NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 00217632 5

Rheinische

MUSIK-ZEITUNG

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben

von

Professor L. Bischoff.

Erster Jahrgang. Nr. 1—52.

Verlag von M. Schloss in Cöln.

Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler und Buchdrucker in Cöln

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
97653
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
1913

Inhaltsverzeichniss

zum ersten Jahrgang der Rheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler.

A. Leitende Artikel und abhandelnde Aufsätze.

Seite.

Bischoff, L. Was wir wollen ... 1
— — Ueber Form und Stoff der neuesten Sinfonie- und Cantatenmusik der Franzosen ... 23 31
— — Polemisches über Instrumentalmusik und Alterkritik ... 43
— — Das französische Theatergesetz ... 55
— — Joh. Haydn's Musik I. Art. S. 191 II ... 241
— — Deutscher Ton der Werke ... 169
— — Vom Unterricht in der Musik. Art. I. ... 184
Art. II. S. 193 III. S. 201 IV. ... 209
— — Ueber den Vortrag der Beethoven'schen Sinfonien A. I. 444; Art. II. S. 233. III. 257 IV ... 265
— — Plastische Musik ... 383
— — Ueber die niederrheinischen Musikfeste Art. I 393. II. S. 401 III (Aachen) ... 409
Derckum, Fr. Religiöse Musik für Männerstimmen ... 289
Fétis, sen. Verdi und die deutsche dramatische Musik in Italien. Art. I. 102 II. ... 113
— — Zustand des Orgelspiels in Frankreich und Belgien ... 849
V. E—n. Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum mit dem Gedicht von G. v. Vincke ... 403
Feinmeth. Von dem Vortrage der ächten Kirchenmusik (Orlando Lasso) Art. I ... 69
Art. II. S. 73 u. 81
Hiller, F. Kritische Briefe I. ... 79
— — — — II ... 199
— — — — III ... 361
L. Für kirchlichen Volksgesang ... 379
L., C. F. W. Die Tonkunst für Alle (über Wohlklang, Einklang und Stimmung bei Beethoven) I ... 349
Art. II 337 Art. III ... 343
W., D. Ueber musikalische Zeitfragen mit besonderer Berücksichtigung der badischen Männergesangvereine 124 191
—z, R. Die französische Uebersetzung von Schiller's Ode an die Freude, zu Beethoven's 9. Sinfonie ... 319

B. Analysen und Beurtheilungen grösserer Werke, wie Opern, Oratorien, Sinfonien u. s. w.

Adam, A. Giralda, Oper. Von E. F. ... 122
Alary, Giulio. La tre nozze, Oper. Von E. F. ... 381
Auber. Der verlorne Sohn (l'Enfant prodigue), Oper. Von E. F. 9 194 und ... 225
Beethoven's Ouverturen zum Fidelio. Von Dr. L. ... 181
Eckert, C. Der 104. Psalm, Op. 44. Von Fr. Derckum ... 280
von Flotow. Die Grossfürstin, Oper ... 199 153
Gade, Niels W. Comala. Von L. Burkhoff ... 179
Gounod. Sapho, Oper. Von E. F. ... 385
Hiller, F. Todtengesang Heloisen's und der Nonnen. Von L. Burkhoff ... 142
Halévy. Fiquadame, Oper. Von E. F. ... 350
Mendelssohn Bartholdy, F. Nachlass. Quintett in D-Dur. Von Fr. Derckum ... 301
— — Loreley, Oper. Von J. M. ... 324
— — Die Heimkehr aus der Fremde, Liederspiel ... 342
Meyerbeer, G. Der Prophet, Oper. Von L. Burkhoff. Art. I. 9
— — Art. II. S. 17 III. S. 33 IV. S. 57. V. S. 92. VI. S. 97 VII. ... 121
— — Schlussbetrachtungen über M. B.'s Musik (VIII.) ... 145
Rosenberg, Ing. Der Dämon der Nacht, Oper. Von R. F. 331
Schumann, Rob. Genoveva, Oper. Von L. Burkhoff. Art. I. S. 12 II. ... 41 49
— — Von S. ... 51
— — Sinfonie Nr. 3 in Es ... 277 293
Wagner, Rich. Festsinfonie in F-Dur. Von L. Burkhoff ... 309

C. Kritische Anzeigen kleinerer Werke.

Bader, C. Dulcinia für das Buch der Töne. Von Fr. D. 327
Bertelmann, C. A. 4 Lieder. Op. 22. Von L. ... 156
Claudius, O. Quartette für Männerstimmen. Op. 25. Von D. 259
Conradi, A. 3 Lieder. Op. 17. Von L. ... 150
de Witt, Fr. Psalmen u. s. w. für Sopran und Alt. Op. 1. 2. Von L. ... 378
Flügel, G. 3 Gesänge für Alt. Op. 23. Von A. Kahlert ... 52
Geyer, Fr. Lebensbilder. Von F. Hiller ... 180
Herzog, J. G. 10 Präludien für Orgel. Op. 23. Von M. B. 99
Henkel, H. Sängerwunsch. Op. 5. Von L. ... 150
Hünnstedt, F. Concertfuge für Piano. Op. 24. Von M. B. 83
— — Doppelfuge für Orgel. Op. 25. Von M. B. ... 82
Kunze, C. Sängerchor für Kirche und Schule. Op. 5. Von L. ... 380
Meyer, And. Der Hünker. Op. 10. Die Deutsche. Op. 11. Von L. ... 155

Seite.
Meyer, Ant. 9 Lieder Op. 12. 156
Reinecke, C. Fantasiestücke für Piano und Violine Op. 23. Von R. H. 276
Richter, C. Quintett für Männerstimmen. Op. 3. Von Fr. D. 269
Schmezer, Elise 4 Lieder Op. 16 Von L. 149
Schulz, F. In die Ferne Op. 10 159
Tivendell, H. 3 Lieder Op. 4 159
Thalia, A. G. Orgelcompositionen. 1 Lieferung Von M. B. 69

D. Zur Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern.

Ander, Alois Sänger 172
Angri, Elise. Sängerin 376
Bach, J. Seb. Erinnerung an, von F. Hiller 37
Dupont, P. Volksdichter und Componist. 207
Fiorentini, Claudia Sängerin 376
Halévy, J. F. 21
v. Kontski, Ant. Von C. 300
Litolff, H. 244 252
Lortzing, Alb. 164 256
Mendelssohn, F. Brief aus Italien. 159
Müller, Carl Von L. Bischoff 200
Mason, Henriette 47
Ole Bull in Hamburg, von K. 317
Parent, Stefano 192
Reinecke, Carl 382
Salaman, S. 172
Schulhoff, Jul. 167
Schumann, Rob. 212 228
Spontini, G. Sein Leben und seine Werke, von L. Bischoff Art. I. 257
— — Art. II. S. 273 III. S. 291 IV. S. 297 V. S. 306 VI. 313
Wauer, Sänger 160

E. Erzählungen und Gedichte.

Berlioz, H. Das bebende Clavier. Erzählung 84
Bischoff, L. Beethoven's II. Sinfonie. Gedicht 182
Elise (P.) Eine erste Liebe. Erzählung 137
— — Iphigenie in Aulis nach Gluck. Erzählung 345
Fischer, F. Gedicht zur Gedächtnißfeier von C. Kreutzer 263
Heine, Heinr. Der Lucke Lorbeerbaum 311
Herzog, J. G. Zu Bach's Jubiläum. Gedicht 55
Pierson, G. Ein war die schönste von Allen 311
Sternau, C. O. Das wundersame Kind 311

F. Musikleben der Zeit.

I. Schilderungen von musikalischen Zuständen, Vereinen u. s. w. und musikalische Berichte über Musikfeste, Concerte, Theater u. s. w.

Aachen. Musikleben von 1851, aus L. Bischoff 400
Barmen. Musikleben S. 156 Concertcyclus S. 222 Elias 278
Berliner Brief. Einige Opern von Kreutzer 89
— — von C. E. Ad. Gouz — Castellan — Ehlert 204
— — Castellan — Trauerpersate mit Gesang 220
— — Gumpert — Dora Siol, Requiem — L. Köster 235
— — Lortzing — A. aus Kontsky — von der Oper — Paulus 253
— — Singakademie, Stern'scher Verein, E. Frank, Ehlert Sinf. 270
— — Gralda, Concerte 284
— — Wrulf, Damcke, Köster, Jul. Wagner 307
— — E. Frank, Em. Mayer, Frl. Wintzbal, Liedertafel 318
— — Oper S. Sul. Pasetes, Ungerische Capelle 340
— — Kirchenmusik 357
— — Euripides' Hippolyt — Oberon, v. d. Oper 365
— — Königsberger Oper, J. Wagner 385
— — Friedrichsdankmal, Cantaten von Meyerbeer und Dorn 405
— — J. Wagner Clytemnestra, Anna 414
Birmingham. Kölner Orchesterverein, daselbst 63
Bonn. Musikalisches Vereine 255
— — Theater S. 263 Concert von Fr. Volk, S. 309, von H. Gleichauf S. 328. Kirchenmusik 343
Bonnschild. Bergischer Sängerfest von 1850 63
Brünn. Oper, Concertsaison 203 278
Celle. Hieb. Oratorium von Stolze 367
Chur. Eine Niederrheinisch-nordische Sängerfest, von L. Bischoff 60
Darmstadt. Theatersaal von 1850 399
Düsseldorf. J. Winterconcert. R. und Clara Schumann 143
— — Allgemeiner Musikverein 151
— — Musikleben. S. 264 und 283
— — Abonnementconcerte 291
— — Schumann C. Dorscher, S. Bach's Johannespassion 376
Elberfeld. Concert für Schleswig 119
— — Winterconcerte S. Schloss, Schumann 314, Liedertafel, Wandrecouer 220
Haarlem. Eine Musikfest der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, von C. A. Bartelsmann 28
Hamburger Brief. von Sternfeld. Concerte — der Propheet
— — Dr. Krüger — Die Leipziger Clique 117 125
— — von — 13 —. Kuh, Heinefetter, Lehmann, Hill 134
— — Otto Goldschmidt 175
— — C. Schwenke 256
— — von K. (Ole Bull) 317
— — von F. Hiller. Don Juan, Jul. Wagner Anna 340
— — Jul. Wagner's Abschied 367
Köln. Von L. Bischoff. Sängerfahrt 1850 14
— — F. Hartmann Saiten 22
— — Rheinische Musikschule; Bericht. Beilage zu Nr. 10 S. 80 Prüfung S. 78, 296 und 335
— — Musikleben. Vereine 109 115
— — I. Gesellschaftsconcert 134
— — II. — Clara Schumann 151
— — III. — 151
— — IV. — (Jul. Beer) 198
— — V. — (F. Schubert Sinf.) 221
— — VI. — (Al. Schmitt) 247

Google

Seite.

Köln. VII. Gesellschaftsconcert (R. Schumann Sinf. in Es, Ps. 3. Th. Psalm) 277
— — VIII. Gesellschaftsconcert (F. Hiller's Concertstück u. 127. Psalm) 301
— — IX. Gesellschaftsconcert (Mendelssohn's Sinf. A Dur) 320
— — Theater. Frau Küchenmeister-Rudersdorf 248
— — Concert des Berliner Domchors 190
— — Quartettstunden 207
— — C. Kuntners Gedächtnisfeier 272 277
— — Hartmann's 2. Saison (Mendelssohn's unfertiges Quintett) 320
— — N.-O. *Fr.* Weber. Concerte des Männergesangvereins 327
— — Finis Soiree 351
— — I. Sommerconcert auf dem Gürzenich (die Schöpfung) 368
— — Soiree von E. Koch 352
Leipziger Briefe. J. Onslo Cursus 223
— — 12. Abonnementconcert, 4. Sinf. von Gade, Litolff. 256
— — von A. Mendelssohn. 4. Sinf. A Dur — Tedesco 286
— — Mendelssohn's Lorelei. Wartel. Moscheles 324
— — Quartettabende, Moscheles. Sonate für Piano und Cello 334
— — Mendelssohn's Liedersaal, Kauen. Operette 342
Lille. Im Steinhübler 333
Londoner Briefe. Die Saison von 1850, von *R. L.* 70
— — Nationalconcerte. Dreyschock 133 157 164
— — von *F. Kahler.* Nationalconcerte, Donchor 155
— — Jullien's Promenadeconcerte 205
— — von *H. E.* Nationalconcerte, Moskisson 175
— — von *E. Kahler.* Speculation, Oratorienverein Exeter-Hall 245
— — von *F. Kahler.* Virtuosen — Ernst — Oper 285
— — von *L.* Die beiden Operntheater 342
— — von *L.* Ausstellungs-Eröffnung, Hofconcert, H. Sonntag, Sophie Cruvelli 390
Manchester. Volksconcerte 197
Newyork. J. Lind 110
Ostpreussen. Gebr. Kontski — Grechw. Nemda — Die Bell 308
— — Oper in Elbing und Danzig, von *H. Truhn* 415
Pariser Briefe von *B. P.* Die Fest zu Amiens 75
— — von *N.* Erinnerungsfeiern an Chopin — Berlioz .. 167
— — von *N. P.* Pariser Musikzustände 183 191
— — Alard's Quartettsoiréen, Vorsingconcerte 327
— — Kammermusik, G. Onslow, W. Clauss, Pianistinnen 333
— — Zweckconcerte. Berlioz. *Havin*, Sighora 356
— — Italien. Oper. H. Sonntag. S. Cruvelli, Alary's Oper 360
Rhein. Musikleben am Rhein, von *L. Bischoff* 6 11
Sondershausen. Concerte — Mendelssohn. Ouverture zu Jessonda 288
Weimar. Liszt 85
— — Das Herderfest 111
— — Raff's Oper *K. Alfred* 370
Wien. Akademie der Tonkunst, Männergesang 155
— — Von —s—, Musikleben 171
— — Dritte Gesellschaftsconcert. Fischhof. Zerr 206
— — Haydn's Jahreszeiten. Geschw. Bolkan, Jäll 230

Seite.

Wien. Lauh, Gesellschaft der Musikfreunde 262
— — von —s—. Emery, Männergesang, Theatercursus .. 272
— — Italien. Oper, Verdi, Concerte 350
— — Conservatorium, Rosa Kastner, Willmers, Ehrlich .. 352
Wiesbaden. Moschelesche Kiss — E. Meyer 70
Würzburg. Concert — L. F. Witt 108

II. Kürzere Mittheilungen.

a. Notizen über Tonkünstler und neue Compositionen.

Abert. Shaguin 71.
A. Batta 216. *C. F. Becker* 63. *Julie Herr* 220. *Bulcke*, Pianistin 135, 167. *Boschoff K. J.*, Sinfonie 359. *Bartolomski* 151.
Christiani, *Lina*, 238. *Cafei*, H. E. † 360.
Derckum, F. Oper Prinz und Monsor 309. *Dumont*, Oper Pequito 270. *Dragistedt*, Fr., 246., 344. *Hanna*, Ed., Pianist 268. H. *Herz*, 136, 309, 351, 361. *Orchesch*, Cantate die vier Elemente 368. *Dülcken*, Tonkünst 236.
Felix. Requiem 151. *Frank*, E., 415. *Frankenberger*, Oper 270. Graf *Gleichen* von *Falter* † 231.
Gassner † 288. *Gilandens*, Centralkonzert 215. *Herzog* von *Gotha*, Oper Caritas 320, 336. *Gulomy*, Viol. 301. *Gyrowetz* † 63.
Halévy, Oper die Sturm 7. *Helmersberger*, G., Oper 370. *Herz*, W., Operette 310.
Jillen, *F.*, Viol. 303. *Johannes*, Flötist 327.
Kalkbrenner, *Arth.* 215. *Kirchhof*, Oper 214. *Kalmstedt*, Oratorium Gh. *Kaiserminister Auberhof* 246.
Lenau, *N.* † 86. *F. Liszt* 15, 54, 71, 80, 111, 136, 159, 207, 400. *S. Liszt* 63, 303. *Litolff*, H. 40, 256, 370. *A. Lortzing* † 247. 256.
Meyerbeer's Compositionen 215. *Fr. v. Meyern* 238, 247. *Meyer*, C. 248. *Emilie Meyer*, Sinfonie 375. *P. Mazzetti* † 54. *Meyerbeer* 56 112 254. *Milanollo* 210. *Jul. Müller* † 360. *Mühe*, Th., Oper, der Arzt von Freiburg 368. *Marsis*, Sängerin 51. 63. *C. G. Müller*, Oratorium 368.
Nabich, Posaune 301. *Nerada* 248, 308. *Nicolai*, O. † 385. *Clara Novello* 231.
Pauer, E. Oper 270. *Peters*, Louise, Harf. 376. Th. *Pixis* 223. *Pockorny* † 63.
Raff, Oper, K. Alfred 270, 309, 370. *Reimers*, Cellist 300. *Rosenthaler* 65. *Ritter*, Flötist 302, 303.
Sarah. Sängerin † 71. *G. Setter* 410. *Schindelmeisser*, Oper des Höchsten 54. *Schmals*, Sängerin † 191. *Schmidt*, E., Oper Parzival 383. *Schulhof*, Pianist 272. *Schlesinger's* Opern 302. *Spohr*, A., Oratorium Fatros 368. *Spontini* 150, 204. *Stasny*, L., Oper Linos 368. *Fr. von Strantz*, Sängerin 256. *J. Stöhr* 410.
Thomas. *Amber*, Oper Sommernachtstraum 56, 343. *Tilt's* Gesetzbrem 231. *Tonkunst*, W., Eine Nacht auf dem Meere 15.
Verdi. Der Räuber 15. *Vermerlen*, Gen.-Secr. d. kgl. Gesellschaft der Tonkunst 303. *Vieser*, Hornist 71, 236.
Wagner. Johanna 14. 111. 150. *Auch Wagner*, Oper Lohengrin 54. 111. 120. *Marie Wieck* 71. 307. *A. Wilsing*, 4stimmiger Psalm 212, 303.

b. Kunstnachrichten aus:

Aachen 272, 375. Arnheim 97. Antwerpen 215. Athen 279.
Baden-Baden 71. Berlin 52, 136, 184, 257, 303, 335. Braunschweig 303. Bonn 45. Bremen 176.
Brühl 256.
Bozen 259.
Detmold 152.
Dresden 239, 287, 336.
Düsseldorf 87, 329, 320, 350.
Elberfeld 242.
Frankfurt a. M. 214, 230, 248, 329, 360.
Görlitz 87.
Gotha 336.
Groningen 301.
Hamburg 230.
Hannover 391.
Holland 16, 107, 192.
Insbruck 327, 359.
Köln 39, 49, 62, 79, 103, 120, 134, 143, 183, 229, 238, 255, 263, 295, 302, 309, 327, 391, 415.
Königsberg 301.
Leipzig 136, 143, 159, 238, 256, 272, 288, 302, 307, 376.
London 115.
Mainz 335.
Mannheim 302.
Meerwind 87.
Paris 291, 336, 343, 360.
Petersburg 272, 344.
Pesen 302.
Prag 301.
Rotterdam 150, 303.
Schlesien 214.
Schwerin 288.
Solingen 225.
Stuttgart 215, 263.
Weimar 303.
Wien 23, 259, 302, 343, 416.
Würzburg 139, 184, 338.

G. Vermischtes.

Weber ist der wahre Prophet? 6. — Angenommene Künstlernamen 16. — F. David's Sinfonie Obe. — Zerilla's Don Juan 23. — C. Kreutzers Witwe 31. — Bachgesellschaft 25. 383. — Liszt Präsident. Musikdirector 39. — Polnische Ouvertüren 40. — Pianofortefabrik von J. Adam in Wesel 45, 272. — Orgelfabrik von A. Dach in Barmen 62. — Operhaus in Petersburg 54. — Herr Sonntag ersten Auftreten in Prag 54. — Ferdinand I. von Neapel 55. — Napoul und Charlotte Grisi 71. — Mozart-Jubiläum Bretzplan 71. — Gesch. Chor Sonntag 87. — Friedr. Wilhelm IV über Mozart's Requiem 95. — Falsche Harmonien 95. — Wieder Paganegeld 96. — Die politische Probe der Sachsen 96. — Händel's Originalpartitur des Messias 112. — Haydn's Schöpfung 119. — Breymbach und ein Gentleman 135. — Eine Orgelerweiterung in Frankreich 160. — Tactlieder in Berlin 175. — Ausgezeichnet 183. — Prof. Klose Concertrechnung 191. — Ueber die Wasserorgel 203. — Ein Liedbillet 207.

Ein musikalisches Billard 214. — C. M. v. Weber und die Theater 231. — Orchester in Newyork 231. — Riesenverständnisse 231. — Don Juan in Newyork 238. — Erste Aufführung der Vestalin an Paris 239. — Guter Rath für Componisten 239. — Beurteilter Nachdruck 279. — Censur in Rom 285. — Verzeichniß für die Comité's der Musikfeste 295. — C. Kreutzer's nachgelassene Oper 325. — Spontini's Stelle im Pariser Nationalinstitut 343. — Mozart an die Geschwindspieler 376. — Sinfonie und Garten 379. — Beethoven's Nachlass 391. — Chopins Nachlass 391. — Sax Verbesserung des Oboeforte 398. — Famose Arbeit 409. — Promotion zum Doctor der Musik in Berlin 407.

Preiserkenntnisse für die beste Sinfonie S. 351.

Preisausschreibung für das beste Lied S. 319.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 1 **Cöln,** den 6 Juli 1856. **I. Jahrg**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr Durch die Post bezogen 4 Thlr. 15 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Was wir wollen.

Indem wir mit diesem Blatte die erste Nummer einer neuen musikalischen Zeitschrift herausgeben, ist es vor allem unsere Pflicht, uns über die Beweggründe zu erklären, welche den Entschluss zu diesem Unternehmen in einer den ästhetischen Bestrebungen scheinbar ungünstigen Zeit veranlasst haben, und uns über die Natur der Aufgabe, über unsere Auffassung derselben, und über die Art und Weise wie wir sie zu lösen wünschen, auszusprechen.

Allerdings hat in den letzten Jahren die Theilnahme für die staatliche Entwickelung des Völkerlebens und für den damit verbundenen Fortschritt des materiellen Wohls in weitestem Betracht, denjenigen Bestrebungen und Einrichtungen geringen Raum gelassen, deren Ziel nicht ein sichtbares, gleichsam handgreifliches Ergebniss ist, sondern vielmehr die still wachsende Reife jener unsichtbaren Geister, welche durch die Pflege des Idealen, im Gegensatze des rein Praktischen, für die Menschheit gewonnen werden; und wir keine Aeusserung des geistigen und sittlichen Lebens sich dem Einflusse der Zeit und jener mächtigen Bewegungen entziehen kann, welche in gewissen Perioden den ruhigen Gang der Entwickelung der Menschheit scheinbar stören, in der That aber bei drohender Versandung des Strombettes derselben und allmäliger Stockung seiner Fluthen diesen durch die Kraft neuer Strömungen neue Bahnen brechen, so wird auch die Kunst von der Einwirkung der Ereignisse unserer Tage auf ihr inneres Wesen, wie auf ihre äussere Erscheinung nicht frei bleiben können. Ob und wie diese Einwirkung ihren Fortschritt fördern, in welcher Art sie den Gehalt der Kunstwerke in der Zukunft bedingen und neue Formen für sie schaffen werde, das lässt sich wohl ahnden, aber nicht mit Sicherheit bestimmen, noch weniger im Voraus verdigen; nur möchten wir den düster schauenden Propheten nicht beipflichten, welche den gänzlichen Verfall der Kunst, den Untergang des Schönen in den erdrückenden Waltherrschaft des Nützlichen voraussagen. Das Schöne trägt in sich selbst eine solche Lebenskraft, es ist so innig mit der edlern sittlichen Natur des Menschen verwachsen, dass nur die Entartung dieser Natur selbst auch sein Wesen und Wirken vernichten könnte.

Dafür bietet uns die Wendung der neuesten Zeitrichtung selbst, trotz ihrer betrübenden Erscheinungen auf der einen Seite, dennoch eine Bürgschaft. Denn wir haben gelernt, dass das wahre Wohl der Menschheit nicht durch Umgestaltung der äusseren Verhältnisse und Zustände allein urplötzlich herbeizuführen ist, dass die Gleichberechtigung an den Genussen des Lebens nicht durch ökonomisch politische Formeln verwirklicht wird, dass die Träume von allgemeiner Glückseligkeit durch blosse staatliche Umwälzungen niemals zur Wahrheit werden können. Dadurch ist der Werth innerer Befriedigung für äusseres Glück, die Nothwendigkeit der Entwickelung des Höhern im Menschen durch die Pflege der sittlichen Kräfte mehr wie je zur Anerkennung gekommen. Und ist dies der Fall, wer sollte es denn

wagen der Kunst die Vollmacht entreissen zu wollen, welche die Vorsehung ihr ausgestellt hat, die Sucht des innern Menschen, im Verein mit der Religion gegen den Andrang der materiellen Annehmlichkeit zu führen? den Fahnenträgern der blossen Nützlichkeit und handwerksmässigen Fertigkeit, der Abrichtung zur Geld- und Sichgeltendmachenwollen die allwirkende, heimlich bildende Kraft entgegen zu stellen, welche sie im Menschen nährt, wenn sie den Sinn für das Schöne und eben dadurch das Gefühl für alles Edle erstarken lässt und der Seele das nahezu Gegengewicht gegen die Anziehungskraft des Gemeinen gibt?

Am wenigsten hat die *musikalische Kunst* einen zerstörenden Einfluss der Neuzeit zu fürchten, denn sie hat die Aufgabe dieser Zeit schon längst nicht nur geahnet, sie hat die Bewegung der Gegenwart, den Kampf, das Ringen nach der Geburt einer verjüngten Welt schon vorweg genommen, seitdem *Beethoven* die Pforten der Zukunft aufriss. Der Ausbruch der Ideenrevolution erschreckte die Musik nicht, sie war schon mitten drin, und die Strömungen jener werden ihr Gehalt nur erfolgen von dem Ansatz, der den Boden für das Gedeihen der jungen Kunst unfruchtbar zu machen drohte, wir meinen einerseits die übertriebenen, ausschliessliche Verehrung der Werke des vorigen Jahrhunderts, andererseits den Götzendienst, den das gegenwärtige mit den Tongebilden des Südens und dem Virtuosenthum getrieben, und vor allem das Vorurtheil, dass die Kunst nur in den höheren Regionen der Gesellschaft ihre Heimath habe.

In Bezug auf die plastische Kunst, Bildnerei in Marmor und Erz und Malerei, ist die Ueberzeugung schon mit längerer Zeit lebendig geworden, dass die Werke derselben dem Anblick des Volkes nicht vorenthalten werden dürfen, dass im Gegentheil zu ihrer Betrachtung Alle berufen sind, nicht blos die begünstigteren Klassen der Gesellschaft. Die neuangebahnte Eröffnung der grossen Museen und Kunstsammlungen des Staats, die zahlreichen Kunstvereine, ihre jährlichen und noch mehr ihre dauernden Ausstellungen, was wollen sie anders als die Leistungen der Kunst nicht blos ausschliesslichen Kreisen, sondern der Gesammtheit des Volkes vor Augen führen?

Nur die Musik ist, trotz ihrer allgemeinen Verbreitung in ihrer selbstständig künstlerischen Erscheinung, d. h. da, wo sie nicht mit der Kirche oder mit der Bühne in Verbindung auftritt, also in der eigentlichen Concertmusik jener Gattung, noch immer zu ausschliesslich, zu sehr auf die höheren Kreise der Gesellschaft beschränkt. Wir müssen sie aber, wenn sie als wirksames Glied in der Kette der Mittel zur höheren sittlichen Entwicklung der Menschheit ihren geziemenden Platz einnehmen soll, nicht blos als Zerstreuungs- und Erheiterungsmittel, sondern als wirkliche Kunsterscheinung mehr mit dem Leben des Volkes verknüpfen. Allerdings bedarf sie der Unterstützung der Vermögenden, und wohl mag es sein, dass die Stürme der jetzigen Zeit den leichtenden Hauch, den sie zu ihrer kümmern Erscheinung bedarf, hie und da für den Augenblick verweht haben; allein gewiss wird ihrem Aufblühen doch reichliche Nahrung werden, sobald sie die Wahrheit erkennt, dass sie nur dann ihren Beruf zur Veredlung der sittlichen Natur des Menschen erfüllen kann, wenn sie sich die Wege zu allen Klassen der Gesellschaft bahnt, wenn sie ihr Heiligthum der ganzen Menschheit öffnet. Wie dies zu erreichen, dazu giebt eben unsere Zeit den unverkennbaren Wink: durch Vereine, welche die Mittel aufbringen zur Errichtung von *Kunstschulen* die allen Befähigten zugänglich sind, durch Zusammenwirken, welches *öffentliche Leistungen* und *öffentliche Aufführungen* ermöglicht und die *Theilnahme* daran grösseren Kreisen erleichtert, und durch Gründung von *Organen*, welche von dem Wesen und der Bedeutung der Kunst nicht blos an den Kunstgenossen, sondern zu *allen Gebildeten und nach Bildung Verlangenden* reden.

Von diesem Gesichtspunkte aus wünschen wir das Erscheinen dieser *neuen musikalischen Zeitschrift* beleuchtet zu sehen. Es ist nicht die Absicht, ein neues kritisches Institut zu errichten, sondern ein Organ zu schaffen, welches die *wahre Würdigung der musikalischen Kunst* bei der *Gesammtheit der Gebildeten* fördern und der oberflächlichen Kunstliebhaberei entgegentretend *den Ernst der Kunstliebe* in weiteren Kreisen wecken und nähren will.

Die Entwickelung der socialen Verhältnisse durch

Vermittlung bisherriger Gegensätze, durch Hinwegräumung der Schranken zwischen jeglichem gelehrter Zunftwesen und dem Leben des Volkes ist so dringend von der Gegenwart gefordert, dass auch die Musik und ihre Wissenschaft nicht in der Abgeschlossenheit weniger Gewerbsleute bisher, sondern sich der Aufgabe entziehen soll, auf eine mehr emmitirbar und allgemein anregende Weise auf die Bildung und Veredlung des Volkes zu wirken, und in ihrer literarischen Organen sich nicht blosse mehr oder weniger ausschliesslich an die Mauerer vom Fach, sondern an das ganze gebildete Publikum zu wenden.

Die Befürchtung, dass durch das Bestreben, die Musen in das Leben des Volkes einzuführen, ihre Hoheit entwürdigt, ihr Heiligthum entweiht, die wahre Pflege der Kunst gefährdet werde, ist, vor ausgesetzt dass jene Einführung nur auf die rechte Weise und in edlem Sinne geschieht, durchaus unbegründet. Denn wie kann denn besondern Interesse der Kunst einer Berechtigung geschmälert, seine intensive Kraft verkümmert werden, wenn für die Erfüllung der Bedingungen, unter denen es, wie die Menschen nun einmal sind, allein lebendig bleiben kann, eine gesicherte Bürgschaft gewonnen, wenn das Gebiet, auf welchem es allein gedeihen kann, mit immer empfänglicheren, immer kundigeren Ansiedlern bevölkert und dadurch unentwendig für die Kunst selbst fruchtbarer und ergiebiger gemacht wird? Denn was ist ein ohne ein kunstsinniges Publikum! Und könnten wir ein solches Publikum schaffen und heranbilden, wenn wir uns ihm gegenüber in vornehmen Schwierigkeiten und mit dem Stossseufzer „sie verstehen uns nicht!" ihm der Rechen werden? Nein, wir wollen lieber, eben der Kunst wegen uns unser Fachschriftthum in ein Volksschriftthum umzugestalten suchen, wir wollen den stolzen Abhandlungsstoff der musikalischen Grammatiker, den Kanzlerstil der contrapunktischen Rechenmeister mit einer Sprache vertauschen, die jenem Gebildeten, nicht bloss dem zunftmässigen Musiker, verständlich ist, bei aller Achtung vor der Wissenschaft, deren Gebiet man allerdings durchdringen und lebendig und stark machen muss, wenn wir der Oberflächlichkeit und Prätentiösen zugleich entgegentreten wollen. Denn unmittelbar in der Musik kann bei der allgemeinen Verbreitung derselben dem Untergange ihres heiligen Interesses in der Zerstreuungssucht der Masse, in der geschmacklosen Kreuzbrunnerei — der Tochter des blasirten Dilettantismus — nur dadurch vorgebeugt werden, dass wir die Apostel und Vertreter dieser kühnen Klänge von dem Marktin des Lebens verdrängen und in Herz und Gemüth die *gesunde Liebe* zur Musik, im Gegensatz der so Eitelkeit und Geziertheit kränkelnden Liebhaber, hinlänglich so machen.

Das werden wir aber nicht erreichen, wenn die Kunst für die Masse der Gebildeten im Volke auf ewig das verschleierte Bild von Sais bleibt. Wohl aber wird dieses Streben Früchte tragen, wenn die wirklichen Träger der Kunst und ihrer Wissenschaft, wenn Künstler und Kunstgelehrte sich entschliessen, dem grossen Publikum näher zu treten, ihm das Erkennen der Musen in ihrer wahren Bedeutung zu erleichtern, nicht als Hüter verschlossener Schätze, als Wächter umgitterter Tempel ihren Beruf im Abwehren und Fernhalten zu suchen, sondern als freundlich leitende Führer den Verlangenden die Hand zu bieten, damit durch ihre Gespräche das starre Begaffen und Anstaunen sich in einiges Betrachten, in lobreichen und eben dadurch doppelt erhebenden Genuss verwandle.

Deshalb sollen *leitende Artikel*, welche sich verbreiten über das Wesen der Tonkunst, über den geschichtlichen Gang ihrer Entwicklung und ihre Stellung zu der Zeit, über die verschiedene Auffassung ihrer Schöpfungen, Aufsätze, welche der Bau der Werke älterer und neuerer Zeit und deren kunstlerische Bedeutung nicht blos für den Musiker, sondern auch für den Kunstfreund fasslich und durch sinnlich zu machen streben und durch anziehlicheres Eingehen auf Inhalt und Form zu deuten versuchen, wenn der Tondichter gewählt und welcher Mittel er gewählt, um seinen Gedanken Leben zu geben, welche Bedingungen zu würdiger Ausführung dieses Werkes sein auf dem Chore der Kirche, oder auf der Bühne des Concert Saales oder des Theaters hervorrufen, und so diesen allen eine Darstellung wählen, die zwar auf der Wissenschaft der Kunst beruhend, doch *die strenge wissenschaftliche Form vermeidet*, so dass ihre Sprache nicht blos

den Zunftgenossen, sondern der ganzen gebildeten Welt verständlich ist, und deshalb die Farben dem Gebiete des Schönen zu entnehmen trachtet, für welches sie ja eben werben will — solche Aufsätze sollen den Hauptinhalt der neuen Zeitschrift bilden und derselben ihren wesentlichen Charakter verleihen. Wir verkennen keineswegs die Schwierigkeit der so gestellten Aufgabe; jedoch im Vereine mit edeln Kräften, unterstützt von Männern, welche auf der Höhe ihrer Kunst stehen und von der Bedeutung derselben für die sittliche Bildung des Menschen durchdrungen sind, von denen wir vorläufig *F. Hiller* in Köln, *A. B. Marx* in Berlin, *J. Moscheles* in Leipzig, *Fétis* in Brüssel, *H. Lübeck* im Haag nennen, denen sich Prof. Dr. *Breidenstein* und Prof. Dr. *Hulmscheid* in Bonn, *C. A. Bertelmann* in Amsterdam, *Wilhelm* in Crefeld, *Winkelmeyer* in Heidelberg, und viele andere Künstler und Kunstfreunde in nah und fern angeschlossen haben, im Vereine mit diesen Männern verzweifeln wir nicht an der Lösung, wenn auch andererseits nur durch Annäherung an das vorgesteckte Ziel.

Bei der Verwandtschaft der Poesie und schönen Literatur mit der Musik werden die bedeutendern Erscheinungen auf dem Gebiete der *lyrischen* und *dramatischen Dichtkunst*, in sofern die letztern Anknüpfungspunkte an die Tendenz der Zeitschrift darbietet, ebenfalls in ihren Kreis gezogen werden, so wie die Aufnahme von Gedichten und novellenartigen Erzählungen, welche in näherer Beziehung zur Tonkunst und zu den Zwecken der Zeitschrift stehen, zur Mannigfaltigkeit des Inhalts beitragen dürfte.

Einen zweiten Abschnitt des Ganzen werden *kritische Aufsätze* und *Beurtheilungen von musikalischen Werken* und hervorragenden *Künstler Leistungen bilden.*

Die Kritik, als wesentliches Mittel zur Läuterung und Bildung des Geschmacks und zur Förderung eines ernsten Kunststrebens, soll auf keine Weise ausgeschlossen bleiben, allein in einem Hinblick auf die eigentliche Bestimmung der Zeitschrift kann und soll sie hier nicht eine vollständige Registratur alles Erscheinenden sein, sondern nur Würdigen besprechen, d. h. vor allem und in der Regel *wirkliche Compositionen* und Originalwerke, nicht die Fluth von Bearbeitungen fremder Motive, es müssten denn diese Bearbeitungen in Gehalt und Form einen erhöpferischen Geist bekunden. Hier müssen wir einen Umstand berühren, der leider nicht zu den erfreulichen gehört. Der Vorwurf der Unzuverlässigkeit den man der heutigen literarischen und artistischen Kritik macht, lässt sich, trotz der rühmlichen Ausnahmen, im Ganzen nicht abweisen. Wir schweigen von den offenbar niedrigen Triebfedern, welche nur zu oft die allgemeine Stimme denjenigen Verfassern von Beurtheilungen und Berichten zuschreibt, welche aus der Tagesschriftstellerei ein Brodhandwerk machen. Der eigentlich nagende Wurm, der an dem Ansehn der Kritik zehrt, der Todeskeim, dessen wuchernden Krast die wohlthätigen Früchte derselben ersticht, ist jener bündlerische Schulgeist, für den die deutsche Sprache kein entsprechendes Wort hat, den die Franzosen aber treffend, weil die Sache von ihnen herstammt, durch *Coterie*, *Clique*, *Camaraderie* in drei Synonymen bezeichnen.

Haben wir es nicht erlebt, dass gewisse Erzeugnisse sowohl der musikalischen als der dramatischen Literatur der Neuzeit fast durch alle Zeitschriften als Meisterwerke des Genius angepriesen wurden, welche nachher vor dem öffentlichen Schwurgerichte des Publikums durchaus nicht bestehen konnten? Ist es nicht vielen dieser Phönixe sogar so ergangen, dass sie, ossenbl der prophezeiten Triumphe, vor der Unbarmherzigkeit des Volksgerichts nicht einmal Gnade fanden? Sollen wir etwa Beispiele anführen? Man wird sie uns erlassen. Ein anderes Mal überströmen alle Blätter einer Zeitung wochen- und monatelang das gewöhnliche Bett der Berichte durch eine Fluth von Lobpreisungen einer und derselben Oper oder andern grösseren Composition; von hundert Orten her werden die grössten Erfolge gemeldet, so kundet andern herrt man ihrer Aufführung mit Sehnsucht entgegen. Endlich lost eine Anzeige das Räthsel: der Herr Verleger dieser Zeitung ist so glücklich gewesen, den Verlag besagten Meisterwerks durch grosse Opfer an sich zu bringen! — Das sind betrübende Erfahrungen.

Die Redaction hat es daher für unumgänglich nothwendig gehalten, erstens sich ganz unabhängig von der Verlagshandlung zu stellen (und diese letztere

ist ihr hierin auf die ehrenwerthesten Weise entgegen gekommen), und zweitens auch den Einzelnen von Kritikern gegenüber eine selbstständige Stellung einzunehmen, wenn diejenigen gewiss nicht für Anmassung erklären werden, denen die Ehrenhaftigkeit und Wahrheit der Kritik am Herzen liegt. Um diese unpartheilich zu erhalten, haben wir für diese Blätter folgende Grundsätze festgestellt. Die Musikalien-Handlung, in welcher die Zeitschrift erscheint, verzichtet auf die kritische Besprechung ihrer eigenen Verlagsartikel. Der Verfasser einer Beurtheilung bestimmt zwar, ob dieselbe *mit* oder *ohne* seinen Namen erscheinen solle; allein im *letztern* Falle behält sich die Redaction vor, wenn ihr eigenes Urtheil von dem ausgesprochenen *durchaus* abweicht, über die Zulässigkeit der Anonymität zu entscheiden, sie setzt den Verfasser davon in Kenntniss, welchem dann natürlich das Recht bleibt, den Abdruck der Kritik *mit* seiner Namensunterschrift zu verlangen.

Als *Berichterstatterin* soll die Zeitung, mit fortwährender Beachtung aller Bedeutenden in ganz Deutschland, vorzugsweise ein *Organ der Musiklebens am Rheine* und überhaupt *im Westen* — *Paris, Belgien, Holland,* und *London* eingeschlossen — bilden. Wir wünschen sie insbesondere auch zu einem *Vereinigungspunkt der Bestrebungen der zahlreichen Vereine* für Kirchen-, Instrumental- und Gesangmusik, der verschiedenen musikalischen Gesellschaften, Liedertafeln, Sängerbünde und ihrer Freunde in Rheinland und Westphalen und den Nachbarländern zu machen, und ersuchen die verehrlichen Vorstände dieser Vereine um gefällige Mittheilung ihrer Statuten, Programme u. s. w. zu wohlwollender Förderung des gemeinsamen Zweckes. Ferner werden wir den Fortschritten des *Kunstunterrichts* an den Bildungsanstalten für die Jugend, an Schulen und Universitäten, und der Wirksamkeit der *Conservatorien*, namentlich der *Rheinischen Musikschule zu Köln*, eine besondere Beachtung widmen. Das Tages- und Unterhaltungsblatt wird die anziehendsten Neuigkeiten und Mittheilungen aus der Kunstliteratur mittheilen, und auch dem *Scherzando* der heitern Laune die Spalten nicht verschliessen.

So glauben wir denn die Hoffnung nähren zu dürfen, dass bei der Liebe zur Musik, welche als eigenthümliches Erbtheil des deutschen Volkes alle Schichten der Gesellschaft durchdringt, ein Unternehmen, das diese Liebe immer mehr zu begründen und zu veredeln, die Kunst mit dem Leben, den Künstler mit der Gesammtheit der Gebildeten im Volke zu vermitteln strebt, als ein zeitgemässes erkannt werden und bei Kunstgenossen und Kunstfreunden eine wohlwollende Aufnahme finden werde.

Bonn, 5 Juli 1850. Prof. **L. Bischoff.**

Musikleben am Rhein.

Wir eröffnen hiermit eine Ausstellung von Bildern des musikalischen Lebens zunächst am Rhein, welche jedoch keineswegs auf den Werth historischer Gemälde Anspruch machen wollen, sondern eher einer Galerie von Genre- und Familienbildern zu vergleichen sein dürften. Ihr Zweck ist, vor allem erst einmal zu zeigen, ob und wie die musikalische Kunst eine Stätte in den rheinischen Gauen des deutschen Vaterlandes gefunden und was die Gegenwart an bestehenden Einrichtungen und verhandenen Hülfsmitteln besitzt, die auf die Förderung der Musik, sowohl in Bezug auf ihre Pflege als Kunst, als auf ihre Verbreitung im Leben des Volkes und auf die Bildung des Geschmacks und den Sinn für das Schöne, eine fortwährende Wirksamkeit ausüben.

So wie anziehende Bekanntschaften und ein gebildeter Umgang das gründliche Lehren nicht nur erheitern und angenehm machen, sondern vorzüglich dadurch zum Fortschritt der geistigen Entwickelung, und somit zu wirklicher Veredelung und Verklärung des Lebens wirken, dass sie das sonst weniger bemerkte und zerstreute Gute zu allgemeinerer Geltung bringen, dass die prononcirten Vorzüge Einzelner gewissermassen Gemeingut werden, dass Einer den Andern anregt und die Wechselwirkung des Gebens und Empfangens einen erhöhtigen Kreislauf des Guten bewirkt, und doch dieses Gute ungeachtet seinem scharfsten Feinde, dem Besseren, bloßstellt: so wird auch eine Darstellung des Musiklebens in den verschiedenen Orten einer Provinz die genauere Bekanntschaft mit alledem, was zur regen Förderung desselben beitragen kann, anbahnen, den Austausch der Ansichten über die zweckmässigste

Einrichtung musikalischer Vereine, Schulen u. dgl. veranlassen, und eben durch gegenseitiges Kennenlernen der Kräfte und der Art, wie sie verwendet werden, jene Wechselwirkung hervorrufen, welche sowohl durch freundliche Unterstützung als durch Nachahmung und edlen Wettifer dem Aufblühen der Kunst den geeignetsten Boden bereitet.

Die Thätigkeit des Menschen bedarf eine einmal einer steten Anregung, namentlich die künstlerische. Es ist zwar schön gesagt, und auch in vielen Hinsicht wahr, dass der Genius sich selbst genug sei, allein dennoch Genies, die ohne alle Anregung und Förderung durch äussere Umgebungen und Verhältnisse, wenn richtige Anleitung, Bekanntwerden, rechtzeitige Anerkennung, wohlwollende Beurtheilung noch mehr gehören, als blosse günstige Vermögensumstände, seinen Genius anhauft die Natur nur sehr selten, und es wird keinem Vernünftigen einfallen, alle Musiker vom Fach für sich selbst genügende Genies, alle fördernde und unterstützende Musikfreunde für unverwüstliche Enthusiasten zu halten. Wir bedürfen Alle der gegenseitigen Ermunterung zum Schönen wie zum Guten, sonst fällt die schwache Menschennatur gar zu leicht der Trägheit, oder im andern Falle der selbstsüchtigen Thätigkeit anheim, die da auf die Formel anhört:

Nur Eins ist Noth
Das ist das Brot.

Und doch hängt auch dieses im edlen Sinne genommen, also in unserm besondern Fall die ersteindige Existenz der Musiker und ihre Stellung in der Gesellschaft unauflöslich mit der Gestaltung des Musikleben überhaupt zusammen, mit der Entwickelung oder dem Stillstand desselben, mit seinem Erblühen oder Absterben in denjenigen Orten, welche nach Verhältniss ihrer Bevölkerung und Wohlhabenheit der Kunst eine Heimath bieten können.

Wo die Musik wenig ins Leben tritt, wo sie gar nicht oder nur selten zu öffentlicher Erscheinung gelangt, da verkümmert auch die Leistung der Künstler und ihre Lust und Liebe zur Sache, sie verlieren den Muth, die Strebe erlahmt, und sind sie etwa schon, wie dies so häufig der Fall ist, durch äussere Verhältnisse gebunden, sind sie an die Scholle gefesselt, oder haben sie nicht die Kraft sich loszureissen, wenn es noch Zeit ist, so gehen sie, — wenigstens für die Reife zur höhern Weihe der Kunst — in der Regel verloren.

Wie manches bedeutende musikalische Talent ist nicht auf diese Weise zu Grunde gegangen! Und nichts ist traurigeres, nichts greift dem gebildeten Menschen so erschütternd ans Herz, als der Anblick eines verkommenen Künstlers. Jeder Blitz des Genies, der in einzelnen Augenblicken noch einmal aufzuckt, dient dann nur dazu, uns die gräuliche Nacht um so schwärzer zu zeigen, in welche der Arme versenkt ist. Leicht ist allerdings freilich die Welt fertig mit ihrem Verdammungsspruch; ohne was die Gesellschaft selbst an dem Unglücklichen verbrochen haben mag, das findet keinen Richter, da auch fragt Nimrod, wie sie die Wogenfülle des Stromes bewundert und preist, ohne an die tausend Quellen zu denken, die ihm zuflossen, so höhnt sie den versinkenden Bach und ahnet das nicht, dass Menschenhände ihm den Born des Lebens verstopft haben. (Fortsetzung folgt.)

Welches ist der wahre Prophet?

Eine kritische Frage! Die Leipziger neue Zeitschrift für Musik macht uns mit einem zweiten Propheten bekannt, der gleich dem ersten seinen Ruhm auf den Brettern sucht, welche die Welt bedeuten. Sie berichtet höchst lobpreisend über eine Oper von F. W. Markull, Musikdirector in Danzig, welche auf der Danziger Bühne in diesem Frühjahre drei Mal mit grossem Beifall aufgeführt wurden. Der Titel derselben ist:

Der König von Zion. Grosse historisch-romantische Oper in 4 Aufzügen von Jul. Frank. Musik von F. W. Markull.

Der Stoff der Dichtung ist ebenfalls, wie bei Meyerbeer, der Geschichte der Wiedertäufer entnommen. Johanna von Leiden, fanatisches Königthum und die Belagerung von Münster, bei welcher hier die grässliche Hungersnoth der tragischen Knoten knüpft, liefern die Hauptmomente den dramatischen Handlung. Ueber die Musik heisst es in der ohne genannten Zeitschrift unter anderem: „Im dritten Akt erreicht der Componist seinen Culminationspunkt; er bleibt hier in jeder Nummer zu vorzüglichen, dass

wir nur im Stande sind, einzelne wenige dieser Schönheiten hervorzuheben. — — Das Gebiet zeigt (zeugt) in Erfindung und Durchführung von der glücklichsten Inspiration des Tondichters. — Die Musik ist überall ungemein malerisch — von grosser dramatischer Kraft — — der melodische Fluss wirkt unwiderstehlich — dieses Tonstück brachte eine elektrisirende Wirkung hervor — Die Anstrengung wehklagender Greise, Frauen und Kinder durch die Speere (sic) vor Jehova's Tempelstern stellt sich in einem erhaben ihrenden Bilde dar" (auch nicht übel!) u. s. w. Am Schlusse des kritischen Berichts heisst es: der König von Zion (nämlich die Oper!), das hoffen wir bestimmt, wird sich Bahn brechen und vor deutschen Bühnen als ein echt deutsches Werk willkommen geheissen werden."

Dagegen wird in derselben Nummer derselben Zeitschrift Meyerbeers Prophet, oder vielmehr Meyerbeers Person, mit folgender kritischen Schmeichelei begrüsst:

„Was ist denn nun eigentlich erhört im Propheten? Denjenigen Leuten, die bisher wenigstens die Chöre für etwas gehalten haben —" (wir müssen zur Erläuterung hinzufügen, dass seit die ewige Frage nach den Herrn Kritikers Meinung alle Welt in Verlegenheit gesetzt, bis endlich eine nihilistische Stimme zu ausserst wegl, die Chöre seien dreckerhört) also diesen Leuten, meint er, „geht vielleicht noch einmal durch Anhörung von etwas wirklich Schönem eine Ahnung davon auf, was die Kunst vermag, und was sie demnach auch soll, und was reine Kritik, die nicht für Geld schreibt, sondern für Uebrigergegen streitet, von einem Operncomponisten verlangen darf, der eben so zärtlich für seine Mitgeschöpfer zu sorgen, als mit Gewalt gegen die gesunden Erzeugnisse gewisser Ardrer zu intrigiren versteht." — Kurz vorher ist von „Tonfreiern des Robert, Frivolitäten der Hugenotten und Spitzbübereien des Propheten" die Rede. In einer früheren Nummer heisst es wörtlich: Der Schöpfer dieses Werks (Meyerbeer) darf des Beifalls des modernen Publikums und der modernen Kritiker ebenso sicher sein, als auch noch nicht die Anziehungskraft der Geldsäcke bewährt hat, über die derselbe zum Heile der Kunst gebietet." Wir enthalten uns weiterer Bemerkungen über diese kolossale Anklage des ganzen heutigen Publikums wegen Bestechlichkeit! Dass die Kritiker nur zu oft von unedlen Beweggründen geleitet werden, ist leider eine sehr traurige Erfahrung — nur müssen wir nicht vergessen, dass zu diesen unedlen Triebfedern der Kritik nicht blos Geldsucht, Schmarotzerei und Liebedienerei, sondern auch Neid, Scheelsucht und eingefleischte Schulfuchserei gehören, dass aber das ganze moderne Publikum, welches der Meyerbeer'schen Oper Beifall spendet, nur den Geldsäcken des Componisten besoldet werde, und folglich seit dem Erscheinen von Robert der Teufel, der allein in Frankreich bereits noch an 400 Mal zur Aufführung gekommen, fortwährend auf Kosten des Tonsetzers zum wenigsten freien Eintritt und treffliche Bewirthung genossen habe, dieser Voraussetzung ist doch etwas mehr als naiv! Um den Geist seiner Beurtheilung völlig zu charakterisiren, spricht der Verfasser derselben am Ende den Zweifel aus, ob „eine mit solchen Mitteln betriebene Propagande des hebräischen Kunstgenusses Erfolg haben werde?" — Freilich, der Jude durfte nicht unerwähnt bleiben — die Berliner Kreuzzeitung wirkt!

Ist dies die Kritik, welche „für Ueberzeugungen streitet", so fällt der Zweifel, ob etwa „mit solchen Mitteln betriebene" Verbreitung einer persönlichen Ueberzeugung Erfolg haben könne, schlagend auf sie selbst zurück. Von dem Musiker und musikalischen Kunstrichter sollte nur durch wenigstens erwarten, dass er den richtigen Ton treffen könne.*)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

London. Am 9. Juni fand im königl. Theater die erste Aufführung der neuesten Oper von Scribe und Halevy: *La Tempesta* (der Sturm) statt. Der Text ist nach Shakespeares Sturm bearbeitet, war ursprünglich französisch geschrieben und, wie die *Times* behauptet, für Mendelssohn bestimmt. Die Handlung ist in drei Akte zusammengezogen. Ariel ist eine weibliche Person geworden (die Tänzerin Carlotta Grisi), Caliban tritt dagegen bedeutender als bei Shakespeare hervor. Die Oper hat gefallen, Dichter und Componist wurden gerufen, nach ihnen der Orchesterdirigent Brifr, und endlich

*) Wir werden in den nächsten Nummern eine ausführliche Analyse und Beurtheilung des Propheten geben.

der Theaterdirektor Lumley. Henriette Sontag gab die Miranda, Lablache den Caliban. Die Schlussdecoration bildet ein Schiff, welches die versöhnten Parteien besteigen, um nach Italien zurück zu kehren. Als Rubini vor einigen Wochen in England landete, um in London die Einstudirung zu leiten, fand er schon einen Abgesandten des Direktors Lumley vor, der ihn nach London in ein reich möblirtes Haus führte, ihm Dienerschaft und Wagen und Pferde zur Verfügung stellte, und ihn fragte, ob er französisch oder englisch bedient sein wollte. Hr. Lumley scheint es zu verstehen, mit Künstlern umzugehen!

Amsterdam. Wir haben vom 13. bis 16. Juni ein grossartiges Musikfest, veranstaltet von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, in Haarlem gefeiert, in der dortigen Hauptkirche mit der berühmten Orgel. Am ersten Tage Wettgesang von achtzehn Liedertafeln (die *Estonia* aus Amsterdam erhielt den ersten Preis), am zweiten Tage in der ersten Abtheilung vereinigte Männerchöre, in der zweiten gemischte Chöre von Bach, Mendelssohn etc., dabei Solovorträge auf der Orgel, am dritten Tag *Elias* von Mendelssohn. Sie erhalten mit nächstem einen Bericht über dies interessante Fest. (Er wird uns sehr willkommen sein. Die Redaktion.)

Beiträge und Berichte für die Musik-Zeitung, um die wir besonders auch die verehrten Musik-Vorstände in den Städten der Rheinprovinz und Westfalens freundlichst ersuchen, so wie Einsendungen von Musikalien werden unter folgender Aufschrift erbeten:
An die Redaction der Rheinischen Musik-Zeitung (Musikalien-Handlung von M. Schloss in Köln)

In der Buchhandlung von **F. Lehne** in Elberfeld ist erschienen:

Deutsche Volksliedertafel.

Eine Sammlung von Liedern u. Gesängen für Männerchöre
herausgegeben von **F. G. Kiaer**
1. Heft. Preis 3½ Sgr.

Die Herren Componisten werden freundlichst ersucht, für die folgenden Hefte der Verlagshandlung geeignete Beiträge baldigst zugehen zu lassen, ausserdem werden noch leichte klangliche Gesänge für Männergesang, wie Motetten, Hymnen etc., die sich zur Aufführung in kleinen Städt- und Landkirchen eignen, gern aufgenommen in die Volksliedertafel-Ordnung.

So eben ist in meinem Verlage erschienen das von Herrn de Marchin mit so vielem Beifall in Concerten gesungene Lied:

Die Thräne.

Gedicht von C. Hofmer
für Sopran oder Tenor mit Piano
componirt von **F. Gumbert.**
Op. 35. Preis 7½ Sgr.

