken ohne Posaunen das eigentliche Cherubini'sche Orchester zu erblicken. Die Musik an sich bestätigt dieses insofern nicht, als der musikalische Werth dieser Ouvertüren von der Besetzung nicht abhängt.

Die Ouvertüre zum Ali Baba besteht aus zwei schnellen Sätzen. Das anfangende *Allegro molto* nimmt den eigentlichen Raum ein, das auslaufende *Presto* ist nur die *ppp* eintretende und dann zu ganzer Macht anschwellende marschartige Schlussformel. Schwungvoll instrumental gearbeitet und ouvertüremässig gestaltet, sind die Gedanken an sich weder bedeutsam noch besonders anziehend.

Länger und auch musikalisch gewichtiger ist die Ouvertüre zum Anacreon. Mit den meisten Cherubini'schen Stücken hat sie den *Largo*-Eingang gemein, welcher dem langen und schön durchgeführten *Allegro* die Thore öffnet. Nur aus diesem *Allegro* besteht das Werk. Die Themen sind künstlich verflochten und zum Theil im doppelten Contrapunkt erfunden; es bedarf aber eines schwungvollen Vortrages, wenn das Stück nicht nur den Kenner, sondern auch den gewöhnlichen Musikfreund dauernd fesseln soll.

Auch bei den Abenceragen wird das *Allegro spiritoso*, aus welchem die Ouvertüre besteht, durch ein *Largo* eingeleitet. Die Gestaltung ist durchsichtig und musikalisch belebt, wie gewöhnlich bei Cherubini, aber das Interesse concentrirt sich hier noch in höherem Grade ausschliesslich auf das Formelle, als in dem vorigen Stück, denn in den vorgeführten musikalischen Gedanken an sich liegt kein grosser Reiz. Der Aufbau ist immer ganz vortrefflich und steht nicht im mindesten hinter dem der grossen Wiener Meister zurück; aber Cherubini fliessen die Gedanken weder so ursprünglich und unverwundet zu wie Mozart, noch besitzt er Beethoven's Stärke der symphonischen Gewalt.

Die vier Ouvertüren: Wasserträger — Faniska — Lodoiska — Gasthof — haben nicht nur die gleiche Breite der Partitur von 13 Linien, sondern auch die Ordnung der Sätze mit einander gemein, denn sie gehen sämmtlich von einem langsamen Anfangssatz in ein *Allegro* über, welches dann das eigentliche Stück bildet. Eine kleine Abweichung von dieser Anlage enthält die Lodoiska dadurch, dass nahe dem Schlusse noch ein längeres *Moderato* einsetzt, dem dann ein ganz kurzes *Allegro vivace* als Finale folgt.

Halten wir diese vier Stücke vergleichend zusammen, so hat das zum Wasserträger bei seiner Kürze das voraus, was dieser Oper überhaupt eigen ist, nämlich populäre Motive. In der Durcharbeitung ist es übrigens nicht die gehaltvollste; das *Presto* zum Schluss ist nichts weiter, als das galoppirende, wild gewordene Hauptmotiv, und hierzu lag eigentlich keine Veranlassung vor, da dieses Motiv bei seiner geringen Ergiebigkeit ohnehin schon oft genug dagewesen war. Es ist eine Concession an den grossen Haufen, der sich auch dankbar dafür erwiesen hat. Eine hässliche Stelle ist diese:

(p. 205), welche durch das, was die übrigen Instrumente hinzuthun, um nichts gebessert wird. Bei der Faniska-Ouvertüre ist schon das *Largo* viel interessanter; auch das *Allegro* ist consequenter gestaltet und insofern wertvoller, aber dieser Werth ist bei den wenig bedeutsamen Motiven doch wesentlich nur ein formaler. Weit weniger solide verfuhr der Meister bei der Eröffnungsmusik zur Lodoiska. Das *Adagio* würde zu irgend einem andern *Allegro* ebenso gut hinführen, als zu demjenigen, welches hier darauf folgt! es schliesst wie ein Satz für sich, ist zu einem solchen zwar an Länge, aber nicht an Bedeutung gross genug. Ungefähr dasselbe lässt sich von dem *Allegro vivace* sagen. Die beste Kritik desselben hat Cherubini selbst geschrieben, nämlich durch das nachfolgende *Moderato*. Dieses würde er nicht eingeführt haben, wenn er geglaubt hätte mit dem *Allegro* allein auskommen zu können. Das *Moderato* ergeht sich nun in harmloser Breite, als ob nichts vorgefallen wäre, führt Melodien wiederholt vor, die in einem breiteren Satze ganz am Orte sein würden, aus denen sich hier aber nichts mehr gestalten kann, und schliesst dann mit 11 Takten *allegro vivace*, die aber weiter nichts sind, als ein Herumrühren im D dur-Accord. Das ist nun allerdings billig, denn man braucht kein Cherubini zu sein, um ein derartiges Kunstgebilde zu Stande zu bringen. — Die Ouvertüre zum portugiesischen Gasthof ist die längste der vier zu gleichem Orchester geschriebenen Stücke. Das anfangende *Larghetto* ist lang, durch seine fugirte Anlage interessant, dürfte aber für den gewöhnlichen Hörer doch etwas langweilig sein. Das folgende *Allegro* ist trefflich gearbeitet und weiss trotz einer Reihe nach einander auftretender Gedanken doch sehr gut die Einheit zu wahren. Besonders meisterhaft ist die Bildung des Finales (von p. 523 an) aus einem vorher gebrauchten Motiv; schon hierdurch steht diese Ouvertüre viel höher, als die zur

weilen nicht zumuthen. Es wird sich daher empfehlen, die Singübungen auf zweierlei Art zu drucken. Das Einzige, was sich für die Sopran- und Altsschlüssel bei Singübungen mit Grund anführen lässt, ist dies, dass die Uebungen durch andere Vorzeichnung ohne Veränderung der Noten in Tenor- und Bass-Sätze verwandelt werden können. Aber diesen Gewinn wird der Dilettant gewiss nicht hoch anschlagen, denn die Ausgabe von einigen Mark für ein dauerndes Uebungsbuch wird ihm durchweg viel leichter fallen, als die Orientirung in doppelten Vorzeichnungen. Machen wir also nur Frieden in diesem Punkt und gewähren wir Jedem was recht und billig ist.

»Trotz der reichen Solfeggien-Literatur, die besonders in den romanischen Ländern zum grössten Vortheil für Stimmbildung, Intonation, Athmen, Treffen, Rhythmus und Selbständigkeit der einzelnen Stimmen existirt und in Uebung ist, bedient man sich in Deutschland dieses Unterrichtsmittels in sehr geringem Grade, aber zum Nachtheil der Gesangsvereine und zum Schaden einer tüchtigen Treffsicherheit und Tonfertigkeit. Das blosse Tonleitersingen, noch weniger das mechanische und geisttödtende Secunden- Terzen- Quartensingen wird zu keiner Beherrschung der Intervalle kaum im homophonen, viel weniger im polyphonen Stile führen.« (Vorwort S. 4.) Gewiss richtig. Ernste Angelegenheiten kann man überhaupt nicht zu ernsthaft betreiben.

(Schluss folgt.)

Die Aufführung von R. Wagner's Tannhäuser in Paris 1861.

(Schluss.)

Herr Mützelburg fährt dann fort: »Und daran ist zum aller grössten Theil die Darstellung Schuld. Es lag die Absicht zu Grunde, sich an dem Fremden, der selbst dirigieren wollte, — was Kapellmeister Dietsch nicht zugab —, und der einen deutschen Sänger für die Hauptrolle mitgebracht, zu rächen. Wir müssen den »Tannhäuser« geben — so dachte man; denn eine hohe Laune will es so. Wir werden ihn geben; aber wir werden ihn so geben, dass der Componist bald genug daran hat. Wir werden nicht schlecht singen, nicht schlecht spielen — Gott bewahre, dazu ist uns die Reputation der Grand Opéra denn doch zu lieb! Das Orchester wird sogar brillant sein, — aber wir werden all' die kleinen Kniffe anwenden, in denen wir gross sind und an denen auch das Höchste zu Grunde gehen kann, um wieviel mehr ein uns so unsympathisches, aufgedrungenes Werk! Man outrirt hier, carrikiert da ein bisschen, lässt die Maschinerie eine Secunde zu spät spielen, und unsere lustigen Pariser lächeln, lachen, freuen sich gottvoll, in der grossen Oper sich einmal so gut amüsiren zu können, wie im Palais Royal — und wird's nicht ganz so schlimm, so ist's mit dem *ridicule* doch genau wie mit der *calomnie* — *semper aliquid haeret* — also — gedacht, gethan!

»Das Lied des jungen Hirten, so herrlich es auch, namentlich ohne die quäkende Schalmei, im Wald auf einer Bergesspitze klingt, bedarf zu seinem Gelingen, selbst bei unseren Aufführungen, des ganzen Respects, den wir Deutsche nun einmal vor der Naivetät haben. Die Franzosen haben aber diesen Respect nicht — sie lachten! Als nach dem Septett am Schluss des ersten Actes der Beifall ausbrechen wollte, wurde die Meute in wahrhaft haarsträubender Weise auf die Bühne gezerrt — und die Pariser lachten! Als die Pilger von der Wartburg niederstiegen, hörte man garnicht auf die herrliche Musik, sondern lachte — ich werde bald sagen, warum. Als am Schluss des zweiten Actes, der mit seinem Harfenspiel abermals den Lachreiz wachrief, die Geigen das schon erwähnte famose neu componirte Fortissimo — genau nach Wagner's

Intention, nur ein bisschen drüber! — gellend zum Himmel emporschleuderten: »Nach Rom!« — da lachte man, lachte bis ins Foyer hinein! Und welche Höllenqualen muss Niemann-Tannhäuser erduldet haben, der ohnehin schon mit der fremden Sprache und mit der Ungunst des Publikums zu kämpfen hatte, als in jede kleinste Pause seiner gewaltigen Erzählung ein neckisches Lachen hineinkicherte, das dann bei anderen Stellen ganz allgemein wurde — z. B. als er in den Venusberg zurück will und Wolfram zuruft: »*Entends-tu ces chants d'allégresse* (Hörst du nicht die jubelnden Klänge?)« — sich nach dem Venusberg umwendet, der in verführerischem Zauber vor ihm sich aufthun soll, und statt dessen einen verblassten alten Zwischenvorhang sieht, hinter dem die Geissel (*le chant d'allégresse!*) in outrirter Weise gehandhabt wird — ich könnte dieses Register noch vermehren, aber ich denke, es ist genug.

»Ja, wird man einwenden, das sind unglückliche Zufälligkeiten. Nein, Zufall war es nicht! So consequent bei jeder sich darbietenden Gelegenheit irgend etwas zu thun, was einen lächerlichen Eindruck hervorrufen könnte — darin liegt Methode! Bei uns in Deutschland erregen die Jagdhunde keinen Anstoss, denn sie sind selbst auf der kleinsten Bühne wohl dressirt, ja sie erhöhen sogar den Eindruck des bewegten Bildes am Schluss des Actes. Bei uns in Deutschland macht das langsame, feierliche Herabsteigen der Pilger von der Wartburg einen ergreifenden, imposanten Eindruck; in Paris kamen sie — *sit venia* — in einer Weise »heruntergestaakt«, dass selbst ich ein Lachen, aber des Ingrimms, unterbeiessen konnte, und die Musik ganz über dem Anblick dieser Unflüchtigkeit verloren ging. Bei uns wissen die Sänger mit ihren Harfen zu hantieren, ohne dass es irgend Jemand auffällt; ebenso wird bei uns die allerding's höchst unmusikalische und in die Garten-Concerte zu verbannende Geissel sehr discret angewandt — doch abermals genug! Ich sage: Was bei uns in Deutschland jede leidliche Provinzialbühne zu Stande bringt: eine anständige Darstellung, das sollte die berühmte Pariser Oper nicht auch können? Die Franzosen, diese Meister in allen Finessen, aber auch in allen Chikanen und Malicen der *Mise en scène*, sollten nicht gewusst haben, was sie thaten, als sie all diesen erwähnten und noch vielen anderen Dingen den Stempel der Lächerlichkeit aufdrückten? Und woher bei all diesen Stellen das sich schnell, wie auf Commando — weil auf Commando! — verbreitende Gelächter in den Stalles d'Orchestre (unserm Parquet entsprechend), dass dann, weil ja auf der Bühne wirklich Lächerliches vorging, sofort auch die Unbefangenen, aber Amüsemmentslustigen ansteckte? Das war die *Gegenclaque*, von der ich vorher gesprochen; nicht zischen sollte sie, aber lachen, wo es nur irgend möglich war. Und da man sich denken kann, um wie viel mehr die Heiterkeit wirkt im Contrast zum Tragischen — Verzweiflung und Tod auf der Bühne! — so kann man sich vorstellen, unter welchen Orgien des Hohns der »Tannhäuser« an jenem ersten Abend in Paris zu Ende ging!

»Diese Ansicht von der Sache hat sich mir sofort an jenem Abend aufgedrängt — den beiden anderen Vorstellungen, in denen der willkommene »Ulke« sich bis zu Mirlitonpfeifen steigerte, wohnte ich nicht bei — und ich habe sie auch unumwunden ausgesprochen, nicht nur gegen die Freunde, mit denen ich dem seltsamen Vorgange beiwohnte (ausser Hans v. Bülow waren es Paul v. Bojanowski, jetzt Hofrath in Weimar, und Theodor Weber, der bekannte Marinemaler in Brüssel), sondern oft genug später in Deutschland. Ich fand auch keinen Grund, diese Anklage zu modificiren. Und am Ende — ist die Anklage denn so schwer? Es dürfte wohl auch anderswo und näher vorkommen, dass eine Regie — oder was es sonst sein mag! — dem fremden Autor oder Componisten, von dem sie sich chikanirt glaubt, ein Bein stellt.« (Die Gegenwart Nr. 39

S. 200—202.) Der Verfasser, Herr Ad. Mützelburg, meint dann in den Schlussworten noch, Wagner's Venus sei »doch immer noch eine gemüthliche Deutsche gewesen«. Das soll wohl abermals ein Lob sein, aber was für ein Lob würde es werden! Goethe's Helena und Iphigenia sind denn auch wohl eigentlich nur gemüthliche thüringische Frauenzimmer und eben dadurch für die Welt so anziehend und bedeutungsvoll. Alle Kunst, die der Rede werth ist, fängt mit dem Idealisiren, dem Allgemeingültigen an; was dahin nicht in irgend einer Form zu gelangen vermag, ist werthlos. Hierüber würde man kein Wort verlieren, wenn die Gegenwart nicht durch die Nationalitäten-Bewegung in der Beurtheilung der Kunst irre geleitet wäre.

Gehen wir aber auf die von Herrn Mützelburg vorgebrachte Hauptsache ein. Er sagt, »seine Ansicht von der Geschichte habe er auch gegen die beisitzenden Freunde unumwunden ausgesprochen. Hatte er solches nöthig? Konnten die ihm zur Seite befindlichen Freunde denn nicht selber sehen und hören? Hatte namentlich Bülow nicht viel mehr Gelegenheit als er, hinter die Coullissen zu kommen? — Was so klar gewesen sein soll, wie er meint, das würde sofort nach allen Seiten hin bekannt geworden sein; auch Herrn Paul Lindau wäre es sicherlich nicht entgangen. Herr Mützelburg weiss nicht einen einzigen wirklichen Beweis vorzuführen; es sind lediglich aus Vermuthungen gezogene Schlüsse, mit denen er operirt. Wir aber sind zufällig in der Lage, Beweise gegen ihn beibringen zu können.

Der Sänger Niemann soll »Höllenqualen erduldet« und »mit der Ungunst des Publikums gekämpft« haben und als mitgebrachter deutscher Hauptsänger von dem Pariser Operpersonal mit Abneigung betrachtet sein. Wenn Mützelburg dies aus Niemann's Munde berichtete, so müsste man es ja gelten lassen; aber er vermuthet nur. Bald nach dieser Tannhäuser-Aufführung sprachen wir Niemann in Hannover. Er war noch warm von der Erregung, aber nur mit Anerkennung gedachte er der Aufnahme, die er in Paris bei dem Publikum wie bei den Mitgliedern der Oper gefunden hatte. Man drang sogar allseitig in ihn, er möge dort bleiben, und als er sich durch einen zehnjährigen Hannoverschen Contract gebunden erklärte, erhielt er die merkwürdige Antwort: »A hah! in zehn Jahren giebt's gar keinen König von Hannover mehr«. Niemann hatte damals entschieden Lust nach Paris zu gehen — vielleicht in Folge der erduldeten »Höllenqualen«. Die ganze Schuld an dem Misslingen der Aufführung schob er allein Wagner zu, mit Worten, die wir nicht wiedergeben werden. Meinen Sie nicht auch, Herr Mützelburg, dass ein Niemann damals in Paris Gelegenheit hatte, hinter die Coullissen zu gucken? —

Noch einen zweiten, nicht minder classischen Zeugen können wir produciren. Dieser heisst Lindau, führt aber nicht den Vornamen Paul. Er lebte damals als Gesanglehrer in Paris und hatte für jene Tannhäuser-Aufführung anfangs die Uebersetzung des Textes zu besorgen, wurde dann aber mit Wagner in einen Process verwickelt. Wir haben solches bereits im Jahrgang 1869 dieser Ztg. S. 93 kurz erwähnt nach Mittheilungen, welche Lindau uns in London machte. Er erzählte damals ganz offen, wie Berlioz, Gounod u. a. Pariser Componisten ihn bei jenem Prozesse schadenfroh anhetzen und berriethen, aber kein Wort verriethete darüber und keine Ahnung schien er davon zu haben, dass die Opermitglieder vielleicht eine abgekartete Farce aufgeführt haben könnten. Und er war doch mit Allen persönlich bekannt, hatte sogar mehreren von ihnen die Partien am Clavier eingeübt. Dagegen berichtete er Einzelheiten über die Behandlung der Sänger durch Wagner, welche die allerdeutlichste Illustration der Erzählung bildeten, die wir früher von Niemann gehört hatten. Wäre Herr Mützelburg doch nur gegenwärtig gewesen, als Lindau uns mit dramatischer Lebendigkeit und Umständlichkeit die lustige Scene vorführte, wie ein demüthiger Orchestermusiker mit seiner Tochter, einer schüchternen Conservatoristin, die den Hirtenknaben als ersten Versuch singen sollte, zu Wagner kam; wie dann die Probe anfieng, Lindau am Clavier, und wie liebevoll Wagner hierbei seine Belehrungen dem zitternden Lämmchen ertheilte, als

bei diesem durch die ersten Versuche nicht sofort die deutsche Neiveltät (um mit Hrn. Mützelburg zu reden) zum Vorschein kommen wollte. Hatte Hr. Mützelburg auch nur diese eine Geschichte mit anhören können, wir sind überzeugt, in seinem Kopfe würde die oben mitgetheilte Fabel nicht entstanden sein. Ueber Wagner's Benehmen in Paris sprach Lindau genau wie Niemann; was er an Thatsachen vorführte, war aber noch gewichtiger.

Berichte.

Leipzig.

Die Concerte der Euterpe stehen auch in dieser Saison wieder unter der bewährten Leitung des Herrn Kapellmeister Wilhelm Treiber. An die Spitze eines Orchesters von Künstlern hinzutreten und zu dirigiren, beansprucht keine grosse Mühe; Lob und Anerkennung aber verdient der Dirigent, welcher sich, wie Herr W. Treiber, aus verschiedenen Elementen sein Orchester erst schafft und erzieht und mit ihm so tüchtige Leistungen zu Stande bringt, wie dies gleich im ersten Euterpe-Concert (am 19. October) der Fall war. Das geschickt zusammengestellte Programm enthielt: Faust-Ouvertüre von Rich. Wagner; Beethoven's Gdur-Concert für Piano mit Orchesterbegleitung; Symphonie (Nr. 3, B-dur) von Robert Volkmann, mit charakteristischem ungarischen Gepräge; Solostücke für Piano: a) Barcarole, F-moll, von A. Rubinstein, b) Etüden, B-moll und F-dur, von Mendelssohn; drei Stücke für Streichorchester: a) Präludium von J. Seb. Bach, bearbeitet von W. Treiber, b) Pastorale aus Händel's »Messias«, c) Finale (Fuge) aus Op. 59, III von Beethoven; Phantasie Op. 45 für Piano von F. Schubert, mit Orchester symphonisch bearbeitet von F. Liszt. Am Clavier erfreute uns Frl. Mary Krebs aus Dresden durch ihr prächtiges Spiel, sowohl was Technik als Gefühlsausdruck betrifft; nur nahm sie unseres Erachtens im Rondo des Beethoven'schen Concertes das Tempo etwas zu langsam. Im Ganzen litt die Concertaufführung an zu grosser Länge, eine der beiden letzten Programmnummern hätte mit Fug und Recht wegfallen können.

Das zweite Euterpe-Concert (den 9. Novbr.) brachte uns die umfangreiche Cdur-Symphonie von F. Schubert, eine Serenade für Streichorchester von A. Dvořák und zum Schluss die Ouvertüre »König Lear« von H. Berlioz. Die Coloratursängerin Frl. Jenny Alt aus Wien sang eine Arie aus Mozart's »Zauberflöte« mit grosser technischer Fertigkeit, indess vielfach mit unedler Tonbildung; deegleichen vier Lieder: »Ich wandre nicht« von R. Schumann, »Haidenröslein« von F. Schubert, Wiegenlied von W. Taubert, »Nachtigall« (russisch) von N. Alieff. Besondere Ehre legte diesmal das Orchester ein, welches seine schwierigen Aufgaben meistentheils glücklich überwand.

Das dritte Euterpe-Concert (den 16. Nov.) begann mit einer Auswahl (Ouvertüre, Nr. 7—10, Finale) aus Beethoven's Musik zu »Prometheus« Op. 48; diese Beethoven'sche Gelegenheitsmusik kam im Grossen und Ganzen gut zu Gehör, die zweite Hälfte besser als die erste. Das zweite Orchesterstück, die Gmoll-Symphonie (Nr. 3, Manuscript) von Albert Becker, wurde unter Leitung des Componisten offenbar mit Lust und Liebe gespielt; das Werk ist zwar voll Wohlklang, Nuancenreichthum und geschickter Mache, allein es fehlt die unmittelbare zündende Originalität. Uebrigens ist das Adagio zu lang ausgehoben; das Schweben im Wohlklang ohne bedeutenden Gedankeninhalt wirkt auf die Dauer ermüdend. Die Sängerin dieses Abends, Frl. Katharine Lange aus Berlin (Sopran), beschränkte ihre Kunst, wie leider so manche ihrer Colleginnen, auf die Vorführung einiger Lieder. Ein hübsches Talent im Vortrag ist ihr nicht abzusprechen, wenngleich mitunter der Ausdruck zu forcirt war; auch liess die Stimme an Kraft und in der Höhe theilweise an edlem Klang zu wünschen übrig. Wir rathen Frl. Lange, in Zukunft musikalisch werthvollere Gesangstücke zu wählen (besonders auch Arien), denn das von ihr Gesungene war meistens von geringem Gehalt. Solches gilt auch von den zwei Virtuosenstücklein »Concert militaire« von C. Lipinski und »Ballade und Polonaise« von H. Vieuxtemps (erstes mit Orchester-, letzteres mit Pianofortebegleitung), durch deren Vortrag sich Herr Marcello Rossi aus Wien als gewandter und in den Schulkünsten wohl bewandeter Violinist erwies.

Arrivierung. Im letzten Gewandhausconcert-Bericht ist zu lesen: Frl. und Herren J. und H. Becker, nicht Becher.

Breitkopf & Härtel's kritische Gesamtausgaben.

Brochirt und elegant gebunden.

| | |
|---|---|
| <p>Beethoven's Werke,
24 Serien.</p> <p>Mozart's Werke,
24 Serien.</p> <p>Palestrina's Werke,
8 Bände erschienen.</p> <p style="text-align: center;">Ausgaben der Bach- und Händelgesellschaft.</p> <p>Bach's Werke,
27 Jahrgänge erschienen.</p> | <p>Chopin's Werke,
14 Bände.</p> <p>Mendelssohn's Werke,
19 Serien.</p> <p>Schumann's Werke,
Im Erscheinen.</p> <p>Händel's Werke,
20 Jahrgänge erschienen.</p> |
|---|---|

Ausführliche Verzeichnisse und Prospekte durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen.

Neuer Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig u. Winterthur.

[307]

CONCERT

für Violine
mit Begleitung des Orchesters
composéirt
und *Sera Angel Wilhelmi* gewidmet

von
Friedrich Gernsheim.

Op. 42.

| | |
|------------------------------------|------------------------|
| Orchester-Partitur | netto M 40. — |
| Orchesterstimmen complet | 48. — |
| Mit Piano forte | 7. 50. |
| Prinzipalstimme apart. | 8. — |

Ueber dieses Werk von Em. Sauret in verschiedenen nord-deutschen Städten bereits glänzend eingeführt, äussert sich nach der ersten Hamburger Aufführung Em. Krause im »Hamburger Fremdenblatt« wie folgt: »Dem ersten Satz mit seinem herrlichen Hauptmotiv gebührt der Vorzug, das Andante affettuoso (Fis-moll) führt die erste Stimmung desselben noch weiter fort, ohne sich durch seine weichen Klänge in Tonschweberei zu verlieren, und bereitet das Finale aufs Beste vor. Einheitlich ist das ganze Concert durchgeführt, selbst im lebhaften Schlusssatz bleibt die Noblesse des Stils gewahrt.«

Ludw. Meinardus berichtet im »Correspondent«: »Und deshalb, wie wegen des warmen Interesses, welches das Werk in seinen schönen, vielen Einzelheiten sich unmittelbar gewonnen, kann man nur wünschen, dass unsere besten Virtuosen sich desselben annehmen und das nicht allzureiche Repertoire dieser Gattung damit bereichern mögen. Werk und Interpret fanden wohlverdiente sympathische Aufnahme.«

[308] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Frühlings-Fantasie

für Orchester

von

Hans von Bronsart.

Op. 11.

Partitur M 17. —. Orchesterstimmen M 19. 50.

Sommertag auf dem Lande.
Fünf Orchesterstücke

von

Niels W. Gade.

Op. 55.

Partitur M 10. 50. Orchesterstimmen M 15. 50.

Verlag von **Gebrüder Borntraeger** in Berlin.

[309]

Louis Köhler,

Harmonie- und Generalbasslehre.

Ein theoretisch-praktisches Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht, wie auch besonders zur Verwendung neben dem Studium des Clavierspiels. Dritte durchgearbeitete und verbesserte Auflage. 1880. br. Preis M 2. 70.

[310] Festgeschenke für Musikliebhaber

Breitkopf & Härtel's Lager gebundener Musikwerke.

Special-Kataloge verfügbar in allen grösseren Buch- und Musikalien-Handlungen.

Für Clavier zu 2 Händen.

| | |
|---|-------------------------------------|
| Bach, Clavierwerke. 7 Bde. 40. (Reinecke.) | 4 40 |
| (Bd. V/VI. Wohltemperirtes Clavier | 4 — |
| Beethoven, 9 Symphonien. 3 Bde. 40. (Liszt.) | 6 50 |
| — Soneten. 5 Bde. Folio. (Cotta'sche Ausgabe.) | 9. — 9. — 7. — 9. — 11 M . |
| — 33 Sonaten. 3 Bde. 80. (Reinecke.) | 8 70 |
| — Sämmtliche Variationen. 80. | 4 30 |
| Brahms, Ungarische Tänze. 3 Hefte in 4 Bde. 40. | 9 — |
| — Pianofortewerke. 40. | 11 — |
| Chopin, Clavierwerke. Mit Fingersatz. (Reinecke.) | 9 50 |
| 10 Bde. Quartausgabe in 2 Abtheilungen | 6 50 |
| Gross Octavausgabe in 2 Abtheilungen | 8 — |
| Heller, Pianofortewerke. Band I—III. 40. | 9 — |
| Henselt, Pianofortewerke. 40. | 6 — |
| Kirchner-Album. 40. | 7 — |
| Liszt, Aus Wagner's Opern. Transcriptionen. 40. | 4 — |
| Mendelssohn, Lieder ohne Worte. 40. | 9 50 |
| Raff, Oper im Salon. 40. | 9 50 |
| Rubinsteln, Pianofortewerke. 40. | 8 — |
| Schubert, Sonaten etc. (Cotta'sche Ausg.) 3 Bde. 40. | 7 — |
| Schumann, Clara, Pianofortewerke. 40. | 4 20 |
| — Robert, 8 Novellen. 80. | 8 — |
| — 1. Album für die Jugend. Op. 68. 40. | 4 50 |
| Strauss-Album. 6 Bde. 80. | 5 50 |
| Wagner-Album. 80. | 8 50 |
| Weber, Pianofortewerke. 40. | 8 — |
| — Sonaten etc. (Cotta'sche Ausg.) 40. 2 Bde. Band I | 5 — |
| Band II | 5 — |

| | |
|---|------|
| Alte Meister. (Pauer.) 2 Bde. 40. | 7 — |
| Alte Tänze. Bd. I. Gavotten. (Pauer.) 80. | 4 50 |
| Der junge Classiker. (Pauer.) 2 Bde. 80. | 7 — |
| 53 Capricen zu Bach, Beethoven etc. 40. | 8 — |
| Im Salon. Album. 2 Bde. | 4 11 |
| Clavier-Concerte. (Reinecke.) 3 Bde. 40. | 3 — |
| Unsere Meister. 10 Bde. | 5 — |
| Schule der Technik. (Reinecke.) 3 Bde. 40. | 4 40 |

Ouverturen von Beethoven (44), Cherubini (9), Glück (5), Mendelssohn (44), Mozart (9), Weber (44) à Band M 2. 30 bis 4 40

[311]

Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

BERCEUSE

pour

Violoncelle

avec accompagnement de Piano
composée

par

ALBERT WEINSTOETTER.

Preis M 1, 80.

Verleger: **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur. — Druck von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Expedition: **Leipzig, Querstrasse 45.** — Redaction: **Bergedorf bei Hamburg.**

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 1. December 1880.

Nr. 48.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. — Die Singübungen von Angelo Bertalotti (Angelo Bertalotti's fünfzig zweistimmige Solfeggien, mit einer Einleitung und Athmungszeichen versehen von F. X. Haberl). (Schluss.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Theorie der Musik von Dr. F. Zelle). — Die Wiener Hofoper. — Berichte (Göttingen, Leipzig). — Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

Vorbemerkung. Die früheren Mittheilungen in dieser Zeitung über die geschichtliche Entwicklung der Oper in Hamburg ergänzen wir hier durch den Bericht eines Zeitgenossen, welcher das gesellschaftliche Leben in jenen Kreisen schildert. Es ist dies der Dichter Chr. Fr. Hunold, genannt Menantes (geb. 1689, gest. 1784), der sich besonders angelegen liess, den Mitlebenden Sinn für Dichtung und feine Lebensart beizubringen. Letzteres geschah besonders in dem seitamen und selten gewordenen Buche »Die Manier höflich und wohl zu Reden und zu Leben, so wohl mit hohen, vornehmen Personen, seines gleichen und Frauenzimmer, als auch, wie das Frauenzimmer eine geschickte Aufführung gegen uns gebrauchen könne, ans Licht gestellt von Menantes. Hamburg, 1749.« (576 Seiten kl. 8.) Welche Bedeutung die Oper damals im gesellschaftlichen Leben der Deutschen erlangt hatte, das ersieht man vielleicht aus keiner Schilderung so deutlich, als aus dieser, für uns jetzt recht scherzhaft klingenden Anleitung zum feinen Leben. Wir theilen das Hauptsächliche aus den betreffenden Abschnitten wörtlich mit und beginnen mit den Gesellschaften. Diese theilt er in fünf Rubriken, von denen — bezeichnend genug — die Oper die erste Rubrik einnimmt.

1.

Wenn man in Opern in der Par terre, oder in Logen bey vornehmen Personen sich befindet.

Von den Opern nun den Anfang zu machen, so ist an vielen Orten die Par terre oder der Steh-Platz einer von den vornehmsten; An manchen aber einer von den geringsten. Zwar wollen die mittelsten und grössten Logen den Vorzug vor andern haben, und solches wird ein jedweder an dem Orte selber erfahren, wo welche gespielt werden.

Wir wollen nitzo von unserm Schau-Platze in Hamburg setzen, dass jemand darinnen sich an den Vorstellungen und der Music zu belustigen suchet, und dabero in die Par terre gehet, wo gemeinlich fremde Cavalier und viele Dames dem Schau-Spiele zusehen.

Man kauft vor einen halben Thaler den Eintritt, aber nicht die Freyheit nach seinem Gefallen darinnen zu leben; Es ist ein Ort, wo die Modestie sowohl, als anderwärts, ja fast noch mehr, observirt werden soll, weil man vor gar vielen Augen daselbst ist, und wo man jemanden incommodirt, oder was Unhöfliches begeht, viel verdriessliche Minen zu erwarten.

Es ist hier die Mode eingerissen, dass Cavalier und andere, vorn in dem Steh-Platz vor der ersten Bank herum gehen, und bald discouriren, bald zuhören; und solches kan auch niemanden verwehrt werden. Wenn man aber, wie gar viele eitele Gemüther, nur die Absicht hat, nicht dem Spiele zuzu-

sehen, sondern sich sehen zu lassen, wenn man immer plaudert, und zwar bisweilen so laut, dass die dabeystehenden kein Wort von dem Theatro vernehmen können, wenn man hin und wieder laufft, und den Leuten die Waden mit dem Degen zerprügelt, und kurtz, wenn man sich als einen thörichten Kerl aufführet, der in Gegenwart so vieler klugen Leute zeigt, dass er nicht zu leben wisse, so kan man auch klugen Leuten nicht verdencken, dass man in ihren Hertzen als ein Thor ausgelachet wird.

Das eigentliche Absehen des Opern-Gehens ist: auf die Music, Actionen der Personen und Vorstellungen seine Gedanken zu wenden: Und ich habe neulich mit dem Vergnügen einen vornehmen Minister, *der Extraordinair Envoye von einem Reichs-Fürsten ist*, auf der vierten oder fünften Bank mit dem Opern-Buche in der Hand gantz geruhig sitzen sehen, welcher durch eine beständige Aufmercksamkeit zeigte, warum er das Plaisir der Opera gekauft. Er hatte das Gesicht mehrentheils auf das Buch und das Theatrum gerichtet; gleichwohl konte ich an seinen Augen zuweilen lesen, was vor Betrachtungen er dabey über die Thorheit vieler herumlaufenden jungen Leute hatte: Die Eitelkeit mochte ihm nicht so wohl auf dem Theatro, als unten im Steh-Platze presentirt werden: da lieffen viele Bürschen auf und nieder, als ob sie noch würcklich auf der Börse wären; Sie drängten durch die Leute; und wenn sich mancher Cavalier umsah, wer ihn in die Seite gestossen, so war es einer, der von der Elle, oder der Logica Profession machte; Zwar solte man an den Staats-Paruquen, die sie bald auf, bald auf jene Seite schmissen, einen vornehmen Hof-Bedienten geurtheilt haben, wenn nicht der gelbe Schnabel oder ein guter Freund dabey verrathen, dass es Leute, welche entweder mit dem Fuchs-Schwantze die Bäncke noch kehren, oder von ihren Herren in Kauf-Läden Ausputzer einstreichen müsten, wenn sie zu Winters-Zeit die Kohlen nicht recht aufgeblasen. Dessens ungeachtet gaben sie sich Airs, (oder ein Ansehen) als ob sie in der Opera, wie die Personen auf dem Theatro, aus einem oft schlechten Menschen Printzen oder Könige geworden.

Dergestalt correspondirt die Vanité der Zuschauer manchmal mit der spielenden Personen ihrer: und kluge Leute müssen endlich den sonst gewöhnlichen Verdruß darüber in den Trost verwandeln: Dass sie vor ihr Geld eine Opera und Comedie zugleich zu sehen kriegen.

Unter diese Fehler gehöret auch das unzeitige Raisonniren von Opern und der Music: Mancher, der keine Zeile Postisches geschrieben, und wenig von guten Versen gelesen, nimmt sich da die Freyheit, von der Poesie, die nicht nach seinem einfäl-

tigen oder dummen Verstande verfertigt ist, ein unhöfliches Urtheil überlaut zu fällen, und bald an der Einrichtung, bald an den Einfällen was zu tadeln, das recht geschickte Kenner vor was schönes, wie das vor was schlechtes halten, so solchen Raisonneurs gefällt.

Man nimmt es ja nicht übel, wenn diejenigen, so die Poesie nicht verstehen, davon stille schweigen: Hingegen ist es was wunderliches, sich durch ein Urtheil über unserm Verstande fremde Sachen mit Fleiss zu prostituiren: Salomo sagt daher in seinen Sprüchen sehr wohl: *Ein Narr, wenn er schwiege, würde auch vor weise geschätzt, und vor verständig, wenn er das Maul hielte.*

Erkundiget man sich nun, was vor Wissenschaften solche besitzen, die von fremder Arbeit mit solcher Autoritätlichen Kühnheit urtheilen, so ist es entweder einer, *der mit seinem Pferd zu Padua zugleich promovirt; der in den Caffee-Häusern hundert neue Zeitungen machen hilft, und bey allen Königen und Herren in Europa geheimer Cabinets-Raht worden, um ihre aller secretesten Deseins bey dem Camin-Feuer in die freye Luft zu blasen, und dasjenige der Welt kund zu machen, was sie in zwey oder drey Jahren auszuführen selber noch nicht beschlossen; Der einen Wechsel oder einen geschickten Vers zu schreiben vor einerley hält, und von dem Juden-Stuhl auf den Parnass zu steigen, sich satzsam privilegirt schätzt; Der den Adel in seinem Pittschafft, und den Bauer in seinem Hertzzen trägt; Oder der in der Corps de Garde durch tausend Pfund Körner-Tohack das Gehirn schwärts geschmauchet.*

Und dergestalt geht es auch mit der Music her, dass mancher, wenn er auf der Flöte Douce eine Menuet herleyren kan, den armen Componisten verachtet, dass er ihm nichts nach seinem Gusto in der Opera aufspielen lassen. Man hat endlich mit solchen Leuten, die es aus Einfalt thun, noch ein Mitleiden; Aber die, so es besser verstehen, und aus Affecten ihren Verstand übel anwenden, sind als bosshafte Gemüther recht zu hassen.

Hierdurch dürfen sich manche Autores von Opern ganz nicht schmeicheln, als ob ich ihnen das Wort geredet, und, wenn ich manchen, ihr unzeitiges Urtheil einzustellen, ge-rahnten, hiermit alle schlimme Arbeit zu billigen rahten wolte.

Schlimm urtheilen, oder was schlimmes machen, und doch verlangen, dass es die Leute vor was gutes halten, ist eine gleiche Thorheit. Entschuldiget sich mancher Verfasser der Opera, die Poesie wäre sein Werck nicht, so wird ja sein Werck nicht seyn, sich bey der gescheuten Welt dadurch lächerlich zu machen? Oder glaubt man, dass, da man in Schau-Spielen sich was rechtschaffenes zu lesen und zu sehen verspricht, ein jeder die Freyheit habe, seine Ungeschicklichkeit auf anderer Leute Unkosten zu verhandeln?

Ich will hier nicht weitläufftig, wie in meinen Theatralischen Gedichten, wider diejenigen eyern, die kein Naturell zur Poesie haben, und doch mit Gewalt Opern machen wollen; Kurtz: die agirende Personen beschimpffen durch was abgeschmacktes nicht sich, weil sie durch ihren Character davor beschützt sind, sondern den Poeten, und führen durch ihn, bey jedem Auftritt, ja in einem jeglichen ungereimten Worte, zu der Zuschauer Gelächter, einen possirlichen Kautz mit auf.