Ausgaben für Alt oder Bariton, ie wie mit Guitarrebegleitung sind unter der Presse.

Cöln, im Juli 1850. **C. Lockhardt**, Musikhandlung.

Neue Musikalien von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Crancon, H. Potpourri aus Martha f. Fltc u. Viol. Sgr.		25
— — Dasselbe für Fltc und Flete		25
Burgmüller, F. leichten Potp. a. Martha h. 4 ms		25
Schnotee, J. op. 92. Duetti facile et agrabili 2 4 ms		15
Vuon, Ch., op. 66. Fantasie a. Hugenotten f. 4 mains		22½

Für Pianoforte Solo.

Beethoven, L. v., Adelaide arr. f. H. Cramer		12½
Burgmüller, F. Goldener Melodienbuch. Sammlung v. Volks-, Opern- u. Tanzmelodien. 8 Hefte à		20
— — Martha — Quadrille über Themen aus Martha		10
— — Leichte Potpourris — Freischütz — Stradella à		15
Cramer, H., op. 51. Fantasien über beliebte Lieder:		
— — Nr. 1. Fischerwacht		12½
— — Nr. 2. Letzte Rose. Nr. 3. An Adelhaid à		15
— — Nr. 4. An Agathe von Abt		15
— — Nr. 5. Ungeduld von Curschmann		15
— — Nr. 6. Zigeunerleben		15
— — Op. 60. Fantasie über Themen v. Lavenia Berg		20
— — Op. 92. Fantasien über beliebte Themen:		
— — Nr. 1. La Mélancholie de Prume		17½
— — „ 2. Le Carnaval de Venise		17½
— — „ 3. Das Alpenhorn, von Proch		17½
— — „ 4. Defilirmarsch, von Strauss		17½
— — „ 5. Chant bohémien		17½
— — „ 6. In den Augen, von Abt		17½
— — Op. 95. Six thèmes célèbres d'opéras favoris en forme de fantaisie:		
— — Nr. 1. Ah vedrai da Pirata, de Bellini		17½
— — Op. 96. Fantasien über beliebte Themen:		
— — Nr. 1. Lebewohl, von Gordecke		17½
— — „ 2. Ballöffel		17½
— — „ 3. Von meinen Bergen		17½
— — „ 4. Die blauen Augen		17½
— — „ 5. Ständchen, von Schubert		17½
— — „ 6. Kriegers Lust		17½
— — Fulpiturie (mittelschwer).		
Nr. 20. Mozart, Entführung		20
„ 27. Weiner Damen. Nr. 28. Fra Diavolo à		20
„ 29. Die Jüdin. Nr. 30. Liebestrank à		20
„ 31. Belle, Ginevra. Nr. 32. Der Prophet à		20
Czerny, C., op. 802. Prakt. Fingerth. jeder Gattung, als nothwendiger Anhang zu jeder Kunstschule. Heft 1. Uebungen für die fünf Finger bei unbewegter Hand u. gleichgehaltenen Fingern. Heft 2. Die Unabhängigkeit einzelner Finger während gehaltener Tasten bei ruhiger Hand		25
— — Op. 803. 30 leichte Tonstücke für Anfänger 2 Hefte à		17½
Gurin, A., op. 6. Caprice-Nocturne		10
— — Op. 1. Etude de Concert		10
Herz, F., 55 blosse beliebte Tonstücke für den ersten Unterricht, mit Fingersatz und einer Uebersicht der nothwendigen Vorkenntnisse		15
Mayer, Ch., op. 125. La Gracieuse, Valse brill.		20
— — Op. 126. Seconde Galopp militaire		15
— — Op. 127. Humoresken. 3 Etudes		25
Vogt, Ch., op. 97. Fantasie über la Sonnambula		20
— Op. 100. Fantasie über Martha		25
— Op. 108. „ „ Lucia di Lammermoor		25
— Op. 112. Ernani		22½

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur: Prof. L. Unshelm. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Buch-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 2. **Cöln,** den 13. Juli 1850. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Das Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 11 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers E. Schlaun in Köln erbeten.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

Tricirisse plerum opus alunt.
Horat.

Gräßlich ist's, den Leu zu wecken
Schiller.

I.

Wenn je ein musikalisches Werk die Kritik in Bewegung gesetzt hat, so ist es der Prophet. Je weiter sein Lauf über die Bühnen geht, je lauter brausst es hinter ihm her; das Schiff durchfurcht mit seinen bunten Flaggen und lärmenden Böllerschüssen den Strom, die Ufer sind gedrängt voll vom schaulustigen Volke besetzt, aber während die Bergen vom Wiederhall des Jubels ertönen, theilen sich hinter dem Steuer die Wogen, schlagen mit grollender Brandung gegen die Ufer und sprützen ihren Schaum auf die staunende Menge.

Die Einen preisen in dem neuen Werke die redliche Verklärung der dramatisch-musikalischen Schöpferkraft; der Höhenpunkt der Tondichtung für die Bühne ist erreicht; nur die geschichtliche Oper, der aus dem Volksleben gegriffene und in der Anschauungs- und Gefühlsweise der Zeit wurzelnde Stoff, umkleidet von einer Musik, welche den weichlichen und gemüthlichen Standpunkt der Lyrik überwunden hat und sich zu echt dramatischer Wirkung sichtbarlich verkörpert, kann fortan uns befriedigen. Der Prophet wird die Gestalt der musikalischen Welt verändern, allen Grossartige, alles Erhabene ist in ihm — die Zeit ist erfüllt, die Oper feiert ihre Apotheose!

Die Andern fallen darüber her wie eine Meute über gehetztes Wild, sie gerathen in eine wahre Bravourkerwuth und schleudern den Bannstrahl der altklassischen Hierarchie gegen Dichter und Componisten, denn

— den schrecklichste der Schmerzen,
Das ist der Knoten in seinem Wahn!

Zwar meinen sie, wie z. B. Herr Dr. Krüger in der Neuen musikalischen Zeitschrift (Nr. 19, 20), dass „wer aus dem Heiligenschein sich niederrenkt in die Demuth, dem wird einmal in günstiger Stunde das eigne warme Herz im Preise siegen und er wird dieser befragen", um nämlich zu richtigem Gefühl und richtigem Urtheil zu gelangen. Sehr schön und sehr wahr. Aber was diktirt in dieser Demuth mein Herz dem ehrenwerthen Herrn Kollegen? Dass Scribe's Buch ein „niederträchtiges sei — spannend ist darin nur die Tollheit und Spitzbüberei — das dermaßen sind galvanische Zuckungen verstorbener Leiber — die Musik Dekamationsgeflüter, durch und durch nichtswürdig — der Prophet wird nur so lange leben, wie die Langeweile des satigerfreuenden Publikums einiger toll gewordenen Rendezvous — nur Eine gesunde Melodie! ein Königreich für ein Volkslied (!!) — nichts als lüsterner Zimmerlich, Schubladenmalerei, eitel eine leere Kalkwand, pariser Gesichtsmaler, Eindruck *per tonitrum et fulmen**) —

*) Gott bisweilen scheint sich Herr K. die Melodie auf die Weise *Ad nauseam* durch Anführung von Noten zu kosochen, oder

die Aufnahme dieser verurtheilten Oper ist ein Zeichen der Zeit. — Und wer das nicht von sich selbst weiss und so eigenem Leibe gefühlt hat (dass die Musik nichtswürdig ist), dem ist es nicht zu beweisen (!) — An den Hugenotten ist mein vor 6—7 Jahren ausgesprochenes Verdammungsurtheil arbeit nicht gäng und gäbe geworden (??), man lässt sich nicht irrte lernen durch Jeanneloque und Kritikasmen" u. s. w.*)

Lässt sich die Theilnahme eines Publikums, an dem man man stets Geschmack und musikalische Bildung rühmt, nicht wegläugnen, wie z. B. in Leipzig bei zwei und zwanzig Vorstellungen, so heisst es: „die Aufführung des Propheten gehört zu den gelungensten des hiesigen Theaters, und das Publikum spendet dabei den Leistungen der Ausführenden und der guten Ausstattung Beifall, ist aber von dem Werke selbst keineswegs so entzückt u. s. w. Unter den entschiedenen künstlerischen Unwerth sowohl des Textes als der Musik kann unter denen, die so der ächten Kunst festhalten, nicht einen Augenblick ein Zweifel sein."

---

vielmehr zu verdächtigen — welche so wie er sie aufführt, g d g es g vorgezeichnet in der ganzen Partitur auf diese Weise vorkommen — die eine ganz andere Melodie (in C mol) haben. Sollte aber vielleicht das er ein Druckfehler sein und Hr. K. die Stelle meinen zu welcher in Nr. 3 gegen Ende des *Allegro mod.* $^{2}/_{4}$ die Noten g d g d allerdings wiederholt auf *ad nos* vorkommen, so wird er doch wohl die Partitur einer Oper, über welche er kritisch abspricht, nicht so oberflächlich durchblättert haben, dass er nicht gesehen haben sollte, dass dieses g d als Mittelstimme in einem schon beim 14. Takte des *All. mod.* beginnenden vom Chor und Orchester 21 Takte lang durchgeführten Orgelpunkte auf g liegt, dass es ganz seiner natürlichen Auflösung (in c h d e es g g g d g C) nicht herausgerissen werden darf, und dass dieses g die Dominante von C mol nicht die Tonica von G mol ist, wofür Hr. K. durch die verfälschte Vorzeichnung (zwei Been statt drei) zu imaginiren, damit nämlich der mit der Oper noch unbekannte Leser den Wirr des Recensenten für begründet halte. Wo soll bei solchem Verfahren die Achtung vor der deutschen Kritik bleiben?

*) Die Charakterzeichnung der Hauptpersonen wird mit folgenden Pinselstrichen abgemacht: „Fidar rührselig, bitterlich schüchtern [?], nicht mütterlich. Berthe bäuerlich, leer — nicht jungfräulich. Der Prophet ein feiger Lügner, die Fremder Spitzbuben, der Volk niederträchtig."

So wenig wir die Vergötterungssucht der Ersteren theilen, so stark müssen wir nun gegen die Letzteren erklären, weil sie die Kritik — es lässt sich leider nicht milder bezeichnen — auf eine durchaus unwürdige Weise üben. Indem sie etwa, wenn auch im Ganzen wohlbegründete, Vorliebe für das Alte durch leidenschaftlichen Hass gegen das Neue darlegen. In dieser Leidenschaftlichkeit beurtheilen sie die Musik nach dem Text, oder umgekehrt, je nachdem es in ihren Kram taugt, und werfen mit Vorwürfen um sich, ohne an die Horazische Warnung zu denken:

— — O wie
Kopflos, gegen sich selbst ein heiles Gesetz
zu verfügen!

Denn wie kann der Kritiker, der das Spannende im Propheten nur in der „Unzucht und Spitzbüberei" findet, eine Aufführung des Don Juan ertragen? Welch einen Abscheu muss ihm das hohe *Ah* der Zerline im Finale des ersten Akts erregen! Bei dem *G* auf „*non morta*" hält er die Spannung auf keinen Fall aus, er läuft sicher davon. Wie muss er sich wehren des Balkoninterzetts in *A dur* von der Spitzbüberei, welche mit der neuen Elvira getrieben wird, unwillig abwenden! Und wollte er uns wohl in unserm Kraftstil sagen, was das Spannende sei in Figaros Herzeit von Anfang bis zu Ende? Sind Don Juan und Figaro deshalb „verurtheilte" Opern, selbst wenn ein Beethoven (nach Bettinens Briefen) gesagt haben sollte: er kennen und werden zu niwan sie in Musik setzen?

Wir erklären von vorn herein, dass wir Meyerbeers Propheten allerdings einer ausführlichen und gründlichen Betrachtung von Seiten der Kritik für werth halten und ihn für vollkommen berechtigt anerkennen, diejenige Theilnahme der gebildeten Welt zu beanspruchen, welche jede bedeutende Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst mit Recht verdient. Die Zeit, in welcher Napoleonische Gebote *il n cessé de regner!* Existenzen auszutrinken, ist in der Politik vorüber und in der Kunst noch nie dagewesen. Mit Marktsprüchen und Bannfluchen vertilgt man keine Partitur, und das Urtheil des Publikums lässt sich wohl notoyiren, noch nasificiren. Verfolgt den Robert und die Hugenotten mit Steckbriefen so viel ihr wollt; ihre einzige Antwort ist

fahrt von, wenn ihr könnt! und dabei treiben sie sich mehr polizeiwidrig nach wie vor auf allen Bühnen umher — unter dem Schutze des Publikums.

Freilich sind nach eurer Meinung „diese Publica nichtsnutzig, aufgefressen, faul u. s. w." und ihr, die „Wissenden", die es „an ihrem eigenen Leibe fühlen" und den Andern da unten „gar nichts zu bewehnen brauchen", ihr seid die wahren Richter.

Allen Respekt! doch nur die kleine, die einzige Frage beantwortet den Andern:" „Für wen ist denn eigentlich die Kunst da?"

Ihr werdet verlegen, ihr schämt euch zu antworten: für uns selbst! Ihr fühlt, dass ihr ein Theil des Volkes ein Theil der Menschheit seid, und dies Gefühl bringt euch hoffentlich zu Verstande und zu der Ueberzeugung, dass es mit der Kunst sehr bald vorbei sein würde, wenn die Berechtigung zum Eintritt in Parterre nur mit einem vierstimmigen Choral, in den Sperrsitz mit einer Fuge, und in den ersten Rang mit einem Räthselkanon erkauft werden dürfte.

Dem Zwecke unserer Zeitschrift gemäss geben wir einen Abriss der ganzen Oper, indem wir den Gang der Handlung, den Inhalt des Textbuchs mit der Musik zugleich im Zusammenhang betrachten, was bei Beurtheilung von Opern unserer Meinung nach immer geschehen sollte, da Text und Musik untrennbar sind. Nur wo die Partitur noch nicht vorliegt, mag bei ganz neuen Werken eine getreuere Darstellung gestattet sein; immer aber wird sie mehr nur die Neugierde befriedigen, als ein wirkliches Urtheil begründen können. Wir versuchen daher selbstständig unsern Weg zu gehen, zunächst unbekümmert um die bisherige Propheten-Literatur. Die Bekanntschaft mit der Oper setzen wir nicht voraus, denn wir schreiben nicht blosse für das Publikum von Residenzen und grossen Städten, sondern auch für diejenigen, welche die Oper noch nicht hören konnten und noch nicht im Stande sind, sich den theuren Klavierauszug für 12 Thlr. oder die noch theurere Partitur anzuschaffen, hoffen aber, dass auch jene, welche das Werk kennen, uns freundlich begleiten, da sie um so mehr im Stande sind, die von uns ausgesprochenen Ansichten über dasselbe zu würdigen.

Musikleben am Rhein.

(Fortsetzung.)

Eben so unläugbar ist die Wechselwirkung eines regen Musiklebens auf den musikalischen Unterricht, und wiederum des Unterrichts auf das Gedeihen jenes. Wo die gute Musik recht in die Oeffentlichkeit tritt, da wird auch die Theilnahme für sie ganz anders geweckt, da streuen sich die Samenkörner der Kunstliebe wie von selbst aus. Mögen auch, wie wir Alle wissen, menschliche Schwachheiten, Eitelkeit, Gefallsucht, Mode u. s. w. ihre Hand mit im Spiele haben, was thut das? Ist es nicht erfreulich, wenn das Schaam Mode wird? Am Ende läuft doch wirkt Alles doch mit, wie die kleinen Räder einer mannichfach zusammengesetzten Maschine: der gute Arbeiter zackt und glättet sie, und wenn nun der Meister kommt, sie so die rechte Stelle fügt und dann die Kurbel dreht, so greift auf einmal Alles trefflich ineinander zu einem gemeinsamen Zweck. Das freuet sich der Arbeiter, das spornt seinen Eifer, er setzt seine Ehre darin, immer gewissenhafter, immer genauer, immer gefeilter zu arbeiten, er betrachtet sich mit Recht als einen wesentlichen Rädel zur Wirkung des Ganzen, und so wird die Maschine immer vollkommener und da mit dem auch natürlich ihre Erzeugnisse immer trefflicher. Die Anwendung des Gleichnisses auf unsere Gegenstand liegt auf der Hand.

Ich kann deshalb nichts weniger leiden, als das hünstlerische, wegwerfende Absprechen über Kunstliebhaberei, über das Dilettantenum in Rausch und Bogen. Sein Zerrbild in blasirten Theezirkeln, seine Anmassung im Urtheilen mögt Ihr geisseln, wo Ihr sie findet; wollt Ihr ihn aber in allen seinen Erscheinungen zu den Todten werfen, so begrabt Ihr nicht nur die Kunstliebhaberei, sondern die Kunst selbst: sie wird mit Euch an der Krankheit des Narcissus, an der Selbstbewunderung dahinsterben. Ihr sprecht damit zugleich einem der mächtigsten Faktoren ihres Lebens, dem Vereinswesen, das Vernichtungsurtheil und wüthet in wahrer Verblendung

gegen Euer eigenes Fleisch, denn Ihr könnt weder ein Publikum herbeizaubern, noch den Beifall ostracyiren. Ihr macht die Kunst zu einer Mummerchen ohne Volk, und Ihr wollt ihr Reich ohne Steuereinnahmen verwalten. Wenn Ihr das konnet, so hängt Instrumente und Partituren an den Nagel und geht unter die Minister; man wird sich um Euch reissen, Fürsten und Völker werden Euch um die Wette vergöttern — ein bisher unerhörtes Wunder der Harmonie!

Doch zurück zu unsern Bildern des Musiklebens — wiewohl wir uns eigentlich durchaus nicht davon entfernt haben, denn die Hauptgruppen derselben werden uns eben jene Urteine liefern, welche in der Regel durch Kunstfreunde durch Liebhaber gegründet sind und vor allen Dingen durch sie erhalten werden.

Wir können und wollen diesen Schilderein nicht die glänzende Staffage von europäischen Berühmtheiten geben, noch sie in kostbare Rahmen von aneinander gereihten Virtuosen-Etiketten fügen; erstens haben wir keine grosse Residenzen und Höfe, sondern sind auf uns selbst und auf unsere städtischen Kräfte angewiesen, und zweitens können wir in dergleichen Berichten, die meist nur in veränderten Redensarten ein ewiges Einerlei wiederholen, durchaus nicht eine Schilderung von dem finden, was wir Musikleben nennen. Dies kann nicht durch einzelne, wenn auch noch so glanzvolle Erscheinungen geschaffen werden! Diese fliegen wie Meteore vorüber, deren feuriger Schweif in Duft und Nebel zergeht, eine augenblickliche Bewunderung erregt und allenfalls eine schöne Erinnerung hinterlässt. Was aber fortwirkendes Leben schaffen soll, das muss im heimischen Boden keimen und sprossen, das muss tiefe Wurzeln in ihm treiben; und das vermögen nur beständige, auf die Dauer gegründete Anstalten und Einrichtungen zu thun.

Wir werden mit Köln beginnen, die übrigen rheinischen Städte (Düsseldorf, Elberfeld, Barmen, Bonn, Coblenz, Mainz, u. s. w.) und auch die mittlern und kleinern folgen lassen — denn die Kunst ist nicht von der Statistik der Bevölkerung abhängig und wir haben sogar in Landgemeinden recht wackere Gesangvereine — dann in ähnlicher Weise das Musikleben in Westphalen, in Holland und in Belgien besprechen.

Es wird sich dadurch zeigen, was wir haben (und das dürfte auch für das entfernt wohnende Publikum nicht ohne Interesse sein), und was uns fehlt; auf jeden Fall aber die Ueberzeugung sich herausstellen, dass das Vereinswesen für die Musik von der grössten Bedeutung ist.

(Fortsetzung folgt.)

Rob. Schumann's Genoveva.

Es ist eine erbärmlich zu etikettirende Erscheinung in der deutschen Litteratur, dass ein Volk, welches eine vorwaltende poetische und musikalische Naturanlage, eine hinlängliche, kritische und ästhetische Bildung, eine reiche Geschichte nebst einer Fülle von Sagen und Mährchen, eine herrliche lyrische und dramatische Litteratur besitzt, im Fache der Dichtung für das musikalische Drama zu wenig leistet. Es ist als wenn ein Fluch darauf ruhete, sobald die schaffende Kraft eines deutschen Tonsetzers sich an einer deutschen Operndichtung ernsten Inhalts versucht, die Zahl der Opern, welche jährlich in Deutschland geschrieben werden, aber nach ein- oder zweimaliger Aufführung fast spurlos wieder von der Bühne verschwinden und echt glücklich sein müssen, wenn sie ihr Leben durch einen Klavierauszug fristen, ist ein trauriger Beweis dieser Thatsache — denn in der Regel war das Textbuch die Klippe, an welcher ihr Erfolg scheiterte. Ehren an thatsächlich ist es, dass so Manches in jedes Hinsicht hochgebildeter Musiker bei der Wahl eines Opernstoffes und bei der Beurtheilung der dichterischen Bearbeitung desselben, die künstlerische Einsicht, das ästhetische Wissen sowohl, als das richtige Gefühl für den dramatisch Wirkenden völlig im Stich lässt. So werden denn oft die besten Kräfte an ein Werk verschwendet, das den Keim des Todes schon mit auf die Welt gebracht hatte, und dessen öffentliche Aufführung nach seiner Vollendung die fleissige jahrelange Arbeit in der still schaffenden musikalischen Werkstatt plötzlich um ihren oft so wohlverdienten Lohn bringt. Es scheint als wenn unsere Musiker bei dem Entschlusse zur Composition eines Operntextes

zu sehr auf sich selbst vertrauten, ohne zu bedenken dass gerade die Begeisterung für Ihre Kunst ihr eigenes Urtheil leicht befangen macht, dass sie in dem lebendigen Drange zu schaffen die Macht der Musik, abgesehen von ihrem persönlichen Talent, überhaupt zu hoch, und die Mittel, durch welche diese Macht auf der Bühne zur Geltung zu bringen ist, zu niedrig anschlagen. Wie wäre es auch sonst möglich, dass bei der in Deutschland so allgemein verbreiteten Bildung sich nicht überall Freunde und warnende Rathgeber finden sollten, wenn der Componist sie nur suchen und befragen wollte?

Zu diesen Betrachtungen veranlassten uns die Nachrichten der Leipziger Blätter über die Aufführungen von Rob. Schumanns erster Oper Genoveva (zuerst am 25 Juni) und das Textbuch derselben, welches uns vorliegt. Nur über dieses letztere sind wir demnach im Stande ein eigenes Urtheil zu fällen; über die Musik können wir für jetzt nur die bedeutendsten Tagesblätter Stimmen zusammenstellen und unsern Lesern mittheilen.

Aus diesen und uns mündlichen Mittheilungen geht hervor, dass Schumann der Oper in seinem Werke eine neue Form zu geben versucht hat, indem er die bisher übliche recitativische Behandlung desjenigen Theils der Handlung, welche im Verhältniss zu dem lyrischen Elemente der Oper ausnahmsweise dramatisch genommen wird, verschmäht und aus der Oper verbannt. „Recitative im gewöhnlichen Sinne — sagt die neue Zeitschrift für Musik — finden sich nicht; das Recitativ im Takt, wie man es nennen könnte, ist an die Stelle getreten." Die Signale bestätigen ebenfalls diese Neuerung: „ein nach unsern Begriffen wesentlicher Bestandtheil der Oper fehlt fast ganz, es ist das Recitative, an seine Stelle tritt eine Art recitirender Gesang, den man *Arioso* nennen könnte, da er taktmässig erfolgt."

Ueber den erfehlten Erfolg dieser neuen Form sind alle Berichte, schriftliche und mündliche, einig. F. Brendel hält zwar den Gedanken an sich für einen Fortschritt, er meint: das Werk bezeichnet den ersten Schritt aus dem Bisherigen heraus und es wird weiterer Beobachtungen und Erfahrungen bedürfen, um den versuchten Fortschritt wirklich zu Stande zu bringen" — (womit wir keineswegs einverstanden sind, und zwar, um es hier kurz auszusprechen, nur dem Grunde, weil mit dem Herauswerfen des Recitativs der letzte Rest eines selbstständigen, über dem Orchester stehenden Gesangs, welchen die neuere Operomusik noch übrig gelassen, vollends verschwindet und die Oper völlig zu einer Instrumentalmusik mit Begleitungen menschlicher Stimmen gemacht wird) — allein er fügt hinzu: „Der Componist hat mit diesem ersten Wurfe das Ziel noch nicht erreicht. Die durchgängige Vermeidung der Recitative verleiht dem Werke eine Schwerfälligkeit anderer Art. Schumann ist in ihm fortwährend bedeutend, er behandelt Alles und Jedes mit gleicher Sorgfalt, und das Geistreiche wird dadurch zu einer monotonen Folge. Ein Hauptgebrechen in dem Werke ist darum der Mangel an Licht und Schatten."

Noch weniger verhält äussern sich die Signale: „Eine gewisse Monotonie ist meistens da nicht wegzuläugnen, wo an die Stelle des Recitativs jene Neuerung tritt; die Handlung wie die Musik schleppt sich bei solchen Stellen bis zur Ermüdung hin." — Andere sprechen aus demselben Grunde eine Einförmigkeit des Ganzen und überraschendem Oratoriumstile.

Was wir so eben bei Gelegenheit der beabsichtigten Beseitigung des Recitativs in Parenthese bemerkten, scheint in der Schumannschen Oper selbst schon seine Bestätigung zu finden. Denn alle Berichte stimmen über das erdrückende Vorherrschen des Orchesters überein.

„Die Eigenschaften — sagt F. Brendel —, welche Schumanns Werke charakterisiren, sowohl das was sie auszeichnet, als auch das, was manchen neuerdings entgegen zu halten anfängt, finden sich auch hier: nur das erstere die Gesundheit, Frische und Kraft, die Originalität, von den zweiten ein allzugrosses Uebergewicht des Orchesters über die Singstimmen, eine allzuweitläufige Behandlung das ersteren gegenüber der letztern. Genauere Bekanntschaft mit dem Werke muss hier erst das Unzweifelhafte herausstellen." — Eben so die Signale, und ganz ähnlich der Referent der Europa: „Der Stil trägt den symphonistischen und oratorischen Charakter. Dem Ganzen wie dem Einzelnen fehlt noch das

dramatische Lehre, das klare Sonnenlicht des Tages. Die Oper ist reich an einzelnen instrumentalen Schönheiten, aber sie sind symphonistischer Art, sie bleiben versteckt und verschwinden als musikalische Einzelheiten, weil kein zusammenfassender Gedanke sie zu grossen Momenten sammelt, kein dramatischer Griff sie concentrirt und gipfelt. Der vorherrschende instrumentale Charakter nimmt auch die Stimmen der Sänger lediglich als Instrumente; nur die Chöre sind entschieden fertige Produktionen."

Die Chöre werden von Allen als der bedeutendste und gelungenste Theil der Musik genehmigt, ebenso die Ouverture. Allein selbst Blätter, welche die Oper eben so tief und warm empfunden, als originell ausgeführte Meisterschöpfung" nennen, zweifeln, ob sie sich Bahn brechen werde.

Bei den Aufführungen fehlte es nicht an mannigfachen Ehrenbezeigungen für den Componisten und an gespanntem Interesse, aber „es mangelte die rechte, innere Wärme, die Begeisterung, die andere Werke des Tonsetzers hervorgerufen haben." (F. Brendel).

Das Textbuch besprechen wir in der nächsten Nummer; wir müssen es leider für gänzlich verfehlt halten.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Köln. Am Sonntag d. 7. Juli fand eine von der musikalischen Gesellschaft und der Liedertafel veranstaltete Sängerfahrt auf dem Rhein statt. Ein reich bewimpeltes, besonders zu diesem Zweck gemiethetes Dampfschiff nahm um 7 Uhr Morgens die zahlreiche Gesellschaft von Künstlerinnen und Künstlern, von Freundinnen und Freunden des Gesangs auf und bald beginnt ein lustiges, geselliges Gewirr bei günstigem Wetter das ganze Verdeck, auf welchem die Klänge der Militärmusik mit allgemeinen Liedern und mit Vorträgen des Männerchors abwechselten. Die Fahrt ging zunächst nach Linz, wo der Dattenberg besteigen wurde, und von da Rheineck vorbei bis in die Nähe von Andernach. Eine schwimmende wohlbesetzte und wohlbewirthete Tafel bewegte sich im Angesicht der saftgrünen Weinberge, der Felsen und Burgen zwischen Brohl und Breisig unter der erfahrenen Hand des Steuermanns in ruhigem Takte und gut aufgefassten Tempo *Andante con moto* stromauf und stromab, und da der Rhein als Musikverständiger auch nicht zurückbleiben wollte, so sorgte er durch sechsundvierzigster Abgesandte für die gehörige Stimmung, wobei es ihm denn freilich auf die Erhaltung der gleichbleibenden Temperatur nicht immer genau ankam. Uebrigens erreichte er seinen Zweck so gut, dass selbst die Wirkung nichtrheinischer Strömungen und eine zudringliche Menge von tropfbarem Körpern die einmal gewonnene Stimmung nicht herabdrückte. In Remagen wurde die Apollinarisbrücke besucht, in deren untern und obern Hallen erstaunlich vierstimmige Männergesänge einen ernsten Wirkung machten. Bei weiterem Herabschwimmen verlieh der Vortrag von zwei jener fünfstimmigen Lieder, in denen Hiller die Sopranstimme auf so reizende Weise mit dem Männerquartett verbunden hat, der Fahrt die erhöhte künstlerische Zierde. Dann Fräulein Sophie Schlunn, erst vor zwei Tagen aus England zurückgekehrt, wo sie mit H. Sontag und Formes den Ruhm deutscher Gesangskunst von neuem verherrlicht hat, begrüsste mit „Wie ist die Welt doch so schön!" die rheinische Heimath wieder aus voller Seele, und mit der „Lorelei" schwang sich wie die Lerche ihre Stimme im Fluge der Triller auf, dass jedes Ohr und jedes Herz davon freudig erbebte. Kein Laut regte sich auf dem Verdecke, der Kampf der Radschaufeln mit den Wogen ruhte, der Rhein trug freudig still das schwebende Schiff, dem jetzt die volle Bewunderung wurde, die goldene Lyra als Wahrzeichen zu führen. Am Schlusse brach der Beifall in lauter Huldigung für die Sängerin und den Tondichter aus. Möchten wir doch Beide in Zukunft recht oft so unbeschwert erblicken, und unserer Wintermonate dasjenige, was ihnen durchaus noch fehlt, dadurch gewonnen werden! — Weiter hatten wir noch das Vergnügen, die bedeutende Violinvirtuosin, Fräulein Wilhelmine Clauss aus Prag, zu hören. Die noch sehr jugendliche Künstlerin trug eine Transscription von Heller („die Forelle") und eine Etude von Drusschenk trotz der Hindernisse, die das Instrument hat, mit Bravour und Ausdruck vor und erregte in allen Zuhörern den lebhaftesten Wunsch, ihr treffliches Talent recht bald in einem Connertsaale bewundern zu können.

Bei Bonn legte das Schiff zum letzten Male vor Arndts Hause bei. Der Sängerchor fragte: „Wo ist des Deutschen Vaterland?" und in dem donnernden Hoch auf den edlen Greis sprach die Zuversicht den Bewusstseins die Antwort aus: „Wenn auch jetzt nur in den deutschen Herzen, einst trotz alledem — wenn auch erst über Deinem Grabe — überall auf deutscher Erde!"

Unter dem Glanz sinkender Sonne und funkelnder Leuchtkugeln landeten das Sängerschiff mit ein brechender Nacht wieder bei Köln. Den Festordnern ein dankbaren Hoch!

Johanna Wagener, früher in Dresden, welche in Berlin auf der königlichen Bühne am 4. Juni die Donna Anna und am 6. die Rezia in Webers Oberon, später auch die Fidelio gesungen hat, wird als Sieger erster Grösse gepriesen. Herrlichen

Digitized by Google

Gestalt, ungemeine Kraft der umfangreichen Stimme, ein hoher Grad künstlerischer Ausbildung, inniges Verständniss der Rolle sollen ihre Darstellung der Anna zu dem Grossartigsten machen, was seit langer Zeit gesehen werde. In der That werde sie während der Scene, was in Berlin selten der Fall ist, mehrmal stürmisch gerufen. Eine Correspondenz in den Signalen stimmt jedoch den Ton etwas herab.

Jenny Lind gegenwärtig in Ems, soll trotz dem dass sie in London und Berlin alles Bitten wiederstanden hatte, in Stockholm doch wieder die Bühne betreten haben — jedoch nur in der Festoper, welche zur Feier der Vermählung des Kronprinzen von Schweden mit der Prinzessin Louise von Holland gegeben worden ist. Der Text dieser Oper ist von Isidor Iolle (?), die Musik von Peter Herrmann. Der Empfang der Sängerin in Stockholm, ihr Einzug auf einem mit vier weissen Rossen bespannten Wagen, Erleuchtung der Strassen, Streuden u. s. w. soll bei dem Volke einiges Unwillen erregt haben, der jedoch durch die Erscheinung in ihre Wohlthätigkeit gedämpft worden.

Berlin. Wilhelm Tschirch, städtischer Musikdirektor in Liegnitz hat „Eine Nacht auf dem Meere" für 4 Männerstimmen und Orchester componirt. Text von Stiller. Das Werk ist hier am 14. Mai aufgeführt worden und erhielt den für eine solche Arbeit von der Akademie für Männergesang ausgesetzten Preis von Einhundert Thalern. Der Inhalt ist folgender: Hymnen an die Nacht — Duett: glückliche Fahrt — Chor: Blaset frisch, ihr muntern Winde — Recitativ: Windstille — Matrosenlied: Solo mit Chor — Lied des Kapitäns: Heimath und Liebe — Sturm: Orchestersatz — Chor: Himmelhoch thürmen sich die Wellen — Rettung, Neu lacht das Glück, es schwand die Noth — Schlussfuge: Preis und Ehre deinem Namen.

Von Verdi's *I Masnadieri*, die Räuber, grosse Oper in 4 Akten, frei nach Schillers Räubern bearbeitet von Maffei, ist der Klavierauszug erschienen. — Was muss heut zu Tage nicht Alles zu Opernsujets herhalten! Es wundert eben, dass sich noch Niemand an eine Bearbeitung der romantischen Tragödie die Jungfrau von Orleans gemacht hat — Erscheinungen, Gesichte, tiefe Mystik und Romantik, Lager, Schlachten, Königskrönung, Teufels-Anklage, Dunner und Blitz, welche Momente für die Musik des Jahrhunderts! Nur der Schiller'sche Schluss müsste abgeändert werden: man könnte schlagen wir vor, die Jungfrau den Scheiterhaufen besteigen lassen, dessen Flammen zwar emporlodern, aber plötzlich durch einen Platzregen aus heiterm Himmel, welcher das ganze Theater überschwemmt, wunderbar gelöscht werden. Auf jeden Fall etwas ganz neues, noch nicht dagewesenes, — und wenn bei der ersten Aufführung dafür gesorgt würde (etwa durch Gratis Vertheilung von Regenschirmen), dass bei der Schlussscene das ganze Publikum in entzückter Täuschung die Regenschirme aufspannte, so wäre der Erfolg der Oper vielleicht gesichert.

Der König von Holland hat den Befehl erlassen, dass für das französische Theater im Haag alljährlich eine neue komische (?) Oper angefertigt werde. Den Text zu liefern ist den französischen Dramatikern überlassen, allein zur Preisbewerbung für die Musik werden nur Holländer zugelassen. Der Preis soll in einer grossen goldenen Denkmünze bestehen. Eine ähnliche soll fortan der besten Tragödie oder Komödie in holländ. Sprache anerkannt werden.

Warnung. Eine junge Künstlerin in Berlin war in der Theaterwelt eifrig unter ihrem eigenen, sondern unter dem Namen ihres Stiefvaters aufgetreten, ohne dass jemals Anstoss daran gefunden worden wäre. Vor einiger Zeit erhob der Polizeianwalt Anklage gegen sie wegen Führung eines falschen Namens. Der Richter erkannte dem Antrage gemäss auf fünf Thaler Geld-, oder acht Tage Gefängnissstrafe, indem ausgeführt wurde, dass durch Gebrauch und Sitte, wie sie nach Angabe des Vertheidigers der Angeklagten bei den Theatern, sogar bei der Aufführung in Berlin selbst seit Jahren herrsche, niemals ein Recht begründet werden könne. Der Polizeianwalt erklärte ausdrücklich, dass er die Angabe der Angeklagten zu besondern Nachforschungen benutzen und gegen ein Schauspieler Anklage erhoben werde, welche nicht ihren Familiennamen, sondern einen angenommenen Namen führten.

Neue Musikalien

im Verlage von

A. Diabelli & Comp. in Wien.

	Sgr
Chotek, Fr. 1. Rondinetto für Pianoforte Solo (Marino Faliero) op. 33	6⅔
— 15. Rondinetto für Pianoforte Solo (Die Zigeunerin) op. 69	10
Diabelli, A. Jugendträumen für Pianoforte und Violine op. 162. Nr. 35. 36 (Maria di Rohan) à	10
— Die Violinstimme dazu à	6
— Entrepe für Pfte. Solo (Macbeth) Nr. 480. 490 à	12
— „ „ „ „ „ Nr. 401	16⅔
Duchler, Th., 2 Marsch-Variationen, pour le Piano op. 68	28
— Quatrième nocturne pour le Piano. op. 69	13⅓
Eggbrand, Jul. Hymnen-Marsch f. das Pianoforte, op. 5	10
Geiger, Conr. Sehnsucht. Romanze für das Pianoforte op. 15	10
— Erinnerung an Schönau. Andante für das Pianoforte. op. 16	10
Hasslinger, C. 3 Morceaux de Salon p. le Piano, op. 71	25
— Aurora Walzer für das Pianoforte op. 72	10
— 3 Fantasie-Stücke, für das Pianoforte, op. 74	25
Munoch, L. Schlesischer-Marsch, für das Pianoforte	10
— Marien-Quadrille, für das Pianoforte, op. 2	10
Schubert, Fr. Fantasie pour le Piano à 4 m., op. 10	60

Digitized by Google

Tidl, A. Emil, Ouverture zu dem Lustspiel „Der Bubin", für das Pianoforte ... Sgr 15
— Romanze und Rondo ... 5
Winteele, Fd. 3tes Potpourri f. Pfte. über Themen a. Gudrun-Mozart, op. 15 Nr. 3 ... 17
— 4tes dito über dito, op. 15 Nr. 4 ... 15
— Der Frühlingsbote. Original-Melodie für das Pianoforte op. 28 ... 10
Schubert, Fr. Fantasie pour Piano et Violon, op. 159 ... 85
Drieschlidt, G. L. Abhandlung, Romanze u. Polacca per dueto con accompagn. di Pfte. op. 9 ... 35
— Il Rimprovero, fantasia per flauto con accompagn. di Pfte. op. 12 ... 30
Schubert, Fr. Introduction et Variations sur un thème original pour Piano et flûte, op. 160 ... 45
Duchler, Th. 4 Aspre-Marsch für Militair-Musik, op. 68 Nr. 1 ... 40
— Cuirassier-Marsch für dito op. 68 Nr. 2 ... 60
Monath, L. Schlick-Marsch für dito ... 35
Baumann, Al., Blumenlese 5 Heft, für 1 oder 2 Singstimmen mit Pianoforte, op. 16 ... 25
— Vor dem Gitterthor. Romanze für 1 Singstimme mit Pianoforte, op. 17 ... 15
Hofmann, C., Das Kriegers Tröstung für 1 Singstimme mit Pianofo.-Begleitung, op. 5 ... 10
Liebt, C. G. Lamentationen Jeremiae mit Physharmonika oder Orgel. 3 Hefte ... 150
Pohl, C. F. Waldlieder für 1 Singstimme m. Pfte. op. 5 ... 10
Pruch, H. Das Vaterunserbild und Widmung. 2 Lieder für 1 Singstimme m. Pianoforte, op. 160 ... 10
— Vesper. Lied für 1 Singstimme und Pianoforte, op. 151 ... 15
Schubert, Fr. Nachgelassene Dichtungen, Heft 45—48 ... 50
— Immortellen. Gesänge für Alt oder Bass. Nr. 1 bis 24 ... à 7½ u. 10

Neue Musikalien von Joh. André in Offenbach a. M.

Gesangmusik.

Sgr

Abt, F., op. 69. 4 zweistimmige Lieder mit Pfte. ... 25
— Op. 70. 10 leichte zweistimmige Lieder ... 25
Dieselben in drei Heften à ... 10
Sängerwahl, der deutsche. Originalkompositionen für 4 Männerstimmen von Abt, Speier, Mehring, Hellmann u. Schädel, 4 Hefte à ... 25
Abt, F., op. 67. 6 Lieder mit Pfte. (einzeln à 5 Sgr.) ... 18
Franz, R., op. 12. 6 Gesänge mit Pfte. ... 25
Hoffmann, J. E., Serena. Lieder von Speier, Abt. Stücken u. s. w. mit leichter Guitarrebegleitung 1 ... 15
Hesekiel, S., op. 4. 3 Lieder für Alt mit Pfte. ... 17½
Maehelung, F., op. 25. 4 Lieder mit Pfte. ... 15
Dieselben einzeln zu 5 und 7½ Sgr.
Speier, W. Der Trompeter für Bariton mit Pfte. ... 12½
Volkslieder mit Pfte. oder Guitarre
Nr. 1. Das lieben langen Tag ... 5
„ 2. Volkshymne, von Gellert ... 5
„ 3. Abschied an die Heimath. Tiroler Lied ... 5
„ 4. Die blauen Augen. Nr. 5. Letzte Rose ... 5
„ 6. Rheinweinlied von J. André ... 5
„ 7. Hauch vom Quadstein ... 5
„ 8. Lieder aus Dorf und Stadt ... 5
„ 9. Der Bullfitel ... 5

HAUPT-NIEDERLAGE
der
FORTE-PIANOS & HARFEN
von
S. P. Erard in Paris
in Cöln a/R.

Wir beehren uns anzuzeigen, dass Herr Sébastien Pierre Erard in Paris uns den alleinigen und ausschliesslichen Verkauf seiner rühmlichst bekannten Forte Pianos & Harfen für Deutschland übertragen hat, und wir demselben nun wohl assortirten Lager derselben hier am Platze unterhalten werden.

Durch diesen Uebereinkunft in den Stand gesetzt, besagte Instrumente unter vortheilhaften Bedingungen erlassen zu können, halten wir uns, indem wir jede nähere Auskunft zu ertheilen bereit sind, zu gefälligen Aufträgen bestens empfohlen.

Cöln, im Dezbr. 1849.

Jean Marie Heimann & C.

Das Lager befindet sich Marmilontrasse No. 19.
Comptoir: Marzellenstrasse No. 35.

Neue,
höchst interessante Tanzcompositionen
für Piano
von
J. Meyer.

			Sgr
Grazientänze,	Walzer		10
Erste Liebe,	„		12½
Der Stillvergnügte,	„		15
Frühlingsahnung	„		10
Der Mummenball	„		12½
An die Hoffnung,			15½
2 Polken,	„		5
3 Polken,	„		7½
Tonbilder, 9 al. leichte Stücke für Piano			20

(Die Orchesterstimmen der Walzer sind auf feste Bestellung zu haben.)

Alle Musikfreunde werden auf diese Epoche machende Erscheinung aufmerksam gemacht.

Leipzig, Juni 1850. Gustav Brauns.

In Verlage von Eduard Bisanek in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Aesthetik
der Tonkunst
von Prof. Dr. Ferd. Hand,
Geh. Hofrath in Jena.
2 Theile. 2. Ausgabe. Gr. 8. 56½ Bogen.
Preis 5 Thlr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von H. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von H. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro 3. **Cöln**, den 20. Juli 1850. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

II.

Nach einem kurzen Vorspiel des Orchesters (21 Takte Dominanten-Accord von G) hebt sich der Vorhang. Wir vermissen ungern eine Ouverture, welche die Hauptmomente der Handlung andeutete, wozu aus der Oper selbst sehr brauchbare Motive hätten genommen werden können, der Schluss derselben könnte ja immer einen Uebergang in die Introduction bilden; jetzt ist die Eröffnung durch gar zu leer und nichtssagend.

Wir befinden uns in einer ländlichen Gegend bei Dordrecht an der Maas. Ein Hirt bläst auf der Schalmei den Morgenruf, dem ein anderer in der Ferne antwortet; die Bühne füllt sich durch Landleute, welche auf die Arbeit gehen, Müllerknechte u. s. w.

Den Chor No. 1 *G dur* $^{6}/_{8}$ *Andantino pastorale* unterbricht das freudige Erwachen an einem schönen sonnenhellen Tag. Das Landvolk lagert und ordnet sich in Gruppen, um das Frühmahl zu nehmen. Im Vorspiel und den Zwischenspielen klingeln in den Oboen, Clarinetten, grossen und kleinen Flöte mit dem Pizzicato der Geigen die Glöckchen der Heerden. Die Sopran-Ireine überraschend mit der Melodie ein, welche Bratsche und Fagott unterstützen, während die andern Singstimmen nur harmonisch begleiten; am Schlusse jedoch nehmen die Bässe die Figuren des Violoncells und Fagotts mit auf und erklingen in absteigenden Sonnenzuhaine. Das Ganze ansprechend und lieblich. Man kann einwerfen, aber durchaus nicht das holländische Landleben charakterisirend. Richtig — ohne so wenig als Weigl und so vielen anderer Componisten Musik die Wahrheit des schweizerischen darstellt. Genug, dieser einleitende Chor ist ein achtes Idyllion, ein Bildchen heiteren Erwachens auf dem Lande; seine Melodien wollen nichts anderes bedeuten, als Thautropfen, welche von der Frühsonne hinschmelzen werden.

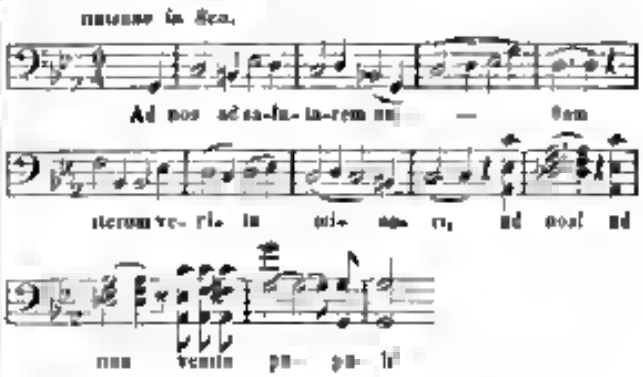
Bertha, ein Landmädchen, ist unter den Andern. Ihre *Cavatine* in *B*, welche auf den Chor folgt, kann füglich weggeblieben (im Leipziger Klavierauszug befindet sie sich auch gar nicht), sie ist nur eine Concession an die Sängerin, geschrieben im Anbetracht Stil, ein ansprechendes Salonstück ohne tiefere Bedeutung.

Während einem langen Vorspiele erscheint im Hintergrunde Fides, Johannes Mutter. Bertha eilt ihr entgegen und führt die Ermüdete nach der Vorderbühne. Fides umarmt und segnet sie und steckt dem Verlobungsring Johanns an ihren Finger. Das Orchester begleitet diese pantomimische Scene durch eine sanfte, grösstentheils von Blasinstrumenten ausgeführte Musik (*C moll* nach *C dur*). Aehnliche Stellen, in welchen das Orchester der Dollmetscher des stummen Spiels ist, kommen öfter vor und gehören meist zu den gelungenen.

Aus dem Wechselgespräch der beiden Frauen (theils Recitativ, theils *parlando* im Allegretto) erfahren

wir, dass Johann, ein wohlhabender Wirth in Leyden, Bertha, eine arme Waise, zur Gattin erkoren hat und dass dessen Mutter Fides die glückliche Braut ihres einzigen Sohnes zur Hochzeit abholen will, um ihr dann auch die Haushaltung, welche sie selbst bis jetzt geführt, zu übergeben. Allein Bertha, Unterthanin des Gutsherrn Grafen Obersthal, dessen Burgschloss man im Hintergrunde rechts vom Zuschauer erblickt, muss zur Heirath und zum Verziehen aus der Heimath erst den Grafen Einwilligung erhalten — Die Musik ist hier mit Recht und seit Gluck in dem Charakter der Gattung der komischen Oper gehalten, ohne dieswegen gefällig zu sein; am Schlusse des *Allegretto* der Fides das tiefe *b* auf „*mon fils nous attend pour ce soir*“ nimmt, es ist hier zu anspruchsvoll (mit dem deutschen Text vollends prätiös, wo es auf die Silbe A von „Abend“ fällt), es nimmt die Wirkung, welche die Anwendung des tiefen Brustlöne in der Rolle der Fides sonstehin so geeigneten ernsten und bedeutenden Stellen macht, bei dieser sehr oberflächlichen Situation vorweg, und wird somit musikalische Kokketterie.

Als sich die beiden Frauen dem Schlossen zuwenden, erscheinen auf dem Hügel links drei in schwarze Gewänder priesterartig gekleidete Männer, die langsam vorschreiten, während die Landleute ungeduldig sich noch ihnen hinwenden. Ein mysteriöses Vorspiel von Fagotten und Bassbrummen (*F moll* nach *As dur*) kündigt wie ein Orgelpräludium ihre Erscheinung an. Fides erfährt auf ihre Frage von Bertha, dass „diese schwarzen Gestalten“, in denen jenen schon nichts gutes ahnt („*mur figures sinistres*“) „Diener des Herrn“ sind, welche seit einiger Zeit in der Gegend das Wort Gottes predigen. Es sind die Prediger der Anabaptisten oder Wiedertäufer*) *Jonas* (Tenor), *Matthisen* (Bass) und *Zacharias* (Bass). Mit ihrem chorähnlichen Aufruf an das Landvolk:



„(Zu uns, uns huldreichgesandten Taufwassers kommt wiederum ihr Armen, zu uns kommt ihr Völker!“) erläutert das tragische Element herein, mit dem idyllischen Gesindel ist es verbei, das Ernst des Lebens mit allen den Gährungsstoffen, welche die Luidenschaft des Mosaiken aus religiösen und politischen Elementen bereitet, mit Einem Wort die Geschichte, und zwar ein grauenvolles Stück Geschichte kündigt sich an. Es zieht wie eine Gewitterwolke über dem heiteren Tage heraus und diese weicht von jetzt an hier zum Schlusse der Handlung nicht von dem Horizonte, auf ihrem Grund setzen sich alle Gestalten, alle handelnde Gruppen des Dramas so ab, wie die Gegenstände in der Natur bei Beleuchtung während der Gewitterschwüle gegen das düstere Grau des Hintergrundes abstechen.

Das Landvolk wendet sich andächtig ihnen zu, es erblickt in ihnen „vom Worte des Himmels Erfüllte“.

Sofort predigen die Drei, Einer nach dem Andern, den Bauern ihre Lehren und regen sie zur Empörung auf (*C moll* $^{6}/_{4}$ *con moto*):

---

*) Die Sekte der Taufgesinnten, von ihren Gegnern Wiedertäufer genannt, entstand in Folge der Reformation schon von 1521 an und hatte 1524 unter dem Volke am Niederrhein, in den Niederlanden und Westfalen bereits grossen Anhang. Sie verwarfen die Kindertaufe, die theologische Gelehrsamkeit, die bestehende bürgerliche Ordnung, ein neues heiliges Geschlecht erstehe in ihnen, jedem sei die Gabe der Weissagung und Auslegung göttlicher Offenbarungen verliehen, das innere Wort gelte allein. Niemand dürfe etwas Eigenes haben. Allen sei Allen gemein. 1533 kamen Joh. Bockhold aus Leyden und Joh. Matthisen aus Haarlem nach Münster. Daselbst trat ein Prophet auf, bewog und zwang die Bürger all ihr Gold und Silber zur Gemeinschaft herzugeben, blieb bei einem Aufstande. Nun wurde Johann aus Leyden (Bockhold) 1534 zum „Könige des neuen Zions“ gekrönt, als Joh. darauf (24. Juni 1535) Münster durch Verrath eingenommen. Doch die Lehre konnte nicht mehr unterdrückt werden, vielfach gestaltet breitete sie sich besonders in Holland und am Niederrhein aus (Mennoniten).

Die ihr düngt diesen Felder mit eurem Schweiss,
Wollt ihr endlich den Lohn für unsern Fleiss —
non dum ad nos venit!

Wollt ihr dies stolzen Schloss, von dem die Banner wehn,
In Zukunft demnächst oft gleich unsern Hütten sehn —
ad nos venit!

Zu lang' im Sklavenjoch habt am Boden ihr gebeugt,
Was erniedriget wat, wird erhöht!
Erhebet Euch!

Natürlich bildet diese Reden keine Cantilenen, sie können nicht anders als deklamirt werden, und die Begleitung ist vortrefflich. Die Fugatte, welche in der Oktave unter der Männerstimmen abgehrochenen Achtelfigurer in Sexten oder Terzen abstossen, die verzierten Pizzicati der Bässe, die schroffe Sechzehntelfigur der Bratsche und ihre grollenden Triller, die Bufe des Horns dazwischen — Alles dies giebt ein Bild der im Dunkel der Mystik zur Aufregung wühlender Leidenschaft, deren Zweck bei dem „Erhebet euch!" durch der aufsteigenden Dreiklang von *C dur* plötzlich in Wort und Musik klar wird.

Die Burren fangen an sich zu rühren — *All mod* ⁴/₄ *F dur* — sie treiben die Wiedertäufer mit Feuer an und diese verheissen ihnen Eigenthum, Abschaffung der Zehnten und der Frohne, Freiheit, Herrschaft über ihre Unterdrücker. Die Grubiber erhitzen sich (*C mol più mosso*) die Mauerer murmeln „sie haben Recht, Gott will es!" die Frauen, die bis jetzt geschwiegen, rufen ekstatisch „ja" dazwischen und „ihr habt die Macht! Vorwärts!" und während das *ad nos* der Wiedertäufer immer mahnender, das Grubiber der Weber von „Rache an der grausamen Herrn" immer aufstachelnder ertönt, erfüllt die Mauer Tod und Verderben über die Tyrannen und der ganze Chor fällt in die wilde Melodie *ad nos ad salutarem etc* ein, welche auf dem orgelpedaltiefen durchklingenden *G* der wirbelnden Pauke, der Bratschen, *I* Violinen, *I* Oboe und Bässen mit dem furchtbaren Unisono aller übrigen Instrumente und aller Singstimmen im schweren ⁴/₄ Takt hereinbricht.

„Malheur à qui nous combattrait.
Son supplice est tout prêt!"
Weh dem, der uns entgegen tritt,
Tod und Martern sind sein Loos!

Bei der zweiten Phrase in *F dur* aber bricht sie in der Mitte (nach *venite*) ab und das Landvolk ruft allein nur von 2 Posaunen, Fagott, und tiefen Flöten-, Oboen- und Clarinett-Tönen *pianissimo* begleitet, choralmässig mit einfacher Modulation (Sopran *es f es d*, Bass *es f g*) nach *G dur*:

„Dieu seul! Pardon!"
Gott selbst fällt den Spruch.

Das ist freilich gemacht, aber es ist schön gemacht.

Ein stark anschwellender Pauken- und Trommelwirbel führt unmittelbar darauf in ein erhaben rhythmisirtes *Allegro mod.* in *C dur*. Begeistert stimmen die Wiedertäufer den Hymnus an:

O vous des cieux! c'est la victoire,
Dans des combats enfin vous mène!
Les nations verront la gloire
Et ton saint Nom pour tous
Gelobt, o Herr! sei Ruhm und Ehren,
Gott der Schlachten, rufen uns nach!
Alle Völker werden dich verklären,
Ueber alle leuchten wird dein Licht.*)

Zu dem Unisono der Singstimmen machen die Violintremolen, welche mit der Melodie zweistimmig gehen, eine gute Wirkung. Das Volk, das sich mit Begeisterung, Streben und dgl. bewaffnet hat, wiederholt den Hymnus unter dem vollen Glanz aller Klangmittel des Orchesters und führt die drei Apostel im Triumph einher. Der Fanatismus erreicht den Gipfel:

„Zum Kampfe! Freiheit, dich wollen
Kühn wir erwerben,
Oder freudig für dich sterben!
Den Tyrannen Tod!
So will's Gott! (Beifall!)

Diese ganze Einleitung des Dramas ist sowohl in poetischer als musikalischer Hinsicht sehr gelungen; hier ist Leben und Wahrheit, schwungreiche Melodie, richtige Behandlung der Tonmassen. Natürlich ist der Chor in seiner wahren Bedeutung für die Oper aufgefasst, nämlich das Volk auf der

*) Wo uns die Uebersetzung von Brilmayer schwach schien, haben wir eine andere an ihre Stelle gesetzt, um den Eigenheiten des Textes so viel als möglich ihr volles Recht werden zu lassen.

Digitized by Google

Bühne in Wort und Musik darstellend, selbstständig, eingreifend in die dramatische Handlung nicht Lückenbüsser oder Füller des Sangesgangs. Die Geschichte, das historische Leben tritt hier sichtbar vor uns hin: diese Verheissung von Freiheit, Besitz und Herrschaft an Gedrückte und Geknechtete, diese Verkündigung von dem allen im Namen Gottes, das mystische Dunkel, welches die Töne über die Predigt der Wiedertäufer verbreiten, das Auserhaben der heiligen Schwärmerei bis zum fanatischen Wahn, das Alles ist hier in einem dramatisch musikalischen Bilde an vor Augen geführt, dass wir der grossartigen Auffassung desselben die Anerkennung nicht versagen können.

Während der letzten Takte ist der junge Graf von Oberthal mit einem Gefolge von Rittern und Trabanten unbemerkt aus dem Schlosse die Treppe herabgeschritten, um Bertha flüstert seinen Namen ihrer Schwiegermutter zu. Bei seinem Vortreten weichen die Landleute erschrocken zurück, er schilt die Wiedertäufer und verhöhnt ihre Lehre. Als er ihn mit den Worten antreten: „Weh dem, wer dir Herr, dessen Augen sich nur dem Irrthum öffnen!", erkennt er in Jonas seinen ehemaligen Haus- und Kellermeister, „der ihm seinen Wein stahl", befiehlt den Trabanten, ihn zu züchtigen und dann aus „unsichtbaren Gericht" aus seinen Augen zu entfernen, worauf die Wiedertäufer von Söldnern abgeführt werden.

Dieser Auftritt erscheint als ein grosser Missgriff des Dichters: er nimmt durch die Leichtfertigkeit, mit welcher er uns den einen Predigter der Anabaptisten als Dieb und Betrüger vorführt, allen die historische und auch mehr die poetische Wahrheit, er entzieht ihnen die ganze Theilnahme der Zuschauer, auf welche sie als Schwärmer, als fanatische Weltverbesserer eine gewisse Berechtigung hatten, und was der Componist zu einem tragischen Element emporgehoben, das zerrt der Textmacher zu frazzenhafter Komödie herab. Gewissenlose Betrüger können nur Abscheu, niemals Interesse, wenn es auch nur Mitleid, erregen, und Scribe raubt durch diese Leichtfertigkeit, die durch nichts nothwendig gemacht wird, seinem Drama ein hochdramatisches Stück geschichtlich-tragischer Grundlage. Wie anders hätte es sich gestaltet, wenn er diese Drei als wirklich in gutem Glauben Handelnde dargestellt hätte, als Opfer einer überspannten Ueberzeugung, als in Selbstäuschung Befangene, die sich in der That für gutbegeistert hielten. Allein er hat es ordentlich darauf angelegt, durch eine Menge von einzelnen charakteristischen Zügen, die durch die ganze Oper zerstreut sind, sie als die hervorragenden Heuchler, als habgierige, genussüchtige Egoisten hinzustellen, und hat dadurch die Empfindung der Zuschauer in ewigen Conflict mit der Empfindung des Volkes auf der Bühne gebracht, indem dieses in Jenen eine Wahrheit erkennt, die dem Publikum als Lüge vor Augen steht. Hierin erblicken wir den Hauptfehler in der Anlage des Textbuches.

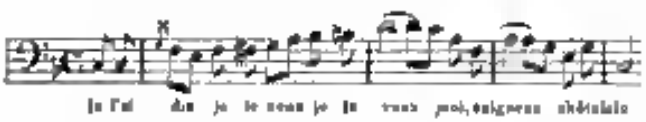
Dass Scribe die drei Apostel eben gezeichnet oder vielmehr gebrandmarkt habe, bloss um den höhern Klassen eine pikante Concession zu machen, als seien die socialistischen Ideen auch unseres Jahrhunderts überall aus den niedrigsten und unsittlichsten Beweggründen entsprungen, können wir kaum glauben. Er hat wohl dadurch den verhängnissvollen Verrath an dem Propheten motivirt und überhaupt dem Charakter dieses Helden des Dramas in der Schlechtigkeit Jener eine Folie geben wollen, auf welcher er reiner und glänzender hervortrete. Allein der Verrath hätte auch sehr leicht auf andere Weise in irgend einer Leidenschaft begründet herbeiführen lassen, und wenn die zweite Absicht den Dichter leitete, so vergass er dabei, in wie grosse Gefahr er dadurch seinen Helden selbst brachte, nämlich in die Gefahr, neben andern Gesellen für Ihresgleichen gehalten zu werden — was denn auch, wie die meisten Kritiken beweisen, in der Wirklichkeit nicht ausgeblieben ist. Unserer Meinung nach ist aber Johann der Prophet, für die Theilnahme des Publikums allerdings zu retten, wenn auch freilich jetzt nur durch geistvolle Auffassung und vollendeter Kunst das Darstellers dieser Rolle, was wir später zu zeigen versuchen werden. Wir wiederholen, nicht die Verzeichnung des Charakters des Propheten, sondern die Caricatur der drei Apostel, welche das historische Gerüst des Dramas tragen, diese Caricatur, die mit der eben erwähnten Scene beginnt, ist der grosse Fehlgriff des

Google

Dichters. Dass es in der wirklichen Welt Zeloten und Mucker giebt, welche allerdings „hörbar heilig“ erscheinen und doch gründliche Schufte sind, kann ihn auf keine Weise entschuldigen.

Graf Oberthal erblickt Bertha, sie nähert sich ihm schüchtern, erzählt in einer Romanze (*F dur* $^6/_8$) dass Johann, der sie einst aus dem Strome gerettet, sie zum Weibe erkoren habe, und bittet um die Einwilligung des Gutsherrn. Fides unterstützt die Bitte und so wird die Romanze mit ihrer naiv lieblichen Melodie zu einem Zwiegesang, dessen Wirkung auf das Gemüth des Hörers leider durch eine 10 Takte lange Schlussmodulation in Terzen und Sextengängen *a la Bellini*, wieder verwischt wird. Dass Meyerbeer das Widersinnige einer solchen Zugabe von Kehlenorgelei nicht fühlen sollte, ist kaum anzunehmen; um so mehr ist es zu bedauern, dass er dem verkehrten Pariser Geschmack so effectirte Kniefälle macht.

Trotz der Cadenz verlangt Oberthal, von Bertha's Schönheit zu schnöder Begier entflammt, seine Einwilligung. Ein Schrei des Entsetzens im Volke, und dann im dumpfen Ton des unterdrückten Gefühls der Ausruf (*All. agit. D mol* $^6/_8$): „Welche neue Schandthat! müssen wir uns diesem ehernen Joch beugen?“ Derb Oberthal tritt ihnen mit Trotz entgegen, den auch die Melodie ausspricht:



auf seinen Wink erbreiten die Söldner mit gestreckten Hellebarden vor, das Volk weicht zurück, er lässt die beiden Frauen Fides und Bertha in sein Schloss abführen und folgt ihnen.

Die Landleute stehen stumm und gesenkten Hauptes; da hallt aus der Ferne der Gesang der Wiedertäufer *Ad nos, ad salutarem undam etc* (in *D mol*), sie erscheinen auf der Treppe des Schlosses und breiten ihre Hände über das Volk aus, das vor ihnen das Knie beugt; ihre Gebärden richten sie drohend gegen die Herrenburg — das Orchester fällt *ff* mit dem *D dur-Accord* ein. Der erste Akt ist zu Ende; die Sühne der Wiedertäufer wird aufgehoben, Willkühr und Verhöhnung der Menschenrechte haben das Feld geräumt und wir sehen eine blutige Ernte.

Biographisches über lebende Künstler.

1. Jaques Fromental Halévy.

Dieser berühmte Operncomponist wurde im Jahre 1799 zu Paris von israelitischen Eltern geboren, sein Vater war ein Deutscher, seine Mutter eine Französin. In seinem zehnten Jahre wurde er als Gesangschüler in das Pariser Conservatorium aufgenommen, wo er reissende Fortschritte machte und zwölf Jahre all den ersten Preis erhielt. Von seinem dreizehnten Jahre an hatte er das Glück, seine musikalischen Studien unter der besondern Leitung Cherubini's fünf Jahre lang fortsetzen zu können. Nachdem ihm im Jahre 1819 nach der Einreichung und Aufführung seiner Cantate „Herminie“ die Akademie der schönen Künste den ersten Preis zuerkannt hatte, ging er auf Staatskosten nach Italien, wo Baini sein Führer in dem Studium der ältern italienischen Musik wurde.

Im Jahr 1822 kehrte er über Wien, wo er Beethoven besuchte, nach Paris zurück. Allein es dauerte lange, ehe er eine seiner grossern Tonschöpfungen zu öffentlicher Aufführung bringen konnte: zwei Opern, „die Zigeunerinnen“ und „Pygmalion“ mussten im Pulte verschlossen bleiben und sind früh den Weg alles Papiers gegangen. Erst 1827 ging seine Oper „der Handwerksmann“ in Scene, jedoch mit geringem Erfolg. Indess die Bahn war gebrochen und eine Gelegenheitscomposition, „der König und der Fischer“, welche zur Feier des Namenstags Karls X aufgeführt wurde, bewirkte, dass die *Académie royale* seine Oper „Clary“ annahm. Sie hielt sich einige Zeit auf der Tagesliste der grossen Oper. Auch seine nächste komische Oper „Der Dilettant von Avignon“ gefiel.

Hierauf erhielt er kurz hintereinander die Musik zu zwei Balletten, und brachte drei kleinere komische Opern zur Aufführung, „Yella“ — „Die Sprache der Musik“ — „Lafleur's Erinnerungen“. Die von Herold unvollendet hinterlassene Oper „Ludwig“ vollendete er mit Glück.

Dennoch brachte ihn diese grosse Thätigkeit noch nicht auf die Höhe seines eigentlichen Rufes; allein er ermüdete nicht und trat 1835 mit der Composition der „Jüdin" auf, welche denn endlich den glänzendsten Erfolg hatte. Ihr folgten im folgenden Jahre Der Blitz, 1837 Guido und Ginevra, 1838 Die Dreizehn, 1842 Die Königin von Cypern, 1843 Karl VI, 1844 Der Guitarrero, 1846 Die Musketiere der Königin, 1848 Das Thal von Andorra. Letztere Oper hatte wieder einen bedeutenden Erfolg und wurde zu Paris bereits 155 Mal gegeben. Im Jahre 1849 erhielt er „Die Rosenfee", und 1850 den „Sturm", über dessen erste Aufführung zu London wir bereits berichtet haben.

Die „Rosenfee" kennen wir auch nicht aus eigener Anschauung, nach Berichten aus Paris und Brüssel soll sie eins der schwächsten Werke Halévy's sein. Die „Stimmgabel" (*le Diapason*), eine musikalische Zeitschrift, welche in Brüssel erscheint und recht beachtenswerthe Artikel liefert, brachte jüngst einen Bericht über eine Aufführung jener Oper auf dem dortigen Theater. Halévy, meint der Bericht, „hat sich hier in die Manier Auber's gewerfen, aber ohne dessen Eigenschaften der Ursprünglichkeit, des unendlichen Schwungs, der Anmuth, Leichtigkeit und Charakteristik zu offenbaren. Man sieht wohl, dass die Partitur von einem Manne geschrieben ist, dem Bühnenkenntniss und Alles, was Form und Zuschnitt der Musikstücke betrifft, zu Gebote stehen, aber dieses Talent verhilft nur die Schwäche desselben in jeder andern Hinsicht. Die Handlung hat es mit einem Zauberer zu thun, der mit allen möglichen Geistern in Verbindung steht, allein trotzdem vergebens danach ringt, die Liebe einer jungen Sylvia zu gewinnen, welche ursprünglich nichts als Rosen liebt, am Ende jedoch die Leidenschaft eines morgenländischen Prinzen für sie theilt. Freilich streift diese Handlung manchmal ans Läppische; die Musik dazu ist, bis auf wenige Ausnahmen, durchaus unbedeutend. Man sucht vergebens nach einem Gedanken darin, die Melodien sind matt, zerstückelt und ohne Fluss. Aus Mangel an Begeisterung und aus Furcht ins Alltägliche zu fallen, sucht der Componist seinen Phrasen etwas Ueberraschendes, Unvorhergesehenes in Gang und Wendung zu geben, wobei er dann Harmonienfolgen gebraucht, welche der richtigen Theorie arg widerstreben; sie können den Beifall des grossen Publikums unmöglich gewinnen, und für das einigermassen gebildete Ohr sind sie eine Marter. Die Menge von Nachlässigkeiten in harmonischer Hinsicht dürften in der That kaum bei einem Dilettanten zu entschuldigen sein. Der Componist zeigt sich verschwenderisch mit Noten, aber geizig mit Gedanken."

Dagegen schreibt man uns aus London, dass seine erneute Oper „Der Sturm" fortdauernd ihre Anziehungskraft bewahre und wenn Mal hinereinander (etwas ungewöhnlichen in London) bei vollem Hause gegeben werden sei. Der Direktor Lumley, der die Sache grossartig treibt, hat auf seinem Landsitz ein feenartiges Fest zu Ehren Halévy's gegeben, bei welchem die Aristokratie der Kunst und des Staates zugegen war; auch von Louis Philipp und der Herzogin von Orleans sind die Landsleute Halévy und Scribe sehr zuvorkommend empfangen worden. Ei nun, in Deutschland wird ja auch wohl dann und wann ein Componist zu einer königlichen Tafel befohlen.

Bei Halévy's Abreise schrieb Lablache folgenden Siegreifvers in dessen Stammbuch:

Quando dall' altra sponda
D' Halevy la Tempesta!
Quelle fan piacer giocondo,
Ora fa pianer questa.

Zu deutsch etwa:

Wir sieht Halévy's Sturm
Den andern doch entgegen!
Die bringen Heiterkeit,
Doch er bringt ein laues Regen.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

° Köln, 17. Juli. Gestern fand im Casinosaale eine von unserm Concertmeister F. Hartmann veranstaltete Abendunterhaltung statt, in welcher die Damen Frl. S. Schloss und Frl. W. Clauss, und Capellmeister Hiller mitwirkten. Eröffnet wurde sie durch den trefflichen Vortrag des *G moll-Quintetts* von Mozart. Frl. Schlossmann von Lindner, von denen das Schlussfried von Moliqué den rauschendsten Beifall des zahlreich versammelten Publikums hervorrief. Ihre frische volle Stimme erschien durch die

genale Auffassung dieser kleinen lyrischen Stücke in erhöhtem Grade. Frl. Clauss spielte die grosse C dur-Sonate Op. 53 von Beethoven, ein Nocturno von Chopin (in Des) „Zum Wintermährchen" (?) von Dreyschock, und als freundliche Zugabe eine Composition von St. Heller. Wir begrüssen in ihr ein bedeutendes Talent, der geistvolle Vortrag bewegte der modernen Compositionen und eine vollendete Technik (vorzüglich glänzend in den Octavengängen) geben schon jetzt die Bürgschaft, dass die junge Virtuosin sich auf die Höhe der Kunst emporschwingen wird. Den Schluss machte die Sonate für Piano und Viol. Op. 12 Nr. 1 von Beethoven, ausgeführt von Hiller und Hartmann. Der Vortrag des *Andante con Variazioni* sprach am meisten an.

Baumscheid, 9 Juli. Der bergische Sängerbund feierte vergestern sein zweites Gesangfest. Aufgeführt wurden: 1. Hymne von Schicht, „Ringe sinken unter Dank und Freude". 2. Waldeinsamkeit von Fr. Königsberg. 3. Schlachtlied, Doppelchor von Schubert. 4. Die Mainacht von Jul. Tenzler. 5. Hymne an die Musik von Lachner. 6. „Wachet auf" von Kocken. 7. Kriegers Heimkehr von Storch. 8. Kriegsscene von C. L. Fischer. Betheiligt an dem Bunde sind die Vereine von Bliedrighausen, Lennep, Dhün, Wermelskirchen, Ronsdorf, Solingen, Remscheid, Berghausen, Herwegh, Hückeswagen, Bourscheid. Die Direction führten die Herren Musikdirectoren Lange und Tenzler. Die Aufführung war im Ganzen eine lobenswerthe, wiewohl allerdings manche noch junge Vereine Theil nahmen. Sie werden aber gewiss mit mir übereinstimmen, dass man bei dergleichen Festen nicht allzustreng in den Bedingungen der Zulassung zur Mitwirkung sein müsse; denn der Zweck ist ja eben, solche Vereine ins Leben zu rufen, schon gegründete zu gemeinschaftlichem Wirken heranzuziehen, allen Theilnehmenden zu zeigen, was durch eifriges, vereintes Streben erreicht werden kann, auf dass sie den Eindruck mit nach Hause nehmen, ihn weiter pflanzen und so dazu beitragen, dass die Liebe zur Musik und noch die Betheiligung daran in alle Schichten der menschlichen Gesellschaft dringt. Der Eifer, mit dem man sich den vielen anstrengenden Proben unterzog, war ein erfreulicher Beweis des regen Sinns für die gute Sache *)

*) Allerdings nicht zu streng, wenn es sich um Gründung einer guten Gesellschaft handelt; bei schon längst bestehenden Vereinen aber hatten wir eine gewisse Strenge bei der Zulassung für das beste Mittel, die Beständigkeit der Vereine zu sichern und die Theilnahme der älteren Mitglieder rege zu erhalten. Sonst theilen wir vollkommen die Ansichten des Herrn Correspondenten und begrüssen freudig den Sängerbund im schönen Bergischen Lande. Gerade solche reich bevölkerte und industriereiche Gegenden sind der wahre Boden für das Gedeihen und Wirken von Gesangvereinen; hier können sie weit mehr als in grossen Städten unendlich viel Gutes thun. Darum nur muthig fortgeschritten auf der betretenen Bahn. Ihr bergischen Sänger! Wie herzlich wird Euch jeder deutsche Bodenmann die Hand drücken, wenn er Euer Land durchwandert, und ihm aus den Fabriken und von den freien Plätzen hier die Gesänge der Arbeiter zu schönen Sommerabenden entgegentönen! Der wird dann Euer Werk sein, und gelingt Euch dann, so könnt Ihr gerechteren Stolz fühlen, als wenn Ihr auch goldene Pokale in Wettstreiten errungen hättet. D. Redact.

Leipzig, 10 Juli. Gade hat uns verlassen, er kehrt nach Copenhagen zurück, wo er mit einem neu zu organisirenden Orchester ein dem hiesigen Gewandhausconcert ähnliches Institut gründen wird. Er hat deshalb den Ruf nach Leipzig und einen andern nach Stockholm ausgeschlagen. Eine vierte Sinfonie (B dur) von ihm, so wie ein Trio für Piano erscheinen nächstens. (Signale.)

In Wien probirt man zu einer geschichtlichen Heldigungs- oder Krönungsoper, indem man nicht weniger als vier Titusse (man entschuldige den Rococo-Plural!) studirt, nämlich den Titus von Antonio Caldara (Wien 1734), den dito von Hasse (Dresden 1768), den dito von Naumann (Berlin 1769) und viertens den von Mozart (Prag 1790 zur Krönungsfeier Kaiser Leopolds II.).

Felicien David hat bekanntlich seine Composition der „Wüste" eine Sinfonie-Ode genannt. Nach einer Aufführung derselben sagte ein Franzose, der gern alle Bischen Deutsch an den Mann brachte, zu seinem Nachbar, einem deutschen Künstler: „wir haben gehört ein gut Sinfonie-Oede". Er ahndete freilich nicht, welche bittere Kritik seine Worte aussprachen.

Ein neuer Don Juan, das religiös-phantastische Drama des spanischen Dichters Don Juan Zorrilla, das den Titel Don Juan de Tenorio führt, ist in einer deutschen Uebersetzung von G. H. de Wilde, der in Mexico lebt, erschienen. Don Juan wird hier von der Macht der wahren Liebe bezwungen und geht durch die fromme Fürbitte seiner Geliebten Inez zur Glorie ein, während zeitgleich die Seelen der beiden Verklärten zum Himmel.

Der Berliner Witz macht sich über den Propheten her. Am unterhaltendsten (für 2½ Silbergroschen) soll das Hoftheater „Bremsuhr als Prophet, historische Oper ohne Musik. Frei nach Prutatah" sein.

Anzeige

Bei Abwesenheit des Herrn Redacteurs vom Druckort sind folgende Druckfehler in Nr. 2 stehen geblieben, welche wir zu berichtigen bitten:

S.	5	Z.	7	lies Burgen	statt Bergen
„	„	„	12	„ redliche	„ redliche
„	13	„	1	„ fuhrt	„ führt
„	„	„	6	„ nichtsnutzig	„ nichtsnutzig
„	12	Spalte	2	Z. 13 und 14 v. u.	lies zu rennutzung — hochgebildetes Bestber

Digitized by Google

Bei M. Schloss in Köln erschien:

Neueste vollständige, theoretisch-praktische

Gesang-Schule

der Conservatorien zu Paris, Brüssel und Neapel,

mit deutschem und französischem Texte

zum Selbst-Unterrichte

vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend,

in zwei Theilen

verfasst von

A. Panseron,

Professor des Gesanges am Conservatorium der Musik in Paris.

Ausgabe für Sopran	2 Bände.	Preis 8 Thlr	
„ „ „	1 Band	„ 4	„
„ „ Alt oder Bass	2 Bände	„ 6	„

Diese ausgezeichnete Schule hat einen so außerordentlichen Aufnahme gefunden, dass es überflüssig ist, Worte der Empfehlung zu sagen.

Für Deutschlands Liedertafeln und Gesangvereine

Bei **F. Kuhn** in Eisleben sind erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Deutsche Volksliedertafel. Eine Sammlung von Liedern und Gesängen für Männerchöre. 1. Heft. Preis 3¼ Sgr.

National-Freiheits-Liederhalle. Eine Sammlung der beliebtesten National-Freiheits- und Vaterlandslieder für Männergesang. Preis 3¾ Sgr.

Commers-Liederbuch für Deutschlands Liedertafeln. Preis 10 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage von C. Luckhardt in Cassel,

erschienen am 18. Juni 1850.

	Sgr.
Brunner C. T. Erheiterungen. Kleine Stücke über beliebte Melodien für das Pianoforte. Op. 152. Heft 3. Nr. 1. Rondino über Motive aus der Oper Martha von Flotow	7½
— Nr. 2. Variation Thema aus der Oper Stradella v. Flotow	7½
— Nr. 3. Volkslied „Sperl Stern am Himmel mahre"	7½
— Heft 4. Nr. 4. Melodie von Himmel „Ach bei schönsten Frühlingsmorgen"	7½
— Heft 4. Nr. 5. Mythen-Walzer. Melodien Strauss	7½
— „ „ „ 6. Palmsonntag über beliebte Lieder	7½
— 3 Morceaux élégantes et faciles en forme de Rondeaux sur des motifs tirés de l'Opéra Martha de Flotow pour le Piano. Op. 157. Nr. 1—3	10
Flöget. R. Blätter Tonbilder zum Unterricht brauchbar und der Jugend gewidmet für das Pianoforte. Op. 32. Nr. 4. Ballade	7½
— Nr. 5. Tarafahrt	12½
— Nr. 6. Marsch	10
Gumbert F. Das Thränen für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 35	7½
Mayer Charles. Souvenir de Naples. Grande Etude de Concert au Jouer du Tarantelle pour le Pianoforte. Op. 138	25
Tivendell H. 3 Lieder (Wahlspruch, Wiegenlied, Abschied) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4	15

Neue Musikalien

im Verlage von

G. E. Meyer jun. in Braunschweig.

Beethoven. Sinfonie Nr. 1. f. Pfte. Solo. 1 Thlr. — Nr. 2. Thlr. 1,10 und Nr. 3. Thlr. 1,15. — 3 Quintetten f. Pfte. Solo. op. 59. à Thlr. 1,5.

Fenen, A. Liebesangestänge aus der Oper „der Troubadour" für Sopran, Tenor, Bass mit Pfte. à 15. 10. 5 Sgr.

Kross. 24 Duettinen für Anfänger im Cello-Spiel, op. 42. 2 Hefte à 20 Sgr.

Oberthür de. Neueste Pianoforte-Compositionen. Chant d'amour. 15. 2gr. — Les Confidences. Rêverie. 12 Sgr. — Air Caprice sur Don Juan. op. 18. Thlr. 1. — La Calabraise. Tarantelle. op. 19. 22½ Sgr. — Le inquiétude. Rondo. 15 Sgr. — Sonate-Simphonie. op. 21. Thlr. 1,15.

Moehler, 2 Lieder f. Sopran od. Tenor m. Pianof. op. 8. 20 Sgr.

Litolff, Impromptu g. E. op. 50. 20 Sgr. — 3 Lieder ohne Worte f. Pfte. op. 51. à 22½ Sgr. — 3 Lieder f. Sopr. oder Tenor mit Pfte. op. 52. 20 Sgr. — 3 Morceaux de Salon p. Viol. et Pfte. op. 53. à 25 Sgr. — Les Arpèges. Morceau de salon p. Pfte. op. 54. Nr. 1. 25 Sgr.

Müller, 3 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. op. 6. 17½ Sgr. — 2 Lieder f. Bass od. Bariton m. Pfte. op. 7. 20 Sgr. — 2 Lieder f. Alt oder Bariton mit Pfte. op. 9. 20 Sgr. — 3 Lieder f. Alt oder Bariton mit Pfte. op. 12. 20 Sgr.

Thomas, 2 f. oder f. Alt od. Bariton m. Pfte. op. 1. 17½ Sgr. Dieselben für Sopr. oder Tenor mit Pfte. 17½ Sgr.

Truhn, Heimweh. hom. Lied f. Bass mit Pfte. 7½ Sgr.

Winkler, Kantate ob. Lucretia Borgia f. Pfte. op. 20. 25 Sgr.

Bei **M. Schloss** in Köln ist erschienen:

	Sgr.
Horn, H. Abends. Lied für Bariton mit Pianoforte	10
Ergmann, A. Le Départ du Continent. Pensée sentimentale pour Piano	8
Karthe A. 4 Lieder für Alt m. Pianoforte. op. 2	12½
Müller E. 3 Lieder f. Bass oder Bariton m. Pianoforte-Begleitung. op. 42	20
— Herzens-Wunsch. Der Doctor von Bernastel	12½
Rinkel J. 6 Lieder f. Alt od. Sopran mit Pianoforte-Begleitung. op. 10	20
— Herzens-Frauzeln. Abschied	5
Koch E., Lieblichen Auge, Lied mit Pfte., f. Sopr. od. Ten.	7½
— „ „ „ „ „ f. Alt oder Bariton	7½
— 2 ernste Lieder mit Pianoforte für Sopran od. Tenor	15
— „ „ „ „ „ „ Alt oder Bariton	15
— Verlassen! Lied für Alt mit Pianoforte	10
Liste de Ch., 12 Etudes Mélodiques pour Piano op. 14. 2 Hefte à	25
Lund, Bernhard. Abends. Lied von H. Horn mit Begleitung f. Pianoforte. op. 5	15
Marcellhou A., la belle Agnès. Valse brillante pour Piano	12½
— La torrent. Valse brillante pour Piano	12½
— Indiana. Valse brillante pour Piano	12½
Navarro, L. Musique de l'Opéra le Prophète p. Piano	17½
— Marche et Valse de l'opéra le Prophète pour Piano	12
Tausch, J. 3 Lieder für Sopran od. Tenor mit Pianoforte-Begleitung. op. 4. N. 1	15

Alle in der Musik-Zeitung angekündigten Musikalien sind in der Musikalienhandlung von H. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Barthen, Hof-Buchhändler u. Buchdruckerei in Köln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 4. **Cöln,** den 27. Juli 1850 **1. Jahrg**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Ueber Form und Stoff der neuesten Sinfonien und Cantaten Musik der Franzosen.

Seitdem Beethoven auf den Gedanken gekommen, das bisherige Verhältniss des Gesanges zur Instrumentalmusik, wobei jener Hauptsache und Fähigkeit, diese nur Zugabe (wenn auch wesentlicher) und Begleiterin war, auch einmal umzukehren und die menschliche Stimme als das vollkommenste Tonwerkzeug in der Zusammensetzung des Orchesters als Theil desselben einzuführen, um durch die Vereinigung sämmtlicher Klangmittel die Wirkung der Instrumentalmusik bis auf den höchsten Punkt zu steigern — ein Gedanke, den er anfangs in der Fantasie für Klavier, Orchester und Chor (Op. 80) und später in der neunten Sinfonie (Op. 125) glänzend verwirklicht — dauerte es geraume Zeit, bis man in dieser Verschmelzung mehr als eine Neuerung oder gar Effekthascherei, bis man darin einen wirklichen Fortschritt, eine geniale Erweiterung der Sinfonieform anerkannte.

Dennoch blieb der Meister — sollte wie sagen einerlei Weise? — lange Zeit ohne Nachahmer; die Idee seiner Sinfonie mit Chören hatte seinen Schwung in so hohe Regionen genommen, dass die Kunstjünger mit dem Nachmacher sich begnügten, zum Nachdringen ohne die Flügel sich regen machten. Wir könnte es auch anders sein, da schon die Auffassung des gewaltigen Werkes so schwierig erschien, dass selbst die Kritik nur zaghaft in seinen Riesenbau einzudringen versuchte, und mehr lechzige Organe derselben noch im J. 1848, Ausdrücke wie z. B. folgende aussprachen: „Nachdem Beethoven die Leiden seiner Seele erzählt, wollte er sich zu dem Liede an die Freude erheben! Der Armer! Er fleherbaerrie sie herbei — er malte seinem bedrängten Herzen in der Einbildungskraft den Bruder mit dem lebenden Trunk vor, aber das Bild löscht den Durst nicht. So empfinden auch wir in diesem letzten Satze die Schillerische Freude nicht, sondern im Gegentheil den tiefen Schmerz über den hohen edlen Mäzen, der das Glück so sehr verdiente und es so wenig rein genossen hat."

Du lieber Gott! kann es denn ein reineres, höheres Glück geben, als das Bewusstsein des erhaffenden Genius, als das Gefühl des Herzschlages in den Augenblicken, wo die heilige Weihe der Kunst den irdischen Menschen umfängt, wo die beseligende Ahnung des Göttlichen ihn durchbebt? Wenn sie Beethoven doch nur nicht immer zum modernen Weltschmerzler machen wollten zum innerlich Zerrissenen! Ihn, der gerade dann am grossten ist, wenn er im Bewusstsein des Sieges über alles irdische Ringen, in demjenigen Seelenzustande schreibt, der die herbeiführt Klarheit des Geistes mit der grossten Befriedigung des Gemüthes vereinigt und folglich den allerschroffsten Gegensatz zu jener ihm angedichteten kranken Zerrissenheit bildet, der gerade dann am erhabensten ist, wenn er in dieser Stimmung der Seele, wie auf goldenen Bänder Wehr der Erde entheben, in die Saiten der Harfe greift und in die gehörten Weisen entweder dem gefallenen Helden die Krone der Unsterblichkeit darreicht (*Eroica—Egmont*), oder der siegenden Kraft den Triumph anerkennt (*C mol Sinfonie*), oder im Garten Gottes mit dem Hauche des Windes und dem Rauschen des Baches redet und den aus dunkeln Wolken stürmenden Segen des Himmels preist (*Pastorale*), oder den Jubel frohlicher Menschen einer Festfeier bereitet (*A dur Sinfonie*), oder endlich die

Menschheit auf einen neuen Berg Sinai mit sich hinauf reissen, wo „Millionen niederstürzen" und in himmlischer „Freude" verklärt dem „Vater über den Sternenzelt" zujauchzen. O Herr, wie schön ist diese Welt!

Es ist der Beethovenschen Musik ergangen, wie es den Wundern der Natur ergeht: im Sturm und Gewitter rissen sich die Gräser Gottes an, aber das Leuchten der Sterne, ein grösseres Wunder, wird kaum bemerkt. Und doch können die Menschen den Blitz machen, aber die Sterne erhalten an keiner, ist ihnen versagt. Es ist es denn auch in der Musik — unsere kunstbrillantesten Kunstjongleure verstehen es ganz gut, Sturm und Gewitter und ähnlicher Lärm zu machen und ganze Massen von Werken herauf und dorthinunter zu führen, aber — die Sonne am klaren hellen Himmel leuchten zu lassen, das sind sie nicht mehr im Stande.

Doch wir kommen in andern Aufsätzen auf diesen Thema zurück, denn Beethovens Musik soll nur recht oft beschäftigen, sein immerfrisches Wesen, nicht wie es im engeren Lehen, sondern wie es in seinen Werken sich theilt offen dargelegt hat, theils nicht ganz ohne lösen, ist auch lange nicht vollkommen begriffen, seine Partituren sind so reiche und tiefe Fundgruben, dass es sich schon der Mühe lohnt, sie immer wieder zu befahren und mit Freuden zu durchwandern, um noch verborgene Schätze zu entdecken oder die zu Tage gefunden von neuem zu benutzen. An dieser Stelle wollten wir nur ein der Hinweisung auf die Tiefe ihrer Ideen zu erklären versuchen, wie es gekommen, dass Beethovens Instrumentalwerke mit Ehren während eines langen Zeitraums keine Nachahmung gefunden.

Von 9—10 Jahren gab Mendelssohn-Bartholdy seine Sinfonie Cantate unter dem Titel „Lobgesang nach Worten der heiligen Schrift" heraus. Hier erschien allerdings etwas dem ähnliches, was Beethoven gegeben, sicher im Grunde doch etwas ganz anderes; denn abschen wir dies Werk Mendelssohns soll zu seinen besten zählen, es fehlt doch dem Ganzen trotz der einzelnen Anklänge nur der Cantate, welche in der Sinfonie auf der Zusammenhang haben, die Einheit einer Idee, wie sie sich durch Beethovens Fantasie (Op. 80) und durch dessen neunte Sinfonie zieht. Bei Mendelssohn ist die Cantate die Hauptsache und die Sinfonie nur eine Art von Eröffnungsmusik, von Ouverture dazu. Auch sträubt sich der Geist des biblischen Textes der Cantate gegen eine Charakteristik derselben in der gewöhnlichen Formen der Sinfoniesätze, dieser Geist verlangt wenn auch nicht den strengen Kirchenstil in Fugen u. s. w., doch eine kirchliche Tendenz, die unmöglich die drei Sätze einer Sinfonie hindurch festgehalten werden kann, wenn gleich die Durchführung derselben in Ouverturen dem Componisten z. B. bei den Oratorien Paulus und Elias gelungen ist.

Indem war Beethovens Musik bei den Franzosen, d. h. in Paris, heimischer geworden, und dort nahmen jungere Componisten den Gedanken der Vereinigung der Gesangs mit der Sinfonie wieder auf. Zu gleicher Zeit hatte sich in der musikalischen Welt eine Bewegung gegen die Oratorien, namentlich gegen ihren bühnlichen Stoff geregt — man verlangte nach einem Inhalt derselben, welcher mehr in der Anschauungs- und Gefühlswelt der gegenwärtigen Menschheit wurzelte, und entweder in neuem geschichtlichen Interesse näherer Zeit näher rückte, oder in reinem poetischen Gehalt allgemeinen und mit den Neigungen und Leidenschaften der Menschen überhaupt immerdar erscheinen, als jene mythischen Sagen oder die kirchlichen Dogmen. Was diese Bewegung in Deutschland für Werke veranlasste, unter denen Vortreffliches, übergehen wir hier. In Frankreich griff nie mit dem Gedanken der Bildung der Sinfonie durch Gesang zu nennen, und wir die französischen Künstler überhaupt leicht den Maass des Schönen zu überschreiten, das Grauenvolle für das Tragische, das Effektvolle für das Erhabene, der Sonderbare für den Originellen zu nehmen geneigt sind, so wurde auch in Bezug auf unsern Gegenstand der Gedanke Beethovens bis zur Aeusserstem erweitert, und erzeugte monströsen Kunstwerke, die ihn noch und noch bis zur Caricatur verzerrten.

Wir lasen Berlioz ein denkendem Musiker und geistvollem Tondichter gern Gerechtigkeit widerfahren, aber dass er zu Sinfonien, welche Gesang durchziehen, Stoffe wählte, wie „Romeo und Julie" und wir „Faust" ist ein Beweis von dem, was wir eben gesagt haben, es ist eine mannigfache Ausdehnung einer ursprünglich einfachen Idee, welche ihn dahin gebracht hat, dass er das Kind mit dem Bade ausschüttete, wie das Sprüchwort sagt.

Nur kann Friedrich David mit seiner „Wüste", die er Sinfonie Ode nannte. Er gab es ein dreitheiligen Werk, instrumentalistisch mit Solo- und Chorgesängen untermischt. Es schildert der Einzelne in die Wüste, die der Text schon „der Unendlichkeit und der Ewigkeit Inbrunst Bild" nennt, ein Gesang zur Verherrlichung Allahs ertönt — die Karavane

bricht auf, dazwischen ein heiteres „*Allons trottons, chemmons, chantons!*“ das vom herannahenden Sturm unterbrochen wird — Schreckbilder — „Allah! erbarme dich der Gläubigen!“, was dann auch nicht ausbleibt, da Dichter und Componist die Karavane noch in den beiden folgenden Theilen brauchen. Der zweite führt uns die Nacht herauf, ein Tenor singt sie an, worauf Instrumentalsätze *la fantasie orabe, la danse des Almées* (ägyptische Bajaderen) *la liberté au desert* folgen, in dem letztern, der die Freiheit in der Wüste feiert, reihen die Singstimmen drein: „Bleibt in euren Gräbern von Stein, ihr bleichen Bewohner der Städte!“ und zum Schlusse wünscht der Tenor in der *Rêverie du* nur aller Welt gute Nacht. Im dritten Theil lässt Herr David die Sonne aufgehen und den türkischen Priester, den er *Muezzin* nennt, auf Arabisch singen: „*El Salam Alek Aleikum el Salam*“; dann bricht die Karavane glücklicher Weise wieder auf und eine Verherrlichung Allahs schliesst das Ganze.

Wir haben es hier, wie der Leser schon gesehen, mit dem musikalischen Werth oder Unwerth der Composition nicht zu thun, sondern nur mit dem Ringen nach neuen Formen und neuem Inhalt der vereinigten Gesang- und Orchestermusik durch die französischen Tonsetzer. Unser C. M. von Weber benutzte im Oberon nur eine arabische Melodie für den Chor der Abendwache, Herr David gibt uns französische Melodie und arabische Worte — welch ein Fortschritt!

Nach dem Zug durch die Wüste stieg David's Fantasie immer höher; er wählte zum Gerippe seiner neuen Sinfonie-Oden-Werke zwei Kleinigkeiten, die Gesetzgebung „Moses“ und die Entdeckung von Amerika durch „Columbus“, und damit Niemand nach ihm sich eines grossartigern Stoffs bemächtigen könne, soll er im vorigen Jahre „das jüngste Gericht“ in Musik gesetzt haben.

Und doch hat er sich in der letztern Voraussetzung geirrt, denn bereits naht eine neue Form seine Schöpfungen zu überbieten: Oper, Oratorium, dramatische Sinfonie, Sinfonie-Cantate, Sinfonie-Ode, was will das alles sagen gegen das geheimnissvolle Dunkel des Titels: Mystère! — Es ist nicht anders, vor sechs Wochen fand zu Paris in der *Salle Ventadour* die Aufführung eines musikalischen Kunstwerks statt: Die Erlösung, Text von Emile Deschamps und Emilien Pacini, Musik von Giulio Alary — ein Mysterium! Darin ist Sinfonie, Oper, Cantate und Oratorium wunderbar (oder wunderlich) in einander verschmolzen.

Doch zuerst zum Titel zurück. Wenn man nichts Neues mehr aufzutreiben weiss, so durchsucht man, eben so wie der geschickte Kleiderhändler die Hofcostüme und Garderobenbilder der Bourbons und Valois durchblättert, die Jahrbücher der dramatischen Poesie und der musikalischen Litteratur, und so wie jener aus den bestaubten Mustern durch einen Schnitt da, einen Lappen dort eine neue Mode hervorzaubert, so schafft die rührige Gegenwart von Dichter und Tonsetzer aus den Urauffängen der dramatischen Kunst und ihren längst vergessenen Gebilden künstlerische Formen, in die sie dann den Geist der allermodernsten Musik giesst.

Mysterien nannte man diejenigen dramatischen Vorstellungen, welche zuerst gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Frankreich unter der Regierung Karls VI (um 1380) aufkamen und in denen der Ursprung der neuern dramatischen Kunst, des Schauspiels wie der Oper, zu suchen ist. So wie sich aber das Drama bei den Griechen aus der Verehrung der Götter entwickelte und ursprünglich die religiösen Feste verherrlichte, so entsprangen auch die Mysterien aus der christlichen Religion, und den Stoff lieferten allein die Geschichten des alten und vorzüglich des neuen Testaments, so wie einige Legenden von den Aposteln und den Heiligen der Kirche. Die erste Veranlassung dazu war eine unselbständige, nämlich die Gesänge, welche die aus dem gelobten Lande heimkehrenden Pilger und Kreuzfahrer, theils einzeln, theils in einer Art von Zwiegesang öffentlich vortrugen.

Die aufführenden Personen hiessen *Frères de la Passion*, Bruder von der Passion, weil die Leidensgeschichte Christi den Hauptinhalt der Mysterien ausmachte; sie spielten und sangen anfänglich auf offener Strasse, späterhin in zu diesem Zweck bewilligten Räumen, die schon früh zu wirklichen Theatern eingerichtet wurden. Die Schauspiele hatten eine kolossale Länge, und waren deshalb nicht in Akte, sondern in Tage (*journées*) eingetheilt, wobei die Aufführung nur einige Stunden unterbrochen wurde, um Zeit zur Stärkung des Leibes durch Speise und Trank zu gehen. Das Erhabenste erschien dabei neben dem Fratzenhaftesten. Gott der Vater wurde auf einem hohen Gerüst sitzend dargestellt, von Engeln umgeben; daneben spielten die Teufel eine Hauptrolle, Pontius Pilatus trat als türkischer Pascha auf und Herodes als Heide. Historisch ist, dass mehrere Scenen gesungen wurden, theils von Einzelnen, theils sogar im Chor.

Der Stand der Rechtslehrer und Geschichtschreiber,

eifersüchtig auf den Erfolg der theatralischen Vorstellungen der geistlichen Brüder von der Passion, stiftete die Bruderschaft der *Clercs de la Bazoche* und erfand eine neue Gattung von Schauspielen, die *Moralités*, moralisch-allegorische Dramen, in welchen die verschiedenen Tugenden und Laster als Personen auftraten; es war dies eine Art von Uebergang von dem historischen Schauspiel zum bürgerlichen, natürlich im Geiste der damaligen Zeit. Wir erwähnen dieser Gattung hier, weil auch sie unsern Pariser Künstlern im J. 1850 mit zum Vorbilde gedient hat. So ernst das Sujet ursprünglich gemeint sein mochte, so komisch erscheint sie uns jetzt und konnte nur vom humoristischen Standpunkte aus einige Geltung haben. In einer solchen Moralité vernimmt man z. B. Schmarotzerei, Lenkerei, Gutegesellschaft, Aufbregesundheit, Ihnenaufzuwarten u. s. w. als Gäste bei Herrn Banquet. An einem Fenster des Speisesaals erscheinen Schlagfluss, Gicht, Podagra und Genossen, um die Schmausenden mit Schadenfreude zu belauschen. Banquet lädt sie ein, näher zu kommen, und nun entspinnt sich ein Streit, in welchem am Ende Ihnenaufzuwarten mit drei andern Gästen erschlagen wird. Banquet wird als Veranlasser des Mords vor den Richter „Erfahrung" geführt, zum Tode verurtheilt und dem Scharfrichter „Diät" überliefert. — Ein herrlicher Stoff für die Missouren der heutigen Mässigkeitsvereine!

Nach diesen historischen Vorbemerkungen werden unsern Lesern in Stand gesetzt sein, sich an der Wiederauffrischung jener mittelalterlichen Fratzen durch die Verarbeitung ähnlichen Stoffes zu einem funkelnagelneuen Tongemälde gründlich zu erbauen.

Das Mysterie des Herrn *Gruiro Afory* besteht aus einem Prolog, fünf Abtheilungen und einem Epilog — Alles Orchestermusik und Gesang.

Der Prolog enthält — die Einsetzung des Abendmahls und den Gesang der zwölf Apostel.

Scene des ersten Akts der Oelberg. Gebet Jesu (Arie mit Hornsolo), Erscheinung der Engel. Ankunft des Verräthers mit Soldaten und Volk, Schaudern des Volks beim Anblick Jesu, Zorn des Petrus, Gefangennehmung des Erlösers.

Zweiter Akt. Jesus vor dem Sanhedrin, Petri Verläugnung und Reue (Romanze). Selbstmord des Judas! (Wir wissen nicht, ob durch Instrumentalmusik oder durch die allmälig zugeschnürte Kehle eines Sängers dargestellt.)

Dritter Akt. Das Gericht. Die Geisselung (??) „Mystischen" Trio, gesungen von „Glaube, Liebe Hoffnung" mit Chor (da haben wir die allegorischen Personen wieder).

Vierter Akt. Die Völker auf dem Wege nach Golgotha, Klagen der Frauen, „cynischer" Chor des Volks, Romanze der Jungfrau Maria. Episode der Hirten, die ihre Heerde zur Weide treiben. Der ewige Jude. Simon von Cyrene!

Fünfter Akt. Die sieben Worte Jesu am Kreuze, der gute und böse Schächer. Anbetung der drei Marien und des Johannes, Arie der reuigen Sünderin Magdalena. Soldaten, die um den heiligen Rock würfeln (!!). Mystischer Chor der Sanien (!) — Erdbeben und Wunderzeichen beim Tode des Heilands.

Im Epilog verkündet eine Stimme vom Himmel die Auferstehung. Schlusschor. Hosianna!

Wenn sich nun die Pariser Kritik über die Musik zu diesem Mysterium bei theilweisem Lobe noch dahin äussert, dass Herr Alary, der sich nur mager von italienischen Schule hält, zu viel Intuition Melodie gegeben habe und dass im Ganzen der Stil zu wenig ernst gehalten sei, so werden unsere Leser leicht ermessen, dass dieser neueste Fortschritt in der Musik mit so rasender Schnelle bergab geht, dass der verblüffte Zuhörer kaum Zeit hat, sich wenigstens an den Purzelbäumen zu ergötzen, welche die musikalischen Kunstreiter dabei schlagen.

Der Himmel und der gesunde Geschmack des Volkes werden Deutschland hoffentlich vor dieser neuesten geschmacksverwirrenden Kunstfratze bewahren!

Fünftes allgemeines Musikfest der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst,

gefeiert in Haarlem den 13., 14. und 15. Juni 1850.

Die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ist mit dem Jahre 1850 in das 21. Jahr ihres Bestehens getreten. Sie zählt gegenwärtig etwa 1700 Mitglieder (der jährliche Beitrag ist 5 Gulden), hat ihre Hauptdirection in *Amsterdam* und zerfällt in 11 Abtheilungen, von denen wir als die an Mitgliedern zahlreichsten *Amsterdam*, *s'Gravenhage*, *Rotterdam*, *Utrecht*, *Haarlem*, *Dortrecht* und *Goes* nennen. Ausser dem, was ihr Name im Allgemeinen besagt, hat sie sich speciell auch das Vreaustalten von grossen Musikfesten zur Aufgabe gemacht. Derartige Feste erfordern bekanntlich bedeutende Geldmittel, und da nieuteugenäse die Gesellschaftskasse dasselbe beschaffen muss (nur Mitglieder haben Zutritt und zwar freien), so kam es, dass dem vierten bereits im Jahre 1842 in *s'Gravenhage*

hage, unter Anführung des bewährten und tüchtigen *H. Lubeck* gewirkt. Keine bis jetzt kein günstiges gefolgt war. Auch jetzt waren wir noch demselben wegen fortdauernder Ebbe in der Kasse vergeblich ausgeschaut haben, wenn man nicht in gewissem Modificirter das Mittel gefunden hätte, dem Uebelstande abzuhelfen. Der Zutritt zu der Musik Aufführungen an der beiden ersten Festtagen, deren Programm freilich wenig mit dem gemein hatte, was man herkömmlich unter Musikfest zu verstehen pflegt, wurde nämlich dem gesammten Publikum zugestanden, in so fern es sich als zahlungsfähig erwies, und vor der dritten Tag, wo ein Oratorium aufgeführt wurde, blieb ausschliesslich für die Gesellschafts-Mitglieder und deren Damen, für welche letztere jedoch abzufalle Eintrittsgeld reicht wurden musste.

Das Fest und Stift in der grosser herzlich (nur nicht christlich-orthodoxe) gehörter Harlpkirche zu *Haarlem* mit der prächtigen weltberühmter Orgel.

Wir übergehen die bei solcher Gelegenheit gebräuchlichen Empfangsfeierlichkeiten, Reden, Probe, Aufzüge &c. und wenden uns gleich zu den Aufführungen selbst.

Erster Tag. Liedertafeln-Wettstreit. Es waren 16 Vereine erschienen, aber nur sechs davon wegter es, der Kampfplatz zu betreten. Die Aufführung wurde gegen 7 Uhr Abends eröffnet durch *Mozart's* Ouvertüre zu „*Cosi fan tutte*", vorgetragen auf der (*horribile dictu!*) Orgel durch *J. P. Schumann*, Organist an diesem monumentalsehr Instrumente. „So machen sich alle", welch eine zarte Bewillkommnung der zahlreich anwesenden Schwerer und welch' trefflicher Wahl für einen Orgelvortrag! Hätten wir an Vorbedeutungen gegloubt, wie wenden argwöhnlich die Kirche verlassen haben, jedenfalls müssen wir jedoch sehr missbilligen, dass das Festcomité eine solche Wahl zugelassen hatte. Nach der Ouverture sangen die vereinigten Liedertafeln *Maenchner's* Liedesfreiheit, bieten zu erbleppend für das Feuer, das in Text und Composition liegt. Dann folgte der Chorsatz. Es nahmen daran in folgender Ordnung Theil:

1. Die Liedertafel *Wegs* aus *Haarlem*, Dirigent *J. A. Enschedé*, mit „Die Welt ist an erhön" von *C. L. Fischer* und *Chant triomphal „Que nos chants de victoire"* von *Denefve*. 2. *Frisia* aus *Leeuwarden*, Dirigent *Wanbert de Pauseau*, mit „Abschied" von *C. A. Bertelsmann* und *le Wasseaar* von *J. Kalliwoda*. 3. *Amphion* aus *Rotterdam*, Dirigent *Moritz*, mit „*De Geboortegrond*" von *J. F. Dupont* und „Wanderlied" von *J. Otto*. 4. Die Liedertafel aus *Rotterdam*, Dirigent *Heyne*, mit „Standrhrn" von *Eisenhofer* und den „Müllers Lust" von *C. Zöllner*. 5. *Euterpe* aus *Amsterdam*, Dirigent *C. A. Bertelsmann*, mit „Gebet der Erde" von *A. Zöllner* und „Glockentöne" von *C. A. Bertelsmann*. 6. Der Männergesangverein von *Haarlem*, Dirigent *J. E. Schmitz*, mit *Andante* aus einer Messe von *F. Haelinger* und dem Ardrahm von *F. Mendelssohn Bartholdy* von *F. Schneider*.

Wenn wir bedenken, dass das Institut der Liedertafeln noch nicht gar lange in Holland eingebürgert ist, dass die holländischen Liedertafeln fast durch gängig in fremder Sprache singen müssen und man viel mit der richtigen Aussprache zu kämpfen haben, und dass Gesangsunterricht und Gesangbildung hier noch nicht so allgemein verbreitet sind (es wird übrigens von Jahr zu Jahr besser und die Liedertafeln thun das Ihrige dazu) wie in Deutschland, so müssen wir bekennen, dass die Vorträge im Ganzen genommen recht brav, einzelne selbst sehr gelungen waren. Besonders zeichneten sich die Liedertafeln von *Rotterdam* und *Euterpe* von *Amsterdam* durch *Aplomb* und feine Schattirung aus. — Während die erste Jury bestehend aus den Herren *ten Cate* von *Amsterdam*, *Lobrek* vom *Haag* und *Hutschenruyter* von *Rotterdam*, denen jede der 6 Liedertafeln einen ihrer Mitglieder zugefügt hatte, über die Preisertheilung berathschlagte, bewirthete uns der ausgezeichnete *Schumann* mit *Variationen* über das Volkslied „*Wilhelmus*" auf eine Weise, die unsere Lachmuskeln nicht wenig in Thätigkeit setzte. Wir konnten eine umhin, hier unser lebhaftes Bedauern auszudrücken, dass ein so prachtvolles Werk, wie die Haarlemer Orgel, so ungeweihten Händen anvertraut ist *). — Dann wurde durch den

*) Holland besitzt verschiedene hauptsächlich in deutscher Schule gebildete tüchtige Organisten, aber im Allgemeinen liegt die Kunst des Orgelspiels noch sehr im Argen. Von gehaltvollem Spiel ist selten die Rede, das Instrument wird wie ein Piano behandelt, und ist es dem Referenten im Tempel Gottes oft zu Muthe gewesen, als ob er eine grosse Streichmaschine hören, wenigstens war die Wahl der Stücke oft der Art, als ob es sich darum handle, mit einer Drehorgel um den Preis der Gemeinheit zu wetteifern. Die *maatschappij* ist besonders *tot* [illegible] hat diesem Unwesen längst erkannt und seit Jahren Orgelschulen einrichten wollen. Wahrscheinlich hat aber wiederum *omnia rerum gerendarum* gemangelt, und es ist beim Wollen geblieben. Um so mehr müssen wir es lebend anerkennen, dass seit Kurzem ein hiesiger bei den tüchtigsten deutschen Meistern gebildeter talentvoller Organist, Herr *J. A. van Eyken*, auf eine rigeur Hand eine Orgelschule errichtet hat. Wir wünschen derselben fröhliches Gedeihen.

Google

Präsidenten der Haarlemer Abtheilung der *Maatschappij* der erste Preis, eine reich vergoldete, lorbeerumkränzte, mit einem Ritterkreuz prangende Leier, zuerkannt an *Euterpe*, der zweite, eine silberne Leier, an die Liedertafel von *Rotterdam Nr. 4*, der dritte eine silberne Medaille, an *Amphion* und und der vierte, ebenfalls eine silberne Medaille, an *Frisia*, die aus weitentfernten Prinz hervorgekommene Liedertafel. Zum Schluss spielte Herr *Schumann* jun. ein Stück von der *F mol Sonate* für Orgel von *Mendelssohn-Bartholdy*, die einzige wirkliche Orgelcomposition, die wir heute Abend zu hören bekamen. Grosser Beifall war die Ausführung der ersten Liedertafeln Wettstreit auf niederländischem Boden, vorbei und Sänger und Publikum zogen nach „der Kerkforde gewichter Lekelen", wo bis tief in die Nacht jene herzliche, ungenirte und durch *fröhlichkeit* Fröhlichkeit herrschte, wie man sie bei Sängerfesten zu finden pflegt.

Zweiter Tag. Wiederum gegen 7 Uhr Abends nahm die Ausführung ihren Anfang. Als Dirigent fungirte Herr *J. B van Bree*, mit Ihrer bekannt als tüchtiger Musiker und als Hollands *directeur par excellence*. Wer gestern barrte ein zahlreiches Auditorium vorhanden, so erhitzte heute alle Räume des riesigen Gebäudes vollgepfropft zu sein, (die Kirche hat keine Gitterien) und glaubten wir nicht zu übertreiben, wenn wir die Zahl der Zuhörer auf mindestens 4000 schätzen. Das heutige Programm zerfiel in zwei Theile. Der erste wurde vor der versammelten Liedertafeln der zweite durch gemischten Chor ausgeführt, das Ganze war durchflochten mit Orgelvorträgen, die heute, Gott sei Dank, von den hervorragendsten Orgelkünstlern Hollands ausgingen.