Hier fällt mir noch eine Schwachheit derjenigen Auctorum ein, welche sich bloss einen grossen Ruhm dadurch versprechen, wenn die Leute wissen, dass sie die und die Opera verfertigt; dahero laufen sie voller ungedultigen Eigen-Liebe in der Par terre herum; Und fragen bald den, bald jenen: *Wie ihnen die Opera gefalle? Hier kommt eine schöne Passage, das ist das schönste, was mir darinnen vorkommt; Nun geben sie Achtung, nun wird was schönes kommen; War das nicht treflich anzusehen?*

Und dergestalt raisonniren sie gegen die Leute selber da-

von, und plagen sich innerlich, wenn ihnen nicht ein jeder fast von der geringsten Zeile oder Vorstellung eine Lob-Rede hält; Und so irgends die Opera keinen Zulauff hat, so haben es entweder die agirenden Personen versehen, man hat nicht kostbare Anstalt genug dazu gemacht, der Componist ist schuld daran, die Arbeits-Leute haben durch eine einzige Verwandlung, die nicht accurat zugenommen, das ganze Spiel verdorben; Oder die Leute sind dumm, und verstehen des Herrn Poeten hohe Gedancken nicht. Und da, sage ich, ist es unvergleichlich à propos, solchen, die so sehr um ein gutes Urtheil bekümmert seyn, manchmahl mit Fleiss ein schlechtes zu geben, um sie zur Erkenntniss ihrer thörichten Eigenliebe zu bringen.

Was ich auch endlich davon halte, wenn ein solcher Autor hernach in Compagnien von nichts als seiner Opera redet, die nach seinem Gusto die beste Passagen den Leuten von neuem vorsaget; immer seine eigene Arien singet, und sich vor höchst beleidiget schätzt, wenn man kein so aufmerksames Gehör, wie bey einer Predigt, zeigt, dieses alles will ich durch ein Exempel erklären:

Ein bekandter Vers-Macher kam zu einem erfahrenen und klugen Medico, und beschwerte sich über ein Wehtagen in dem Kopff und in dem gantzen Leibe, dadurch er weder schlaffen noch ruhen könne. Der Medicus untersuchte dieses Patienten Beschaffenheit genau, fand aber nichts anders, als dass dessen Kranckheit in der Einbildung beruhen müsse. Weil er nun, wie schon gedacht, ein kluger Mann, und dabey den guten Versifex schon kandte, fragte er ihn: Ob er nicht welche Verse bey sich habe, die noch niemand gelesen? Der Poet antwortete alsofort mit ja, und zog damit ein Carmen heraus, so er zugleich überreichte. Der Medicus hatte es kaum gerühmet, so war der Poete vollkommen munter und gesund, und soll die Nacht darauf überaus wohl geschlafen haben.

Einem vornehmen Minister, von dem wir ein Client, in der Opera vor andern Cavaliers und Dames ein Compliment zu machen, schickt sich nicht; ein blosser Reverentz kan alsdenn genug sein, und kommt allein fast Gleichen an Gleiche, oder einem Cavalier an einem Minister diese Höflichkeit zu: Denn da ist eine Haupt-Regel:

Grosse Leute sehen sich in Gegenwart anderer Grossen lieber mit stillschweigender Ehrbezeugung, als mit Ceremonieller Höflichkeit bedienenet.

Man beobachtet bey denen meisten die Ehrgeitzige Schwachheit, dass sie sich in solchen Gelegenheiten Geringer schämen, mit denen sie sonst und allein vertraulich umgehen; da doch grosse Leute sich durch nichts mehr in denen Herten erdhöhen, als durch eine leutseelige Demuth; Und wenn der Ehrgeitz ein Tugend heissen soll, muss er von solcher Sorte seyn, oder man rechnet ihn unter die Schwachheiten der Grossen.

Hier nehmen wir aus, wo man einen grossen Patron nach langer Zeit zum erstenmahl in der Opera wieder siehet, und wir, oder er, in dieser Stadt fremd sind, und setzen hinzu, dass wenn uns der Humeur des Patrons bekandt, welches billig allezeit erfordert wird, man leicht aus seinen Augen wird lesen können, ob es ihm gelegen; und ist gewiss, dass wo sie sich wollen anreden lassen, sie entweder Gelegenheit durch Herzu-naben oder Minen geben.

Wie unanständig ist es demnach nicht, wenn sich Juncker Strohfeld in der Par terre durch Cavaliers und andere brave Leute dringt, und dem das Opern-Buch aus der Hand, jenem aber den Poudre aus der Paruquen stösset, um, wenn er einen vornehmen und bekandten Minister siehet, ihm das Compliment zu machen:

Exc. Excellence bey gutem Wohlergehen anzutreffen, und das Glück zu haben, ihnen in der Opera meinen unterthänigen Reverence zu machen, gratulire mir, und will in dero gnädiges Andencken mich gehorsamst empfehlen.

Welches zwar ganz nicht zu tadeln, sondern bey Gelegenheit anzubringen, einem jungen Cavalier gegeben wird; allein die Art, womit es der Juncker machet, fällt wegen des grossen Wesens den Umstehenden lächerlich, und bewegt sie, seine freye, flüchtige und also possirliche Geberden desto mehr zu beobachten; Ja wenn sich der Herr von Stroh-Feld einem Minister mit solchem Ungestüm nur nähert, wissen sie sein Compliment schon auswendig, weil sie es auf einerley Manier mehr als zwanzigmahl gehört.

Ein junger Cavalier wird sich bey dieser, als auch anderer Gelegenheit wohl in Acht zu nehmen wissen, wenn, und wie er einem grossen Minister ein Compliment machet: Denn wofern diese Person von Qualität mit einer Dame oder einem andern vornehmen Mann im Discours begriffen, läuft es wieder die Höflichkeit, sie darinnen zu stören, und wieder den Respect sie nöthigen wollen, dass sie von ihrer Unterredung abbrechen, und in des andern Gegenwart mit uns das Ceremoniel tractiren soll. Ja weil der noch nicht zu leben weiss, der sich nur so sehr nähert, um ihre Discourse mit können anzuhören: So thut ein junger Cavalier besser, sich solcher Gestalt entfernt zu halten, und in der Opera auf die Opera Achtung zu geben.

Noch viel übler würde es passen, wenn ein junger Cavalier einem Etats-Raht ein Compliment abstattete, der mit einem Königlichen Cantzler oder geheimden Raht im Discours begriffen: Denn ausser obigen Anmerkungen erfordert die Hof-Manier, niemanden in Gegenwart einer vornehmen Standsperson die Cour zu machen.

Wir haben bishero von der Par terre hiesiger Opera geredet, als in welche Cavalier und auch zum öftern Stands-Personen kommen, da es hingegen an andern Orten auch anders beschaffen; Also hat man auch alhier mehr Ursache behutsam zu seyn, deswegen nicht vorbey kan, andern zur Nachricht einen überaus grossen Streich von einem jungen Kauffmann anzuführen.

Ein gewisser vornehmer, und seinem Stande nach höchst qualificirte Printz, fand einmahl das Plaisir, in der Par terra die Opera mit anzusehen, dazu er sich sonst einer vor Fürstliche Personen darzu destinirten Loge bediente. Er war nicht eben incognito, indem zween Cavaliere hinter ihm stunden; gleichwohl kam ein unverschämter Kerl mit umgeschlagenem Mantel und bedecktem Haupte, und trat gerade vor diesen Printzen. Dieser Herr gieng demnach ein Paar Schritte von ihm weg, und alle andere Cavalier wichen ein wenig aus, um ihm Platz zu machen; Unser Mopsus aber trat wieder vor ihm, als ob er diesen Hn. mit Fleiss affrontiren wolte. Einige von seinen Bekandten, die vernünftiger als er, sagten ihm ins Ohr, wie dieses der und der Printz; Er antwortete aber, und vielleicht so laut, dass es dieser Herr hörte; *Ich will es nicht wissen, dass er ein Printz.* Und kehrte also diesem vornehmen Herrn den Rücken beständig zu, dabey er den groben Filtz ohne Unterlass aufbehielt, doch mochten ihn endlich eine und andere Umstände nöthigen, aus der Opera zu gehen, worauf ihm denn einige von des Printzen Leute alsobald nachfolgten.

Ob er nun eine gute Bastonnade bekommen, und man diesen groben Pfeffer-Sack ein wenig ausgeklopft, weiss ich nicht, dieses aber wohl, dass er es billig verdient.

Einem Kerl, der sich mit Fleiss prostituiren will, stehet frey, in der Par terre den Hut nicht abzulegen; Kluge Leute aber ehren durch eine gebührende Höflichkeit andere, damit sie auf gleiche Art tractirt werden.

Oben ist auch bereits das unzeitige Raisonniren von Opern oder der Music getadelt worden; und hier wollen wir nur wiederholen, dass ein guter Freund gegen dem andern sein Sentiment wohl geben kan, doch so, dass es nicht gescheutere Leute hören, und ihn vielleicht deswegen auslachen.

Sitzt man bey einer vornehmen Person, so stehet nicht wohl, ihr im Urtheilen zuvor zu kommen, und etwas zu loben, das sie hey sich wohl tadeln könnte. Es ist eine Art des Respects, wenn man auf eine solche Person so viel Vertrauen setzt, dass sie was Gutes und Schlechtes zu unterscheiden von sich selber geschickt sey: denn ist sie im Discours mit jemand anders oder uns begriffen, und man sagt: *Hier kömmt was Schönes* &c. So erinnert man sie wohl, weswegen sie in die Opera gegangen. Allein solche unzeitige Ermahnungen, werden selten wohl aufgenommen; Höret sie aber zu, so muss man sie nicht stören, sondern erwarten, bis sie selber etwas rühmet oder tadelt, und alsdenn mit guter Manier seinen Beyfall geben.

Eine gleiche Höflichkeit ist auch in den Logen zu beobachten, wenn man sich mit einer vornehmen Person darinnen zu befinden das Glück hat; Und was den Rang in solchen anbelangt, so sind in denen Logen, die ganz nahe an das Theatrum stossen, die untersten Stellen die obersten, und die obersten die untersten; Sofern aber die Logen entfernt, hat es eine andere Bewandtniss, und ist der mittelste Platz, die rechte Hand, wo man am besten auf das Theatrum sehen kan, der honorableste Ort.

Was solche grobe Excesse anbelangt, besoffen in die Opera zu kommen, sich mit andern zu zancken, oder wohl gar zu balgen, davon ist nicht nöthig zu discouriren, weil auch diejenige, die solche begangen, von sich selber wissen, dass sie wider allen Wohlstand gehandelt. Und weil wir, was das Frauenzimmer anbelangt, bis weiter unten versparen, so ziehen wir vor dismahl die Gardinen zu und begeben uns (II.) nach den Assembléen. (S. 114—126.)

(Fortsetzung folgt.)

Die Singübungen von Angelo Bertalotti.

Angelo Bertalotti's fünfzig zweistimmige Solfeggien. Mit einer Einleitung und Athmungszeichen versehen von F. X. Haberl, Domkapellmeister. Commissionsverlag bei Fr. Pustet in Regensburg. 1884. 62 Seiten Lex.-8, Pr. 4 M. (In Partien billiger.)

(Schluss.)

Die Art, wie der Herausgeber diese Solfeggien seit 9 Jahren benutzt hat und auf Grund seiner Erfahrungen zum allgemeinen Gebrauche empfiehlt, fasst er in folgenden Punkten zusammen:

1) Ein Schüler hat die Noten im Sopranschlüssel zu lesen, die übrigen werden in Aufmerksamkeit erhalten, indem man bald den einen bald den andern fortfahren lässt. Dann folgen die Noten im Altschlüssel.

2) Ein zweiter Schüler hat die Intervalle (kleine, grosse Secunden und Terzen etc.) zu benennen, sowohl in der Sopran- als in der Altpartie.

3) Man lasse nun die Takteintheilung machen, z. B. beim grossen Allabrevetakt: 4. und 3. Schlag *g*, 3. Schlag *d*, 4. Schlag Punkt *d* und Viertel *c* u. s. w.

4) Die bessern Sopranisten singen ihren Part, der Lehrer hilft mit der Violine nach, die Altisten taktiren laut nach Schlägen; ebenso taktiren die Sopranisten, während die Altisten singen und von der Violine unterstützt werden.

5) Alle Soprane singen, der Lehrer spielt den Alt auf der Violine, der Takt ist nur mehr mit leichter Handbewegung sämtlicher Schüler zu merkiren; ebenso spielt der Lehrer die Soprannoten, während sämtliche Altisten singen.

6) Die Fortgeschrittenen und Muthigen dürfen den Versuch machen, den Tonatz zu singen; der Lehrer zählt laut und hilft nur im Nothfalle bald da bald dort mit der Violine nach.

7) Dem tüchtigen Gesanglehrer wird es nach einiger Uebung und Vorbereitung nicht schwer werden, zu den zwei contrapunk-

übrigen Beispiele bei ihm in richtiger Verbindung gedruckt sind. Es ist also klar, dass Beide hier den alten Gesangmeister etwas zu bequem copirt haben.

»Der Unterzeichnete . . . würde sich freuen, weitere Solfeggien (z. B. von Ori. di Lasso) ediren zu können, wenn die vorliegenden reichliche Verwendung und Benützung finden«, sagt Herr Haberl im Vorwort S. 5. Wir ebenfalls würden uns freuen, wenn die in Aussicht gestellten Fortsetzungen bald nachfolgen sollten und wollen durch die aufrichtige Empfehlung dieses Vorläufers das Unsrige dazu beigetragen haben. Die Solfeggien von Orlando di Lasso führen so recht in das Centrum eines Kunstreiches, auf dessen Cultivirung es zunächst ankommt, nicht nur für kirchliche sondern auch für andere Chöre, und der Herausgeber besitzt in diesem Gebiete eine Kenntniss, wie nur Wenige. Seine Edition der Messen Palestrina's, von welcher soeben der erste Band erschienen ist, zeigt dieses aufs neue, worüber später noch ausführlicher zu reden sein wird.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Theorie der Musik. Ein Leitfaden für den wissenschaftlichen Unterricht von Dr. F. Zelle. Berlin, H. Th. Mrose. 1880. VIII und 99 Seiten gr. 8.

Den Ausdruck, dieser Leitfaden sei für den »wissenschaftlichen« Unterricht bestimmt, will der Verfasser so verstanden wissen, dass hier die Regeln sowohl der Harmonie wie der Contrapunktlehre in möglichst präciser Form gegeben werden sollen und zwar unter Beifügung ihrer Begründung. Auf 99 Octavseiten möchte das eine schwere Arbeit sein — sehen wir also wie der Verfasser sich damit abfindet.

»Ein Leitfaden in der Hand des Lehrers und der Schüler, der das lästige und zeitraubende Dictiren und Nachschreiben erspart, scheint mir nicht überflüssig zu sein. [Wer seinen Unterricht so anregend einzurichten weisse, dass der Schüler die erhaltenen kurzen Notizen mit Lust und Eifer zu Hause ausarbeite, der bringt von der Musiktheorie mehr in Fleisch und Blut, als mit Hülfe der besten gedruckten Eselsbrücke geschehen würde.] Wenn es auch derartige Büchlein für die Elementar- und Harmonielehre giebt, so ist mir doch noch keins bekannt, welches sich auch auf den Contrapunkt ausdehnt. Dass die Kenntniss des letzteren für jeden Componisten, ja auch für den ausübenden Musiker und den Musikliebhaber, der den Organismus grösserer Stücke — namentlich im gebundenen Stil — verstehen will, durchaus nothwendig ist, wird wohl keinem Zweifel unterliegen. Aber die von Seiten der strengen Contrapunktisten häufig zur Schau getragene Geringschätzung gegen die Harmonielehre vermag ich nicht zu billigen. Wohl hat die Entwicklung unserer mehrstimmigen Musik sich durch Anwendung des Contrapunktes vollzogen; sollen wir aber darum die späteren Entdeckungen ignoriren? Wir würden uns damit ablehnend verhalten gegen Palestrina, bei dem doch (wie auch schon zuweilen bei Josquin) der Accord als selbständige Gestaltung auftritt.« (Vorwort S. III.) Der Herr Verfasser polemisiert hiermit hauptsächlich gegen Grell's Schule, welche allerdings mit der modernen Harmonielehre auf gespanntem Fusse lebt, dadurch aber, dass schon Palestrina accordlich fortschreitet, sich wohl schwerlich widerlegt fühlen wird: denn nicht dass die Alten mit Accorden operiren, sondern mit welchen Accorden sie operiren, das ist die Frage. Der Gebrauch der accordlichen Musik ist in der älteren Zeit übrigens viel grösser gewesen, als man allgemein glaubt, und unsere Musikgeschichten sind u. a. auch darin so mangelhaft, dass sie die Anlässe

und Verfahrungsweisen nicht anzugeben wissen, unter denen solches geschah.

Der Verfasser küsserte obige Worte gewiss auch noch mit Rücksicht auf eine Discussion, bei welcher von Berliner Staatsmusiklehrern viel Papier verschrieben wurde und wo es sich darum handelte, mit welcher der beiden Disciplinen der Unterricht zu beginnen habe, mit der harmonischen oder der contrapunktischen. Herr Zelle lässt sich hierüber wie folgt vernehmen: »Die Frage, ob der Unterricht im Generalbass demjenigen im Contrapunkt vorausgehen oder nachfolgen sollte, scheint mir nicht richtig gestellt, sobald man nämlich in herkömmlicher Art unter ersterem eine ausführliche Harmonielehre versteht. Durch den Generalbass soll ja nur die Grundlage der Harmonie angegeben werden, aber nicht jede durchgehende Dissonanz u. s. w. Beide Zweige des Unterrichts müssen vereinigt werden und zwar die Lehre vom Generalbass in so kurzer Form, wie ich es in diesem Büchlein versucht habe. Ob man den zwei- und dreistimmigen Contrapunkt vorausgeschickt, scheint mir gleichgültig. Jedenfalls aber muss die Harmonielehre vor dem vierstimmigen Contrapunkt absolvirt sein.« (S. IV.) Der in Rede stehende »Leitfaden« ist also gewissermassen als eine Antwort auf jene Streitfrage und als eine Lösung derselben anzusehen. Insofern müssen wir ebenfalls ein Wort darüber sagen, aber lediglich um unserer Recensentenpflicht nachzukommen, denn auf jene Berliner musikpädagogische Discussion an sich einzugehen, kann uns nicht einfallen, wie es ja auch vermessen sein würde, die daran betheiligte hohe Körperschaft belehren zu wollen. Herr Dr. Zelle meint, »beide Zweige des Unterrichts müssen vereinigt werden«, und diese Vereinigung denkt er sich, wie angegeben, so, dass ein Elementar-Generalbass und ein Elementar-Contrapunkt zuerst gereicht werden solle, dann aber dem vollharmonischen d. h. vierstimmigen Contrapunkt die vollständige Harmonielehre voraus zu gehen habe. Also beim letzten Cursus soll die Harmonielehre den Vortritt haben, dagegen ist der Herr Verfasser so höflich zuzugeben, dass beim allerersten Anfang der (zwei- und dreistimmigen) Contrapunkt zuerst kommen darf. Es ist möglich, dass man sich zeitweilig mit dieser Auskunft begnügt, aber wir bezweifeln doch sehr, dass diejenigen, welche obige Frage gestellt haben, auf die Dauer dadurch befriedigt sein werden. Ueber die eigentliche Veranlassung zu jener Frage haben wir zwar nur Vermuthungen, denken uns aber, sie entstand zum Theil aus den Ansprüchen verschiedener Lehrer, von denen der eine contrapunktisch, der andere harmonistisch losgehen wollte, zum Theil und hauptsächlich aber aus den Bedürfnissen der verschiedenen Schüler. In einer grossen volkreichen Musikschule, und sei es auch eine Hochschule, werden sich immer Viele finden, die von der Musiktheorie nichts weiter nöthig haben, und auch wirklich nöthig haben, als nur einige handfeste Haus- und Lebensregeln. Zu dieser Klasse gehören die meisten Sänger und sodann fast alle Inhaber eines Soloinstrumentes. Will aus dieser Gruppe ein Einzelner weiter gehen, so stehen ihm die Wege offen; aber es wäre nutzlos, die Menge mit einer sachlich erschöpfenden Musiktheorie zu plagen. Die Frage ist nun: auf welchem Gebiete sind jene Haus- und Lebensregeln zu suchen, auf dem harmonistischen oder auf dem contrapunktischen? Offenbar auf dem harmonistischen, wird die Mehrzahl sagen. Und diese Mehrzahl hat Recht in ihrer Forderung. Die Unterweisung richtet sich hier auf die Elemente. Nun giebt es wohl in der Harmonielehre einen elementaren Unterricht, nicht aber im Contrapunkt. Letzterer ist von Anfang an gleich schwer, gleich fasslich oder unfasslich, und hat nur Sinn und Werth, wenn er in einem stufenweis geleiteten Studium bis zu Ende fortgesetzt wird. Dabei erstreckt er sich immer nur auf einen Theil der Kunst, wenn auch auf den gediegensten, während die Harmonie stets auf das Ganze sich

bezieht, sei es auch unter noch so elementaren und äusserlichen Gesichtspunkten. Wir können daher nicht einmal die Zubilligung machen, dass der zwei- und dreistimmige Contrapunkt im Unterricht immerhin vorangehen möge, sondern müssen dafür stimmen, unter allen Umständen mit der Harmonielehre anzufangen, oder wo solches nicht geschieht, dieselbe als vorausgesetzt zu betrachten.

Die weitere Frage, von welcher eigentlich alles abhängt, ist nun die nach dem Zwecke oder dem zu erreichenden Ziele. Wir fürchten, der ganze Streit (wenn es ein solcher gewesen sein sollte) ist daher gekommen, dass diese Frage unerledigt blieb. Die Nothwendigkeit des theoretischen Unterrichts für jeden Musikschüler pflegte man besonders deshalb zu betonen, weil dadurch die allgemeine Einsicht in die Musik und das bewusste, technische Verständnis derselben erschlossen werde. Aber wer etwas mit Anstrengung treiben soll, der will handgreiflichere Resultate sehen. Der Theorieschüler will als Frucht seiner Mühen irgend ein musikalisches Gebiet bewältigen lernen, so dass er sich darin frei, selbständig und so zu sagen musikalisch schaffend bewegen kann. Das will auch selbst derjenige, welcher nur den Elementarunterricht absolvirt. Worauf also muss dieser Elementarunterricht gerichtet und wie muss er beschaffen sein, um ein solches Resultat zu ermöglichen?

Nachdem wir unsere Bemerkungen in diese Frage zugespitzt haben, verlassen wir den Gegenstand — auch ohne weiter zu erörtern, in wiefern das von Dr. Zelle gebotene Material geeignet sein möchte, das angedeutete Ziel zu erreichen. Den Inhalt und Stufengang seines Leitfadens gedenken wir vielmehr nach einem andern Gesichtspunkte zu durchmustern, nämlich nach dem der Wissenschaftlichkeit, womit der Verfasser sicherlich einverstanden sein wird.

Derselbe benutzt von den sieben Abschnitten, in welche sein Büchlein zerfällt, den ersten zur Einprägung allgemeiner Vorkenntnisse, und die beiden folgenden für die Absolvierung der Harmonielehre. Dann erst, im fünften und sechsten Abschnitt, kommt der Contrapunkt an die Reihe. Der Herr Verfasser ist also eigentlich doch entschieden der Meinung, dass es am besten sei, die Harmonielehre vorausgehen und den Contrapunkt nachfolgen zu lassen. Der sechste Abschnitt behandelt die Compositionsformen, die siebente oder letzte die Entwicklungsgeschichte der Musik. Hiernach zerfällt das Buch in vier Theile; es würde nun die Uebersicht befördert haben, wenn das Ganze dem entsprechend in vier Hauptabschnitte zerlegt wäre.

(Schluss folgt.)

Die Wiener Hofoper.

Möchten doch alle Wünsche, zumal wenn sie nicht im Bereich der Unmöglichkeit liegen, so schnell in Erfüllung gehen, wie die anscheinend so »frommen«, die wir in den Nrn. 7, 8, 9 d. Bl. zur Sprache brachten, nämlich gelegentlich der »Mozartwoche in Wien«.

Dass Wilhelm Jahn mit 1. Januar seine Stelle antritt, bürgt schon allein dafür, dass mit ihm ein neuer Geist in der Hofoper einziehen, und so manche Klagen mit seinem Antritt von selbst verstummen werden; dass aber Baron Dingelstedt und S. Exc. Baron Hofmann sich beeilen würden, so manche fromme Wünsche noch vor Jahn's Ankunft bereitwilligst zu erfüllen, ihm sonach seinen Regierungsantritt förmlich erleichtern würden, das hätte sich die kühnste Phantasie nicht träumen lassen. Denn bereits ging unser im März ausgesprochener Wunsch bezüglich »herabzusetzender Eintrittspreise« in Erfüllung, »Freischütz« wurde gestern bei »billigen« Preisen ge-

geben, und sollen sämtliche Classiker somit dem ausgehungerten Gros des Publikums zugänglich gemacht werden.

Ein zweiter Wunsch bezüglich Herabminderung exorbitanter Gagen (mittels eines zu veranstaltenden Sängerkoncours) ging einstweilen ohne diesen in Erfüllung. Herr Walter wurde die Gage herabgemindert, ein Loos, das dem Collegen Müller ebenso zu gönnen wäre, zumal beide ausserdem wahre Nabobs sind. Vielleicht kommt noch an manch Andern oder Andere die Reihe; Frau Ehn wäre zumeist dieser Ehre würdig.

Vielleicht legt noch des neuen Directors Besen den Angiastall der Claque rein, ein Wunsch, ebenso leicht zu erfüllen, wie die seitherigen.

Ob es ihm gelingen wird, dem etwas saloppen Chor einen neuen Geist einzubringen, ist noch die Frage, so lange der stumpfe Chordirector Pfeffer seines Amtes waltet. In meinen Rügen vergass ich stets die Bemerkung, dass des Chores Textausprache Alles zu wünschen übrig lässt, abgesehen von der Schablone, über die die meisten Chöre geschlagen sind. Mit dem neuen Director sind also bereits vier Punkte unserer Wünsche erledigt, und geben wir uns der Hoffnung hin, es werden auch noch die sonstigen Erledigung finden.

Sind wir auch nicht so kühn annehmen zu wollen, als habe unser erster Bericht in diesen Blättern all diese »Wunder« bewirkt, so dürfen wir doch keck behaupten, dass wir nicht fehl geschossen, sondern im Ausprechen unserer Wünsche und Rügen ins Schwarze getroffen haben. Vielleicht giebt uns das neue Regime Gelegenheit, nur immer das Beste berichten zu können. Wir werden das thun unbeirrt durch etwaige zu nehmende Rücksichten nach wie vor. X.

Berichte.

Göttingen.

Am 24. Octbr. bereiteten uns die Herren Joachim, De Abna, Wirth und Hausmann einen seltenen Genuss durch Reproduction der folgenden drei Quartette: Beethoven Op. 59, Brahma Op. 67, Schubert (D-moll). So sehr ich es wünschte, seit langer Zeit wieder einmal Joachim's Solospiel geniessen zu können, so hätte ich doch jenen Quartett-Abend dafür kaum vertauscht, denn ich muss bekennen, dass ich nie ein Quartettspiel solcher Vollendung gehört habe. So oft ich Quartette spielen hörte, selbst von Künstlern, die unter die bedeutendsten zählen, ist mir die erste Geige immer mehr oder weniger vordringlich erschienen, die anderen Instrumente sich öfter unberechtigter Weise unterordnend. Wie ganz anders hier bei diesem Quartett! Die volle, reinste künstlerische Hingabe an das Kunstwerk mit jedem Verzicht auf Einzeleffecte, und andererseits doch die Wahrung der jeder Stimme eigenthümlichen Individualität.

In unserem ersten akademischen Concert (14. Novbr.) sang Fräulein Jenny Hahn aus Frankfurt a. M. Die Künstlerin hatte sich bei uns als Solo-Artistin in der Matthäus-Passion bereits zu Anfang dieses Jahres aufs Vortheilhafteste eingeführt, so dass man ihr Wiedererscheinen in musikalischen Kreisen mit Freuden begrüßte. Fräulein Hahn hat die Erwartungen, die man von ihr als Liedersängerin hegte, nicht getäuscht. Ein grosses, volltönendes, äusserst sympathisches Organ, das in der Höhe (a) nicht im Geringsten an jenen Qualitäten vieler Altstimmen erinnert, vollendet technische Durchbildung, verbunden mit einem, von wahren künstlerischen Nachempfindern zeugenden Vortrag sind die Eigenschaften der Künstlerin, die sie als eine unserer besten Concertsängerinnen erscheinen lassen. Fräulein Hahn sang Arie aus »Marziano« von B. Scholz (mit Orchester) und folgende Lieder: Hille, Die Braut, Schubert, »Heiss mich nicht reden«, Beethoven, Neue Liebe, Rubinstein, »Es blinkt der Thau«, Volborth, »Schon sank in Dämmerungen« und Lassen, Sommerabend. Die übrigen Nummern des Concerts bestanden aus Orchesterstücken (unter Musikdirector Hille's Leitung): Beethoven, Erste Symphonie, Schubert, Andante aus der tragischen

Symphonie und zwei isländische Melodien für Streichorchester bearbeitet von Svedsen (unvergleichlich langweilig), sämtliche Nummern von unserem Stadtorchester verhältnissmässig gut ausgeführt. — *Missa solennis* ist in Vorbereitung. C. E.

Leipzig.

Das Programm des sechsten Gewandhaus-Concertes musste wegen der Erkrankung einer Sängerin abgeändert werden. Wir hörten: Cherubini's leider nur selten gespielte Ouvertüre zu »Anacreon« (wir verweisen die Leser auf den Artikel über Cherubini's Ouvertüren in der vorigen Nummer dieser Zeitung), die grosse Leonoren-Ouvertüre (Nr. 3) von Beethoven und desselben Bdur-Symphonie (Nr. 4). Nicht nur durch diese hervorragenden Orchesterwerke, sondern auch noch durch das Solospiel des Claviervirtuosen Herrn Theodor Leschetitzki aus Wien, der zu seinem Vortrage das vierte Clavierconcert mit Orchesterbegleitung (C-moll) von Camille Saint-Saëns, die Asdur-Ballade von Chopin und die Gavotte mit Variationen von Rameau gewählt hatte, wurden wir in hohem Grade befriedigt. Herr Leschetitzki ist ein Clavierspieler, der sich nach unserer Meinung nur mit Rubinstein vergleichen lässt, den er aber an sauberer Technik übertrifft. Das Concert von Saint-Saëns ist immerhin eine besuchenswerthe Composition, doch empfangen wir von seinem vor längerer Zeit gehörten G-moll-Concert einen bedeutenderen Eindruck. Auf Verlangen gab Herr Leschetitzki dann noch eine Nocturne von Field und eine Mazurka eigener Composition hinzu. Wir können uns mit dem Verlangen »nach mehr« ebenso wenig befremden, wie mit Orchestertuschen und dergleichen; aber weil die Herren Virtuosen anders darüber denken, wird das alles wohl noch eine gute Weile so forgehen.

Unter Betheiligung der Herren Reinecke (Pianoforte), Röntgen, Bolland (Violine), Thümer (Viola) und Schröder (Violoncell) fand am 18. Nov. die zweite Kammermusik im Saale des Gewandhauses statt. Es wurden Haydn's Quartett für Streichinstrumente in D-moll, Brahms' Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente (Op. 25) und Beethoven's E-moll-Quartett (Op. 59) gespielt; alle drei Werke gelangen sehr gut. Besonders angenehm berührte uns das Wohlwollen, mit welchem die statliche Zahl der Anwesenden dem Clavier-Quartett von Brahms begegnete. Nach solchen Anzeichen dürfen wir hoffen, man werde seine Werke für Kammermusik hierorts von jetzt an mehr pflegen als bisher geschehen ist.

Nachrichten und Bemerkungen.

* **Kopenhagen.** Die künstlerisch bedeutendsten Vorstellungen des königlichen Theaters in dieser Saison sind vielleicht diesmal auf dem Gebiete der Oper zu suchen, namentlich erweckte die nationale Oper des zu früh verstorbenen dänischen Componisten P. Heise: »König und Marschall«, die, nachdem sie in voriger Saison gerührt, wieder hervortrat, wirkliches berechtigtes Interesse. Es gab vor diesem Werke nur eine wirklich national dänische Oper, betitelt: »Klein Kirstin«, von dem älteren Hartmann, der den mittelalterlichen nationalen Ton und die von der nationalen Umgebung und dem nationalen Leben beeinflusste musikalische Erfindung des Volkes geradezu in bewunderungswürdiger Weise getroffen und dramatisch entwickelt, verworther hat. Heise baute weiter auf demselben Fundamente, war aber, wie Hartmann von C. M. v. Weber, wesentlich von Richard Wagner angeregt, ohne dass deshalb doch im Geringsten von einer Nachahmung die Rede sein kann. Das Publikum scheint sich mehr in diese Musik hineinzuheben, und vielleicht tritt der eigenthümliche Fall ein, dass das dänische Publikum auf dem Umwege durch Heise's »König und Marschall« zum besseren Verständniss auch Wagner'scher Musik geführt wird. Es ist schon etwas werth, wenn ein Publikum von heute dergestalt auch die Erfahrung macht, dass das wahrhaft Gediegene durch selbständiges Studium angeeignet werden muss und nicht wie Tanzmusik mühelos einfach genossen werden kann, um sofort wieder der Vergessenheit anheim zu fallen. Dem heimischen Künstler opfert man aber lieber etwas Arbeit solcher Aneignung, da es ja den Nationalruhm vermehren hilft. Weil aber Richard Wagner ein Deutscher ist, wurde hier die Ablehnung oder Gleichgültigkeit seiner Musik gegenüber gewissermassen halbwegs eine patriotische That, indem die guten Leute ja so leicht ver-

gessen, dass die Kunst und das Schöne keine politischen Grenzen kennen, gleichwie Jeder, der sich aus politischen Gründen vor dem wahrhaft Schönen verschliesst, nicht nur seinem Vaterlande dadurch nicht im Mindesten nützt, sondern ihm, seiner Cultur und sich selbst kurzschichtig den grössten Schaden zufügt.* Mit wahrhafter Erbauung und Freude hörten wir auf dem königlichen Theater auch Mehul's herrliche Oper: »Joseph in Aegypten«, ein Werk, dessen reizende Einfachheit und Frische ewig unverändert anmuthet. Man muss den dänischen Blättern nachrühmen, dass sie die Gelegenheit nicht versäumen, um durch gleich sehr belehrende wie unterhaltende Artikel über solche Werke und deren Urheber das Publikum genügend vorzubereiten. So verdient u. A. ein Artikel in der »Berl. Tid.« von dem ausgezeichneten dänischen Pianisten Anton Rée rühmend hervorgehoben zu werden. Der auch als Musikchriftsteller sowohl in dänischen als deutschen Blättern thätige Künstler weiss überhaupt eine umfassende musikalische Bildung mit feinem kritischen Sinne mit neidloser Freude der Anerkennung des wahrhaft Gediegene zu verbinden. Rée ist auch in ihrem Hamburg nicht unbekannt und wird es daher seine Freunde interessieren, dass er in diesen Tagen im Kreise seiner Familie seine silberne Hochzeit feiert. — Dänemark hat übrigens in diesen Tagen seinen ältesten nationalen Musikchriftsteller, der auch als Componist vielfach thätig war, nämlich den Titularprofessor A. P. Berggreen, geboren 1804 in Kopenhagen, durch den Tod verloren. Seine Compositionen sind zwar grösstentheils vergessen, nur einige Lieder werden auf die Nachwelt kommen; verdient hat er sich aber namentlich gemacht durch seine umfassende Sammlung von Volksliedern aus allen Ländern, die hier im Reitzel'schen Verlage in mehreren Bänden erschienen ist und seiner Zeit auch in den »Hamburger Nachrichten« rühmende Erwähnung fand. Er wirkte als Organist an der hiesigen Trinitatis-Kirche und war ausserdem Gesangsinspector sämtlicher aus dem Cultusministerium ressortirender Schulen. Endlich war er ein Schüler des Altonaers Weyse, der hier das höhere musikalische Leben neuerer Zeit begründete, nämlich durch die Stützung des grossen Musikvereins, der nach ihm von Franz Gläser und nun schon seit vielen Jahren von N. V. Gade dirigirt wird. Der Zudrang zu diesem Verein ist so gross, dass sogenannte »Expectanten« oft viele Jahre warten müssen, ehe sie als ordentliche Mitglieder aufgenommen werden können. Er macht sich die Pflege classischer Musik, mitunter fast mit allzu conservativem Sinne, zur Aufgabe und hat für die musikalische Bildung des hiesigen Publikums unstreitig sehr viel gethan. Kürzlich gab er sein erstes grosses Concert, worin Fräulein Mary Krebs aus Dresden Beethoven's Concert für Piano und Orchester in G-dur spielte und Herr F. Grützmacher, ebenfalls aus Dresden, eine »Concert-romanze« für Violoncell des dänischen Componisten A. Hamerik vortrug. Eröffnet wurde das Concert durch F. Hiller's Concertouvertüre in A-dur, während der vierte Theil von Haydn's »Jahreszeiten« den Schluss bildete. Grossen Beifall fand F. Thieriot's: »Am Traunsee«, Gedicht von V. Scheffel, für Baryton-Solo, weiblichen Chor und Orchester. Das kleine Werk musste sogar wiederholt werden und sprach allgemein an. Bisher war dieses Componisten Name hier völlig unbekannt. Sehr zu wünschen wäre es, dass der Musikverein einmal die Mendelssohn'schen Oratorien »Elias« und »Paulus« brächte, die hier den Meisten unbekannt sind, sie haben, doch mit aller Achtung vor dem Classiker Vater Haydn, unbedingt höheren Werth, nämlich als eine Schönheitsoffenbarung, die der Cultur des jetzt lebenden Geschlechts nicht wenig näher steht. (Hamb. Nachr. vom 24. Nov.) Wenn die Worte »mitunter allzu conservativ« bedeuten sollen »allzu beschränkt«, so unterschreiben wir dieselben gern, denn Gade ist in der That nicht der rechte Mann, um unsere besten und grössten Chorwerke schwingvoll vorzuführen und sein Publikum dafür zu begeistern. »Unbedingt höheren Werthe« als Haydn hat Mendelssohn natürlich nicht; der Berichterstatter hat sich vielleicht verschrieben und Händel sagen wollen. Wie lange es wohl noch dauern mag, bis Jemand in Kopenhagen mit einer würdigen Aufführung Händel'scher Oratorien den Anfang macht.

*) Wagner's Opern wurden in Kopenhagen mit solcher Sorgfalt und Wichtigkeit einstudirt, dass man selbst die Balletmeister zu diesem Zwecke nach München schickte. Wenn es trotzdem damit nicht recht fort will, so müssen wohl andere Gründe vorhanden sein.

D. Red.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 8. December 1880.

Nr. 49.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. (Fortsetzung.) — Memoiren eines Opernsängers. — Anzeigen und Beurtheilungen (Theorie der Musik von Dr. F. Zelle [Schluss.]). — Ein Sängerkoncert am Mittelrhein. — Anzeiger.

Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

(Fortsetzung.)

2.

Die Reise einer hüflichen und geschickten Person, die in der Welt ihr Glück zu machen denket.

... Sich gleich in Engelland, Franckreich, Italien und dergleichen zu begeben, hielt er nicht vor rathsam, sondern wolte vorher wissen, wie er als ein Teutscher in Teutschland leben müsse, ehe er die Aufführung in fremden Ländern beobachtete, damit er bey seiner Zurückkunft in seinem eigenen nicht als ein Fremder lebte. Darum wählte er sich die vornehmsten Städte und einige Höfe, auf die er in seiner Tour zu kommen müste, in Teutschland zu besuchen, und so dann weiters zu gehen.

Er hätte vorher gern Abschied bey seinen Patronen genommen, wo er welche gehabt; bey dem grüsten aber, welches der Himmel war, wolte er sich nicht beurlauben, sondern bat ihn vielmehr, sein Reise-Gefährde zu seyn.

In so unvergleichlicher Gesellschaft langte er an einem nahe gelegenen Fürstlichen Hof an, woselbst der Hertzog, der ein sehr galanter Herr war, unter andern Divertissements oben eine Opera spielte.

Weil dieser Herr solche bloss zu seiner Ergetzlichkeit angeordnet, war die Entre frey, und Fremden besonders kein Zutritt versagt, es sey dann, dass schon alles überflüssig angefüllt.

Sothane Generosität bewog Seladon, das Schauspiel mit anzusehen, und, welches sein Vergnügen, Music und Poesie zu hören, als auch die Herrschaft zu betrachten. Nun wurden gewisse Billets darzu ausgetheilt; weil aber diese schon alle und Seladon zu spät kam, gieng er gerade nach dem Schloss zu, um sich auf andere Manier hinein zu helfen.