Erster Theil. 1. Eine feste Burg ist unser Gott. 2. Aufmerksamkeit von *B. Klein*. 3. *Praeludium* und *Fuga* in *Es dur* von *J. S. Bach*, ausgeführt durch *J. A van Eyken*. 4. Die Ehre Gottes aus der Natur (mit Orgelbegleitung). 5. Nachtlied von *C. Kreutzer*. 6. An die Freiheit von *C. M. v. Weber*. 7. *Na den Storm* von *J. B van Bree*. 8. Das Kleeblatt von *Becker*. 9. *Fantasie* für Orgel in *F mol* von *A. Hesse* ausgeführt durch *B. Tours*. 10. Festgesang an die Künstler von *F. Mendelssohn-B.* (mit Orgelbegleitung).

Zweiter Theil. 11. Drei mehr Freude, Siebenstimmige Motette von *J. S. Bach*. 12. *Psalm* 128 von *L. Spohr* (mit Orgel). 13. *Hymne Bewaar in God* von *J. H. Verhulst*. 14. *Fantasie Sonata* für die Orgel über das Volkslied „*Wien Neêrlandsch Bloed*", componirt und ausgeführt von *J. F. Bastiaans*. 15. *Psalm* (Stimmig) von *Mendelssohn-B.* 16. Hallelujah von *Händel* (mit Orgel).

Nicht wahr, ein reiches Programm? Die Abwickelung desselben nahm aber recht lange 5 Stunden in Anspruch, und wir waren zweifelhaft, wen wir mehr bewundern sollten, die Ausdauer der Executanten oder die Geduld der Publikum. Als ob man nicht selbst den Guten zu viel bekommen könnte! Wir verlangten wieder endlich von Ohrenbrausen überfüllen und erhielten nur gerechtigt, wenn auch nur für kurze Zeit, das Feld zu räumen.

Die vorgetragenen Meisterchöre traten nicht so kräftig und deutlich hervor, wie wir reichen Angesichts der zahlreich Mitwirkenden erwarteten hatten. Die Schuld davon lag theilweise am Lokale, das gewaltig resonirte, (Kunstverständige waren der Meinung, dass diesem Uebelstande durch zweckmässige Vorkehrungen abzuhelfen gewesen wäre) mehr wohl jedoch daran, dass die Liedertafeln erst kurz vor dem Feste in der Breite der Stimmen zu den auszuführenden Stücken gekommen waren, und somit gar viele Stellen ruhig dem Chor figurirten. Einzelne Nummern wie 2, 4, 6 (mit Bekrönte) gingen freigebig prächtig. Ehre so wurde Nr. 10 sehr gut gesungen, nur brachte die reichgedungene Begleitung einen Schleppendes und Schwerkranken hinein. Und war das auch anders möglich? Die Sänger in der Tiefe der Kirchenchöre und die Orgel in den Lüften!

Lief der erste Theil nicht so ganz nach Wunsch ab, der zweite, die gemischten Chöre, machte Alles wieder gut. Sämmtliche Nummern wurden untadelhaft gesungen. Besonders grossartige Wirkung brachte die Bach-sche Motette Nr. 11 hervor. Nr. 13, Hymne von *Verhulst* fand viel und verdienten Beifall und wurde der Componist durch den trefflichen Ausführenden gerufen. Eben so erweckten die Preisner von *Spohr* und *Mendelssohn-B.* grosse Theilnahme. Ahnt der Schluss, das unübertreffliche majestätische Halleluja des Vaters des Oratorium-Stile reizte dem Ganzen die Krone auf. — Die Orgelvorträge waren heute, wie schon erwähnt, in guten Händen und werden sicherlich trefflich executirt. Es thut uns leid, dass wir das mehr versäumen müssen, wir kürzungen können, da der lieben Publikum in der reinen Idee, der Orgelspiel gehöre zum Programm, während desselben durch Schwätzen und Hin- und Herrufen es sehr dem Aufmerksamsten unmöglich machte, alles gehörig zu verstehen. — Dass Herr van *Bree* am Schluss gerufen und vor den Sängerinnen mit Blumen überschüttet wurde (wir waren in Haarlem, der Stadt der Tulpen, Hyacinthen, Myrthen

und Rosen) ausstehl sich vor selbst. Nach dem Concert wie gestern Abend Vauxhall-Ball im Theatergebäude.

Dritter Tag. Aufführung des Elias. Sie übertraf alles Vorhergegangene. Das mitwirkende Personal bestand aus 150 Instrumentalisten, darunter die hesche Kräfte Hollands, 107 Sopranen, 85 Alten, 122 Tenoren und 194 Bassen. Die Damen *van Hove*, *Hekking*, *Leich* (*Sopran*), *Alberdink Thijm* und *Dellemijn* (*Alt*), und die Herren *Tuyn* (*Tenor*) und *van der Kun* (*Bass*) sangen die Soli. Alles wetteiferte, das grossartige Werk würdig dem Meister (*Mendelssohn*) wird in Holland vergöttert) anzuführen. Und dass der glänzendste Erfolg diesen Streben krönte, erkennen wir freudig an. Das ganze farbenreiche Tongemälde wurde vor uns aufgerollt, ohne durch Einen Fleckes ertheilt zu werden. *Verkulst* als Dirigent führte den Commandostab mit einer Ruhe und Sicherheit, wie wir sie, nach den Proben zu schliessen, dem feurigen Moses kaum zugetraut hatten. Chor und Orchester theilen Wurdes und die Solisten blieben wahrlich nicht zurück. Vorall zeichnete durch schöne Stimme, gefühlvollen Vortrag und gute Schule Frauleir *Alberdink Thijm*, Frauleiu *van Hove* und Herr *van der Kun* (Elias). Die Zuhörer bewahrt war ihrer auch wie immer vor Ertränken, und am Schlusse fast jeder Nummer ertönte donnernder Applaus. — Nachdem der letzte Ton des Mendelssohnschen Schwanengesangs verklungen war, wurde jedem der beiden Festdirigenten Nummern der Mitwirkenden ein zierlich gearbeiteter silberner Becher überreicht und Bravo und Birmenstrausse wurden und fingen ohne Ende dahin. Dann trat Apollo wiederum die Herrschaft an Lyra und Thalia ab. Am folgenden Tage, einem Sonntage, zogen die Liederkreise gegen 12 Uhr, den Musikcorps der Dragoner voraus und begleitet von einer unzahligen Volksmenge nach dem reizvoll *Haarlem* reizend gelegenen *Zomerzorg*, und Thal und Dauen erschallten von fröhlichen Gesängen. Abends war Reunion, Feuerwerk u. Bell im *Hout* (dem Park Haarlems).

So endet ein Fest, das in den Annalen der Niederlandischen Tonkunst einen Ehrenplatz einnehmen und noch lange in der freundlichen Erinnerung der Festgenosser leben wird. Wir aber hoffen, dass das nächste Musikfest der *maatschappy tot bevordering der Toonkunst* nicht gleich dem fünften acht Jahre auf sich warten lassen werde. Der Stolz der Weisen (die Kunst, Geld zu machen) ist je jetzt gefordert. Also willkommen nächstes Musikfest in 1851!

Amsterdam, im Juli 1850. *C. A. Bertelsmann.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Nachtrag. Zu dem obigen Aufsatz über die neuesten Sinfonie Cantaten die *Francisco* hinzufügen wir noch, dass an derselben Gattung gehört: Herr Mahr zweite dramatische Gesang-Scene unter dem Titel *Arva, die Ungarin*. Text von Kerrand, die Nationalmelod musikalisch hinzu neuten gefallen haben.

Das Ausgezeichnete aber ohne Zweifel *A. Eleart* vollbracht. Dem hat Componirten hier neuern Opfer die Gesangstimme wie ein Instrument behandelt, ist nichts erspart nicht. Diesen Missbrauch aber fasste Elwert auf und indem er sich an einige deutsche Lieder mit Nummernnamen anlehnte, gerieth er auf den Gedanken, ein ganzes Oratorium ohne Orchesterbegleitung zu schreiben, bei welchem aber die Instrumentalmusik durch menschliche Stimmen ersetzt würde. Und in der That wurde am 11. Juli in Paris aufgeführt: *Ruth et Boaz symphonie vocale bramatique*. Text von *M. E. Pillemin*. Musik von *A. Elwart*. Interessant bei der Aufführung war, dass das Werk von 250 Zöglingen der Gesangschule nach Zielern, welche mit ihrer *Chorsl* leitet, ausgeführt wurde. „Die Chöre waren in ruhig von den gewöhnlichen Chören ohne Begleitung verschieden, aber an den Arien und Duetten begleitete der Chor als Orchester. An gewissen Stellen rannte und brummte dasselbe Accorde ohne Worte dann unterzeichnen und mit geschlossenem Munde, wodurch dann auch zwei Stern Effekte recht schön hervorgerufen wurden" (*Correspondenz de Paris*). — *Ausser* tenuiste, *sonst* Wer hätte sich je träumen lassen, dass unsere deutschen musikalischen Scherze u. s. w. dreimal in einem Concertsal die vollständige Musikgattung zu Ehren kommen würden? So etwas ist aber noch nur in Paris möglich!

Paris. Die 14 Vorstellungen des Propheten mit der Albani als Fidès ist im 118 720 Fr. eingebracht haben, die selbst erhielt 2000 Fr. für jeden Abend. — In Wien ist ebenfalls der Prophet auch bei Monsten zum Ruhe wieder in Scene gegangen, die Wagner Feder. Auch den Johann zu 11 Vorstellungen waren wieder alle Plätze in Beschlag genommen. D. Publika, Publikum wird Manches verzeihen.

An 19. August grosser Musikgrangfest von 46 belgischen Vereinen zu **Antwerpen**. 1161 Mitwirkende.

Mecheln. Unter den Arbeitern an den hiesigen grossen Eisenbahn-Werkstätten hat sich ein Gesangverein von 150 Stimmen, und was noch merkwürdiger ist, ein Instrumental- oder Harmonie-Verein von 200 Mitgliedern gebildet.

Bihler hat seine Gerundbrit in der Wassenhallenstatt zu Gekenberg wieder hergestellt, und ist über Berlin nach Petersburg gegangen. — **Thalberg** ist in London und **Dreyschock** auf der Reise dahin um sich, wie er heisst, dort anzusammeln. — **Meriner du Fontaine** weilt am Rhein, und befindet sich gegenwärtig in Ems.

Aufforderung. Kapellmeister Kreutzer hat eine Witwe hinterlassen. Was ist bis jetzt geschehen, um ihr ein sorgenfreies Dasein zu verschaffen und dadurch zu besten des Andenken des dramatischen Tonlichtern zu theuer? Soviel nur bekannt, hat bis jetzt nur die Direction der Stadttheaters in Hamburg am 2. Juni der „Nachtigal aus Granada" zum Besten dieselben gegeben. Hoffentlich wird dies löbliche Beispiel Nachahmung finden. Wir aber halten es für Pflicht, nunmehr ich noch die Abonnementsgesellschaften aufzufordern, dem dahin geschiedenen Sänger an einer herzlichen Acht herzlichen Lieder die dankbare Erinnerung des Vaterlandes durch Beschaffung eines Unterstützungsfonds für seine Witwe mittelst öffentlicher Aufführungen und dgl. mehr zu bethätigen.

Musikverlagsbericht

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

vom Januar bis Juni 1850

Instrumental Musik.

	Thlr	Ngr
David, F., Op. 34. 12 Salonstücke für Violine und Pianoforte.		
Heft I. No. 1. Präludium. No. 2. Scherzo. No. 3. Tanz. No. 4. Romanze	4	40
Heft II. No. 5. Rondo. No. 6. Ballade. No. 7. Lied. No. 8. Burlesk	4	40
Heft III. No. 9. Impromptu. No. 10. Canon. No. 11. Ständchen. No. 12. Capriccio	1	40
Ernst, H. W., Op. 24. Fantaisie brillante sur le Prophète de G. Meyerbeer, pour le Violon avec acc. de Piano	1	10
Fürstenau, A. B., Op. 445. La Feuille du trèfle. 3 Boudoirs pour la Flûte avec acc. de Piano sur des motifs de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer. Nr. 1, 2, 3. à 20 Ngr.	2	—
Kummer, F. A., Op. 94. 2 Divertissements p. Violoncelle et Piano sur des motifs de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer. Nr. 1, 2 à 20 Ngr.	1	10
Kwitka, Wal. de, Fantaisie sur un air tchécien-russe pour le Violon avec acc. de Piano	—	20
Lee, S., Op. 53. Grande Fantaisie dramatique sur le Prophète de G. Meyerbeer pour le Violoncelle avec acc. de Piano	—	22½
— Op. 56. Rêve de bonheur. Mélodie pour le Violoncelle avec acc. de Piano	—	12½
— Op. 57. Douce Etude du perfectionnement pour le Violoncelle	4	—
Lewy, J. B., Op. 14. Cantabile für das einfache Horn mit Begleitung des Pianoforte	—	17½
— Op. 15. Divertissement über Motive von Franz Schubert für das chromat. Horn mit Begleitung des Pianoforte	—	25
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 74. Hirtenmarsch der Priester aus der Musik zu Athalia. Für Harmonie-Musik eingerichtet von F. L. Schubert. Partitur und Stimmen	4	20
— Op. 80. Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell in F moll (Nr. 6 der nachgelassenen Werke.) In Stimmen	2	—
— Op. 81. Andante (E dur), Scherzo (A moll), Capriccio (E moll) und Fuge (B dur) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell (Nr. 9 der nachgelassenen Werke.) In Stimmen	2	—
Schubert, Fr. Symphonie in C dur für Orchester. Partitur in 8. geheftet	10	—
Wuilkiers, E. Op. 87. 4 Fantaisies sur l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer pour la Flûte	—	20

Für das Pianoforte mit Begleitung.

	Thlr	Ngr
Chopin, F., Op. 65. Sonate pour Piano et Violoncelle, arrangée pour Piano et Violon par Ferd. David	2	—
Dachler, Th. Op. 71. Andante pour Piano et Viol.	—	22½
Dreyschock, F. et **Panofka**, Op. 64. Duo sur l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer pour le Piano et Violon concertant	4	5
Hensel, Fanny C. Op. 4. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. G moll. (Nr. 4 des nachgelassenen Werks)	2	20
Hünten, F. Op. 172. Troisième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. G dur	4	15
Kalkbrenner, Th. Op. 55. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, in C moll.	6	—
Leonhardi, A. siehe H. Goullon op. 8		
Panofka, H. siehe A. Dreyschock		
Romberg, B. Op. 9. Variations brillantes et concertantes sur une Cavatine favorite de Mercadante pour Piano et Violon in B (La Partie de Violon de A. Leonhardi Op. 2.)	4	—

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

	Thlr	Ngr
Beyer, Ferd. Op. 72. Trois Fantaisies sur des motifs de l'Opéra Lucrezia Borgia de Donizetti. Arrangées. Nr. 1, 2, 3. à 25 Ngr.	2	25
— Op. 74. Trois Divertissements sur des motifs de l'Opéra Lucrezia Borgia de Donizetti. Arrangées. Nr. 1, 2, 3, à 20 Ngr.	2	—
Burgmüller, Fr. Op. 35. Ouvertüre du Lalair à Melodien favoritas Arrangées. Cah. 1—4 à 20 Ngr.	2	20
— Les Fleurs d'Italie. Petites pièces sur des motifs favoris de Donizetti. Arrangées. Cahier 1—3 à 20 Ngr.	2	—
Cherubini, L., Ouverture de l'Opérer Anacréon, arrangée Nouvelle Édition	—	20
Chopin, F. Op. 60. Berceuse. Arrangée	—	10
— Op. 65. Sonate p. Piano et Violoncelle. Arrangée	1	20
Leonhardi, A. Op. 41. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer.	—	25
Lumbye, H. Tonz. Arrangirt		
Nr. 20. Erinnerung an Johann Strauss. Walzer	—	20
„ 21. Aeon-Polka	—	7½
„ 22. Sylphiden Walzer	—	20
„ 23. Balaline-Galopp	—	10
„ 24. Diana-Walzer	—	20
„ 25. Sophien Polka	—	7½
Meyerbeer, G. Der Prophet. Oper in 5 Akten. Klavierauszug. Arrangirt	10	—
— Ouverture zu derselben Oper. Arrangirt	4	10
— Aus derselben Oper. Arrangirt		
Krönungsmarsch	—	12½
Walzer	—	7½
Gebet	—	20
Schlittschuhtanz	—	17½
Galopp	—	17½
Onslow, G. Op. 107. Fantaisie sur les Huguenots de G. Meyerbeer. Arrangée	1	—
— Op. 108. Fantaisie de Concert sur Hunyadi d'Anjou. Opera de G. Meyerbeer. Arrangée	4	5
Rosellen, H. Ouvrer à Piano Edition revue par l'Auteur.		
Op. 22. Grande Fantaisie et Variations concertantes sur un Choeur favori de l'Opéra Norma de Bellini	1	15
Op. 23. Cavatine de l'Opéra Torquato Tasso de Donizetti. revue	—	20

(Fortsetzung folgt.)

Alle in der Musik-Zeitung angekündigten Musikalien sind in der Musikalienhandlung von B. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von B. Schloss. Druck von J. P. Qandrn Hof-Buchdrucker u. Buchdruckerei in Cöln

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 5. **Cöln,** den 3. August 1850. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

III.

Der Anfang des zweiten Akts, auf grossen Bühnen nur eine Verwandlung, führt uns nach der Vorstadt von Leyden, in Johann's Schenkwirthschaft. Breite Thüren im Hintergrunde gewähren die Aussicht auf den Vorplatz, auf welchem ein fröhliches Getümmel von Landleuten hin und her wogt, welches sich beim Klange eines derben Bauernwalzers (*E dur*) tanzend und drängend herein wälzt und herein walzt. Johann besetzt die Tische mit Bierkrügen, die Gäste tanzen und singen und rufen ihm ein Lebehoch.

Dies Durch- und die Folge der Handlung lässt voraussetzen, dass Johann diese Gäste eingeladen hat, etwa zur Verfeier seiner Herberg — was wir deshalb bemerken, weil man es geändert hat, denn er sie bald darauf nur nichts, die nichts geben heisst. Das Fest hat schon den ganzen Nachmittag im Freien gedauert, jetzt, mit einbrechendem Dunkel, wird erst das Gastzimmer benutzt.

An einen Tisch links vom Zuschauer setzen sich die drei Wiedertäufer, und als Johann einen Augenblick in den Vordergrund tritt und an die nahe Ankunft von Mutter und Braut denkt, entdecken sie in seinen Zügen eine „auffallende Aehnlichkeit mit dem wunderthätigen Bilde des Königs David zu Münster in Westphalen, ihrer Heimath". Während das Trio des Walzers *piano* fortklingt befragt *Jonas* einen Landmann über Johann und erhält folgende Auskunft:

> Son cœur est insensible
> Et son bras est terrible!
> *J.* Tête ardente? *Le Paysan.* Oui vraiment,
> *J.* Il est brave? *Le P.* Et devant
> Il rait par cœur toute la bible.

Die Wiedertäufer erkennen in ihm den Mann, den „der Allmächtige beruft, ihnen beizustehen". (Der Eintritt zweier Posaunen und Fagotte an dem Gegenquartett und die Modulation aus *C* nach *E* geben einen kirchlichen Anklang zu diesen Worten.)

Johann erbittet sich auch Einsamkeit und bittet seine Freunde, jetzt, „da die Nacht die Erde deckt", ihn mit seinen Gedanken allein zu lassen. Sie entfernen sich mit den Worten „*Partons! il songe à sa belle!* (er denkt an seine Geliebte)" und der Walzer verhallt mit ihrem „Gute Nacht" in der Ferne.

Doch die Drei sind geblieben und fragen ihn theilnehmend, weshalb er so gedankenvoll? Er gesteht ihnen, dass ein unheilvoller Traum ihr zweimal erschreckt habe und bittet sie, durch ihre Einsicht und Wissenschaft ihm zu Hilfe zu kommen. Er erzählt, dass er sich in einem prächtigen Dom gesehen, wo er allein, die Stirn mit einem Diadem geschmückt, stand, während das Volk auf den Knieen lag und den Gesang anstimmte: „das ist der Sohn des Herrn!" Aber eine Flammenschrift „Weh dir!" las er auf dem Marmor, ein Blutstrom schwemmte ihn und den Thron, auf den er sich geführt, mit sich fort — „er sei verflucht!" tönte es unter Donnern und Blitzen, nur aus der Tiefe flehte eine Stimme um Gnade!

Die musikalische Einkleidung dieser Erzählung ist sinnig gedacht und von grosser Wirkung. Der Traum geht nämlich später in Erfüllung und im vierten Akt huldigt das Volk dem gekrönten Johann, während ein Chor von Knaben unter Orgelbegleitung den Gesang anstimmt: „Seht den Knaben, den Sohn Gottes!" in welchen nachher das ganze Volk einfällt. Nachdem nun hier zwei Clarinetten in drei Takten *pp* das Thema des Krönungsmarsches angedeutet,

nehmen die Violinen mit Sordinen die Figur jener Orgelbegleitung auf und umrauschen damit die wunderschöne Melodie des Kindersehens, welche hier von der Flöte in der mittleren Oktave geführt wird, während ein nur zweimal die gedämpfte Pauke und grosse Trommel und ein kaum hörbarer Anschlag der Becken in Pianissimo eine Ahnung von dem nachherigen wirklichen Pomp geben. In diesem Vorspiel flüstern die Töne anfangs einen Traum in unser Ohr,[1]) der Gedanke ist neu und schön, und die Ausführung durch die ohne angedeutete Instrumentirung von herrlichem Eindruck. Freilich darf der Darsteller des Johann bei dieser Sprache des Orchesters nicht nach der Thüre laufen oder ein Paar Krüge Bier ungestüm nur muss mit den Tönen sich in den Traum versenken und durch vollendete Mimik eine ähnliche Seelenzustand wie bei einer beginnenden Vision an veranschaulichen versuchen. Dieses Charakter muss dann die ganze Erzählung fortführen und steigern; die Musik des Stückes reisst von selbst dazu hin.

Die Wiedertäufer deuten den prophetischen Traum: „der Himmel selbst erklärt ihn uns, Johann, Du wirst als König herrschen!"

Johann erwidert: „*Moi, mes amis! ni! vous ne pensez pas!*" — *parlando* ohne alle Begleitung. Bei der Deklamation dieser Worte darf ein wegwerfender Ton nicht stattfinden; sie müssen so vorgetragen werden, dass in der natürlichen Einfachheit des Ausdrucks die Möglichkeit des Glaubens an die Prophezeihung durchschimmert. Hat Johann denn selbst schon vor seiner Erzählung den Traum „*un présage*" (eine Vorbedeutung) gesehen? Die Reflexionsche Uebersetzung: „Ich, ich verstehe Euren Spottes Hohn" ist hier zu derb; der Sinn der Phrase ist: Ich, meine Freunde! Auch wo denkt Ihr hin, was fällt Euch ein!

Der gebrochene Harfenakkord, welcher nach dem einige Mal synkopirt anklingenden vereinzelten *a* der Oboe — dem träumenden Nachsinnen — plötzlich *forte* auf der Dominante von *B dur* einsetzt, ist dann nicht ein leeres Geklimper, sondern führt den von der Erzählung und ihrer Deutung Ergriffenen in die Wirklichkeit zurück, wo dann seine Aufregung in der Empfindung für Bertha und dem Vorgefühl des so nahen Glückes schwindet und die Gegenwart für den Augenblick wenigstens die Zukunft aus seinen Gedanken verdrängt.

Dieses Gefühl spricht er in dem folgenden *Pastorale B dur* ⁶/₈ aus: nur Bertha und ihre Liebe ist sein Glück, ist das Reich wonach er trachtet. Die Melodie dieser Romanze hat nichts ausgezeichnetes, die zweite Phrase derselben behagt einem Gesangmacher wenig und der Schluss des ersten Theils auf *F* mit dem Harmolo

mit welchem die Singstimme *minore* geht, ist doch gar zu weichlich und kuhreigenartig. Vollends verleidet schmiert es uns, dass am Schlusse der Romanze, während der Sänger das unvermeidliche hohe *b* mit vier Mal verschlagenden *a* aushält, die Wiedertäufer jenen Figur des Horns vier Mal in Dreiklängen auf die Worte „*Ah rien et suis sous pas!*" wiederholen. Eine dunkelige Bisinuseinung der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks zu Gunsten des melodischen Zusammenhalts oder eines gewissen harmonischen Effekts, der so oft mit den Noten und gar nicht mit der Textesworten und dem Charakter der Personen zu thun hat, treffen wir öfter bei Meyerbeer an; wir müssen ein gerade bei ihm um strengsten tadeln, weil er in seinen Compositionen offenbar die dramatische Wirkung über die blosse musikalische stellt. Was wirkt aber dramatisch in der Oper? Die Uebereinstimmung der Musik mit dem Pathos der Handlung, die Einheit der poetischen Idee der Situation mit ihrer Darstellung in Tönen. Kann ich diese Einheit jemals erreichen, wenn ich z. B. eine und dieselbe Melodie erst bei der Sehnsucht nach dem süssesten Liebesglück, und gleich darauf auf den Ruf, sich an die Spitze einer Revolution zu stellen, anwende?

Die Wiedertäufer ziehen sich zurück, endlich ist Johann allein. Ein Geräusch von Pferdetritten und Waffengeklirr erschreckt ihn. Bertha stürzt athemlos herein, sie ist in der Nähe des Hauses dem Grafen Oberthal, der sie und Fidna auf ein Schloss bei Haarlem führen wollte, entsprungen und bittet Johann sie zu verbergen. Er zeigt ihr ein Versteck rechts vom Zuschauer und will hinaus, um sich den Verfolgern zu erheben. Bertha ruft in der Angst:

„Gott! o Gott! Du rettest mein Leben!
Wehe mir! welch ein Geschick!

[1]) Dies ist offenbar die richtige Auffassung dieser Stelle: die Melodie ist nicht für den Erzählung des Traumes geschaffen und kehrt dann im Dom wieder, sondern sie ist für die Erzählung bestimmt und wird durch den Traum vorweg genommen. Bei Instrumenten sprechen hier gleichsam im Traume lieber, wie sie nachher mit allem Glanz in der Wirklichkeit ausführen.

Digitized by Google

Bote: „Allmächtiger, nehl mein Leben
Und verbirg mich ihrem Blick!“

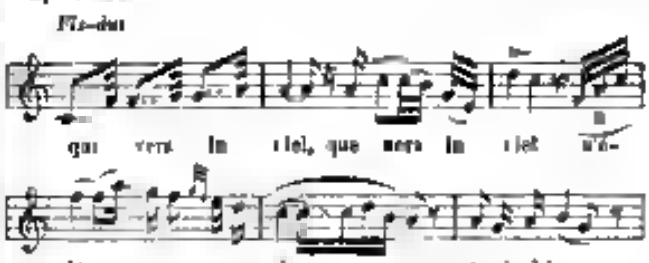
Allegro molto *Es dur* ¾ mit ausdrucksvoller Melodie

Oberthal dringt in das Zimmer, indem er Johann zurück stösst, und fordert Auslieferung des Geächteten; wo nicht, so soll seine Mutter vor seinen Augen sterben. Johann fleht um Gnade für die Mutter und bietet sein eigenes Leben dar, worauf sich ein kurzes Terzett einspinnt, in welchem jene Melodie wiederkehrt und Bertha im Verein mit dem Zauberer sichtbar die Oberstimme singt. Das ist eine von den mancherlei Forderungen der Oper an den gesunden Menschenverstand, sich auf Augenblicke zu verringern, für die tragische Lage in dieser Scene ist sie doch gar zu stark. — Oberthal, unerbittlich, drängt und Johann ruft ihm wutbrand zu: „So mögen der Himmel richten zwischen uns, und auf dich allein falle der Muttermord!“

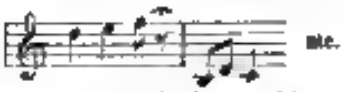
Der Tyrann wendet sich nach der Thür und winkt seinen Trabanten; Bertha öffnet den Vorhang, der sie verbirgt, ein wenig, Johann thut einen Schritt nach ihr hin, aber in dem Augenblick sieht er sich um: Soldaten schwingen das Beil über seiner Mutter Haupt — da fasst er wie im Wahnsinn Berthas Arm und schleudert sie den Soldaten zu. Sie schlüpfen sie hinweg — Johann sinkt wie vernichtet auf einen Stuhl und bedeckt das Gesicht mit beiden Händen. Allein dies ist das Werk eines Augenblicks.

Gäbe hier Johann, wie die meisten Kritiker es auffassen, seine Braut zur Entehrung hin, so würde das Abscheuliche dieser That durch nichts durch die Liebe zur Mutter zu entschuldigen sein. Allein Bertha hat ihm nicht genügt, dass sie vor Oberthals sinnlicher Begier entflohen ist; diese Behauptung ist falsch: ein ruft bei ihrem Eintritt: „*Der furieux d'un tyran sauve moi!*“ Und gleich darauf: „*Ne t'épouse t'enlève marcher: Dieu puissant!*“ — denn bei ihr steht fest, lieber ihr Leben, als ihre Ehre dahin zu geben. Die Rellstabsche Uebersetzung, welche „*furieux*“ mit „wilde Gluth“ wiedergibt, und den Ausruf, Gott mögen sie vom Tode retten, gar nicht hat, darf nicht maassgebend sein. Dass man ferner die Oper allein es auf sich nehmen, den Eindruck der Scene mit der menschlichen Empfindung und den Forderungen des sittlichen Gefühls in Einklang zu bringen. Fides deckt ihre Arme nicht vor ihrem Sohn ausstreckend, sie sinkt auf die Knie, die Hände gefalten und den Blick zum Himmel gerichtet, erwartet sie mit Hingebung für ihre Kinder den Todesstreich. — Bertha tritt in demselben Augenblick hervor und macht durch ihre Schreckens-pantomime selbst Johann auf die Gefahr der Mutter aufmerksam, und in diesem grässlichen Moment dreht Johann sich um und wirft sich den Soldaten (wie es ausdrücklich vorgeschrieben ist, nicht dem Oberthal selbst) zu, so dass das Opfer der Kinder für die Mutter als ein gemeinschaftliches erscheint, und das Leben dieser nicht durch Berthas Schande, sondern durch ihre Rückkehr in die Sklaverei und durch die Zertrümmerung des häuslichen Glücks des Sohnes erkauft wird.

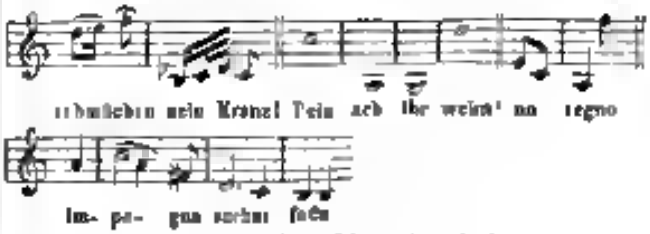
Fides nähert sich zaghaft und weinend ihrem Sohn — was bleibt ihr übrig, als der Trost den Himmels? Ihr Gebet singt nunmehr für den Sohn, er soll gnaugesel to dem Barrel — Dieses *Arioso, Fin mol* nach *Fis* dur ⅜ Takt ist sehr schön sowohl in der Melodie, als in der Begleitung, welche durch die einfachsten Mittel hier Treffliches bietet. Wer in Stellen, wie:



n n w knüpfe Melodie findet, dem ist freilich nicht zu helfen. — Man hat in der Partie der Fides das Contrastiren zwischen den hohen Sopran-Tönen und den tiefen Alt getadelt, wie z. B. hier gegen den Schluss:



und ähnlich an andern Stellen. Allein da, wo der ernste Stil in dem Musikstück herrscht, sehen wir nicht ein, was dagegen mit Grund vorgebracht werden könnte. Ist nicht die Vitellia in Mozarts Titus gerade so behandelt? Sie erfordert einen Stimmumfang vom hohen *b*, ja *d* den Sopran (Nr. 10 *Terzett* am Schlusse) bis zum tiefen *g* des Alts (Nr. 23. Arie in *F*). Man vergleiche Stellen wie folgende:



Gleichen diese nicht den Meyerbeer'schen wie ein

Digitized by Google

Es dem andern? Aber jene ehrfurchtsvolle Kritik kommt an gar nicht darauf an, er Meyerbeer zu verdammen, was ein an Mozart bewundert hat. Nur nur muss ihrem Gedächtniss zu Hülfe kommen.

Während den Nachspielen nach Johann seine Mutter durch Gebärdensprache über seinen Zustand zu beruhigen und fordert ein auf, zur Ruhe zu gehen. Sie zögert, folgt aber am Ende seinem Verlangen und zieht sich in ihr Schlafzimmer zurück. Sobald allein wirft die Natur den Zwang von sich, seiner Verzweiflung fragt den Himmel, ob er nicht seinen Donner auf diese verhinderte Bärpiere schleudere. Da erklingt aus der Ferne durch die Nacht her der Gesang der Wiedertäufer: *Ad nos, ad salutarem undam*. Er wirkt erschütternd auf Johann — der Harpiumerei für seine Zukunft ist da — mit jener rhythmisiaiger Tonen tritt plötzlich Alles, was er in den letzten Augenblicken erlebt, als göttliche Fügung vor seiner Seele; mit tiefem aus der Brust gesprüpfiem Ton, mit schwärmerischem Aufblick zum Himmel ruft er, während der Choral leise fortklingt, aus:

> *Ah! c'est Dieu qui m'entend,*
> *Dieu qui me fait connaître!*
> „Daß der Herr hört mich
> Gott ist mir, der sie tröstet!"

Er stürzt nach der Thür und ruft die drei Apostel herein, von diesem Augenblick an in einer weiterden Aufregung, in welcher das menschliche Gefühl der Ruhe an seiner Frieder der aufbrausenden Glorien an die höhere Bestimmung, welche ihm der Traum und die Deutung desselben weissagten, trägt und hält.

Als ihm Jetzt schildern, dass „ihre Brüder in Deutschland unter dem Joche der Tyrannei den Messias erwarten, der ihre Ketten brechen will", dass sie in ihm diesen Erlöser erblicken, unterbricht er sie aus mit dem einzigen stammelnden Worte: „Was sagt ihr?" und als sie ihm bestätigen, dass „Gott ihn ruft, dass Gott seine heilige Fahne in seiner Hand grüne," da ergreift ihn die Begeisterung und er antwortet nicht den Menschen die er ihm redet, sondern Gott, dessen Stimme er aus ihnen vernimmt:

> *Que j'ai mes sens en ennemis bouleversé*
> *A la voix lui répondre en poussière*
> *Car tout brûle en chemin sur la terre*
> *Pour frapper et punir les tyrans!*

Die Musik nimmt dabei (*Allegro A dur* ¾) in aufjauchzender Triolen den rasigierten Aufschwung, den die Lage der Handlung verlangt und entwickelt am Schluss der Poesie durch den Uebergang der vollen Melodie in *Cis-dur* und den plötzlichen Ruckfall in *A* eine imposante Kraft. Die Brillantabarbe Uebersetzung:

> Ja, ich will Euer Fahne im Streite tragen
> Ja, ich will die Stolzen stürzen und schlagen
> Denn der Herr hat mich erwählt auf dieser Erden
> Ja ich will zum Streiter werden!"

veranlasst eine verkehrte Auffassung dieser wichtigen Stelle, indem sie durch das falsche „Erne" Fahne anstatt „Deine" Fahne die unmittelbare Berührung in welche sich Johann mit dem Himmel setzt, verringert und die schwärmerische Hingebung dadurch an eine höhere Fügung in eine vertragsmässige Zusage an Menschen verwandelt. Wir schlagen deshalb der Darstellern des Propheten folgender Text vor:

> „Ja ich will deine heilige Fahne tragen
> Auf dem Wort in den Staub zu niederschlagen
> Denn dein Arm hat mich erwählt auf Erden,
> Strafender Rächer des Frevels zu werden,
> Zu vernichten Tyrannengewalt!"*)

Was vor hier an bis zum Schluss des Aktes folgt, ist mehr ein lyrischer Anhang zu der eigentlichen Handlung als ein wesentlicher Theil derselben, sie wird vielmehr dadurch etwas gedehnt und verliert an Spannung und Schwung.

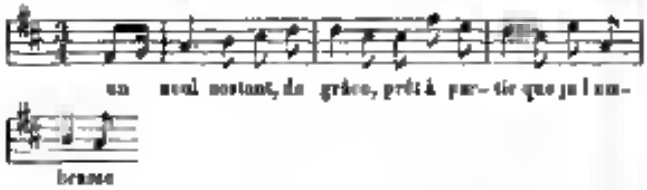
Zacharias erinnert den Johann, dass er wie Johanna d'Arc jedem irdischen Bande von nun an entsagen müsse „seiner Mutter und seiner Heimath. Der Gedanke des Schreckens auf immer ergreift sein Gemüth, das noch heftiger erschüttert wird, als er an die Thür des Schlafzimmers der Mutter gerichtet ihr leises Gebet für ihn im Schlafe vernimmt. Im Orchester erklingt hierbei die einleitende Figur zu der Melodie des *Arioso* der Fidra in *Fis moll* (hier *F moll*) und dann der erste Theil der Melodie selbst im sanften Tone des englischen Horns.

Er schwankt einen Augenblick, durch Jetzt reinerne ihn an die Stimme des Herrn, er überwältigt die so unendliche Regung des Schmerzes, ruft wehmüthig seiner Mutter und seiner Heimath, „deren Bild ewig in seiner Seele bleiben wird." Lebewohl er, reisst sich los von der geliebten Schwelle und stürzt mit der Wiedertäufern ab. — Die Musik bietet von hier immerhin tief empfundene lyrische Stellen, welche die schon erwähnte Erinnerung an das

*) Und nach der Taktpause bis zum Schluss: „Ja ich stürze auf dein Wort in den Staub, da dein Arm mich erwählt zu voll'n dem Gericht zu strafen, zu vernichten Tyrannenmacht, zu tilgen ein und zu vollziehn den Fluch, dein Genicht so vermaledeien Tyrannengewalt!"

Digitized by Google

Arioso, dann die Melodie des Lebewohls und die folgende gehört:



wozu das tiefe Horn mit seinem *gis* an das Trio im Scherzo der *A dur*-Sinfonie von Beethoven erinnert und hier wie dort von rührender Wirkung ist.

Mit dieser grossen Gesamtheit Scene schliesst der zweite Akt. Wir lernen durch unsere Auffassung der Rolle des Johann, die wir noch mehr der musikalischen, als der dichterischen Zeichnung derselben entnommen haben, dem Sänger und Schauspieler allerdings eine schwierige Aufgabe gestellt. Allein wer weiss nicht, dass der wahre Bühnenkünstler einen Charakter erst schafft? Dichter und Componist konnten in ihrer Skizzirung desselben nur die Umrisse liefern; die sichtbare Gestalt stellt erst der Schauspieler hin, der eigentliche Leben haucht er ihr ein. Diejenigen Züge, welche das Bild seiner Schöpferischen, welcher er gebiete will, muss er hervorheben und ins Licht stellen; andere, die es schwächen könnten, muss er zu verhüllen oder so zu behandeln, dass sie ihre störende Figenschaft verlieren. Und einen solchen Darsteller scheint der Prophet in dem Wiener Tenoristen Ander gefunden zu haben; denn Reissirth (in seinem Erstlingsversuch über Ander's Gastspiel in Berlin) „bekennt offen, dass er zum ersten Male ein Aufhellen der Charakter in der Darstellung begleitet konnte, dass sich zum ersten Male dramatischer Leben auf und um ihn ereignete, und somit alle Scenen in einer ganz neuen Wirkung erschienen, je überhaupt erst eine Wirkung gewonnen." Wenn dieser der Fall war, so konnte es wohl nur von einer Auffassung der Rolle herrühren, welche mit der von uns angedeuteten in der Hauptsache übereinstimmte.

Erinnerungsfeier an Joh. Seb. Bach.

Andeutende Worte von Ferd. Hiller.

Ein Jahrhundert ist verflossen seit dem Tode eines der grössten Männer, welcher die Kunstgeschichte nennt, seit dem Tode von *Johann Sebastian Bach*. — Sie und unserm Erinnerung gefolgt, zahlreiche Anwesende und haben sich hier versammelt zu einer harmonischen Feier, dem Andenken des grössten Musikers gewidmet. Es dürfte manchem die Frage aufwerfen warum man gerade den Todestag gewählt, warum nicht den Tag an welchem die Welt durch das Eintreten eines grossen Genius ins Leben beglückt worden? Aber erst mit dem Tode liegt das Urtheil der Nachwelt an — erst dem Ende seiner Laufbahn kann niemand weder gerecht noch genau gemessen werden. Und nicht eines kann gerechtigen — jedem in Thaten oder Werken schaffenden Menschen gilt das hohe Wort des Evangeliums: „wer aber bis zum Ende beharrt, der wird selig."

Wir haben es heute mit einem Meister zu thun, welcher mit einigen verwandten Geistern das Schicksal theilt, mehr gekannt als gekannt, mehr gepriesen als verstanden zu werden — die Popularität seiner Namens ist ungleich grösser als die seines Werkes. Es ist eben eine eigene Sache um die Popularität bei den Erzeugnissen des Geistes und der Kunst. Wenn es nun gewisse auserwählte Genien gegeben hat, welche gleich der Natur ihrer Schöpfungen — neben einer allen einbringlichen Klarheit und Schärfe — eine unergründliche Tiefe zu verleihen gewusst, so mag man hinzufügen dass die meisten vergessenen populären Werke unendlich anhaben der Vergessenheit unterfallen. Dass dieser wird man nun zumal, wenn auch nur kleiner Weile für die Musik gelebt und gewirkt haben, sie für eine ursprüngliche Mission ist — und in vielen Fällen und wie hinzu vollkommen einverstanden. Wenn aber Sebastian ausspricht, dass, wer den Besten seiner Zeit gelebt, gelebt habe für alle Zeiten, so hat derjenige, welcher den Besten eines Jahrhunderts in ganz gethan, gewiss den vollgültigsten Anspruch auf Unsterblichkeit. Zu diesen aber gehört unser Meister, gehört unser grosser *Johann Sebastian Bach*.

Einige Worte über sein Leben und den Bildungsgang des mächtigen Tonheldes mögen uns vergönnt sein, ehe wir uns zur Betrachtung seines Wirkens und seiner Werke wenden. Bach war einer Familie entsprossen, welche seit ihrer ursprünglichen angestammten Heimath zu Anfang des 16. Jahrhunderts nach Thüringen auswanderte und jenem hervorragenden Theile unseres Vaterlandes eine ungemeine Anzahl tüchtiger Musiker schenkte. *Johann Sebastian* um das Jahr 1685 zu Eisenach geboren, bildet die Spitze dieses in seiner Art einzigen musikalischen Geschlechtes, wenn auch bei Spätern bald die ganze Kunstgattung bei es sich hingegeben. Früh verwaist, wahrscheinlich Verhältnisse lebend, gehen schon dem Knaben seine Liebe und sein Sinnen zur Musik, wenn auch Innern Hilfe. Der unermüdlichste Fleiss, die energischste Willenskraft, verbunden mit dem wunderbarsten Genie machten *Bach* schon früh zum bewährten Virtuosen. Eine Reihe eigenvoller Anstellungen in den Musikgattungen, welche Bildungsstätten folgten sich rasch auf einander, bis er in seinem 32. Jahre das Musik-Director- und *Cantoramt* an der Thomasschule in Leipzig annahm, welche er bis zu seinem Tode verwaltete. Grössere Kunstreisen hat *Bach* nur gemacht — er führte das einfache stille Familienleben jener vielfach bedeutenden Kunstjahre. Nur einen Besuch bei Friedrich dem Grossen erwähnt sein Biograph — der grosse König empfing hier grossen Meister mit ausgezeichnetem Interesse und hier hat der kleine Kreis durch eine dem Fürsten angegebene Composition, musikalischer Opfer genannt, verherrlicht.

Ausgehend von den Werken seiner zum Theil mehr tüchtigen Vorgänger und Zeitgenossen hatte sich *Bach* vorzüglich mit einer Menge eigener Kräfte auf das Klavier und die Orgel geworfen. Es ist hier nicht am Orte auszuführen, wie er mit einer technischen Bereicht als wahrhaft genialer Reformator aufgetreten, er hat Hand und Instrument auf neue ihm unbekannte Wege, zu behandeln, erfahren und gelehrt. Wir halten uns zu dem nachdem jene Erfindungen zum Gemeingut geworden. In Bach's Klavier- und Orgelwerken ist uns ursprünglich geblieben drei nichts, wenn nur ihm nachher in unser Richtung geschaffen wurden auch nur den entferntesten Vergleich dieser aufhält — ohne ihn in seine Originalität und Vollendung in Bezug auf seine eigenen Stile. Die Musik ist die einzige Kunst in deren Wesen es liegt verschiedene Gedanken gleichzeitig zu einem harmonischen Ge-

sen zu verschmelzen. Die plastischen Künste werden ihre Motive im Raume nebeneinander — die Tonkunst führt ihre Bilder nach einander vor — bei Bach hat allerdings das Letztere gleichfalls über die Verwendung mehrerer Gedanken zusammenklingen zu lassen und so glücklich zum befriedigenden Abschlusse zu führen. Die Tonkunst in ihrer höchsten Entwickelung — wenn wir erlaubt dürfen, aber es ist freilich nur wenig Musikern vergönnt von dieser Erlaubniss Gebrauch zu machen. Denn um sich in dieser Weise nicht allein mit einer gewissen Leichtigkeit zu bewegen, sondern dann vielmehr unseren Ansprüchen, wie sie der lyrische Dichter in seinem Musenspruche in Gang im Stande ist, dann gehört ein Zusammenfassen zu ausserordentlicher geistiger Kraft, so wenigstens von jedenfalls Bach die Anzahl der Komponisten die sich auf diesen Höhe geschwungen eine sehr geringe geblieben ist. Jene trockenen Dialektiker welche gebildete Laien mit Berkt Blume Rechnungsumpel zu nennen pflegen, gehören natürlich nicht zu den Werken auf deren Produktion wir hinweisen. Nun wenn mit der Kunstmässigen Wahrheit und Schönheit des Ausdruckes sich noch oder entstehen Kunstmerke ihres Namens würdig Kunstwerke wie eben Bach sie zu schaffen verstanden. Der feinste Geschmack die grossartigste Anlage und sorgfältigste Ausführung überraschendste Neuheit und man könnte sagen logischste Strenge und die vereinigt, und von uns so unerschöpflicher Reichthum von Ideen entquillt einer Seele voll unserer Erhabenheit und doch auch wieder voll heiterster Bilde. So lange es eine Instrumentalmusik geben wird so lange werden die Bachschen Klavier und Orgelkompositionen als unübertreffliche Meisterwerke dastehen.

Denn als Klavierspieler sah Organist Bach eine grosse und in ihren Resultaten für die Kunst höchst bedeutende Schule gebildet, darum wir hier zu bemerken nicht unterlassen. Ein ähnlicher Künstler wäre noch in unsern Zeit erschien haben und mit Stolz Schüler seiner Schule genannt — unter den Letzteren befinden sich aber einige seiner Söhne die letzten bedeutenden Sprösslinge der im schönsten Sinne des Wortes wahrhaft adeligen Geschlechtes. —

Durch die Richtung seines Genies gewann nicht weniger als durch seine hervorragende Stellung in der Kirche gewann hat Bach schon zu Bezug auf die Anzahl seiner Kompositionen für dieselbe fast Unbegreifliches geleistet. Seine wunderbare Macht der Polyphonie offenbart sich in vielen herrlichen, gefördert durch die Verschiedenartigkeit und Selbstständigkeit der zusammen verbundenen Organe, oft noch grösserem Glanze als in seinen Instrumentalwerken. Als Bach einen theils Stadtlibrem könnten dieselben dienen denn jedem nach Entheiligkeit Individuum ist den grösste Muse von Freiheit und Geschäftigkeit gegeben und doch trägt jeder nur nur Harmonie der Strazen bei — und doch bewegen sich alle nach den weisesten Gesetzen und doch ausserdem sich alle nur Ausführung der erhabensten begeisternden Ideen. Was uns aber neben dem rein musikalischen Interesse diese Werke noch so besonders theuer macht, das ist die wahrhaft altestamentarische Kraft des Überzeugung neben der Tiefe den christlich gläubigsten Gemüthes welche sich darin aussprechen. Schon das Wenige was Ihnen heute Abend vorgetragen zu erlaubt ist, wird Ihnen einen hellen Blick gewähren in jene wahrhaft prophetenhafte Fülle einer Gott begeisterten Seele, welche klagend hoffend ermahnend und tröstend in ganze Menschheit hineinziehen möchte mit ihr zu ringen nur Verherrlichung und zur Anbetung ihrem Schöpfer und Heilande. Leider entbehrt der protestantische Kultus so mehr allgemein gültiger Anordnungen in Beziehung auf die Art und Weise wie er, abgesehen vom Choral, die Musik zu seinen Zwecken benutzt, hier der grösste Theil der Bachschen Kirchenmusiken, deren Ausführung überaus mehr schwierig ist, sich nicht einmal bei Lebzeiten des Componisten irgend einer grösseren Verbreitung zu erfreuen hatte. Bach selbst hat oft denselben offenbar nur seinen religiös-künstlerischen Bedürfnissen und irgendwie den Pflichten seiner Stellung Genüge leisten wollen, unbekümmert um irgend eine Art besseren Erfolgs. So kommt es denn, dass aus mehreren Hunderten dieser Werke welche vom tiefsten geheimen was je unser Bachschen Geist geschaffen, einige ganz unberührt gegangen sind, das Wenigste gedruckt ist, der grösste Theil aber nahezu mehr oder weniger unzugänglichen Sammlungen befindet, dem Studium der Künstler, dem Genusse beim Publikum gänzlich entzogen.

In England erscheint jetzt schon die zweite Fortsetzung der sämmtlichen Werke Händels, das die stolzen Britten als einen ihrer heiligsten und besten unsterblichen Werte in Westminster-Abbey ruhen. Aber Bach war ein Deutscher, kein zweiter Deutscher und so liegt in der Vernachlässigung seiner Landsleute nichts was uns in Verwunderung setzen dürfte. Und doch wiederholen wir es mit stolzem Stolze, er war ein echter Deutscher. Er war es in der Tiefe und in dem Fleiße, in der Treue, in der Wahrheit, in der Idealität mit der er schaf sich wirkte. Und wenn wir Deutschen dazu bestimmt zu sein scheinen, uns nur in unseren Kämpfen und Verwirrungen als einheitliches Volk zu fühlen und zu erkennen so wird Bach immer in seiner Weise zu den besten Trägern unserer Nationalität gehören — auf keinem andern als auf deutschem Boden konnte ein derartiger Genius sich entwickeln und sich so ganz selber werden.

Wir haben zu Anfang dieser Ausführungen uns hier vorgesprochen, dass Bachs Werke nicht irgendwie populär werden können wollen aber hieraus keineswegs gesagt haben, dass sie nicht viel grössere Verbreitung und allgemeinern Anklang finden könnten als dies bis jetzt der Fall gewesen. Möge der heutige Abend dazu beitragen bei Ihnen, verehrte Anwesende, das Interesse für den grössten Tonkünstler zu steigern und den Wunsch bei Ihnen rege machen mehr und mehr von ihm kennen zu lernen. Diesem Wunsche zu entsprechen würde für uns eine Aufgabe sein, der wir uns gerne oft eben so grosser Ernste als feuriger Liebe hingeben stets bereit sein werden.

Mit diesen Worten, vorgetragen von Herrn Rodurich Benedix wurde nach dem Genuss der schaulustigen Bilder „Es ist ein Ding, das ich Christo Jesu sind" die Kunstvorträge zu Ende geleitet, welche hier ähnlichen Genuss-Genuss zu Köln auf eine würdige und glänzende Weise im grossen Conservatorium veranstaltet hatte. Der Vorstand des Vereins hatte an 600 Einladungskarten zu Einheimische und Fremde ausgetheilt und so hatte sich ein kunstsinniges Publikum eingefunden, welches mit der gespannesten Theilnahme den mannigfachen Vorträgen folgte.

Ausser der genannten Bilder brachte das Programm in der ersten Abtheilung: 2. Duettino und Aria für Bass (aus den bei Simrock erschienenen Kirchenarien Nr. 2 Gmoll) gesungen von Herrn E. Demmel-Flur. 3. Sonate für Klavier und Violine B. II, vorgetragen von F. Hiller und Concertmeister Hurlemann. 4. Recitativ und Aria für Sopran mit obligatem Violoncell (Frau Vert und E. Brauer). 5. Die chromatische Fantasie (F. Hiller).

Die zweite Abtheilung eröffnete eine zweistimmige Motette, hierauf trug Hiller einige kleinere Klavierstücke vor (aus dem wohl temperirten Klavier und den englischen Suiten). Es folgte der Alt-Aria aus der Passionsmusik, vorgetragen von Frau Euphrt Schlüter (begleitende Violine von Hurlemann), und den Beschluss machte das Concert für drei Flügel ausgeführt durch Fräul. Wilh. Clouis, F. Hiller und Fr. Wuhar.

Den oben von Dilier angedeuteten Wunsch, dass Deutschland seinem grössten Tonsetzer durch eine Gesammtausgabe seiner Compositionen ehren möchte, verwirklicht bereits der folgende Aufruf, den wir als die schönste Idee zu einem Denkmale Bachs

mit Freuden begrüssen. Wir sagen „verwirklicht", denn es wäre Sünde an dem Gelingen des Unternehmens zu zweifeln.

Aufforderung zur Stiftung einer Bach-Gesellschaft.

Am 28. Juli 1750 starb in Leipzig Johann Sebastian Bach. Die Wiederkehr dieses Tages vor hundert Jahren sieht an alle Verehrer wahrer, echt deutscher Tonkunst die Mahnung, dem grossen Manne ein Denkmal zu errichten, das seiner und der Nation würdig sei. Eine durch Vollständigkeit und kritische Behandlung den Anforderungen der Wissenschaft und Kunst genügende Ausgabe seiner Werke wird diesen Zweck am sichersten erfüllen. Die Unterzeichneten, welche sich in diesem Wunsche begegnet sind, diesem Unternehmen mit allen Kräften zu fördern, lagen den Verehrern des grossen Meisters zu Folgendem die Grundzüge dar, nach welchen man dasselbe ins Leben zu rufen beabsichtigen.

Die Aufgabe ist, alle Werke Joh. Seb. Bachs, welche durch mehrere Ueberlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend und unabgewiesen sind, in einer gemeinsamen Ausgabe zu veröffentlichen. Für jeder wird es möglich die Urschrift oder der vom Componisten selbst veranstalteten Druck, wo solche, die besten vorhandenen Hülfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritische gereinigte Urschrift bezeichnete echte Gestalt der Compositionen darzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Verbesserungen und Zusätzen ist ausgeschlossen.

Die Herausgabe geschieht durch eine Buch-Gesellschaft, deren Mitglieder sich zu einem jährlichen Beitrag von 5 Thaler preuß. verpflichten. Die durch diese Beiträge zusammen wird, da jede dabei handelnde Speculation ausgeschlossen bleibt, ganz und gar zu den für die Publication Bachscher Compositionen erforderlichen Herstellungskosten verwandt. Für jeden Beitrag von 5 Thaler wird den Theilnehmern jährlich ein Exemplar der für dieses Jahr veröffentlichten Compositionen mit einer Uebersicht über die Verwendung der Gelder zugestellt. Ist der im Jahre 1850 gezahlte Beitrag im Laufe des Jahres 1851 u. s. f. Die Ausstattung wird eben immer in reicher Format, Druck und Papier nach der den gewöhnlichen Publicationen ähnlichen Weise, wie es sich für eine Nationalunternehmung geziemt. Je grösser die Anzahl der Subscribenten ist, um so mehr wird jährlich publicirt, um so über die Vollendung des grossen Werkes erreicht werden können; bei 300 Theilnehmern werden nach einem angeführten Ueberschlag 50—60 Bogen jährlich geliefert werden können. Die Platten bleiben Eigenthum der Gesellschaft.

Die Herausgabe geschieht in folgenden Abtheilungen:

1) Gesangmusik a) mit und b) ohne Begleitung
2) Instrumentalcompositionen a) für Orgel, b) Klavier, c) Orchester

Es wird von allen Compositionen für mehrere Stimmen und Instrumente stets die Partitur gedruckt, bei den Gesangcompositionen mit Beigabe auch von Klavierauszug untergelegt.