Ein Hauptmann stand eben bey der Wache, als Seladon ein Billet aufweisen solte, und keines hatte.

Ich will mich an Sie adressiren mein Herr Hauptmann, fing Seladon an, und gehorsamst bitten, dass weil Ihre Hochfürstl. Durchl. fremden einen Zutritt gnädigst verstattet, Sie die Güte haben wollen, mich hinein zu lassen. Ich werde es mit schuldiger Danckbarkeit erkennen.

Der Hauptmann entschuldigte sich, dass weil Seladon kein Billet habe, und schon alle Plätze besetzt wären, könne er ihn mit keinem Platz accommodiren.

Seladon hatte dieses unangenehme Gegen-Compliment kaum angehört, als die Wache anfing, der Ober-Hof-Marschall kömmt, xv.

und Raum machte. Diesem, weil er allein, und von leutseeliger Mine war, gieng Seladon etliche Schritte entgegen, und redete ihn mit einem tiefen Reverentz an:

Ev. Excellents pardonniren gnädig, dass als ein Passagier, der die Opera gern mit ansehen wolte, und die Billets verthumet, dieselben um die hohe Güte bitte, mir die Entree gnädig zu schencken. So grosse Generosität werde mit allem Respect zu erkennen und zu rühmen wissen.

Der Marschall, der nebst andern Qualitäten, ein höflicher Mann, antwortete: *Es ist mir ein Plaisir, Monsieur, damit zu willfahren; belieben Sie mit mir zu gehen?* Damit gieng er fort, und Seladon machte nur einen Reverentz, und folgte etwas hinter ihm auf der lincken Seiten.

Es wurde ihm auf des Marschalls Ordre ein feiner Platz in einer Loge angewiesen; wobey Seladon, als der Marschall sich von ihm wenden wolte, nur noch sagte:

Ev. Excellents bin vor diese Gnade unterthänig verbunden.

Es stunden noch zwei Personen in dieser Loge, die Seladon vor Fremde hielte, und die nach geschעהener Begrüssung, ihm, weil er kein Opern-Buch hatte, eines von den ibrigen präsentirten.

Weil Monsieur, kein Opern-Buch haben, fieng der eine an, so erlauben sie, dass ihnen das meinige offerire.

Seladon antwortete:

Vor diese Hüflichkeit erkenne mich sehr verbunden, und werde sie dessen nicht berauben, sondern mit ihrer Permission mit hinein sehen.

Sie können sich dessen nach Belieben bedienen, boht es ihm der andere wieder an, weil wir hier noch eins haben.

So will denn von ihrer Güte profitiren, sagte Seladon, indem er es annahm, und werde es ihnen hernach mit schuldiger Danckbarkeit wieder stellen.

Die Opera war sehr schön und angenehm, und unter andern eine berühmte Sängerin von fern hergeholt, und mit auf dem Theatro:

Monsieur werden vielleicht diese Sängerin sonst auch schon gesehen haben, forschete der eine bey Seladon. Sie hatten vorher unter sich bereits davon geredet, und viel Wesens gemacht; darum antwortete Seladon nach ihrem Verlangen.

Es ist das erste mahl, dass ich sie zu hören glücklich bin.

Es ist, deucht mich, sagte der andere, ein grosser Unterscheid, zwischen ihr und denen andern Sängerrinnen alhier.

Seladon, weil er diese beyde nicht kannte, nahm sich in acht, und antwortete, sonder von dem andern Opera-Frauenzimmer zu raisonniren:

Gleichfalls nach meinem Gousto hat sie vollkommen, was auf das Theatrum gehört.

Dem äusserlichen Ansehen nach, schertzte der eine, auch sonder Zweifel, was ins B . . . gehört.

Seladon lächelte hierzu; schwieg aber still, und aus allezeit gebabter Behutsamkeit, von andern Personen absonderlich gegen unbekante zu raisonniren, enthielte er sich dieser Discourse, und wendete mit Manier seine Aufmerksamkeits auf die Opera. Denn er wuste:

Dass von unbekandten, so verblümt es auch sey, übel zu urtheilen, eine Verwegenheit, von bekandten gegen unbekante keine Klugheit, hingegen von untugendhaften Personen wohl zu sprechen, eine Untugend und niedrige Schmeicheley sey. Dannenhero, ob er gleich diese Sängerin kante, so hatte er gewisse Ursachen, sich anders zu stellen, und redete mit denen andern mehr durch Minen, als Worte.

Diese beyde brachten hierauf einen Discours von der Music und Poesie, imgleichen von denen Vorstellungen auf die Bahn; zu welchem, weil mehrentheils alles an sich gar gut, Seladon seinen Beyfall gab und es rühmte, aber nicht zu gewaltig heraus strich; dass die andern beyde, die von andern nur Admirations- und Verwunderungs-volle Worte gehört, zu glauben bewogen wurden, Seladon müsse mehr in der Welt gesehen haben, weil ihm dieses nichts unvergleichliches.

So eine gute Maxime, dadurch er nicht völlig sagte, was die andern hören wolten, erwarb ihm ihre Hochachtung; dennoch ob er gleich nicht wuste, ob diese beyde, Fremde, oder Hof-Bediente, so unterliess er nicht, bey guter Gelegenheit, da sie seine Gedancken über die gantze Opera zu erforschen suchten, solche zu rühmen:

Ich muss bekennen, so ein generouser Hertsog, der Fremden einen freyen Zutritt zu einem so grossen Plaisir verstattet, hat nichts unterlassen, was bey einem nicht gemeinen Vergnügen seiner Magnificence und Gloir dienet.

Die andern bezeigten hierüber mehr in Minen, als Worten ihre Zufriedenheit; und da Seladon weiter sagte: *ein generouser Herr, müsse auch generouse Ministers haben,* und anbey die Leutseeligkeit des Hof-Marschalls, der ihn so wohl in die Opera gebracht, rühmte; so gestunden die andern, wie der Marschall allezeit ein höfflicher, galanter und braver Cavallier gewesen.

Nach Endigung der Opera überreichte Seladon das ihm geliebene Buch mit diesen Worten:

Ich will ihnen denn, Messieurs, die mir gütig communicirte Opera mit schuldigster Danckbarkeit wieder zustellen; und wie mich glücklich schätze, in so angenehme Bekandschaft gerathen zu seyn, so möchte von Herzen wünschen, auch ins künstliche davon zu profitiren: inmittelst empfehle mich schönstens.

Die Antwort war:

Wir haben uns vielmehr zu gratuliren, Monsieur kennen zu lernen, und sollte uns höchst lieb seyn, wenn es ferner geschehen köndte, dannenhero, weil wir allhier Bediente, und Monsieur fremd sind, so nehmen wir die Freyheit, ihnen unsere Dienste zu offeriren, und bitten, dass, wo wir was zu ihrem Plaisir beytragen, und irgends ihre Curiosität, ein und das andere hier zu sehen, vergnügen können, sie nur frey befehlen wollen.

Seladon machte sein Gegen-Compliment:

Messieurs obligiren mich durch ihre geneigte Offerte; und weil für einen Passagier an einem so vortreflichen Hof vieles merckwürdig und profitabel zu sehen ist, und ich auch in dem Absehen herkommen, so nehme eine so grosse Höflichkeit von ihnen mit verbundestem Danck an, und erwarte dero Befehle, wo ich dieses Glück zu geniessen morgen ansprechen, und meine Ergebenheit in der That dafür soll sehen lassen.

Monsieur, sagte der eine darauf, wollen nur so gut seyn, ihr Quartier ohnbeschwerd zu melden, so will sie morgen durch meinen Diener abholen lassen.

Dero Diener logirt in dem weisen Schwaan, antwortete Seladon, und lasse ich mir dero gütige Ordre gefallen.

Hiermit nöthigte er stillschweigend die andern mit höfflicher Beugung aus der Loge voran zu gehen; weil sie sich aber weigerten, indem sie am Hofe, und Seladon fremd, so gieng er ohne vieles Wesen voran, und sagte zum Adieu:

So wünsche dann eine angenehme Ruhe, und hoffe morgen die Ehre, Messieurs weiter zu sprechen.

Die Ehre wird unsere seyn, versetzten sie, und wünschen gleichfalls eine vergnügte Nacht.

So hatte ein höfflicher Passagier höffliche Hof-Bedienten angetroffen, welche ihm des Morgens durch ihren Diener das Compliment machen liessen:

Sie liessen sich beyde bey Monsieur schön empfehlen, und wenn er wohl geruhet, sollte es ihnen angenehm seyn: Hiernächst wären sie nochmahls vor das gestrige gehabte Glück seiner Conversation und geehrten Bekandschaft verbunden, und weil ihnen solche Monsieur heute weiter versprochen, so wolten sie darum bitten, und ihn auf dem Schlosse erwarten; wohin sie zur Aufwartung des Hertsogs frühe kommen müssen, sonst sie ihre Schuldigkeit bey Monsieur persönlich abstaten wollen.

Seladon war bereits angekleidet und fertig, dass, welches sonst das Kennzeichen eines faulen Menschen giebt, der Diener ihn nicht noch in den Federn antraff, oder eine Stunde zum Ankleiden auf ihn warten muste; sondern er gieng alsobald mit. Vorhero aber erkündigte er sich in geheim in seinem Wirts-Hause, wem dieser Diener zustehe, und erfuhr, dass er einem Cammer-Diener, einem gegen alle Fremde gar höfflichen und gefälligen Mann, zugehöre.

Der andere, mit dem er gestern in der Loge gestanden, war gleichfalls einer, und diese beyde empfingen ihn in dem Schloss-Keller. (S. 305—312.)

Nachdem er nun aus denen Gemächern wieder gehen wolte, begegnete ihm der Ober-Hof-Marschall, der ihm den vorigen Tag die Entrees in die Opera verschafft. Er sahe Seladon an, und weil er bey der Begrüssung eine gütige Mine machte, hub Seladon an:

Ew. Excellence haben mir durch die gestern geschenckte Freyheit, eine so schöne Opera mit anzusehen, eine grosse Güte erwiesen, die nochmahls mit unterthänigem Danck erkenne, und mich höchst glücklich schätzen wolte, wenn Dero gnädigen Befehle und Recommendation, an den N. N. Hof, wohin nun meine Tour nehme, köndte gewürdigt werden:

Der Marschall fiel ihm hiermit in die Rede, und fragte: *So gehen Monsieur von hier nach N?*

Ja, Ew. Excellence, war seine Antwort: *und wofern Dieselben mich mit einer gnädig-aufgetragenen Ordre dahin beehren wolten, würde solche mit gehorsamster Vollziehung und schuldigem Respect veneriren.*

Der Ober-Hof-Marschall nahm es gar gütig an, und weil er, wie er sagte, einen guten Freund an dem geheimen Raht von N. an diesem Hofe habe, so wolle er wohl einen Brief mit dahin geben.

Seladon versicherte: *Wie er diese gnädig geschenckte Adresse an einen so vornehmen Minister vor eine hohe Wohlthat erkenne, und dafür in unterthäniger Reverents verbunden bliebe.*

Der Marschall fragte, ob er alles an hiesigem Hofe besehen? und nach einigen und andern Reden, erkündigte er sich; Seladon werde den Hof zu N. vielleicht nur auch besehen wollen, und darnach weiter reisen?

Seladon antwortete: *Ja, Ew. Excellence, nach meinen abgelegten Universitäts-Jahren suche in der Welt mich würdig zu machen, dass so hohe Patronen dereinsten vor mein Glück gnädig sorgen mögen.*

Der Marschall rühmte sein Vorhaben, und wie er nach

seinem Quartier gefragt, so wiederholte er seine Zusage, wegen des Briefs, und wünschte ihm eine glückliche Reise.

Ew. Excellence empfehle mich unterthänig und wünsche alles hohe Wohlgeraten; dieses war Seladon sein kurzes Gegen-Compliment, weil, in dem Ministri von einem gehen, sie nicht viel anhören können. (S. 317—318.)

[Folgt die Reise an jenen Hof, mit welchem offenbar der braunschweigische gemeint ist, wie mit dem obigen der hannoversche. Seladon übergiebt seinen Empfehlungsbrief.]

. . . . *Er wird sich wohl nur als ein Passagier an dem N. Hof aufgehalten haben?* Fragte der geheime Raht.

Einige Tage; antwortete Seladon mit einer ehrerbietigen Neigung des Haupta.

Der Hof lebt gar galant, sagte der geheime Raht.

Ich bekam gleich eine Opera zu sehen; gab Seladon darauf. Der Minister.

Sie werden feine Sängerinnen da haben?

Seladon.

Die N. N. von N., wofern sie Ew. Excellence bekannt, war zugegen.

Minist.

O Ja! die singt und präsentirt ihre Person gar schön. Was haben sie denn von Manns-Personen; ist irgends der N. da gewesen?

Seladon.

Dieser nicht, Ew. Excellence; allein einer, Namens N. ist bey dem Hertzog daselbst in Diensten, welcher grosse Approbation hat.

Minister.

Das Theatrum ist aber nicht gross:

Seladon.

Gegen dem berühmten hiesigen Theatro soll es klein seyn; N. (hier nannte er die Schuhe) breit, und N. lang. (Es ist nicht uneben, sich um dergleichen Sachen zu bekümmern, weil man hernach Gewissheit und Nachricht davon geben kan.)

Minister.

Doch, wie ich mir habe sagen lassen, mögen sie, ob gleich das Theatrum klein, hübsche Sachen und wohl präsentiren.

Seladon.

Es haben vielen, die die neuliche Opera mit ansahen, die Präsentationen sonderbar gefallen. (Wenn eine Sache gut, muss man sie mit so einer Manier rühmen, um nicht selber davon zu raisonniren; und auch im Gegentheil, wenn sie schlimm, auf andere das Urtheil davon schieben. Es ist klug und modest.)

Minister.

Sie werden auch einen guten Poeten haben, der die Opera macht?

Seladon.

Auf Ew. Excellence gnädiges Belieben will ein Buch von der neulich gespielten Opera, indem noch eines bey mir habe, unterthänig überreichen.

(Dieses war eine höfliche Ausflucht, um die Poesie weder zu loben noch zu schelten, sondern sie auf solche Art seinem eigenen Urtheil, welches Seladon dadurch gleichsam vor vollkommener hielte, zu übergeben. Sintemahl es mehrentheils gefährlich, etwas zu loben, das hernach, wenn es so ein Minister selber zu sehen bekommt, nach dem Unterscheid des Gousto, ihm vielmehr missfallen kan; oder auch was zu tadlen, das ihm hernach anständig seyn dürfte.) (S. 342—344.)

(Schluss folgt.)

Memoiren eines Opernsängers.

I.

Wenn ich hier meinen Lebensgang aufzeichne, so erwarte der verehrte Leser nur nicht eine Darstellung oder Mittheilung, welche sich irgendwie mit derjenigen von Michael Kelly, welche unlängst in diesen Blättern erschien, messen könnte. Das vorige Jahrhundert war unser goldnes Zeitalter, in jeder Beziehung. Jetzt sind wir herunter gekommen, und wie sehr auch Einzelnes glitzern und gleich einem Meteor aufsteigen möge, im Ganzen haben wir wahrlich alle Ursache, bescheiden zu sein wie der Erzvater Jakob und mit ihm zu sagen: »Wir langen nicht an unsere Väter.«

Geschrieben sind die nachfolgenden Blätter am Abend eines recht vielbewegten Lebens, und so soll deren ungeschminkte Darstellung für Manchen eine Warnung oder Ermunterung, oder auch keines von beiden sein; denn wenn Völker nichts lernen aus der Geschichte, was soll der Einzelne aus der Biographie eines Einzelnen? —

Ich möchte mir den Stil eines Simplicius Simplicissimus wünschen, wenn ich daran denke, meine Kinderjahre zu schildern. Geboren als der älteste Sohn eines Landwirths, wie man heutzutage sagt — *alias* Gutsbesitzers, *recte* eines Bauern, ein Wort, das mich von Kindesbeinen an stets wie das böse Gewissen, ja wie ein Fluch verfolgte, besuchte ich die Schule des heimathlichen Dorfes. Ausser einer 6 Jahre älteren Schwester, folgten mir noch 3 Brüder und eine Schwester, alle sind z. Z. noch am Leben, nur einer, krank von Kindheit an, starb im 7. Jahre, und ein anderer, mein Vorgänger, hatte durch sein sofortiges Hinsterben die gewaltige sechsjährige Pause zwischen mir oder vor mir gemacht. Meiner ältesten Schwester, die mich jetzt noch bemuttert, fiel meine Wartung und Pflege zu, und noch vor einem Jahre bekam ich z. B. darüber Vorwürfe von ihr, dass ich als einjähriger Bengel ihr viel zu schwer gewesen, der ich gar nicht wegzubringen war von der mütterlichen Brust.

Meine ersten Declinirübungen machte ich an dem Ofen unserer Stube mit der Unterschrift: VIVAT NASSAU ORANIEN, wo das Oelkrüglein der Wittve von Sarepta in Hautreliefs sich zeigte mit erklärendem Commentar, deren glückliche Ketzifferung in Lateinschrift mir eine Lobeserhebung von Seite meiner Mutter eintrug. Der Blick, worin sich ihr Mutterstolz aussprach, ist mir ebenso unvergesslich, wie der, als ich eines Tags die Jahreszahl an die dunstbeschlagene Fensterscheibe mit dem Finger schrieb.

Meine selige Mutter war eine der wenigen Fremden, die nicht in dem Thal geboren war, wo später meine Wiege stand, sie stammte aus einem andern Gau Unterfrankens, wo es keine Trauben gab, sie hatte einst das lateinische *Pater noster* gelernt, was sie mir oft mit gläubigem Sinn und naivem Stolze recitirte, indem sie als junges Mädchen mit dem Pfarrhof ihrer Heimath in Berührung gekommen war, und so dieses »Wissen« profitirt hatte. Sie besass, wie ich mich *post festum* entsinne, einen Mezzosopran, und ich hörte sie oft »secundiren« während bei Spinnstuben-Abenden nachbarliche Kameradinnen meiner älteren Schwester ihre Volkslieder anstimmten oder Märcchen erzählten, denen ich andächtig lauschte. Eines Liedes entsinne ich mich, das ich später in Dittfurth's Sammlung fränkischer Volkslieder aufgenommen fand, mir unvergesslich, und instinctiv correct gesungen vom ganzen »Chore«. Es war das »Vater unser« mit dem Zusatz: *in domino*, singen alle Kinder *Kyrie*. Die Melodie ist rührend einfach, wie sie kaum ein Schubert besser hätte erfinden können. Wenn Wagner ein Weber wäre, so hätte er seinem Hirten im Tannhäuser sicher was Besseres in den Mund gelegt, als diese verzweifelte Melodie, die ich, aufrichtig gesagt, nie ganz behalten habe, während ich die Melodien meiner Kindheit noch jetzt weiss. Bei Wagner's Tendenz

»wahr sein zu wollen« hätte es ihm nicht viel Mühe gekostet, wenn nicht eine alte Melodie zu leihen, doch sicher eine analoge zu erfinden, aber er will à tout prix neu sein, selbst auf Kosten der Natur und Schönheit: davon zeugt der Hirte im Tannhäuser, der gewiss noch niemand gefallen hat, selbst nicht seinem wohlherzogensten Schwärmer. Ob das auch »Stil« ist, wenn ein Hirtenknabe ein unbehaltbares Volkslied zum besten giebt, das möge ein anderer entscheiden.

Ich erlaube mir, das Lied meiner Kindheit aufzuschreiben, wie ich es nur einigemal gehört, und *volens volens* behalten habe.

Va - ter un - ser in do - mi - no sin - gen
Der du bist im Him - mel - - - - -

al - le Kin - der Ky - ri - e, sin - gen al - le Kin - der
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son!

So folgten alle Strophen natürlich und instinctiv richtig declamirt, ohne durch einen Chormeister oder Schullehrer zuvor eigens eingeübt zu sein; auch kannte niemand eine Note, nur später wurde meine Schwester zur Kirchenmusik herangezogen, wo sie natürlich den Sopranschlüssel zu lernen hatte.

In dem Dorfe bestand nämlich von jeher eine Kirchenmusik, und der Lehrer liess es sich angelegen sein, vorhandene Kräfte zu dieser heranzuziehen; dem damaligen Lehrer machte es Freude, und die befähigten waren stolz auf die Ehre mitthun zu dürfen. Von Honorirung war selbstverständlich keine Rede, ebenso wenig von Dank von Seite der Kirchenbehörde weder für den *Magister loci*, noch für die Sänger und Musikanten, höchstens gab's zur Kirchweih einen Schmaus, der für alle Dienst- und Kunstleistungen des ganzen Jahrs entschädigen musste. Den ersten musikalischen Genuss bereitete mir eines Tags meine älteste Schwester, als sie am Charsamstage zur Auferstehung in einem zweistimmigen Liede die Sopranpartie sang, das ich nie zuvor und nie wieder gehört, und das mir seither im Gedächtniss geblieben ist.

Je - sus ist nun auf - er - standen, frei von al - len
To - des - ban - den steht er nun als Sie - ger da,
Heil uns, Heil Al - le - lu - ja!

Ich weiss zwar, dass das Lied damit nicht zu Ende sein konnte, aber auf mehr weiss ich mich in der That nicht zu besinnen.

Unter den Dorfmusikanten zeichnete sich vor allem ein Clarinetist aus, seines Zeichens Schneider, früher einer Militär-

musikbande angehörig, der von sich gerühmt haben soll, mit seiner Es-Clarinetten sei ihm jede Tonart gleich, er spiele alle mit gleicher Leichtigkeit. Er war der Dorf-Clown nebstbei, ein geborner Komödiant, der einmal seine Spiel-Cumpane nicht allein durch eine simulirte Krankheit in Verlegenheit brachte, sondern alle Anwesenden bei der Hochzeit in Bestürzung versetzte, dass Alles nach dem Arzte lief oder rief. In der ärgsten Noth aber sprang er auf, um Alle weidlich ob des ausgestandenen Schreckens auszulachen. Zeuge war ich nicht von dieser improvisirten Dorfkomödie, sie wurde mir aber später von einem früheren Schulkameraden erzählt, der den frühzeitig albernem Tod dieses Unersetzlichen nicht genug beklagen konnte. Jetzt ist sowohl die Kirchenmusik längst verschwunden, und vielleicht auch die Tanzmusik, die bei der Einrichtung der früheren Zeit, wo noch nicht alle Kirchweihen auf einen Tag verlegt waren, in der Ausübung ihrer Kunst ihr gutes Brod gefunden hatten. Stolz war ich oft, den Volksgesang meiner Heimath in der Kirche anzuhören, gegen den ein solcher in einer Wiener Stadtkirche wie die reinsten Ironie klingt. Die Indolenz des späteren Oberlehrers, der vielleicht seit 30 Jahren dort schaltet und waltet, hat aber nicht allein alle Kirchenmusik verkümmern lassen, sondern auch den sonst so gesunden Volks-gesang so corruptirt, dass die ganze Gemeinde förmlich falch singt.

Unvergesslich ist mir auch die alte Passionsmusik am Palmsonntag, wie sie sich im katholischen Rituale findet, und die ich später als Evangelist in verschiedenen Kirchen mit der Reminiscenz an meine früheste Jugend sang. Wie nahm ich da all meine Kraft, all mein Gefühl zusammen, um ja des sterbenden Heilands Worte: »*Eli, lama asabthani*« würdig zu interpretiren, nur immer besorgt, dass das Gefühl mir einen Streich spielen könne.

Wem wäre diese antiwagner'sche Phrase nicht bekannt, und welcher Zukunfts-Beethoven oder Wagner vermöchte etwas Besseres an die Stelle zu setzen?

3 mal
E - - - - - li - la - ma a - sab - thani!

Wer ist es, der da den Kirchenstil vermittelt? Der gottbegnadete Sänger, der den ebenso begnadeten Tonsetzer zu interpretiren vermag. Noch einmal hat mich ein Cantor einer Stadtkirche durch einen Choral: »*Exultemus domino*« wahrhaft ergriffen, während ich allüberall, wo ich irgend einen dergleichen Gesang über mich ergehen lassen musste, froh war, wenn dieser »Genuss« vorbei war. Die Mönche eines Dominikanerklosters in Würzburg haben jedoch, nachdem ich durch vier Jahre alle Sonntage von 2 Uhr ab die Psalmen Davids überstanden hatte, worunter das würdevolle *Magnificat* eine rühmliche Ausnahme machte; diese Mönche haben durch ihr unwürdiges Geplärre, wogegen das Geäusel der orientalischen Kirchensänger noch erträglich klingt, mit dazu beigetragen, einen Degout vor allem Priestersang davon zu tragen. Eines ebenso unvergesslichen Genusses erinnere ich mich in der Charwoche, wo sich ein zweistimmiges Lied durch mehrere Generationen forterbte, indem es Donnerstags und Freitags in aller Frühe im Dorfe an verschiedenen Stellen als geistliches Morgenständchen quasi gesungen wurde. Des Textes entsinne ich mich nicht mehr, ganz wohl aber der Melodie.

Chri - stus be - rei - tet sich zum Tod, ach, lieb - ste
Christus ist gestorben.



Als ich auf Ferien nach Hause kam, liess ich es mir nicht nehmen, die zweite Stimme mitzusingen und zwar zwei Jahre hintereinander, indem ich die kühle frühe Morgenstunde nicht scheute, da es galt, dem ganzen Dorfe einen solchen Genuss zu bereiten, wie ich ihn selbst erlebt in frühester Jugendzeit.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Theorie der Musik. Ein Leitfadens für den wissenschaftlichen Unterricht von Dr. F. Zelle. Berlin, H. Th. Mrose. 1880. VIII und 99 Seiten gr. 8.

(Schluss.)

Es wird gern anerkannt, dass der Verfasser sowohl einen klaren lebrenden Ton wie auch die wissenschaftliche Sprache in seiner Gewalt hat. Allzu hoch wolle man aber die Forderungen an die Wissenschaftlichkeit hier nicht stellen, wovon schon der geringe Umfang des Büchleins abhalten sollte. Der Vortrag ist im Ganzen mehr dogmatisch vortragend, als wissenschaftlich entwickelnd, mitunter zum Schaden des begrifflichen Zusammenhanges. Die modernen Tonarten werden schon im ersten Abschnitt eingeübt. Dabei erhalten wir in einer Anmerkung die Hinweisung, dass diese beiden Tonarten sich aus einer grösseren Zahl in früherer Zeit nach harmonischen Rücksichten entwickelt haben. Jene alten oder sogenannten Kirchentonarten werden dann zu Ende des zweiten Abschnitts bei der Harmonielehre angeführt. Wir finden es vortheilhaft, die Tonleitern, alte und neue, zusammen zu lassen und alle mit einander auf Grund der diatonischen Reihe zu entwickeln. Die Schüler fassen es dann ganz leicht und haben nicht die geringste Schwierigkeit, die verschiedenen Kirchentonarten zu begreifen. Schwierig und dunkel wird die Materie von dem Augenblick an, wo ein in der modernen Harmonie bereits verhärteter Kopf wieder zu den alten elementaren Tonleitergebilden zurück soll. Wenn man dagegen die alten Leitern aus der diatonischen Scala naturgemäss entstehen lässt, so macht sich alles ganz glatt. Freilich muss man sich entschliessen, im Bereiche jener Tonarten wirklich arbeiten zu lassen und zwar andauernd, wobei noch besonders darauf zu sehen ist, dass die Meinung in dem Schüler nicht aufkommt, als handle es sich hier um etwas Fremdartiges, nur in einer vergangenen Musik Gebräuchliches. Aus diesem Grunde finden wir es auch nicht zweckmässig, wenn der Verfasser die sogenannten Kirchentonarten mit folgenden Worten bekannt macht: »Ausser dur und moll finden wir in der alten Musik noch andere Tongeschlechter, welche sich bis heut besonders in der kirchlichen Musik erhalten haben, daher Kirchentonarten genannt werden.« (S. 24.) Denn wenn man der Sache auf den Grund geht, so haben sich nicht nur gewisse Reste der alten Musik traditionell bis auf die Gegenwart zu conserviren gewusst, sondern diese Art der Tonverbindung steht da als eine dauernd gültige Individualität, die am richtigen Orte für unser

künstlerisches Schaffen ebenso unentbehrlich ist, wie sie für das der Alten war, wenn auch natürlich nicht in der alles beherrschenden früheren Ausschliesslichkeit. Der Verfasser ist dieser Betrachtung gewiss zugänglich, wie die Anmerkung S. 25 zeigt.

Das hier über die Behandlung der Kirchentonarten Gesagte mag auffallend erscheinen, ist aber bereits im Unterricht erprobt und wird wohl einer näheren Erwägung gewürdigt werden.

In zwei Abschnitten behandelt der Herr Verfasser die Harmonielehre, durchweg mit praktischem Geschick und in einer Darstellung, welche dem Lehrer hinreichende Winke giebt, auf die Gründe des Vorgetragenen einzugehen, dem Unterrichte also eine wissenschaftliche Fassung zu geben. Der erste dieser Abschnitte ist der Harmonielehre, der zweite dem Generalbass gewidmet. Die Definition des letzteren wollen wir her setzen, um daran eine Bemerkung zu knüpfen.

»§ 61. Unter Generalbass versteht man einen Bass (*fundamentum, basso continuo*), durch den man im Stande ist, aus der einfachen Grundstimme eine mehrstimmige Musik zu bilden. Dies hat schon die s. g. Accord- oder Harmonielehre gelehrt, aber nur für Accorde, welche die Terz und Quinte des Grundtones enthalten. Generalbass im engeren Sinne heisst daher die Lehre von den Zeichen (Bezifferung), durch welche es möglich wird, zu einem gegebenen Basse auch andere Intervalle (z. B. Quarte, Septime) hinzuzufügen.« (S. 25.)

Unsere Bemerkung hierzu bezieht sich auf das, was in der obigen Definition fehlt. Es ist die Angabe des Zweckes, welchen der Generalbass hat. Wie ist man dazu gekommen, eine anscheinend nutzlose oder überflüssige Uebung vorzunehmen, und zwar mit Zahlen, während doch für die Musikschrift ausgebildete Notenzeichen zu Gebote standen? Man kam dazu, weil man für ein frei harmonisches Musiciren, welches die nach Kunstregeln gesetzte Composition begleitete, den nöthigen Anhalt haben musste. Dieses Musiciren war das Begleitenspiel, Accompagnement, und in demselben hat der Generalbass seine Heimath. Es würde die Grenzen einer Recension weit überschreiten, wenn wir auf diesen wichtigen Gegenstand so ausführlich, wie er es wohl verdiente, eingehen wollten; wir haben es hier mit einem verständigen, sachkundigen Autor zu thun, können uns daher vorläufig mit Andeutungen begnügen.

Ebenfalls übergehen wir die klaren, instructiven Kapitel über den Contrapunkt, um noch für ein Wort über die letzten Abschnitte, welche die Kunstformen und Geschichte der Musik behandeln, Raum zu erhalten. Es ist erfreulich, dass hier auf die Oper nicht ein so übertriebener Werth gelegt wird, wie in den meisten neueren Schriften; doch schreibt der Verfasser ihr indirect zu, was ihr nicht gebührt. So wenn er meint, »noch Händel's erste Oratorien« seien »in Kostüm auf einer Bühne gespielt« (S. 72), was er später noch bestimmter ausdrückt: »Seine (Händel's) erste Oratorien waren noch auf dramatische Action berechnet, diese wurde aber von dem Londoner Bischof verboten, und so hatte die Musik auf die Schranken der theatralischen Ausführbarkeit nicht mehr Rücksicht zu nehmen.« (S. 96.) Händel hat aber niemals ein Oratorium für Bühnenaufführung berechnet, weder scenisch noch musikalisch. Resurrezione, Esther und Acis und Galatea, die drei frühesten, brachte er concertweise zur Aufführung, gleich allen folgenden, und nirgends ist der Bühne als solcher eine Concession gemacht. Was der Londoner Bischof verbot, war eine Aufführung von Privatleuten mit dem Personal des Kirchenchors. Ich habe die Angelegenheit im zweiten Bande meines »Händel« ausführlich dargestellt. Hier wird sie besonders deshalb erwähnt, um an den grössten Mangel zu erinnern, welcher sich in dem vorliegenden Werke fühlbar macht. Es ist dies der, dass der Herr Verfasser seinen geschichtlichen Abschnitt nach unzuverlässigen Quellen gearbeitet hat. Was er

im Vorwort an Hilfsbüchern anführt, besteht lediglich aus Compilationen; wirkliche Quellenwerke sind hier allein einige Monographien und Biographien, und von diesen nennt er keine einzige. Wenn ein Ignorant und blosser Buchmacher etwas schreibt, so mag er citiren, was er für gut findet; aber ein Autor wie Herr Zelle hat die Pflicht, uns zu beachten und sich dagegen um Compileren nicht zu kümmern. Wir trauen ihm durchaus die Fähigkeit zu, seine geschichtlichen Ansichten sich selber bilden zu können.

Indem wir hiermit dieses Büchlein als ein reichhaltiges und gutes aufrichtig empfehlen, wünschen wir, dass es bald zu einer zweiten Auflage gelangen und aus dieser sowohl innerlich wie äusserlich verbessert hervorgehen möge.

Chr.

Berichtigung. In der vorigen Nummer, Sp. 762, Z. 19—20 von unten statt »nichts weiter nöthig haben, und auch wirklich nöthig haben« — lies: »die von der Musiktheorie nichts weiter nöthig zu haben vermeynen, und auch wirklich nichts nöthig haben« u. s. w.

Ein Sängerkunst am Mittelrhein.

Geschildert von Heinrich Becker.

I.

»Fröhlich Pfalz, Gott erhalt's!« ist ein viel gesprochenes, landläufiges Sprichwort. Dies einer ästhetischen Schilderung voran zu stellen, würde sich nicht ziemen, wollte man nicht mehr, wie Gemeines, damit sagen. Ich will aber durch den Ausspruch eines sehr ernsten, tief denkenden Culturforschers ihn begründen, eines Mannes, der von dieser Seite wohl wenig gekannt ist — von Jakob Grimm. Dieser sagt in einer Schrift, in der er die ästhetischen Mysterien der Minne-Singer enthüllt, alles Ernstes: »Der ganze Minne-Sang, wie er in der reichen Manessischen Sammlung aus dem 11. bis 13. Jahrhundert uns erhalten ist, spielt nur in den Landen, in denen der Weinstock gedeiht. Ziehen wir eine Grenze dem Rhein entlang, von Basel bis nach Bonn, von Mainz dem Main entlang bis Bamberg, Nürnberg; nehmen wir dazu die Gauen des Neckar und der oberen Donau, Oesterreich und Böhmen, dann die kleine Abzweigung jenseit des Thüringer Waldes, wo der Naumburger wächst, und die kleine Abschweifung in Schlesien, wo der Grüneberger daheim ist, dann haben wir die Grenzen des Weinstocks und des Minne-Sanges, d. i. Süd-Deutschland mit ein paar Nachbarbezirken, in die beides importirt wurde.«

Nehmen wir dazu einzelne Aeusserungen der Minne-Singer selber, wie Walthers von der Vogelweide, der sagt vom Landgraf Hermann von Thüringen, er habe, weil der »Thüringer« für die Sänger zu sauer, den Wein vom Rhein her kommen lassen. Das war, obgleich das Fuder am Rhein im 16. Jahrhundert selbst nur 15—18 Gulden kostete, eine langwierige und kostspielige Fracht. Walther meinte aber: »Wenn das Fuder Wein auf tausend Gulden käme, der Landgraf liesse den Wein vom Rhein nach der Wartburg holen, um die Sänger und Spieler in frohem Muth zu erhalten.«

Aus der politischen Geschichte wissen wir, dass jene Zeit für das Rheinland die glorreichste war. Denn hier bauten vom 8. bis 13. Jahrhundert die deutschen Kaiser. Das Rheinland mit seinem Quellgebiet gab dem Reich seine Kaiser und wurden sie nicht in ihm geboren, so mussten sie in ihm wohnen, wurden sie in ihm begraben. Hier wohnten die alten Frankenkaiser, die Karolinger; von Karl dem Grossen verrathen hundert Kennzeichen die Spuren; hier wohnten die Hohenstaufen, hier bauten sie ihre Schlösser zu Seligenstadt und Gelshausen,

hier hielten sie, zu Mainz, ihre Turniere; hier wohnte Lothar der Sachse und baute die »Landskrone« bei Oppenheim; hier wohnten Rudolf der Habsburger, hier musste Albrecht der Habsburger den rheinischen Kaiser, Adolf von Nassau, bezwingen, weil er sonst nicht für legitim besiegt galt.

Hier in diesem geheiligten Boden ruhen auch die deutschen Kaiser jener glorreichen Epoche; die Dome von Speyer, Worms, Mainz sind ihre Mausoleen, und um ihre erhabenen Hallen weht jener hohe Geist der deutschen Poesie, der in dem Lied der Nibelungen seinen vornehmsten Ausdruck fand. Hier entstand allem Ermessen nach dieses hohe Lied germanischen hohen Muthes, seine Sprache verräth den alemannischen Dialekt, wie er am Oberrhein, in Schwaben, heute noch gesprochen wird; hier wohnten und sangen bei den Turnieren und Wetspielen die Minne-Singer; der letzten Einer, Heinrich Frauenlob, ruht in dem Bereich der liederkundigen alten Kaiser-Residenz, in dem goldenen Mainz.

Ich will nicht weiter schweifen; doch wehre Einer der Phantasie, wenn heute in glanzvoller Gegenwart die erhabene Glorie des Rheinlandes wieder vor uns aufsteigt. Ich habe zwei Tage unter den Sängern des Rheinlandes gesessen, habe ihren Sang gehört, habe mit ihnen geredet und getrunken und es wehte mich ein Hauch jenes Geistes an, der aus den Kathedralen des Rheinlandes von jener glorreichen Zeit zu uns emporsteigt. Das waren Gesänge voll mächtiger Gewalt, die gleich den Gesängen der alten Barden, der Minne- und Meister-Singer uns anmuthen, die durch ihren grossen hohen Klang zum mindesten uns ersetzen, was die Phantasie von jenen Sängen Hohes sich erträumt.

Ich will also hier dem Worte Jakob Grimm's die Deutung für die Gegenwart geben. Productiv an Liedern und Weisen ist zwar das Rheinland im Augenblick nicht viel; weil seit fünf Jahrhunderten die Metropole aus dem Rheinland entfernt ist und mit dem Kaisersitz auch Kunst und Wissenschaft sich entfernten. Indess zeigen einige seiner Söhne, wenn auch in fernen Grossstädten wohnend, doch den phantasievollen Geist, den sie in der Heimath aufzogen. Aber die Sangeskraft, die Sangesfreudigkeit ist heute noch wie vor fünfhundert Jahren. Man schreite nur über das Rheinland und seine Quellgebiete hinaus, dann hört, wenn nicht der Sang auf, so doch die Lust zu fabulieren, der fröhliche beitere Geist, der stets erfindet und Erfundenes in freier Gestaltung wieder neu hinaus giebt. Man horche auf die Gesänge des Volkes, der künstlerisch gebildeten Oratorien-Vereine, der Männergesang-Vereine, der Krieger, wenn sie gewaffnet hinaus ziehen: eine Grösse, eine Wucht und Macht des Tones strahlt uns entgegen, wie wir sie ausser jenen Grenzen ganz vergeblich suchen. Und diese Macht des Tones entspringt nicht blos aus den stattlichen Männergestalten; sie entspringt aus der Elasticität, der Spannkraft der Muskeln, wie sie das frische, fröhliche Land des Weins und der Gesänge bietet.

II.