Ein Hauptzeugniss der das Anordnung des zu publicirenden Werkes wird von, rufen nicht die Herausgabe eines neuen, den Werken alle Kräfte eines Jahres in Anspruch nimmt, in jedem Jahr Compositionen verschiedener Gattungen zu veröffentlichen, zu jedoch dass die Vervollständigung der Blicke mannigfaltigen Compositionen dabei möglichst durchkreuzt werden. Nicht minder wird das Streben dahin gerichtet sein, die Vervielfältigung ungedruckter oder durch Seltenheit so gut wie unbekannter Werke thunlichst in den Vordergrund treten zu lassen.

Durch die Benutzung der Forschungen der Herren Becker, Dehn, Hauptmann, v. Winterfeld ist eine Uebersicht des auf uns gekommenen gedruckten wie ungedruckten Werkes Bachs möglich geworden. Bereits ist uns und von öffentlichen wie Privatsammlungen freigebigste Unterstützung zugesagt worden, und um so grösserem Vertrauen richten wir uns an alle die, welche im Besitze Bachscher Schätze sind, die Bitte uns die Benutzung derselben für diese Gesammtausgabe gestatten zu wollen.

Bei der Redaction mit Strenge, Umsicht und Hingebung geübt werden wird, dafür glauben die Unterzeichneten dem Publikum die Bürgschaft in den Namen ernster und treuer Forscher bieten zu können, welche in ihren Kreisen verzeichnet sind.

Die Herstellung des Druckes wird die Breitkopf & Härtel'sche Officin übernehmen.

Bereits von dem regen Wunsche und dem festen Vertrauen der Gebildeten wenden sich die Unterzeichneten an die ausübenden Vorsteher höherer Tonkunst und ihres grossen Meisters mit der Bitte durch Rath und That ein Unternehmen zu fördern, das für die Kunst und Wissenschaft der Musik im höchsten Grade bedeutend ist. Namentlich an die Vorsteher von Vereinen richtet sich ihre Bitte, dass sie in weiteren Kreisen für ein Unternehmen werben, das die vereinten Kräfte Vieler bedarf um würdig ausgeführt zu werden, um dann vielen Volk und späterer Zeit dient. Möge also an welche dies Wort gelangt, dieses Kunstwerk mit deutscher Kunst ist mit Eifer und Freudigkeit mit Hand anlegen an das Denkmal des grossen Meisters.

Zeichnung von Beiträgen wird jede Buch- und Kunsthandlung vermitteln (in Köln die Musikalienhandlung von M. Schurr). Mittheilungen aller Art entgegenzunehmen und Auskunft zu ertheilen ist jeder der Unterzeichneten bereit, durch wird es fördernd sein, dieselben an die Breitkopf u. Härtel'sche Buchhandlung für die „Bach-Gesellschaft" zu adressiren.

Leipzig, den 3. Juli 1850.

Dr. Bennigsen in Breslau. C. F. Becker, Organist in Leipzig. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Ritter Bunsen, Königl. Preuss. Gesandter in London. Prof. S. W. Dehn, Custos der Königl. Bibliothek in Berlin. M. Hauptmann, Musikdirector in Leipzig. Fr. Lehrer, Director des Conservatoriums in München. Jr. Hilgenfeld in Hamburg. Otto Jahn, Professor in Leipzig. August Kahlert, Professor in Breslau. Dr. Ed. Krüger, Director in Emden. A. B. Marx, Professor in Berlin. J. Moscheles, Professor in Leipzig. Moswetus, Buchhändler in Breslau. J. Rietz, Capellmeister in Leipzig. Rungenhagen, Director der Singakademie in Berlin. C. H. Schede, Regierungsrath in Bielefeld. Dr. R. Schumann, in Dresden. Dr. L. Spohr, Capellmeister in Cassel. Freiherr G. v. Tucher, Oberappellationsrath in Nürnberg. C. v. Winterfeld, Geh. Oberkirchenrath in Berlin.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

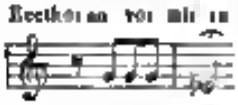
* Köln. Am Abend des 30. Juli brachte die Musikgesellschaft dem Könige von Baiern, dem Sohne des Königs Ludwig, der sich durch die gemeinnützige Unterstützung unserer Dombauhütte ein unvergängliches Denkmal errichtet hat, in der Verehrung der Rheinischen Nation eine Serenade, die mit dem Vortrag eines Chors von Fr. Wuhr „Gesang an den König" eröffnet wurde.

Berlin, 8. Juli. Unter diesem Datum hat der Minister von Ladenberg eine Verfügung über die Bildungsgänge erlassen, unter welchen von jetzt an allein das Prädicat Musikdirector ertheilt werden soll. Er rollen „bei der nämlich möglichst an beschränkenden Ertheilung desselben nur solche Merkmale berücksichtigt werden, welche eine allgemeine wissenschaftliche und grundliche musikalische Bildung bekunden, sich durch gediegene musikalische Compositionswerke die Anerkennung gelandet, bekannt gemacht und sich vorzugsweise auch durch die Bereitung der Musikunterrichtenden aus bestehenden musikalischen Einrichtungen bestimmgegangene Musik-Aufführungen mit Erfolg bewährt haben." In den einzelnen Fällen wird der Minister das Gutachten der musikalischen Section der k. Akademie der Künste einholen.

Digitized by Google

Der angegebene Beweggrund zu diesem Erlasse, „die Würde, die durch jene Anzeichnung angedeuteten künstlerischen Stellung unbeirrt zu erhalten", wird gewissenhaftigemere gehöhlt werden. Die Prüfung von Kunstwerken gemeiner und unrichtiger geistigen Compositionswerken scheint uns jedoch zu streng, weil dabei zu wenig Rücksicht auf die unmöglichen Eindrücke genommen ist, welche unser Urtheil nicht entgegenstehen und von dem Componisten bei dem besten Willen nicht zu beseitigen sind. Auch ist es wohl keine Frage, dass eine bewährte Wirksamkeit als Mitglied an und für sich schon die Anzeichnung durch den Titel Musikdirector verdient.

Uebrigens erfahren wir aus dem Erlasse, dass „in neuerer Zeit so häufig wiederholte Bewerbungen um Bewilligung jener Prädicate" statt gefunden haben. Also auch Ihr, die Ihr Edmeller von der Tiefe nicht ergriffen, diesem Erbübel der Deutschen? wollt Ihr dergleichen Titel nicht den Liedergen und Beamten überlassen? was dient es Euch, neue deutsche Lappen um Eure Namen arme Blösse zu hängen, wenn dieser nicht reicht? Wahrhaftig solche Bewerber unter Euch wären höchst wahrscheinlich fähig, wenn einmal der Schatten Beethovens bei ihnen anklopfen sollte, Ihn mit den Worten zu begrüßen: „Liebe ich vielleicht die Ehre, den Geist des Herrn Musikdirectors von Beethoven vor mir zu sehen?" — Er würde Euch antworten:



und nie wieder bei Euch einkehren.

Dresden. Ihre Majestät die Königin von Holland hat für die besten Schüler der hiesigen Musikschule zwei saurthvolle Geschenke übersandt, nämlich Taschenuhr mit Obergehängen für die beste Sängerin und eine goldene Uhrkette für den talentvollsten Instrumentalisten. Zwei ähnliche Geschenke wurden im vorigen Jahre von Sr. Majestät dem Könige zu demselben Zweck der Anstalt verehrt. Der Enthusiasmus des Publikums bei Uebergreichung dieser Beweise der königlichen Huld für das musikalische Institut an die Betreffenden, welche beim Schlusse der öffentlichen Prüfung statt fand, war außerordentlich, und war dergleichen Anzeichnungen mit den Namen der Schüler für Eindrück machen mögen, leuchtet ein. Ein Begleiten wie von Fräulein Sophie von Horen Sängerin und Herrn H. Beethoven Violinist, welche gegenwärtig von der Anstalt entlassen worden sind, ferner Frl. L. Mentzel Sängerin und Herr Dengler Violoncellist.

Lübeck hat eine Ouvertüre zu Groepenkerls Manhattan Rebellion gewonnen. — Dort nun Festouverture zur Genesungsfeier der Königin von Preußen, in welche die deutschen Melodien „Ich bin ein Preuße" und „Heil dir im Siegerkranz" verwebt sind. — In einer Concertouverture von Jos. Mannel in Bonn (Eindrücke des Frankfurter) kämpfen die beiden Melodien „Heil dir im Siegerkranz" und „Wer ist das Deutsche Vaterland?" in sehr lebhaft gearbeiteten contrapunktischen Lauten mit einander, der Sieg bleibt unentschieden.

Musikverlagsbericht

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

vom Januar bis Juni 1850

Für das Pianoforte zu 2 Händen.

(Fortsetzung.)

	Thlr	Ngr
Adam, Ad. 6 petits airs tirés de l'Opéra: Le Prophète de G. Meyerbeer	—	17½
Beethoven, L. van. An die ferne Geliebte. Liederkreis. Uebertragen von Franz Liszt	1	—
Benedict, Jc. Souvenir de l'Opera. Le Prophète de G. Meyerbeer. Fantaisie brillante	—	20
Blumenthal, J., Op. 11. Les oiseaux. Caprice	—	15
— Chant national des Grecs	—	10
Chopin, Fr., Marche funèbre. Tiré de la Sonate Oeuvre 35	—	10
Dunscha, J. E. Op. 61. Elégie harmonique sur la mort de sa Altesse royale le Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate. Neue Edition	1	—
Duvernoy, J. B. Op. 183. Fantaisie sur l'Opéra Joseph de Méhul	—	20
— Op. 184. Fantaisie sur des motifs de la Filleule des Fées de A. Adam	—	20
— Op. 185. Fantaisie sur l'Opéra La Fée aux Roses de F. Hérold	—	20
Eggeling, E., Anweisung und Studien zu einer grundlichen und schnellen Ausbildung zum Klavierspiele nach Joh. Seb. Bach's Dueter für Anfänger und Geübte	2	12
Frenkmann, V., Op. 12. Grandes Valses de Concert	1	—
Op. 15. Impromptu	—	15
Heller, St. Op. 71. Aus mines de Frédéric Chopin. Elegie et marche funèbre	—	25
Hensel, Fanny C. Op. 8. 4 Lieder für das Pianoforte (Nr. 1 der nachgelassenen Werke)	1	—
Herz, J. Airs de Ballet et Marche du sacre de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer. Arrangés.		
Nr. 1. Valse	—	15
„ 2. Pas de la Reduwa	—	15
„ 3. Quadrille des Patineurs	—	15
„ 4. Galopp	—	15
„ 5. Marche du sacre	—	15
Hünten, Fr. Op. 170. Trois Fantaisies sur des motifs de l'Opéra Marche du Prophète. Arrangées. Nr. 1—3 à 10 Ngr.	1	—
— Op. 171. Fantaisie sur l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer	—	25
Krüger, W. Op. 20. Fantaisie brillante sur la Fantaisie et la Marche du sacre de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer	—	20
Kullak, Th. Op. 55. Concert in C moll	3	—
— Op. 60. Le Prophète de G. Meyerbeer. 7 Transcriptions de Concert		
Nr. 1. Prélude et Choeur pastoral. *La drise est morte*	—	15
„ 2. La prière anapphiste. *Ad nos, ad salutarem undam*	—	15
„ 3. Hosanna. *Le jour dans les flots de la Meuse*	—	15
„ 4. Pastorale. *Pour Berthe mon je t'aime*	—	15
„ 5. Arioso. *Ah! mon fils sans doute!*	—	15
„ 6. Complainte de la Mendiante. *Donnez pour un pauvre aveugle.*	—	15
„ 7. Marche du sacre	—	15

(Schluss folgt.)

Alle in der Neuen Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur: Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Buch-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 6. **Cöln**, den 10 August 1850. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Rob. Schumann's Genoveva.

Zweiter Artikel.

(Vergl. Nro. 2. S. 12.)

Der Verfasser des Textbuches ist auf dem Titel nicht genannt; es heisst daselbst nur: Oper in vier Akten nach Tieck und Hebbel.

Der Gang der Handlung ist folgender. Im Schlosshofe von Pfalzgraf Siegfrieds Burg sehen wir eine Schaar von Kriegern, sie rüsten sich unter Anführung des Höchsten zum Auszug gegen Abderrhamon, der aus Spanien in das Frankenreich hereingebrochen. Hildolfus, Bischof von Trier, ermuntert zum Kampfe für Christi Kreuz und stärkt sie im Glauben. Als sie die Buhne verlassen, bleibt Golo allein zurück; der Friede ist aus seiner Brust gewichen, er liebt Genoveva, Siegfrieds, seines Wohlthäters, seines zweiten Vaters Weib, allein er verdammt diese Neigung und verwünscht sich selbst.

Siegfried und Genoveva erscheinen mit Gefolge, sie nehmen Abschied von einander; der Graf setzt den alten Drogo zum Haupt des Gesindes und Golo zum Vogt und Herrn während seiner Abwesenheit ein, indem er zugleich seiner Güter besten, sein Weib, dessen Schutze anvertraut. Trompeten rufen zum Scheiden, Siegfried küsst seine Gattin und geht mit den Kriegern und dem Gefolge ab. Genoveva sinkt bewusstlos nieder. Golo, der sich allein sieht, küsst die ohnmächtige. Sie erhebt sich, erkennt ihn als mündig, und geht gestützt auf seinen Arm in das Innere der Burg.

Margarethe tritt auf. Der Graf hat sie, Golo's Amme, einst aus dem Hause „gerettet", sie hat Golo belauscht und lässt auf der Stelle den Plan durch Genovevas Verderben sich an Siegfried zu rächen.

Golo kommt voll Rache über seine That aus dem Schloss zurück, das Gewissen foltert ihn, er brach sein Ritterwort, er will sich selbst von hier verbannen. Margarethe nahet sich, er stösst sie von sich, er hasst sie, seit „bösem Wandel sie sich ergehen und schwarze Künste treibt, die er verabscheut" — ja als sie mit boshafter Berechnung ihm zu verstehen gibt, dass sie den Kuss gesehen, will er sie niedersinken. Dennoch leihet er ihr gleich darauf willig sein Ohr, sie schürt die Flamme in seinem Innern und am Ende bittet er sie sogar, im Schlosse zu verweilen und ihm beizustehen, Genoveva zu gewinnen.

Im zweiten Akt sehen wir Genoveva allein in einer Halle der Burg, eine Seitenthür führt aus dieser Halle in ihr Schlafgemach. Es ist Abend, sie beklagt die Trennung von dem Gatten. Ein Zechlied der Knechte tönt aus dem Burghof zu ihr herauf; sie sind bereits verwildert, spotten ihres Befehlshabers.

„Ei, wer führt das in den Sinn —
Altes Bunga, wer ist der?
Kommt hervor aus dem Versteche u. s. w."

Der zuchtlose Lärm betrübt Genoveva, und als Golo erscheint, gesteht sie ihm, dass sie sich gefürchtet habe, weil sie ganz allein sei, da sie ihre Dienerin nach Trier entlassen. Golo entschuldigt die Knechte durch das Gerücht von einem Siege und von der baldigen Rückkehr Siegfrieds, welches sich verbreitet und die laute Freude veranlasst habe; er wolle jedoch auf der Stelle Schweigen gebieten. Genoveva wehrt es ihm:

„Lasst, lasst — die Freude nicht zum Siegen,
Auch mich — ihr singt so artig, lasst
Mit einer sanften Weise uns
Den wilden Lärm betäuben (?) —"

Gulo weigert sich, als bittet dringend, und es erfolgt das Duett: „Wenn ich ein Vöglein wär" u. s. w. Da beherrscht er sich nicht mehr, er stürzt ihr zu Füssen, will um Verzeihung flehen, aber die Leidenschaft überwindet ihn, er dringt auf sie ein und schliesst sie in seine Arme. Nur das Wort Genovevas: „Zurück, ehrloser Bastard!" befreit sie. Sie entflieht.

Da erhängt Gulo's Charakter auf der Stelle um: aus einem träumenden, liebekranken und liederreichen Ritter mit unverdorbenem Herzen wird er urplötzlich ein nichtswürdiger, ein raffinirter Bösewicht, denn der Anschlag, den er gleich in dem folgenden Augenblick gegen Genoveva ausführt, geht von ihm allein, ohne Dazwischenkunft der bösen Margaretha aus, und als diese ihm unmittelbar darauf ihr Vorhaben ankündigt, nach Strassburg (wo Siegfried verwundet liegt) zu eilen, und den Pfalzgrafen zu vergiften, lässt er sie gewähren!

Er beginnt damit, dass er einen grässlichen Fluch über das so eben noch heissgeliebte Weib ausspricht, und beschliesst sie zu vernichten. Der alte Drago tritt ihm eilig an: die Buhne unten „verweigern ihm Gehorsam", auch schlimmer, „sie lästern die edle Herrin; mit dem jungen Kaplan sind sie vertrauter, als es Graf Siegfried wissen durfte — die Schurkeu!" Da erwiedert Gulo: „Die Schurken sprechen wahr — Ich weiss noch mehr — diese Nacht noch hat sie ihn beiseschieden — Drago: Mit ihm so beten vielleicht — (!) Gulo. Ja, ja, zu beten, dass Siegfried nie wiederkehre" — u. s. w. Er öffnet Genovevas Schlafgemach — „hier in der Nische kann ungesehen dem Liebespaar man lauschen", wir wollen uns überzeugen, du oder ich. Drago geht in die plumpe Falle und lässt sich in dem Schlafgemach der von ihm hochverehrten Herrin verstecken. Darauf erscheint Margaretha, theilt dem Gulo ihre Ahnung, den Grafen „durch ein Fränklein von seinen Leiden zu befreien" mit. Herrn Gulo „schüttelt zwar Fieberfrost", doch Margaretha zieht ihn mit sich fort, den Burgvogt „in die Gesindestube" (!), und ruft: „Drago als Buhle — ei, das wird lustig!"

Ja wohl, nur zu lustig! Der Leser bedarf hier auch nicht des geringsten Fingerzeige der Kritik. Anlage und Ausführung dieser unnatürlichen, unzarten Scenen verdammen sich von selbst. Doch es kommt leider noch ärger.

Genoveva erscheint, verriegelt die Thür der Halle, betet zu Gott und geht in ihr Schlafgemach. Kaum ist sie verschwunden, so hört man den Chor der Knechte und Mägde (!) vor der Thür; sie dringen ein, von Margaretha und zwei Jägern Balthasar und Caspar geführt und umstellen die Thür des Schlafgemachs. Genoveva ruft ihnen von innen ein Zurück! entgegen, tritt heraus und fragt, was sie suchen, je nachdem sie fragt, wen sie suchen. „Herrn Gulo", erwiedert Balthasar verlegen, „erlaubt, dass wir selbst suchen in Eurem Schlafgemach" — Genoveva: „Wer einritt ist des Todes, kömmt euer Herr zurück?" — Balthasar: „Der ist noch weit — wir suchen seinen Stellvertreter" (!) u. s. w. Da stürzt Gulo mit gezogenem Schwerte herein und stellt sich, als wollt er die Herrin schützen; allein auf den Chors Worte: „Nein, nein! Drin muss noch Jemand sein!" und auf Balthasars noch zartere Aeusserung: „Im Schlafgemach steckt Jemand noch!" überredet er Genoveva, die Suchenden, das gebeichte Gesinde, gewähren zu lassen. Wie sie eindringen wollen, stürzt Drago, nicht etwa um die Sache aufzuklären, sondern mit dem Rufe „Erbarmen, Erbarmen!" heraus, worauf der alte Dummkopf auf der Stelle von Balthasar erstochen wird.

Die Scene spinnt sich auf eine widrige Weise weiter fort. Alle glauben ohne Weiteres, obschon sie den jungen Kaplan suchten, an die unnatürliche Buhlschaft, Trivialitäten wie „Frau Gräfin, mit Erlaubniss, das ist schlecht", und „Was sagt ihr nun?" folgen sich — die Genoveva erniedrigt der Dichter so tief, dass er sie sagen lässt: glaubt nur nicht mehr, als was Ihr seht!" ja sie lässt sich ein Liebt gehen, leuchtet in ihr Schlafgemach, und Balthasar (hineinblickend) spricht: „Verdammt gar noch' ich nichts!"

Da hört alle Kritik auf. Der Akt schliesst, indem Genoveva auf das Geschrei des Gesindes in den Thurm geschleppt wird.

Der dritte Akt führt uns nach Strassburg. Siegfried fühlt sich wieder gesund und kräftig, wie er Margaretha verräthet, die ihn gepflegt und dessen Gift gegen seinen altdeutschen Magen nicht vermocht hat. Denn sie singt selbst bei Seite: „Der muss von bösen sein, dass er den Trank verschmerzt, den ich ihm gab." Er will zur Heimath, zum geliebten Weibe. Sie sucht ihn noch zu halten und schwatzt ihm von einem Zauberspiegel vor, in welchem man alles, was man zu sehen wünscht, so sieht, wie es sich in Wirklichkeit begeben. Er belohnt ihre Pflege, schickt sie weg, spottet über den Zauberspiegel, will noch diese Nacht fort und spricht seine Sehnsucht in einem Liede aus.

Da sprengt ein Reiter in den Hof der Herberge,

Digitized by Google

ne ist Golo. Er bringt ein Schreiben vom Hofkaplan, welches Kunde von Genovevas verurtheilter Buhlerei mit Drago gibt. Siegfried glaubt ohne weiteres daran, will sich vor Niemand auf der Welt mehr blicken lassen, und beauftragt Golo, dem er sein geneses Eigenthum schenkt, sein Weib zu tödten. Er ist im Begriff, ihm Ring und Schwert zu geben auf dass er den Auftrag als sein Bevollmächtigter ausführe, als ihm der Zauberspiegel einfällt: er „glaubt zwar nicht viel an solche Spiegel — doch drängten ihn, ihn zu Rath zu ziehen."

Die Bühne verwandelt sich in Margarethens „phantastisch mit Zaubergeräth u. s. w. decorirten" Zimmer. Sie erzählt uns heimlich, dass sie ihr Kind ertränkt hat! Siegfried tritt mit Golo ein und verlangt im Spiegel sein Weib zu sehen. Margaretha bittet ihn, ernstlich, „das thörichte Stück ihr nicht zu zerschlagen" (wahrscheinlich, damit Niemand entdecke, wenn es nachher wirklich geschieht)! Es werden ihm drei Bilder vorgezaubert unter Begleitung von Stimmen hinter der Scene: beim dritten taucht Siegfried mit dem Anruf „Schurke, Drago!" auf den Spiegel zu, und stürzt mit dem Worte „Golo, räche mich!" mit diesem ab.

Was geschieht? wahrlich das unerwartetste. Margaretha ruft: „O Gott!" und „an der Stelle des Spiegels erscheint Drago's Geist", nicht etwa als Vision, als Geschöpf der gemüthsteten Fantasie Margarethens, sondern als „gesandt vom Herrn", wie er selber verkündet:

Geist: „Der Herr gebietet dir durch meinen Mund
Schnell mach' dich auf dem Grafen Siegfried,
Was du an ihm gefrevelt, zu gestehen.
Marg. Und bin ich's nicht?
Geist: Du wird
Der blutrot Mordeshut der Heiligen aufgeziehet,
Du tödtest den Feuertod — so ist's bestimmt.
Marg. So tödt' ich mich selber!
Geist: Vermag es nicht! In Flammen weist
Du Salamander dann, im Schlamm der Erde Wurm,
Und gegen Stahl und Eisen wie von Stein."

Also ein ewiger Jude weiblichen Geschlechts, jedoch glücklicher Weise nur auf vier Wochen. Der Geist verschwindet, Flammen brechen hervor, höllische Geister erscheinen, Margaretha ruft im Gefühl der Höllenpein: „Wie es nagt, wie es brennt!" da sie aber von Don Juans Charakterstärke nichts in sich verspürt zu hält sie es für gerathener, sich zu bekehren und stürzt mit dem Anruf „Siegfried! Siegfried!" ab.

Wo sind wir denn? Sie fragen wie stolzig. Wir befanden uns ja ganz harmlos zwei Akte lang unter einem gewöhnlichen Dache und auf sicherem, wenn auch ungehobeltem Boden, so wie ihn die handfeste Vernunft liebt und begreift — und auf einmal werden wir in das nebelige und schwefelige Geisterreich geschleudert? auf einmal schwindet der Boden unter unsern Füssen und wir erheben in der Luft? In der That, diese Scene führt uns aus dem Opernhause ins Puppentheater. Und abgesehen von dem formellen Missgriff, wie empört sich das Gefühl gegen den Inhalt, gegen die Sache! Gott selbst verkündet hier durch einen Abgesandten *ad hoc* einer Kindesmörderin und Ehebrecherin, deren Buhlschaft gegen Genovevas, deren vorsätzlicher Mord an Siegfried, deren grässliche Verbrechen alle zusammen durch nichts weder psychologisch, noch historisch-fatalistisch motivirt sind, nicht einmal ein Scheinmal verkündet der Herr selbst Ablass unter der einzigen Bedingung, dass sie die Folgen ihres letzten Frevels verhindere! Demnach treibt nicht das Gebot des Himmels, sondern nur die Furcht vor der Strafe, welche ihr auf ächt puppentheatralische Weise handgreiflich leibhaft gemacht wird, das erhitzte Weib zum Gehorsam. Das ist bei aller Lächerlichkeit noch ebenein abscheulich. (Schluss folgt.)

T U

hoc utriusque tibi omne est excedendum.*)

Terentius in Phormion. II, 2. 4.

Unsere wenigen Bemerkungen in Nr. 1 dieser Blätter über die Art und den Ton der Kritik in einigen Artikeln der Leipziger neuen Zeitschrift für Musik, betreffend Meyerbeers Propheten, haben dieser Zeitschrift Veranlassung gegeben, sich in elf bis zwölf Spalten ihrer Nummer über uns auszulassen. Wie können ihr nur Dank dafür zollen. Denn was kann einem jungen schmucken Mädchen willkommener sein, als dass eine ehrenwerthe ältere Dame von verdienstvollem Anrechte den ersten geringfügigen Worten derselben eine so lebhafte Aufmerksamkeit widmet und es dadurch auf erlaubten Weisen in die Gesellschaft einführt? Freilich pflegt es bei solchen Anlässen sicht ohne einige hingeworfene Seitenbemerkungen abzugehen z. B. „sie ist recht hübsch, nur schade, dass sie ein wenig schielt" und dergleichen; allein das thut der Wirksamkeit der Empfehlung keinen Abbruch — die Welt ist einmal neugierig gemacht und will nun mit eigenen Augen sehen, ob die angefehlene denn wirklich schielt, denn man kennt die Damen, besondere diejenigen, welche eine

*) Du hast dir eingebrockt u. s. w.

Zeit lang unangefochten den Ton in einer gesellschaftlichen Gesellschaft angegeben haben.

Ein Herr T. U. hat sich geistreich gefühlt, im Namen seiner Dame unserer Einführung in die grosse Welt zu übernehmen. Er wird aus diesem Eingang schon ersehen, dass wir weit gutmüthigerer Natur sind, als er meint. Allein wir gehen noch weiter. Er verbrennt seinen Empfehlungsbrief mit den rauhen Stickereien von „Perfidie, Bösartigkeit, Unwürdigkeit", welche er uns ueberhaupt aufbürdet, und zeiht uns gerade zu der Absicht, als ist der „unverkennbare Zweck" jener heimlichen Worte in unserer Nummer 1 gewesen, „die neue Zeitschrift für Musik in Misscredit zu bringen, anscheinlich zum Vortheile der rheinischen Musikzeitung". Wir dagegen, wir begeben vor ihm eine ganz andere Meinung: wir gingen her nach Lesung seines Aufsatzes, dass er es durch aufgeworfen habe, sich selbst eine alte Credit zu bringen, lediglich zu unserem Vortheil.

Es überschreitet seine Rhapsodie gegen uns „Ausserordentliches" — „Ueberall aber tritt aus derselben eine das sehr Gewöhnliche bessere, dass eine verletzte Eitelkeit sich abzureagiert, und dann allerlei persönlicher Sprünge macht, um wieder auf die Beine zu kommen".

Sie sind sehr anspruchsvoll, Herr T. U., wenn Sie alles von mir dort Gesagte, so wenig es auch ist, auf sich beziehen. Ihnen als T. U. habe ich nur Eine vorgeworfen, nämlich dass Sie in Ihrer kritischen Bemerkungen ohne eine Kenntnisschöpfung die persönlichen Verhältnisse des Kunstlers beharrlichen, um Ihre individuelle Meinung über sein Werk dadurch zu stützen. Dies thun Sie durch Dreierlei: 1) Indem Sie den moralischen Charakter Meyerbeers verunglimpfen, dem Sie unter ihm einen „glücklichen Intriguanten gegen die grossen Erzeugnisse genialer Anderer" — 2) Indem Sie an seiner jüdischen Confession rühren — und 3) Indem Sie den Drifft des Prähikums und der Kritiker, wo er sich findet, allein auf Rechnung des Reichthums des Componisten schreiben.

Diese Rügen treffen allerdings Ihre Kritik und Ihre „Ausserordentlichen" hat sie nicht entkräftet, sondern noch weit mehr gerechtfertigt, als sie es der Natur der Sache nach schon waren. Dort soll etwa die Angabe, dass Sie, der Herr T. U., Ihnen von dem vernommen haben, aus Meyerbeer zur Beförderung der Aufführung des Freischütz in Paris gethan habe, soll diese Angabe der Vorwurf rechtfertigen, dass Meyerbeer intriguirt? Gesetzt Ihre Angabe wäre richtig, was brauchst sie? Wenn ich e. B. für Ihren Ruhm nichts thun, intriguire ich deshalb gegen Sie? Sie werden gewiss die Anklage, dass Meyerbeer mit Glück gegen die Erzeugnisse gewisser Anderer zu intriguiren versteht" nicht in die Welt schleudern, ohne thatsächliche Beweise für diese in sicheren Fällen, wie Sie behaupten, gegenseitigen Intriguen in Händen zu haben. Wenn Sie uns damit wirklich gegen ihr hervortreten, dann wird gewiss Jedermann einreden, wie schlecht — sehr Musik sei!

Die Erwähnung des Judenthums suchen Sie zu entschuldigen und als eine Sache gehörig durchstreichen. Sie behaupten dass es „in der Musik vielen jüdischen Componisten Stellen gibt, die fast alle nicht jüdische Musiker im grossbritischen Lehre" (das ist immer schon etwas ganz anderes, als in einem Organ wissenschaftlicher Kunstkritik) „und mit Ausnahme auf die allgemein behauptete jüdische Sprechweise als Judenmusik, als ein Gemischtes oder als ein dergl. bezeichnen". Dieses Gemischte nennen Sie dann „theils in die musikalische Gestaltung, theils in einzelne melodische Tonfülle der musikalischen Phrase," und lässt es „bei Mendelssohn sehr gelind, bei Meyerbeer in höherer Schärfe in den Hugenotten und dem Propheten hervortreten" — ja, es erlaubt Sie bei Meyerbeer „ganz unmöglich zu sagen, wo Sie nicht anders denn als Judenschule zu bezeichnen wissen".

Diese Aneinanderreihung hat ihre Wirkung nicht verfehlen. T. U. begründet die christlich musikalische Lehre vor der neuen entdeckten Judenmusik nicht etwa auf den Nationalcharakter des Volkes, was doch auch einigen Sinn haben könnte, sondern auf ihren Dichter, auf ihre Sprachlinie!

So sehr sich nun auch die Feinheit der kritischen Nase T. U.s in Aufspürung des Judaismus in der Musik wie sie seiner ausgeschnitt, so wenig hat sie sich doch bewährt als sie in mir „einen wahrscheinlichen Glaubensgenossen Meyerbeers" antreffen. Beruhigen sie sich, T. U.,

Ich Glaube Sie ist auch du mensch —

d. h. an Christus, nicht aber an dieser oder jenen musikalischen Götzen. Damit Sie nicht aber nicht als der versuchtesten Mendelssohn trotz dieser Versicherung doch auch an den Alttestamentlichen rechnen, so notiren Sie sich gefälligst, dass ich der behaupteten ikaringischen Familie angehöre, welche manchen ächten Kunstler, und was für Sie noch wichtiger ist, schon vor 200 Jahren General-Superintendenten unter ihren Gliedern zählt! (S. Gerbers altes und neues Lexicon). Sie werden nun gegen

meine neutestamentliche Ebenbürtigkeit nichts einzuwenden haben — aber trotz derselben kann ich mich nicht auf denjenigen christlichen Standpunkt schwingen, auf welchem Sie in der Musik einen besondern, auf das Anklingen der Judenschule begründeten Stil jüdischer Componisten, und zwar bis in's zweite oder vielleicht auch dritte Glied der Abstammung hinab, entdecken. Ich halte dies für eben so unrichtig, als wenn Jemand umgekehrt z. B. die Langwelligkeit Ihres Stils auf das Christenthum schieben und sie aus dem Anklingen des allgemein bekannten Geplärres der alten Weiber in den protestantischen Kirchen erklären wollte. Der Stil ist der Mensch — nicht wahr?

Zur Sache nehmen wir vor: man gehe diejenigen Stellen, welche man in Mendelssohn und vielen andern tüchtigen Componisten jüdischer Confession für Judenmusik erklärt, genau an, denn mit dem allgemeinen Geschwätz von mehrfacher Gestaltung und melodischen Tonfällen ist nichts gesagt. Finden sich nun diese charakteristischen Stellen nicht bei allen jüdischen Componisten, so fällt dadurch allein schon die Behauptung, dass sie auf dem Judenthume, beziehungsweise der Judenschule, beruhen, in ihr Nichts zurück, und jene musikalischen Wendungen sind dann nur Eigenthümlichkeiten von Individuen. Stellen wir ihnen nun aber vollends ähnliche Wendungen und Rhythmen aus christlichen Tonsetzern zur Seite, und gelingt uns dies, so ist die ganze Lehre von der sogenannten Judenmusik eine Phantasie, welche eben so aus Vorurtheilen hervorgegangen ist, wie viele andere gehässige Behauptungen ähnlicher Art. Der wahre Kunstfreund wird stets mit Freuden diejenige anerkennen, wenn deutsche Männer jüdischer Confession in Kunst und Literatur geleistet haben, und Aeusserungen auf dem Gebiete der ästhetischen Kritik, wie „Gemeinarbeit u. dgl." wird jeder Edelgebildete mit Widerwillen von sich weisen.

Was den dritten Punkt betrifft, den Reichthum, oder wie Sie zu sagen belieben, die Geldsäcke, so haben Sie in Bezug darauf allerdings manchen zwar allbekannte, jedoch wahre zu Papier gebracht, allein nichts, was Ihre dreisten Anklänge entschuldigen könnte, dass das Publikum und jeder Kritiker, der an Meyerbeers Musik irgendwie Beifall finde, entweder bestochen oder vom Respekt vor dem Gulde geblendet sei. Da bei Geldfragen bekanntlich die Gemüthlichkeit aufhört, so müssen wir diese Voraussetzung, welche einen Jeden, der Meyerbeers Musik Ausserordentliches abgewinnt, entweder für feil, oder für verächtlich erklärt, weil kriechend vor der Grösse des Geldes, sehr ernstlich zurückweisen und Herrn T. U. an seine Confession erinnern: denn hier ist nicht von Kunst, sondern von Sittlichkeit die Rede. Dass ich ferner in der 400maligen Aufführung des Robert „den Massstab für den Werth der Meyerbeer'schen Opern finde", ist eine unwahre, durch keines meiner Worte zu rechtfertigende und mithin arglistige Behauptung, da jene Thatsache nur angeführt worden ist, um den Beifall des Publikums zu beweisen. Wenn wir nebenbei erfahren, dass Spohr's und Marschner's Opern „Deutschen Mittelgut", sind und den prophetischen Jammer hören, dass so wie Gluck, Encyclothe Cherubini, Spontini, auch die Genoveva, welche T. U. zwar wie er selbst sagt, nach gar nicht kennt, nirgends wurde aufgeführt werden (?), und dass die feine Wendung bewundern, mit welcher Hiller's Conradin gemüthlich in den T. U.schen Kanon, wenn auch nicht ohne Seitenblick, aufgenommen wird, — nun, so sind das Eigenthümlichkeiten, die mich nichts angehen.

Aber wenn Herr T. U. sich geberdet, als habe ich mit dem, was ich über die Triebfedern der heutigen Kritik im Allgemeinen gesagt, ihn im Auge gehabt, so muss man sich bodenlos verwundern, welch eine reiche Ader von Selbstgenügsamkeit in ihm strömt, dass er sich für die personificirte Kritik hält! — Sie versichern nun T. U., dass Sie keineswegs „mit Meyerbeer rivalisiren" wollen: diese Versicherung war eben so überflüssig als die andern, dass Ihnen der Beschränktheit und Unwillighkeit gegenüber „stets der Witz auszugehen pflege" — dergleichen bedarf für den Leser keiner Betheuerung, ja selbst der Zweifel, ob etwas ausgehen könne, wenn überhaupt kein Vorrath da war, dürfte nicht allzukühn sein.

Hier kenne ich Ihnen! Nun lehnen Sie mir aber recht wohl! zurufen, wenn nicht die Sache, um derentwillen allein ich Ihrer gütigen Einladung mit Ihnen das Dessert zu nehmen gefolgt bin, noch einige Worte verlangte.

Ich habe nicht von der Kritik als solcher geringschätzend gesprochen, sondern eben weil ich ihre Reinheit unbefleckt bewahren möchte diejenige Kritik angegriffen, welche ihre Zwecke, sie mögen Namen haben wie sie wollen und aus noch so guten Motiven ursprünglich hervorgehen, durch unedle Mittel zu erreichen sucht. Es mag oft ein wirkliches oder vermeintes Kunstinteresse zum Grunde liegen, das gebe ich zu: eher wenn dieses für die Qualität der Mittel blind macht, durch welche es

sich bewähren will, so gräbt er sich sein eigenes Grab und schadet offenbar der Sache, welche er fördern will. Zu solchen verwerflichen Mittels rechne ich einen Theils das Vermischen von Aussendingen mit dem eigentlichen Objekte der Kritik, der Person mit dem Kunstwerk, die Anwendung der personellen Verhältnisse jeder Art auf die Beurtheilung und Würdigung des innern Werthes eines künstlerischen Produkts, und andern Theils die Begründung von Lob oder Tadel durch Analysen des Kunstwerks oder Anführungen aus demselben, welche geradezu falsch sind, mag ihre Quelle nun Oberflächlichkeit und Unbeholfenheit oder gar Absichtlichkeit sein.

Von dem ersten haben wir oben klarelukendes Beispiele gegeben und jeden weitern Wort darüber wäre für verloren zu achten. Von dem Zweiten muss ich wie ein Herr T. U. a. „Betrachtungen" selbst noch einige handgreifliche Beweise beibringen und überlassen dann getrost das Urtheil einem Richterhof, vor dem wir wenigstens auch alle Achtung haben, dem Publikum.

In Nr. 3 der neuen Zeitschrift für Musik vom 9. Juli nennt T. D. den dritten Akt des Propheten „die Krone aller Unsinns" und gibt dann, um dies zu beweisen, „drei Bilder", welche uns diesen Unsinn klar machen sollen.

„Erstes Bild. Auf dem Eise eine Schlittschuhläufer-Quadrille! — Drei Ballets wurden auf dem Eise aufgeführt, ziemlich leicht (?) gekleidete Mädchen und Frauen schon auf dem Eise zu — vergessen, dass sie die Füsse verfrieren — sollten sich mit Schnee reiben, der da liegt u. s. w."

Dass sich T. U. über eine Schlittschuhläufer-Quadrille wundert, wollen wir ihm nicht verargen, um sich davon eine Vorstellung machen zu können, muss man einige Winter in Holland und am Niederrhein verlebt haben, wo dergleichen Vergnügungen auf dem Eise, wie Wettlaufen, Schlittenfahren mit Pferden, Kugelschieben, Rundlaufen in Masse und Paarweise und allerlei Spiele etwas ganz gewöhnliches sind. Dies zu idealisiren steht dem Dichter offenbar frei. Dass T. U. aber behauptet, die Ballets wurden auf dem Eise getanzt, ist falsch und alle daraus gefolgerten Witze über das Erfrieren verfrieren selber. T. U. hat die Beschreibung der Decoration nicht nachgesehen oder nicht verstanden: das erste war ohne seine Pflicht, für's zweite ist er freilich nicht zurechnungsfähig. Der gefrorene See füllt nur den Hintergrund der Bühne; die Decoration stellt eine Winterlandschaft dar ohne Schnee, wie sie die Koekkoek'schen und Achenbach'schen Bilder und die Natur in den nordwestlichen Gegenden gibt — zu beiden Seiten im Vordergrunde ein natürlicher Wald, welcher sich rechts bis an den Ufer des Sees hinzieht, während links am Eise die Zelte der Wiedertäufer stehen. So ist die Vorschrift auf der Vorderbühne wird das Ballet aufgeführt, so wie die Grausamkeit bei Eröffnung des Akts und die Aufmerksamkeit des Hörers am Schlusse desselben, nicht auf dem Eise, auf welchem bloss das Hinüberfahren der Lebensmittel und neuhbee der Schlittschuhläuferinnen Statt findet.

„Zweites Bild. Der Prophet fragt: „Wer hat euch, eh ich's befahl, zum Kampf geführt?" Die Gefreienen zeigen auf Spitzbube Matthisen, Spitzbube M. auf Spitzbube Zacharias. „Er war's!" — „I, sagt der Prophet, der war ja noch vor drei Minuten bei mir im Zelte, der kann es nicht gewesen sein!" Doch nein, diese voreilige Bemerkung entschlüpft nur man (sagt T. U.), der falsche Prophet macht sie keineswegs, sondern nennt ihn Verräther u. s. w. O Unsinn!"

Was will nun T. U. erwidern, wenn Sieben ihn also anredet: „Schlaukopf T. U.! wenn du meine Spitzbuben eliren willst, so sei heutig dabei selber ehrlich; denn Zacharias hat in einer besondern drei Seiten langen Scene (Klavierauszug S. 188 — 189) dem Matthisen schon beim Anbruch des Abends den ungenmachtigen Befehl zum Sturm gegeben und erst auf S. 194 fragt der Prophet, wer es gethan, nachdem vier lange Scenen und noch ebendreie eine Verwandlung dazwischen getreten und ich verbitte mir dergleichen *Falsa!*" O weh, T. U.! wieder einer Ihrer zeitgemässen Witze unerhört verloren!

„Drittes Bild. Am Schlusse des Akts ruft Alles: Auf zum Sturme nach Munster! — Die Feinde jedoch sind grossmüthig und warten, bis die Reihe an sie kommt, die Gefangenen des Herrn haben keine sonderliche Eile, sondern singen eine Hymne, die den Triumph über die Feinde *anticipando* aussprichl — das Siegabzweigeln der für ihre h. Sache so wahrhaft Begeisterten ist ein ebenso feiner Zug, als die Vorausnahme des Siegesgesanges. Dergl. Dinge sollen wir so mir nichts die nichts hinnehmen? solch offenbaren Unsinn?"

O Tempora! Ingenium! Also Sie würden als Commandant einer Festung Ihren Mauern und Wällen und allem schweren Geschütze den Rücken wenden und den Feind nicht auf sich warten lassen? Sie würden Ihnen jeden Fehler für unsinnig erklären, der bei seinen Soldaten das Siegesvertrauen vor der Schlacht zu entflammen wäre? Jetzt müssen wir Ihnen doch rathen, ja bei Ihrem Fach zu bleiben,

mögen Sie nun Künstler oder sonst was sein – im Militär wenigstens können Sie niemals eine Carriere machen.

Genug und übergenug – chez *tu l'as vouly, George Dandin!*

Nur noch das erste Wort. Eine Kritik, welche sich solcher Mittel bedient, um ihr Kunsturtheil zu bethätigen, und dabei so auffallende Blössen gibt dort die sich anmaasse, einer ganzen Gattung von Musik, der historisch dramatischen, die Berechtigung abzusprechen; überhaupt nur als Kunsterscheinung zu geben?

L. Bischoff.

Biographisches über lebende Künstler.

2. Henriette Nissen.

In Paris, wo so manches hervorragende Talent ungesucht und oft wieder spurlos untergegangen, sprach man vor zehn Jahren in allen musikalischen Kreisen mit gemessem Interesse von zwei jungen Schwedinnen, an deren Zukunft der Gesangtehrer Manuel Garcia die höchsten Erwartungen knüpfte. Einige Jahre später nannte man beider Namen in Europa, denn während Henriette Nissen an der italienischen Oper zu Paris glänzte und an den ersten Theatern Italiens ihre Triumphe feierte, entzückte Jenny Lind den Norden. Die letztere ist in Deutschland hinlänglich bekannt, jene dagegen erst seit dem letzten Winter, wo sie für die Gewandhausconcerte in Leipzig gewonnen war.

Henriette Nissen wurde zu Gothenburg geboren. Bereits in ihrem vierten Jahre vermochte sie jede nur einmal gehörte Melodie richtig nachzusingen, gab auch bei Instrumentalstücken genau die Tonarten derselben an. In ihrem zweiten Jahre sang sie schon aus Gefälligkeit und zu wohlthätigen Zwecken in ihrer Vaterstadt. Ihre Eltern wurden endlich durch ausgezeichnete Kenner und Musiker dazu vermocht, sie in ihrem sieben Jahre nach Paris zu schicken. Im Hause des Prof. Zimmermann fand sie die freundlichste Aufnahme, er und Garcia, beide höchst überrascht von den außerordentlichen Anlagen der jungen Schwedin, wetteiferten, ihr Talent auszubilden. Schon damals verband Henriette Nissen mit einer Stimme von vorzüglicher Schönheit eine ungewöhnliche Leichtigkeit in Ausführung der größten Schwierigkeiten, wie im Ausdrucke der verschiedensten Charaktere.

Nach zwei Jahren hörte sie Vatel, der damalige Director der italienischen Oper in Paris, und machte ihr den Antrag die Bühne zu betreten. Die Familie der jungen Schwedin war dagegen, indem Vatel liess nicht nach, und den dringenden Aufforderungen ihrer Lehrer und Freunde nachgehend trat sie am 10. November 1842 als neunzehnjähriges Mädchen als Adalgisa auf, neben der Grisi als Norma. Der Versuch übertraf Aller Erwartung, und sie sang noch denselben Winter die Jemma Seymour in der Anna Bolena, die Amenaide im Tancred, die Irene im Belisar, welche Donizetti ihr selbst einstudirte, die Elvira im Don Juan und die Rosina im Barbier von Sevilla — und zwar neben der Grisi, Persiani, Viardot Garcia.

Hierauf reiste sie in ihre Heimath und nach Stockholm, wo sie die grösste Anerkennung fand. In der folgenden Opernzeit sang sie wieder in Paris. Im Jahre 1844 machte sie ihre erste Reise nach Italien, wurde jedoch sehr bald nach ihrer Ankunft in Mailand für die italienische Oper in Petersburg gewonnen, wohin sie sich sogleich begab. Nach Beendigung der dortigen Saison kehrte sie nach Italien zurück, sang in Mantua, wurde von Rossini in Bologna eingeführt, und trat dort binnen zehn Wochen 35 Mal als Norma, Amina (Nachtwandlerin) und Odabella in Attila mit ungeheurem Beifall auf. In 1846—1847 sang sie in Livorno 36 Mal in 2½ Monaten, in Lugo 22 Mal in 2 Monaten, in Ascoli 26 Mal, und 1848 in Rom im *Theatro Apollo* 31 Mal. Aus Ferrara, wo sie 10 Mal gesungen hatte, vertrieben sie die politischen Unruhen, nachdem ihr daselbst ein Theil ihrer Diamanten, 25,000 Franken an Werth, gestohlen worden war.

Sie ging nach England, lernte binnen sechs Wochen die Landessprache und sang im Covent-Garden-Theater die Norma und Lucia mit englischem Texte. Nachdem sie Manchester, Liverpool und Dublin bereist, trat sie zum ersten Mal in Deutschland auf, zu Hamburg als Lucia in deutscher Sprache. Darauf folgte sie einer dringenden Einladung nach Schweden und Norwegen und wurde dann für den Winter 1849—1850 für die Gewandhausconcerte in Leipzig engagirt. Hier zeigte sie besonders die Tiefe ihrer musikalischen Bildung und ihre künstlerische Vielseitigkeit, indem sie vorzugsweise durch den Vortrag klassischer Compositionen von Stradella, Pergolesi, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr und Mendelssohn den Enthusiasmus des strengen Leipziger Concertpublikums erregte.

Neuerdings trat sie in Dresden, Berlin, Hannover, Oldenburg, im Haag und in Rotterdam auf, und befindet sich, so viel uns bekannt, gegenwärtig in Frankfurt am Main. (Thal. Chron.)

Rheinische Gewerbthätigkeit im Instrumentenbau.

Es ist bedauert, dass die deutsche (Wiener) Fabrikation von Pianofortes von der Londoner und Pariser Industrie hat weichen müssen. Allein in unserm Zeitalter, wo die Ideen durch Dampf und Electricität mit zermalmender Schnelle ihren Umlauf nehmen, ist nicht mehr daran zu denken, dass eine Verkümmerung in irgend einem gewerblichen Fach ausschliesslich Eigenthum einer Nation verbleibe, sie wird mehr bald Gemeingut von gleiner der drei Nationen, der Deutschen, Engländer und Franzosen, bei welchen die Cultur der Tonkunst sich emporschwingt. So hat auch die Kunst des Klavierbaues in Deutschland sich die Brosamen des Wissens und Könnens eines Erard, Broadwood u. s. w. wiederum angeeignet und die Rheinprovinz bekundet den Fortschritt auch in diesem Zweige der Gewerbthätigkeit in recht tüchtiger Weise.

Das bedeutendste Etablissement dieser Art ist gegenwärtig die Pianofortefabrik von Gerhard Adam in Wesel, welche an 40 Arbeiter beschäftigt und namentlich ausgezeichnete Concertflügel und Pianos liefert. Eine vortrefflich gearbeitete Mechanik, welche sich jeder Modulation des Anschlages fügt und von gleichmässiger milder Ton und die Vorzüge des Instrumentes dem Publikum welche mit dem Erard'schen mit Glück zu rivalisiren beginnen, wie ein jüngst veranstalteter Wettstreit auf erfreuliche Weise dargethan. Wir empfehlen deshalb diese Erzeugnisse der vaterländischen Industrie, welche uns überhaupt dasjenige was wir bei uns für billigen Preise haben können, mit erheblichem Gelde aus dem Auslande zu beziehen, allen Freunden des Pianofortes und lügen noch das Urtheil eines berühmten Künstlers bei, welches mit dem unsrigen ganz übereinstimmt.

„Unter allen Instrumenten, welche das Erard'sche System theils mit einigen Modificationen darstellen, theils gänzlich verbessern, habe ich keines gefunden, welches in dem Fabrikate der Flügel dem Muster so sehr gleich kämen als diejenigen des Herr Gerhard Adam in Wesel verfertigt und die ich mit unsäglichem Vergnügen in Cassel gespielt habe. Der Ton derselben ist in allen Registern vollkommen gleichmässig, rund und stark, und der Mechanismus ist ganz vollkommen, der allen Anforderungen Genüge leistet. Es gereicht mir zum besondern Vergnügen, aus freiem Antriebe diesen Zeugniss abzugeben. Cassel, 9. Juli 1850. Mortier de Fontenay." —

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Am 2. Aug. gab der dasige Musikverein unter Mitwirkung der Frl. S. Schlüter, W. Cloots und den Herren Hartmann und Brauer. Der grosse Gürzenich war überfüllt.

Bonn. Die Liedertafel Concordia hat eine Einladung zu dem grossen Sängerfeste, welches am 25. Aug. in Paris stattfindet, erhalten. — Am 3. veranstaltete sie ein Concert unter Leitung ihres tüchtigen Dirigenten Fritz Weidemann für Schleswig-Holstein. Das reichhaltige Programm brachte ausser einigen Männergesängen die *Ersten* und die *Euryanthe*-Ouverture, *Mendelssohn's* 114. Psalm, und eine Arie aus *Rossini* und zwei Lieder, vorgetragen von der Concertsängerin Frl. Maar aus Hamburg.

Musikalische Preis-Aufgabe.

Die musikalische Gesellschaft zu Köln, welche ihr hauptsächlichstes Interesse der höchsten Gattung der Instrumentalmusik zuwendet, setzt einen Preis von 25 Dukaten für die gelungenste Sinfonie, welche in der zwischen dem 1. September 1850 und dem 1. Februar 1851 eingesandt werden wird. Die Sinfonie darf noch nicht gestochen sein, jedoch beansprucht die Gesellschaft keineswegs das Eigenthumsrecht derselben, welches dem Componisten gänzlich verbleibt. Zu Preisrichtern sind die Herren Hiller, Wüllner und Herkum ernannt. Ausgeschlossen von der Concurrenz sind die Lehrer der Rheinischen Musikschule. Componisten, welche an jenem Preis (der dem Gewinnenden nach Belieben in Geld oder in Form einer silbernen Medaille überreicht werden wird) concurriren wollen, sind gebeten, ihr Werk in Partitur und Orchesterstimmen unter der Adresse der Gesellschaft anonym einzusenden und zur Behufs der Rücksendung eine Chiffre mit Ortsangabe beizufügen. In den ersten Tagen des April 1851 spätestens wird der zuerkannte Preis ausgeschrieben und der Name veröffentlicht werden.

Cöln, 5. August 1851. Die Direction der musikalischen Gesellschaft.

PREIS-COURANT

von

Gerhard Adam, Pianoforte-Fabrikant in Wesel.

			Mahagoni.	Palisander.
Concertflügel, Erard'scher Bauart, 7 Octaven	à Thlr.		550	575
Concertflügel, Broadwoodmire (englische) Bauart	„	„	400	450
Concertflügel, Deutsche Bauart	„	„	280	
Pianino's obliques, 6½ Octaven von C bis A mit Elfenbeinener Claviatur, Pariser Bronceleuchter und Griffen	„	„	245	265
Pianino à Gueld, 6½ Octaven	„	„	220	230
Pianino's bucent	„	„	220	220
Pianoforte's in Tafelform, englischer Mechanik, hintersteinig, 6½ Octaven	„	„	100	120
Pianofortes, in Tafelform, deutscher Mechanik, vorderstimmig, 2saitig	„	„	100	
Pianofortes, in Tafelform, deutscher Mechanik, 3saitig, Ellenbogenmechanik, Kniehebel	„	„	140	

Empfiehlt sich zur Anfertigung jeder Art Pianoforte's nach deutscher, englischer und französischer Bauart, insbesondere der rühmlichst bekannten Flügel und Pianos oblique etc. nach Erard in Paris und London ***und garantirt vier nach einander folgende Jahre für dieselben.***

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 7. **Cöln, den 17. August 1850** **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schloss in Cöln erbeten.

Rob. Schumann's Genoveva.

Zweiter Artikel.

(Schluss.)

Was der vierte Akt bringen muss, ist raisonnirend und wird uns in einer immer mehr erhöhenden Handlung geboten. Die beiden Jäger Balthasar und Caspar führen Genoveva in die Wildniss. Dann halten sie Wache und singen ein Schelmenlied. Genoveva erblickt im Gestrüpp ein Kreuz, dieser Anblick gibt ihr Kraft, sie betet inbrünstig zur Jungfrau Maria. Bei ihren letzten Worten erscheint Golo, zeigt ihr Siegfrieds Ring und Schwert und kündigt ihr den Tod an. Er verwirft sein Heil noch einmal — erst „entführt mit mir" — dann „nur einmal lass ihnen mich an deiner Brust!" — endlich: „vom Tod will ich dich retten — nur bitte!" (wie die kleinen Kinder). Da Genoveva nicht bitte' bitte' sagen will, so befiehlt er den beiden Jägern, sie zu tödten und entfernt sich mit einer Andeutung, die es zweifelhaft lässt, ob er sich verbannen oder sich das Leben nehmen wollte!

Genoveva lässt sich mit den Mördern noch in ein Gespräch über die Scene im Schlafgemach ein' ihr Golos Bitte und wie Dinge sich haben betragen lassen. Nachdem wir lange genug gewartet sind, soll es endlich aus Erwarten gehen. Caspar will nicht, so lange sie am Kreuze kniet, auch hört er schon Hörnerruf und entfliehet. Balthasar aber schickt sich an, den Streich zu führen; da stürzt der stumme Angelo hinter dem Felsen hervor und kommt ihr Hörner erschallen, Jäger und Knappen erscheinen auf den Höhen, der Mörder flieht, Margarethe eilt hinter der Scene „Graf Siegfried herbei!" und führt ihn zu den Füssen der ohnmächtigen Genoveva. So erscheint also Margarethe als triumphirender rettender Engel, und Siegfried als hinsendes Sündenbild.

Genoveva erwacht — Wiedersehen, Erkennen — Männer und Frauen drängen sich herbei — Hildegard mitten Freuden- und Dankgesängen.

Damit ist die Handlung nun zwar vollständig geschlossen, aber die Oper noch nicht. Es erfolgt erst noch eine Verwandlung! In der That, es scheint, als hätte sich der Verfasser des Textbuches absichtlich gegen die Wirkung der Musik verschworen. Eine Verwandlung, Burghof wie im ersten Akt, denn der Bischof Hildulfus ist so gefällig, eben wieder im Schlusse gegenwärtig zu sein, und diese hohe Anwesenheit lässt sich der Dichter nicht entgehen; er ertheilt Sr. Hochwürden die Ehre, das Stück, das der Prälat angefangen, auch durch ihn beendigen zu lassen. Hildulfus legt die Hände der gleichsam Nervenkranken in einander und jubelnde Chöre machen den Schluss. — Golo hat sich in eine Felsenhöhle gestürzt, um Margarethen kümmert sich der Dichter weiter nicht; da sie ihm die nöthigen Dienste geleistet, lässt er die Vermuthungen der Zuschauer über sie gänzlich unbehindert, hoffentlich geht sie doch wenigstens ins Kloster, da sie glücklicher Weise noch eben zur rechten Zeit gekommen ist, um nicht hinnen vier Wochen verbrannt zu werden.

Das ist es, was der Verfasser der Schumann'schen Genoveva uns der schönen Erkenntnisse gemacht hat, ein klapperndes Gerippe aus einem blühenden Leibe. Nur Rob. Schumann's Name kann uns entschuldigen, dass wir einem solchen Machwerk, wie diesem Textbuch ist, so viele Spalten gewidmet haben. Eine Auseinandersetzung nach ästhetischen Principien zum Beweis, wie gänzlich verfehlt es ist, wird auch dem Geistesarmen Niemand verlangen, das Urtheil liegt für Jeden auf der Hand. Die Sprache des Buches ist

höchst mögliche; während die dramatischen Scenen, wie die übrigen Beispiele zeigen, häufig Plattheiten und eine höchst nüchterne Prosa enthalten, bieten die lyrischen Stellen, die Lieder, Gebete, auch einige Chorgesänge schöne Verse, oft von wahrhaft poetischem Anflug dar. Diese Einzelnheiten können aber das Ganze nicht retten.

Welch eine neue Lehre, welche eine neue Warnung für unsere Tonsetzer!

„Ich halte dafür, schreibt Göthe am 10. Mai 1812 an Zelter, der Dichter soll seinen Umriss auf ein weitläufig gewebtes Zeug aufreihen, damit der Musicus vollkommen Raum habe seine Stickerei mit grosser Freiheit und mit starken oder feinen Fäden, wie es ihm gut dünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Carton sein, keine fertiges Bild. So denken wir irrlich, aber in der Masse der lieben Deutschen steckt ein totaler Ueberblick dieser Dinge, und doch wollen Handwerk auch Hand anlegen. Wie sehr muss man dagegen manches italienische Werk bewundern, wo Dichter, Componist, Sänger und Decorateur alle zusammen ihre eine gewissen aneinandergreifende Technik einig werden können, eine neue deutsche Oper nach der andern hervorzubringen wegen Mangels schicklichen Textes."

Von den Zeitstimmen über die Musik der besprochenen Oper tragen wir an dem ersten Artikel in Nr. 2 noch nach, was der Referent der Leipziger Novelleuzeitung vom 13. Juli sagt: „Dem grossen Publikum hat die Oper unstreitig nicht gefallen und auch die meisten Kenner haben sich im Ganzen nicht günstig darüber geäussert, obwohl sie einzelnen Stücken wirklichen Werth nicht absprechen. Eine kleine Partei dagegen erklärt die Ge. uoveva für ein durchaus gelungenes, nur seiner Zeit vorausgeeiltes Meisterwerk u. s. w." Dieser Ansicht stimmt der Referent nicht bei, spricht sich in ruhiger und verständiger Weise über seine Gründe aus, über die Mannigfaltigkeit in Folge des Durchcomponirens einen jeden Akten ohne alle Abschnitte und Ruhepunkte, den Mangel an Melodie und individueller Charakteristik, das Vorherrschen des Orchesters — „fast überall besteht der Gesang aus kleinen zerstückelten Satzchen, hineingeworfen in das symphonisch arbeitende Orchester" — u. s. w. und meint, dass diese Dinge von jeder Generation als Mangel und Schwächen anerkannt werden dürften.

Dagegen gibt die „neue Zeitschrift für Musik in ihrer Nr. 4 einen zweiten Artikel von Fr. Brendel, welchen der erste nicht erwarten liess. Der Verf. sucht zwar den Tadel, welchen der erste aussprach, auch hier noch aufrecht zu halten, jedoch der Hauptzweck des zweiten ist, dass „neben den Mängeln das Grosse, der wirkliche Fortschritt nicht verkannt werde." So ist denn nach dem 2ten Artikel „Schumann's Werk die Bürgschaft einer besseren Zukunft — es ist wohlthuend, einer reinen Kunstschöpfung zu begegnen, und das Einer kömmt, der der Spitzen der Canones und Binnentheil die Natur gegenüberstellt *) Der betretene Weg ist der einzig wahre und es wird nur von weiteren Erfahrungen und Fortschritten des Componisten abhangen, dass wir durch ihn eine wahrhaft neue Oper erhalten."

Die neue Zeitschrift f. M. bringt ferner in ihrer Nr. 5 ein „Eingesandt", welches jenen ersten Artikel (mit freilich sehr ernstlichen Gegenreden) zu widerlegen sucht.

Der Vollständigkeit unseres Berichtes wegen müssten wir auch diese Notizen geben. Wir haben die Oper nicht gesehen **) und können also kein Urtheil über dieselbe als Kunstwerk haben, weil wir nur den Text, nicht auch die Musik kennen; hinzuzufügen müssen wir aber, dass der Werth dieser die eingebenen Schwächen jenes so deckten würde, dass das Ganze für die Bühne Leben behielte.

Wenn dies nun wirklich der Fall wäre, wenn die Oper unstreitig nicht gefiele, was wäre das denn? Ist Rob. Schumann denn ein Knappe, der sich erst seine Sporen verdienen müsse, oder ist er ein General, der recht wohl eine Niederlage vertragen kann und alles Zeug dazu hat, um aus ihr zu desto entschiedenern Siegen hervorzudreitieren? Soll es nicht „O weh der Freunde!" rufen, wenn diesen ihn als einzigen Hell und letzten Hort der Tonkunst, und jedes seiner Motive als göttlich, jede Note als eine Idee, jeden Takt als einen Fortschritt aussprechen? Er bedarf keiner Partei, keines Treubundes,

*) Es dürfte dieser Ausspruch des Verfassers mit seiner eigenen Beurtheilung des Textes im ersten Artikel, welche mit der vorigen im Wesentlichen ganz übereinstimmt, in Einklang schwerer zu bringen sein. Er bezweifelt sich zwei Mal mehrfach als vor über das Buch, und sagt u. B. geradezu, dass man es dazu „unmöglich ohne mit Bühnen und Schauspielkunst so Gut" habe. Soll aus der obigen Aeusserung hinzu mit die Musik gehen, so möchte kaum zu erklären sein, wie der Umstand im Textbuche, welchen der Verf. selbst nicht leugnet, die Natur in der Partitur entgegentreten, und wie — die Möglichkeit dieser Einheit in der Zwietracht ausgegeben — daraus eine „neue Kunstschöpfung" hervorgehen könne.

**) Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerken wir ein für allemal, dass die jenigen Artikel im Hauptblatt, welche ohne Namensunterschrift oder Chiffre u. s. w. erscheinen, von uns selbst verfasst sind. Die Red.

keines musikalischen Pfeifvoteiaes, und einem Concilium, welches ihn für unfehlbar erklären und vor der Zeit heilig sprechen will, rufen wir zu: Bildet Ihr Euch ein, dass der Glanz seines Namens Eurer Folie bedürfe? dass das Standbild seines Ruhmes unbemeckt bliebe, wenn Ihr es nicht auf Eurer bemaklten und behändeten Traghahre empor hübet? Oder glaubt Ihr am Ende dass die Menschen mehr auf der Gipsfigurenhändler scheet, der der Napoleon und der alten Frau auf dem Kopfe trägt, als auf diesen? L. B.

Wir fügen folgender, durch zufällige Umstände erst jetzt uns zugegangenen Correspondenzartikel hinzu

Leipzig, Juli 1850

Wer vor hier aus die Feder ergreift um Bericht erstatter von R. Schumanns Oper Genoveva zu sein, dem muss zu Muthe werden als wolle er Kunde geben von einem Familienfest, etwa von einer Geburtstagsfeier, einer Vermählung, einer silbernen oder goldenen Hochzeit, ja als wolle er über einen Sieg, den ein heimisches Mitglied der Familie erfochten, in die Posaune stossen.

Schumanns hiesige Freunde und absolute Verehrer sind in sehr hoher Uebereinstimmung und so zuversichtlich und selbst vertrauend dass sie dem anhefangenen Liebhaber und selbst dem gewissenhaften Kunstkenner jedes kritische Urtheil über ihre Herne versagen und absprechen. Zählen Sie mich dagegen zu dem *justo medio* der Beobachter, d. h. zu denjenigen, die Schumanns Streben und seiner Entwicklung mit grossem Interesse folgen ohne darüber zu vergessen und zu verkennen, welche Höhe die Musik durch die geniale Kraft der grössten Geister bereits erreicht hatte, als er seine Laufbahn begann, und ohne der Standpunkt aufzugeben, von welchem allein aus der Werth des Neuen richtig geschätzt werden kann.

Wenn jener Partei ihn durch den heuchlerischen Weihrauch immer auf der Weg der Neuheit treibt und in dieser seiner herrlichen Ambition zu seinen ersten Arbeiten, wenn sie seine Begeisterung zum fessellosen Aufschwung erfasst über es die ewigen Gesetze des Schönen zu erringen — ja das Schöne, weil es schon da war, tritt, und auf Kosten dessen nur Neues haben will, so hat sie viel zu verantworten, denn die leitende, die lehrende Theilnahme und Kritik soll väterlich für die unerwachsenen Jünger der Kunst Protestenschaft sorgen, wie die strengen Vater der Kunst Produkte für diese — nicht aber Jener gleichen, die in ihren Sprösslingen die reifsten Früchte, in ihren Zöglingen die Entdecker neuer Bahnen und Welten erblicken, und Jeder von dem Seinigen aus eine neue Kunst Aera rechnen. — Jene Partei fand und findet ihre Befriedigung darin, dass Schumann in seinen frühesten Werken sich der französischen Phantasie hingab, dass er statt der Einheit und Form der Gedanken und Motive, das Gewirr mit dem Barocken im buntesten Gemischt zusammen stellte. Daher treten in seinen grösseren Werken viele Einzelnheiten erhlangend hervor, während die verbindenden, die ausfüllenden Theile krampfhaft leidenschaftlich oder grotesk hohnend dastehen und das Gemüth unberührt lassen.

In seinen Liedern Compositionen hat ihn sein Genius mit zu dem Wahren, zu dem Gelungenen geleitet. So glücklich und dankbar er die Singstimme behandelt hat, so entgegengesetzt ist sie theilweise in seiner grossen Gesang Composition, und auch in seiner Oper behandelt. —

Schumann, dessen künstlerischer Schaffungsgeist ihn auf auch unentdeckte, ungebahnte Wege führt und ihn auf diesen allerdings oft die lieblichsten Rosen der Kunst pflückt lässt, oft aber auch in die Irrgänge und Abgründe chromatischer Verwirrungen stürzt, aus denen er sich nicht herauswindet ohne sich und seine Hörer an Ohren verletzt zu haben, Schumann sollte vor seinen Vorbildern nicht hoch über Beethoven und Mendelssohn gestellt werden, sie sollen ihr ihn vielmehr darauf hinweisen, welche Klarheit der Conception und Ausführung in Beethovens kühnsten und originellsten Kunst Schöpfungen vorherrschend ist, welche weite Abstufungen in Mendelssohns Werken von den kleinsten bis zur grossten Form walten, und wie in ihren einfachen hausbacken Kunstformen doch die Funken erhabenster Begeisterung, die Strahlen edelster Gefühle glühen und das Gemüth treffen und erwärmen.

Auch die Frage bei Seite setzend, ob Schumann hier in Leipzig überschätzt wird, ob sich sein Genius anders entwickeln sollte oder nicht, will ich zu dem Bericht über die Wirkung der ersten drei Aufführungen seiner Oper übergehen. Die Ouverture zur Genoveva zeichnet sich durch pathetische Leidenschaftlichkeit aus; die instrumentale Färbung hat viel Geistes Verwandtschaft mit Beethovens Coriolan und Egmont Ouvertüren. Sie wird einen ehrenvollen Platz unter den besten Concert Ouverturen einnehmen. Über den Stoff der Oper und dessen dichterische Behandlung sage ich nichts; der romantische Charakter der Legende ist bekannt und ergreift mit

seinem eigentlichen Kern leicht jedes fühlende Gemüth. Allein die Beurtheilung zur der Oper, die mehr oder weniger wohl hervorstechender und geordneten Einzelheiten haben auf der Total-Effekt des Ganzen wenig Einfluss. Ein Streiche hätte vielleicht etwas anderes davon zu machen gewusst, wohl durch eine Handlung zusammengestellt, die den Zuhörer in gedrängtere Spannung versetzt haben würde; jedoch die gewöhnlichen Reizmittel, ein *Corps de ballet*, und der Natur abgebrungene grossartige Erscheinungen durch die Kunst den Decorateuren und Maschinisten angegenwärtigt, hatte er erhweislich anhängen können.

Schumanns Tondichtung begleitet den Stoff mit dramatischer Wahrheit und edler Haltung. Die Instrumentation ist gewählt, ohne sich zu sehr geltend machend auf Kosten der Singstimmen, die verbunden mit der Handlung sich freier bewegen müssen, hält aber oft, wie sonst in der geistlichen Musik, zu wenig selbstständig und merkt in gleichmässig hervorstechenden Ausdruck mit den Instrumenten, als in dramatischer Lebendigkeit auftreten.

Eine besondere Eigenthümlichkeit ist es, dass Chöre, Soli und Ensemble-Stücke durch rhythmische Recitative von verbunden sind, welche man nicht wohl Recitative im gewöhnlichen Sinn nennen kann.

Schumanns Freunde wollen in dieser Form eine neu gebrochene Bahn erkennen. — Was haben *Gluck*, *Spontini*, *Auber* (im *Maurerlehr*) *Rossini* (im *Tell*), *Meyerbeer*, viele Andere, und selbst *Wagner* gethan? Jene frühern Meister haben die Gesangstücke vor den Recitativen durch prägnante Charakterfärbung nur zu schreiben gesucht, dass die einzelne durch die letztern im Affect ohnegen. Nicht so in Schumanns Composition: dadurch erhält diese Tondichtung den Hörer in einer unausgesetzten Spannung, und interessirt durch mannigfaltig reiche Details; aber er kann sich nicht Rechenschaft geben, dass ein einzelnes Gesangstück einen selbstständigen Eindruck auf ihn gemacht habe. Es scheint selbst, als könnte keine Nummer dieser Oper einzelt aus dem dramatischen Rahmen gerissen, im Saale oder im Concertsaale erhebend wirken und damit wäre dann allerdings eine gewisse Einheit durch die Continuität erreicht, die aber stark an Einförmigkeit streift. Daher kam es denn auch, dass kein Gesangstück am Schlusse Beifall hervorrief, oder gar noch einmal verlangt wurde; nur bei jedesmaligem Fall des Vorhangs gab das Publikum Aeusserungen des lebten Beifalls. Ferner vermeidet und verschmeht Schumann, seine Gedanken in gewöhnliche rhythmische Formen zu fassen, sie zu wiederholen und auszuspinnen, und an die melodischen Phrasen eindringlicher zu machen. Nur selten benutzt er das Kunstmittel, durch Wiederholung von Worten oder Phrasen den Affect zu steigern, oder am Schlusse einzelner Gesangstücke die dramatische Situation fest zu stellen und den Total-Effekt zu vervollständigen. Wenn es die verbrauchten Alltags-Schlüsse alter heiterlicher Opern mit *Tonica*, *Subdominante*, *Dominanten-Quartsext* und *Septimen*-Akkorden als für immer verbannt betrachtet, so haben andere grosse Meister hinreichend bewiesen, wie unerschöpflich dankbare Schlussformeln zu finden seien, und einer deutlich ausgesprochenen Schlussformel entsagen, heisst unserer Meinung nach, Bilder ohne Rahmen hinstellen.

Wenn von nach Schumann durch den ohne angedeuteten Mangel an scharfer Abrundung der Recitative und Gesangstücke eine Einförmigkeit erzeugt hat, die den Anforderungen an eine in lebendiger Handlung fortschreitende Oper bei Kennern und Laien nicht entspricht, so hat er dennoch eine eigenthümliche Schöpfungskraft und Befähigung bewiesen, die eine fruchtreiche Zukunft erwarten lässt. Er wird der Mecht der Singstimme mehr Unabhängigkeit vom Orchester geben, und somit den Sänger eine dankbarere Stellung dem Publikum gegenüber verschaffen.

Die Oper hatte vor der Urlaubreise des Hrn. *Widemann* (*Gotha*) drei Vorstellungen, bei welchen die angestrengten und ausgezeichneten Leistungen der Sänger durch Hervorrufen belohnt wurden, eine Ehre die der Componist theilte.

Hoffentlich kann ich Ihnen bald, wenn der Klavier-Auszug veröffentlicht sein wird, ausführlichere Berichte über den Kunstwerth des Werkes und über einzelne Schönheiten geben, die mich bei der Vorstellungen abwechselten, die ich aber noch nicht zu definiren im Stande bin. —

— S —

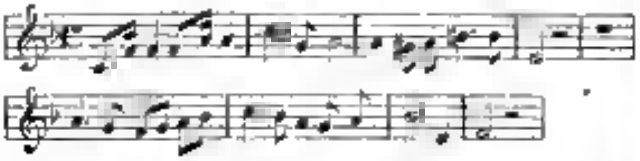
Recension.

Gustav Flügel, 3 Gesänge für eine Altstimme mit Pianoforte 23 W. Leipzig, Peters. 22½ Sgr.

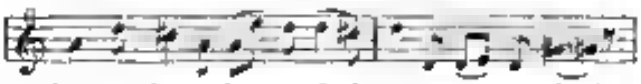
Der Componist dieser Liederempfindungen, und durch eigenthümlichen musikalischen Ausdruck einzelnder Gesangstücke ist uns längst durch reiche Proben seines Berufes sowohl als seiner Durchbildung für

die Kunst werth. Als er vor mehreren Jahren mit seiner „Mondscheinsonate" hervortrat, nahmen wir aber so sehr die Neigung zum Anschluss an den Stil eines bewährten Meisters, als die Berechtigung sich aus demselben zu selbstständiger Eigenthümlichkeit zu erheben wahr. In seinen Gesangstücken treffen wir immer warmer Empfindung, reiche Neigung zu mannigfaltigem Ausdruck derselben einzelner dichterischer Gedanken durch die ihm dienstbaren reichen Mittel der Klavierbegleitung. Die gegenwärtigen Alt-Lieder fesseln unsere Aufmerksamkeit, und verdienen eine genauere Betrachtung.

Zunächst begegnet uns Göthes tiefgefühltes, von unzähligen Tonsetzern bereits componirtes Lied: „Füllest wieder Busch und Thal," eine unerkannte Zierde deutscher Lyrik, der Kunstpalme aller Mondscheinlieder. Flügel hat den allgemeinen liedermässigen Charakter der Dichtung festgehalten, aber eher seine schöne, einfache Melodie eine reiche, das Landschaftsbild mehrende Instrumentalbegleitung gegossen. Die Melodie



ist, wie man sieht, in ihrem einfachen Bau, einer vielseitigen harmonischen Behandlung fähig. Dieser nimmt nun einen pittoresken Charakter an. Die ungewissen, verschwimmenden Formen der Mondbeleuchtung ringsher gleichsam in reinerer Weise die in der stillen Natur wunderbare Gestalt. Alles verdämmert so lange der Dichter bei der Naturbetrachtung stehen bleibt, ruhig, bei der vierten Strophe aber geht er auf sich selbst und sein eignes Weh zurück. Daher fasst der Componist alle drei Worte: „Fliesse, fliesse, lieber Fluss" einen Mittelsatz *D moll* 4/4 einfeiern, der zur sanft bewegten Alternative der Hauptmelodie gegenübersteht. Bei der Erinnerung an gleichliche Vergangenheit: „Ich brauch es doch immer!" wird nun jene wieder aufgenommen, doch nur episodisch, wie ein Lichtblick, um bei dem ernsten Weh der Gegenwart in das Alternative zurückzufallen. Die Sangbarkeit ist eingerechnet, eine einzige Wendung, was wir nicht erschwerigen wollen, wenn wir etwas genauer, bei der Worte:



„dass man doch zu bei der Qual nimmt zu vel giest"

erhebt uns der Schritt von *d* nach *gis* (das sich noch dazu gleich nach *g* zurücksenkt), für den Gesang ungünstig. Der in der Scala aufsteigende Bass erhält hier die Melodie bestimmt zu halten; wir das bei dem harmonischen Anhau eines Stückes so leicht geschieht. In der folgenden Strophe ist nur das Alternativ modulatorisch durchgeführt, bis mit „Selig, wer sich vor der Welt" das ursprüngliche Thema wieder eintritt, und zum Schlusse gebracht wird. Diese sehr durchdachte Composition wird, wenn die Pianofortestimme sanfter und discreter die Sängerin sich anschmiegt, ungemein ihren Eindruck verfehlen. Auf diese genaue Uebereinstimmung beider Partien kommt es aber allerdings wesentlich an. — Das zweite Gesangstück behandelt Tiedks Gedicht „Wenn das Abendroth die Natur" und ist dem vorigen, was Ausdruck der allgemeinen Naturempfindung betrifft, verwandt. Es ist aber seinem eigenthümlichen Grundgedanken nach weniger liedmässig angelegt, es folgt dem einzelnen Wortsinne mit besonderer Genauigkeit. Die religiöse Weihe, welche der Dichter über seine Naturanschauung breitet, ist der dritten ruhig, in feierlicher Bewegung hinschreitenden Composition angeeignet. Es verlangt weiche, geheimnisvolle Brusttöne, deren versichtige Anschwellung der andächtigen Charakter der Musik wirksam hervorzutreten lassen wird. —

Das dritte Stück: Byrons „Weinet mit den Weinenden" ist eine Elegie, von originellem Ausdrucke, wie es die eigenthümlichen Situationen gemäss ist. Der lange Orgelpunkt, womit das Stück anfängt, und der auch zuletzt die Unterstützung des Sängers bildet, macht eine eminentlich spannende Wirkung. Die tiefe, höchst schmerzliche Klage, in die sich dann die rührende Melodie regelmässig ist fortgekleidet, und bei der zweitefreuden Frage: „wann tönt wieder Zions Gruss" wird sie etwas tröstlicher, um in ihr erstes Weh zurückzusinken. — Fürgrin Gesangsstücke sind von tiefem poetischen Gefühle durchsprossen, sie sind aber eben so sehr die Frucht reifer musikalischer Bildung, zwei Vorzüge, die in der jüngsten Errungenschaften der Kunst sich eher nicht häufig zusammen finden, weshalb wir durch diese Zeilen sie der Beachtung sinniger Musikfreunde empfehlen wollen.

A. Kahlert.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Am 10. und 11. August wurde zu Gleve das 100jährige und dreihundertjährige Jubiläum der Schlacht von Mühlberg unter ausserordentlicher Theilnahme des Publikums gefeiert. Ausführlichen Bericht bringt die nächste Nummer der Rheinischen Musik-Zeitung.

Digitized by Google

Am 25 August wird Liszt eine neue Oper „Lohengrin" von Richard Wagner in Weimar zum ersten Male zur Aufführung bringen. Der Componist aus Dresden flüchtig, mit bei Paris eine Asyl gefunden haben.

Die Oper „Der Rechner" von Ferdinand Lumbye, Capellmeister in Frankfurt a. M., ist auf der Hofbühne zu München gegeben worden. Ueber die Musik spricht man sich günstig aus, das Textbuch wird, wie auch jüngst in Frankfurt, gänzlich verworfen. Wann werden die deutschen Componisten geeignete Operntexte erhalten? — Antwort: sobald die deutschen Opernbühnen gehörig geübt in jeglichem Sinne, also auch gehörig honorirt werden.

Das grosse Opernhaus in Petersburg. Es wurde 1783 gebaut, 1802 ausgebrannt und 1817 nach einem Feuerbrande umgebaut, endlich 1836 im Innern gänzlich umgestaltet unter Leitung des neuteutonischen Baumeisters Alberto Cavos. Das Haus fasst über 3500 Personen, welche sich mit der größten Bequemlichkeit setzen können, in sieben Stockwerken, wenn auch mit geschlossenen Logen. Rechts und links vom Parterre sind geräumige Sitze zum Umwandeln und zur Unterhaltung. Der grosse Vorhang besteht aus sieben Stücken, jenachdem Ordnung, welche an grossen Gebälkbalken tragen, auf denen immer Felix Apollo mit einem Viergespann aus der Ferne umschwebt dargestellt ist. Um das Gebäude herum befinden sich gewaltig weitläufige Wagenstallungen und Gleichhäuser für die Kutscher und Bedienten. Der Eintrittspreis in die Logen ersten Range kostet 10 Rubel und wird bis 25 Rubel gesteigert. Im Parterre führt für 5 Rubel ein Billetbeschauer in goldstrotzender Livree, das Zuschauer auf den mit der bestimmten Nummer bezeichneten Armstuhl, diesen Armstuhl aber als mit rothem Sammt ausgeschlagen? Der Publikum erscheint zur Haltung. — Da wird es noch lange dauern, ehe die Kunst Eingang beim Volke findet!

Außer diesem Gebäude sind noch das Alexandra- und das Michaeltheater, ferner das Sommertheater von Bernardoni Ostrow, und der Circus für Reitkünste vorhanden. — Aller kaiserlichen und unter Einer Gesammtdirektion, welche im vorigen Winter über ein Personal von 2484 Schauspielern, Sängern und Tänzern, Zöglingen der Theaterschule, Musikern (571), Choristen, Statisten (735?) u. s. w. verfügte.

Bei Gelegenheit der Wiedereröffnung von Renoulaiz Sonntag machte eine Notiz aus der Wiener Theaterzeitung die gewohnliche Runde, dass dieses berühmte Sängerin vor ungefähr 20 Jahren zuerst als „Zauchen" unter dem Direktor Liebich in Prag aufgetreten ist. Dem ist aber nicht so, die Darstellerin der Fanchon auf dem Prager Theater unter Liebichs Direktion war 1816 war Friedrich Brand, die nachherige Gattin C. M. von Weber's Wahrin. Henriette Sontag hatte in Prag zum ersten Male ein Genuss in der „Teufelsmühle" die Kretzer und gesungen und im Jahre 1820 unter Holbeins Direktion an beiden Theatern Rollen, wie z. B. Amor im „Baum der Diana", Pamina, Prinzessin von Navarra, u. s. w.

Wir kamen vor einigen Jahren eine sogenannte musikalische Novelle durch Kalb's Hand allen Wissenschaften für und allerdings die Orgel in einer Dorfkirche spielt. Bekanntlich hat ein Dichter eine grosse Neigung zur Orgel ihres Klosters wandern, das in eine Kaserne verwandelt worden, dort begeisterte Akkorde greifen, welche wunderbar erklingen und alle Welt in Staunen versetzen, und dann plötzlich sterben. — Beide Posten haben vergessen, dass zum Orgelspielen stets zwei gehören, der Spieler, der allerdings nicht partisch sein kann, und — der Balgentreter, leider allen mehr prosaische Person.

Eugen Sarrbo hat 16 Lustspiele von 5 Akten, 28 von 1 bis 3 Akten und 150 Vaudevilles geschrieben. Ferner hat er die Texte zu 41 grossen und 183 komischen Opern gedichtet, im Ganzen (reine Vaudevilles mit eingerechnet) 344 Werke. Bereits Mitgliedschaft des Instituts, mehrere Orden, 3?, Millionen Francs Vermögen.

Jenny Lind wird den 16. August zu Liverpool ein Concert geben, am 19. in Manchester singen, und dann sich nach Amerika einschiffen, wohin Barnum sie begleitet und wo sie mindestens Jahre bleiben will.

In Berlin tritt jetzt wiederum eine junge schwäbische Sängerin auf, Friedrike Khuling aus Gmünd in Paris gebildet.

In Dresden ist es einer Bach-Stiftung am 28. Juli der Grund gelegt worden.

In Baiern werden die Sängerfeste auf's Korn genommen. Ein Bundesbruder der Regierung von Mittelfranken macht den Polizeibehörden einen Monstrual-Krisanthikanon, in welchem dieselben aufgefordert wird, die Sängerfeste scharf zu überwachen, denn es sei aus Erfahrung bekannt, dass die allgemeinen Sängerfeste in verschiedenen deutschen Ländern zur Anregung politischer Sympathien benutzt worden und die ersten bedeutenden Vereinigungspunkte für die Förderung politischer Tendenzen allenthalben gebildet hatten (!) — Wahrscheinlich wird der König von Baiern nach diesen neuesten Erfahrungen, da er persönlich in Aachen, Köln und Düsseldorf gewesen, seinem Polizeiminister andere Ansichten über die Wichtigkeit Vereine beibringen.

Am 25. Juli starb zu Wien Pietro Mechetti, der die bedeutende Musikhandlung dieser Firma leitete, in seinem 75. Jahre.

Aus Wien berichtet die Humorist, dass die auch bei uns am Rhein bekannte Frau Rosalie Rechel auf dem Stadttheater zu Kärthnerthor die Regimentstochter gegeben und lebhaften Beifall gefunden hat. Ihre Stimme, heisst es, gehört nicht zu den energischen und glänzenden, aber sie ist in ihrer Nichtsnutzigkeit angenehm und für jene Rolle, welche diese hinzuzufügen Partien zu ertreiben hat, ausreichend. Die Höhe ist zwar etwas gepresst und das Fortwirkende der Töne in dieser Lage leidet mit Leichtigkeit mitunter, was vorzüglich bei ihren Triller-Bewegungen auffällt, doch im Ganzen entledigt sich die Sängerin mit Geschick ihrer Aufgabe, wozu ihre nette Darstellung und interessante jugendliche Erscheinung mit beitragen. Zum Beispiel ein englisches Lied von Bright und eine französische Romanze von de Latour gefallen besonders, die letzte werde da Capo verlangt.

Friedrich Kleeman, die Schwedin, hat sich zu Frankfurt a. M. mit dem dänischen Componisten Selmann verlobt — eine scandinavische Union. Sie wird nächsten Winter in Berlin auf dem Hoftheater auftreten.

In London liess sich vor kurzem der zehnjährige Klavierspieler Heinrich Wurmer aus dem sächsischen Voigtlande mit einem Concert eigner Composition vor der Königin hören. — In Paris erregten die jungen Gebrüder Heinrich und Joseph Wieniawski Aufsehen durch ihr Geigen- und Klavierspiel besonders gefiel der 12jährige Heinrich durch seinen seelenvollen Vortrag auf der Violine.

Regensburg hat von der Universität Jena ein prachtvoll in Gold gedrucktes und reich verziertes Doctordiplom erhalten, „*decoto Meyerbeer nomine orbi in Europa proferit primorum operibus eximiis et elegantissimis non modo in patria, sed etiam apud exteros gentes celeberrimo etc. etc. honores contra.*"

Zu d. S. Bach'r hundertjähriger Todtenfeier hat d. G. Herzog, Organist und Lehrer am Conservatorium zu München, sehr Präludien, Fugen und Fughetten für die Orgel bei G. W. Körner in Erfurt*) herausgegeben, denen er folgende Strophen vorgesetzt hat:

Du frommer Meister, hat schon hier auf Erden
Dein Herz gelebt zu himmlischen Gestaden,
Wie möcht' ein armer Schüler sich gebärden
Zu lauern Dich mit strenge Leder Klängen!
Mein schüchtern Spiel soll erst Dein Ohr beleuschen
Der selig in der Himmel höhern Ton
Der ewgen Harmonie vollen Strom
In Chören heil'ger Engel hörest rauschen.

Doch Dank in Wort und That ist dem Gemüthe —
Wie nährend Oel der Lampe — Licht und Leben;
Dass es dir dunger Ton und gut behüte
Nur ihn der Meister hehre Bild umschweben.
Drum, weil es ihn mit stetem Pfad ermuntert,
Liess er zu Ehren Dir sein Lied erklingen.
Geschlecht wird am Geschlecht sein Lob Dir singen,
Drum pressen jedem reinsinnende dribbelnd

Der Großvater des jetzigen Königs von Neapel, Ferdinand IV. (I.), war ein grosser Liebhaber der Musik und selbst musikalisch. Er sang und spielte Kutscher. Besonderes Verdienst erwarb er sich um die Einführung der damals neuen Quartetten und Sinfonien von Haydn, die in Neapel und überhaupt in Italien zuerst in seinen Privatconcerten gegeben wurden, wobei er selbst die Altviola spielte. Er besuchte regelmässig das Theater. Einst sang der berühmte Tenorist Johann David die grosse Arie *Pria che spunti in ciel l'aurora* in der Rossinischen Ehre von Cimarosa und Oberlied ste mit einer Menge von Floskeln und sogenannten Verzierungen. Der König klatschte nicht, sondern erblickte auf die Stelle des Herzog von Nuja, den Generalintendanten der Oper, aufs Theater und hier dem David sagen zu dürfen, man diese Arie nicht singen. Tags darauf trug David sie ganz einfach und ausdrucksvoll vor und nun gab der König das Zeichen zum rauschenden Beifall.

Aus Berlin wird über einen jungen Tenoristen, Namens Rheinschmidt, vortheilhaft berichtet. Er hat im Monat April zu einer Morgen-Versammlung mehrere Compositionen von Schumann, drei Lieder zwei Instrumente, Violine u. *Cupella*, eine Gesangszene für Chor, das Rätsel von *Cola* nach Omar, u. s. w. mit Beifall aufgeführt.

*) Wir besprechen es nächstens.

„*Le songe d'une nuit d'été*" ist ein Sommernachtstraum, heisst eine neue komische Oper von Ambroise Thomas in Paris, deren „*la double échelle*" und „*le Caid*" mit Beifall gegeben wurden. Der Sommernachtstraum hat aber vom Shakespeare'schen Stück nicht mir den Titel, denn der Held der dreiaktigen Oper ist der Dichter Shakespeare selbst, der am Ende des ersten Aufzugs berauscht von Sekt einschläft, und im zweiten in einem lieblichen Garten bei Mondschein, der rechts in einem See spiegelt, erwacht. Vorgestellt in der Komödie, die man mit dem Dichter spielt, ist niemand andern als die Königin selbst, welche in dem Jüngling den grossen Genius erkennt hat und ihn dem wilden Treiben, in dem er unterzugehen droht, entreissen und zum Gefühl seiner selbst bringen will — was sie denn natürlich im dritten Akte auch gelingt.

Theresa Milanollo reist in Frankreich und hat neulich in Cherbourg Alles entzückt.

Der Gesangverein zu Erlangen macht bekannt, dass bei Gelegenheit der grossen Ausstellung von Gemälden und Agrarbau-Produkten, welche den 28. September eröffnet wird, ein Gesang-Wettstreit statt finden wird, wenn alle Vereine von Belgien und dem Auslande eingeladen werden. Die Preise werden in goldenen und silbernen Medaillen und in Geldentschädigungen bestehen. Die Vereine aus Deutschland dürfen besondere Einladungen nicht abgegangen zu sollen, werden ersucht, sich bei H. *Jacques Lecoq*, Sekretär des Gesangvereins, einschreiben zu lassen.

Verlag von F. Whisting in Leipzig.

Franz, R. Op. 18. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 Sgr.
Möhlenus, E. Op. 54 Nr. 1. Duett „Mein Lieb ist eine rothe Rose" für Sopran und Alt mit der Begleitung mit Pianoforte. 20 Sgr.
Schumann, R. Op. 51. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 Sgr.
Vaas, C. Op. 28. Les Adieux. Valse mélancolique originale varié pour Piano. 15 Sgr.

Verlag von M. Schloss in Cöln.

Collection de Chansonnettes choisies avec Piano (mit Vignetten)

Nr. 1.	Mon p'tit Pierre	5	Sgr.
„ 2.	Lamoureux du Hameau français	5	„
„ 3.	La leçon du collége	5	„
„ 4.	Un homme à marier	7½	„
„ 5.	La déclaration anglaise	7½	„
„ 6.	Les louis d'or	7½	„
„ 7.	Le père Trinquefort	7½	„
„ 8.	La dernière Marquise	7½	„

Romances avec Piano (mit Vignetten)

Armand, E.	Lalouette	5	Sgr.
Burdèse, L.	La vierge de Vaucouleurs	15	„
Küchenmeister, E.	Rien	5	„
Latour, C.	Le Cor	5	„
L. Hutilder, E.	Mouch Piano	5	„
Mansfeld, F.	Souples noeux	5	„
Poellert, A. de.	La reine au pays. Nocturne pour 2 voix	5	„

Digitized by Google

Musikverlagsbericht
von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
vom Januar bis Juni 1850.
(Schluss.)

Für das Pianoforte zu 2 Händen.

Lecarpentier A. Contredanses sur des thèmes de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer — Thlr Ngr —,10

Liszt Fr. Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer
- Nr. 1 Prière. Hymne triomphal. Bacchanale — 1,10
- „ 2 Les Patineurs — 1,10
- „ 3 Pastorale. Appel aux armes — 1,10
- — Consolation — 1,5
- — Liedarrangements nach Beethoven

Lumbye C. Tänze für das Pianoforte
- Nr. 60 Erinnerung an Johann Strauss. Walzer —,12½
- „ 61 Anna-Polka —,5
- „ 62 Sylphiden-Walzer —,15
- „ 63 Dulcine-Galopp —,7½
- „ 64 Donau-Walzer —,15
- „ 65 Sylphiden-Polka —,7½

Mendelssohn Bartholdy F. Op. 82 Variationen (Nr. 10 der nachgelassenen Werke) —,25
- — Op. 83 Vorspielen für das Pianoforte (Nr. 11 der nachgelassenen Werke) —,22½

Meyerbeer G. Ouverture aus Dpr. Der Prophet 1,—

Mouard Contredanses sur des motifs de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer —,15

Monellen H. Oeuvres de Piano. Edition revue par l'Auteur
- Op. 1 Les Perles d'Italie. 2 Nocturnes sur des thèmes de Carafa et Rossini in C moll —,15
- „ 3. Souvenirs de la Straniera de Bellini in D —,10
- „ 7 Variations brillantes sur une Romance d'Adam in As —,20
- „ 8 Variations sur un motif favori de la Dame del Lago de G. Rossini in D —,15
- „ 10 Variations de Concert sur une Cavatine de la Sonnambula de Bellini in D —,25
- „ 12 Fantaisie sur la Romance La Gioco de Dieu de L. Puget in A —,12½
- „ 16 Pensées mélancoliques. 3 Cavatines variées. Nr. 1 Norma de Bellini in D —,15
  - „ 2 Anna Bolena de Donizetti in D —,15
  - „ 3. La Straniera de Bellini in G —,15
- „ 17 Fantaisie sur deux Cavatines de l'Opéra Parisina de Donizetti in C —,15
- „ 19 Décorations italiennes. 2 Cavatines variées. Nr. 1 de Carafa in C. Nr. 2. de Pacini in G —,15
- „ 22 Morceau de Concert. Grandes Variations brillantes à deux Cavatines inédites de Donizetti in G —,20

Thalberg S. Op. 57. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra Anna Bolena de Donizetti (Décameron Nr. 8) —,25

Vogt Ch. Op. 100. La Fée aux Roses. Fantaisie de Salon sur l'Opéra La Fée aux Roses de F. Halévy —,25

Willmers, R. Op. 68. Fantaisie de Concert sur des thèmes de l'Opéra Le Prophète de G. Meyerbeer 1,5

Für Gesang.

Guitermann, G. Op. [illegible] Fünf Gesänge für eine Bassstimme mit Pianoforte
- Nr. 1 Auf der Reise. *Am stillen Hain.* Nr. 2 Gondelied. *Du kommst zu mir.* von Geibel. Nr. 3 Die zwei Särge. *Zwei Särge einsam stehen in altem Domes Hut,* von Pauls. Nr. 4 Liebesclage. *Lehn deine Wang an meine Wange* von Heine. Nr. 5 *Du bist wie eine Blume,* von Heine — 20

Hensel Fanny C. Op. 9 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 2 der nachgelassenen Werke.)
- Nr. 1 Die Erschöpfte. *Erschöpft drück meinen Arm der nachtlir Frühling* von Holty. Nr. 2 Heimweh. *O alte Heimath nun!* von Trunk. Nr. 3 Der Rosenkranz. *An das Rosen-Umbindung,* von Voss. Nr. 4. Der frühen Gräber. *Willkommen o silbernes Mond,* von Klopstock. Nr. 5. Der Reinbend. *Lieuscht von Maiduft* von Vonn. Nr. 6 Die Mainacht. *Wenn der silberne Mond,* von Holty — 20

— Op. 10 5 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 3 der nachgelassenen Werke.)
- Nr. 1 Nach Süden. *Von allen Zweigen schaudernd rieb* Nr. 2. Vorwurf. *Du klagst das lange Wehmuth dich beschleicht* von Lenau. Nr. 3 Abendbild. *Friedlicher Abend zieht sich auf's Gefilde.* Nr. 4. Im Herbst. *Auf der Gartenmauer* Nr. 5 Bergeslust. *Du Lust zum Berg zu erheben,* von Eichendorff — 25

Neumüller J. F. 2 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte nach dem Liederspiele Die Zitherschule.
- Nr. 1 (Für Bass) *Heimweh sich mich nach dir Heimath sehn* — 5
- „ 2 (Für Sopran) *Weisst du wer das Sprechen spricht* — 5

Richter E. F. Op. 12 Der 137 Psalm. „*An den Wassern zu Babel sassen wir.*" Für Sopran-Solo Chor und Orchester. Klavierauszug — 20
- — Derselbe. Das Singstimmen — 12½

Rossini G., 3 Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte
- Nr. 1 Die Hirtin. *Hirtin-n mude das Haar* — 10
- Nr. 2 Liebeskummer. *Ach! nur den stillen Nähen* — 10
- Nr. 3 Das grausame Schöne. *O Amor, u rebenk mir mit freundlichen Blicken* — 10
- — Bedrpo. Aria für eine Barrtimme mit Pianoforte. *Ihr Götter, sie holten mich tief gebeugt* — 10

Portrait von Robert und Clara Schumann.
Stahlstich gr. Fol. — 15

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. B. Hachem, Hof-Buchdruckerei.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 8. **Cöln,** den 24. August 1850. **I. Jahrg.**

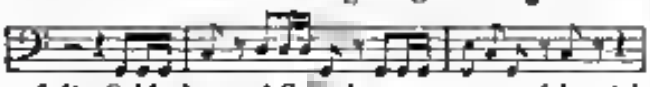
Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

IV.

Der dritte Akt zeigt uns das Lager der Wiedertäufer in einem Walde bei Münster in Westphalen. Die Decoration stellt eine Winterlandschaft über Schnee dar, welche ein zugefrorener See im Hintergrunde schliesst; die Perspective verliert sich in Nebel *)

Das Orchester bereitet durch einen Zwischenakt, in welchem Trompetenmögende erklingen und zuerst die Pauken (4 Stück), dann die Trompeten die zweite Melodie des nächsten Chorgesangs entweg nehmen



auf die Schlacht- und Gräuelscenen vor, welche sich beim Aufrollen des Vorhangs vor unsern Augen entwickeln.

Die Wiedertäufer, überall Sieger, schleppen gefangene Männer und Frauen reich gekleidete Burgherren und Edelfräulein auf die Bühne und drohen sie zu ermorden. Der Chor *Allegro feroce H mol* $^{3}/_{8}$ erinnert stark an den Höllenchor im „Robert", den Mittelsatz bildet die eben angegebene Melodie $^{4}/_{4}$ in *D dur*:

Bittet die Saat
In heimender Fülle,
Füllet den Raum
In blühender Hülle!
Brauchet das Schwert,
Das ist sein Willen:
Gottes Gebot
Will ihren Tod!

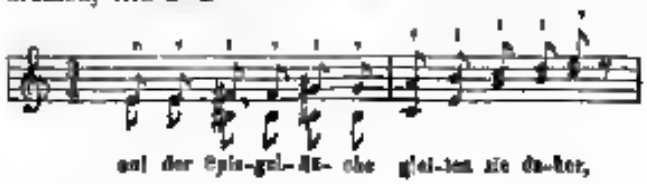
*) Vergl. der in Nr. 6 u. 7 46 bereits über die Scenerie der dritten Akts Gesagte.

durch ihnende Wuth fünf Takte „*Te Deum laudamus*" unterbrechen, worauf die Bässe mit *fis* den *H mol* $^{3}/_{8}$ wieder aufnehmen. Der Chor ist charakteristisch und voll Wirkung. — Matthisen rettet die Gefangenen vom Tode, dafür ein „reiches Lösegeld zahlen"!

Zacharias führt eine Schaar Krieger ins Lager zurück und stimmt ein Siegeslied an, welches wie für eine der besten Musikstücke in der Oper halten. Aus dem breiten $^{4}/_{4}$ Takte (*E dur*), dem ernsten rhythmischen Schritt und der Cadenz des Ritornells, der Hauptphrase der Melodie, nebst der Coloratur z. B.

klingt ein triumphirender Stil, der sogar an Händel erinnert und vortrefflich benutzt ist, um den Charakter des triumphirenden Fanatismus auszuprägen. —

Bauern und Bäuerinnen kommen in Schlitten und auf Schlittschuhen über den eingefrorenen See von der rechten nach der linken Seite hin, wo die Zelte der Anabaptisten stehen. Sie bringen Lebensmittel und Getränke; ein munterer Chor der Krieger, an wie der Frauen und Mädchen im Lager begrüsst sie (*Allegro mod. C dur* $^{2}/_{4}$, meist Sätzmäßig, 3 Sopr. Ten. und Bass), während das Orchester das Schrittschuhlaufen, den Anlauf, das Ausweichen und Umhingleiten malt, und selbst die Gemsgattung ist oft sehr glücklich erfundener Weise diese Malerei unterstützen, wie z. B.



Die Krieger lagern sich und schmausen, die Landleute beginnen den Tanz, der aber (mit Ausnahme der Quadrille der Schrittschuhläufer) nicht etwa auf dem Eise, sondern vor demselben auf der trockenen Erde ausgeführt wird. Die Partitur enthält 122 Seiten Balletmusik, einen Walzer, ein Rondeau, eine Quadrille und einen Galopp, und diese Tanzmusik ist überall durch Melodie und Instrumentirung höchst reizend und mannichfaltig und gehört zu dem Besten, was in dieser Gattung geschrieben ist.

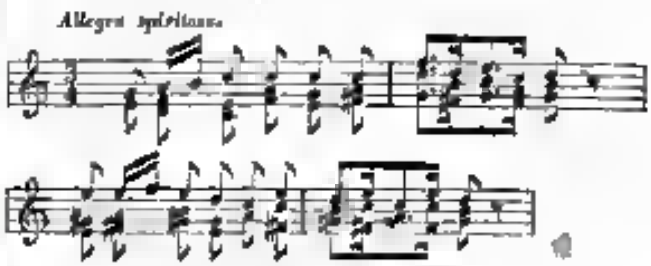
Ueber die ganze Scene ist die Kritik Berlioz' und Uebrigen hergefallen; die Musik kam dabei gar nicht in Betracht, sondern nur — die Schrittschuhe! Die einzige Frage, die hier mit Recht aufgeworfen werden kann, ist diese: sollte nicht das Ballet aus der historischen Oper lieber ganz verbannt werden? Ehe diese Frage nicht entschieden ist und so lange das Ballet auch einen Bestandtheil der grossen Oper ausmacht, so lange wird es immer ein Verdienst des Dichters bleiben, den Tanz auf möglichst natürliche Weise in die Handlung zu verflechten, und ein Verdienst des Componisten, ihn mit urbanen Melodien zu begleiten. Im Propheten ist das Ballet allerdings, wie überall, eine Episode, allein sie ist auf weniger gezwungene Weise herbeigeführt, als dies in vielen andern Opern der Fall ist.[1])

Während der *Coda* der Tanzmusik wird es dunkler; man sieht die Schrittschuhläufer und Schlittenfahrer zum Theil mit Fackeln über den See nach ihren Dörfern zurück kehren. — Die Nacht bricht völlig herein. Ein einfach melodiöser Geigenquartettsatz leitet die Verwandlung ein, die uns in das Innere des Zeltes des Zacharias führt.

Mathisen hat in Münster wegen der Uebergabe der Stadt unterhandelt; allein der alte Oberthal, der dazu befehligt, ist erbittert über die Zerstörung des Schlosses seines Sohnes und beharrt auf der Vertheidigung. Da aber der Kaiser mit einem Heere nahe, beruhigt M., so sei es um die Lehre der Wiedertäufer geschehen, wenn Münster nicht bald falle. Zacharias fordert ihn auf, sogleich mit einer kühnen Schaar einen Handstreich zu wagen, und, da jener zögert, herrscht er ihm zu, es sei des Propheten Befehl, in dessen Namen er Sieg verheissen und Plünderung versprochen. Mathisen eilt, zu gehorchen; Z. spricht sein Bedauern über den Propheten aus, der seit gestern für Niemand sichtbar sei.

Jonas führt mit Soldaten einen Unbekannten herein; es ist der junge Graf Oberthal, der unerkannt in ihre Hände gerathen. Um sich zu retten, erklärt er, zu ihrer Fahne schwören zu wollen, und dies führt das überlange Trink-Terzett Nr. 16 in *C dur* ¼ herbei (35 Seiten Partitur[1]), welches eine Art von komischem Intermezzo bildet. Was ein solches hier sollte, sieht man freilich nicht ein.[*]) In einem Fra Diavolo oder einer Oper ähnlicher Art wäre es ein vortreffliches Musikstück — denn Meyerbeer trifft in ihm den Schelmenton auf schlagende Weise, und das Ganze ist von vorn herein so kunstvoll angelegt, dass die Musik in Melodie und Harmonie, Modulation und Rhythmus eine Steigerung des Komischen zur Ironie, und von dieser zum Hohn boshafter Schadenfreude auf geniale Weise verwirklicht.

Auf Oberthals Frage, was man bei den Wiedertäufern zu thun habe, erklären ihm Jonas und Zacharias ihren communistischen Katechismus, auf den er schwören muss, wonach er in süsser Muckermelodie zu „seinem heiligen Leben als frommer Christ" ermahnt wird, womit denn der Eintritt des Trinkliedes in ¾ und der Bekerklang einen frech komischen Contrast bilden, den die kunstvolle Modulirung der Melodie noch erhöht.



Schenket ein, ihr Herzensbrüder
Bekerklang und Klang der Lieder
Tönt in Brüsen freudig wieder u. s. w.

Darauf tritt ein ¼ Takt in *f mol* ein, in welchem Oberthal verpflichtet wird seinen Vater zu erschlagen und — sich selbst zu erhängen! Das ist mehr lappisch als komisch. — Die weiche Melodie zu Jonas Worten: „warum bleiben wir im Dunkel? lasst uns die Nacht vertreiben!" so wie der zarte Uebergang mit Clarinette und Flöte nach *A dur* ist eine köstliche Ironie, wozu die nachherigen Worte

[1]) Vergl. die Bemerkungen in Nr. 6 S. 46. Spalte 1.

[1]) Allerdings musste Zeit gewonnen werden für den Angriff Mathisens auf Münster, dessen Misslingen nachher die Neutrale des Ganzen herbeiführt; allein die Art, wie Scribe diesem Erfordnisse genügt hat, können wir nicht billigen.

O douce rencontre
Qui nous donne ici
L'un à l'autre montre
Les traits d'un ami

den Commentar geben. Jonas schlägt Feuer, und beim Erkennen bricht die Wuth des Hennes aus, die sehr bald mit der Melodie des Trinkliedes in Hohn und hohnlachende Freude umschlägt.

Zacharias lässt den Grafen zum Tode abführen und weist die Erinnerung des Jonas, „Ohne den Propheten zu fragen“ stolz zurück, wodurch er seine verrätherische Anmassung eben so bekundet, wie vorher durch den eigenmächtigen Befehl zum nächtlichen Ueberfall auf Münster.

Johann erscheint. Das Violinrezit verbindet uns durch die Wiederholung der Melodie des Pastorales Nr. 8 (Akt II.) die Stimmung des Propheten, seine Sehnsucht nach dem verlorenen Glück der heimathlichen Häuslichkeit. Er bei dieser Stimmung auch kein Heil, spricht seinen Abscheu vor den blutigen Henkerthaten aus und seinen Entschluss, nicht weiter gehen zu wollen. — Da führt die Wache den Grafen Oberthal vor dem Zelte vorbei zum Richtplatz. Johann gebietet halt! begnadigt den Gefangenen, und als er ihn erkennt, befiehlt er Allen sich zu entfernen und bleibt mit ihm allein. Sein Gemüth ist erschüttert, dass der Himmel den in seiner Gewalt gegeben, der das Glück seines Lebens zertrümmert hat. Dieser Moment ist wichtig für die Rolle des Propheten: dass er sich jetzt nicht zu Jenem naht, beweist, dass ihn auch früher (im II. Akt) mehr Schwärmerei als Rachlust an die Spitze der Wiedertäufer führte. Oberthal erzählt, dass Bertha sich von seiner Burg herab in den Fluss gestürzt habe; allein sie sei gerettet, und er habe sichere Kunde, dass sie sich nach Münster geflüchtet; dort habe er Vergebung von ihr erflehen wollen. Johann schafft ihm das Leben mit den Worten: „Bertha soll sein Urtheil sprechen.“

Scribe lässt hierauf den Propheten sagen:

Remparts que ma pitié n'avait réduits en cendres,
Vous qui m'avez ôtée Berthe, il faudra m'en rendre!

und mühsam den Entschluss aussprechen, dass er nur um Bertha willen Münster stürmen wolle! Dies ist wieder ein grosser Missgriff, welcher das historische Pathos, das sich in der folgenden Scene endlich einmal in Johanns Charakter sichtbar enthüllt, von vorn herein wieder vernichtet, indem diese Worte der ganzen Begeisterung des Helden ein persönliches Motiv unterlegen. Meyerbeer hat dies gefühlt und gibt in der Partitur ausdrücklich an, dass dieses Recitativ auch weggeblieben könne. Und das muss es auf jeden Fall: die Worte „Bertha soll sein Urtheil sprechen“ genügen vollkommen, die innere Bewegung anzudeuten, welche Oberthals Nachricht offenbar in Johanns Brust erregen muss, zumal in seiner gegenwärtigen Stimmung. Aber den eigentlichen Grund seines Entschlusses zum Angriff auf Münster entwickelt erst die nächste Folge der Handlung.

Denn die von Matthisen auf Zacharias Anstiften gegen die Stadt geführte Schaar ist geschlagen worden und ist in vollem Aufruhr. Dies meldet der bestürzte Matthisen. Meuterisch dreht sie das ganze Heer mit sich fortzureissen zu wüthendem Hass gegen den Propheten; allerdings ist dieser sich seiner Gewalt über die Gemüther bewusst, er weiss, dass er die aufrührerische Rotte durch Blick und Wort bändigen wird, für den Augenblick, allein er fühlt sehr gut, dass uns ohne einen neuen Sieg seine Macht über das Heer verloren ist. So drängt ihn das Schicksal, wenn er nicht unter Meuterern schimpflich untergehen will, zum Angriff. Er fühlt, wie die Gewalt der Ereignisse auf ihn eindringt, und von der Erinnerung der Liebe zu Bertha durchglüht und zu jedem höhern Gefühl aufgeregt, emporgehoben zu erhwärmerischer Begeisterung, die sich in ihm fast bewusstlos mit dem Schall der Trompeten bis zur Vision steigert, wird ihm die Macht der Verhältnisse zur Fügung Gottes, und so gibt er das Zeichen zum Sturm, dem die aufgehende Sonne siegreiches Gelingen weissagt.