Ich will versuchen durch eine Schilderung des Festes den Gedanken anschaulich zu geben. Nach unendlichem Regen folgte am Sonntag der schöne Sonnenschein, der alle Dünste aufsaugt, den grünen Rheinstrom, die üppigen Wiesen, Felder und Wilder, die blauen Berge der Vogesen, den Schwarz- und Odenwald in allem Glanz erscheinen lässt. Wie eine Jungfrau mit Bändern und Kränzen geschmückt erscheint Ludwigs-hafen, die fröhliche Rheinstadt; wie eine Legion der herrlichsten Freier so zogen die Festgäste durch die Strassen. Um 4 Uhr begann der Festzug von dem Bahnhof durch die Stadt, von herzlichem Grusse der Bürger begleitet. Um 2 Uhr begann das Concert in der Festhalle. Ein grosser stattlicher Raum empfängt die Sänger und Festgäste. Auf erhöhtem Podium stehen

an tausend Sänger und Spieler; mehr als dreitausend Gäste füllen die langen Sitzreihen. Rechts und links auf zwei Tribünen sitzen dort die Vertreter der weltlichen Herrschaft, der Regierungs-Präsident und andere hohe Beamte der Pfalz, hier die Vertreter der künstlerischen Kritik, die eingeladenen Kapellmeister, Musikdirectoren und Musikschriftsteller.*)

Das Concert beginnt mit einem Triumph der Kunst, einem Hochruf, dargebracht dem eintretenden Dirigenten des Festes, dem Herrn Professor Speidel, mit einem Blumenregen, der mit einer Fülle und Grazie sich ergoss, die aller Beschreibung spottet. Das war der weihevollste Eingang zu Beethoven's Leonoren-Ouvertüre, dem erhabenen Hymnus von Rheinlands grossem Sohne, jenem Lobgesang der Frauen, wie ihn ausser ihm kein Dichter, kein Musiker gesungen hat. Ein Choral von Hans Kugelmann aus dem 16. Jahrhundert eröffnet die Reihe der Gesänge, ein Lobgesang nach David's Psalmen von Grumann gedichtet, von Kugelmann im Geist des Psalmisten gross gedacht und gesungen. Wie ein mächtiges Orgelgebräus durch die Hallen der Kathedrale, so zog dieser Sang durch die Festhalle, mit erhabenem Schwung die Herzen der Zuhörer füllend, zu begeistertem Zuruf hinreissend. Es mochte kaum Gleiches an dem Tage zu bieten sein, so gross hatte dieser Gesang begonnen, und doch wogte die Tonfluth in so ebenmässiger Hebung und Senkung durch das ganze Concert, dass man keine Abnahme der Kraft, nur Mannigfaltigkeit in der Wirkung von Stärke, von Klangfarbe gewahrte.

Die Schifferlieder, Rheinlieder, Normanns Gesang und wie sie alle heissen, bekundeten den Sinn für das von grossem Hauch durchzogene Leben, wie es die Heimath selber bietet. Eine Hymne Beethoven's, zur Ehre Gottes von der Natur gebracht, ragte durch Grossartigkeit der Zeichnung, durch Contrast, die uns Himmel und Erde vor das geistige Augen führen, wie ein Riesenberg aus den umgebenden Höhen hervor. Eine Reihe der anmuthigsten Volkslieder, »Schönster Schatz, mein Augentreuste, »Es scheinen die Sternlein so hell« und andere, die keinen Namen haben, deren Autor nicht bekannt, schlangen sich wie eine Rosenhecke um den gewaltigen Berg, mit bunten Farben, mit süssem Duft seine Schluchten erfüllend. Die Niederländer Volkslieder aus dem 16. Jahrhundert, von Adrian Wondersoon (Adrianus Valorius) gesammelt, von Kremser in Wien für Männerchor und Orchester bearbeitet, bildeten dann zu Kugelmann's Eingang das passende Schlussstück.

Der mächtige Geist, der die Niederländer zu siebzehnjährigem Befreiungskampfe gegen ungeheure Obergewalt anspornte, hat diese Lieder dictirt. Es ist ein Schrei aus tiefster Noth, ein Racheruf des niedergetretenen, geängsteten Volkes, der zu den unsäglichsten Thaten anspornt. Wilhelmus von Nassauen (Oranien) ist der grosse Held, der wie ein Siegfried aus dem Schlachtgetöse hervorragt, die Krieger zu todesmuthigem Ringen anspornt. Und ihm folgen sie wie einem leuchtenden Sterne, seiner Treue, seiner Hingebung für die heilige Sache vertrauend, sich um ihn scharend, wie um einen Erzengel, der sie zum Paradiese leitet.

»Wohl sehr glücklich ist, wer zu sterben weiss
Für Gott und das theure Vaterland.
Ihm erblüht so Palme wie Lorbeerreis,
So diesseits, wie am bessern Strand.
Wer als Held sein Blut
Für der Freiheit Gut

*) An anderen Orten gilt oft noch der Spruch Napoleon's I., der, rühmlicher genug, nicht blos wie Alexander d. Gr. seinen Homer bei sich trug, sondern in Gestalt einiger Historiographen mit sich führte, in der Schlacht bei den Pyramiden aber, als er die Soldaten zum Carré commandirte, die denkwürdigen Worte rief: »Les ânes et les savants au milieu!«

Seinem Volk und seinem Lande gab,
Der schläft süss im Grab.«

Es sind bis zu Schiller und Uhland keine solchen Freiheitslieder gedichtet worden; an Wahrheit der Empfindung, an Lauterkeit und Seelengrösse werden sie von diesen modernen, Grösseres schaffenden Dichtern nicht übertroffen. So sind auch ihre Weisen kühn, energisch, gewaltig, wie die Lutherische Protest-Hymne. Sie ragen nicht an Beethoven's vom strengsten Kunstgesetz dictirte Hymnen, an Macht und Gewalt stehen sie ihnen aber nicht nach. Man musste sie von diesen grossdenkenden, für Freiheit begeisterten Sängern des Mittelrheins hören, um die Geister der alten Niederrheiner aus dem Grabe steigen zu sehen, die wie Propheten der Zukunft in erhabenen Tönen weissagend über die Häupter der andächtig lauschenden Zuhörer dahin zogen. Herr Knapp, Opernsänger vom Mannheimer Theater, hatte es verstanden, den »Wilhelmus von Nassauen«, sowie ein rührendes Abschiedslied mit der hochherzigen Empfindung vorzutragen, der diese edlen Volkslieder durchzieht, und hatte sich damit die Herzen der Zuhörer im kühnen Sturme erobert.

Herr Professor Speidel leitete diese Chöre mit einer Hingebung, aus der man den Enthusiasmus begreifen mochte, mit dem die Sänger ihn begrüsst hatten. Es waren 35 Vereine mit 900 Sängern, welche diese Gesänge ausführten. In diesen war der grosse Volksgesang repräsentirt, dessen Wesen sich in der Wiedergabe einfacher grosser Empfindung durch einfache grossartige Mittel kennzeichnete. Neben diesen grossen Chören kamen einige feiner angelegte Gesänge, die von 14 Vereinen aus den grösseren Städten (350 Sängern) und dem Orchester ausgeführt wurden. Zuerst brachte Herr Speidel einen Geister-Chor aus dem ersten Act von Goethe's »Faust«. Es ist eine schwungvolle Musik, hoch dramatisch angelegt, wie bei Schumann, durch ausgesuchten Rhythmus sich kennzeichnend. Dann kam Gernsheim's »Salamis«, ein Siegesgesang der Griechen nach der Schlacht von Salamis, von Hermann Lingg in dem grossen Stil von Aeschylus und Pindar gedichtet und von dem Componisten in grossartiger Weise durchgeführt. Er besitzt eine rhythmische Elasticität, einen grossen Wurf, wie er bei einzelnen Werken von Max Bruch (z. B. in dem »Römischen Triumphgesang« von H. Lingg), wie er sonst bei wenig Componisten der Gegenwart sich findet. Ein dritter Chor war von Vierling (wie Gernsheim auch ein Pfälzer), ein Schlachtenruf aus dessen Oratorium »Raub der Sabinerinnen«. Arthur Fitger in Bremen hat den Text geliefert. Es war ein wuchtiger Gesang.

Die Gesänge wurden mit grossem Enthusiasmus von den Zuhörern aufgenommen. Gleich Speidel wurden auch Gernsheim und Vierling von den Sängern enthusiastisch begrüsst und mit Blumen überschüttet. Die ganze weite Halle erbrauste von dem Beifall der Männer, sie erglänzte von dem freudigen Lächeln und huldvollen Beifallwinken der Frauen, und nicht scheuten sich die Ehrengäste, die Regierungsräthe wie die Vertreter der Kritik, dies Urtheil in unverhohlenem Beifall zu bestätigen. Minutenlang wogte das frohe Gebräus durch die Halle; fast mit ungeschwächter Kraft hielt es an durch das ganze drei volle Stunden währende Concert. Es war von Anfang bis zum Ende ein Triumph für die Pfälzische Kunst, so schön und edel, wie er selten bei Männergesangfesten erreicht wird.

(Folgt Abschnitt III als Schluss.)

[218] Festgeschenke für Musikliebhaber

aus
Breitkopf & Härtel's Lager gebundener Musikwerke.

Special-Kataloge vorrätig in allen größeren Buch- und Musikalienhandlungen.

Für Clavier zu vier Händen.

| | | |
|--|----|-------------|
| Beethoven, 5 Concerte. 40. | 3 | — |
| — 9 Symphonien. 3 Bde. 40. | 5 | 60 |
| Brahms, Ungarische Tänze. 3 Hefte in 4 Bde. | 11 | — |
| — 1. und 2. Symphonie | 14 | — |
| Chopin, 26 Mazurkas | 6 | — |
| — 7 Polonaisen | 6 | — |
| — 8 Walzer | 5 | — |
| Händel, 12 Orgel-Concerte. 2 Bde. | 5 | — |
| Haydn, 12 Symphonien. 2 Bde. 40. | 4 | 70 |
| Mendelssohn, 5 Symphonien. 40. | 5 | 20 |
| Mozart, 12 Symphonien. 2 Bde. 40. | 5 | — |
| Schubert, Pianofortwerke. 3 Bde. 40. | 6 | — |
| Schumann, 1. Album für die Jugend. 40. | 9 | 50 |
| — 2. | 8 | — |
| — 3. | 8 | — |
| Strauss-Album. 6 Bde. Quer-40. | 4 | 80 |
| Weber, Pianofortwerke. 40. | 3 | 20 |
| Pianofortemusk. Classische u. moderne. 3 Bde. 40. à | 5 | — |
| Ouverturen von Beethoven (14), Cherubini (9), Gluck (5), | | |
| Mendelssohn (44), Mozart (9), Weber (14). à Band | | |
| | 3. | 20 bis 4 80 |

Für Violine mit Clavier.

| | | |
|---|----|----|
| Bach, 6 Sonaten. 2 Bde. 40. | 3 | 50 |
| Beethoven, Cellosonaten f. Violine (David) 2 Bde. 40. | 3 | — |
| Chopin, Walzer. 2 Bde. 40. | 5 | — |
| Mendelssohn, 11 Ouverturen. 2 Bde. 40. | 3 | — |
| Mozart, 18 Sonaten (David). 2 Bde. 40. | 3 | 50 |
| Classisches und Modernes. 2 Bde. 40. | 3 | — |
| Die hohe Schule des Violinspiels (David). 2 Bde. 40. | 16 | — |
| Violinconcerte neuerer Meister. (Violine allein) | | |
| (David). 40. | 5 | — |
| Verstuden zur hohen Schule. (David.) 2 Bde. 40. | 10 | — |
| David, Violinschule. Folio | 18 | — |

Hervorragende Liedersammlungen für eine Stimme.

| | | |
|--|----|-------------|
| Alt-Album. Bd. I, II. Hoch und tief 80. | 3 | 50 |
| Chopin, Polnische Lieder. 80. | 2 | 50 |
| Franz-Album. Bd. I—VI. Hoch und tief 80. | 4 | 50 |
| — 25 Lieder. (Br. & H.) 80. | 4 | 50 |
| Händel-Album. Bd. I—VI. (Gervinus.) 80. | 4. | 50 bis 7 50 |
| Jensen-Album. Hoch und tief 80. | 4 | 50 |
| Kücken-Album. Bd. I, II. Hoch und tief 80. | 3 | 50 |
| Löwe-Album. Bd. I u. II. 80. | 4 | 50 |
| Mendelssohn, 79 Lieder. Hoch und tief 80. | 3 | — |
| Riehl, Hausmusik. Folio. (Cartona.) | 3 | 50 |
| Schubert-Album. (30 Lieder von Goethe, Müllerin, | | |
| Winterreise, Schwanengesang.) Hoch u. tief 80. | 4 | 20 |
| — Lieder. 3 Bde. Hoch u. tief 80. | 3 | 20 |
| Schumann-Album. Bd. I. (Liederkreis. Frauenliebe. | | |
| Dichterliebe.) Hoch u. tief 80. | 7 | 50 |
| — Bd. II u. III. (Romanzen, Balladen.) Hoch u. | | |
| tief 80. | 7 | 50 |
| — 63 Lieder. (Br. & H.) Hoch u. tief 80. | 7 | 50 |
| Wagner-Album. Bd. I. Aus Opera. 80. | 5 | — |
| — Bd. II. Lieder. 80. | 3 | — |
| — Lyrische Stücke aus Lohengrin. 40. | 3 | — |
| Arien-Album für Sopran. 80. | 4 | 50 |
| — für Alt, Tenor, Bariton, Bass. 80. | 4 | 50 |
| Liederfrühling. Sammlung der schönsten Lieder. 80. | 6 | 50 |
| Liederschatz. 3 Bde. 80. | 4 | 50 |
| 66 Lieder neuerer Meister. (Brahms, Bruch, Jensen, | | |
| Reinecke, Taubert.) | 6 | 50 |

[219] Kammermusik-Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

- Blomberg, Ad.*, Op. 6. *Trië* für Pianoforte, Violine und Violoncell. *ℳ* 7. 50.
- Brahms, Joh.*, Op. 34. *Quintett* (in F moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. *ℳ* 15. —
- Gernsheim, Friedr.*, Op. 37. *Trië* für Pianoforte, Violine und Violoncell. *ℳ* 12. —
- Grädener, C. G. F.*, *Drei Quartette* für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 12. Nr. 1 in B. *ℳ* 5. 50. Op. 17. Nr. 2 in A moll. *ℳ* 5. 50. Op. 29. Nr. 3 in Es. *ℳ* 5. 50.
- Hartog, Ed. de*, Op. 35. *Premier Quatuor* pour deux Violons, Alto et Violoncelle (en Mi majeur). *ℳ* 6. 80.
- Herzogberg, Heinr. von*, Op. 24. *Trië* für Pianoforte, Violine und Violoncell. *ℳ* 12. —
- Kallivoda, J. W.*, Op. 240. *Air varié* pour le Violon avec Accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle. *ℳ* 2. 50.
- Kücken, Fr.*, Op. 76. *Grosses Trië* (in F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. *ℳ* 12. 50.
- Nassmann, E.*, Op. 6. *Quintett* (in C) für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell. *ℳ* 6. —
- Raff, Joachims*, Op. 112. *Zweites grosses Trië* (in G dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. *ℳ* 12. —
- Rauchenecker, G. W.*, *Zweites Quartett* für zwei Violinen, Viola und Violoncell. *ℳ* 9. —
- Schulz-Bentzen, H.*, Op. 11. *Kinderalfenle*. Als Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. *ℳ* 4. 40.
- Vogt, Jean*, Op. 58. *Quintett* (in A moll) für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell. *ℳ* 7. —

(Arrangements.)

- Beethoven, L. van*, Op. 6. *Leichte Sonate* für Pianoforte zu vier Händen. Als Quartett für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. *ℳ* 3. —
- Op. 49. *Zwei leichte Sonaten* für das Pianoforte. Als Trië für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in G moll. *ℳ* 3. — Nr. 2 in G dur. *ℳ* 3. —
- Dieselben als Duetto für Pianoforte und Violine, und Pianoforte und Violoncell à *ℳ* 2. 30. —
- Op. 129. *Ronde à capriccio* für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine u. Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. *ℳ* 4. —

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[220] Heinrich Hofmann.

Op. 52.

Der Trompeter von Säckingen.

Sechs Klavierstücke

nach J. V. v. Scheffel's gleichnamiger Dichtung.

1. Jung Werner's Ankunft. — 2. Erdmännlein. —
3. Geständnis. — 4. Trennung. — 5. In Rom. —
6. Zum Schluss.

Ausgabe zu zwei Händen. 2 Hefte à *ℳ* 3. —
Ausgabe zu vier Händen. 2 Hefte à *ℳ* 4. —

[221] In meinem Verlage ist erschienen:

Vademecum perpetuum

für den ersten Pianoforte-Unterricht
nach Friedrich Wieck's Methode
bearbeitet und herausgegeben von

Albin Wieck.

Preis 2 *ℳ*.Leipzig. C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
(R. Linnemann.)

Hierzu die in Nr. 48 bereits angezeigte Beilage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 43. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 15. December 1880.

Nr. 50.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. (Schluss.) — Memoiren eines Opernsängers. (Fortsetzung.) — Anzeigen und Beurtheilungen (Musikalische Kalender für 1881 [4. Fromme's musikalische Welt, 3. Cäcilien-Kalender, 8. Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender, 4. Musikalisches Jahrbuch]). — Ein Sängerfest am Mittelrhein. III. — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Gesellschaftliche Verhältnisse in der Oper zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

(Schluss.)

2.

Die Reise einer höflichen und geschickten Person, die in der Welt ihr Glück zu machen denket.

Nachdem Seladon bei dem Minister zu Tische geblieben, entfart er sich mit dem Secretär desselben, welcher ihm die Sehenswürdigkeiten zeigt.

... So besahen sie erst das schöne Lust-Thal oder Lust-Schloß, hernach des Hertzogs Garten- und andere Bibliothec, und denn das Opern-Haus. Das erste, nemlich das Lust-Thal [Salzthal, gewöhnlich Salzhalen oder Salzhalen genannt, bei Braunschweig gelegen, jetzt zerstört], war ein vorzügliches Gebäude, an dem die Kunst, Gelehrsamkeit und Wissenschaft ihr Meisterstück bewiesen. Durchaus waren viele vorzügliche Gemäcker, und in diesen die schönste Malerey; in der Malerey aber eine Historische Bibliothec, weil die heydnischen Fabeln, so wohl als andere berühmte Geschichte damit abgebildet. . . . In einem grossen Saal hiengen allerhand rare und kostbare Portraits, gleich, als ob die Wände damit tapezirt wären; und was das merkwürdigste, so hatte der Hertzog neben denen Fürstlichen Bildnissen auch einige Contrefaits berühmter Künstler hangen lassen, zu zeigen, dass er an Hobeit Fürsten, und an Kunst und Wissenschaft die berühmtesten Männer an der Seiten habe. Wie dann dieser an hohen Fürstlichen Eigen- und Wissenschaften ungemaine Hertzog [Anton Ulrich] dieses ganze Admirationswürdige Lust-Schloß angeben, inventirt, eingerichtet, und also in allen der höchste und größte Künstler selber gewesen. Die Grotten-Wercke, der Garten, die Einsiedeley darinnen, und der überaus natürlich und also unvergleichlich wohl vorgestellte Parnass, fielen insgesamt weit vorzüglicher und annehmlicher ins Auge, als man sie in die Feder fassen kann. . . .

Die Bibliothec [in Wolfenbüttel] ist die allervortrefflichste in Teutschland, und also was überflüssiges, in Weitläufigkeit was man in kurzen sagen kan. Seladon sahe sich nach ein und andern raren Scribenten um; und so dann begaben sie sich nach dem Opern-Hause, dessen gleichen an Grösse, Höhe, Bequemlichkeit ab- und aufzutreten, Machinen und Präsentationibus Seladon noch nicht gesehen. *) Er lass einige Opern,

die theils der Hertzog selber gemacht. Die Poesie war nach dem Opern-Stylo gar wohl gegeben: in denen meisten aber fand er eine Invention, deren Scharfsinnigkeit und Netteté ihn überaus einnahm. (S. 347—348.)

Einige Epigramme über diese Schauwerke machten Seladon als Poeten dem Minister vortheilhaft bekannt, welcher letztere (wie er zu Seladon sagt) als ein Liebhaber von der Poesie ein Schäfer-Spiel entworfen, so man in dem Lust-Thal [Salzhalen] spielen wolte, auch den Anfang in der Poesie bereits darzu gemacht, aber wegen Geschäfte abgehalten würde, dass es wohl so bald nicht fertig werden dürffte, als er wünschte: so sehe er gern, wann sich Seladon die Mühe nehmen wolte, es auszuführen. (S. 353.) Solches geschah denn auch schnell und gut, wofür der geheime Rath nicht nur seine Wirthschaftsrechnung berichtigte (ihn auslösete, wie die damalige Bezeichnung lautete), sondern auch die Post nach seinem nächsten Reiseziel (Elbipolis) besahlte. Nach einigen Kreuz- und Querzügen gelangte Seladon nach dem Haag, von wo er endlich wieder nach Deutschland zurück kehrte und zwar in Gesellschaft eines Franzosen. Ihr nächstes Ziel war Hamburg, womit wir einen Bericht erhalten über die geselligen Verhältnisse bei der damaligen Oper.

3.

Hamburg und das dortige Operntheater.

(S. 397.) Sie reiseten auf das berühmte Hamburg. . . . Es war keiner von beyden ehemals da gewesen; dannhero bemühten sie sich um einen guten Freund, der ihnen des Ortes Qualität beschreiben und umständlich berichten muste. Hierzu fand sich ein reformirter Officier, welcher ihnen durch den Commandanten, einen generosen General, Gelegenheit verschaffte, die Stern-Schantze und Zeughäuser zu besuchen. Denn betrachteten sie das Rathhaus, und erkündigten sich der Justitz: und des modi procedendi in Gerichten. Da ihnen denn diese gar löblich, und der Burgermeister und Rahtsberren Habit à l'antique prächtig und ansehnlich, wie auch ihr Staat nicht wenig magnifiqu vorkam. Ferner begaben sie sich auf die Thums und Johannis Bibliotheken, in deren ersten sie einen von vorzüglicher Würckung grossen Brenn-Spiegel von dem berühmten Tschirnhausen antraffen. Weiter verfügten sie sich ins Zucht- und Spinnhaus, in welchem ersten viele unbändige, und im andern viele zahme und allzu barmhertzig gewesene Personen sassen. Das erste ist ein Behältnis der faulen und ungearteten Leute, und gehet doch am arbeitsamsten und wohlgezogensten drinnen her. Das andere ist ein Sammel-Platz der, und man lebt doch ratione Exercitii am keuschesten mit darinnen.

*) Opern wurden am braunschweigischen Hofe an drei Orten gespielt: in Salzhalen, Wolfenbüttel (im Schlosse) und in Braunschweig. (Man vergleiche meine Geschichte der braunschweigischen

Oper im ersten Bande der Jahrbücher für musikalische Wissenschaft.) Das von Seladon hier erwähnte Opernhaus war das in Braunschweig befindliche.

Gleich gegen über liegt das Opern-Haus, welches gar ein hübsches und grosses Theatrum hat, mit guten Maschinen, kostbaren Kleidern, und meistens guten Sängern und Sängerinnen versehen; dass also, in Regard, dass Privat-Personen dieses Werk zu ihrem Nutzen dirigiren, noch ziemlich kostbare und propre Opern gespielt werden. Das sehenswürdigste darinnen war, der von dem seligen Herrn Schotten, gewesenen Rahtsherrn daselbst und sonst qualificirten Manns, in vielen Jahren mit grossen Unkosten und nach Jüdischer Beschreibung accurat und nette erbaute Tempel Salomonis, bey dessen Betrachtung alle Passagiers ihre Curiosität sattsam vergolten und befriediget finden. *)

Es fügte sich eben, da unsere Passagiers den Schauplatz betrachteten, dass man eine Opera darinnen probirte. Und da hörten sie eine schöne Music, angenehme Stimmen, und sahen dabey eine galante Lebens-Art. Denn es waren nicht allein unterschiedliche Cavaliers mit Dames zugegen, um gleichsam Assemblies zu halten, sondern auch das Opern-Frauenzimmer führte sich über die massen wohl auf. Sie badinirten, schertzten, kurtzweilten, und thaten so frey mit den Cavaliers, dass Seladons Compagnon, ehe er sie singen hörte, anhub: *dass sind entweder Dames de Qualité, und leben also noch freyer als unser, (das Französische) Frauenzimmer; oder Operistinnen, und gehen den schlimmsten Coquetten vor.*

Das wolte ich nicht, dass sie es hörten: sagte Seladon dazu.

Warum, mon cher Amy; fragte der Frantzoese. *Coquette heist ein Frauenzimmer, das Plaisir hat, immer bedient zu werden; und dieses wolte ihnen ins Gesicht sagen.*

Allein so würde ihre Erklärung, wandte Seladon ein, noch eine Erklärung brauchen, wie Sie nemlich das Wort bedienen nähmen.

So wolte ich antworten, versetzte der Frantzoese: wie sie die Bedienung von Manns-Personen annähmen, so nähme ich das Wort Bedienen von ihnen auch.

Das wäre wohl bezahlt, sagte Seladon lächelnd: *doch, ob sie gleich nichts darwider einzuwenden, so würden sie sich dennoch schlecht dadurch recommandiren.*

O versichert, widerrete der Frantzoese, Frauenzimmer, das mehr nach der Galanterie der Welt als strengen Honnetete oder Tugend lebt, fragt nicht viel darnach, wenn man zweydeutig von ihnen spricht, und lassen oft den noch eher in ihre Gunst, der verblümt zu verstehen giebt, wie er sie kenne, und der sich gleich nach ihrer Lebens-Art accommodirt, als der viel Zeit mit retirirter Aufführung und dergleichen zubringt: Denn dadurch verdirbt man ihnen den Appetit.

Und Sie raisonniren, mit ihrer Erlaubniss, sagte Seladon schertzhafft, *auch ziemlich Coquettenhafft.*

Wie es die Materie von dergleichen Frauensimmern mitbringt, entschuldigte sich der Frantzoese.

Das sind, Teutsch zu sagen . . . brach Seladon heraus.

Galanterie Frauenzimmer klingt besser, erwiederte jener; *allein das Opern-Frauenzimmer . . .*

Ein Opern-Frauenzimmer, das nicht weit davon stund, wandte sich hiermit rüm. Der Frantzoese recolligirte sich geschwind, und redete sie also an:

Mademoiselle (so heist ein Frauenzimmer, wenn man nicht weis, ob sie Jungfern, Frauen oder . . . sind) *Ich habe zwar nicht die Ehre, sie zu kennen; doch muss ich gestehen, der Discours war von ihnen, und bitte um Pardon, dass die Freyheit nehme, ihr Sentiment über einen kleinen Disput auszubitten.*

Das Opern-Frauenzimmer macht einen Knick-Fuss und dabey eine gefällige Mine mit den Worten: *Ich weiss nicht, ob mein Sentiment wird hinlänglich seyn.*

Ich habe darzu das vollkommenste Vertrauen. Der Disput war: ob ein Opern-Frauenzimmer, das in der Music sowohl qualifcirt, schön singt, agirt, die Poesie versteht, zu tanzen, und galant zu conversiren weis, und also in den Galanterien vollkommen geschickt, ob so ein Frauenzimmer, nicht eine Galanterie oder galant Frauenzimmer zu nennen? Ist es so, so habe ich gewonnen, wo aber nicht, so muss mich einer Straffe befürchten. Sie werden aber so gütig seyn, einen unpartheyischen Ausspruch, sonder Regard zu thun.

Das Opern-Frauenzimmer antwortete gar leutseelig: *wiewohl es wider die Bescheidenheit, von uns selber ein Sentiment vor mich ausgefallen: so war mir doch eine Straffe dictirt, dass wenn darinnen glücklich gewesen, ich solche allen Gewinnst bey weitem vorziehen wollen.*

Und Mademoiselle sind ohnfehlbar vollkommen so beschaffen, schmeichelte der Frantzoese, also muss man sie auch am ersten mit dem Nahmen beehren.

Sie haben eine allzu gute Meinung von mir, antwortete das Frauenzimmer.

Der Frantzoese machte hierauf eine Reverence, zu zeigen, dass er nicht zu viel flätirt.

Ob ich nun wohl Mademoisellen verbunden, fing er weiter an, dass dero unpartheyisches und gutes Sentiment vor mich ausgefallen: so war mir doch eine Straffe dictirt, dass wenn darinnen glücklich gewesen, ich solche allen Gewinnst bey weitem vorziehen wollen.

Diese Straffe muss denn nicht übel beschaffen seyn; antwortete das Frauenzimmer. Darf ich denn fragen, was es vor eine gewesen.

Mir wurde gebotten, erklärte sich der Frantzoese, im Fall ich verlöhr, bey Mademoisellen um eine Aufwartung in ihrem Hause vor mich anzuhalten, und gewürtig zu seyn, dass eine abschlägige Antwort bekäme. Dieses letztere würde freylich eine empfindliche Straffe vor mich gewesen seyn; allein wenn die Glückseligkeit bedencke, die aus genseitiger Verstattung erhalten, so wünschte fast, dass ich verlohren; denn so würden Mademoiselle meine Kühnheit, bey der Ehre ihrer Bekandtschaft gleich eine Visite auszubitten, nicht übel gedewet haben, weil es mir befahlen; und Sie hätten in Ansehung dessen vielleicht aus Complaisance mir die Straffe einer abschlägigen Antwort geschenkt.

Sie haben eine so schlechte Straffe, versetzte das Opern-Frauenzimmer, nun nicht zu befürchten, weil sie gewonnen, und dieses wird ihnen gar lieb seyn.

Zu zeigen, dass es mir nicht lieb, dass ich gewonnen, gab er darauf, so unterwerffe mich der Gefahr freywillig, und bitte Mademoisellen gehorsamst, Sie erlauben ihnen in ihrem Zimmer aufzuwarten; ich werde dieses Glück mit aller Ergebenheit erkennen.

Es dürfte ihnen, antwortete sie, eine grössere Straffe seyn, die Visite bey mir abzulagen, als sich deswegen keine Mühe zu geben; also will Sie des Vortheils ihres Gewinnsts nicht gern berauben.

Wenn mir auch gleich Mademoiselle, erwiederte er, auf eine so höfliche Art den Korb geben, so ist mir doch bloss dass ich sie darum eraucht, viel lieber, als mein ganzer voriger Gewinnst. Ich will aber doch hoffen, Sie werden mir diese Gutheit, in der aufrichtigen Versicherung, dass ich Sie hochschätze, nicht abschlagen.

Wenn sie es mit Manier abschlagen wollen, so hätte sie sagen können:

Ich hätte auch keine Ursach; ich weiss aber, dass es ihre blosser Complaisance, eine Visite bey mir suchen, und will also, ehe ihnen diese verdriessliche Mühe aufbürde, ihnen so lange Bedenckzeit geben, bis weiter die Ehre habe, sie zu sprechen.

So aber gab sie ihm die Erlaubniss also:

*) Von dieser höchst merkwürdigen Operndecoration wird demächst in einem besonderen Aufsätze die Rede sein. Chr.

Sie haben eine so artige Manier an sich, etwas anzusubitteln, dass man ihnen zumahl so was schlechtes nicht versagen kan.

Sie obligiren mich Höchstens durch so geneigte Permission, verpflichtete er sich und versichere ich, dass meine Aufführung allezeit nach dero Befehlen einrichten werde. Und ob mir wohl nach so was schönes (angenehmes) den Weg ein Paar mahl vergabens zu gehen, nicht beschwerlich soll vorkommen, so erwarte doch von dero gütigen Ordre, welche Stunde ich dieses Glück gemessen soll.

Es wird mir allezeit angenehm seyn, erklärte sie sich, und steht in ihrem Belieben, ob Sie morgen auf einen Thee sich die Mühe nehmen wollen.

Ich werde mit Vergnügen aufwarten, sagte letztlich der Frantzose. Worauf dieses Opern-Frauenzimmer einen Knick-Fuss machte, und sich nach Hinterlassung eines charmanten Blicks zu denen andern erhob; zumahl sie zugleich die Reihe, ihre Partie zu recitiren, wiederum traff.

Seladon hatte sich letztlich mit guter Manier etwas entfernt, weil er sich des Lachens über des Frantzosen Schalkheit nicht wohl enthalten kondte. Da nun dieser wieder zu ihm kam, sagte er:

Habe ich nun nicht dieses Opern-Frauenzimmer ein galanterie Frauenzimmer geheissen, und, indem sie es gütig aufgenommen und mir den Zutritt in ihrem Hause gestattet, dadurch wahr gemacht, was ich vorher gesagt?

Sie sind viel schlimmer; antwortete Seladon, und mich des Lachens zu enthalten, bin ich weggegangen.

Es ist eben nicht gar so complaisant, scherzte der andere, dass sie nicht gleichfalls um eine Visite anhielten, und sich wegschlichen, als ob ihnen dieses gants indifferent.

Die Wahrheit zu sagen, begegnete ihm Seladon, so lütte meine Jalousie nicht, länger da zu bleiben, und zusehen, wie gefällig und charmant sie von ihr tractirt wurden. Sie werden mich aber, unter ihrem Cowert auch mit hingehen lassen?

Sie nehmen nicht übel, entschuldigte sich dieser, vor diesem mahl habe das Glück nur vor mich allein ausgebeten, wenn ich aber morgen hinkomme, so will endlich sehen, wie viel vor sie auswürcken kan. Doch mit dem Beding, dass sie mir keinen Eintrag thun.

Im geringsten nicht, versicherte Seladon. Doch wenn sie mich um die aufrichtige Beschaffenheit ihrer Complaisance befragt, und was vor eine Opinion sie von ihr haben, so werden sie ja nicht verlangen, dass ich eine Lügen sagen soll.

O Monsieur, mon ami! fleg der Frantzose an zu lachen, das hätten sie mir nicht sollen voraus sagen. Nimmehr werde einen gewaltigen Strich durch ihre Rechnung machen.

Dergestalt scherzten sie über diese Sache. Vorwärts aber, und im Augenschein des Opern-Frauenzimmers nahm der Frantzose eine so aufrichtige gefällige Stellung an, dadurch das Opern-Frauenzimmer, wie auch wegen seiner nicht unangenehmen Person, bewogen ward, eine Affection auf ihn zu werfen; welches etwas rares, indem gewiss Frauenzimmer mir wie viele Kaufleute vorkommt; da gilt kein Ansehen der Person, sondern von dem sie das meiste Interesse, (den Präsenten oder der Volupte nach) zu hoffen, und den sie in diesen Stücken schon qualificirt kennen, dem wird die Thür de la Jouissance geöffnet.

Wie sie nun vom Theater gehen wolten, boht der Frantzose diesem Frauenzimmer die Hand mit diesen Worten:

Ists erlaubt, Mademoisellen biss zu ihrer Carossen zu führen?

Sie gab ihm mit einer freundlichen Manier die Hand, und antwortete dadurch nebst einem Knick-Fuss: wie es ihm gantz wohl erlaubt.

Es ist wohl nicht möglich, fleg der Frantzose an, üm unter Weges was mit ihr zu discouriren, dass man hier aus den Opern bleiben kan, wenn man ausser der schönen Music und andern

guten Anstalten, einmahl die Annehmlichkeit solcher Personen und Stimmen empfunden.

Die Music und Anstalten sind sonst gar gut, antwortete sie; doch was sie von unserer Annehmlichkeit zu sagen belieben, solche hat, wie allezeit, also auch hierinnen schlechte Wirkung, und kan zuweilen alles, was in der Opera zu consideriren, kaum etliche Zuschauer herein ziehen.

Ich habe sonst die Leute allhier von noblen Gousto gehalten, gab der Frantzose darauf, sollte aber diese Opinion fahren lassen, wenn sie die Schätzbarkheit der Opern nicht höher achteten.

Man wird des grüsten Plaisirs, versetzte sie, mit der Zeit allm gewohnt, und durch die langs Gewohnheit tractirt man es zuweilen indifferent.

Sie raisonniren sehr wohl, Mademoiselle; gab er ihr Beyfall, und halte ich davor, dass es überall, nur so leicht nicht bey solchen Opern angehet. Ich habe zum wenigsten in der Probe ein solch Vergnügen genossen, dass ich von mir, und von allen, die nach meinem Gousto, eher glauben kan, dieses Vergnügen werde mit der Zeit viel mehr zu als abnehmen.

Wenn Sie ein Jahr solten hier seyn, erwiederte sie, und sie wollen ihre gewöhnliche Complaisance bey Seite setzen, so möchte sie wohl wieder drum fragen. (S. 398—407.)

... Unsere Passagiers, nachdem sie das Opera-Haus, und zugleich ins Opera-Wesen gesehen, setzten diese Poesen [mit der erwähnten Sängerin] bey Seite, und erkündigten sich dessen, woran einem klugen Reisenden am meisten gelegen, nemlich der Staats- und gelehrten Leute daselbst. Sie suchten Gelegenheit denen ansehnlichen Abgesandten und Residenten zum Theil die Reverence zu machen; meldeten sich auch bei denen grossen und theils vortreflich gelehrten Burgermeistern, dem berühmten Syndico [Lucas v. Bostel] und dergleichen. . . (S. 409.)

Ehe unsere Passagiers Hamburg verliessen, erwogen sie noch zwey besondere Eigenschaften: (1) die schöne Situation und Gelegenheit, sich zu divertiren und gleichsam mit einer kleinen Staats- und galanten Welt umzugehen; und (2) die leichte Manier, sein Geld auf unterschiedene Arten loss zu werden; und zwar sich zu vergnügen, als auch mancherley Ungelegenheit zu bekommen.

Es giebt zum Theil gar honnete Caffee-Häuser daselbst. Die Unsrigen giengen daher auf den Abend hinein, da sie denn sehr gute und zugleich sehr unreiffe und freye Judicia von Kriegs- und Staats-Sachen hörten. Die herrlichsten Sentiments flogen bey einer Pfeiffen Toback zum Camin hinaus, und der Wind spielte mit vielen wichtigen Raisons, wie mit dem Rauche. (S. 410.)

Hiermit schliessen wir die Auszüge aus dieser alten Schule der Höflichkeit. Auch in den übrigen Kapiteln derselben wird noch häufig auf die Oper Bezug genommen, und aus Allem erhellt, dass die musikalischen Bühnenspiele im gesellschaftlichen Leben der Höfe und grossen Städte damals die erste Stelle einnahmen.

Chr.

Memoiren eines Opernsängers.

(Fortsetzung.)

Obzwar damals in Bayern das Singenlernen nach Noten kein obligater Lehrgegenstand gewesen war, so war es doch üblich, etwaige Lieder, natürlich nur Kirchenlieder, in der Schule mit der Geige einzustudiren. Da kam es denn vor, dass ich meinen naiven Contrapunkt geltend machte und eine zweite Stimme mitsang, was mir jedoch bald verwiesen wurde, denn es hiess alsbald: einstimmig singen. Mir unbegreiflich damals. Hatte ich doch bisher nur zweistimmig in der Familie singen gehört, und so erschien mir dies Interdict völlig gramlos und ungerrechtigt. In meinem Dorfe war die Stelle einer „Grob-

sängerin« immer ein grosses Bedürfniss, so kam es gar oft, dass die Sopranstimme sich freiwillig zum Secundären degradiren musste, und die Sopranstimme der Stimme zufiel, die vermöge ihres Charakters eher zum Secundären getaucht hätte. Meine jüngere Schwester Anna Maria — die ältere hiess zur Abwechslung Maria Anna, Marian (Miann) war eine solche designirte contrapunktirende zweite Stimme, und besass ausserdem bei viel Mutterwitz ein Riesengedächtniss. Das hätte eine Wagner-sängerin gegeben, denn sie behielt die verwickeltesten Melodien, ohne sich auf irgend eine Begleitung zu stützen. Sollte diese Gabe unsern renommirten mythischen Sangesgrössen, Arion, Amphion, Orpheus, versagt gewesen sein?

Sollte diese »Naturharmonie« den vielgerühmten Griechen, dieser Culturnation κατ' ἄρχην wirklich fern gelegen haben, sollten sie wirklich keine Harmonie gehabt haben? Unglaublich. Wie die Melodie der Scala, die jedes Kind ohne viel Reflexion nachsingt, ist ja doch ebenso der Sinn für solche Naturharmonien dem Volksgeiste eingeboren, dem deutschen wenigstens. Mag es sein, dass romanische Völker eine Ausnahme machen. Hab ich doch italienische Ingenieure einst ihre Gesänge singen hören, darunter ein scherzhaftes Volklied, das förmlich nach einer secundären zweiten Stimme lechzte, die ich förmlich in Gedanken mitsingen musste, allein keiner der Sänger verstieg sich so weit, höchstens zur Octave. — So oft ich in der Folge mein Dorf besuchte, hörte ich aus der ganzen Gemeinde stets eine mächtige Stimme heraus, ein Contralt, wie ich ihn nie mehr gehört, eine schlichte Bauernfrau, die sich kaum ihrer Götterstimme bewusst war.