In diesem Sinne ist das Finale des III. Akts Nr. 17—19 aufzufassen. Eine Verwandlung zeigt uns wieder das Lager der Anabaptisten. Matthisens geschlagene Soldaten stürzen auf die Scene in wüthender Meuterei. Münster war ihnen verheissen, die Siegespalme war ihnen gewiss — nun schreien sie über Verrath und rufen Tod dem falschen Propheten. In einem tobenden Soldatenchor (*All. feroce H-moll* und *H-dur* $^{6}/_{8}$), einem Musikstück, welches das entschiedenen Beruf Meyerbeers zu musikalischer Darstellung gesetzlicher Situationen bekundet, aber einen fürchtigen Männerchor verlangt, um bei der engen Lage der Baritonis und der nicht gewöhnlichen Modulirung überall deutlich zu werden.

Johann erscheint: „Wer hat, ich rufe heuchl, euch geführet zum Kampf?“ Mit der ganzen Zuversicht überlegener Grösse tritt er den Aufrührern entgegen; mit zwei Worten zeichnet der Dichter den Helden:

Depuis quand, ou trépied sacré, vous ai-je dit,
Sans y marcher devant vous?

Zu deutsch etwa:

Weihte ja ich dem Tode euer Haupt im Streite,
Führt ich nicht selbst euch morgen?

Allein es ist nicht möglich im Deutschen auf die wenigen Noten die poetische Kraft des zweiten Verses wiederzugeben, in welchem nicht bloss das Vorüberschreiten, sondern zugleich das zum Tode (*y marcher*) gehen liegt. So spricht kein Betrüger, so kann nur der sprechen, der für die Wahrheit seiner Worte Thaten zu Bürgen hat. Während er als Verkünder des göttlichen Zorns die Niederlinge eine gerechte Strafe des Himmels nennt, murmeln die Aufrührer in abgebrochenen Achteln:

Bei seinem Wort durchbebt uns
Ein heil'ger Schauer:
Der ew'ge Gott ist noch mit ihm.

Auf sein Gebot sinkt Alles in den Staub und betet:

Herr! schenk' uns Gnade!
Vergib diesem Volk die Sünd', allmächtiger Gott!

Im leisesten *piano* eitirt dies Flehen auf der Quinte *c g* in den Bassen und Tenören zwei Takte lang dahin.

Da fallen auf den leisesten Klang Trompeten in *C* hinter der Scene ein, während die Bässe und alle Saiteninstrumente auf *h a* in Sextolen wirbeln. Johann ruft, indem die Trompeten aus dem Lager antworten:

Horchet auf! Es schallen Kriegstöne!
Kurzen stehlt euer Stern
Von des Sieges heil'gen Ruhmeskrone
Und Gottes Gnade wird auch lohnen.

Die Bässe im Orchester und die erhmetirenden Trompeten bleiben in *C*, die Singstimme steigt chromatisch von *c* nach *e*, fällt auf „Siegrn" in *a dur*, und geht durch *gis fis f e es* wieder nach *c* herab, wobei die Trompeten mit ihren natürlichen Tönen *e h d h e* der Modulation folgen und dann bei *e* mit der Fanfare im Dreiklang aufsteigen. Wenn hier der Sänger (und Schauspieler) den Componisten nicht im Stich lässt, so ist die Wirkung eine gewaltige. Hier ist mit einfachen Mitteln eine dramatische Wahrheit erreicht, die uns lebhaft in die Wirklichkeit eines historischen Ereignisses versetzt.

Einzelne Führer der Wiedertäufer eilen herbei: „das Volk strömt von allen Seiten unter deine Fahnen — führ' uns zum Sturm!" Der Prophet hört kaum auf sie, seinem Blick „öffnet sich der Himmel", er ruft: „Nach Münster, auf!" — das ganze Heer wiederholt den Ruf und schaart sich um ihn, der unter Harfenbegleitung in vollen Accorden, wobei drei Pauken den Grundbass anschlagen, den Hymnus anstimmt:

Herr, dich in den Sternenkreisen
Will ich singen, will ich preisen
Wie di' Davids Harfe klang.

Der Chor wiederholt mit vollem Orchester die einzelnen Preludien — die Musik geht in lebhafteres Marschtempo über:

Brecht auf! Vorwärts —
Kriegslust lasst, Triumphgesang!

In fanatischer Schlachtlust ordnet sich das Heer, der Nebel zerthellt sich, die aufgehende Sonne beleuchtet im Hintergrunde jenseits des Sees die Thürme von Münster, das Streitvolk jubelt auf und neigt die Fahnen vor dem Propheten — der Vorhang fällt.

Ueber den Werth der Composition des Triumphgesanges sind die Urtheile allerdings sehr verschieden: diejenigen, welche ihn für eine der besten Musikstücke der ganzen Oper halten, was namentlich bei den französischen Kritikern und dem Pariser Publikum der Fall ist, können wir für unsern Theil nicht beistimmen. Dagegen möchten wir das Anklang an die Melodie eines alten deutschen Volksliedes in diesem Hymnus nicht unbedingt verdammen: wenn auch ein Anachronismus, so gibt er doch dem Ganzen eine historische und nationale Farbe. Wenigstens scheint dies Meyerbeers Absicht gewesen zu sein.

Fünftes Niederrheinisch-Niederländisches Sängerfest.

Im Jahre 1845 kam der Dirigent der Liedertafel Euterpe zu Amsterdam, C. A. Bertelsmann, auf den Gedanken, ein Sängerfest, welches holländische und deutsche Sänger an gemeinschaftlichen Leistungen zusammenführen sollte, in Cleve, das durch seine reizenden Umgebungen und seine Lage in der Nähe von Niederlands Gränze am besten dazu geeignet schien, zu veranstalten. Der damalige Bürgermeister von Cleve Herr Oedersyk, gegenwärtig in Crefeld, ergriff den Gedanken mit lebhaftester Theilnahme, und so wurde schon im August desselben Jahres ein schönes Fest gefeiert, zu welchem an 16—12 deutsche und holländische Städte ihre Gesang-Vereine abgeordnet hatten, und aus dieser Feier entwickelte sich der nie derrheinisch-niederländische Sängerbund, der zwar nicht mit so grossem Pomp als andere ähnliche Vereine ins Leben trat, aber desto festern Bestand, desto nachhaltigern Ausdauer bekundet hat. Im Jahre 1846 fand die Festfeier wiederum in Cleve, in den Jahren 1847 und 1848 in Arnheim statt, wo eigens zu diesem Zwecke eine prachtvolle Festhalle auf Aktien erbaut worden ist, deren Zinsengarantie die Stadtbehörde auf Betreiben des kunstfreundlichen

Bürgermeisters Baron von Pallandt übernommen hat. Nur im Jahre 1840 störte ein höchst unwillkommener Gast, die Cholera, die Feier, zu welcher in Cleve bereits alle Anstalten getroffen waren. Allein das gegenwärtige Jahr brachte in jeder Hinsicht reichliche Entschädigung für die vorjährige Entbehrung, und unter beispiellos zahlreicher Theilnahme des Publikums (am zweiten Festtage wurden ausser den bereits für beide Tage verkauften sämmtlichen numerirten Plätzen noch 590 Eintrittskarten gelöst) wurde das Fest zu Cleve am 10 und 11 August gefeiert.

Es ist aber auch wahr, wer das Leben und Treiben eines frohlichen Sängervölkchens in seiner Blüthe sehen, wer den niederländischen Charakter in seinem von Lunse sprudelnden und doch stets gemüthlichen und niemand verletzenden Ausarrungen beobachten, mit einem Wort, wer die Wahrheit von Luthers Lieblingssprach im hesten Sinne erproben will, der wandere nach Cleve zum Sängerfest. An musikalischem Werth mag vielleicht manche Vereinsaufführung ähnlicher Art, mancher isegemäßdirte Wettgesang höher stehen, an Festlichkeit übertrifft keine andere die Vereinigungen der niederrheinisch-holländischen Sänger. Allerdings trägt auch die Örtlichkeit viel dazu bei, an beiden Festorten, in Cleve wie in Arnhem, der heitere, luftige Bau der Festhallen, die von grünen Bäumen umschattet am Saume von bewrideten Bügeln liegen, welche die reizendsten Sommerplätze und Spaziergänge bieten. Und die Leute verstehen ihre Gäste zu empfangen! Wie sinnig und sinnreich waren die glänzenden Bahnen geordnet, in welche gleich von vorn herein das Festgemälde gefasst wurde! Die Beleuchtung der ehemaligen Punkte des Thiergartens und der zum Rathhause ansteigenden Hauptstrasse durch farbige bengalische Flammen war in der That von überraschender Wirkung. Und man sage was man wolle: eine schöne Decoration gehört auch zur Oper.

Nach den Statuten des Vereins ist der erste Tag den Gesammtaufführungen, der zweite den Productionen der einzelnen Liedertafeln gewidmet*). Die ersteren fanden unter Leitung der Herren *Boers* aus Nymwegen und *C. A. Bertelsmann* aus Amsterdam statt. Gesungen wurde 1) Preis, Lob und Ruhm, Motette von *B. Klein* — 2) Die menschliche Stimme (von Th. Körner) von *Crayenzer* aus Utrecht, Manuscript. — 3) Wanderlied von *Mendelssohn-Bartholdy* — 4) Lob des Gesanges (von Bergmann) von *H. Dorn*.

In der zweiten Abtheilung: 5) Der achte Psalm, von *C. A. Bertelsmann*, Manuscript — 6) *Ter Jagt* (Zur Jagd) von *J. P. Heye*, componirt von *J. A. van Eyken* in Amsterdam — 7) Schäfers Sonntagslied von *Conrad. Kreutzer* — 8) Seemanns-Gesang von *Panny*, mit Begleitung von Harmoniemusik.

In der dritten Abtheilung: 9) *Avond-Koelte*, (Abendkühle) von *Heye*, componirt von *J. J. Viotta* in Amsterdam — 10) Kriegerscenen von *Fischer*, mit Militärmusik — 11) Introduction aus der Oper „die Belagerung von Korinth" von *Rossini* — die Begleitung für Harmoniemusik (nicht vorzüglich) arrangirt — 12 und 13) Die beiden Nationallieder „*Wien Neêrlandsch bloed in de Aders vloeit*", und „Was ist des Deutschen Vaterland?" —

Die Ausführung war im Ganzen gut, dass sie hie und da schwankte z. B. beim Eintritt der Fuge in dem schwierigen Bertelsmann'schen Psalm, lag an dem gewöhnlichen Gebrechen von dergleichen Festen, an dem Mangel an thätigen Proben. Auch machte wohl diese im polyphonen Kirchenstil geschriebene Composition manchen Vereinen zu erst vorgekommen und deshalb wenigstens gründlich studirt worden sein. Sie ist durchweg rühmlich gehalten und verschmäht jegliche Effecthascherei; wir wünschten jedoch, dass Bertelsmann sein Talent für diese ernste Gattung der Musik lieber die Composition für gemischten Chor zuwendete, anstatt eine nur selten durch vollendete Aufführung belohnte Mühe an so umfängliche Arbeiten für den Männergesang zu wenden. Im Allgemeinen wurde frisch und kräftig gesungen, jedoch dürfen wir nicht verschweigen, dass die rechte Wärme der Begeisterung oft, und besonders in der Probe, vermisst wurde. Das Soloquartett war gut besetzt: der Tenor des Herrn *Dr. Klein* aus Emmerich bewährte wie immer seine hinreissende Macht. Mit ihm wechselte Herr *van Bergh* aus Rotterdam ab, dessen jugendliche frische Stimme mit Recht gefiel. Der erste Bass hatte in Herrn *Fessel* von Rotterdam, der zweite in Herrn *Crayenzer* von Utrecht trefflicher Vertreter gefunden.

Der Beifall des Publikums zeugte von gesundem musikalischem Sinn, am besten gefielen B. Klein's Motette und Rossini's Introduction; ausgezeichnet durch da Capo Ruf wurde nur Kreutzer's „Das ist der Tag des Herrn" es war der Sieg der Melodie in Verbindung mit einfach schöner Harmonie, und sie den Manco

*) Die jetzt abgehaltene General-Versammlung hat diese Ordnung umgekehrt, hauptsächlich aus dem Grunde, weil dadurch für die Gesammtaufführungen mehr Proben ermöglicht werden.

des deutschen Meisters unwillkürlich dargebrachten Opfer. Fischer's Kriegsscene schlug durch den militärischen Spektakel dann auch als Echo in der Masse der Hörenden wach, was den Pauny schon Sacomsangesetzen durch das gleiche Mittel dennoch nicht gelang. Fischers Composition steht tief unter seiner „Meermoeilie und glückliche Fahrt," und von Pauny's Musikstück begreifen wir nicht recht, wie es hat zur Aufführung gewählt werden können. Auch die Composition von B. Dorn sprach nicht allgemein an.

An diesen Gesammtaufführungen nahmen Theil die Vereine von *Amsterdam*, *Amersfort*, *Alkmaar*, *Arnhem*, *Cleve*, *Delft*, *Dortrecht*, *Elberfeld*, *Emmerich*, *s'Gravenhage*, *Gorinchem*, *Goor*, *Haarlem*, *Helder*, *Nymwegen*, *Roes*, *Rotterdam*, *Schiedam*, *Tiel*, *Utrecht*, (mit drei Vereinen *Apollo*, *Aurora* — meist Studirende und *Mannenzang Vereeniging*), *Venlo*, *Zaanten*, und *Zwolle*. Die Betheiligung von deutscher Seite hätte demnach grösser sein können.

Am zweiten Tage erfolgten die Vorträge der einzelnen Liedertafeln. Ein eigentlicher Wettstreit um Preise ist statutenmässig von diesen Festen ausgeschlossen, nicht aber der Wetteifer, der als eine edle Triebfeder den Fortschritts nach dem Beifall der Kenner und des Publikums strebt. Es traten auf 1) *Cleve* mit *Dortrecht*, unter Leitung des Herrn *Böhm*, Dirigenten der Dortrechter Liedertafel, mit dem Abendliede von *Fr. Abt* und dem Marsch von *V. E. Becker*. — 2) *Elberfeld* unter der Direction des *H. Wambersmar* mit „Eine Mühle seh' ich blinken" von *C. Zöllner*, „Das Bild der Rose" v. *Reichard*, und „Im Walde" von *Smits*. — 3) *Rotterdam* unter Leitung des *H. Heyne* mit „Abendlied" v. *Abt* und „Eine Mühle u. s. w." von *Zöllner*. — 4) *Utrecht*, die vereinigten Liedertafeln *Aurora* und *Apollo* unter Direction des *H. Crugsanger* mit „Mein" von *A. Härtel* und Kirmeslied von Hoffmann von Fallersleben, comp. von *W. Fischer*. — 5) *Utrechter Mannenzang-Vereeniging* unter der Direction des Hrn. *J. H. Kufferath* mit „Ich will den Namen des Herrn preisen," Motette von *Eckhausen* und „Nachlied" (holländischer Text) von *J. H. Kufferath*.

Die Palme wurde durch stürmischen Beifall der *Elberfelder* Liedertafel zuerkannt. *Da Capo*-Singen, was verlangt wurde, ist nach den Statuten (und zwar sehr vernünftigen Weise) nicht gestattet. Auch den übrigen Leistungen wurde verdienter Beifall gespendet. Der Utrechter Mannergesangverein hatte in dem ersten, sehr langen Kirchenstück eine zweckmässige Wahl getroffen, um so mehr, da er erst seit einigen Monaten, wie wir hörten, gegründet ist. Sonst müssen wir den niederländischen Vereinen mit Freuden unsere Anerkennung zollen, indem die Fortschritte im Männergesang überall sichtbar hervortraten.

Am dritten Tage gab Herr Fuchs, Capellmeister des Musikcorps des 25. preuss. Infanterie-Regiments noch ein wohl besuchtes militärisches Concert, in welchem wir auch einen jungen holländischen Violinvirtuosen, Herrn *Mayroos* aus Enkhuyzen, Schüler des Conservatoriums zu Leipzig hörten. Er spielte mit Beifall, das seine ausgebildete Fertigkeit verdiente. Wenn die jungen Virtuosen nur nicht immer gleich die schwierigsten Sachen spielen wollten! Das übt und studirt dann so lange in Einem fort, bis Ton und schöne Bogenführung, wenn sie auch da sind, über dem Sich Abarbeiten an den heimbrechenden Passagen verloren gehen.

Rheinische Gewerbthätigkeit im Instrumentenbau.

Ein zweites Etablissement, welches der vaterländische Gewerbfleiss begründet hat und das die vollste Anerkennung verdient, ist die Orgelbau-Werkstätte von Adolph Ibach Söhne in Barmen. Seit 1826 sind aus ihr sechs und vierzig Orgeln für Kirchen, Seminarien und Schulen hervorgegangen und die letzten Werke beweisen die grossen Fortschritte der Künstler, für welche die neuern Forschungen und Erfahrungen im deutschen Orgelbau seit Erscheinung von Töpfer's Orgelbuchkunst nach einer neuen Theorie dargestellt, Weimar 1833, nicht weniger als verloren gewesen sind. Zu den bedeutendsten Werken von A. Ibach Söhnen gehören die Orgeln zu Barmen in der katholischen Kirche (22 Stimmen), zu Elberfeld in der lutherischen Kirche (22 Stimmen), in der Abtei Werden (32 Stimmen), in der St. Lambertus-Kirche zu Düsseldorf (35 Stimmen), zu Sechtem bei Bonn (24 Stimmen), in der evangelischen Kirche zu Düsseldorf (26 Stimmen), in der lutherischen Kirche zu Schwelm (48 Stimmen). Die Preise steigen von 1400 Thlr. für ein 10stimmiges Werk bis zu 5—6000 Thlr. für ein 45—48stimmiges.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Ein Mitglied der kunstsinnigen und kunstbefördernden Familie Passavant in Frankfurt a. M. hat dem gegenwärtig hier weilenden Violinisten Rud. Glaichauf, dem talentvollen Schüler Beriot's, einen echten Stradivarius von 1400 Fl. an Werth „zum Geschenk gemacht. — In der letzten Versamm-

lung der musikalischen Gesellschaft hörten wir eine Ouvertüre von dem jungen C. Eschbach, welche Feuer und Fluss hat und Beifall erwarb. Auch hatten wir Gelegenheit, Fräulein Rosalie Eschbach, welche vor wenigen Tagen aus Italien zurückgekehrt ist, zu hören. Diese noch sehr jungen Sängerin zeichnet mit einer schönen starken und wohlklingenden Sopranstimme schon jetzt eine vortreffliche Schule. Sie hat in Florenz die freundlichste Theilnahme Rossini's erregt, und wird, wie wir vernehmen, nach Paris gehen. Wir wünschen den Eltern, denen wir so manche musikalischen Genüsse am Rhein verdanken, von Herzen Glück an diesen talentvollen Geschwisterpaar.

Bonn. Am 20. Aug. fand in der Klosterkirche zu Rühl der diesjährige Fest der Sing-Rheinerinnen, Lehrer Gesangvereins statt. Wir dummen auf die sehr interessanten Aufführungen der alten Kirchenmusiken von Orlando di Lasso, Giacomelli, Lotti und Jacopo de Pera in der nächsten Nummer ausführlicher zurück.

Am 1. September wird in Dortmund das märkische Sängerfest gefeiert.

Zu Weimar wird am 25. d. M. ein grosses Fest zum Andenken Herders gefeiert, welches auch in wohlthätiger Rücksicht reichen Genuss bieten wird. Veranlassung ist die Einweihung der ehernen Bildsäule Herders, gearbeitet von Prof. Schaller in München. Liszt hat dazu den Prometheus von Herder als Cantate für Solo, Chor und Orchester componirt, welche am 24. aufgeführt wird; darauf „der deutsche Vaterland" von Liszt für Männerchor und Orchester. Am 25. wird Rich. Wagner's „Lohengrin", wie wir bereits gemeldet, zum ersten Male in Scene gehen; nach andern Nachrichten am 29., dem Geburtstage Wagner's, nicht in Paris.

Der berühmte Leipziger Organist C. F. Becker hat sich in Augsburg, München, Regensburg u. s. w. auf der Orgel hören lassen und hat überall regen Theilnahme und allgemeine Anerkennung gefunden. Er gehört bekanntlich zu denen, welche den ernsten, heiligen Charakter der Orgelspiel festhalten und Concertmanieren à la Hehmeyer verschmähen und verachten.

Wien, 8. August. Fräu Marie-Röckel descendirt vorgestern als Agathe in Freischütz ihr Gastspiel, welche Leistung an interessanter Rundung Vieles aus den beiden andern Bildern der Sängerin voraus hatte. Das deutsche Element in ihrer wohlgeschulten und ernst Beschaffenheit sagt ihrem Talente mehr zu, als das italienische, für dessen gewundene Form sie bis jetzt noch nicht die nöthige Entwickelung hat. Leichtigkeit und brillante Gestaltung herrlich. Wärme und Innigkeit, welche den Kernpunkt des Gesangs bilden müssen, wo sie sich in der Darstellung der Wahnsinnsarie als Eigenschaften der Frau Berta dasselbe, wird gering anzuschlagen und werden ihr immer die Theilnahme des Publikums gewinnen. Auch Spiel und Haltung zeugen in gemüthlicher Einfachheit davon bei, die Debütantin wohlverdienten Beifall zu gewinnen. (Ref. d. Humo ist.)

Fräulein Zurr ist am 3. August zum ersten Male nach ihrer Urlaubsreise in der Rolle der Martha wieder aufgetreten.

Adolphe Byrowetz soll am 19. März zu Wien im Alter von 88 Jahren gestorben sein, und zwar wie es heisst sehr arm und im Hospitale. Die Augsburger Allg. Ztg. und das Gesellschaftsrepertorium (1850 Bd. 11) drucken diese Nachr. Beide Organe der Oeffentlichkeit haben den alten Kapellmeister ihr im August 1840 schon einmal sterben lassen (Repert. 1840 Heft 20). Kurios! —

Wien. Am 5. August starb Franz Pokorny, Director des Nationaltheaters zu der Wieden und Eigenthümer der Theatergebäude an der Wieden und in der Josephstadt, in seinem 53. Lebensjahre. Bei Eröffnung des Testamentes soll für die Familie nicht sonderlich gewissen zum ruhiger Wien ist auch immer gesund zu grossen Beschützern des dort der Baron Dietrich, ungefähr 20 Millionen schwer, wird diffentlich abschreiten; noch dürfte eine Schuldverschreibung von 100,000 Fl. von einem erlauchten Gläubiger geschehen werden. In Oesterreich fehlt es leidlich an unschreibe, aber dass es Erbverzüge hat, die einem Theaterdirector 100,000 Fl. vorschweben, dürfte anderwärts schwerlich vorkommen.

Deutsche Musik in England.

Dass deutsche Lieder und deutsche Sänger in fremden Landen immer mehr und mehr Freunde und Verehrer finden, ist eine hocherfreuliche Thatsache. Wenn wir nun ohne neuerdings in ungefähren Blättern von dem Beifall lesen, welcher dem gegenwärtig in dem Badeorte Leamington (60 engl. Meilen hinter London) weilenden „Rheinischen Orchester-Verein" zu Theil wird, so ist es erfreulich, dass dieser Verein durch seine Kunstproductionen auch der deutschen Tonwissenschaft-Musik jenseits des Canals Freunde und Anhänger gewinnt.

Der uns vorliegende „Advertiser" enthält in dieser Beziehung bei Gelegenheit der Berichtes über ein grosses Concert, welches die erwähnte Gesellschaft in Verbindung mit dem Pianisten Dachsenus am 25. Juli jüngsthin in dem grossartigen Town-Hall zu Birmingham aufführte, einen langen „The German band at Birmingham" überschriebenen, dem „Mercury of Birmingham" entlehnten Artikel, worin es d. A. folgendermassen heisst:

„Ihr Empfang, welcher dem deutschen Orchester bei seinem „Auftreten in der Town-Hall zu Birmingham in dem Concerte „des M. Dachsenus zu Theil wurde, war ein höchst befriedigender, „zwar wohl für die Kourdar selbst, wie auch für Diejenigen, „durch deren Vermittlung sie zur Verherrlichung unserer Sommer-„Saison engagirt worden; denn dieses Engagement des Rheinischen „Orchester-Vereins trug besonders zu dem glänzenden Erfolge „jener Concerte bei, welcher unstreitig den ersten Rang einnimmt, „unter All dem Schönen und Ausgezeichneten, was die Saison „hierher gebracht hat. Einer talentvollen deutschen Künstlerin „und 12 an der Zahl, welche sowohl die Blas- als Streich-„instrumente mit einer reichen Vollkommenheit spielen, wie es „nur ihr Vaterland, das „musikalische Deutschland" erzeugt. — „Obgleich unsere Stadt häufig von tüchtigen Musik-Gesellschaften „besucht wird, so haben wir doch noch bei keiner eine solche „Fähigkeit gefunden, durch schöne und erhabene Compositionen „grosser Meister einen so glänzenden Eindruck hervorzubringen, „wie der dem Rheinischen Orchester-Verein."

Nachdem hierauf die Ausführung der Gesammt-Musikstücke lobend anerkannt worden, bespricht dieser Referent noch die Leistungen der verschiedenen Mitglieder mit ihren Solovorträgen. Der „delicate Vortrag und die meisterhafte Begeisterung" des Violinisten Engels aus Bonn wird gerühmt. Von dem Flöten-Virtuosen Ahrensmeyer heisst es: „he is a finished of first-rate ability and no mean musician" — In Bezug auf den Solo-Vortrag für Cornet-a-piston aus Schreiber sagt der Bericht, dass es an Worten fehle, die Fertigkeit, Reinheit und Leichtigkeit zu schildern, mit welcher dieser Künstler die schwierigsten Passagen tändelnd und trillernd in die lieblichsten Melodien umwandelte. Man gestehe, indem man das Cornet-a-piston-Solo der Frau Schreiber „the most good of its creating" ennoble, diesem Instrument noch nie in solcher Vollendung gehört zu haben. R.

Digitized by Google

Im Verlage von G. W. Bismayer in Hamburg ist so eben erschienen:

PHÖBUS.

Auswahl beliebter Opern-Arien und Gesänge (50) mit leichter Guitarre-Begleitung

von

A. Carelli.

3te Sammlung. Preis $^{2}/_{3}$ Thlr.

Bei L. E. Müller in Posen ist erschienen:

Drei Mazurkas

für das Pianoforte

componirt von

M. Kretschmer.

Preis $7^{1}/_{2}$ Sgr.

Bei G. M. Meyer jun. in Braunschweig ist erschienen:

Fesca, A. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Cello. Oeuvre posth. 1 Thlr. 15 Sgr.

— Lieder für Pianoforte leicht übertragen von L. Winkler. Heft 1. Der Wanderer. — Mein Herz ist im Hochland. 15 Sgr. — Heft 2. An die Entfernte. — Die Verlassene. 15 Sgr. — Heft 3. Liebesbotschaft. — Das Röschen am Fenster. 15 Sgr. — Heft 4. Schifferlied. — Gedenke mich! 15 Sgr.

Hertog, E. de. Op. 20. Soirées musicales pour Piano. Nro. 4. Le Guitar. Vitanella. 20 Sgr. — Nro. 5. Le Chant du Gondolier. Barcarolle. 20 Sgr. — Nro. 6. Sur l'Océan. Fantaisie descriptive. 20 Sgr.

Köhler, L. Op. 9. Brunnenzauber. Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. 15 Sgr.

— Op. 10. 4 Duette ohne Worte für Pianoforte. 20 Sgr.

Lindner, A. Op. 14. 3 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte und Violine. Nro. 1. Das Gretenmädchen. $22^{1}/_{2}$ Sgr. — Nro. 2. Trost bei Scheiden. $17^{1}/_{2}$ Sgr. — Nro. 3. „Schwesterchen bleibt". 20 Sgr.

— Dieselben Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte allein. Nro. 1. 15 Sgr. Nro. 2. 10 Sgr. Nro. 3. $12^{1}/_{2}$ Sgr.

Lindpaintner, P. v. Op. 139. 3 Lieder für Sopran od. Tenor mit Pianoforte. 15 Sgr. — Dieselben für Alt oder Bariton. 15 Sgr.

Litolff, H. Op. 54. 3 morceaux caractéristiques pour Piano. Nro. 2. Le Repos. $17^{1}/_{2}$ Sgr. Nro. 3. La Sauterelle. $22^{1}/_{2}$ Sgr.

— Op. 55. Ouvertüre zu dem Trauerspiele Maximilian Robespierre von B. Grispenkerl. Orchesterstimmen. 4 Thlr. — für Piano zu 4 Händen. 1 Thlr. — für Piano zu 2 Händen. 20 Sgr.

— Op. 56. Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. 4 Thlr.

Mohfeldt, W. Op. 6. Trois Bagatelles pour Piano. 20 Sgr.

Willmers, H. Op. 30. Ode à l'amour. Scène chantante avec pour Piano à 4 mains. 20 Sgr.

Winkler, L. Op. 22. Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Il Puritani di Bellini pour Pianoforte. 20 Sgr.

Zabel, C. Op. 20. Lebensbilder. Tongemälde in 6 Rahmen für Pianoforte. 20 Sgr.

Wichtiges Werk für alle Klavierspieler, namentlich für Klavierlehrer

In meinem Verlage und erscheinen und in allen Musikalienhandlungen vorräthig:

Czerny, C. Grande Collection de nouvelles Etudes de Perfection pour le Piano. Dans l'ordre progressif. Op. 807. Liv. 1. 2. à 25 Sgr.

Hier oben so bekannte wie geschätzte Compositeur bietet dier eine neue Sammlung auserwählter Etuden, welche vortrefflich zu den vortrefflichsten gehören, die er geschrieben hat. Mit Recht können sie daher auf das Angelegentlichste empfohlen werden. Das ganze Werk, bestehend aus 100 Etuden, erscheint in 10 Lief., wovon die beiden ersten erschienen sind.

Cassel, den 6. August 1850. **C. Luckhardt,** Musikhandlung.

Klassische Musikstücke

zu $^{2}/_{3}$ à $^{1}/_{1}$ der gewöhnlichen Ladenpreise

In der Holle'schen Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlung in Wolfenbüttel sind erschienen:

Blaton, Fr. Op. 21. 4 Rondinos. Preis 3 Sgr.

— Op. 26. Variationen über „Ach Alexis mein Ich dich." Preis 4 Sgr.

— Op. 27. Air tyrolien varié. Preis 3 Sgr.

— Op. 29. Fantaisie. Preis 5 Sgr.

— Op. 30. 4 Rondeaux. Preis 5 Sgr.

Cramer. 42 Etuden. 1. Heft. Preis 10 Sgr.

— — 11. Heft. Preis 12 Sgr.

Obgleich von diesen Musikstücken sehr viele verschiedene Ausgaben existiren, so dürfte diese neue elegant gedruckte, größtentheils mit Applicatur versehene Ausgabe sich durch ihren billigen Preis, der nur $^{2}/_{3}$ bis $^{1}/_{3}$ des Preises der andern Ausgaben beträgt, besonders empfehlen.

Verlag von M. Schlesinger in Cöln

12 Melodies-Etudes

pour le Piano

par

L. Ch. de Lisle.

Op. 14. 2 Hefte à 25 Sgr.

Diese Etüden sind nicht für einzelnige Fingerübungen zu halten, welche das Ohr des Spielers ermüden, sondern wie es der Titel sagt, für melodiöse und dabei fortschreitende. Jede Etüde eignet sich durch ihre Lieblichkeit zum Vortrage in Gesellschaften und ganz besonders für diejenigen Spieler, welche noch nicht viel Fertigkeit erlangt haben. Durch die sehr elegante Ausstattung eignen sie dieselben zu Geschenken.

Die **G. A. van der Beck**'sche Buch- und Kunsthandlung hier hat sich gütigst bereit erklärt, Paquet-Sendungen sicher an mich gelangen zu lassen, was ich meinen verehrten Herren Geschäftsfreunden mit der Bitte um gefällige Berücksichtigung hiermit ergebenst anzeige.

Neuwied, im August 1850.

Gustav Flügel,
Musiklehrer am Königlichen Seminar
in Neuwied.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schlesinger. Druck von J. G. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 9. **Cöln,** den 31. August 1850. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Das preussische Theatergesetz.

Das preussische Ministerium beabsichtigt ein Theatergesetz zu erlassen, oder wenigstens den Entwurf dazu den Kammern vorzulegen. Schon vor ungefähr sechs Jahren sendete es die Schrift von Ed. Devrient über „Reform des deutschen Theaters" an einige Theaterdirectionen und forderte sie zu Mittheilung ihrer Ansichten über Devrients Vorschläge auf. Auch Jul. Stettner, im vorigen Winter Mitvorstand des Stadttheaters in Lübeck, hat dem Ministerium eine Schrift: „Zur Reorganisation der Bühnenverhältnisse" eingereicht, deren Benutzung Herr von Ladenberg zugesichert hat. Da hiernach zu erwarten ist, dass die Staatsregierung mit diesem Gesetze mehr beabsichtigt als gewisse Garantieen auf polizeistatistischem Gebiete und wir voraussetzen, dass es ihr um eine eigentliche Neugestaltung der tief zerrütteten Bühnenverhältnisse, um eine endliche Regelung der Rechte der Dichter und Componisten, mit Einem Worte um die Kunst zu thun ist und um Alles das, was durch diese für die Bildung des Volkes geschehen kann, so hegen wir die feste Zuversicht, dass der Entwurf jenes Gesetzes bald werde veröffentlicht werden. Denn wenn in irgend einer Sache die bei derselben Betheiligten, mithin die Praktischen und Erfahrenen, die bewährten Sachverständigen neben den Theoretikern, durch trockenen Kunstgelehrten und schemenhaftenden Beamten gehört werden müssen, so ist es in Angelegenheiten der Kunst. Wir billigen es, dass das Ministerium eine Berufung von Sachverständigen zu gutachtlicher Mittheilung verschmähte; denn was haben alle ähnliche Versammlungen in Berlin u. s. w. seit 1848 hervorgebracht? Protokolle, nichts als Protokolle! Die Oeffentlichkeit, die ganze, mit nichts zurückhaltende Oeffentlichkeit ist der einzig richtige Weg, auf welchem sich die Regierung in Sachen der Kunst nothwendige Aufklärung über das Bedürfniss und über die Befriedigung desselben, so weit letztere durch die Gesetzgebung überhaupt möglich ist, verschaffen kann. Denn wenn wir auch gerne einräumen, dass ein Theatergesetz nothwendig ist und eine bedeutende Wirkung auf die Stellung der Kunst und der Künstler im Staate und mittelbar auch auf die Entwicklung und Hebung der Kunst äussern wird, so erwarten wir doch eine durchgreifende Besserung der vorhandenen Zustände nur von der Annahme des Systems einer umfassenden Organisation des Kunstunterrichts durch den Staat. Nur wenn in unsern Bildungsanstalten der Kunstunterricht, der bis jetzt fast nur auf dem Papier, in den Unterrichtsplänen der Gymnasien und Lektionskatalogen der Universitäten, nicht aber in der Wirklichkeit vorhanden ist, in sein reiches Recht treten dem wissenschaftlichen Fach, können wir ein Geschlecht erziehen, das nicht an Farcen und Possen, sondern an wahrer Poesie und wahrer Musik seine Freude findet, und das sie mehrstechischer Richtung des Faxenmacher von den Brettern der Bühne wie des Concertsaals vorhältnisslich streng verscheucht und nur den Künstler darauf gestellt wissen will. Dieser aber soll ebenso wie derjenige der einen wissenschaftlichen Beruf wählt, im Staate die Mittel finden können, ein Künstler zu werden, und so wir jener seine Universitäten, so muss dieser seine entsprechenden Bildungsanstalten haben, Kunstschulen der Kunst, wie Hochschulen der Wissenschaft. Nennt diese dann wie ihr wollt, Theaterschulen, Musikschulen, Conservatorien,

Akademie — nur geht uns die Sache, nur fügt diese Anstalten als Schlussstein in das System einer organischen Kunstaufsichtes, dessen Anregung, Entwickelung, Förderung und oberste Leitung der Staat als seine Vorpflichtung anerkennt. That die Regierung durch das neue Theatergesetz in dieser Hinsicht einen Schritt vorwärts, so wollen wir es freudig willkommen heissen.

Die Commission des französischen Staatsrathes, welchem zu Paris mit den Vorarbeiten über das Theatergesetz beauftragt war, hat die eingegangenen Materialien und die Verhandlungen der Sachverständigen (Janin, V. Hugo, Scribe, Dumas u. s. w.) unter dem Titel veröffentlicht: *Enquête et documents officiels sur les theatres. Paris 1850.* 240 S. Auch diese Schrift dürfte zu berücksichtigen sein.

Während des Abdruckes dieser Zeilen geht uns die letzte Nummer der Berliner Theaterzeitung zu, welche folgendes Schreiben des Ministers Herrn v. Ladenberg an den Redacteur enthält: „— — kann ich Ew. Wohlg. darauf in Kenntniss setzen, dass bei der von mir beabsichtigten neuen Organisation der Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Allgemeinen, und bei der dazu schon seit längerer Zeit getroffenen Vorbereitungen auch auch die Angelegenheit des Bühnenwesens als eine solche herausgestellt hat, die einer eingehenden Sorgen von Seiten der Kunstverwaltung bedarf, dass mir hierüber schon ein sehr mannigfaltiges Material aus der Feder Sachverständiger, durch eigene praktische Thätigkeit mit der Bühne vertrauter Männer vorliegt und dass ich auch die Absicht habe, vor den Beschlussfassungen über die erwähnte Organisation auch den besonderen Beirath von Sachverständigen heranzuziehen. Berlin, 7. Aug. 1850."

Von dem Lehrergesangfeste in Brühl am 20. August und dem Vortrage der ältern Kirchenmusik.

Erster Artikel.

Das jährliche Musikfest des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins war in diesem Jahr bei der getroffenen Auswahl der Gesangstücke von besonderer Wichtigkeit und hat über seinen Werth hinaus ein allgemeineres Interesse dar.

Seit einiger Zeit nämlich macht sich auch in diesen Gegenden von den verschiedensten Seiten her die Einsicht immer mehr geltend, dass die Kirchenmusik, wie sie heute gewöhnlich geboten wird, zweckwidrig und verkehrt sei; das Bedürfniss nach dem Besseren tritt immer stärker und bestimmter hervor. Vielfältig ist es auch schon besprochen, wo dieses Besseres zu finden und herzunehmen sei, auf die hohen Muster früherer Jahrhunderte, namentlich des sechszehnten, ist bereits vielfach hingewiesen worden. Aber wo kann das grössere Publikum, wo kann auch der Clerus, auf welchen es hier hauptsächlich mitankommt, von diesen gepriesenen alten Gesängen etwas zu Gehör bekommen, dass er über ihren Werth für die Kirche urtheilen? Ein ebenso glücklicher Gedanke, der nicht dankend genug anerkannt werden kann war es daher, auf einem solchen Feste, welches durch seine Theilnehmer unmittelbar in Schule und Kirche eingreift, einmal ein Beispiel und eine Probe im Grossen zu bieten. Es waren Kirchengesänge früherer Jahrhunderte gewählt, zum Theil aus der Blüthezeit der Kirchenmusik, besonders eine ganze Messe von Roland de Lattre[7]) — den Schwierigkeit einer ersten Probe und andern bestehenden Verhältnissen gemäss eine der leichtern vierstimmigen —, nicht minder waren auch dem angemessene alte Orgelcompositionen eingeübt und dies Alles wurde beim wirklichen Gottesdienste, zu einer feierlichen Messe, ausgeführt — eine Anordnung, wie sie sicht zweck- und zeitgemässer getroffen werden konnte. Alle diejenigen, deren Aufmerksamkeit auf die Kirchengesänge jener frühern Jahrhunderte gerichtet, mussten auf das immerste gespannt sein auf das Resultat dieses Versuches.

Und wie ist derselbe ausgefallen? Zunächst sei ohne Rückhalt ausgesprochen: bei diesem ersten Angriffe schon ist das Erstaunliche geleistet worden, alle Erwartung, welche diejenigen, die der Sache fern standen, im Voraus sich bilden konnten, ist weit übertroffen worden. Ein genauer Chor von Lehrern des Kreises und eine Anzahl kleiner Knaben und Mädchen (Altstimmen) theils aus Brühl, theils aus den umliegenden Dörfern, haben eine ganze Messe von Lassus ohne alle Begleitung, mit durchgängiger Sicherheit, Reinheit, Zartheit vorgetragen. Was man in den Städten vielfach für unmöglich gehalten hat, von denen bisherige Versuche im Kleinen man dort mühlos zurückgetreten, das konnte man hier in

---

7) Gewöhnlich Orlando di Lasso oder latinisirt Orlandus Lassus genannt. Nach der Unterschrift seines Bildes im II. Bande des Prachtwerkes aus der Bibliothek zu München, welcher deren 7 Bildnisse enthält, war er 1525 geboren zu Bons im Hennegau, er starb zu München am 3. Juni 1594 (oder 1595). Anmerk. d. Red.

Grossen und auf eine vorzügliche Weise von den Dörfern geleistet heres. Es musste dem Fremdes wie ein Wunder erscheinen, was doch richtiger Gedanke, Sachkenntniss, Geschicklichkeit und Ausdauer für herrliche Resultate zu erreichen im Stande sind.

Dank und Ehre dafür den Festordnern, dem Dirigenten Seminarlehrer Tuepler vor Allem, den Mitwirkenden und Allen, welche das Unternehmen mit hohen fördern helfen, unter welchen letztern wohl der Pastor Stein in Köln die erste Stelle einnehmen wird.

Bei dieser dankenden Anerkennung, wie wir sie ganz ohne allen Rückhalt den freudigem Herzen dieses vortrefflichen Bestrebungen zollen, werden einige Fragen in die Sache näher eingehende Bemerkungen nicht missdeutet und nebst beantwortet werden.

Wir wiederholen ausdrücklich: es ist für's erste das Unerwartete, das Dankenswertheste geleistet worden. Wir haben die feste Ueberzeugung von Brühl mitgenommen, dass dieser in der ganzen Accordeung sich zeigende Geist, diese Direction und diese Mittel, wenn sie sich einige Jahre lang in diesen Musik werden hineingelebt haben, dem Musterhaften, dem Vollkommenen ganz nahe kommen werden. Freilich ist man — ich spreche es aber so frei und entschieden aus — wie das nicht anders sein kann, von der Erreichung der ganzen Aufgabe noch immer eine ziemliche Strecke entfernt, und ich will mich darüber ein näher erklären — nicht etwa irgend aus Tadelsucht (sie müsste vor dem im ersten Zeige wirklich Erreichten gänzlich verstummen), sondern die helle Begeisterung für die betreffenden Musikstücke, das tiefe Interesse für das siegreiche Auftreten, für die schliessliche allgemeine Anerkennung und Verbreitung dieser herrlichen Gesänge ist es, welchen auffordert, eigene langjährige Erfahrung zur Berücksichtigung, zur möglichen Förderung des erstrebten Zweckes mitzutheilen.

Die Vocalcompositionen, welche, wie die von Lassus, dem sechszehnten Jahrhunderte angehören, würden auch bei all dem glänzenden Harmoniensumschwung, der namentlich bei dem genannten Meister in Anwendung kommt, dennoch immer nur ein ziemlich monotones und inhaltloses Gefüge von Tönen ausmachen, wenn nicht weiter dahinter verborgen wäre, als sich beim ersten Blicke dario bemerklich macht. Man sieht schnell, wie ernst und würdevoll ein *qui tollis peccata mundi*, ein *et incarnatus est* (was gewöhnlich in den alten Messen mit besonderer Auszeichnung behandelt wird) den Geheimniss der Menschwerdung, während heute das zu Effect beunruhigende *crucifixus* und *et ascendit in coelum* vorgezogen zu werden pflegt. — Beethoven in seiner grossen Messe ist unter den Neuern in diesem Punkte am augenfälligsten mit der frühern Weise übereingetroffen), mit welch kunstreicher ausdrucksvoller Steigerung die Dreigliedrigkeit der Bitte eines *miserere*, *miserere nobis* am Schlusse des *agnus dei* musikalisch wiedergegeben ist, kurz an einzelnen Stellen springt der geistreiche Gedanke zugleich in die Augen und trifft der erhabene Klang sofort das Gemüth. Aber die grosse Masse von Tönen, welche dazwischen liegt, welche häufig ganze Strecken hindurch ein an sonderbaren, ungegliederten, melodielosen Accordeverkettungen von Tonen und Harmonien zu bleiben scheint, wie verhält es sich damit? Dem ganzen Detail dieser Töne liegen von Tact zu Tact fortlaufend die tiefsten Gedanken und Gefühle, die unentbrochen geistiges Inniges Gebet zu Grunde. Es ist charakteristisch für den Geist, in welchem diese Gesänge conceipirt sind, dass sie äusserlich betrachtet, dass sie dem Ohre an sich wenig darbieten — es ist die natürliche Monotonie der Leidenschaftlichkeit, des frommen und in sich versenkten Gebetes — der Inhalt liegt nur desto tiefer nach innen. Diesen innern Sinn dem äusserlich zu erschöpfen, an dem kein Tact übrig geblieben oder Verständniss seines Grundes und Gehaltes, dieses Gehalt alsdann bestimmt zu fixiren und durch die Ausführung hervortreten zu lassen ist die Aufgabe. Schwierig ist sie hauptsächlich in ihrem ersten Theile: in dem erschöpfenden Verständnisse von Note zu Note. Es ist bei der Entfernung der Jahrhunderte und der Verschiedenheit der angewandten Mittel nicht minder schwierig, als z. B. das vollkommene sichere und erschöpfende Verständniss irgend eines dichterischen Werkes in fremder Sprache, aus fernen Zeiten. Mancherlei Kenntnisse, viele Lectüre und dadurch vermittelte Erfahrung, langer geistiger Umgang sind nöthig, um es vollständig zu erreichen. Eine kleine Skizze des stufenweisen Eindringens und der dadurch zugleich an die Hand gegebenen Zerschlagung für die Ausführung möge denn hier ihre Stelle finden.

Um mit dem Aeusserlichsten zu beginnen, so kommt es hier zunächst darauf an, die alte Composition in ihren Tönen richtig festzustellen. Aus der bestimmten Kenntniss der alten Tonarten, in welcher jene Gesänge geschrieben sind, und der mit diesen Tonarten zusammenhängenden eigenen Harmoniefolge (welche inzwischen eine ganz andere geworden ist) und bei Tonwerken, welche auf der Grenze der beiden Theo-

Digitized by Google

rieen liegen, eine detaillirtes geschichtlicher Kunde über das Wo und Wie der chromatischen Entwicklung in Melodie und Harmonie muss jene Fortsetzung hervorgehen. Es kann dies Geschäft nicht sorgfältig, nicht gewissenhaft genug besorgt werden. Die Originalaufzeichnungen, welche in ihren chromatischen Bereichungen so sparsam sind, reichen nirgends aus. Wird aber bei der Ergänzung nur irgendwie unter das Alte auch das Neue gemischt, so muss es dem heutigen Ohre unmöglich werden, den ungetrübten und dabei den ganzen Eindruck von dem Gehalte jener alten Tonarten entgegenzunehmen. Vielmehr wird sich das Ohr, wie es nur so die dasselbe allenthalben umgebende und ihm so geläufige neue Weise erinnert wird, sofort zu den Anschauungen der heutigen Theorie hinübergezogen fühlen und für die ernste Charakteristik der alten Tonarten taub und unempfänglich werden. Das ist also das zunächst Nothwendige: die vollkommen kunstgerechte Feststellung des Notentextes. Tone, wie das *dis* im ersten Tenore bei dem Worte *vivificantem* (S. 16 des Breitkopf Abdrucks) scheinen in solchem Zusammenhange ohne zu tönen Ohr klingen, wie in heutiger Musik irgend ein fremder Ton.

Alsdann kommt es darauf an die taktischen Verhältnisse genau aufzufassen. Zunächst muss überall, wo zum Behuf der Aufführung die Hinzufügung der Taktstriche für nothwendig befunden wird, sorgfältig zugeschen der richtigen Einwirkung dieser Takteintheilung vorgebeugt werden. Bei der heutigen Takteintheilung kehrt nur bestimmte Betonung der einzelnen Taktheile regelmässig wieder, in der alten Vocalmusik geht sie Betonung frei der Aussprache und dem Inhalte der Worte nach. Wenn es dann z. B. heisst: *bona cohortalia* oder *qui tollis peccata mundi, factorem coeli et terrae* und dergl. und dies Alles in unsere Taktstriche hineingepresst, eine von der den Worten an sich natürlichen ganz verschiedene Betonung erhält, so muss ausgiebig dafür gesorgt werden, dass die natürliche Aussprache vollkommen ungezwungen, deutlich und klar hervortrete, auch der leiseste Hauch und Anstoss, der derselben zuwider geht, muss sorgfältig weggeschliffen werden. Noch mehr und sorgfältigere dahin zielende Zeichen und die nicht nachlassende mündliche Unterweisung werden das nothwendige Resultat mit Sicherheit erreichen. Nun ist aber ferner mit der blossen wortgerechten und dem Ohre des Sprachkundigen sonnenklaren Betonung noch nicht Alles gethan; nicht blosse eine richtige, auch eine ausdrucksvolle Declamation des Wortes, der Gedenkens will erreicht sein; denn nicht blosse dem Worte an sich, der Composition soll schliesslich genug geschehen, welche die Worte in der geistigsten, bedeutungsvollsten Weise aufgefasst und musikalisch wiedergegeben hat. Und da wird man denn mit Nothwendigkeit darauf kommen, dass nicht blosse der Einwirkung der heutigen Taktstriche vorzubeugen, sondern auch die Fesseln des heutigen musikalischen Taktschlages überhaupt und durchgreifend zu lösen ist; zu Herstellung einer ausdrucksvollen Declamation muss auch der Rhythmus und seine mannichfaltigen Nüancen überall mit zu Hülfe genommen werden. Es hängt dies schliesslich mit dem ganzen innern Inhalte der Composition zusammen, von welchem später die Rede. Hier nur so viel: der Rhythmus muss sich ganz emancipiren von der gewöhnlichen heutigen Weise, um in völliger Freiheit von Ton zu Ton dem Gedankenausdrucke zu dienen.

Wenn es, wie im *Gloria*, heisst: *domine fili, domine deus*, so muss nicht blosse verhindert werden, dass das Wort *domine* in mittlerer Silbe betont wird, sondern auch die ganze Phrase *domine fili* und *domine deus* muss durch einen leichten vorwärtsschreitenden Rhythmus ihre natürliche ausdrucksvolle Declamation erhalten, wonach der Ton über *domine* mehr hinweg und auf *fili*, auf dem sich wirft und mit Ausdruck ruht. Wenn es im *Credo* heisst: *et incarnatus est de Spiritu sancto*, so muss das letztere, auf ein zweites Taktviertel fallende Wort nicht blosse der richtigen Aussprache nach betont, sondern es muss ihm auch Zeit und Weile gelassen werden, dass es seinen Sinn gemäss wirke und ausdrucksvoll das Ohr des Zuhörers berühre, denn so ist es von dem Componisten gedacht in frommer, bedeutsamer Declamation. In der herrlichen Steigerung des *miserere* am Schlusse des *agnus dei* muss es nicht blosse bei einer nicht sprachwidrigen Betonung des Wortes *miserere* sein Bewenden haben, sondern es darf nun auch das Wort in seiner ganzen Bedeutung stark und ausdrucksvoll in allen Stimmen hervortreten, das Ringen der verschiedenen Stimmen gegeneinander, was dabei entsteht, wird eben der Absicht des Componisten gemäss den Ausdruck der Stelle erhöhen, die Anzahl der sich steigernden *miserere* wird sich gleichsam vervielfältigen, und die ganze Kraft des Chores muss zu diesem grossartigen Schlusssatze zusammengefasst werden, nicht hastig und stürmisch, wie in leidenschaftlichweltlicher Musik, aber mit der ganzen ruhigen innern Macht des Gefühles muss diese Steigerung aufgethürmt werden. Auf diesem ganzen Wege nun wird sich zum Behuf des

steigenden Ausdruckes auch der Rhythmus schon ausgedehnt haben, und wenn sich nun das Gefühl der angestrengten Bitte ganz entladen hat, wenn die obere Stimme auf der Höhe angelangt ist und jetzt auf kürzerem Wege, durch die Achtelgänge, sich wieder niederlässt und es das von der Anstrengung gleichsam erschöpfte und im Nothgefühl das innigen Bitten sich wieder beschwichtigende und beruhigende, sich still in sich versenkende Gemüth nachahmt, so werden auch diese Achtelgänge eben ihrer Bedeutung gemäss sich ganz gelassen und gedehnt niedergesenkt und überhaupt der ganze Schluss des *agnus dei* einen von dem metronomischen ganz abweichenden rhythmischen Fortschritt angenommen haben — Uebrigens bei dieser Gelegenheit die Schlüsse zu berühren, so gibt die Erfahrung an die Hand, dass dieselben in diesen Gesängen fast regelmässig, manch mal eine ganze Strecke vor dem Schlusstakte eben, in einer zurückhaltenden, den bevorstehenden Beschluss vorkündenden, auslaufenden Bewegung einherschreitend gedacht sind. Es kommen Fälle vor, wo bei Einhaltung des gleichen Schritts und Tritts des Taktes der allgemeine rhythmische Periodenbau ganz verkürzt, der Gedanke vollkommen verstümmelt wird. Ein kleines, wenig hervortretendes *retardendo* bei den letzten Noten reicht hier selten aus. Manchmal sind es vier Takte vor dem Schlusse, wo das Tempo schon anfängt sich zu dehnen und wo es allmälig, selbst zu einem doppelt langsamen Fortschritte sich selbst einhält (wer das *Palestrina*'sche *Stabat mater* kennt, erinnere sich z. B. der beiden Schlüsse *et renuit spiritum* und *in paradisi gloria*). Es ist dies keine Sache der blossen Vermuthung und daher der Zweifel, es ist nothwendiges Ergebniss der musikalischen Auffassung.

Prof. Heinzeeth.

Beurtheilungen.

A. G. Thelle, Orgel-Compositionen. Herausgegeben von G. W. Körner. Lief. 1. Subscr. Preis 8 Sgr. Erfurt und Leipzig bei Körner.

In dieser Lieferung werden auf sechzehn Seiten sechzehn kleine Orgelstücke geboten, von denen sich fast nur Rühmliches sagen lässt. Der Name Thelle ist nicht sehr bekannt auf dem Gebiete der Orgelcomposition. Auf dem Titelblatt ist ihm beigefügt: geb. 1797 † 1848. Es scheint, ein lähmendes Bescheidenheit den Componisten abgehalten, die Veröffentlichung seiner Werke bei Lebzeiten zu gestatten. Die vor liegenden Orgelstücke tragen, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, das Gepräge der Bescheidenheit an sich, nicht das einer fürchtsamen Zaghaftigkeit, die aus gegründetem Misstrauen sich versteckt, sondern jener liebenswürdigen Bescheidenheit, die, ihren Werth ahnend, sich nicht aufdrängt, sondern sich aufhebe lässt. Glanz und Pomp, kühne Wendungen, verwirrende Tonverschlingungen, phantastische Rhythmen finden sich in diesen Orgelstücken nicht, es herrscht darin die höchste Einfachheit in Anlage wie Durchführung, es treten uns entgegen natürliche, fliessende Melodien, klare, durchsichtige Harmonieen, ungesuchte, ungekünstelte Imitationen, es weht durchs ganze Heft ein würdiger, echt kirchlicher Hauch. Ausführung, wie Auffassung dieser Stücke unterliegen keinerlei Schwierigkeit.

Was wir nicht lieben möchten, wäre die mitunter zu entfernte Lage der Töne in verschiedenen Akkordfolgen. In Nr. 3. Zeile 3. Takt 4 muss das erste Achtel in der Oberstimme nicht *c*, sondern *h* sein. — Das Heftchen sei allen Organisten, die leichte würdige Orgelstücke suchen, aufs beste empfohlen.

Eine Anmerkung des Verlegers und Herausgebers heisst: „Wer auf einmal 6 Hefte auswählt (?) erhält dieselben in jeder Buch- und Musikalien-Handlung für 1½ Thlr. und ausserdem noch ein Fünftes Exemplar. Einzeln kostet das Heft 12 Sgr.