Meine erste Lectüre war der Heinrich von Eichenfels von Christoph Schmid, dem Verfasser der Oesterer. Ich fühlte mich nicht wenig geschmeichelt, dass der Held meiner Erzählung den gleichen Namen trug wie ich. Mein Name war überhaupt eine Rarität, und die Jörg, Hanse, Michel, Caspar dominirten, so dass es männlich einleuchtete, wenn es hiess: der Heinrich, oder später: der Herr Heinrich ist da. Ich war kaum zur Bühne gekommen, als ich eines Tags auf dem Chore unserer Dorfkirche ein Solo sang. Als ich anfing, da hörten sämtliche Musikanten auf vor Verwunderung, sie liessen mich allein mit dem Organisten, sie pausirten *volens volens*, so was hatten sie ja noch nicht in der Kirche gehört.

Es ist überhaupt eine Eigenthümlichkeit der Dörfler, dass sie eine starke Stimme halb und halb unvereinbar halten mit dem was sich in ihrer Hausmusik schickt. Ihr Singen ist in den meisten Fällen im Hause mehr oder minder ein beständiges *mezzo voce*, als ein förmliches Herausgehen mit der Stimme, das nur im Chore des Kirchengesangs eine Ausnahme erfährt. Den Dreschflegel habe ich mit der Zeit auch schon gehandhabt, und den $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{4}$ -, $\frac{4}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt schon praktisch geübt, ehevor ich von Rhythmus und Takt nur den Namen gehört hatte. Unwillkürlich wird das gute Takttheil consequent hervorgehoben, wieweil mancher Mitdrescher oft aus Uebermuth momentan durch stärkeres Draufschiessen den Rhythmus verrückt. Die Maschine wird wohl den rhythmischen Sinn mit der Zeit auch beim Dreschen abstumphen, und der Flegel wird bald zu den Raritäten gehören.

Mein Vater, die personificirte Ehrlichkeit — der reinste Ottavio — spielte in seiner Jugend die Violine, wie er mir sagte, leider babe ich ihn nie ein Instrument berühren sehen, das würde mich vielleicht ermuntern haben, Violine zu lernen, und sicher wäre es dazu gekommen, wenn nicht eines Tags der Pfarrer Ledermann — *nomen et omen* — meiner Mutter den Vorschlag gemacht hätte, ihren Heinrich studiren zu lassen. Bauernjunge und studiren heisst: geistlicher Herr werden, sicher in der ganzen Welt. Und so ward es denn beschlossen im Rathe der Götter, dass mein ländliches Idyllenleben auf-

hören und ich als Sängerknabe für das Alumnat zu Kitzingen die Prüfung mitmachen solle.

II.

O Wonne der Kindheit, du liebe Heimath! Du ewiges und einziges Thema, das den trockensten Philister zum Dichter machen kann, wer hätte je ganz dich ausgesungen! Ich sollte nun die Heimath auf einmal verlassen, sollte Student werden. Wohl hatte der ominöse Herr Pfarrer Ledermann mir seit einigen Wochen Stunden gegeben, ich hatte *mensa declinare* gelernt, allein ich konnte mir gar keine Vorstellung machen, zu welchem Zwecke. Wohl war es mir wie Schuppen von den Augen gefallen, als ich erfuhr, dass es eine lateinische Sprache gäbe und noch andere Sprachen, wohl war es mir aufgefallen, dass fast jedes Dorf in der Umgegend das Deutsche, d. i. den fränkischen Dialekt verschieden nuancirt sprach; dass dagegen die todt lateinische Sprache gewissermassen die Grundbedingung sein könne, um ein anderer d. i. gelehrter Mensch zu werden, das kam mir seltsam vor.

Ira furor brevis est, der Zorn, die Wuth ist kurz! Das war mein erster Bock, den ich auf dem lateinischen Felde geschossen. Pfarrer Ledermann, den ich bereits undankbarer Weise verblümt »ledern« genannt, war bis zum höchsten Grade langweilig. Ich sah ihn nie in einer Civil-Kleidung, und so wie sein geistlicher Habit ihn nie verliess, so war er nicht dazu angethan, echt menschlich zu einem Knaben zu sprechen, als ob er seinem geistlichen Nimbus etwas vergeben würde. Eines schönen Sommertags machte er eine Reise, und ich sollte ihn begleiten. Beide kannten wir nicht den Weg. Unser ganzes Gesprächsthema war kein anderes, als den Weg zu erfragen. Stumm schritt ich neben ihm und empfand zum erstenmal, ausser Hunger und Durst, die gediegenste Langweile. Ein Pestalozzi war er sicher nicht. Hunger und Durst blieb ungestillt, ebensowenig meine Neu- oder Wissbegierde. Keine Anregung, kein Gespräch, kein Witz, kein Scherz, keine Erzählung, keine Anekdote, keine Bemerkung, kurz die tödlichste Langweile, wie ich sie nie mehr empfunden, war unsere stete Begleiterin. Eine gewisse heilige blöde Scheu drängte all meine Fragen nach diesem und jenem, die mir schon auf den Lippen schwebten, zurück, und ich weiss mich absolut keines einzigen anregenden Gedankens zu entsinnen, so lange ich in der kurzen Präparande war, als des Wortes »obscure«, das er einige Jahre später gegen mich äusserte, was ich jedoch damals keineswegs verstand. Wohl aber ist mir unvergesslich, welche Schande er mir einmal angethan, als ich als 7jähriger Knabe mein erstes Praemium erhalten hatte. In meiner Herzensfreude nahm ich triumphirend am nächsten Sonntag das bayrischblau eingebundene Prämiensbuch in die Kirche zur Christenlehre mit. Der Herr Pfarrer sieht es, kommt auf mich zu, schon erwarte ich einen lobenden Epilog zu meinem Preis, allein, o Schrecken, stumm nimmt er mir das Buch weg; ich glaubte in die Erde sinken zu müssen. Ob dieser ersten unerwarteten »Strafe«, der ich mir doch keines Vergehens bewusst war, consternirt, traute ich mich gar nicht in die Stube, nachdem endlich die Kirche »aus« geworden war, sondern ich warf mich weinend auf das Stroh in unserer Scheune und dachte über mein Elend nach. Meine Mutter, die mich natürlich vermisst, hatte mich bald gefunden; ich klagte ihr mein Leid, hellauf weinend, dass mein schönes Prämium hin sei. Sie tröstete mich, dass das doch nicht ganz verloren sei, — ich erhielt es auch wieder zurück — und ich musste aus der Nachbarn Munde die Satisfaction erleben, dass das Vorgehen des hochwürdigen Herrn Pfarrers, der doch sonst angesehen und wohl gelitten war, abfällig beurtheilt wurde. Ich hatte nie noch eine Strafe erhalten, abgesehen von den unausweichlichen Kopfstücken, die mir meine Schwester verabreichte, wenn ich über

einem Robinson sitzend ihrem Rufe nicht gleich Folge leistete, — selbst meine Mutter hatte es nicht über sich gewinnen können, mir die wohlverdiente Tracht Prügel zuzumessen, als ich — designirte Kindsmagd meiner jüngeren Schwester, diese eines schönen Nachmittags hatte aus dem Fenster fallen lassen. Zum Glück war sie auf ein grösseres Kind, das unter dem Fenster spielte, gestürzt, hatte also keinen Schaden genommen, und in Anbetracht des Glücks bei dem ganzen Unglück erfasste das Mitleid meine gute Mutter. Sie liess Nibelund den erhobenen Pfahl sinken: »Nicht wahr, du hast es nicht gern gethan, du giebst nächsten besser Acht?« — Damit war die Sache abgethan. — Ich war also 10 Jahr geworden, und der Versucher war an mich, d. h. an meine Mutter herangetreten, den ältesten Sohn, ihre eventuelle Stütze in Haus- und Landwirthschaft, studiren zu lassen.

Nun war seit Menschengedenken dies Ansinnen noch an niemand in unserem Dorfe gestellt worden; ich war immer der erste in der Schule gewesen, und meine ehrgeizige Mutter — der Vater wurde gar nicht gefragt, ihr Wille war ja auch der seine — fühlte sich nicht wenig geschmeichelt, als ihr die Aussicht gestellt wurde, die Mutter eines »geistlichen Herrn« doreinst zu werden.

Vielleicht wäre die Sache nicht so rasch gegangen, wenn nicht eines Tags der Herr Pfarrer die Kunde gebracht hätte: es seien im Alumnate zu Kitzingen drei Stiftpfätze vacant für Sängerknaben. Das wäre ja ein guter Anfang, der mit keinen grossen Kosten verbunden sei. Nur müsse ich Stimme haben und Noten kennen. Diese kannte ich aber noch nicht, und Lehrer Reissmann wurde in Anspruch genommen, mir die Noten in ein paar Stunden beizubringen. Ich weiss, aufrichtig gesagt, nicht, ob ich den Violin- oder Sopranschlüssel beigequält bekam, nur soviel, dass ich in den paar Stunden noch kein Treffer sein konnte, und dass bei der Prüfung nicht meine Treffkenntnis, sondern blos die rein und gut gesungene Scala den Ausschlag gab. Unter 12 Concurrenten wurden ausser mir noch zwei ausgewählt. Der erste, ein geborner Musikant, Treffer, der bei seinem Vetter, Schulkandidaten, viel mehr profitirt hatte, und sich als tüchtiger Sopranist und Solist erprobte, später Schneider wurde, ein prächtiger Bassist geworden wäre, der in Wien Gelegenheit gehabt hätte, in den dreissiger Jahren die hervorragenden Sängergrossen zu geniessen, den es aber nicht zog, seinem Metier untreu zu werden. Man hatte ihn in Wien, als er auf der Schneiderherberge seinen Bass erdröhnen liess, verleiten wollen, zur Bühne zu gehen, er wäre ein Leporello geworden, wie sich ihn ein Ulibischoff geträumt, aber er sah kaum das Theater überhaupt, hörte sich höchstens einen Volkssänger an — Wien ist ja die Pflanzstätte dieses Genres vor allem trotz seiner Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert; dem Urwiener ist die »höchste Hetz« beim Heurigen, wo er »duelne« kann, der etwas »Gebildeterer« versteigt sich zum »Tingitangl«, wo er bei theuerem Schmause seine »Kunstgenüsse« billiger bekommen kann, wie in der theuern Hofoper, kurz, der Urwiener bleibt unbeleckt von der Cultur wie die Rothhaut trotz des Jahres 48; in keiner Stadt giebt es langsameren Fortschritt, nur die Theuerung macht Riesenschritte. Den echten Wiener aber »geniert so was nüt, denn der Weaner geht nüt unter«.

Der zweite, der mit mir die Schwelle des Alumnats überschritt, ein geborner Kitzinger, hatte als Ausnahme kein Gehör, musste also stumm bleiben, entpuppte sich später jedoch als Dichter, der unbekannt und arm, auf dem Gymnasium in Würzburg mein treuer Freund, schon frühzeitig in das Grab sank. Ein Lied von ihm war meine erste Composition mit Begleitung der Guitarre. Ich habe sie nicht aufgeschrieben, kann sie aber noch auswendig. Eines Tags überraschte mich der Gehörlose als acceptabler Bassist, resp. Treffer. Er hatte einige

Zeit bei der kurz bestehenden türkischen Musikbande des Gymnasiums als Bombardist fungirt und sich förmlich das Gehör erblassen. Ich schrie auf vor Verwunderung. Ich könnte einen ganzen Roman schreiben über diesen armen Teufel, der nichts als Hunger und Poesie kannte bis an sein frühes Lebensende. Er konnte sich zu keiner Facultät entschliessen, wollte endlich Soldat werden, untauglich befunden, starb er bald darauf zu Kitzingen im Spitale. Wie oft erbat ich mir für ihn ein Buch ordnigres Conceptpapier von einem Freund, das er in höchster Oekonomie mit Sonetten bedeckte. Das Sonett war seine Stärke, wie der Hexameter, kaum legte er die Feile an. Gedruckt wurde vielleicht nur ein Gedicht. Schade um seinen verloren gegangenen Nachlass. Ich hatte einiges von ihm gerettet, dieses einem Freunde übergeben zur Sichtung und eventuellen Herausgabe. Allein, war der Erstere 1843 unbekannt, von keiner Seele betrauert zu Grabe gegangen, so starb der andere, ebenso weniger gekannt 1853 in Baltimore, wohin er sich nach den Stürmen des Jahres 1848 gerettet, und die Welt kennt so einige wirkliche Dichter nicht, nicht die Namen Georg Fuchs und Carl Heinrich Schnauffer.

Jedoch des Letzteren Namen findet man wenigstens in der »Gartenlaube« mit einem Gedichte erwähnt und zweimal in Struve's Weltgeschichte. Von ihm habe ich manches componirt, auch sind zwei davon gedruckt und populär geworden, nämlich das »Ungarlied« und »Die deutsche Mutter«. Fuchs hatte eines Tags ein Trauerspiel vollendet, Herzog Ernst in Schwaben unter dem Titel: »Fürstenfreundschaft«, ohne Ahnung, dass schon Uhland diesen Stoff behandelt hatte, der ihm keine Lorbeern gebracht; allein Fuchs hatte noch gar kein Theater gesehen, wohl aber schon seinen Schiller gelesen. Es war also mehr als naiv, wenn er mir eines Tags eine Scene vorlas, worin ein Reiter aus dem Hintergrund heransprengt, was ich ihm, der ich doch schon einigemal im Theater gewesen, als unmöglich bemängeln musste. An ihm ging wirklich eine Grösse verloren, er war ein Opfer der damaligen Verhältnisse der Presse einer Kleinstadt wie Würzburg. Eines Tags hatte er sogar ein katholisches Gebetbuch in Versen verfasst, war damit zu Fuss nach Regensburg gewandert, aller Mittel baar, um es einem Verleger anzubieten; abgewiesen — wie es ja so natürlich, kehrte er zurück, auf freiem Felde übernachtend, machte darauf den letzten Versuch sein Ideal, Soldat zu werden (!), zu erreichen, um bald darauf an Tuberkulose zu sterben. Ich war gerade damals in Heidelberg auf der Universität und erfuhr seinen Tod von seiner platonischen Liebe, die mir — sie war 10 Jahre älter als er — unter Thränen seine letzten Tage erzählte.

Eines Tages hatte er einige Gedichte bei einem Würzburger Blatte eingereicht. Der damalige Redacteur Gossmann, Vater der bekannten Künstlergrösse, die im Jahre 1854 in Königsberg meine Fenella werden sollte, als ich dort als Masaniello debutirte, — selbst nicht genug gewürdigter Dichter des Vormärz, glaubte als Professor des Untergymnasiums einem Schüler das Pensum corrigiren zu müssen; das verdross aber meinen Fuchs, und er zog Alles wieder zurück. Möge das naive Lied von ihm, meine erste Composition, das den ganzen ideal angelegten Menschen kennzeichnet, hier Platz finden, wenigstens der Text.

Sehnsucht.

Ueber die fernen Berge möchte ich wandeln gehn,
Steigen über die Felsen, fahren dort auf den Seen,
Dass mir die Sterne glänzten freundlich ins Herz hinein,
Dass ich könnte zufrieden froh bei den Hirten sein.

Ueber die fernen Berge möchte ich wandeln gehn,
Wo die Hallen der Freiheit, Hütten des Friedens stehn;
Dass sich mein Herz befreite dort von dem wilden Brand,
Dass ich ruhig entschlief unter des Friedens Hand.

So viel ich weiss, wurde das Gedicht gedruckt, dessen zweite Strophe mir entfallen ist, wo von den Tönen des Alpenhorns die Rede, die ihm freundlich ins Herz hinein dringen sollten. Der Redacteur hatte aber die wiederkehrende Phrase einmal corrigirt in »voll in die Brust hinein«, was jedoch den Dichter verdrossen hatte, so dass alles Weitere unterblieb. Von meinem zweiten Dichterfreunde sind einige Lieder und Gedichtsammlungen erschienen. Schnaufer kam als politischer Dichter zur Welt, freilich im Jahre 1846 viel zu spät, während Fuchs das Wort Politik in der Poesie kaum kannte. Die neueren Dichter waren uns beiden damals kaum dem Namen nach bekannt, wo hatten wir Geld, um Herwegh, Freiligrath, Hoffmann von Fallersleben, Heine uns anzuschaffen? Wir beide kannten noch keine Zeile von Heine. In Fuchs stak viel mehr Poesie vielleicht als in Schnaufer; letzteren veranlasste ich während meiner kurzen Bekanntschaft in Mannheim der nicht politischen Lyrik mehr Raum zu geben durch mein erstes gedrucktes Lied (bei Schott in Mainz mit Guitarre- und Piano-fortebegleitung erschienen), das wirklich populär geworden ist. Es heisst »Sängertraum« und bot ihm das Modell zu seiner späteren »Deutschen Mutter«. Letzteres wurde jedoch minder populär. Dieses einfache Lied« behandelte später, d. h. zu gleicher Zeit, Neeb als »Ballade«, auf sehr naive Weise, analog wie fast sämtliche Messe-Componisten *vivos et mortuos* auseinander halten zu müssen glauben.

Der Sturm wischt bald die Thränen

In ihren (der Knaben) Augen aus

heisst es im Text. Neeb beachtete nicht die Negation, sondern setzte die Thränen recht *lacrimoso*. Das heisst man dann: durchcompoiren. (Abchnitt III. folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musikalische Kalender für 1881.

1. **Fromme's musikalische Welt.** Notiz-Kalender für das Jahr 1884. Sechster Jahrgang. Redigirt von Dr. Th. Helm. Wien, C. Fromme. kl. 8. Preis gebunden fl. 4. 40.
2. **Cäcilien-Kalender.** Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule in Regensburg von Fr. X. Haberl, Domkapellmeister. Sechster Jahrgang. Regensburg, Verlag der k. Musikschule. Pr. 4 \mathcal{M} .
3. **Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender für 1881.** Herausgegeben von Oscar Eichberg. Dritter Jahrgang. Berlin, Raabe & Plathow. kl. 8. Preis geb. \mathcal{M} 4. 75.
4. **Musikalisches Jahrbuch für das Jahr 1881.** Unter Mitwirkung des Hofkapellmeisters J. J. Bett herausgegeben von Georg Langenbeck. Wolfenbüttel, L. Holle's Nachfolger. kl. 8. Pr. 2 \mathcal{M} , geb. \mathcal{M} 2. 50.

Aus Berlin ist diesmal nur Ein Kalender gekommen, da der Krigar'sche mit seinem Autor im Laufe dieses Jahres entschlafen ist. Dafür hat sich unter Nr. 4 ein neues Unternehmen dieser Art eingestellt.

Den Fromme-Helm'schen Kalender aus Wien dürfen wir mit Recht an die Spitze stellen, nicht nur, weil er nebst Nr. 2 das Alter für sich hat, sondern auch, weil er im Ganzen am zweckmässigsten eingerichtet ist. Die Verlagsbandlung Fromme in Wien edirt jährlich fast ein halbes Hundert der verschiedenartigsten Kalender und hat dadurch Gelegenheit, auf diesem Gebiete sich Fachkenntnisse zu erwerben, welche in solcher Fülle nicht leicht einem Zweiten zu Gebote stehen. Für Oesterreicher ist das Büchlein natürlich von besonderem Werth, da es die musikalische Statistik des Kaiserreiches in ausserordentlicher Vollständigkeit enthält; aber eben deshalb ist es auch für den Musiker in Deutschland ein bleibend werthvolles Handbuch.

Haberl's Cäcilien-Kalender ergänzt die übrigen Bücher dieser Art auf wünschenswerthe Weise, denn er verlegt seinen Schwerpunkt in die Kirchenmusik, also in ein Gebiet, von welchem in den übrigen Kalendern nicht viel zu spüren ist; Alles gravitirt mehr oder weniger nach der Oper. Der Herausgeber und seine Mitarbeiter benutzen nun diese Gelegenheit, um ihrem Herzen nach verschiedenen Seiten hin Luft zu machen, und man muss gestehen, dass der Kalender viel Belehrendes enthält, was von dauerndem Werth ist; selbst die fünf älteren Jahrgänge sind für den Preis (à 4 \mathcal{M}), um welchen man sie haben kann, noch jetzt nicht zu theuer. Scherzhaft sein sollende Bilder im Stil der fliegenden Blätter, wie S. 80 die Parodie auf Uhländ's Kapelle und ähnliche barocke Einfälle, könnten wohl zu Gunsten besserer Mittheilungen unterdrückt werden. Was wir nämlich wünschten, ist dies, dass der Cäcilien-Kalender sich zu einer allgemein deutschen kirchenmusikalischen Statistik erweitern möchte. Aber das wird wohl ein frommer Wunsch bleiben, denn gerade auf diesem Gebiete herrscht am wenigsten Gemeinsamkeit.

Der von Herrn Eichberg edirte »Musiker-Kalender« erlebt hiermit sein drittes Jahr und wächst ebenfalls gedeihlich heran, wie man aus einer Vergleichung mit den früheren Jahrgängen bald wahrnehmen wird. Alle Ausstellungen oder Wünsche anzubringen, die wir bei Durchsicht des Büchleins hatten, fehlt hier der Raum. Wir begnügen uns daher, auf die Rubrik »Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker« hinzuweisen. In dieser fehlen u. A. Corelli, Couperin, Carissimi, Frescobaldi, Gabrieli, Joquin, Lotti, Al. Scarlatti u. s. w. Dagegen sind darin Jensen, Lassen, Bülow, Tausig, S. Saëns etc. Der Herausgeber sollte einen Strich ziehen über die ganze, in jedem Lexikon zu findende Gesellschaft — wer sich von den Lebenden für »berühmt« hält, thut es ohne im Kalender zu stehen.

Der neue Wolfenbüttler Kalender, »Jahrbuch« genannt (Jahrb. für 1881« würde besser lauten, als »Jahrb. für das Jahr 1881«), hat natürlich noch mit den Schwierigkeiten des ersten Kindesjahres zu kämpfen, scheint aber ebenfalls geeignet, den Zweck eines solchen Handbuches zu erfüllen. Die Herausgeber sind löblicherweise bemüht, die Musiker in ihren gemeinsamen Bestrebungen einander zu nähern, und wir wünschen herzlich, dass ihnen solches gelingen möge, soweit es mit Hilfe eines Kalenders geschehen kann. Die erste Regel heisst: Unparteilichkeit! — Einzelne Bemerkungen werden wir den Herausgebern auf anderem Wege zugehen lassen.

Ein Sängerfest am Mittelrhein.

Geschildert von Heinrich Becker.

III.

Was soll ich noch sagen von der Nachfeier dieses Festes, die in allen Zügen denselben frischen, frohen Geist verrieth, die zwanglose Heiterkeit, verbunden mit dem Anstand, der den Frohsinn von Anfang zum Ende in steter Spannung hält. Abends war Bankett in der Festhalle. Die Mannheimer Grenadier-Kapelle, die am Tage Beethoven's Leonoren-Ouvertüre und Weber's »Buryanthe« mit Geigen so wacker gespielt, griff nun zu Tuba und Posaune und rief mit gewaltigem Heroldruf die Schaaren zusammen. Ein heller Lichterglanz und das freudestrahlende Gesicht so vieler Tausend Menschen erfüllte den Eintretenden mit neuem Schwung. Die einzelnen Vereine traten zum Wettkampf heran und forderten mit ernsten und heiteren Gesängen den Beifall der Zuhörer heraus. Dazwischen traten die Redner hervor, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ernsten und heiteren Worten feiernd. Von den vielen Gesängen will ich nur die von Ludwigshafen, Speyer und St. Johann-Saarbrücken hervorheben. Insbesondere die Ludwigs-

hafener hatten einen guten Wurf gethan durch ein Lied vom Rhein und die Speyrer durch Rheinberger's Lieder aus Schefel's Trompeter von Säckingen, die, vermöge der ausserordentlichen Stimmen, mit einer Schlagkraft drein fuhren, als sei der Rodensteiner mit seinem wilden Heere einher gesaut.

Nach fröhlicher Nacht folgte ein heitrer Morgen. Ein Gartenfest sammelte die Gäste zu behaglichem Imbiss. Man braucht es kaum zu sagen, dass die Rheinstädte Ludwigshafen, wie Mannheim, mit trefflichem Wein und Bier wetteiferten. Ich habe an zwei Tagen an mehreren Orten so viel an Wein und Bier versucht, wie ein pflichttreuer Berichterstatter sich nur erlauben darf. Wenn mich aber heute die Sehnsucht nach dem schönen Feste noch quält, so ist auch die Erinnerung an diesen Wohlgeschmack mit daran Schuld. Wenn der Mensch erst Alkohol und Kartoffelzucker, Pikrin und Salicin überwinden muss, dann kann er vielleicht, wie Moses an den Bitter-Seen von Suez, Ordnungstabellen erfinden, aber nimmermehr kann er frisch, frei, fröhlich dichten und singen, wie die Rheinländer hier thaten.

Der Nachmittag sammelte die Gäste zu einer Fahrt auf dem Rheinstrom. Drei Dampfer, mit grünem Astwerk und bunten Fahnen geschmückt, harrten der Gäste und tummelten sich, wie ungeduldige Rosse auf den grünen Fluthen. Ein kecker Velociped-Reiter fuhr mit seinem Wasser-Schlitten um die Dampfer, wie ein Rude im freudigen Muth die Rosse umspringt. Nun krachten die Böller; im langen, mächtigen Wiederhall gaben die Rheinstädte, die hoch erhobene Rheinbrücke den Schall zurück. Dann begann die Musik; ein Freuden-gejauch auf den Schiffen, von den Tausenden der Zuschauer am Lande unterstützt, erhob sich; im rhythmischen Schlag der Musik, des Gesanges, des Beifallrufes glitten die Schiffe dahin. Wie drei Schwäne in zierlichen Zügen die Fluthen durchschneiden, nach einem Ziele sternerad und mit neckischem Gekose einander zuwinkend, so zogen die Schiffe den Strom hinab. Wie von unsichtbaren Fäden bewegt, neigten und wiegten die Gestalten einander zu, mit Händen und Armen, mit Hüten und Flaschen, mit Tüchern und Schleiern den Takt der Musik nachgebend. Der grosse Pfaucher im Schiffsräum schlug den Grundbass, wie Trommel und Pauken schlugen die Schaufeln, wie Bratschen und Geigen zischten die Wogen, wie Flöte und Piccolo trillerten die unzähligen Perlen auf goldgrünen Wellen. Weithin schlugen die Wogen zum Uferland, das hohe Schiff, die Weiden folgten dem Wogenschlag und nickten grüssend herüber. Hier stand eine Menschenschaar, dort eine Gruppe, die tanzten am Strande; jetzt zieht ein Dampfer vorüber, eilig hämmern und klopfen die Matrosen, jetzt steigt die Wolke empor, ein donnernder Hall dröhnt vom Schiffe, jetzt pufft es von links und von rechts, das Admiralschiff löst die Geschütze und Hall dröhnt auf Hall und Ruf tönt auf Ruf; es rauschet und brauset, es woget und wirbelt, es klanget und singet, es jubelt und jauchzet — es war ein Götter-Gelos, als rege der alte Rheingott da unten die Fluthen, als blies die Scharen der Necken und tanzten hundertzüssig die goldgelockten Rheines-tüchter zur Freude der selig herauschten, beglückten Kinder der Menschen.

Stille standen die Schiffe. Wir betraten den festen Boden; noch tanzt er zu meinen Füßen. Ein Wagen entführt mich; ich schliesse die Augen, den Traum nachzuträumen, den ich wachend geträumt. Ich fahre die Rheinebene dahin; es rauschet und wogt mir in den Ohren, es flüstert aus allen Zweigen. Hier huscht Siegfried mit seiner wilden Jagd durch den Tann; es tuten die Hörner, es bellen die Rüden. Dort vom Rhein winkt Frau Ute und die stolze Chriemhilde und aus den Fluthen die neckischen Gestalten der Nixen. Jetzt von der Landkrone winkt der stolze Lothar; er sammelt die Mannen zum Buhurtspiel. Und dort aus der Moguntia tönen die Harfenklänge; es

sind die Minne-Singer, die mit frohen Weisen die Sieger des Turnieres besingen. Und Heinrich Frauenlob, der hohe Meister, dem Rheinlands Frauen die weihevollen Sänge entlockten, er winket mit segnender Hand und spricht:

Nimm Griffel und Feder und zeichne und schreibe und sage und singe, was du geschaut hast. Wohl sahen wir der Spiele gar manche, wohl strahlte vor allen Friedrich's des blonden erhabenes Fest, wohl tönte gar herrlich der Minne-Singer Sang. Doch solche stolze Hallen im strahlenden Lichterglanz ersahen wir nicht und solcher Gäste Menge berief kein Kaiser, wie hier der Bürger Meister sie beruft. Und solche Spieler-, solche Sängerschaar kam nicht vom ganzen Rheinstrom, wie ihr sie gestern geschaut, und solches Spiel und solchen Sang vernahmen wir nie, wie ihr ihn vernommen. Heil dem odlen Rheinland, was seine alten Kaiser, seine Ritter, seine Sänge aus dem Schlummer weckt! Heil den Männern, die der Väter Thaten nicht vergessen und als würdige Enkel neben ihnen stehen! Heil, dreimal Heil den edlen Frauen, die mit Würde, Anmuth, Huld der Männer Geist befeuern, dass er empor schwebt und sich hebt zu himmlischen Sphären, dass er ertönen lasse den Lobgesang, der die Völker erfreut und sie befeuert zu herrlichen, göttlichen, Menschen beglückenden Thaten!

Berichte.

Leipzig.

Das siebente Gewandhaus-Concert (25. Novbr.) wurde mit Haydn's Symphonie in G-dur (Nr. 48 der Ausgabe von Breitkopf und Härtel) eröffnet. Die Symphonie, deren Schlusssatz wiederholt werden musste, wurde sehr gut ausgeführt, wie ebenfalls Schumann's erste Symphonie (B-dur), welche das Concert beschloss. Der Baritonist Eugene Gura vom Hamburger Stadttheater trug einen Lieder- oder Balladenkreis »Das Waldweib« von A. F. Biocius vor, eine ältere Composition desselben nach einem Gedicht von Jul. Moser; Musik und Worte erschienen gleich unbedeutend. Mit einigen Löwe'schen Balladen dagegen, welche eine Specialität dieses fähigen Sängers sind, erzielte Herr Gura reichlichen Beifall. An eigentliche grosse Arien älteren Stils wagt dieser Sänger sich weniger; seiner schönen Stimme fehlt hierzu der grosse Athem und die entsprechende Technik, die sich bei anhaltendem Studium wohl hätte erlangen lassen, durch das beständige Mitwirken in der modernen Oper aber geradezu unmöglich gemacht wird. Herr Albin Schröder (ein neues Orchestermitglied) debütierte mit einem Violoncell-Concert von Davidoff — wahrlich kein gutes Zeugnis für seinen Geschmack; da aber sein Spiel sehr gewandt und edel ist, so wird er sich wohl mit der Zeit an bessere Kost gewöhnen.

Der dritte Kammermusikabend fand am 27. Novbr. statt, hatte aber einen weniger günstigen Verlauf, als die beiden vorausgegangenen.

Das achte Gewandhaus-Concert (2. Decbr.) fand zum Besten der hiesigen Armen und zugleich zum Gedächtniss für Mozart statt, wesshalb auch nur Compositionen von diesem Meister aufgeführt wurden. Das Requiem machte den Anfang; es war recht sorgfältig einstudirt, die Soli waren in den Händen von Frau Otto-Alvleben, Fr. A. Hohenschild, Herrn Emil Götzse und Herrn Carl Mayer. Der zweite Theil des Concerts brachte die Ouvertüre zur Zauberflöte, das *Ave coram corpore* und zum Schluss die Jupiter-Symphonie. Also lauter bekannte Werke aus Mozart's letzter Zeit. Wir halten dafür, dass man verpflichtet ist, in einem specifischen Mozart-Concerte eine passende Auswahl aus seinen verschiedenen Epochen zu bringen und hierbei wenigstens ein oder zwei neue Stücke vorzuführen. Die Ausgabe von Mozart's sämtlichen Werken, welche jetzt bei Breitkopf und Härtel im Gange und schon bedeutend vorgeschritten ist, erscheint doch nicht etwa bloss für Bibliotheken. Also etwas weniger Schleandrian in dieser Beziehung, wenn wir bitten dürfen!

[322] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Sammlung musikalischer Vorträge.

Ein Almanach für die musikalische Welt.
Herausgegeben von Paul Graf Walderssee.

Neue Reihe.

8. IV. 274 S. Auf Velinpapier mit künstlerischem Bücherschmuck, elegant broschirt. N. 9. In eleg. Renaissance-Einband. N. 40.
Mit Beiträgen von P. Graf Walderssee, F. Lixt, La Mars, A. Niggli, H. Goldstein, H. H. Schlettner, W. J. von Wasielewski, S. Bagge, E. Kretschmar, H. Deiters.

Diese mannigfaltige Sammlung gut geschriebener Essays eignet sich in dieser Bandausgabe zum jährlichen Festgeschenk für die musikalisch Gebildeten. **Respecto gratis.**

[323] In meinem Verlage erschienen soeben:

Für ruhige Stunden. Drei Clavierstücke

von
Louis Bööcker.

Op. 12.

Preis 2 Mark.

Einzel:

No. 1. Allegretto in G-dur Pr. 80 \mathcal{F} .
No. 2. Allegretto in F-moll Pr. 80 \mathcal{F} .
No. 3. Andante quasi Allegretto in F-dur Pr. 80 \mathcal{F} .

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Drei Lieder von Franz Schubert,

[324] eingerichtet für fünf Singstimmen

von
G. W. Teschner.

No. 1. Lachen und Weinen. No. 2. Morgenständchen.
No. 3. Im Abendroth.

Preis jeder Nummer: Partitur und Stimmen N. 4, 20. Jede einzelne Stimme à 15 \mathcal{F} .

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**
(R. Linnemann.)

[325] In meinem Verlage erschienen soeben:

Sechs Lieder

für
Bariton
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von

Heinrich Michalis.

(Auswahl aus dem Nachlasse.)

Complet Pr. 5 \mathcal{M} .

Einzel:

No. 1. Untreu: »Dir ist die Herrschaft längst gegeben«, von *Ludwig Uhland* Pr. \mathcal{M} — 50.
No. 2. Malenthu: »Auf den Wald und auf die Wiesen, von *Ludwig Uhland* Pr. \mathcal{M} — 50.
No. 3. Jägers Abendlied: »Im Felde schleich' ich still und wilde, von *J. W. von Goethe* Pr. \mathcal{M} — 50.
No. 4. »O! bist du, wie ich träume«, von *August Wolf* Pr. \mathcal{M} — 50.
No. 5. Der Schmied: »Ich hör' meinen Schatz, den Hammer er schwinget«, von *Ludwig Uhland* Pr. \mathcal{M} — 50.
No. 6. Abschied: »Was klinget und singet die Strasse herauf?« Romanze von *Ludwig Uhland* Pr. \mathcal{M} 4. 50.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[326]

Neue Werke

von **Heinr. Schulz-Beuthen.**

In meinem Verlage erschienen soeben mit Verlagsrecht für alle Länder:

Neger-Lieder und Tänze.

Ein Oykus frei bearbeiteter Original-Melodien
für
Clavier oder Orchester.

Op. 26.

Orchester-Partitur netto 7 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} . Orchesterstimmen 4 \mathcal{M} .
Für Clavier zu zwei Händen 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .
Für Clavier zu vier Händen 3 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

Bilder aus alter Zeit.
Suite in F für Clavier.

Op. 27.

Complet 2 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .

No. 1. Introductione und Fughetta 50 \mathcal{F} . No. 2. Ciaconna 1 \mathcal{M} 50 \mathcal{F} .
No. 3. Minuetto 50 \mathcal{F} . No. 4. Gavotta 50 \mathcal{F} .

Abschieds-Klänge.

Gedenk-Blätter

für

Streich-Sextett

(3 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass)
oder Streich-Orchester oder Clavier.

Op. 28.

Partitur netto 2 \mathcal{M} 40 \mathcal{F} . Stimmen à 50 \mathcal{F} . Für Clavier 2 \mathcal{M} .

Die Sonne naht

(Gedicht von Hermann Ahlers)

für

vierstimmigen Frauenchor mit Clavierbegleitung.

Op. 29.

Clavierauszug 2 \mathcal{M} . Stimmen à 25 \mathcal{F} .

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

[327]

Sechs deutsche Lieder

für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte

von

Josephine Lang.

Op. 15. Preis 2 \mathcal{M} .

No. 4 einzeln 50 \mathcal{F} .

1. Den Abschied schnell genommen. — 2. Mag da draussen Schnee sich türmen. — 3. In weite Ferne will ich träumen. — 4. Lüftchen, ihr plaudert. — 5. Der Winter ist ein böser Gast. — 6. Was erfüllt mit bangem Sehnen.

[328] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur ist erschienen und kann durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden:

Nottebohm, Gustav, Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis netto 12 \mathcal{M} .

— **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen. Preis netto 7 \mathcal{M} .

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 30 Pf. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 22. December 1880.

Nr. 51.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Eine Sammlung von Musikerbildnissen mit biographischen Beschreibungen. — Violinschulen und -Übungen (Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule, zusammengestellt und bearbeitet von L. Heinze und W. Kothe; Preis-Violinschule von Hermann Schröder; Rudolf Kreuzer's 49 klassische Etuden mit Fingersatz, Tonschattirungen und Stricharten genau bezeichnet von Jac. Dont; Dekameron, Zehn Vortragsstücke für zwei Violinen von Friedrich Hermann). — Anzeigen und Beurtheilungen (Clavier-Concerte von W. A. Mozart, neu revidirte Ausgabe von Carl Reinecke. Perles musicales, Sammlung kleiner Clavierstücke. Zwei-, vier- und mehrhändige Bearbeitungen [Clavier-Concerte alter und neuer Zeit; Ausgewählte Sonaten von Josef Haydn, bearbeitet von Otto Reinsdorf; Divertimento No. 7 und 9, Serenade No. 11 von Mozart, arrangirt von Ernst Naumann; Sonate nach der Serenade in G-dur von Mozart, bearbeitet von L. Stark; Trio Op. 43 von Niels W. Gade, arrangirt von Friedrich Hermann]). — Ueber die Kirchenmusik in Wien. — Stuttgart. — Berichte (Leipzig, Kopenhagen). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der funfzehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Eine Sammlung von Musikerbildnissen mit biographischen Beschreibungen.

Die Verlagshandlung W. Streit in Dresden versandte vor einigen Wochen unter der Ueberschrift »Das populärste Festgeschenk dieser Saison« die Ankündigung eines Unternehmens, welches unter folgendem Titel erschien:

Das Reich der Töne. Bildnisse und Schilderungen berühmter Künstler und Künstlerinnen. Dresden, Wilhelm Streit, Verlagshandlung. (1880.) gr. 4. 9 Blätter Bildnisse und 14 Blätter Text. Preis 5 *M.*

Der Herr Verleger versichert uns auch noch in seiner Ankündigung, dass dieses »eine illustrierte Musikgeschichte ohne Gleichen« sei. Man sieht, wie sehr das Illustriren von Geschichten in Verlegerköpfen spukt, seit die Unternehmer von König's illustrierter Literaturgeschichte über Nacht ein Vermögen gemacht haben. Illustrierte Geschichten aller Art sind jetzt im Gange, auch illustrierte Musikgeschichten, sogar zwei auf einmal — (drei wären uns noch lieber): da ist es also Hrn. Streit nicht zu verargen, wenn er ebenfalls glaubt die Musikgeschichte illustriren zu können oder illustriert zu haben, und zwar »ohne Gleichen«. Es ist auch etwas Wahres daran, denn die 301 Köpfe, welche hier in Gruppen dem geeigneten Leser sich vorstellen, erhehlen die Musikgeschichte sicherlich ebenso gut, als der verschiedenartige Firlefanz, den die andern Bücher aufstischen. Die einfachen Bildnisse der Künstler sind immer das Nächstliegende und werden auch stets das allgemein Wirksamste bleiben, wenn es sich darum handelt, einen geschichtlichen Gegenstand durch Zubillfenahme des Bildes zu veranschaulichen. Die Musik hat in dieser Hinsicht einen grossen Vortheil. Sie ist die jüngste der Künste; als grosse Meister in ihr erschienen, war die Malerei schon hoch ausgebildet und conterferte die Söhne Amphion's nach der Reihe. So besitzen wir fast von sämtlichen grossen Namen der vier letzten Jahrhunderte auch die

Figuren, und auf diese vier Jahrhunderte kann es eigentlich nur ankommen, so interessant es auch sein müsste, beglaubigte Photographien von Pindar, Aristoxenos, Aeschylus, Orpheus, König David und sonstigen Musikanten des Alterthums zu erhalten. Ueber Orlando Lasso und Palestrina geht Herr Streit denn auch nicht hinaus.

Diese Bemerkungen zielen darauf ab, die vorliegende Portraitsammlung als eine im Ganzen erfreuliche Publication zu bezeichnen und zu empfehlen. Dieselbe ist mit grosser Mühe zu Stande gebracht und durchaus gewissenhaft gearbeitet. Man kann sie als eine zweite verbesserte Auflage bezeichnen, da sie, wie auch das Vorwort sagt, eine Weiterentwicklung des grossen Musikerbogens ist, welcher im Laufe des letzten Jahres weite Verbreitung fand; und wie diese Bogen hiermit nun in vervollkommneter Fassung erscheinen, so wird die nächste neue Auflage wieder der fortschreitenden Gegenwart folgen und erweitert werden. Die bedeutenden Verbesserungen, welche bei dieser neuen Ausgabe sowohl in der Auswahl wie im Druck der Bildnisse bereits erzielt sind, ergeben sich durch eine Vergleichung auf den ersten Blick. Freilich bleibt noch gar Vieles zu wünschen übrig. Manches davon lässt sich gewiss bei den folgenden Auflagen bessern, wenn der Verleger kunst- und bilderverständige Personen zu Rathe zieht; aber ein gut Theil wird wohl für immer frommer Wunsch bleiben. Es soll damit an dem Unternehmen nicht eigentlich Kritik geübt werden, denn wir finden die Worte, mit welchen der Herausgeber Zweck und Verfahrungsweise desselben bestimmt, durchaus verständig. »Das vorliegende Werk — sagt er — will in erster Reihe Bildnisse bringen und in deren gefälliger Gruppierung thunlichst nach Völkern, Zeit und innerer Wahlverwandtschaft eine lebendige Anschauung der Entwicklungsgeschichte der volkstümlichsten aller Künste, der Musik . . . Die Reihenfolge der aufgenommenen 301 Bildnisse will nach keiner Richtung hin von maassgebender Bedeutung sein, vermeidet auch absichtlich streng abschliessende Ueberschriften . . .

Die Sammlung erhebt endlich keinen Anspruch auf unbedingte Vollständigkeit, da oft von älteren geschichtlich bedeutenden Musikern beglaubigte Bildnisse sich gar nicht vorfinden und für die aufzunehmenden Künstler, namentlich der [die] zeitgenössischen, eine allgemein gültige Grenze undenkbar ist. Die lieben Zeitgenossen sind aber wirklich etwas reich bedacht, was geschäftlich richtig sein mag und auch wohl schwer zu vermeiden war; denn es giebt Persönlichkeiten, deren Hauptverdienst in der Kunst besteht, bei grossen Gesellschaften Zutritt zu erlangen. Manches erklärt sich auch aus der Art wie solche Sammlungen entstehen; dieselben werden auf das, was sich zur Zeit im Märkte des Lebens am lauteften bemerklich macht, immer am meisten Gewicht legen. Das »Reich der Töne« ist aber gegen die früheren Musikerbogen auch in dieser Hinsicht ein ersichtlicher Fortschritt, und so dürfen wir mit guten Hoffnungen auf die Weiterentwicklung des schönen Unternehmens blicken.

(Schluss folgt.)

Chr.

Violinschulen und -Übungen.

Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule. Ein nach unterrichtlich bewährten Grundsätzen geordneter Leitfaden für die gründliche Erlernung des Violinspiels. Zusammengestellt und bearbeitet von L. Heine und W. Kothe. Leobschütz, C. Kothe. (1880.) In 4 Heften, complet 6 *M.* 95 Seiten Fol.

Zwei Seminarlehrer haben hier von ihrer früher erschienenen grösseren Violinschule eine »vereinfachte Ausgabe« veranstaltet, um auch denjenigen Kräften namentlich in Lehrerseminarien gerecht zu werden, welche aus dem einen oder andern Grunde den in dem grösseren Lehrbuche gestellten Aufgaben nicht gewachsen sind. Damit ist zur Empfehlung dieses praktisch eingerichteten Buches alles gesagt, was zu sagen nöthig ist. Uebrigens hätten die Verfasser wohl hinzu setzen können, dass sie ihre vereinfachte Ausgabe im Jahre 1880 zum Druck gebracht haben. Es ist doch sonderbar! Zu allen möglichen Bemerkungen ist hier Raum gelassen; die Angabe der von anderen Verlegern entlehnten Übungsstücke nimmt sogar eine ganze Seite in Anspruch — aber die Jahreszahl hat nirgends Platz, nicht einmal unter der Vorrede! —

Preis-Violinschule von Hermann Schröder. Cöln, P. J. Tonger's Verlag. 5 Hefte 2 *M.*, complet 9 *M.* 449 Seiten Fol. (Ende 1879 erschienen.)

Auch hier haben wir eine Publication, welche sich hauptsächlich an die Lehrerwelt wendet. Sie nennt sich »Preis-Violinschule, ist nämlich, wie auch der Titel besagt, ein Folge einer Preisausschreibung ausgewählt und als das Beste anerkannt von den Herren Preisrichtern, den Professoren Jac. Dont in Wien, Ludw. Erk in Berlin und G. Jensen in Cöln. Eine solche Privat-Preisrichterei hat natürlich gar keine Bedeutung; sie ist lediglich anzusehen als eine neue Art, Verlagswerke zu pousiren. Unter den drei Richtern wird der rührige L. Erk in Berlin wohl der thätigste gewesen sein. Wir schliessen dies aus der besonderen Anerkennung, welche Verleger und Verfasser (letzterer ebenfalls in Berlin wohnhaft) ihm noch bereitet haben; denn einmal ist das Opus ihm pomphaft gewidmet, und sodann hat der Verfasser »sämmliche Volkslieder und Choräle, welche er seiner Schule einzuverleihen für gut fand, Sammlungen entlehnt, die der Gefeierte veranstaltete. Das alles ist eine sehr billige, aber nicht besonders feine Art, neue Lehrbücher in die betreffenden Kreise einzuführen.

Die Schule selbst anlangend, so sagt der Verfasser: »Obgleich nun diese Schule zufolge der gestellten Aufgabe zunächst

für Präparanden-Anstalten und Lehrer-Seminarien geschrieben ist, bezüglich welcher Specialität bei der Auswahl des Übungsstoffes vorzugeweise auf Choräle und Volkslieder Rücksicht genommen werden musste, so ist dennoch nicht ausgeschlossen, dass sie für jeden Kunstjünger als gute Grundlage dienen kann, und gestützt auf langjährige, erfolgreiche Erfahrung als Musiker und Lehrer des Violinspiels darf ich dies um so mehr hoffen, als ich glaube, das strenge Studium von Tonleitern, Etüden und anderen nützlichen Übungsstücken dabei nicht ausser Acht gelassen zu haben.« (Vorwort, S. 6.) Man pflegt sonst nicht seinen eigenen Erfolg herauszustreichen, aber Berliner Musiklehrer thun dies gewöhnlich; es scheint eine angestammte Eigenthümlichkeit derselben zu sein. Was nun das Verfahren anlangt, eine solche Schule mit Chorälen und Volksliedern vollzustopfen, so ist das nichts als ein alter Zopf, den man nicht immer aufs neue drehen, sondern endlich ab schneiden sollte. »Choräle und Volkslieder« d. b. geistliche und weltliche Schullieder (um den allein passenden Ausdruck zu wählen) hat der Lehrer sein ganzes Leben lang zu tractiren; auf der Violine spielen kann er sie, sobald er überhaupt die Elemente der Technik erfasst hat, daher sollte man diese Dinge hier ganz bei Seite lassen und lediglich das technische Material mit stricte Übungen — nicht mehr und nicht weniger — zusammen stellen, dann würde dasselbe Lehrbuch für die Hälfte des Preises zu haben sein. Die contrapunktischen Künste, welche der Herr Verfasser besonders bei den Chorälen producirt, meistens in seltsamer Zweistimmigkeit, halten wir für geschmackverderbend und wünschten dafür, soweit Übungsmaterial in Musikstücken beigegeben werden soll, passende Sätze aus wirklichen Violincompositionen. Welche unendliche Fülle liegt hier vor! Choräle und Liederchen braucht Herr Schröder für die Seminaristen nicht abdrucknen, aber z. B. mit Corelli, dem Vater des Violinspiels, sollte er sie bekannt machen, damit hätten sie Muster eines reinen Violinspiels und Nahrung fürs ganze Leben erhalten. Aber kennt der Verfasser denn Corelli überhaupt?

Diese Stücke von Corelli genügen in ihrer musikalischen Fülle zwar den höchsten Anforderungen der Kunst, sind aber ganz besonders für eine bescheidene Haus- und Schulmusik geschrieben, wie sie doch in Lehrerkreisen hauptsächlich geübt wird. Das gilt nicht allein von seinen Solostücken, sondern auch von den 48 sogenannten Trios oder Sonaten für zwei Violinen und Bass, ja von letzteren eigentlich noch mehr als von den Violinolos. In jenen Trios hat man das wahre Muster der Violinduetten; hier kann man Stimmführung lernen und gewahrt werden, in welchen Lagen und Gängen die Violine am besten klingt. Dabei ist der Bass nicht allein vom Violoncell zu spielen, sondern auch harmonisch vom Clavierspieler zu begleiten, und zwar alles in einer so einfachen natürlichen Weise, dass selbst in jedem Dorfe die Mittel beisammen sein werden, solche Musik aufzuführen. Und — wohl gemerkt! — damit hat man zugleich echte wahre Kunstmusik aufgeführt, etwas dem vornehmsten grosstädtischen Concert Ebenbürtiges, nicht jenes schale Gemengsel populärer Brocken, welches aus Chorälen, Volksliedern und Arrangements von Diesem und Jenem besteht. Wir nennen hier Corelli als den Vertreter seiner ganzen Zeit, in welcher der Unterschied der musikalischen Bildung, den man jetzt zum Schaden des Geschmacks zu pflegen sucht, nicht vorhanden war. Seite 88 erwähnt der Herr Verfasser, »dass für jeden strebsamen Violinisten die Kammermusikwerke, als: Sonaten mit Pianoforte, Trios, Quartetts etc. der älteren und neueren Meister zur Entwicklung der musikalischen Bildung unentbehrlich sind, aber aus der vorhin angeführten Reihe von Übungswerken geht hervor, dass Corelli ihm unbekannt ist, er daher auch die besonderen Vortheile nicht wissen kann, welche er gerade für eine seminaristische

Violinschule aus diesem Autor und ähnlichen Zeitgenossen hätte ziehen können. Dagegen halten wir den Hinweis auf die gesammte Violinliteratur, namentlich moderne Trios etc. als unentbehrlich, sowie auf die für ein höheres Studium zu empfehlenden Werke theils für überflüssig, theils für bedenklich. Soll dies eine Violinschule für Lehrer-Seminare sein, so sei sie es auch ganz; gebe alles was dazu gehört, nicht weniger, aber auch nicht mehr. Auf 120 eng gestochenen Folioseiten lässt sich alles Material auch für den begabtesten Lehrer zusammen tragen. Die technischen Uebungen der Scalen, welche in dem vorliegenden Werke durchweg sehr gut und von einer praktischen Hand bearbeitet sind, müssten abwechseln mit Etüden, aus den bekannten Sammlungen gewählt oder umgebildet (wie z. B. auch Hiesch solches in seinem ebenfalls für Volkslehrer bestimmten »Leitfaden für den Violinunterricht«, Wien bei E. Wede, gethan hat), und mit Sätzen aus wirklichen Violincompositionen, wobei die alten Meister ganz besonders auszuheben wären. Popularitäten und Arrangements aller Art müssten fern bleiben. Der Herr Verfasser ist leider ganz anderer Meinung, denn er füllt und schliesst sein Werk mit solchen Stückenlein, braucht nicht nur eine ganze Seite (S. 115), um das erste Präludium des Wohltemperirten Claviers zu violinisiren, sondern auch noch eine andere (S. 113), um eine »Meditation« darüber aus eigener Fabrik zum Besten zu geben.

Diese Bemerkungen sind nicht zu Gunsten irgend einer anderen (gegenwärtigen oder zukünftigen) Violinschule, sondern lediglich im Interesse der Sache gemacht, um auf die für den Lehrerstand gesündeste und nahrhafteste musikalische Kost hinzuweisen.

Rudolf Krentzer's 40 klassische Etüden für die Violine, mit Fingersatz, Tonschattirungen und Stricharten genau bezeichnet von Jac. Dont. Wien, Ed. Wedl. 1880. (In 4 Heften.) Heft II und III à M. 4. 50.

In Nr. 42 wurde das erste Heft dieser sehr verdienstlichen Ausgabe angezeigt. Es ist unnöthig, unseren damaligen empfehlenden Worten hier etwas weiteres hinzuzufügen, als die Bemerkung, dass die Edition in der sorglichen Weise, in welcher sie begonnen wurde, auch fortgeführt wird.

Anmerkung. Bei Erwähnung dieses neuen Verlagswerkes des Herrn E. Wedl ist noch eine Aeußerung in Nr. 42 dieser Zeitung zu berichtigen. Dort (Sp. 667) wurde gesagt, die ersten fünf Hefte der »Theoretischen und praktischen Beiträge zur Ergänzung der Violinschulen« von J. Dont seien aus dem Gotthard'schen Verlag in den von E. Wedl übergegangen. Die Sache verhält sich aber anders. Wie die Herren Jägermayer & Germ, Amalienstr. 5 in Wien, am 43. Nov. uns mittheilen, ist der gesammte J. P. Gotthard'sche Musikalien-Verlag (mithin auch die fünf ersten Hefte der Dont'schen »Beiträge«) mit allen Eigenthumsrechten vor zwei Jahren (also 1878) in ihren Besitz übergegangen und wird von ihnen intact weiter geführt, wie denn auch die Bezeichnung J. P. Gotthard's Musikalienverlage in ihre Firma eingeschlossen ist. Herrn Wedl, welcher mit der weiteren Publication der Dont'schen Werke betraut wurde, gestatteten die Verleger die Führung dieser ersten fünf Hefte unter seinem Namen, jedoch wird unbeschadet dieser Concession auch von ihnen selber die rechtlich erworbene Ausgabe weiter vertrieben und bei dem ehemals Gotthard'schen Verlage ungetrennt erhalten. Von diesem Verlage, wie wir noch beifügen, soll ein neuer, mit kritischen Bemerkungen versehener Katalog demnächst zur Versendung kommen. D. Red.

Bekameren. Zehn Vortragsstücke für zwei Violinen von Friedrich Hermann. Op. 16. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 5 M. (In 2 Stimmen.)

»Vortragsstücke« verstehen wir als Uebungsstücke und setzen sie deshalb in diese Schulrubrik. Es sind Stücke verschiedener Art: Entrate, Marcia, Barcarole, Scherzo, Canon, Alla Tedesca und einige ohne Titel; ein Finale macht den Abschluss. Alle Sätze sind genügend ausgeführt, um etwas für sich zu bedeuten, und man kann sie nicht als musikalisch ge-

haltlos bezeichnen, denn es ist überall das Bestreben ersichtlich, in jedem Satze ein gewisses Tonbild zu geben, worauf schon die Ueberschriften deuten. Aber um als Vortragsstücke im Sinne von Musikstücken betrachtet zu werden, befinden sich zu viele Etüden-Figuren darin. Kunstzwitter ist daher die eigentliche Bezeichnung, welche solchen Erzeugnissen zukommt. Und hier sieht man wieder den Schaden, der dadurch entstanden ist, dass für derartige Vorträge die ältere Weise des Musicirens, nämlich die mit Begleitung eines Basses für Clavierharmonie, aufgegeben wurde. Zwei Violinen allein können für den Kunstgenuss immer nur ein kärgliches Mahl aufstücken und wenn sie auch noch so eifrig mit den Bogen herumsuchteln; wenn sie aber ein Bass mit Accorden hinzutritt, ist sofort Musik da. Wenn das Zwei-Violinenspiel künstlerisch etwas bedeutete, so hätte man es längst in Concerten verwerthet, aber eben diese Concerte zeigen, dass Eine Violine musikalisch mehr sagt, als zwei. Wie schon bemerkt, dies wird anders, sobald ein Clavierbass hinzutritt: dann ist das Violinduo concertfähig geworden. Wir sagen mit Absicht ein Clavierbass, und nicht ein Clavierpart, weil der letztere im modernen Sinne nur für weit ausgeführte Sätze, der Clavierbass im älteren Sinne dagegen für alle Stücke von bescheidenerem Umfange die zweckdienlichste Form ist. Jetzt schlägt man alles über einen Leisten und wird dadurch in der Composition stillos. Eine gewisse Abneigung der Violinlehrer gegen die Bethheiligung des Claviers ist nicht zu verkennen. So sagt auch Herr Schröder, der Verfasser der obigen »Preis-Violinschule«: »Das Ensemble-Spiel mit Clavier erfordert eine besondere Uebung für jeden Violinisten, um die Reinheit mit dem temperaturmäßig gestimmten Claviere zu vereinbaren, es ist deshalb wenig talentvollen Schülern, mit nicht gut gebildetem Gehöre, zu rathen, dies so viel als möglich jetzt noch zu unterlassen.« (S. 50.) Was hier für eine noch mittlere Elementarstufe empfohlen wird, soll in seinem pädagogischen Werthe nicht bemängelt werden, denn der Lehrer muss stets nach Umständen »züchtigen oder loslassen« können. Es ist nur dabei zu bemerken, dass ein wesentlicher Unterschied darin liegt, wie auf dem Claviere begleitet wird. Ein bunter Clavierpart, bei welchem sich die Stimmen oder Figuren mit den Violinpassagen in denselben Lagen solistisch kreuzen und vermengen, ist allerdings für den Geiger alles andere eber, als eine Tonbildungsschule. Dagegen halten wir einen verständigen Grundbass, zu welchem leichte Accorde in möglichst contrastirenden Lagen angeschlagen werden, bei einem Anfänger weit bildender, als meistens die Bethheiligung der blossen zweiten Violine. Der Schüler hat hier eine harmonische Unterlage, zu welcher er den Hauptton angeben soll; dies zwingt ihn gleichsam, solches mit allem Nachdruck zu thun, und dabei wird sein Gefühl für den passendsten d. h. den reinsten Ton so geschärft, wie es überhaupt durch musikalische Beihülfen nur geschehen kann. Dass das harmoniegebende Instrument ein temperirtes, also ein nicht ganz so rein gestimmtes ist, als die Geige sein kann, kommt ihm hierbei garnicht zum Bewusstsein und hindert ihn in keiner Weise. — Warum nun der Claviergrundbass mit freier Harmonisirung hier eine passendere Begleitung abgiebt, als ein in moderner Weise concertirend gesetzter Clavierpart, davon ist der Grund leicht zu ersehen. Bei Sätzen mit Claviergrundbass liegt die Hauptbedeutung im Basse, also in der Tiefe; was sich höher hinauf gestaltet, ist nur eine leichte harmonische Färbung ohne bestimmte Individualität. Der hierdurch bewirkte Contrast mit den Geigen (oder Singstimmen und sonstigen Instrumenten) ist eben das Belebende. Diese Weise ist also nicht veraltet, sondern völlig gültig auch für die Composition unserer Zeit; man muss sie nur am rechten Orte verwenden.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Clavier-Concerte von W. A. Mozart. Neue revidirte Ausgabe mit Fingersatz und Vortragszeichen für den Gebrauch im kgl. Conservatorium der Musik in Leipzig versehen von Carl Reinecke. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. (1880.) Erscheint in 28 Hefen, jedes ein Concert enthaltend, zum Preise von 2 *M.* bis *M.* 6. 50.

Diese gross angelegte und schön ausgeführte Sammlung wurde im Laufe dieses Jahres in neuer Ausgabe begonnen und wird zu ihrer Vollendung wohl noch einige Zeit in Anspruch nehmen. 27 Concerte und ein Concert-Rondo werden darin nach chronologischer Folge zur Veröffentlichung kommen, d. h. die Nummern sind in eine solche Ordnung gebracht, die Publication des einzelnen für sich bestehenden Hefes geschieht aber beliebig. Vor uns liegen Concert 6 (B-dur Pr. *M.* 25), Concert 7 (F-dur für drei Pianoforte, Pr. *M.* 6. 50), Nr. 10 (Es-dur für zwei Pianoforte, Pr. *M.* 5. 50), Nr. 11 (F-dur, Pr. *M.* 2. 75), Nr. 12 (A-dur, Pr. *M.* 2. 75) und Nr. 27, das letzte Concert (B-dur, Pr. *M.* 3. 25), es werden aber inzwischen wohl schon weitere Nummern zur Ausgabe gelangt sein. Die Vortragszusätze sind mit Maass gemacht, was lobend anzuerkennen ist; denn je mehr ein Herausgeber in dieser Hinsicht von seinem Eigenen beisteuert, um so weniger kann er darauf rechnen, sich Dank zu erwerben. Jeder fremde Zusatz reizt unwillkürlich zur Kritik auf, und da nun doch ein gewisses Bedürfniss vorzuliegen scheint, die Classiker in bearbeiteter Gestalt zu erhalten, so muss es Jeder auf sein Glück versuchen. Herr Reinecke wäre wohl der Letzte, sich viele Sorgen in dieser Hinsicht zu machen, denn kaum ist bei einem Opus oder einer Bearbeitung oder Sammlung von ihm die Tinte trocken, so sitzt er schon bei etwas Neuem. Die gegenwärtige Collection ist eine der besten und nützlichsten, welche er veranstaltet hat und dürfte für die Praxis eine lange Zeit vorhalten.

Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon. Neue Reihe No. 54—100. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Fol. 459 Seiten. Preis 9 *M.* (In rothem Prachtband.)

Der zweite Band einer Sammlung, welcher Sätze von Couperin bis Bürgel liefert, also aus einem Zeitraum von 180 Jahren. Die Stücke sind als klein bezeichnet, was man aber so verstehen muss, dass sie nicht sehr breit ausgesponnen sind. Immerhin sind sie so gross, um durchschnittlich drei ziemlich besetzte Folioseiten einzunehmen. Ueber die Auswahl sagen wir nichts, denn das betrifft Geschmacksansichten, in denen doch keine Verständigung zu erzielen ist, hier um so weniger, da wir im Ganzen eine Antipathie gegen die Anthologien haben und ihren Nutzen bei den jetzigen Verhältnissen der Musik-Publication nicht einzusehen vermögen. Aber die Ausstattung dieses Bandes, besonders der Einband, ist sehr schön, der Preis mässig, so dass diese Perlen alle Aussicht haben, ihren Zweck — bei Musikgeschenken bevorzugt zu werden — zu erreichen.

Der erste Band, ebenfalls 50 Stücke enthaltend (welchen wir indess nicht gesehen haben) erschien früher zu demselben Preise.

Zwei-, vier- und mehrhändige Bearbeitungen.

Clavier-Concerte alter und neuer Zeit (von Bach, Beethoven, Chopin, Dussek, Field, Henselt, Hummel, Mendelssohn, Mozart, Reinecke, Ries, Schumann, Weber). Ausgabe für zwei Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.)

Diese von C. Reinecke veranstaltete und früher besprochene Sammlung erscheint hier für zwei Claviere; die symphoni-

schen vollstimmigen Compositionen sind für eine solche Erweiterung auch ganz besonders geeignet. Von den 10 Concerten, aus welchen die Sammlung besteht, liegen die beiden ersten vor: Bach's Concert in D-moll, Preis *M.* 3. 50, und Dussek's Concert (erster Satz) in G-moll, Pr. *M.* 4. 50.

Ausgewählte Sonaten von Joseph Haydn. Für das Pianoforte zu vier Händen, zum Clavierunterricht bearbeitet und mit Fingersatz, Vortragszeichen etc. versehen von Otto Rehneder. Magdeburg, Heinrichshofen. (1880.) No. 1: D-dur, *M.* 1. 20. — No. 2: E-moll, *M.* 1. 50. — No. 3: Es dur, *M.* 2. 40.

Eine willkommene Gabe von drei passend ausgewählten und hübsch eingerichteten Sonaten vom Vater Haydn. Namentlich für eine muntere Primanerin und einen bequemen Secundaner ist dies passende Waare, belehrend und vergnügend.

Divertimente No. 7 D-dur für Violine, Viola, Bass, Fagott und zwei Hörner, und No. 9 B-dur für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte von Mozart, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von Ernst Neumann. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 4. 75.

Serenade No. 11, Es-dur für je zwei Oboen, Clarinetten, Hörner und Fagotte von Mozart, arrangirt für Pianoforte zu vier Händen von Ernst Neumann. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. *M.* 3. 75.

Eine Fortsetzung der früheren vierhändigen Arrangements, welche Herr Neumann geliefert hat, und in derselben Weise gelungen.

Aus einer andern Mozart'schen Serenade ist durch Bearbeitung eine zweihändige Clavier-sonate entstanden:

Sonate nach der Serenade in G-dur (Köchel 525) von Mozart, für das Pianoforte leicht bearbeitet von L. Stark. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 2. 50.

Herr Stark hat durch seine geschickte Bearbeitung dieses hübsche Stück, in welchem viele Mozart'sche Lieblingswendungen erscheinen, den Clavierspielern durchweg leicht gemacht und sich dadurch den Dank derselben verdient.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von Niels W. Gade (Op. 42), arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen von Friedrich Hermann. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (1880.) Pr. 5 *M.*

Dies ist das neueste vierhändige Arrangement einer Composition des Kopenhagener Meisters; bereits mehr als ein Dutzend Werke von ihm im Verlage von Breitkopf und Härtel sind in ähnlicher Weise sehr spielbar bearbeitet.

Es fällt uns auf, dass bei allen vierhändigen Arrangements, welche bei Breitkopf und Härtel erscheinen, die Ueberschriften *Primo* und *Secondo* über den Seiten weggelassen sind. Ist das praktisch? Gewiss nicht.

Dieses vierhändige Trio wird in einem Umschlage versandt, welcher sich als »Niels W. Gade's Werke« ankündigt. Ob dies nur der Uebersichtlichkeit wegen geschehen ist, oder ob es sich auf eine neue Gesamtausgabe bezieht, haben wir nicht in Erfahrung bringen können.

Ueber die Kirchenmusik in Wien.

Schon geraume Zeit wogt der Kampf zwischen zwei Parteien, den Cäcilianern (Vorort Regensburg), die in ihrem Rigorismus sogar Haydn, Mozart und Beethoven ausschliessen, und nur Werke einer gewissen Richtung, Chorgesang mit

Orgelbegleitung dulden, und den Gegnern dieser Richtung, die zumal hier grossen Anhang hat. Aus einem Katalog, entnommen der Nr. 48 des »Musiker-Couriers« dieses Jahres, ist ersichtlich, dass folgende Tonsetzer mit Acht und Bann belegt sind: Asmayer, Seb. Bach, Beethoven, Brixy, Cherubini, Drobisch, Drechsler, Bybler, Führer, Graun, Horak, Gänsbacher, Hummel, Kreutzer, Krommer, Kalliwoda, Krenn, Lachner, Lindpaintner, Zikl, Moliqne, Maschek, Mendelssohn, Neukomm, Naumann, Preyer, Preindl, Pergolese, Reissiger, Schubert, Spohr, Rotter, Schumann, Seyler, Seifried, Schneider, Skraup, Vogler, Weigl, Umlauf, Wittasek, Verhulst, Viotti, Veit, und Weber, Haydn und Mozart, während der Katalog nur Namen bringt, die nur wenig oder gar nicht in Wien bekannt sind, diese lauten: Aiblinger, Aichinger, Anerio, Benz, Birkler, Böckler, Braun, Brostg, Casciolini, Croce, Diebold, Ett, Förster, Gabrieli, Greith, Haberl, Handt, Hansch, Hasler, Jepkens, Kain, B. Klein, Könen, Bernh. Kothe, Krautschke, Orlando Lasso, Löhmann, Martini, Mettenleitner, Mitterer, Molitor, Noecks, Oberhöffer, Pierluigi Palestrina, Pitoni, Schenk, Schöpf, Schweitzer, Joh. Seiler, Singenberger, Stehle, Stunz, Viadana, Victoria, Witt, Zangl. — Das Bedenkliche hierbei ist, dass nur exclusive Werke aufgeführt werden sollen, weil sie jegliche Instrumentalbegleitung ausschliessen. Fast hat es den Anschein, als sollte den Sängern dadurch das verlorene Terrain in den Zukunftsoptern — die sie nur mehr zu einseitiger Declamation verdammt — einigermassen ersetzt werden.

Die Sache liegt aber tiefer. Die katholische Kirche ist nicht in der Lage, executirende Künstler, geschweige Tonsetzer, gehührend zu honoriren, und dadurch zum Schaffen anzuspornen. Sie fristet gar oft die Existenz ihrer Kirchenmusik durch milde Beiträge — will sagen Gratisleistungen von Dilettanten, die sich zur Ehre schätzen, mitwirken zu dürfen auf einem Chore, und derlei Sanges-Dilettanten sind bekanntlich eher zu haben als Instrumentalisten, die meist bezahlt sein wollen, weil sie von ihrer Kunst leben müssen. Drum ist das Perhorresciren der Instrumentalmessen schon *so ipso* verständlich.

Wenn wir der *musica sacra* der alten Italiener *a priori* das Wort reden müssten, hier zu Lande grossentheils unbekannt Grössen, so folgt noch immer nicht daraus, dass jeder Epigone, weil er ohne Instrumentalbegleitung schreibt, schon würdig sei, unter die Zahl der grossen Geister aufgenommen zu werden. Wir können mit dem besten Willen höchsten uns räuspern wie Palestrina, und es ist jede Imitation *a priori* vom Uebel.

Wer jedoch seinen Reichthum an herrlichen Tonwerken — wie die hiesige Hofkapelle — schleunigst *ad acta* legen wollte, um ein ganz neues Repertoire aufzustellen, der würde Zeit, Geld und Mühe genug anzuwenden haben. Wenn dagegen die neue Votivkirche nothgedrungen nur Vocalmessen aufführt, so geschieht es aus doppelten Gründen. Einmal ist das Chor äusserst beschränkt, dann besoldet der Chordirigent bloss 4 Altisten, 1 Tenor, 1 Bass, während 12 Dilettantinnen den Sopran, 7 den Alt, einer den Tenor und 3 den Bass completiren. Ausserdem besitzt die Kirche kein Archiv, und muss also nothgedrungen nach den nächsten besten »Landmessen« greifen, oder »ausleihen«.

Dass unsere alte Kirchenmusik keinen Eingang findet, liegt ausser berührten Umständen noch daran, dass diese jedenfalls Proben benötigten würde, um eine entsprechende feine Wiedergabe zu ermöglichen, und hier wird ja Alles *prima vista* gemacht, wobei von einer feinen Schattirung kaum die Rede sein kann.

Wissen doch sämtliche Chordirigenten den Allabreve-Takt nicht anders als $\frac{4}{4}$ zu schlagen! — Nachdem aber so viele Instrumentalisten angewiesen sind auf Kirchendienste (das Theater vertröstet auf die Kirche, diese aufs Theater bezüglich

kürglicher Bezahlung), so heisse das Verbannen aller Instrumentalmusik aus den Kirchen ein Verkümmern lassen einer Masse Künstler. Während zwei Antipoden, Kirche und Theater, sich gleicher Kräfte bedienen müssen, weil sie nicht anders können (obchon die Kirche das Theater gewiss nie besucht, und das Theater die Kirche blos des Verdienstes wegen), bezahlen die beiden jüdischen Tempel sogar ihre Thürsteher hinreichend und ihre Sänger das Minimum zu 600 fl. Was die Judenschaft kann, um exclusive Sänger zu besitzen, die sich nirgend anders verwenden lassen dürfen, das kann die Kirche nicht. Dazu ist sie viel zu — tolerant. Es ist daher ländlich sittlich, wenn jeder Sonntag Gelegenheit giebt zu Gratis-Kirchenconcerten, wobei dieser oder jener Künstler oder Dilettant sich hören lässt, und jede Zeitung diese Sonntags-Programme bringt.

Es wäre allerdings einer Votivkirche angemessen, wenn ihr die Möglichkeit gegeben wäre, die Tonwerke unserer Altitaliener würdig zu Gehör zu bringen; allein die bezügliche Musik wurde anscheinend vergessen, wie die Wendeltreppe zum Chor, ein Wunderwerk von Enge, so dass zwei schmale Personen sich nicht ausweichen können — und so kommt es, dass die Stunde für unsere hier kaum gehörten Altitaliener bis jetzt noch nicht gekommen sein kann. X.

Stuttgart.

A. Die Concertsaison wurde heuer nicht, wie dies gewöhnlich der Fall ist, durch das erste Abonnement-Concert der königl. Hofkapelle, sondern durch die erste Quartett-Soirée der Herren Singer, Wehrle, Wien und Cabisius eröffnet. Diese Soiréen wie die Kammermusikabende der Herren Pruckner, Singer und Cabisius verfolgen den Zweck, die besten und schönsten Erzeugnisse älterer und neuerer Meister dem musikalischen Publikum vorzuführen, und wenn Letzteres sich auch nicht so zahlreich einfindet, als es zu wünschen wäre, so ist es doch wenigstens eine den trefflichen Leistungen unserer einheimischen bewährten Künstler allseitig lauschende Gemeinde, welche sich an diesen Abenden einstellt. Als Gast wirkte in der ersten Quartett-Soirée Fräulein Luise Adolpha Le Beau mit, so viel wir hörten in München ausgebildet. Sie spielte ausser einer Romanze für Clavier von Balbastre (ein Schüler Rameau's) nur eigene Compositionen: ein Trio (Op. 45) in D-moll, sowie ein Original-Thema mit Variationen. Wenn sich beide Stücke auch nicht durch besondere Erfindung auszeichnen, so legten dieselben immerhin ein Zeugnis von tüchtigem und fleissigem Studium ab. Eingeleitet wurde die Soirée durch die vortreffliche Reproduction des Haydn'schen Quartetts (Op. 20) in D-dur; doch den Höhepunkt des Abends bildete das Sextett (Op. 48) in B-dur von Brahms, welches von den Künstlern in vollendeter Weise wiedergegeben wurde. Wir möchten dieses Sextett als eins der reifsten und schönsten Werke von Brahms erklären. Das Publikum war auch sichtlich hingerissen und gab seiner Begeisterung stürmischen Ausdruck.

Am 11. Octbr. liess sich das erste Oesterreichische Damen-Quartett hören. Wir erinnern uns selten ein solches bis in die kleinsten Einzelheiten und Schattirungen ausgearbeitetes Ensemble gehört zu haben. Unter den Stimmen ragte der erste Sopran und der erste Alt hervor. — Am 16. Oct. fand das erste Abonnement-Concert der königl. Hofkapelle im grossen Saale des Königsbaus statt. Von symphonischen Werken wurden Haydn's D-dur- und Mozart's G-moll-Symphonie aufgeführt; bei letzterer hätten wir die Tempel, namentlich im letzten Satz, etwas langsamer gewünscht. Unser trefflicher Concertmeister Edmund Singer spielte das Beethoven'sche Violinconcert, und unsere Prima-Donna Frau Schröder-Hanfänger sang eine

Coloratur-Arie aus Graun's »Tod Jesu« und zwei Lieder von Schumann. Dem schönen Schumann'schen Frühlingslied hängte sie einen unmotivirten Triller an. Wenn wir auch erfreut sind, Sänger zu hören, die noch Triller singen können und mögen, so muss es doch am passenden Orte geschehen. Im Ganzen gehören Lieder nicht in das grosse Concert, wo man hauptsächlich Arien d. h. den Kunstgesang in voller Virtuosität hören will.

Den ersten Kammermusikabend, welcher am 1. November stattfand, war Referent leider abgehalten zu besuchen; das Programm enthielt das Ddur-Trio (Op. 70) von Beethoven, drei Stücke für Violoncello und Pianoforte (Op. 42) von Fr. Kiel, sodann die 32 Variationen in C-moll für Pianoforte von Beethoven und das Clavier-Quartett in G-moll (Op. 25) von Brahms.

Das zweite Abonnément-Concert der Hofkapelle brachte uns am 9. November zunächst die Sakuntala-Ouvertüre von Goldmark, ein glänzendes, mit allen sinnlichen Klangeffecten ausgestattetes Orchesterstück, welchem der tiefere Gehalt übrigens abgeht. Goldmark ist ein Markart in Tönen; auf uns wirken seine Werke mehr narkotisch als kathartisch. Einen grössern Contrast zwischen dieser Ouvertüre und dem darauf folgenden herrlichen Esdur-Concert von Beethoven kann man sich nicht wohl denken; hier ist Geist und Leben, während dort die Mache überwiegt, und der fehlende innere Gehalt durch äusserlich wirkende Effecte ersetzt ist. Fräul. Menter aus München bekundete im Vortrag des Beethoven'schen Concerts nicht nur eine tüchtige, solide Technik, sondern auch ein liebevolles Eingehen in den Geist der Composition. Ausserdem spielte die Dame noch die Fisdur-Romanze von Schumann und die Asdur-Polonoise von Chopin. Letztere Pièce hätten wir der Künstlerin lieber geschenkt; wenn sie mit dem Vortrag derselben auch ihre Technik glänzen lassen konnte, so ist dieselbe doch so unschön und passete so wenig zum Vorausgegangenen und zur darauf folgenden zweiten Symphonie von Beethoven, dass die Vorführung besser unterblieben wäre. Frau Hanfstängel sang zwei Lieder von Raff, ohne das Publikum durch die Wiedergabe derselben sonderlich zu erwärmen.

Am 10. November fand das erste »Populäre Concert« des Liederkranzes statt. Diese Concerte verfolgen den Zweck, denjenigen Theil des musikalischen Publikums, welcher nicht in der Lage ist, hohe Eintrittspreise zu zahlen, Gelegenheit zu geben, tüchtige auswärtige Künstler zu hören. In diesem ersten Concert wirkten der Violinist Walter aus München und Hofopernsänger Stritt aus Karlsruhe mit. Ersterer documentirte sich als tüchtiger Künstler, während Letzterer uns von seinem Heldentenor gar nicht zu überzeugen vermochte. Herr Stritt war eine lange Reihe von Jahren erster Liebhaber an unserem Hoftheater, welche Stellung er vor ungefähr drei Jahren aufgab, um sich der Laufbahn als Sänger hinzugeben. Wie gross die Tenornoth in unserer Zeit ist, geht daraus hervor, dass Herr Stritt nach vielleicht 41/jährlichen Studien, welche er in Prag gemacht haben soll, am Karlsruher Hoftheater als erster Tenor angestellt wurde. Herr Stritt fehlt nun aber zum Tenor eine sehr wesentliche Bedingung, er besitzt keine Höhe; von *f* an klingt alles gedrückt, gepresst und forcirt und dazu hat die Mittelage keinen Klang. Wenn derselbe trotz dieser Mängel bei einem gewissen Theil der Zuhörerschaft grossen Beifall fand, so hat er denselben wohl mehr seiner einstigen Beliebtheit als Schauspieler zu verdanken, als seiner gesanglichen Leistung.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig.

Am 19. November brachte der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche den zweiten Theil des Weihnachts-Oratoriums von Bach und das Deutsche Requiem von Brahms unter solistischer Mitwirkung von Frau Walter-Strauss aus Basel, Fr. Johanna Mehlburger aus Berlin und Herrn Ernst Hunger aus Dresden zur Aufführung. Der Chor löste seine anstrengende Aufgabe so gut, wie man es von diesem Verein erwarten konnte, und er wurde durch das Gewandhaus-Orchester, sowie von dem Organisten Herrn Georg Zah n dabei aufs wirksamste unterstützt. Letzterer spielte zwischen den beiden Gesangswerken noch eine Orgelfanfane (C-moll) von Bach. Unter den Gesangsolisten müssen wir Frau Walter-Strauss unbedingt die erste Stelle einräumen, namentlich was das wundervolle Sopransolo »Ihr habt nun Traurigkeit« im Brahms'schen Requiem betrifft, welches wir selten so schön vortragen gehört. Die glockenreine sympathische Stimme und der tief innerliche Vortrag der Sängerin eigneten sich ganz besonders gut dazu. Auch die schwierige coloraturreiche Arie »Fröhe Hirten« im Weihnachts-Oratorium (ursprünglich für Tenor) gelangte zu trefflicher Wiedergabe, nur wurde die Stimme bei einigen tief liegenden Stellen zu sehr von der Begleitung gedeckt, und war es überhaupt zu bedauern, dass das Bach'sche Fragment nicht in der Originalgestalt, sondern mit Beiziehung der oft gar zu massigen Instrumentation von Rob. Franz aufgeführt wurde, wozu kein sachlicher Grund vorlag, da die Orgel und ein guter Organist zur Disposition stand. So können wir also nur den persönlichen Grund annehmen, dass Herr Prof. Riedel, der in der Kunst des Lavirens ein ausgebildetes Geschick besitzt, es nach keiner Seite hin verderben möchte. Wir stehen aber in diesen Dingen heute nicht mehr so wie vor zehn oder gar vor zwanzig Jahren, das möchten wir ihm doch ganz treuherzig zu bedenken geben. Fr. Mehlburger aus Berlin, im Besitz einer wohlklingenden gut gebildeten Altstimme sang ihre Arie »Schlafe, mein Liebster« recht befriedigend, und wird sie, wenn sich ihr Vortrag noch künstlerisch freier entwickelt, mit der Zeit sicher eine sehr verwendbare Concert- und Oratoriensängerin werden. Herr Hunger hatte leider mit Indisposition zu kämpfen und konnte deshalb seine sonst so schönen Stimmittel nicht zur vollen Geltung bringen. — Alles in allem war die Ausführung der beiden Werke eine sehr gute, welche Herrn Professor Riedel und seinem Verein zur Ehre gereicht.

Leipzig.

Der Abend des vierten Euterpe-Concerts (30. Novbr.) wurde ausgefüllt von Robert Schumann's durch Liebenswürdigkeit und Gemüthtiefe sich auszeichnendem Meisterwerk »Das Paradies und die Peri«, eine Aufführung, welche sorgfältiges Einstudiren bekundete und bei welchem das Orchester von neuem achtunggebietende Proben seiner Leistungsfähigkeit ablegte. Da die »Euterpe« keinen ständigen Sängerkhor besitzt, so hatten diesmal laut Programm ein »Chor von geladenen Damen« und der akademische Gesangverein Arion die Ausführung der Chorgesänge übernommen, im Ganzen mit günstigem Erfolg, im Einzelnen hätte z. B. der Chor der Gealen des Nils noch feiner, charakteristischer herausgearbeitet werden müssen (das Gleiche gilt, nebenbei bemerkt, von dem Soloquartett der Peri's). Was die Gesangsliedbelangt, so hätten wir uns die Peri (Frau Jenny Soltau aus Kassel) noch schwungvoller gewünscht; jedoch heben wir hervor, dass der Sängerin der Ausdruck triumphirender Freude im dritten Theil des Werkes vortrefflich gelang. Fr. Aline Friede aus Berlin sang die Worte des Engels, sowie »Im Waldesgrün« mit tiefem Gefühl und schöner Altstimme; die kleineren Sopranpartien waren bei Fr. Auguste Köhler aus Leipzig in guten Händen. Am wenigsten hat uns Herr Emil Schmitt aus Würzburg (Tenor) gefallen. Dem strebsamen Sänger liegen kraftvolle, dramatische Partien offenbar näher als diese feinfühlig und innige Musik Schumann's; hier waren Vortrag wie Klang der Stimme nicht poesieyll genug, die Aussprache zu breit, die Betonung einzelner Wörter öfter geradezu stossweise. Dagegen entsprach der Barytonist Herr Karl Perron aus München seiner Aufgabe vorzüglich; wir meinen besonders den vollendeten Vortrag des Baryton-Solos »Schon sank des Abends goldner Schein«. Möge der jugendliche Sänger die guten Erwartungen, die er hierdurch für seine Zukunft erregt hat, durch eifrige Studien erfüllen!

Das neunte Gewandhausconcert (9. Decbr.) gewährte durch die Mitwirkung Joachim's ganz besonderes Interesse und grossen Genuss. Zum Vortrage hatte er das Violinconcert von Brahms gewählt, das grossartige, von Joachim nun zum dritten Male hier interpretirte Werk, welches uns gleich bei der ersten Vorführung mit Bewunderung erfüllte und mit jedem neuen Hören dem Verständniss näher gerückt ist. Zuerst erscheint manches darin musisch gearbeitet, aber man erhält doch bald den Eindruck, dass es aus Einem Gusse entstanden ist, ein eigenthümlicher Vorzug der Brahms'schen Composition. Der Erfolg war ein bedeutender. Ausserdem spielte Joachim noch Variationen eigener Composition für Violine mit Orchesterbegleitung. Das Werk war für Leipzig eine Novität und hat sehr gefallen. Das hübsche Thema ist überaus interessant variirt, das ganze Stück ist von nobler Factur, aber nicht für Anfänger sondern für Virtuosen geschrieben. Fr. Anna Schauenburg aus Crefeld sang Recitativ und Arie (»Ach ich habe sie verloren«) aus Gluck's Orpheus und ausserdem eine Arie aus »Samsen und Dalila« von Saint-Saëns. Das letztere Stück passte nicht recht zu dem vorausgegangenen; es war vielleicht gewählt, um neben der alten Arie auch eine moderne zu haben. Aber das ist eigentlich nur Einbildung, das Gute ist und bleibt das einzig Moderne oder sollte es doch wenigstens sein. Wir rechnen es Jedem hoch an, der den Geschmack und zugleich den Muth besitzt, die wahren Arien zu singen, und diese gehören fast sämmtlich schon der Vorzeit an. Ueber den Gesang von Fr. Schauenburg ist nur Anerkennendes zu sagen, namentlich gelang Gluck's Arie. Eine Novität war auch die Ouvertüre zu »Prometheus« von Woldemar Bargiel, welche unter persönlicher Leitung des sehr rührigen Componisten das Concert eröffnete und die besseren Seiten seiner Composition zeigt, daher auch überall gefallen dürfte. Beethoven's achte Symphonie, von dem vorher bereits stark in Anspruch genommenen Orchester mit Präcision und Schwung vorgetragen, machte den Beschluss.

Kopenhagen, December.

(Ant. Réé.) Die Saison hat uns in Betreff der Oper noch nichts Neues gebracht, dagegen manche angenehme Wiederholung solcher Sehen, die seit Jahren nicht dem Repertoir einverleibt waren, z. B. »Joseph« und der »Figaro«. Die berühmte Oper Mozart's, die bekanntlich seiner Zeit den Sieg über ähnliche Werke von Paesello*) und Righini davon trug, wurde sogar in theilweiser neuer Besetzung

*) Statt Paesello ist hier zu lesen Salieri, dessen Oper »La Grotte di Trofonio« in Concurrenz mit Mozart's »Figaro« trat. Die Leser haben über diese Angelegenheit vor einiger Zeit den ausführlichen und höchst interessanten Bericht Kelly's, eines theilnehmenden Sängers, erhalten; s. Nr. 36 Sp. 465 ff. (»Tronfonio« Sp. 405 ist ein Druckfehler für Trofonio.)

vorgeführt und so gut ausgeführt, wie es die jetzigen Kräfte des kgl. Theaters erlauben. Frau Lütken (geb. Schou) trat zum ersten Male in der Rolle der Susanne auf und erwies sich schon in den ersten Vorstellungen als eine gute Repräsentantin der scheinlichen Kammerzofe; besonders im Tertzett des zweiten Acts (Graf, Gräfin und Susanne), wo sie halb versteckt mitwirkt, und in der Garten-Arie sind Stimme und Vortrag von guter Wirkung. Auch von Seiten des Spiels ist manches Gelingene da; im Ganzen leidet es aber an Einformigkeit in Betreff des Gestus und des Minenspiels. Die Rolle des Pagen erhält durch Frau Keller eine sehr gute Ausführung, nur passt ihre Persönlichkeit nicht genügend für den sich stets im erotischen Elemente bewegenden Cherubino. Die Titelrolle der Oper ist bei Herrn Simonsen in guten Händen, und wäre seine Stimme in der Tiefe etwas markiger, würden wir hier einen ungewöhnlichen Figaro haben. Es fällt ihm jetzt schwer, einige in der Gesangspartie vorkommenden Stellen mit der gehörigen Emphase vorzutragen. Eine Sonderlichkeit in dieser Oper Mozart's wäre doch wohl hier zu erwähnen. Es wird nämlich so zu sagen die ganze Oper, mit Ausnahme der Chöre, von drei Bassbaritonem und drei Sopranen gesungen; für ein feines Ohr hat diese Begrenzung der Klangfarben in der Länge etwas Ermüdendes. — Ein kleines neues Singspiel, »Gertstet«, von dem im vorigen Berichte die Rede war, ist zu wiederholten Malen aufgeführt worden. Es enthält ganz nette Gesangsproben, wird aber dennoch, wegen Mangel an dramatischer Belebung, nur ein kurzes Verbleiben auf dem Repertoire haben; die Musik ist von Kalbauge, einem jungen Musiker.

Der vorige Monat war reich an interessanten Concertabenden. Zu Anfang desselben waren Mary Krebs und Grützmaacher hier; sie spielten zu wiederholten Malen im Musikverein (Pianoforte-Concert in G-dur von Beethoven und Concert für Cello von Emil Hartmann). In diesen Concerten, die unter der Leitung Gade's stattfanden, hatten die Fremden sich eines ausserordentlichen Befalls zu erfreuen. Noch mehr war dieses der Fall in den beiden musikalischen Soiréen, die sie später selbst gaben. An der Krebs bewunderte man besonders die grosse Kraft (bisweilen hätte man davon gern ein wenig vermisst), die Sicherheit, Ausdauer und Deutlichkeit des Spiels.

Zur Zeit sind die verschiedenen Vereine sehr thätig, um noch vor Weihnachten ihren Abonnenten einen Musikschmaus zu geben, was wohl auch den meisten gelingen wird. — Eine neue Musikalienhandlung, die von Herrn Hennings, der Musiker ist, geleitet wird, hat zum Weihnachtsbedarf viele Neuigkeiten ans Tageslicht gefördert. Auch hat die Weihnachtszeit eine neue Musikzeitung gebracht (»Ugnakraft für Theater og Musik«), wovon bereits mehrere Nummern an die Oeffentlichkeit gekommen sind.

ANZEIGER.

[329]

Die „Neue Musikzeitung“

(Verlag von P. J. Tonger in Köln a/Rh.)

vierteljährlich nur 80 Pfg.

hat sich nicht nur bei Fachmusikern, sondern mehr noch in gebildeten Familienkreisen

raschen Eingang verschafft.

Dieses hervorragende Blatt bringt ausser dem Inhalte, der jeder guten Musikzeitung eigen ist, Portraits hervorragender Künstler nebst Biographien, unterhaltende Feuilletons, Novellen, Humoresken, Essays u. Anderes, mit musikalischem Hintergrunde.

Vom 1. Januar 1881 an werden monatlich ein Musikstück und eine Lieferung des neuen musikalischen Conversationslexikons, welche allein schon den Werth des

vierteljährlichen Abonnementspreises von 80 Pfg.

wesentlich übersteigen, gratis beigegeben.

Alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

[330] In Joh. André's Verlag in Offenbach a. M. erscheinen demnächst:

Carl Locher, Op. 1. Fünf Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in hoher und in tiefer Ausgabe. 2 M.

1. Gute Nacht von C. Draessler-Mantfred.
2. Das Mädchen und der Schmetterling von R. E. Wegener.
3. Die blauen Frühlingaugen von H. Heine.
4. Die lieben Todten von R. Waldmüller.
5. Laise kommt der stille Abend von Ch. Boesmer.

— Op. 2. Zwei Choräle für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 80 P.

1. Gottvertrauen von Jul. Hammer.
2. Trostlied von K. R. Hagembach.

— Op. 3. Zwei Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in hoher und in tiefer Ausgabe. 1. 50.

1. Fürchte dich nicht von Fr. Oser.
2. Müder Glanz der Sonne von Carl Gerok.

Obige Compositionen des als gewandter Orgelspieler in der Schweiz sowohl als im Ausland wohlbekannten Berners bieten ein willkommenes Festgeschenk und sind durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen.

[284] Das unterzeichnete Comité beabsichtigt demnächst zur Bearbeitung der Literatur für

Violoncell und Piano

ein Preisanschreiben zu erlassen, in welchem sechs Compositionen prämiirt werden sollen, und zwar:

- A. 1 Concertstück von nicht zu grosser Länge,
- B. 4 Sonate,
- C. } je 4 Werk, umfassend eine Folge von 3—5 zusammenhängenden oder nicht zusammenhängenden Charakterstücken, Fantasiestücken,
- D. }
- E. 4 leichtere Sonate,
- F. 4 leichteres Werk, umfassend eine Folge von je 3 bis 5 Stücken (wie oben C und D).

Betreffs der technischen Schwierigkeit wird nur für die letzten zwei Werke E und F eine Bedingung aufgestellt werden und zwar dahin, dass diese Werke technisch nicht schwerer ausfallen sollen, als etwa die Amoll-Collo-Sonate von C. Reinecke.

Der Verlag dieser sechs Werke ist bei Herrn J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur zu anerkennenswerth günstigen Bedingungen zugesichert.

Das Unternehmen basirt darauf, dass das musikalische Publikum dasselbe unterstützt:

- 1) Durch Subscriptionen auf die prämiirten Werke zum üblichen Ladenpreis (von höchstens 12 1/2 ₰ pro Druckseite) ohne Rabatt oder höchstens mit 10 % — 25 1/2 % Rabatt und womöglich auch
- 2) durch Bear-Beistauern zu den Prämien etc.

Diejenigen Herren Cellisten, welche sich für das Unternehmen interessieren und geneigt sind, unsere Subscriptions-Einladungen in ihren bekannten Kreisen zu versenden, werden gebeten sich an unsern Schriftführer Herrn Jul. Schultz in Hamburg, Harvestehuderweg 8a, — zu wenden, welcher die betreffenden Formulare, fertig convertirt und mit Postmarken versehen, einsenden wird.

Die Herren Componisten werden nach Abschluss der Subscription in diesem Blatte von den Bedingungen des Preisanschreibens in Kenntniss gesetzt werden.

Das Comité.

- | | |
|---|-----------------|
| Professor Dr. Niels W. Gade, Kopenhagen
Kapellmeister C. Reinecke, Leipzig
Prof. Jul. v. Bernuth, Hamburg | } Preisrichter. |
| Th. Avé Lallemant
Präsident Dr. M. Gossler
K. Grädener
Dr. G. Hochmann
Heinrich von Ohlendorff
Julius Schultz
Oberst Streocinus | |
| | } in Hamburg. |
| | |

[282] Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Concerte von Joh. Seb. Bach für 2 Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von G. Krug.

- No. 1. Concert für 2 Bratschen, 2 Gamben, Violoncell, Violine und Cembelo. B dur 4 25
- 2. Concert für Trompete, Flöte, Oboe und Violine mit Begleitung. F dur 3 50
- 3. Concert für Pianoforte mit Begl. von 2 Violinen, Viola und Continuo. E dur 4 50
- 4. Concert für Pianoforte mit Begl. von 2 Viol., Viola, Vcell. u. Bass. D moll. (Arr. von L. Röhr) 5 50
- 5. Doppel-Concert für 2 Pianoforte mit Begl. von 2 Viol., Viola und Bass. C moll. 3 75
- 6. Tripel-Concert No. 1. Für 4 Violine u. 2 Flöten mit Begleitung. G dur 5 —
- 7. Tripel-Concert No. 2. Für Pianoforte, Violine u. Flöte mit Begleitung. D dur 5 35
- 8. Tripel-Concert No. 3. Für 3 Pfte. m. Begl. D moll 4 50
- 9. Tripel-Concert No. 4. Für 3 Pfte. mit Begl. C dur 4 50

[283]

Neue Musikalien

(Novasendung 1880 No. 3)

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., **Viola-Concert** (in E dur) mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo. Für zwei Pianoforte zu acht Händen bearbeitet von Paul Graf Waldersee. 7 ₰.

Bödeker, Louis, Op. 42. **Für ruhige Stunden**. Drei Clavierstücke. Complet 2 ₰. Einzeln:

- No. 1. Allegretto in G dur. 30 ₰.
- No. 2. Allegretto in F moll. 30 ₰.
- No. 3. Andante quasi Allegretto in F dur. 30 ₰.

— Op. 45. **Phantasia-Sonate** für Pianoforte u. Violine. Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet vom Componisten. 2 ₰ 50 ₰.

Gade, Niels W., Op. 24. **Mäyllen** für das Pianoforte. Für Pianoforte und Violoncell bearbeitet von Albert Weinstötter. Complet 2 ₰ 50 ₰. Einzeln:

- No. 1. Im Blumengarten. (In the Flower Garden.) 4 ₰ 30 ₰.
- No. 2. Am Bache. (By the Brook.) 4 ₰ 50 ₰.
- No. 3. Zugvögel. (Birds of passage.) 4 ₰ 50 ₰.
- No. 4. Abenddämmerung. (Evening-Twilight.) 4 ₰ 50 ₰.

Händel, G. F., Op. 6. **Zwölf grosse Concerte** f. Streichinstrumente. Einzeln:

Partitur: No. 1 in G dur, No. 2 in F dur, No. 3 in E moll, No. 4 in A moll, No. 5 in D dur, No. 6 in G moll, No. 7 in B dur, No. 8 in C moll, No. 9 in F dur, No. 10 in D moll, No. 11 in A dur, No. 12 in E moll à netto 2 ₰.

Orchesterstimmen complet: No. 1, 2, 3 à netto 2 ₰, No. 4, 6, 8 à netto 2 ₰ 50 ₰, No. 5, 7 à netto 2 ₰, No. 9 netto 2 ₰ 50 ₰, No. 10, 11, 12 à netto 2 ₰.

Doublirstimmen: (Violino I, II concertino, Violino I, II ripieno, Viola, Violoncello, Contrabasso von 30 bis 60 ₰ netto.

☞ (Diese Stimmen enthalten auf das Gesammtstück wie G. F. Händel sie geschrieben und seiner Zeit auch in Stimmen herausgegeben hat.)

Helstein, Franz von, Op. 48. **Frühlingsmythus** (Gedicht von H. Heine) für Sopransolo, Frauenchor und Orchester. (No. 6 der nachgelassenen Werke.) Clavierauszug von Carl Wolf. 4 ₰. Chorstimmen: Sopran 4, Sopran 2, Alt à 50 ₰. (Partitur u. Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

Nichols, Heinrich, **Sechs Lieder** für Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Auswahl aus dem Nachlasse.) Complet 2 ₰. Einzeln:

- No. 1. Untrene: »Dir ist die Herrschaft längst gegeben«, von Ludwig Uhland. 30 ₰.
- No. 2. Malenthan: »Auf den Wald und auf die Wiese«, von Ludwig Uhland. 30 ₰.
- No. 3. Jäger's Abendlied: »Im Felde schleich' ich still und wild«, von J. W. von Goethe. 30 ₰.
- No. 4. »O! bist du, wie ich irrtume«, von August Wolf. 30 ₰.
- No. 5. Der Schmied: »Ich hör' meinen Schatz, den Hammer er schwinget«, von Ludwig Uhland. 30 ₰.
- No. 6. Abschied: »Was klinget und singet die Strasse herauf?« Romanze von Ludwig Uhland. 4 ₰ 30 ₰.

Schulz-Bentzen, Heinar., Op. 26. **Heger-Lieder und Tänze**. Ein Cyklus frei bearbeiteter Original-Melodien für Clavier oder Orchester. Orchester-Partitur netto 7 ₰ 50 ₰. Orchester-Stimmen complet 12 ₰. (Violino I, II, Bratsche, Violoncell, Contrabass à 50 ₰.) Für Clavier zu zwei Händen 2 ₰ 50 ₰. Für Clavier zu vier Händen 3 ₰ 50 ₰.

— Op. 27. **Bilder aus alter Zeit**. Suite in F für Clavier. Complet 2 ₰ 50 ₰. No. 1. Introduction u. Fughetta 30 ₰. No. 2. Ciaconna 4 ₰ 30 ₰. No. 3. Minuetto 30 ₰. No. 4. Gavotta 30 ₰.

— Op. 28. **Abschieds-Klänge**. Gedenk-Blätter für Streichsextett (3 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass) oder Streich-Orchester oder Clavier. Partitur netto 2 ₰ 40 ₰. Stimmen à 50 ₰. Für Clavier 2 ₰.

— Op. 29. **Die Sonne naht**. Gedicht von Hermann Allmers für vierstimmigen Frauenchor mit Clavierbegleitung. Clavierauszug 2 ₰. Stimmen à 25 ₰.

Weinstötter, Albert, **Berceuse** pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. 4 ₰ 30 ₰.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung
erscheint regelmäßig an jedem Mittwoch
und ist durch alle Postämter und Buch-
handlungen zu beziehen.

Allgemeine

Preis: Jährlich 18 Mk. Vierteljährliche
Pränum. 4 Mk. 50 Pf. Anzeigen: die gespal-
tene Petitzeile oder deren Raum 50 Pf.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Friedrich Chrysander.

Leipzig, 29. December 1880.

Nr. 52.

XV. Jahrgang.

Inhalt: Eine Sammlung von Musikerbildnissen mit biographischen Beschreibungen. (Schluss.) — Memoiren eines Opernsängers. III. — Stuttgart. (Schluss.) — Berichte (Leipzig). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der funfzehnte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

J. Rieter-Biedermann.

Eine Sammlung von Musikerbildnissen mit biographischen Beschreibungen.

Das Reich der Töne. Bildnisse und Schilderungen berühmter Künstler und Künstlerinnen. Dresden, Wilhelm Streit, Verlagshandlung. (1880.) gr. 4. 9 Blätter Bildnisse und 14 Blätter Text. Preis 5 *M.*

(Schluss.)

Nachdem die musikalische Portraitsammlung vorhin im Allgemeinen besprochen ist, wollen wir jetzt noch etwas näher auf die biographischen Notizen eingehen.

Die italienischen Componisten nehmen den grössten Theil der ersten Bildnisstafel ein und machen auch bei den Biographien den Anfang. Palestrina steht voran. Neun Zeilen (!) sind ihm gewidmet, in denen es zum Schlusse heisst: »Viele seiner zahlreichen Messen, Offertorien, Litanien und Hymnen werden noch heute in Rom, besonders in der Charwoche regelmässig aufgeführt.« Wollte Gott, dass es wahr wäre! Aber die Leser wissen schon aus früheren Mittheilungen in dieser Zeitung, dass selbst der letzte Rest der altitalienischen Kirchenmusik, welcher in der Charwoche bisher eine Herberge fand, seit 10 Jahren auch diesen Schutzwinkel in Rom verloren hat. Der Papst zog sich damals zurück, das »neue Italien« hatte seither noch immer Wichtigeres zu thun, als sich um die alten nationalen Kirchencomponisten zu kümmern, und so sind mit den prunkvollen Gottesdiensten auch die musikalischen Auführungen immer mehr eingeschrumpft. Die Fremden finden dort bei weitem nicht mehr, was früher zu hören war; geht es in diesem Tempo weiter abwärts, so werden die Reisenden in Rom bald schwerlich noch andere Obrenschmäuse bekommen, als Kammerdebatten politischer Parteien über Deckung des Deficit und dergleichen. Hier in Deutschland wird Palestrina noch bei weitem nicht nach Verdienste gepflegt, aber so viel muss doch der Wahrheit zu Ehren gesagt werden, dass bei uns mindestens sechsmal so viel von ihm aufgeführt und wohl zwanzigmal so viel gedruckt wird, als in Italien. Erscheint doch jetzt in Leipzig bei Breitkopf und Härtel sogar eine Gesamtausgabe der Werke des grossen Römers, die bereits

xv.

weiter gediehen ist, als jemals eine von Italienern unternommene Edition. Also hätte gesagt werden müssen: dass seine zahlreichen Kirchenwerke heute in Rom nicht einmal mehr bei den Feierlichkeiten der Charwoche in früherer Weise zur Geltung kommen, aber sich immer weiter in der Welt verbreiten und jetzt auch in der genannten deutschen Ausgabe gesammelt zum Druck gelangen. Und das sollte gesagt werden müssen von Rechts wegen, denn es muss unser Bestreben sein, diese Musik wieder hoch zu bringen.

Wenden wir uns zu Nummer zwei, Frescobaldi. Er »componirte Madrigale [Madrigale], Kanzonen, Motetten und Sonaten für Orgel und Clavier«. Man muss glauben, dass alles dieses »für Orgel und Clavier« bestimmt war, denn die Canzonen, welche hier zwischen Motetten und Madrigalen stehen, sind Instrumentalsätze. Frescobaldi hat zwar in seiner Jugend Madrigale geschrieben, wie es damals für Schüler üblich war, diese Gattung aber später nicht weiter cultivirt; auch Motetten werden ihm zugeschrieben, ohne dass (soviel wir wissen) ein einziges Stück dieser Art nachzuweisen wäre. Dagegen hat er die Hauptformen der damaligen Instrumentalmusik in grossen Werken meisterhaft behandelt, wie kein Anderer neben ihm, und hierin liegt ausschliesslich seine Bedeutung. Statt »Madrigale« müssen wir lesen »Ricercari«, welchen Titel sein erstes Hauptwerk (Rom, 1615) trägt. Für »Motetten« setze man »Capricci«, von welchen ebenfalls ein ganzes Buch erschien (Rom, 1624). Und was fangen wir mit den »Sonaten« an? Diese sind vermuthlich ein Schreibfehler für »Toccaten«, von denen Frescobaldi zwei grosse Bücher publicirte, die Jedem, welcher sie kennen gelernt hat, schon durch ihre äussere Gestalt unvergesslich sein werden. Ausser diesen giebt es auch noch *Fantasia*n, ebenfalls ein ganzes Buch. Wenn nun selbst voluminöse Geschichtschreiber diesen Meister so oberflächlich behandeln, wie wir solches im vorigen Jahre in einer Recension des 4. Bandes von Ambros' Geschichte der Musik nachgewiesen haben, da ist es allerdings nicht zu verwundern, dass Compilatoren, die ihre Notizen nur von Hörensagen zusammen stellen, einen geringen Respect vor der historischen Wahrheit bekunden. Sei dem wie ihm wolle, für den vorliegenden Fall ersuchen wir, Madrigale und Motetten nebst den mythischen

Sonaten zum Hause hinauszudeuten zu Gunsten der rechtmässigen Erben, als welche heissen: Ricercari, Fantasien, Canzonen, Capricci und Toccaten. Ueber den, diesen Meister so karg zugemessenen Raum hätte man auch wohl noch Ursache zu murren; wir wollen aber dieses lieber weiter unten insgesamt thun, dann hat es vielleicht grösseren Nachdruck.

Ein bedeutender Sprung führt uns zu Domenico Scarlatti. Hier kaffen in der That gewaltige Lücken. Von Frescobaldi's Nebenmann, dem grossen Carissimi, haben wir nie ein Bild gesehen, es mag also wohl keins vorhanden sein. Aber von dem »scharfsinnigen« Monteverde, dem Wagner seiner Zeit, existiren Bildnisse, und er darf schlechterdings nicht fehlen. Dasselbe möchten wir von Marenzio, Zarlino, Willaert und Gabrieli behaupten, die sämmtlich dem 16. Jahrhundert angehören; im siebzehnten wäre leicht eine noch grössere Reihe von glänzenden italienischen Namen vorzuführen. Aber, um ganz nahe bei dem Genannten zu bleiben, wo ist Domenico's Vater, der grosse Alessandro Scarlatti? Es giebt Bildnisse von ihm; sollte aber der Herausgeber keins erlangen können, so würden wir vorschlagen, in solchen Fällen eine kleine Biographie mit der Beischrift »(ohne Bild)« einzurücken. Abgesehen von der geschichtlichen Vollständigkeit könnte dieses auch noch den Nutzen haben, dass die in den Bildnissen vorhandenen Lücken in den weitesten Kreisen bekannt würden, wodurch der Herausgeber leicht in den Besitz der seltensten Portraits kommen dürfte. Von Domenico Scarlatti wird hier behauptet: »Als grösster Claviervirtuos und Componist seiner Zeit brachte er die italienische Schule des selbständigen Clavierspiels zur höchsten Entwicklung und die Oper zu immer grösserer Geltung. Seine zahlreichen Compositionen (für Clavier und Orgel allein 349) bekunden ausserordentliche Erfindungsgabe u. s. w. Wenn man dieses liest, so möchte man auf den Gedanken kommen, es sei die Absicht des Verfassers gewesen, in die Biographie des Sohnes das Verdienst des Vaters mit einzuschachteln, denn wirklich ist durch die letzten Worte Alessandro Scarlatti so genau, sein Sohn aber so ungenau wie nur möglich bezeichnet. Der Vater war, alles in allem genommen, der grösste Componist seiner Zeit, d. h. in Italien, und brachte in der That »die Oper zu immer grösserer Geltung«. Er schrieb etwa 120 Werke dieser Art (Concertstücke wie Serenaden und dergl. eingerechnet) und wusste mit diesen diejenige Mittelbahn einzuhalten, auf welcher die Entwicklung vor sich ging; seine Schule war es daher auch, welche die weiteren Schritte that bis hin zu Glück. Alessandro Scarlatti's Fruchtbarkeit war enorm, seine Erfindungskraft kann daher mit Recht als eine ausserordentliche bezeichnet werden, dabei hatte er die Melodie meisterlich in seiner Gewalt. Sein Sohn Domenico dagegen ist ausschliesslich als Claviercomponist und als Spieler auf diesem Instrument anzusehen. Er versuchte sich in jüngeren Jahren allerdings auch in der Operncomposition, und als 1719 in London die italienische Opernacademie unter höchst glänzenden Aussichten begründet wurde, gehörte er zu den Hoffnungsvollen, welche mit ihren Opernpartituren nach London pilgerten (er überdies noch mit denen seines Vaters). Aber obwohl an dritter Stelle (nach Händel's »Radamisto«) ein Werk von ihm zur Aufführung gelangte, so muss doch die Enttäuschung, die er den Londonern als Componist bereitete, ziemlich gross gewesen sein, denn ich fand seinen Namen in den damals schon sehr geschwätzigen Londoner Zeitungen nirgends angegeben. Die dortigen Erfahrungen veranlassten ihn wohl auch, sich endlich ganz von der Oper zurück zu ziehen. Er hatte den grösseren Händel neben sich, gegen den nicht Stand zu halten war, was er selber (wie wir aus seiner Biographie wissen) mit religiöser Bescheidenheit betheuerte. Er war lediglich Solospieler; als solcher besass er in seiner Zeit die ausgebildetste Technik. Sein Spiel war wundervoll fein und lebendig, aber nicht eigent-

lich hinreissend; so ist auch seine Composition. Besässe sie neben ihren übrigen Vorzügen auch noch den einer grossen Gedankenfülle und üppig sprudelnden, reichen, allgemein ansprechenden Melodie, so würde sie das Lob verdienen, welches der Verfasser ihr spendet. Aber solches ist nicht der Fall. Die verhältnissmässig kleine Sammlung Händel'scher Clavierstücke enthält einen weit grösseren Reichthum an Gedanken von specifisch musikalischem Gewicht, als alles was D. Scarlatti für dieses Instrument geschrieben hat; von Bach garnicht zu reden. Beiden Deutschen gegenüber verhält Scarlatti sich ähnlich, wie ein anderer Italiener, Muzio Clementi, sich verhält zu den Grossmeistern der Wiener Schule. Die Aufnahme, welche seine Clavierstücke in der Welt gefunden haben, bestätigt ein solches Urtheil unzweideutig. Von Anfang an bis auf den heutigen Tag haben die Kenner, namentlich die Claviertechniker, ihn hochgeschätzt und auch fleissig gespielt; aber unter dem grossen Publikum und in den Concertsälen ist er ein Fremdling geblieben. Letzteres würde unerklärlich sein, wenn von dem conventionellen Lobe, mit welchem alle Musikgeschichten, Lexika und sonstige Compilationen ohne Ausnahme diesen Künstler so verschwenderisch bedenken, auch nur die Hälfte wahr wäre. Hiermit genug von Domenico Scarlatti.

Der nächste in der Reihe ist Benedetto Marcello, ein anderer Liebling unserer Verfasser von musikalisches-biographischen Artikeln, der noch immer davon zehrt, dass er als vornehmer reicher Venetianer funfzig componirte Psalmtexte pompös drucken lassen und in der Welt verbreiten konnte, während tiefer musikalisch angelegte und künstlerisch weit mehr durchgebildete Naturen, wie Agostino Steffani, nur in wenigen Handschriften eine bald vergessene Existenz führten. Wir beabsichtigen aber nicht, uns weiter hierauf einzulassen, sondern berühren es nur im Vorbeigehen.

Auch von dem vor Zeiten hoch gefeierten Dichter Metastasio, welcher bald darauf folgt, wollen wir nur bemerken, dass, wenn dieser musikalische Poet aufgenommen werden sollte, auch noch einige seiner Collegen hätten Platz finden müssen. Uebrigens ist es nicht gelungen, Metastasio in den ihm gewidmeten Worten richtig zu charakterisiren. Wer ihn den »Schöpfer des neuen italienischen Singspiels« nennen und seinen Operntexten mit Auszeichnung einen »echt lyrischen Charakter« beilegen kann, der sei gebeten, doch nur Apostolo Zeno's zahlreiche, in einer schön gedruckten Gesamtausgabe vorliegende Opern- und Oratorientexte zu vergleichen, dann wird er bald von dem »Schöpfer« und von dem »echt lyrischen Charakter« zurückkommen; eben der lyrische Charakter geht bei Metastasio durch seine Sentenzen und seine langen Recitative bedenklich in die Brüche.

Die italienische Abtheilung verlassen wir hier und gehen zu der deutschen über. Da ist an der Spitze Vater Heinrich Schütz höchst kärglich und ungerecht bedacht. Von seinen grossen Chorwerken wird nicht ein einziges genannt (die »Passionen« gehören nicht dazu), dagegen spielt auch hier wieder die verschollene Oper Daphne eine Rolle, von welcher der Kenner der übrigen Werke dieses grossen Mannes — namentlich seiner Madrigale, seiner kleinen geistlichen Concerte und der Sieben Worte — doch ohne Bedenken behaupten wird, dass ihr Kunstwerth ebenso gering gewesen ist, wie ihr Einfluss auf die dramatische Composition jener Zeit. Aber wer Gelegenheit hat über Schütz zu sprechen und dabei seiner grossen Chorsammlungen »Musicalia ad chorum sacrum« und »Symphoniae sacrae« nicht rühmend gedenkt, der begeht ein Unrecht an dem alten Meister sowohl wie an dem Publikum, denn diese Werke gehören zu denjenigen, welche einmal wieder in rechter Weise bekannt gemacht, sich unserm bleibenden Kunstschatze einverleiben werden.

Graun kommt noch ziemlich gut weg; weniger sein Zeit-

genosse, Colleague und theilweises Vorbild Hasse. Seine vielen Opern sollen »melodisch einfach, rhythmisch leicht fasslich, aber conventionell und leer in der Harmonie« gewesen sein. Unter solchen Bedingungen könnte gewiss Jeder, wie Hasse, circa 400 Opern fabriciren. Ein Wunder ist nur, dass derartige Machwerke in einer hochmusikalischen Zeit 40 bis 50 Jahre lang auf den Theatern sich halten konnten, und zwar in der vordersten Reihe; wie die allergrössten Sänger in ihnen zu glänzen und die gebildetsten Zuhörer (ein Friedrich der Grosse, Goethe u. A.) in ihnen Feuer und echt dramatisches Leben zu finden vermochten. Wer nun nicht weiss, dass Hasse's Melodien das Gegentheil der Einfachheit sind und dass ebenfalls ihr Rhythmus vom leicht Fasslichen himmelweit entfernt ist, wer also diese Werke garnicht kennt, der sollte wenigstens an die geschichtlich beglaubigten Zeugnisse über ihren Werth denken, bevor er solche Urtheile hinschmiert.

Aber das ist noch nichts im Vergleich zu dem, was bei Händel vorkommt. Hasse's Opern werden doch erwähnt und beurtheilt, wenn auch verurtheilt, aber die sämmtlichen derartigen Werke von Händel werden mit Hülfe einer Unwahrheit einfach übersprungen. Es wird nämlich gesagt: Händel brachte »im Ganzen 42 Opern zur Aufführung, die, im Geiste seiner Zeit, heute vergessen sind.« Und weiterhin: »Ausser den verschollenen Opern kennt man von ihm 21 Oratorien. Verschollen heisst bekanntlich, was man nicht kennen kann, weil es verloren gegangen und noch nicht wieder aufgefunden ist; der Verfasser wird also schwerlich behaupten wollen, dass er ausser den 42 verschollenen Opern auch noch 21 Oratorien kennt. Er will das auch nicht sagen, sondern mit seinen sinnlosen Worten nur zu verstehen geben, dass jene Opern garnicht werth sind gekannt zu werden. Wenn Behauptungen ein solches Maass des Unsinnigen erreichen, so hört alle Entrüstung auf. Wir stellen also nur einfach den tatsächlichen Verhalt dagegen auf. Domenico Scarlatti, der für die Bühne nie etwas bedeutet hat, soll »die Oper zu immer grösserer Geltung gebracht« haben; da mag es allerdings eine Art von sonderbarer Ausgleichung sein, die Opern Händel's, der 35 Jahre hindurch für die Bühne arbeitete und 25 Jahre lang sie geradezu beherrschte, für verschollen zu erklären. Bis auf zwei deutsche Erstlingswerke sind diese Opern sämmtlich erhalten, meistens im Autograph und auch noch in dem bei Aufführungen gebrauchten Handexemplar, mitunter sogar in beiden Abschriften für den ersten und zweiten Cembalisten. Fast von allen Opern erschienen auch die Arien, Duette, Chöre und Instrumentalstücke bald nach der Aufführung im Druck. Einige gab später Arnold vollständig, obwohl fehlerhaft heraus; aber Händel's Amanuensis Joh. Christ. Schmidt verbreitete die Werke abschriftlich in treuen Partituren. Die veranstalteten Sammlungen einzelner Operngesänge wollen wir hier nicht weiter erwähnen, obwohl sie den Musikmarkt beständig beschäftigen — augenblicklich z. B. »das berühmte Largo« (Arie aus »Xerxes«) in 10 bis 12 verschiedenen Bearbeitungen. Es genüge also zu bemerken, dass ich diese Opern vollständig gesammelt und in chronologischer Reihe in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft publicirt habe. Genau zu der Zeit, als der Verfasser der in Rede stehenden biographischen Skizzen den schlaunen Einfall hatte, Händel's sämmtliche Opern (und noch einige darüber) für verschollen zu erklären, wurde der 27. Opernband gedruckt; augenblicklich sind 28 Werke dieser Art bereits auf dem musikalischen Markte, und an dem 29. und 30. arbeiten meine Stecher und Drucker unausgesetzt. Drei volle Viertel des Ganzen sind damit hergestellt, als das Ergebniss einer 25jährigen Arbeit. Diese Arbeit war ebenso mühevoll wie andauernd, das darf Jeder glauben, und sie ist bei weitem noch nicht zu Ende. Auch ist sie ihrer Natur nach von jener opfervollen Art, dass der einzige Lohn, den sie dem Herausgeber eintragen kann, in

der Anerkennung der Kunstgenossen besteht, oder in dem Nutzen, welchen Wissenschaft und Kunst daraus zu ziehen vermögen. Der Verfasser stelle sich nun einmal vor, er habe in 25jähriger Arbeit diese Publication bewerkstelligt, habe Händel's Opern mit allen erreichbaren Producten jener Zeit wieder und wieder verglichen und sich dabei von ihrer Uebertragung derselben, auch der gefeierteren Werke Alessandro Scarlatti's, unerschütterlich überzeugt — dieses stelle er sich vor und sodann weiter, dass Jemand, der absolut nichts von den Werken kennt, nun sich hinsetzt und darüber schreibt, hierbei diese grosse und einzige vorhandene Gesamtpublication mit keiner Silbe erwähnt, ja die Werke sogar für verschollen erklärt und für Producte, die unter allen Umständen nicht der Beachtung werth seien: in diese Lage versetze er sich, dann wird er vermuthlich mit Seufzen bekennen, dass es doch eine herrliche Sache ist, unter uns unbefangenen Deutschen mit Darangabe seines Lebens und aller Mittel desselben solche Editionen zu unternehmen in dem thörichten Wahn, der Kunst neue Quellen zu erschliessen und alle unvergängliche Idealgebilde allen Zeiten zu erhalten! — Um über das Verschollensein noch ein Wort mehr zu sagen, so hatten wir vor drei Jahren das 200jährige Jubiläum der Hamburger Oper. Hierbei kam neben Musik von Reinhard Keiser auch Händel's Almira zur Aufführung, sein erster, im 19. Lebensjahre unternommener Versuch in der Operncomposition. Keiser's Stücke, welche vorausgingen, waren aus der reifsten Zeit und gehörten einem seiner besten Werke an, gefielen auch allgemein: als aber die Almira folgte, leuchtete es auf wie Sonnenglanz, vor welchem die Sterne erbleichen; der Jugendversuch erschien wie ein reifes Werk, das Vorherige wie das Product eines talentvollen Jünglings — zum grössten Erstaunen derjenigen, welche die näheren Verhältnisse kannten. Hätten wir geordnetere Zustände und ein musikalisch gebildeteres Personal an unserer Oper, so wäre Almira ein Repertoirestück geworden. Aber auch so erlebte sie noch immer ebenso viele Aufführungen, wie eine neue Oper von Rubinstein, und Frau Peschka-Leutner sang eine Arie daraus als Bravourstück auf Musikfesten. Das geschah bei einem offenbar unreifen Werke; was darf man erst von den andern erwarten!

Herr Streit handelte natürlich in gutem Glauben, als er uns versprach, die Biographien würden von durchaus kompetenter Seite bearbeitet werden. Da solches nicht geschehen ist, sollte er den damit Beauftragten auch passend abstrafen. Ich schlage vor, er schliesst ihn ein mit der Aufgabe, in Ruben den zweiten Band meines »Händel« zu lesen. Nach jedem Kapitel wäre ein kleines Verhör anzustellen, ob die Materie auch fest sitzt. Dieses glücklich absolvirt, könnte ich dann 500 Händel'sche Opernarien senden mit der Aufgabe, die zweihundert vorzüglichsten heraus zu finden. Anfangs würde der Herr Verfasser dieses ganz leicht bewerkstelligen; ist derselbe aber ein Mann, welcher für das wahrhaft Werthvolle unserer Kunst Verständnis hat, wenn es ihm in rechter Weise nahe gebracht wird — und hieran wollen wir durchaus nicht zweifeln —, so werden die ausgewählten 200 sich bald auf 300, dann auf 400, auf 450 vermehren, endlich aber wird er die 500 wieder zusammen legen mit der Versicherung, dass bei den eigenthümlichen Vorzügen jedes Stückes eine derartige Abschätzung unmöglich sei. Und hiermit würde der Verfasser die Reife erlangt haben, um über Händel's Opern ein Urtheil fällen zu können. Burney widmet in seiner grossen Geschichte der Musik diesen Händel'schen Opern fast den fünften Theil des ganzen letzten Bandes, nämlich über 120 Quartseiten. Dieser berühmte Autor und seine Kunstkenner müsste ja ein completer Narr gewesen sein, wenn die angeführten wegwerfenden Worte über jene Opern nur im geringsten begründet wären.

Weil die Gegenstände sich nahe berühren, sei mir hier ge-

stattet, eine Aeusserung richtig zu stellen, welche mich selber betrifft. In den mir gewidmeten Zeilen heisst es zum Schlusse, dass ich mich »auch an der Herausgabe der Werke Händel's durch die Händel-Gesellschaft lebhaft theilgelte«. Wie lebhaft diese Theilgelte gewesen sein muss, erhellt wohl am besten daraus, dass ich die bis heute publicirten 66 Foliobände allein gesammelt und herausgegeben, ja dass ich vor 16 Jahren hier in meiner Behausung sogar eine Notendruckerei ausschliesslich für die Herstellung dieser Ausgabe errichtet habe, in welcher 48 von den 66 Bänden gestochen und gedruckt sind (nämlich alles vom 19. Bande an), und dass die Absicht besteht, in solcher Weise bis zur Beendigung des Werkes fortzufahren. Die Worte des Titels der Händelbände »Stich und Druck der Gesellschaft« sind also buchstäblich zu nehmen. Um dem Herausgeber der vorliegenden Portraitsammlung recht deutlich zu machen, wie passend der Verfasser der biographischen Notizen mein Verhältniss zu der Händelausgabe bezeichnet hat, erlaube ich mir der Welt die Neuigkeit mitzutheilen, dass Herr Wilh. Streit in Dresden sich nicht nur an dem vorliegenden »Reich der Töne«, sondern auch überhaupt an der dortigen Streit'schen Kunstverlagshandlung lebhaft theilgelte. Zu der Händelausgabe stehe ich in jeder Hinsicht genau so, wie Herr Streit zu dem Verlag seiner eignen Kunsthandlung.

— Die obige Besprechung einzelner biographischer Notizen wird vielleicht genügen, um den Herausgeber dieser schönen musikhistorischen Portraitsammlung zu überzeugen, dass für eine weitere Auflage eine erneuerte Durcharbeitung der beigegebenen Biographien nothwendig sein möchte, und damit wäre unser Zweck völlig erreicht. Schilderung der Eigenthümlichkeiten, besonders der Vorzüge der verschiedenen grossen oder kleinen Köpfe auf Grund verlässlicher Angaben des Thatsächlichen, mit gänzlicher Vermeidung streng kritischer Ausdrücke — das scheint uns für ein solches Buch der allein passende Ton zu sein. Manches ist in dieser Hinsicht auch recht gut gerathen, namentlich unter den modernen Biographien.

Chr.

Memoiren eines Opersängers.

(Fortsetzung von Nr. 50.)

III.

Ein leichter Flockenregen von Schnee begrünste mich, als ich in den letzten Tagen des September auf den Wagen gepackt wurde, es war im Jahre 1829 — um meine neue Disciplin anzutreten als Alumne der Schule zu Kitzingen, die unter dem Baculus des Rectors Fleischmann stand. Vierzehn Tage zuvor war die Prüfung gewesen, die ich so glücklich — oder so unglücklich? war, zu bestehen. Meine angeborne Schüchternheit; das unglücklichste Erbtheil, das mir oft noch manchen Streich im Leben spielen sollte, sie hatte mir bei der Prüfung den ersten gespielt. Im mündlichen Examen, wenn ich mich recht entsinne, aus der Religion, dem Alpha und Omega damaliger Pädagogik — kamen mir auf einmal die bittersten Thränen. Vielleicht trugen sie mit bei zu der günstigen Censur, die meine Aufnahme zur Folge hatte, immerhin waren sie ein Omen, dass ich in diesem Hause manches erleiden werde, was mich werde weinen machen. Noch jetzt denke ich an den Hirten unseres Dorfes, der jedesmal, so oft er, eine Kuh an der Hand, seines Amtes waltete, mir im Vorbeigehen die Worte zurannte: Du, Heinrich, und mein Andres, ihr seid halt die kräftesten Kinner vom ganze Ort! — Mit dieser erprobten Bravheit — hatte ich doch jeden Ministrirkreuzer, den mir der Herr Pfarrer Ledermann nach jeder Messe gespendet, unaufgefordert und pflichtschuldigt der Mutter mit Freuden übergeben, hatte ich doch stets auf ihre Frage: Heinrich, magst 'n Butterbrod?

geantwortet: Nein, Mutter, nur hinterum a barts Brod! — mit dieser so schafsmässigen Bravheit ausgerüstet bekam ich im Chore der andern Fünf Zöglinge ein ganzes Jahr fast täglich die schönsten Schläge, ohne zu wissen warum. Wir hatten keine Hausordnung, dass wir hätten wissen können, wann uns überhaupt Schläge blühen könnten, nichts, woran wir uns hätten halten können, um diesen unausweichlichen Strafen zu entgehen — jedes laute Wort, jedes Lachen wurde unnachsichtlich durch die Bank mit Stockschlägen geahndet. Einer um den andern wurde ohne Untersuchung auf die Bank gelegt und wurden ihm ohne Gnade eine Anzahl Schläge mit dem spanischen Rohre ertheilt. Dies Genus hiess: Speckklöse. Und diese waren unsere tägliche Kost. Ich muss zu meiner Schande gestehen: Ich bekam sie stets unschuldig, weil nur immer tutti geprügelt wurde; ein Solo erhielt ich nie, sondern die meisten unser Solist, der später Schneider wurde und durch sein Bufotalent stets Anlass zum Lachen und zu den unausweichlichen Prügelein gab. Nach Aussage des Rectors musste er uns erst abholzen. Jeder neu Eintretende erhielt seine Schläge. Sein eigener Sohn hatte sich gleicher zärtlichen Obsorge zu erfreuen, auch die »Lateinschule« stand unter der gleichen Disciplin — es wurde ja fast nur Latein gelehrt, griechisch war dem Rector fremd und manches Andere auch. Wer über 6 Böcke hatte, bekam den Rest, d. h. das Plus in Speckklösen zurückgezahlt, die der Rector *manu propria* mit höchster Wollust jeden Tag verabreichte. *Nulla dies sine baculo!* Einmal hatte der Sohn des einzigen Millionärs 36 Böcke in seinem Pensum. Der bekam ausnahmsweise ein Pauschale, dich müsste ich ja sonst erschlagen, meinte der Rector. Wir sechs Alumnen hatten das Prae, zu jeder Tageszeit geprügelt zu werden. Alle Mittwoch und Samstag Nachmittag von 2—3 war Singstunde. Mit seiner Geige bewaffnet spielte der Rector die Principalstimme einer Messe von Bühler, und wir Alumnen sangen aus den Stimmen unseren Sopran und Alt. Alle Sonn- und Feiertage war musikalische Messe und Vesper, wozu ausser einigen Lehrern Dilettanten beigezogen wurden. So war die erste Aufführung zugleich die erste Ensemble-Probe. Niemehr hörte ich aus dem Munde des Rectors ein Wort, wie Octav, Terz, Quart, wir wurden in der schönsten Unwissenheit gelassen, brauchten weder ein anderes Instrument zu lernen, im ganzen Hause war kein Clavier, dass sich etwa einer oder der andere hätte weiter üben können, selbst Singen war uns verboten, alles musste auf Commando oder mit rectorlicher Erlaubnis geschehen. Dass es einen Mozart gegeben, sagte uns weder der Rector oder irgend ein Werk; Lectüre war verboten. Eines Tags hatte ein Alumne die Lebenschicksale von Freih. von Trenck irgendwo erhalten. Wir fielen wie heisshungrige Wölfe über die verbotene Frucht her. Aber kaum waren einige Seiten gelesen, war das Buch confiscirt, und alle hatten ihre Prügel weg. Wir durften selbst unser Wasser holen, die Stuben und den Gang und die Gassen kehren; Frühstück gab es, wenn wir unser trockenes Brod verzehren wollten. Zur Mittagszeit zogen wir je drei Mann hoch baarhäuptig, so Sommer wie Winter, im Regen, im Schnee in das Spital, wo so rasch als möglich das fragelste Mahl eingenommen wurde, um den Rest der Zeit durch ein Spiel hinzubringen bis knapp 10 Minuten vor 4 Uhr. Diese Zeit war uns die liebste, da fühlten wir uns froh und glücklich. Spazierengehen gab es fast nicht, Ruhepausen auch nicht. Im Aluminate zugleich Schlafsaal hiess es: ruhig auf seinem Platze sitzen bleiben, je drei sassen sich auf einer Bank gegenüber. Bei jeder Gelegenheit schwebte das Damoklesschwert über uns. Alle Sonntage, sowie Diensttage sangen wir vor bestimmten Häusern, wir repräsentirten die lebendigen Drehorgeln, und zu Neujahr, resp. schon vor Weihnachten angefangen begann das Neujahrsingen, wobei die letzten Häuser mitgenommen wurden, wenn sie nicht gar proletariemässig aussahen. Das ersungene Geld

floss in eine Büchse; zum Tragen derselben war der stumme Dichter *in spe*: Fuchs, volle drei Jahre verurtheilt. Die Büchse wurde dann unserm Pfleger, Kaufmann Engerth, eingehändigt, der als Erzgrobian einen nach dem andern oft ohne Veranlassung mit den ärgsten komischen Schimpfworten regalirte. Glücklicherweise wurde ich damit verschont, denn er respectirte in mir augenscheinlich den *Primus scholae*, während sein Sohn gewöhnlich der zweite blieb. Zu einem Solo brachte ich es nie, ich hatte nicht den geringsten Ehrgeiz, war nicht einmal stolz auf mein Primat und meine vielen Preise, die damals oft so wenig rationell ausgetheilt wurden, dass einer alle und der Zweite gar nichts bekam. Wohl aber regte sich schon damals der Compositionsdrang in mir, ohne dass ich wusste, wie es anzufangen. Ausser der Orgel hatte ich fast nie noch anständig Clavier spielen hören; der Schneider-Clarinetist meines Dorfes war lange vielleicht der beste Bläser gewesen, den ich je gehört; was Singen war, zeigte mir unser Schneider-Solist, der einzige Neidenswerthe in musikalischer Hinsicht, allein auch er legte kein Gewicht auf seine eminente Sängergabe. Da wollte ich eines Tags ein *Pater noster* componiren, allein ich kam nicht damit zu recht. Eines Tags in der Predigt hörte ich eine förmliche Fantasie, als wenn sie mir ein ausgezeichnete Pianist vorspielte, mit meinem innern Ohre.

Von keiner Seite wurde etwaiges Talent genährt, und kein Buch war da, das uns über die so nothwendigen Vorkenntnisse der allgemeinen Musiklehre Aufklärung verschafft hätte, nicht der geringste Leitfaden, wir sangen eben instinctiv unter unserm Leitbammel, der ohne Stimmgabel stets den rechten Ton zu finden wusste und so viel natürlichen Geschmack entwickelte, dass unser Gesang trotz rectorlicher Indolenz doch noch zu ertragen war. Unser Repertoire bestand meist aus Quartetten von de Call, arrangirt für einen Knabenchor von sechs Personen.

Eines Scherzcanons entsinne ich mich, den wir tapfer öfter sangen, obschon uns der Name Aristoteles verstümmelt übermittelt worden war; denn wir sagen *aridociles*. Der ganze Canon aber lautete:

55

Ca-to, Ci-co-ro ma-gnus A-ri-sto-te-les

ce-ci-de-runt in pro-fun-dum.

Zu Weihnachten stand ein Lied auf dem Repertoire, natürlich lateinisch, dessen erste, vielleicht einzige Strophe vor jedem Hause, das zahlungsfähig schien, abgehaspelt wurde. Es heisst: (Name des Dichters oder Componisten anzumerken war damals gar noch nicht erfunden)

*Puer natus in Bethleem,
Gaude plaude Jerusalem,
Nunc stella orta est,
Salutis hora prope est;
Tuus intravit dominus
Ut solvet te compedibus,
Jacet in praesepio,
Conclusus est in stabulo.*

Pu-er na-tus in Beth-le-hem, nunc stel-la
gau-de plaude Je-ru-sa-lem,
or-ta est, sa-lu-tis ho-ra pro-pe est; tu-us in-

tra-vit do-mi-nus, ut sol-vet te com-pe-di-bus,
ja-cet in pra-se-pi-o con-clu-sus est in sta-bu-lo.

An diesen festlichen Tagen wurde das ganze Städtchen all seines falschen Geldes los und ledig; alles floss in unsere Büchse, und wir hatten, wenn auch schlecht und geschmacklos, doch wenigstens rein gesungen, denn am Schlusse des Schuljahres bekam jeder in einer Extradütle einige solcher halb-falschen Münzen als »ausgebbar« zum Andenken, während das absolut falsche vernichtet worden war. Mich wunderte nur, dass unser Erzgrobian von Pfleger für seine herzlosen Mitbürger nicht auch seine spezifischen Schimpfworte fand, wie bei uns. Namentlich hatte er unseren guten Büchsenträger und Zukunftspoeten Fuchs, der doch geborner Kitzinger war, so wie unsern muthwilligen Chorführer und Solisten aufs Korn genommen und ihnen die unerhörten Worte: Kropfkäuber und Schnitzkille an den Kopf geworfen. Ich glaube kaum, dass man letzteren Ausdruck in irgend einem Schimpflexikon finden wird, der mir noch jetzt ein Lächeln entlockt. Für Sprachforscher nur die vielleicht überflüssige Bemerkung, dass Schnitze = gedörrtes Obst, und Kilge = Kilian ist. Dass wir im Sommer heimlicher Weise badeten in einem abgelegenen Teiche, kam zufällig nicht ans Tageslicht, sonst hätte es abermals Prügel gereignet, und doch liegt die Stadt am Main, und bestand wohl auch schon damals eine Badeanstalt.

Unser Schul- und Haustyran war mit mir später besonders gnädig, denn ich durfte als Primus lange das spanische Rohr aus dem Wandechranke herausnehmen, sobald die tägliche Prügelexecution begann, auch hatte ich die Ehre, jeden Abend im Brauhause eine Maas Bier zum Abendessen der Familie holen zu dürfen. Eines einzigen Witzes entsinne ich mich, den der gestrenge Herr Rector gegen mich machte bei der Gelegenheit, wo er einen Gicht- oder Rheuma-Anfall hatte: *Habeo malum pem!* sprach er zu mir; ich verstand ihn nicht. Ist das recht, pem? Dabei zeigte er auf seinen Fuss. *Pedem* muss es heissen! platzte ich heraus. War das ein Witz!

Eines Tags sangen wir ein italienisches Quartett mit ganz barbarisch lateinischer Aussprache.

*Piano piano vien' amore
Piano ci fenisc' il cuore.*

Es ist mir seither nie mehr untergekommen, dürfte sich jedoch in der alten Quartettsammlung: »Orpheus« finden. Eine höchst interessante Composition, die freilich keine Knaben, sondern gute Sänger bedingt. Ein alter Herr, eine Kundschaft von uns, war nicht wenig empört, dass unser Rector nicht einmal für eine correcte Aussprache gesorgt hatte, denn wir sprachen *vien* aus wie *fen*. Und so gingen drei Jahre vorüber, schlecht genützt, schlecht geleitet, das ganze Studium unpädagogisch barbarisch eingerichtet, Kitsingen genoss lange den Ruf gute Lateiner zu liefern. Wir haben gesehen, wie dabei vorgegangen wurde. Alle sonstigen Gegenstände waren unter der Würde. Vor allem mussten wir Ministranten sein, und die spärlichen Groschen waren unser Taschengeld. Nie sahen wir Obst, denn in der Pfründneranstalt, unserm Kosthause, wo ich bald der Liebling aller alten Weiber wurde, gab es kein Obst, Geld hatten wir keins hiefür, geschenkt hat uns auch niemand welches, so blieb denn unser Festtag die ganze Woche der Freitag, wo es Klüße gab. Auf jeden Kopf kamen 2; jeder sparte sich einen für den Abend auf, wo die besondere Gnade der Köchin uns dann den Rest gebacken versetzte. Gewöhnlich stimmte die Rechnung nicht. Ich kriege 4 Viertel, ich 3, ich 2 u. s. f. und schliesslich musste immer einer zu kurz kommen. Glückliche

Zeit, wo gebackene Klöße ein Lucullusmahl ersetzen können; aber wahr ist auch, dass keiner von uns erkrankte trotz trockenem Frühstückbrod, Wasser und einfachster Spitalkost, ohne Kopfbedeckung, und dazu in einem Winter wie dem von 29/30, zu vergleichen dem von 79/80.

(Folgt: Abschnitt IV.)

Stuttgart.

(Fortsetzung und Schluss.)

Das am 26. November stattgefundene zweite Abonnement-Concert der Hofkapelle gestaltete sich zu einer grossartigen Schumannfeier. Der grosse Saal des Königsbaues war vollständig ausverkauft und Viele, namentlich von auswärts, mussten von der Kasse abgewiesen werden. Es war die greise, wenn auch noch immer geistig-junge Wittwe des zu früh von seinem künstlerischen Wirken abgerufenen Meisters, es war Clara Schumann, welche den Magnet des Abends bildete. Es war aber auch ein hoher Genuss, welchen die vortreffliche Künstlerin uns durch die geniale Wiedergabe des Amoll-Concerts, sowie der beiden Romanzen in H-dur und D-moll bereitete; auf das stürmische Verlangen des Publikums spielte sie dann noch »Traumeswirren«. Herr Kammeränger Schütty sang die Arie aus »Faust«: »Des Lebens Pulse schlagen« mit Orchesterbegleitung, und Fräulein Löwe erfreute uns mit drei Schumann'schen Liedern. Die Genoveva-Ouvertüre, welcher ein von unserer Heroine Frau Wahlmann-Willführ gesprochener, aller Poesiebarer Prolog von Hofrath Wehl vorausging, sowie die Cdur-Symphonie, wurde unter der umsichtigen Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Abert von unserm Orchester vortrefflich wiedergegeben.

Am 24. November war das zweite »Populäre Concert« des Liederkranzes unter Mitwirkung der Frau Varette von Stepanoff, der Frau Annette Essipoff, sowie des königlichen Hofopernsängers Anton Schott aus Hannover, eines ehemaligen württembergischen Officiers. Nach der in den hiesigen Blättern dem Concert vorausgegangenen Reclame, hätten wir von den Leistungen erstgenannter Künstlerin Besseres erwartet; ihre Technik bedarf noch der feineren Ausbildung und grösserer Sauberkeit. Mit Frau Essipoff spielte sie ein Impromptu über ein Thema aus »Manfred« von Schumann, von Reinecke für zwei Claviere bearbeitet. Herr Schott documentirte sich als trefflicher Liedersänger; begabt mit einer schönen, wenn auch nicht gerade sehr hohen Tenorstimme, bekundete er eine treffliche Schule, schöne, deutliche Aussprache und durchgeistigten Vortrag. Die vom Liederkranz gesungenen Chöre unter Professor Speidel's kundiger Leitung gingen recht wacker.

Die zweite Quartett-Soirée fand am 19. November unter Mitwirkung der Frau Johanna Klinkerfuss von hier, einer ehemaligen Schülerin des Conservatoriums, statt. Ausser dem Dmoll-Quartett von Mozart und dem Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello in B-dur (Op. 87) von Mendelssohn, brachte uns das Programm das unsterblich schöne Quintett von Schumann, dessen Clavierpart von der vortrefflichen Künstlerin Johanna Klinkerfuss mit Schwung und Feuer gespielt, in vollendeter Weise wiedergegeben wurde. Die »Veränderungen« über ein eigenes Thema für Clavier (Op. 20) von W. Fritze konnten uns nicht sonderlich erwärmen; die Composition ist im Uebrigen eine tüchtige Arbeit. Frau Klinkerfuss bewältigte die ungemein grossen technischen Schwierigkeiten mit Meisterschaft; reicher und begeisterter Beifall lohnte ihr schönes, durchgeistigtes Spiel.

Ein immer gern gesehener Gast ist Fräulein Mary Krebs, die liebenswürdige, anspruchslose Künstlerin, die auch gar

nichts von dem alltäglichen Virtuosenenthum an sich hat; sie gab am 1. December, im dichtgefüllten Concertsaale der Liederhalle ihr Concert. Das Programm war diesmal etwas bunt zusammengetragen. Sie spielte zuerst das grosse Präludium nebst Fuge in Es-dur von Bach, von Professor Stark für Pianoforte übertragen. Dieses Stück ist entschieden zu lang für den Concertgebrauch, es wirkt ermüdend auf das Publikum und dürfte wohl mehr zur häuslichen Erbauung dienen. Im Verein mit unserm trefflichen Pruckner spielte Fräulein Krebs die Ddur-Sonate für zwei Claviere von Mozart in vollendeter Weise. Die Variations sérieuses von Mendelssohn könnten wohl einmal von den Concertprogrammen verschwinden, sie sind doch eigentlich mehr ein technisches Uebungsstück und zeichnen sich nicht durch besonderen geistigen Gehalt aus. Ausserdem hörten wir noch »La fleuse« von Raff, zwei Walzer von Chopin, eine die grössten technischen Anforderungen stellende Octaven-Stüde von ihrem Vater, sowie Notturmo und Scherzo von Rubinstein (zwei herzlich unbedeutende Stücke) und »La Consolation« nebst der 13. Rhapsodie von Liszt. Dass die Künstlerin durch ihr schönes Spiel das Publikum zu begeistern verstand, versteht sich von selbst.

Das vierte Abonnement-Concert der Hofkapelle am 7. December brachte uns zunächst eine Ouvertüre zu Richard III. von Robert Volkmann, ein schönes und geistreiches Werk; nur die Schlachtscene schien uns etwas zu lang ausgezogen. Zur Abwechslung wurde uns wieder einmal eine Pianistin vorgeführt, weil wir schon so lange keine mehr gehört hatten; es war die Fräulein Martha Remmert, eine Schülerin Liszt's, wie man uns berichtete. Natürlich spielte sie das Esdur-Concert von Liszt, sowie ein Prélude von Chopin und eine Paraphrase ihres Meisters über den Sommernachtsstraum-Marsch. Sie spielte mit grosser Bravour und documentirte eine tüchtige Technik, aber sonst wüsten wir nichts über das Spiel zu berichten, als dass die Dame mit einer Nonchalance ihre Piécen auf das Clavier oder vielmehr dem Publikum entgegenwarf, dass wir allen Anlass hatten, unser lammfrommes Concertpublikum zu bewundern. Nachdem die Künstlerin nach der Reproduction des von Liszt verballhornisirten Sommernachtsstraum-Marsches stürmisch gerufen wurde, hatte sie sogar den Muth, den bekannten E-dur-Walzer von Chopin zu spielen, in der Mitte desselben einfach abzubrechen und sich zu entfernen. Weiter kann die Rücksichtslosigkeit Seitens einer gewissen Sorte des Virtuosenenthums nicht getrieben werden, und es ist dringend an der Zeit, dass die Presse solchen Ausschreitungen mit aller Entschiedenheit entgegentritt. Eine wahre Erquickung, ein wahres geistiges Stahlbad gewährte uns die ganz vollendete Wiedergabe der »Eroica«; nur mit einigen Ritardandos im ersten Satz konnten wir uns nicht einverstanden erklären.

Die am 9. December stattgefundene Aufführung des »Vereins für classische Kirchenmusik« gestaltete sich zu einer doppelt interessanten insofern, als uns zwei Werke vorgeführt wurden, welche äusserst selten zu Gehör gebracht werden; nämlich das Fragment »Christus« von Mendelssohn und die Messe von Schumann. Voraus ging ein Concert für Orgel mit Orchesterbegleitung in G-moll Op. 4 No. 4 von Händel. Es ist dies das erste der veröffentlichten Orgelconcerte Händel's und wurde im Jahre 1738 herausgegeben. Die von W. T. Best in Liverpool herrührende Bearbeitung des Werks für Orgel allein, war zur Aufführung mit benutzt worden. Durch Herrn F. Krauss, einen Schüler Faiss's, welcher uns schon des Oefftern Proben seines bedeutenden Orgelspiels gegeben, kam das schöne Werk zu seiner vollen Geltung. Das Oratorium »Christus« wurde bekanntlich von Mendelssohn in seinem letzten Lebensjahre begonnen und sind uns nur einzelne Tonsätze hinterlassen, welche zum Theil von solcher

Schönheit und dramatischer Lebendigkeit sind, dass um so mehr zu bedauern ist, dass das Werk Bruchstück geblieben. Schumann's Messe (Op. 147) ist im Jahre 1852 componirt, in welchem Jahre er auch ein Requiem (Op. 148) beendete. Steht letzteres als Cultusgesang höher als die Messe, so besitzt erstere mehr künstlerischen Werth. Schumann's ganze künstlerische Individualität war nicht dazu angethan, auf dem Gebiet der Kirchenmusik Hervorragendes zu leisten. Das Bestreben, Alles zu individualisiren, jede Empfindung bis in das Kleinste zu verfolgen, passt nicht für den kirchlichen Stil, in welchem das Vocale sich hauptsächlich polyphon zu gestalten hat, da sonst die Gefahr nahe liegt, dass der Componist durch den sinnlichen Klang wirkt. Schumann hat freilich in seiner Messe die Polyphonie mehr festgehalten als in seinem Requiem und in seinen übrigen Werken, aber man merkt deutlich, dass es ihm etwas schwer gefallen ist. Die Thematik wächst bei Schumann und speciell in seiner Messe nicht aus der Idee oder vielmehr aus der Gesamtstimmung heraus, die einzelnen Motive fügen sich nicht einheitlich zusammen, sondern die Thematik knüpft sich eng an das Wort und dadurch erhält das Ganze einen etwas unruhigen, nervösen Charakter; die einheitliche Stimmung fehlt, die Harmonik überwiegt. Dann ist Manches mehr declamirt als gesungen. Wir erinnern beispielsweise an die beiden Themen des *Kyrie* und *Christe*. Sehr schön und von grosser Wirkung sind die Stellen, welche ein mehr allgemein menschliches Empfinden darstellen, hier bewegt sich Schumann auf seinem eigensten Gebiet. Das *Sanctus* und *Agnus Dei* möchten wir für das Beste und Schönste erklären; die ganze Stimmung als solche ist mehr festgehalten, wenn die Empfindung auch da, wo sie das göttliche Erbarmen anruft, immer eine romantische bleibt. Die Ausführung beider Werke Seitens des Vereins war eine vorzügliche.

Berichte.

Leipzig.

Unter der Leitung des Herrn Heinrich von Herzogenberg veranstaltete der hiesige Bach-Verein am 12. Decbr. ein Kirchen-

Concert, welches man zu seinen bestgelungenen zählen muss. Die Chöre waren auf das Sorgfältigste einstudirt, besonders auch die Nuancen im Ausdruck fein ausgeprägt. Von den beiden Solisten bot Frl. Fides Keller aus Düsseldorf (Alt) eine vortreffliche stilvolle Leistung, dagegen muss sich Herr Max Stange aus Berlin (Bass) noch besser in Bach's Musik einleben. Lob gebührt auch den Ausführenden der Instrumentalbegleitung: Herrn J. G. Zahn (Orgel) und dem Gewandhausorchester. Aufgeführt wurden drei Cantaten von Joh. Seb. Bach: »Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit«, »Schauet doch und sehet«, »Es ist dir gesagt, Mensch«, sämtlich genau im Anschluss an das Original, ohne jede (vermeintlich) bessernde Zuthat. Wir hätten dem schönen Concert eine noch zahlreichere Zuhörerschaft gewünscht und können deshalb die Bemerkung nicht unterdrücken, dass der treffliche Leiter des Vereins künftig mit praktischerem Blick eine günstigere Zeit auswählen möge, als die für jede Familie geschäftsvollen Tage kurz vor dem Weihnachtsfeste.

Das fünfte Euterpe-Concert (14. December) begann mit Robert Schumann's Overtüre zu Shakespeare's »Julius Cäsar«, einem gut vorgetragenen Orchesterstück, welches aber unter Schumann's derartigen Werken entschieden in zweiter Reihe steht. Daran schloss sich ein Concert (Holland.) für Pianoforte mit Orchester von Henry Litolff, in welchem sich Herr Josef Wieniawski als höchst eleganter Claviervirtuos zeigte, desgleichen in den weiterhin von ihm gespielten Solostücken (F moll-Variationen von R. Schumann, A moll-Étüde Op. 25 Nr. 11 von Chopin, Valse-Caprice A-dur von F. Schubert-Liszt), denen er noch eine Polonaise Op. 22 von Chopin zugab. Correct und ausdrucksvoll war die Wiedergabe von Beethoven's A dur-Symphonie, wie sich das Orchester denn auch bei der Schlussnummer, Huldigungsmarsch für grosses Orchester von R. Wagner (einer rauschenden Tonfluth, der es jedoch an markirtem Marschcharakter fehlt), recht wacker hielt. Hoffen wir, dass die zweite Hälfte der Euterpe-Concerte ebenso befriedigend ausfällt wie die erste; denn diesem Concert-Unternehmen steht ein Verlust bevor durch die Berufung seines Dirigenten als Kapellmeister an das Hoftheater zu Kassel (Neujahr 1881), und obschon Herr W. Treiber die noch ausstehenden fünf Concerte selber zu dirigiren gedenkt, wird er doch schwerlich in der Lage sein, auch die Proben zu überwachen; Niemand kann zweien Herren dienen, zumal wenn sie weit entfernt von einander wohnen.

Titel und Inhaltsverzeichnis des 15. Jahrgangs werden einer der nächsten Nummern des folgenden Jahres beigelegt.

ANZEIGER.

[234]

Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Frühlingsmythus

(Gedicht von H. HEINE)

für Sopransolo, Frauenchor und Orchester

componirt

von

Franz von Holstein.

Op. 45.

(No. 6 der nachgelassenen Werke.)

Clavierauszug von Carl Wolf.

Pr. 4 M.

Chorstimmen: Sopran 4, Sopran 2, Alt à 50 *fr.*

(Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.)

[235]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Moritz von Schwind's

Illustrationen

zu

FIDELIO.

In Kupfer gestochen von H. Merz und G. Gonzenbach.

Separat-Pracht-Ausgabe.

Mit Dichtungen von Hermann Lingg.

Inhalt:

Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses. Erkennungs-Szene. Pistolen-Szene. Ketten-Abnahme.

Imperial-Format. Elegant cartonnirt.

Preis 12 Mark.

Liederstrass.

Auserlesene Lieder für eine Singstimme mit erleichteter Klavierbegleitung.

- [236] Heft I die schönsten Volkslieder
 - II ausgewählte alte und neue Lieder
 - III die bekanntesten Lieder von Beethoven, Curschmann, Schubert und Weber
 - IV Mendelssohn's beliebteste Lieder.
 Preis jedes Heftes eleg. ausgestattet \mathcal{M} 4. —
 Heft 1—4 in einem Bande eleg. brosch. nur 8 Mark.

Erheiterungen.

12 beliebte Salonstücke, Opern, Liedertranscriptionen und Tänze für Klavier leicht bearbeitet von
C. F. BRUNNER.

Op. 152. Preis pro Stück 75 \mathcal{P} . No. 1—12 zusammen in 4 Bände nur \mathcal{M} 4. 50.

Reiser's Universalklavierschule,

beste und billigste, 150 grosse Folioseiten eleg. brosch. nur 3 \mathcal{M} .

Schroeder's Preisviolinschule,

neue billige Ausgabe in prachtvoller Ausstattung.
 Heft 1—5 zusammen in einem Bande eleg. brosch. nur 3 \mathcal{M} .
P. J. Tonger's Verlag Köln a/Rhein.

[237] Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Franz Liszt, Gesammelte Schriften.

Herausgegeben von L. Ramann.

Band II.

Essays und Briefe eines Baccalaureus der Tonkunst.

8. VIII, 262 S. Subscriptionspreis brosch. \mathcal{M} 6. Eleg. geb. \mathcal{M} 7. 50.

Diese kleinen Schriften geben zum ersten Male ein Bild der weitverzweigten schriftstellerischen Thätigkeit, welche Liszt in seiner Sturm- und Drangperiode in einer hohen und geistvollen Auffassung der Kunst zur Hebung des Künstlerstandes und zu neidloser Förderung seiner Kunstgenossen entfaltet hat.

Prospect über Liszt's ges. Schriften, Biographie, themat. Verzeichniss und musikalische Compositionen gratis.

Trois Airs de Ballet pour Piano par

[238] **Richard Kleinmichel. Op. 38.**

No. 1. La Coquette. Pr. \mathcal{M} 1,60.

No. 2. L'Amoureuse. - - 1,80.

No. 3. La Capricieuse. - - 1,80.

No. 4. La Coquette. Ausgabe für Orchester in Stimmen
 Pr. n. \mathcal{M} 4. —.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**
 (R. Linnemann.)

[239]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Still und bewegt.

Clavierstücke

von

Theodor Kirchner.

Op. 24.

Zwei Hefte à 3 \mathcal{M} .

[240] Im Verlage von Eduard Avenarius in Leipzig erscheint auch für das Jahr 1881:

Literarisches Centralblatt für Deutschland.

Herausgegeben von Professor Dr. Friedr. Zarncke.

Wöchentlich eine Nummer von 2 bis 3 Bogen gr. 4. Preis vierteljährlich \mathcal{M} 7. 50.

Das »Literarische Centralblatt« betrachtet es als eine Hauptaufgabe, einen **Gesamtüberblick über das ganze Gebiet der wissenschaftlichen Thätigkeit Deutschlands** zu gewähren, und bespricht in fast lückenloser Vollständigkeit die neuesten Erscheinungen auf den verschiedenen Gebieten der Wissenschaft, der Geschichte, der Technik, des Militärwesens, der Kartographie etc. Diese Besprechungen haben sich allgemein den Ruf der Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit erworben, und diesen Ruf seit nunmehr 30 Jahren ungeändert erhalten.

Ausser den Besprechungen neuer Werke bringt das »Liter. Centralblatt« eine Angabe des Inhalts fast aller wissenschaftlichen und der bedeutenderen belletristischen **Journale**, der **Universitäts- und Schulprogramme** Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz, die **Vorlesungs-Verzeichnisse** sämtlicher Universitäten und der landwirthschaftlichen Akademien; eine **Bibliographie** aller wichtigeren Werke der in- und ausländischer Literatur; eine Uebersicht der in andern Zeitschriften erschienenen ausführlicheren und wissenschaftlich werthvollen **Recensionen**; ein Verzeichniss der **antiquarischen Kataloge**, sowie der angekündigten **Bücher-Auctionen**; endlich **gelehrte Anfragen** und deren Beantwortung, sowie **Personal-Nachrichten**. Am Schlusse des Jahres wird ein vollständiges alphabetisches Register beigegeben.

Probe-Nummern sind durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu erhalten.

[241] Kammermusik-Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Blomberg, Ad., Op. 6. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. \mathcal{M} 7. 50.

Brahms, Joh., Op. 84. **Quintett** (in F moll) für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. \mathcal{M} 15. —.

Gernsheim, Friedr., Op. 37. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. \mathcal{M} 12. —.

Grädener, C. G. P., **Drei Quartette** für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 12. Nr. 1 in B. \mathcal{M} 5. 50. Op. 17. Nr. 2 in A moll. \mathcal{M} 5. 50. Op. 29. Nr. 3 in Es. \mathcal{M} 5. 50.

Hartog, Ed. de, Op. 35. **Premier Quatuor** pour deux Violons, Alto et Violoncelle (en Mi majeur). \mathcal{M} 6. 80.

Herzogenberg, Heinr. von, Op. 24. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. \mathcal{M} 12. —.

Kalliwoda, J. W., Op. 240. **Air varié** pour le Violon avec Accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle. \mathcal{M} 2. 50.

Kücken, Fr., Op. 76. **Grosses Trio** (in F dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. \mathcal{M} 13. 50.

Naumann, E., Op. 6. **Quintett** (in C) für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell. \mathcal{M} 6. —.

Raff, Joachim, Op. 112. **Zweites grosses Trio** (in G dur) für Pianoforte, Violine und Violoncell. \mathcal{M} 12. —.

Rauchenecker, G. W., **Zweites Quartett** für zwei Violinen, Viola und Violoncell. \mathcal{M} 9. —.

Schulz-Bentzen, H., Op. 44. **Kindersinfonie**. Als Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. \mathcal{M} 4. 40.

Vogt, Jean, Op. 56. **Quintett** (in A moll) für 2 Violinen, 2 Violon und Violoncell. \mathcal{M} 7. —.

(Arrangements.)

Beethoven, L. van, Op. 6. **Leichte Sonate** für Pianoforte zu vier Händen. Als Quartett für Pianoforte zu vier Händen, Violine und Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. \mathcal{M} 3. —.

— Op. 49. **Zwei leichte Sonaten** für das Pianoforte. Als Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von Rud. Barth. Nr. 1 in G moll. \mathcal{M} 3. —. Nr. 2 in G dur. \mathcal{M} 3. —.

— Dieselben als Duette für Pianoforte und Violine, und Pianoforte und Violoncell à \mathcal{M} 2. 30.

— Op. 129. **Ronde a capriccio** für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine u. Violoncell bearbeitet von Louis Bödecker. \mathcal{M} 4. —.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: Leipzig, Querstrasse 45. — Redaction: Bergedorf bei Hamburg.