J. G. Herzog, Zehn Präludien, Fugen und Fughetten für die Orgel. Zum Angedenken des grossen Meisters J. S. Bach, bei seiner hundertjährigen Todtenfeier (am 28 Juli 1850). Op. 23. Erfurt und Leipzig bei Körner. Preis 20 Sgr.

Zum Andenken des grössten Orgelkomponisten, den Deutschland, man möchte sagen, den die Welt aufzuweisen hat, Orgelstücke herauszugeben, das ist ein Unternehmen, vor dem gewiss mancher Junges Cäcilium zurückerbrechen möchte. Wie wird der Geist des entschlafenen Meisters die Widmung aufnehmen? Woher die Würde, die Hoheit, die Gewalt, die Kraft, den Reichthum nehmen, ein Angedenken dessen würdig zu feiern, den Euterpe so reich ausgestattet, so mit Gaben überschüttet hatte?

Herr Herzog hat's gewagt und wir sind überzeugt, selbst Vater Bach von seinem Strahlensitze die Arbeiten der armen Erdensöhne übersehen, er würde sich dieser zehn Orgelstücke freuen und dem Componisten einen Blick der Zufriedenheit zuwerfen. Die Form der Fugen, ingleichen die Contrapunktik

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

Ed. Bote & G. Bock

Königlichen Musikalienhändler in Berlin.

	Sgr
Balfe, M. W., Ballet aus der Oper „Der Maiabe" f. Pfte.	15
— Falstaff, komische Oper, Ilerauszug, Terzett für 2 Sopr. und Alt, mit italienischem deutschem Text	30
Beer, Julius, Das Schloß am Meer. Duett f. Tenor und Bass mit Pianoforte-Begleitung	12½
— Bahn Frei! Lied für 1 Singstimme mit Pfte.	10
— Zigeunerliebe. Trennkönig und seine Lieb. 2 Lieder f. 1 Singstimme mit Pfte.	20
— Fischerlied. Frühzeitiger Frühling. 2 Lieder für 1 Sopranstimme mit Pfte.	12½
Blumenthal, J., 2 Valses p. le Piano. Op. 6 Nr. 1	15
Czerny, Ch., 8 morceaux de Salon p. le Piano. Op. 795. Nr. 1. Chanson sans parole	10
— Nr. 2. Galop brillant	10
— Nr. 3. Rêverie mélodieuse	10
— Nr. 4. Rondino joyeux	10
— Nr. 5. Romanzina	10
— Nr. 6. La Galoprée	10
Harm, H., 3 rührende Lieder f. 4 Männerstimmen. Op. 92. Partitur und Stimmen	30
Geyer, E., Trio f. Violine, Cello u. Pfte. Op. 13	70
Gungl, Josef, Wanderlieder, Walzer. Op. 81. f. Pfte.	15
— „ für Pfte. h. 4 mains	20
— „ für Orchester	60
— Der Neugierige, Walzer. Op. 85	30
— Klänge vom Donaustrand. Walzer. Op. 80. f. Pianoforte	15
— „ „ „ für Pianoforte h. 4 mains	20
— „ „ für Orchester	60
Hackel, A., Finden und Scheiden. Duett für 2 Singstimmen mit Pianoforte	15
Hahn, Th., 3 Lieder für eine Sopranstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 10	12½
Liederstempel. Sammlung ausgewählter Gesänge f. 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Nr. 70. La Calesera. Romanze mit spanischem und deutschem Text	10
Lortzer, A., Danzpolonaise über Köckert's Abschied op. 12. f. Pfte.	7½
Mendelssohn-Bartholdy, F., Hymne: Herr neige dich zu mir. Für Sopran mit Pfte.	20
Meyerbeer, G., Fastbypne für Solostimme und Chor (a Capella) mit Pfte.-Begleitung. Partitur	30
Nicolai, O., Die lustigen Weiber von Windsor. Ouvert. für gr. Orchester in Stimmen	60
— Dieselbe für Pianoforte h. 4 mains	25
— „ „ „ „ h. 2 mains	20
Oesten, Th., 3 Morceaux mélodieux p. le Piano. op. 49. Nr. 2. Pensée h. mol	10
Nr. 3. La rose de Yakacie	10
Peters, A., 3 Gedichte f. 1 Singstimme mit Pfte.	12½
Salomon, S., 4 Lieder f. 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23	17½
Schaeffer, Aug., Stündchen f. 1 Singstimme m. Pfte.	5
Steurich, C., 2 Märsche, op. 2 für Pianoforte	10
— 2 Scherzo, op. 3 für Pianoforte	12
Taubert, W., 6 Lieder f. 1 Sopranstimme m. Pfte. op. 70	22
Volkslied, Oesterreichisches, eingelegt in: „Das Versprechen hinterm Heerd" f. 1 Singstimme m. Pfte.	5
Voss, Ch., 6 Lieder-Transcriptionen für Pianoforte allein. Op. 102. Nr. 1. Fahnenweacht, v. Leipziger	15
Nr. 2. Schwäbisches Volkslied	15
„ 3. Agatha, von Abt	15
„ 4. Kärtnerer Erdenwallen, von Flotow	15
— Der Minute. Salon-Fantasie f. Pfte. op. 106. Nr. 1	20
— Die lustigen Weiber von Windsor. Salon-Fantasie f. Pfte. op. 106. Nr. 2	20
Wieprecht, N., Das Wrangel-Lied f. 4 Männerstimmen mit Begleit. der Pfte. Partitur u. Stimmen	20

So eben sind nachstehende sehr empfehlenswerthe Musikalien erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Brummer, G. T., Fantaisie sur le Chansonn favori de C. Krebs „Liebend gedenk ich dein" pour le Piano à 4 mains. Op. 154 | 12 Sgr.

— Klänge der Freude. Eine Reihe sehr leichter Tänze f. 4 Piano zu 4 Händen. Op. 158. Heft 1. 2. à 10 Sgr.

— Fantaisie brillante sur l'air du Gombert „Die Thränen" pour le Piano. Op. 171 | 12½ Sgr.

Czerny, C., Rondeau brillant de Salon pour le Piano. Op. 808. 15 Sgr.

Kreutzer, F. A., 3 kleine und leichte Rondeaux für Piano. Op. 11. 15 Sgr.

Gumbert, F., Die Thränen. Gedicht aus C. Dufner. Op. 35. Ausgabe f. Alt od. Bariton mit Piano u. Guitarre. 7½ Sgr.

Hunkel, H., Singerwonne. Lied für eine tiefe Singstimme mit Piano. Op. 5. 12½ Sgr.

Mayer, Ch., Galop brillant. Op. 129. 25 Sgr.

Müller, A., Divertissement über beliebte Themen aus dem Jahr für Piano von C. Binder. 12½ Sgr.

Cassel, im August 1850.

C. Luckhardt, Musikhandlung.

Wichtiges Werk für alle Klavierspieler, namentlich für Klavierlehrer.

In meinem Verlage sind erschienen und in allen Musikalienhandlungen vorräthig:

Czerny, C., Grande Collection de nouvelles Etudes de Perfection pour le Piano. Dans l'ordre progressif. Op. 807. Liv. 1. 2. à 25 Sgr.

Der eben zu bekannte wie geschätzte Componist liefert hier eine neue Sammlung auserwählter Etuden, welche vorzüglich zu den vorzüglichsten gehören, die er geschrieben hat. Ich Recht können zu dieser mit der Angelegentlichste empfohlen werden. Das ganze Werk, bestehend aus 100 Etuden, erscheint in 10 Lief., wovon die beiden ersten erschienen sind.

Cassel, den 8. August 1850.

C. Luckhardt, Musikhandlung.

Bei H. Schloß zu Köln erschien so eben und ist durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

Drei komische Lieder

für eine Singstimme mit Pianoforte

von **J. Wunderlich.**

Preis 7½ Sgr.

Inhalt: Es wird Alles wie es früher war. — Der Dreimalhochein. — Der Meisterstück.

Diese Lieder dem berühmten Komiker Wallner gewidmet, sind nicht für gewöhnliche zu halten. Hier im Theater haben die selben ihrer höchst pikanten Inhalts und ihrer ächten Melodien halber Sensation gemacht.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von H. Schloß. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 10. **Cöln,** den 7. September 1850 **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Von dem Lehrergesangfeste in Brühl am 20. August und dem Vortrage der ältern Kirchenmusik.

Zweiter Artikel.

Nun näher von dem Innern, von dem geistigen Gehalte. Hier theilt sich der Einzelnen und gesammten Betrachtung zunächst die ganze unabgezählt fortschreitende und scheinbar ungegliederte Masse in ihre einzelnen Perioden, Gedankenabschnitte ab, entsprechend den bestimmten melodischen Abschnitten, die das Ohr in dieser spätern Musik, je näher zu uns hin, um so leichter auffasst. Diesem Periodenbau darf auch, auf dass er deutlich hervortrete, bei der Ausführung das bestimmte Absetzen der Stimmen entsprechen, was am zweckmässigsten für die einzelnen Stimmen ausdrücklich vorgezeichnet wird. Sonst wird leicht Alles ohne Unterschied durcheinander gewogen; wie die Gedanken sich wirklich innerlich gliedern, so darf dies auch äusserlich dem Ohre des Zuhörers nahe gelegt werden. Wie nun dies Bewusstsein der Perioden einen allgemeinen Ueberblick über die Zusammensetzung und den geistigen Fortschritt der Composition möglich macht, so erleichtert es zugleich andererseits das weitere Eindringen in den Sinn der musikalischen Dichtung im Einzelnen. Bei neuer Bekanntschaft gibt sich etwa nur erst was im Ganzen und schon durch einen Wortinhalt von dem Uebrigen sich abgränzt, zu erkennen, ein *miserere nobis*, ein *laudamus te*, ein *quoniam tu solus sanctus*, ein *descendit* und *ascendit in coelum* o dergl. und ist demgemäss schnell mit einem *piano* oder *forte*, *crescendo* und *decrescendo* beziehungsweise. Die Reihe solcher hervortretenden Stellen wird sich dann freilich bei weiterer Betrachtung und Bekanntschaft in erstaunlichem Maasse vermehren, immer mehr wird es sich von allen Seiten hin aufklären, überall treten Stellen aus dem Hintergrunde hervor, welche sich als das Resultat tief innerlichster Auffassung der heiligen Worte bemerklich machen; neben einem preisenden *laudamus te* in im Anfange des *gloria* oder auch z. B. ein *adoramus te*, in ganz besonderer Weise, dann es hat schon das *laudamus te*, auf dem *F* Accorde geheimnisvoll einretend und seine Töne gegen den Schluss hin ernster und langsamer hinzieht einen Untergang gemacht, auf den von den drei unteren Stimmen aus ergreifend eingesetzten *G* Accorde tritt in frommer Stille ganz wehmüthig und ruhig bittend das *adoramus te* hinzu, und wie es ausgesprochen oder geschildert, springt sofort wieder heller das *glorificamus te* hervor, bis es selbst von der gleichsam Einhalt thuenden zweiten Stimme zu dem sanfteren Ausdrucke des Dankes (*gratias agimus*) geleitet wird, dann aber freudig sich regelt mit dem der ersten Stimme in den übrigen andeutenden voll anklingenden Hoi, dem aber wieder mit geschlossenen Stimmen fest und kräftig declamirt das glänzende *propter magnam gloriam tuam* folgt. Oder es hebt sich aus der Stimme der wenige Töne nachher folgenden Stelle *deus pater omnipotens*, *domine fili unigenite*, *Jesu Christe*, in ihrer ebenso bestimmt als geistreich ausgeprägten Eigenthümlichkeit auf — eine Stelle welche ohnehin in der alten Messen gewöhnlich besonders berücksichtigt wird. Denn wie heute in der katholischen Kirche die fromme Gemeinde den Namen des Herrn nicht ohne Ehrfurchtsbezeigung an ihrem Ohre vorübergehen lässt, so haben auch die alten Componisten denselben gern mit besonderer Ehrfurcht musikalisch behandelt. Bei *deus pater omnipotens*, was eine Periode für sich

bildet, theilen sich sofort die Stimmen gleichsam in zwei Chöre, um diesem *pater* den reichsten, feierlichsten Ausdruck zu bereiten, bei *omnipotens* vereinigen sie sich zu der schön und mächtig declamirten Bezeichnung des Allmächtigen, auf der letzten Silbe stimmt die zweite Stimme den Anruf *domine* wieder auf und die andern fallen nacheinander rasch antwortend ein, hinweisend auf das wieder vereinigt und ausdrucksvoll gesprochene *fili*, dem das *unigenite* mit geschlossener und freier Declamation hinzugefügt wird, aber der eigentliche Name, dem es gilt *Jesu Christe*, er wird wie mit grosser Lettern, mit Capitalschrift hingezeichnet — und so zeigen dann auch zu dem Rhythmus und der glänzenden Harmonie, wenn er musikalisch aufgefrischt ist, bei der Ausführung die ganze Kraft der Bildung und des ausziehenden Vortrages hinzutreten, dass das Ohr den heiligen Namen — nicht durch ein bartes *forte*, was sie vorkommen kann in der Kirche, aber durch eine gewichtige und bedeutsame Betonung — als das besondere Ausgezeichnete gewahre. Eben so nicht monotonirt auch *to solus altissimus* und im Anfange des *credo* auch *et in unum dominum* der Namen des Herrn *Jesu Christe, Jesum Christum* in gleich frommer Weise ausgezeichnet. In unserer Stelle folgt sich der dritte Periode, das *domine deus, agnus dei, filius patris* mit gleicher Bedeutsamkeit des Ausdruckes an, wobei der Kampf der Stimmen unter einander in der Aussprache der Worte, der dreifache gegen die letzende obere, der Andere verscharft und steigert, das Wort *dei* auf das glänzend am hervorgehoben wird und auch die bedeutsame Dehnung der letzten Tacte zu den Worten *filius patris* wieder wesentlich ist. Oder, um auch ein kurzes Beispiel aus dem *credo* hinzuzufügen, das *et exspecto resurrectionem mortuorum*, was eben recht in Lassus ernster Weise (etwas über der reinsten kirchlichen Stil hinaus — nämlich, wenn auch leichtest geistreich, so doch zu sehr für sich gefreut) hörbar geht ist. Nach dem *et exspecto* ist es plötzlich still, der gewöhnliche Fluss der Töne ist unterbrochen — die einzige Stelle der Art in der ganzen Messe — aber kurz muss es erhalten, zuschwellendem Vortrage in den *h* Accord sich werfend das Wort der Auferstehung, wie dieser Accord erreicht ist, es lässt es auch und es wird bei dem bezüglichen Worte der Tuden unter dem hier wahrhaft erschütternd eintretenden neuen Accorde ganz still, *pp*, und nun schreiten auch gleichsam in breitem, ernstem Vortrage jene Tuden — bei adäquater Ausführung von schon erschütterndem Eindrucke. Oder im *sanctus* ein *pleni sunt coeli et terra*, wo bei *pleni* auf eigenthümliche Weise die Accorde sich gleichsam öffnen, um eine weite Fülle anzudeuten, dann die Stimmen sich plötzlich unter anhaltem Accorde weit entfernander legen zu dem Worte *coeli* — es muss ein leicht zu rasch vorübergehender mächtiger Anruf werden dieses *coeli*, entsprechend der Hindeutung der plötzlichen Erschütterung weiter, ruhmreichster Höhe, von welcher er allmälig wieder abgleitet und im Gegensatze dazu still und tief auch auf die Erde, *et terra*, hingewiesen wird, dem nun in geistreichster dreimaliger Variation der glänzende Ruf *gloria tua* folgt, das zweitemal in Kling und Harmonie gesteigert, das drittemal mit nicht allzeitlichem aber tiefsuchtig sinnendem und in diesem Sinne gedehntem Tone. — Auch von dieser Ausführung einzelner hervortretender Stellen will ich abbrechen, um hinzuzufügen, dass es auch damit nicht genug ist, dass auch damit die Betrachtung und die Bekanntschaft noch nicht geschlossen. Der ganze fortlaufende Context muss in seinem innern Gehalte erfasst und darum Verständnisse gemäss zu Gehör gebracht werden. Mit dem Anrufe *Kyrie*, Herr, beginnt in ernster Messe die erste Stimme — und so, als Anruf, muss gleich der erste Ton deutlich bemerkt werden — mit dramatischem Ausdrucke rufen nun die andern Stimmen die *Kyrie* nach, und wie dieser Ruf angedeutet ist, so wendet sich die Stimmen, vereinigt auf dem ernsten Anrufen, welcher gleich bedeutungsvoll den ernsten Ton anschlägt, zur eigentlichen Bitte. Dies schnell dazwischen zu sagen, der Harmonieenwechsel, dieses eindringliche und gleichende Ausdrucksmittel namentlich in der Hand des Lassus, nun auch durch die Andeutung, neuer jedesmaligen Bedeutung gemäss, recht deutlich hervorgehoben werden. Wo immer er zum Ausdrucke des tiefern Gefühles angewendet ist, muss dies auch plastisch bemerklich gemacht werden, in aller andern Stellen darf daher nicht leicht darüber hingegangen werden, wir bei andern Autor, sondern mit breitem ausgeführtem, die vier Stimmen recht zusammenschliessendem und dadurch den neuen Accord als entbehen recht wirken und hervortreten lassendem Vortrage muss es, unbeschadet der übrigen Betonung, welche stark oder schwach sein kann, nachdrücklich bemerklich gemacht werden — auch dies nicht etwa um eines daraus hervorgehenden äussern Effektes willen, sondern um dem Gefühle genug zu thun, welches dies Mittel angewendet hat, um seinen Inhalt auszudrücken. Es können solche Stellen ganz richtig und genau gesungen werden und doch ohne

den Ausdruck, der dabei gedacht ist. So ist auch hier gleich im zweiten Tacte das Zusammentreffen der Stimmen zu dem *f* Accorde, nach dem Anrufe, von ganz entschiedenem, oben angedeuteten Effecte, wie dies Jeder empfinden wird, wenn nicht entscheidungslos darüber weggegangen wird. Nicht langsamer soll es gesungen werden oder stärker, aber recht ausgefüllt und sanft, durch die Tonfarbe von dem Anrufe gleich einlenkend in den Ton der Bitte.

Dem Anrufe nun folgt die eigentliche Bitte: erbarme dich, und diese muss dann entweder nun nicht mit ausdrucksvoll heimlicher Hauptstimme vorgetragen werden, noch hier ist der Gedanke verstärkt dadurch, dass die Stimmen nacheinander diesen Ausdruck der Bitte hören lassen, die obere Stimme zuerst, in deren hohen Ton hinein dann noch der Bass dieselbe Bedeutung nachbringt, und nun fügen noch erst die Mittelstimmen ihr „erbarm dich" hinzu. So hat der Componist den Ausdruck reicher gemacht, so hat er sein Gefühl zu erschöpfen gesucht und so muss denn in dieser kleinen Stelle die Bitte noch dreimal individuum heimlich gehört werden. Während nun die zweite Stimme wie versenkt in den Inhalt der Bitte auf ihrem Schlusstone ruhen bleibt, hebt die erste Stimme wieder neu an, um ihr *kyrie* zu einer ganzen ausdrucksvollen Formel zu erheben, die Dritte fügt sich ihr gleichzeitig unter, die vierte folgt ihr nachmals, und die zweite tritt auch mit gleicher Melodie noch rechtzeitig hinzu, dann nun die vier Stimmen vereint durch diesen zweiten Anhub, steigernd gegen das erstemal, mit tiefer greifendem Ausdrucke und reicher Mannichfaltigkeit, die Bitte wiederholen, was denn bei der Ausführung namentlich durch den hervortretenden Vortrag den feinen Tonlies, in welchem wieder der rhythmische Kampf der Stimmen unter einander den Ausdruck erhält, wiedergegeben sein will. Da setzt, kräftiger anklopfend, die vierte Stimme mit klingendem Tenor wieder den Anruf ein, wie in mehrfachem Echo antwortet es Schlag auf Schlag in den übrigen Stimmen, und wie sie nun vereint da stehen, nimmt auf dem *f* Accorde der Ton wieder den rührenden Klang der Bitte an und bittet vom dritten male das „erbarm dich," in anderer Weise, diesmal nicht in äusserlicher, aber innerlicher Steigerung, mit dem Tone der sanfter, stiller flehenden Bitte. — Hier will ich denn nun aber gänzlich Einhalt machen, so dieser Expectoratione ihr die erste Zeile des Brühler Abdruckes der Messe mag es sein Bewenden haben, denn wohin würde mich eine solche Detaillirung führen? Man mag lächeln über eine solche Gefühlsentnahme, nur zweifle man nicht an der innerlichen Wahrheit. Nicht Einbildung, nicht Phantasterei ist es, allein Gebilden erhöhter Kunst liegt in gleicher Weise bis in die feinste Ader, bis in den leisesten Hauch hinein ein solcher Sinn zu Grunde, nur ist man, wo es nahe liegt und der Auffassung sich direct bemerklich macht, nicht gewohnt, so viele Worte darüber zu machen oder zu hören. Bei jener alten Musik aber, bei der Fremdartigkeit ihrer Art und Weise und ihrer Mittel, bei der Einfachheit dieser Mittel zudem und dem Reichthum, der Tiefe und seinen Innerlichkeit des Inhaltes, pflegt es dem, der nicht durch längern Umgang damit vertraut geworden, nicht so direct ans Ohr und ans Gefühl zu schlagen. Ja wo es, wie hier, auf stillfrommen, kirchlichen Inhalt abkommt, bleibt es für den, der ähnliches mitheranzubringen hat, dem das Medium mangelt, wodurch es aufgefasst werden muss, sehr leicht trotz aller Worte dennoch für immer verschlossen, es wird ihm nicht klar, weil sein innerer Auge keine Sehkraft hat. — Absichtlich habe ich auch gerade als Beispiel den Anfang eines Stückes genommen, welches nur auf das dem Componisten von aussen gebotene Thema, auf die Melodie des Liedes *douce memoire*, gebaut ist. Wenn sich hier bewahrt was ich ausdrücken will, so wird es in allem Uebrigen, frei Erfundenen wohl auch unzweifelhafter sein. Und nun vergleiche man auch die Anfänge aller übrigen Nummern der Messe, welche dem Gebrauche nach alle auf dieselbe Melodie gearbeitet sind. Aber wie anders — die Theilung der Stimmen im ersten Tacte kehrt nicht wieder, weil der Anruf dem sich diente, nicht wiederkehrt. Im *Gloria* singen die Stimmen gleich vereint und zeichnen das im Gedanken natürlich betonte gegensätzliche *in terra* gleich durch einen entsprechenden Accord, der gerade erst auf der betreffenden Silbe eintritt, aus, mit glänzendhervorstechender Harmonieenfolge hört man nun die Hauptworte *bona voluntatis* betonen, und — mit geistreichem Spiele — lässt der Componist die in der Melodie des Volksliedes nun folgende höhere Stelle mit dem preisenden *laudamus te* zusammentreffen. So vergleiche man das *credo*, das *sanctus*, das *agnus dei* in ihren Anfängen, jeder ist seinem Inhalte gemäss auf andere Weise behandelt, am ehemarkirtesten ist dies in der ganz besondern Paraphrase beim *agnus dei* der Fall, wo die Melodie des Volksliedes, welche in allen andern Stücken nur den sechsten Tact erreicht, ungemein geist- und gefühlreich, sogleich vereinfacht

und zum Ausdrucke tiefsoheleoder Frommigkeit auseinander gedehnt, unter der wiederholten hartnäckigen Betonung der Worte *agnus dei* elf Tacte ausfüllt — wie überhaupt dieses Stück von Anfang bis zu Ende einen unübertrefflichen Erguss kindlicher Bitte darstellt — ich will nur auch das Allgemeine hinzufügen: in gleicher Weise, wie ich oben an kleinen Beispielen zu schildern versuchte, geht es ununterbrochen von Note zu Note weiter, bei langerer Bekanntschaft, bei fortgesetzter hingebender Betrachtung lost sich in diesen summarisch und oberflächlich betrachtet so trockenen und lahmen aussehenden Tonen Alles in Geist und Gefühl auf, die äusserlich so unscheinbaren Gänge beleben sich wunderbar zu innerlichem beredtsamen Ausdrucke, die schlichten so monotonen Fugengänge entfalten sich zu den reichsten, mannichfaltigsten musikalischen Gebilden, und darjenige kann gewiss sein, dass er mit seinem Verständnisse nicht gleichen Schritt gehalten hat, dem auch irgend eine Stelle, irgend ein Theil zurückgeblieben, der solch Gemüth oder seinen Geist nicht traf, bei den unendlichen Meisterwerken wenigstens, denn auch hier gibt es natürlich unbedeutendere Compositionen und Compositionen, welche mehr oder weniger in einem blossen Formelwesen sich bewegen und das tiefern Inhaltes entbehren. Das wird sich nun gleichzeitig, ganz im Verhältnisse des eindringenden Verständnisses, auf das Bestimmteste dahin herausstellen, dass mit jener innerlichen Gebeit bei der Ausführung wiedergegeben werden, dabei eine Mannichfaltigkeit der rhythmischen und dynamischen Verhältnisse stattfinden muss, wie man diese in heutiger Musik in dem Masse nicht mehr gewohnt ist, wo eben andere Ausdrucksmittel in Menge neue Töne, neue Accorde, neue Kunstformen, Instrumente u. s. w. dem Ausdrucke zur Hand gehen. Das z. B. kann hier oft und immer vorkommen, dass die ganze Strecken in gleichem Schritt und Tritt so wie in militärischem Aufzuge ohne Wechsel immer zusammenschreiend an Ohr vorbeizieheen. Ueberall muss Raum und Freiheit gelassen sein für jene sorgfältige Interpretation, wie sie durch innerend gebildeten Mittel, mit allen Modificationen der Bewegung, mit allen Farben und Schattirungen den Vortragen dem künstlerischen Gedanken sich anzuschmiegen weiss; so ganz freier Vortrag eine ganz geistige, von keiner äusserlichen Regelmässigkeit gehemmte Declamation wird entstehen.

(Schluss folgt.)

Kritische Briefe.

I.

Geehrter Herr Redacteur!

Als Sie auch vor einigen Monaten mit der Bitte beehrten, Ihnen Beiträge zu liefern in die unter ihrer Leitung erscheinende „Rheinische Musik-Zeitung", sagte ich Ihnen freudig zu. Der helle Klang, der in den Wörtern „Rheinische Musik" liegt, überhaupt in jenem Anzeichen für eine geschäftsmässige das Wortes „Zeitung", abgesehen dieser doch eigentlich den Grundton zu jenem bildet. Nun werde ich gemahnt, mein Versprechen zu halten und es ist wahrlich sublime genug, dass ich es bis zur Mahnung kommen liess. Aber um so viel leichter es ist zu fragen als zu antworten, zu Bette zu gehen als aufzustehen, sich zu verlehnen als sich zu erhebenen, um so viel ist es leichter gute Vorsätze zu fassen als sie auszuführen. Und hier kommt auch gar die Frage in Betracht, wo es ein gutes, d. h. ein zweckmässiger Vorsatz, den ich immer eine ich Ihnen eine Art von schriftstellerischer Thätigkeit mehrerseits zusagte? Ich glaube kaum.

Sie wissen es selbst, mein werthester Herr Professor, wir Musiker halten im Allgemeinen nicht viel Gutes von einander. Wir haben das vielleicht mit anderen Künstlern, vielleicht mit allen Menschen gemein, und haben vielleicht auch so Unrecht nicht. Schwerlich glaubt ein Componist, dass es einen Anderen bemerkenswerth wäre, wenn ein Dritter was Schönes componirt; der Kapellmeister welcher Werke eines Collegen aufführt, thut es nur (so denkt der Colleg) um dieselben Gunst erschleichen zu bekommen, der Virtuose lebt seinen Nebenbuhlern aus bloßer Politik, davon ist wenigstens der Nebenbuhler überzeugt, — kurz man traut nie es recht der innern Wahrheit gegenseitiger Anerkennung. Hat es je ausser herrlicher deutscher Hefe im Buche des Unmuths jemand ausgesprochen:

„Kommt Beimer wird man finden,
Der sich nicht den besten hielte,
Keinen Fleckin der nicht liebt
Eigne Melodien spielte
Und ich könnte ihn nicht tadeln
Wenn wir andern Ehre geben
Müssen wir uns selbst entsagen,
Lebt man denn, wenn andre leben?"

Nun sehen Sie, mein Verehrtester, ich erlaube mir hin und da Klavier zu spielen, als Componist allerlei zu versuchen, und zu Kapellmeistern so viel unsere Musiker und Dilettanten herhalten wollen. Und nun soll ich gar den Kritiker machen?! Es ist offen-

Digitized by Google

bar, dass ich nur lobne wurde um gelobt zu werden, nur tadeln werde um mich zu rühren, überhaupt wird der vorzüglichste Grund für mich sein zu schreiben, der, von alle sprechen zu machen! Das ist alles so sicher wie eine Münzerrungenschaft — und ich sollte?!

Dann aber kann man eigentlich gar nicht über Musik schreiben — d. h. über Musikstücke, denn was will es heissen zu loben oder zu tadeln ohne Belege dafür zu geben? Den Gegenstand eines plastischen Kunstwerkes kann man leicht ausmalen andeutenzu und dann, bis zu einem gewissen Grade wenigstens umschreiben, wie weit die Composition dasselbe entspricht; ob der Stoff schön oder geistreich, schwach oder poetisch behandelt worden. Die Kritik literarischer Werke liegt so sehr in der Natur der Sache, dass sie selbst zu einem nicht unbedeutenden Theil der Literatur geworden ist. Und doch wird man aus hundert Besprechungen plastischer oder literarischer Werke wenn und manchmal ganz falsche Anschauungen derselben gewinnen, aber man hat wenigstens die Freude, irgend einen Anschauung gewonnen zu haben. Was aber gibt die Beschreibung eines Tonstückes? Sie mögen sie in noch so schönen Worten sagen, das *Allegro* sei feurig wie der Vesuv bei einer Eruption, und das *Andante* hell und klar wie der italienische Himmel, wenn er sich im Mittelmeere spiegelt, oder Sie mögen sich als Mann vom Fache neigen und mir erzählen, dass im ersten Theil von k der nach *fis* moll und im zweiten von a moll nach *dur* moduliert wird, oder dass die kühnen Rhythmen in den Contrebässen und die anmuthigen Begleitungsfiguren in der Flöte melodische liegen alles das und noch viel mehr gibt mir nicht die unförmlichste Ahnung von dem, was die Composition enthält. Ich muss sie hören oder als Musiker wenigstens lesen und statt durch die Kritik eine Idee vom Werke zu bekommen, bekomme ich durch das Werk eine Idee von Ihrer Kritik. Beschränkt sich aber der musikalische Schriftsteller auf den Ausdruck der in ihm angeregten Empfindungen, so mag dies psychologisch hie und wieder nicht uninteressant sein, zur nähern Kenntniss des in Rede stehenden Tonstückes ohne dessen Verfassers trägt es aber unendlich wenig bei. Die Zukunft Deutschlands bleibt nach den offiziellsten Berichten aus Berlin und Frankfurt nicht dunkler, als die Vorstellung von einer Klavierscene nach der Kritik derselben, die Kritik mag im besten Falle so klar sein als die Sonate unklar.

Gewiss werden Sie ungeduldig, geehrter Herr, die Kritik der Kritik in einem kritischen Blatte, es ist eine Art von Vaterlandsverrätherei! Der Offizier, der nicht dienen will, mag seinen Abschied nehmen, aber reisonniren soll er nicht — und als Freiwilliger beurlaube ich je nie in der Landwehr, nicht in der rheinischen Musikzeitung zu dienen. Freilich habe ich ursprüng (als geborener Frankfurtsmusiker) sie gehasst und letzterem versprochen, dass wie gerne wurden Sie mir mein Versprechen zurückgeben, wenn ich es auf diesen Weise hielte! Aber nur noch einen Augenblick Geduld, mein Bester! Wissen Sie die Aehnlichkeit zwischen den Musikern und den Weibern? Es ist nicht ihre Liebenswürdigkeit, nicht ihre Eitelkeit, nicht ihre zwiegespaltene Tugend — es ist die Eigenheit, sich gegen das zu sträuben, was sie gerade im Augenblick am liebsten mögen. „Es gibt gar keine musikalische Kritik, Herr Redacteur, und es ist absurd von Seiten eines praktischen Musikers, sich auf diesen Niedrigkeit einzulassen" — aber, im Vertrauen gesagt, ich habe mir vorgenommen, in ihrem Blatte zu kritisiren so recht aus Herzenslust, nicht „*sine ira et studio*", wie alle grossen Geister soll *Tacitus*, sondern *con amore, con fuoco, con energia, con passione!*

Halten Sie diese Verfahrungsweise etwa für inconsequent, für sinnlos? Sie ist nichts weniger als das, sie entspringt im Gegentheil aus den höchsten Anschauungen. „Die Kunst um der Kunst willen", das ist das Losungswort der bedeutendsten Geister; ich sage aber: die Kritik um der Kritik willen, und bin dabei nicht weniger im Rechte. Und sagte ich auch um des Kritikers willen man dürfte nichts dagegen einwenden. Was geschieht nicht alles in der Welt vor den Augen und Ohren des Publicums bloss zum Vortheile oder zum Vergnügen derer, die es thun?! Parlamentsreden, Dilettantenconcerte, Friedenscongressen, präsidentlichen und legitimistische Reisen, werden sie aus andern Gründen abgehalten? Vor dem Gesetze sind wir Alle gleich, und da das Gesetz Jedem erlaubt musikalische Kritiken zu veröffentlichen, wenn er sich gedrängt bekommt, so will ich mir auch einmal diese Freude machen. Denn ein grosser Genuss muss es sein, dieses Begnadigen und Verdammen, dieses Belohnen und Vernichten, so ganz frei aus eigener Machtvollkommenheit! Jenes erhabene Wort, welches heutigen Tages kaum ein Fürst mehr auszusprechen wagt, dem Kritiker ist vergönnt darnach zu handeln, er lobt, er tadelt, „*car tel est notre bon plaisir*".

Ihr Verlinger kenne meine Gesinnungen, obschon ich mich nicht erinnere sie gegen ihn ausgesprochen

en haben, denn er schickte mir vorgestern ein grossmächtiges Paket neuester Musikalien mit der Bitte, die, welche ich etwa nicht benutzen möge, zurücksenden zu wollen. Ich habe sie alle zu Hause behalten, Sonaten, Variationen, Trios, Chöre, preisgekrönte und preisungekrönte Compositionen. Diese Reichhaltigkeit des zu verarbeitenden Stoffes ist schon wieder ein herrlicher Vorzug der Kritik, wenn einem auch die Wahl sauer werden mag. Doch was heisst es, lange wählen? „Greift nur hinein in's volle Menschenleben" sagt Göthe — ich fasse das Sinnesneues Werk, welcher Menschenleben genug enthält, thue einen kühnen Griff und ziehe heraus:

Lebenslenz, für 4stimmigen Chor und Orchester von Florbert Geyer. Op. 14. Clavierauszug.

Lebenslenz! O das ist ein süsses, ergreifendes Wort! Die Zeit, in der im Herzen die erste Sehnsucht keimt und die Seele Nachtigallenklänge hört voll Liebe, Gedankenfülle, Begeisterung und Unsterblichkeit! Da draussen das Lenz, er kehrt jedes Jahr wieder — aber der schöne, der köstliche Lebenslenz!" — Herr Redacteur, ich habe zwar das Alter noch nicht erreicht, in welchem, wie man sagt, die Schwachen nur Vernunft kümmern — aber — das *Op. 14 von Florbert Geyer* kritisire ich Ihnen das erste Mal.

Ihr ganz ergebener

Köln, den 1. Sept. 1850. F. H.

Prüfung der Schüler der Rheinischen Musikschule zu Köln.

An den drei letzten Tagen der vorigen Woche fand die erste Prüfung der Zöglinge der rheinischen Musikschule statt, und zwar am 1. Tage im Sologesang (Leiter Hr. Koch), Flötenspiel (Hr. Winzer), Zusammenspiel, Klavier mit Begleitung (Hr. Hiller, Hr. Breuer) — am 2. Tage im Orgelspiel (Hr. Weber), Violinspiel (II. Klasse Hr. Derkum), Quartett- und Orchesterspiel (Hr. Hartmann, Derkum), Harmonielehre (Hr. Derkum), Violinspiel (I. Klasse Hr. Hartmann) — am 3. Tage Klavierspiel (II. Kl. Hr. Ergmann), allgemeine Musiklehre (Hr. Hiller), Klavierspiel (I. Kl. Hr. Hiller), Literatur und allgemeine Geschichte, Deklamation (Hr. Benedix), Klavier (I. Kl. Hr. Hiller). Chorgesang (Hr. Weber).

Es wurden im Gesang, im Flöten-, Klavier- und Violinspiel recht wackere Leistungen gehört, wie denn überhaupt die Anstalt im Ganzen in Betracht der kurzen Zeit ihres Bestehens überall sehr Anerkennungswerthes geleistet hat. Im Gesang hörten wir einige gute Sopranen, eine vorzügliche Altstimme und einen tüchtigen zweiten Bass, die Ausführung eines Quartetts von Mozart und einer Sinfoniesatzes von Haydn, so wie das Chorgesang (ein Psalm von Fasch) waren sehr gut; auch überraschten einige declamatorische Vorträge auf erfreuliche Weise, und in Bezug auf Harmonielehre lieferten die Schüler und Schülerinnen ganz artige Proben im Verhältniss der Stufe, bis auf welche der Lehrcursus sie geführt hatte.

Nach sorgfältiger Anhörung aller Prüfungen während der drei Tage können wir aus voller Ueberzeugung der jungen Anstalt eine wirkungsreiche Zukunft mit Sicherheit prophezeien, um so mehr als diesen Examina uns nicht etwa blos die hervorragenden Talente und die am meisten fortgeschrittenen Zöglinge vorführten, sondern in sämmtlichen Klassen sämmtliche Schüler — eine Gewissenhaftigkeit von Seiten der Direction und des Lehrercollegiums, welche wir, bei der ersten Prüfung im höheren Grade billigen und ehren müssen. Es kam ihnen nicht darauf an zu glänzen, sondern Allen, die sich dafür interessiren, zu zeigen, was ein regelmässiger, wohl gepflegter und wohl geleiteter Musikunterricht bei den verschiedensten Naturanlagen und Vorbildungen, welche Letztere oft zu oft Verbildungen sind, zu leisten vermag. Und dies ist ihnen auf sehr befriedigende Weise gelungen. *L. B.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Paris den 28. August.

Das ungeheure Musikfest am Sonntag d. 25. ist vorüber — wenn man nämlich eine Zusammenströmung von allem Möglichen, wobei Harm und Sang ertönt, ein Musikfest nennen kann. Zwar prangten Die und dem Programm 1800 Sänger, die Musik-Corps von 9 Regimentern, 200 Trommelschläger und 100 Trompeter entgegen; aber der Ist-Musiker, wenn Du bedenkst, dass diese nur der Accompagnement von — 200 Luftballons bildeten, welche um 5 Uhr aufstiegen! Freilich fällt Dir auf der zweiten Colonne des riesigen Anschlagzettels sogleich der Wort „Freiarbeit" mit ellenlangen Buchstaben in der Augen und Dir wird im Geiste schon bange vor der furchtbaren Wahrheit einer Weltschlachtscene in so kolossalem Massstabe, aber mit ohne Sorgen. „Freiarbeit" ist der Name eines dressirten arabischen Hengstes des Herrn Paul Cuzent. Dieser Erste aller Bereiter, welche ragen aller Hippodrom-Künstler und Professoren der Pferdezichtungswissenschaft, hat sich zu Dankgefühl gegen die Macht der Musik auf seine Zöglinge gedrungen gefühlt, den deutschen Musikanten Weber an den kaiserlichen und königl. Höfen und ihres Theaters (er kommt eben von Petersburg) dadurch der Vergessenheit zu entreissen, dass er eine seiner Pferde „Freiarbeit" getauft hat. — Je nun, wenn der Zweck den Mittel heiligt (und dieser Grundsatz soll hie und da wieder recht beliebt werden), so dürfen wir Herr Cuzent wohl verdam-

man und eben so wenig über die Unternehmer de la *fête monstre* den Stab brechen; denn die Einnahme war zum Vortheil der Bedürftigen der sechs Gelehrten-, Künstler- und Gewerbe-Vereine von Paris bestimmt.

Das Fest wurde im Park von Auteuil gefeiert, der um 1 Uhr dem Zudrange der Massen geöffnet wurde, die strömten herbei, die Erzeugnisse des Handels zu bewundern, das Wissenschaft, Kunst und Gewerbfleiss geschlossen hatten um der Pariser Welt zu zeigen. Ohne Mässigung lässt sich das nicht mehr thun; ein Fest ohne „*Orphéonisten*" wäre heutzutage in Frankreich (d. h. im nördlichen) eben so unmöglich, als zu Cicero's Zeiten ein Hirt ohne Pfeife. Es wurde deshalb die Betheiligung der Gesangvereine nicht etwa dieser und jener Stadt — wie klein ich —, sondern der „lyrischen Gesellschaften von ganz Frankreich, Belgien und dem Rheinprovinzen" angekündigt; zusammen 1800 Sänger. Diese Provinz war zu der That vertreten, etwa wohl durch die *Concordia* von Bonn (warum sie nicht gekommen, wird Du besser wissen, als ich[1]), aber doch durch den Verein zu Eschweiler bei Aachen — *ex uno disce omnes!* Aus Belgien mochten an 12—15 Vereine mitkommen sein.

Alle zogen unter dem Geräusch von 256 Trommeln und dem Geschmetter von 200 Trompeten mit ihren Fahnen — *bannières en tête* — durch den Park und Hassen 6 bis 7 Chöre zum Tdeum, Panseron (Dirigent des Ganzen), Zimmermann, Ad. Adam u. s. w. in Masse erschallen. Das Publikum sehr zahlreich gesagt, das lyrische Fest durchzuckte elektrische Begeisterung die Unternehmer, um den Sängern ihre Ehrfurcht zu bezeugen, concentrirten diese Begeisterung zu einem wirklichen „electrischen Funken", welcher beim Einbrechen der Nacht den Park überstrahlte und in Verbindung mit farbigen bengalischen Flammen eine feenhafte Wirkung machte. Zwei neue Quadrillen von zahlreichen Paaren hinzu, die in einem angenehmen Kleid durch die Nacht — leichgemähmen" nach dem Gesang von 1200 Orpheonisten tanzten, welche die Vokal-Quadrillen bremmten, nannten, sangen und gurgelten, und Du hast eine kleine Vorstellung von dem Genuss zu Auteuil, da mit drei Francs Entrée dotirt.

Doch ich springe von einem auf's andere! Immer noch die alte Unbeständ, wie Du mahst. Indessen warte nur bis zu meiner ersten Oper — die allerhöchstlichste Einfachheit der Handlung, die abgeblasstste Melodie zu Einem Ist, aber nur einem Centrpunkt unterstützt, der alle Professoren und Dilettanten über 50 Jahre entzücken soll. Alles das versprechen ich Dir. Nur für jetzt lass mich noch ein Weilchen im Effekt schwelgen — langweilig wird man ja immer noch mitig genug.

Also zuerst in die Pard! Ich habe das scenisch-lyrische Vioinenconcert zu erwähnen vergessen, das auf einem besondern dazu erbauten Theater uns dargeboten wurde. Du hörte von ein Terzett aus Mehul's Joseph, ein Duett aus dem Postillon, eine Scene aus dem Caid von Thomas, Arien im Costüm, endlich eine Festcantate „die Eroberung der Zukunft" — und hoch, hier also auch der Zukunft — wahrscheinlich um ihr Zerfliessen ins melodiöse Nichts zu versinnlichen — ein Solo für Flöte, ein Solo für Oboe, ein Solo für Violoncello! Nun Junge Du mir noch die Wirkung des Kontrasts und das Talent des Franzosen dafür! Dreihundert Tambouren und Trompeter, achtzehnhundert Männerkehlen und — ein Flöten Solo! Ich fordere jeden heraus, der da behaupten will, es etwas höhne noch in Deutschland erregtes. Hinter hinter ihr Hunstjünger, ad nos, ad nos!

Ein Quintett für Sax- und Ventilhörner, Posaune und Ophikleide („Denn wo das Strenge mit dem Zarten" u. s. w.) vereinigte das Uebergang zu den Euphonium der neuen Engineurcorps, welche natürlich recht lustig andern Instrumenten kommen, als rot der gewaltigen Triole des Prophetenmarsches. Und nun bei der Stretta wurden rot Eisen Male alle die irdischen Bande, welche die kommalen Strebenden noch festhalten, gelöst und zweihundert Luftballons hingenommen in die dugenenzen zu gerader Linie aufsteigenden Wetterzeichen.

Das war auch lange nicht Alles, aber mein Brief wird zu lang. Ich übergehe die „*Pantomimes triomphales*", die Galopp im *Cirque équestre* so wie die Galopp auf dem Tanzplatz bei dem Spiel eines Orchesters von 150 Mann und als zum Schluss Dir den Schluss zu reuiden den ein „pyrotechnischen Himmelsgrau" — zu deutsch ein Feuerwerk machte. Unter Heulen von Bestien, Zischen sprühenden Bäumen und während der knallenden Feuermassen aus dem Bleed der Janitscharen und der Kanonenschläge, der 200 grossen und kleinen Trommeln griff Bonaparte in leibhaftigem Conterfei die Brücke bei Arcole an und ein *Chant de Victoire* von tausend Kehlen und Instrumenten beschloss — das Musikfest. Dein B. F.

Köln. Fräulein Johanna Stockhausen aus Jena, der Meisterschülerin des musikreichen Thüringens, hatten wir in der letzten Versammlung der musikalischen Gesellschaft mit Vergnügen gehört. Sie ist Violinistin, noch sehr jung und dabei recht hübsch; sie spielte Variationen von de Beriot fertig glatt, mit Verständniss und Gefühl. Hiesen sie *Jeanne Bibocchi* zu, wird es vielleicht jetzt schon in Deutschland Furore machen. In derselben Versammlung wurden drei Sätze der „Frühlingsouverture" von Ehlert (Manuscript) gemacht, welche gefielen.

Wiesbaden. Am 24 August fand im grossen Konzertsaale eine Aufführung von Mendelssohn's Elias statt, zu welcher sich schon Kräfte vereinigt hatten. Zu dem was unsere Stadt selbst dieses konnte, hatte sich das Bonn und das grössere Nachbarstädten freundlich gesellt, denn die Chöre waren vom Cäcilienverein aus Frankfurt, dem Musikverein aus Darmstadt, der Liedertafel und dem Gesangverein aus Bonn, und drei Gesangvereinen von Wiesbaden ausgeführt. Ihnen zu zählte das Orchester bedeutende Verstärkungen durch hiesige und fremde Musiker. Die Solopartien hatten Fräulein Franziska Rummel von hier, Fräulein A. aus Frankfurt, eine ausgezeichnete Altistinnen, Herr Hund aus hier und H. Pauer vom Hoftheater zu Darmstadt übernommen. Herr Franz Mannes aus Frankfurt dirigirte und bewährte sein neuem durch Verständniss und Auffassung des Werkes, Begeisterung für dasselbe, bedeutendes Talent und grosser Dirigenten- und Chorsaamen. Die Chöre machten einen imposanten Eindruck. Der Ertrag des Concerts war für den Neubau unserer aus kurzem abgebrannten neuen Kirche bestimmt und die Sonntagskind aus der grosse Saal überfüllt war und dennoch ein sehr gewähltes Publikum zeigte. Nur der Herzog von Cumberland fehlte — Ihre allerhöchst leidende Majestät in partibus verbot es Dero Prinzip, den Bau einer nicht katholischen Kirche zu unterstützen.

In Frankfurt a. M. dirigirt die französische Sängerin Frau Jellinek aus Paris Duffalt. In München macht man viel Wesens von der Sängerin Fräulein Malinger, jüngsthin aus der hohen Schule der Herren Garcia und Rudersdorf zurückgekehrt. Sie hat (nach Münchener Blättern) in Paris eine Anstellung mit 25,000 Francs an der grossen Oper angeschlagen und will sich vorerst der deutschen Oper widmen. Auffallender Patriotismus! wird mithin rühmlich erwähnt, also — bezweifelt.

---

[1]) Allerdings unsern Concordia war zu verständig zum demselben Grunde zu Hause zu bleiben, aus welchem die grossen Mächte keinen Krieg anfangen werden. D. Red.

VERZEICHNISS
der im Verlage des
BUREAU DE MUSIQUE von C. F. PETERS
IN LEIPZIG
bereits erschienenen Werke
von
JOH. SEB. BACH.

Hoch-Foemat

Oeuvres complettes. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, méthonnisée et doigtée par un Comité d'Artistes

Liv I à 3 Thlr. Liv II à 3 Thlr.

contenant

Le Clavecin bien tempéré ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demi-tons sur les modes majeurs et mineurs. Das wohltemperirte Klavier.

Livr III à 3 Thlr 15 Ngr

L'art de la Fugue — Kunst der Fuge.

Hierzu Erläuterungen von Hauptmann à 15 Ngr

Livr IV à 3 Thlr 15 Ngr

1. Fantasie dramatica con Fuga Dm	17½	Ngr
2. Fuga Am	10	"
3. Toccata con Fuga Em	10	"
4. Toccata con Fuga Fdm	15	"
5. Toccata con Fuga Cm	15	"
6. Fantasia con Fuga Am	12½	"
7. Fantasia con Fuga B	7½	"
8. Fantasia con Fuga B	7½	"
9. Capriccio sur le départ d'un ami B	10	"
10. Toccata con Fuga Dm	15	"
11. Quatre Duos pour un Clavecin	17½	"

Rédigée par F. K. Griepenkerl.

Livr V à 3 Thlr 15 Ngr

Six Exercices ou Suites Op. 1

Rédigée par F. K. Griepenkerl

Livr. VI à 3 Thlr. 15 Sgr

1. Concert dans le style italien F
2. Ouverture à la manière française avec une grande Suite Em
3. Thème avec 30 Variations pour un lutenement à 2 claviers superposés

Livr VII à 3 Thlr 15 Ngr

1. Six petits Préludes pour les commençans	10	Ngr
2. Petite Fugue à deux voix pour les commençans	5	
3. Quatre Inventions à deux voix	20	"
4. Quatre Inventions à trois voix	25	"
5. Six petites Suites, nommées Suites françaises à 10 Ngr — complet 1 Thlr	20	"

Livr VIII à 3 Thlr 15 Ngr

Six grandes Suites, nommées Suites anglaises

Suite 1. A	17½	Ngr
" 2. Am	17½	"
" 3. Gm	17½	"
" 4. F	17½	"
" 5. Fm	20	"
" 6. Dm	25	"

Livr IX à 4 Thlr

1. Toccata con Fuga Gm	15	Ngr
2. Preludio con Fuga Am	20	"
3. Fantasia con Fuga B	17½	"
4. Preludio con Fughetta Dm	4	"
5. Preludio con Fughetta Em	10	Ngr.
6. Preludio con Fuga Am	7½	"
7. Fantasia Cm	7½	"
8. Fuga C	6	"
9. Fuga C	5	"
10. Fantasia e Invenzione Cm }	7½	"
11. Fuga Dm }		
12. Fuga Dm	10	"
13. Fuga Emoll	5	"
14. Fuga Em	5	"
15. Fuga Am	7½	"
16. Douze petits Préludes ou Exercices pour les commençans	17½	"
17. Fragment d'une Suite Fm	7½	"
18. Fuga non achevée Cm	6	"

Rédigés par F. K. Griepenkerl

Liv X à 4 Thlr 15 Sgr

Six grandes Sonates pour le Pianoforte et Violon obligé

Liv XI à 4 Thlr

Concert en Re mineur (Dm) pour 3 Clavecins et en 2 Violons, Viola et Basse — Première édition soigneusement revue, méthonnisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par F. K. Griepenkerl

Partition	2 Thlr	— Ngr
Parties	2 "	10 "
3 Clavecins seuls	1 "	20 "
1 Violons, Viola et Basse seuls	— "	20 "

Liv XII à 3 Thlr 15 Ngr

Concert en Ut majeur (C dur) pour 2 Clavecins avec deux Violons, Viola et Basse — Première édition soigneusement revue, méthonnisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par F. K. Griepenkerl.

Partition	1 Thlr	20 Ngr
Parties	2 "	— "
2 Clavecins seuls	1 "	15 "
2 Violons, Viola et Basse seuls	— "	15 "

Liv XIII à 3 Thlr

Concert en Ut mineur (Cm) pour 2 Clavecins avec 2 Violons, Viola et Basse — Première édition soigneusement revue, méthonnisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par F. K. Griepenkerl

Partition	1 Thlr	15 Ngr
Parties	1 "	15 "
2 Clavecins seuls	1 "	4 "
2 Violons, Viola et Basse seuls	— "	20 "

(Schluss folgt.)

Rheinische Musikschule in Köln.

Mit dem 1. October d. J. beginnt das zweite Semester der rheinischen Musikschule und werden neue Anmeldungen zur Aufnahme der Schüler im neuen Sommersemester, 12 Monatlichstunden, gelingen lassen, wonähnlich auf schriftliche Anfrage jede nähere Auskunft ertheilt wird.

Ein ausführlicher Bericht über die Wirksamkeit der Schule ist an die verschiedenen Musikhandlungen Deutschlands versandt und durch dieselben zu beziehen.

Die Prüfung zur Aufnahme findet den 20. Sept. Morgens 10 Uhr im Lokale der Musikschule, St. Martinsplatz No. 6 statt.

Der Vorstand der rheinischen Musikschule.

Hierbei Bericht der Rheinischen Musikschule in Köln.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von H. Schloss. Druck von J. F. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 11. Cöln, den 14. September 1850. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Von dem Lehrergesangfeste in Brühl am 20. August und dem Vortrage der ältern Kirchencomposition.

Zweiter Artikel.

(Schluss.)

Ist jener Gehalt durch gleichmässig erfreut und sind die Mittel, ihn wiederzugeben, alle gefunden, so wird damit der Gesang hergestellt sein, der ein Recht dazu hat, in der Kirche als der Repräsentant des Gebetes der Frommen aufzutreten, der den betenden Zuhörer nicht niederhält, sondern in seinem Willen und Bedürfnisse unterstützen, der ihn um die Zerstreuungen des Lebens betrügen, auf den Schwingen der edlen Kunst sanft mit sich fortheben und Gott näher tragen wird. Das ist es, was wir in den besten Compositionen vor Allem der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts bewundern und verehren, dem unsere angestrengte Bemühung gilt, nicht sowohl, um diese Gesänge selbst und sie allein aller Orten und für immer einzuführen und etwas Anderes neben ihnen aufkommen zu lassen, als vielmehr um der heutigen Musik, welche auf weltlicher Seite sich so mächtig emporgeschwungen und alle Mittel, dem Ohr und seiner Leidenschaften zu genügen sich errungen, alle diese Errungenschaften aber nun auch auch noch in die Kirche eingeschmuggelt und sich mit ihrer daselbst festgesetzt hat, schulterd und wallend dort, wie draussen ohne allen Unterschied, dass dieser unbesonnenen Weltmusik in diesen frommen Liedern ein Spiegel vorgehalten werde, darin sie sich selbst erkennt, dass sie, wenn sie die Kirche betreten will, von dem Geiste, in welchem einst die fromme Kunst zu schaffen vermochte, ernste Mehrung entgegen nehme und beschämt von ihrem Taumel auf andere, bessere Wege sich besinne.

Wenden wir uns von dieser Betrachtungen, der treuen Schilderung wirklicher Erfahrung, zu ihrer Veranlassung, der Aufführung in Brühl, zurück, so ergibt sich das Urtheil über letztere mittlerweilen von selbst. Der bereits Erreichte kann nicht genug anerkannt, das Uebrige mit Sicherheit erwartet werden. Man wende nur ja nicht ein und mache sich selbst glauben, dass es nicht möglich sei, mit solchen Mitteln, bei unsrigen Verhältnissen überhaupt Alles zu erreichen. Man würde sich selbst und den Kräften, welche wirklich zu Gebote stehen, Unrecht thun. Die Kräfte unterscheiden messen sich hier nach anderem Maasstabe, als gewöhnlich. Der Sinn und die Empfänglichkeit für das, was die Kirche angeht und für dieselben Werth hat, sind es, die hier obenan stehen; und auch dem Gemüth der Kinder, welche jetzt die anscheinlichen Schwierigkeiten schon so vortrefflich überwinden, wird sich nicht minder der fromme Sinn der Töne erschliessen und einprägen. Sind es durch vorzugsweise die natürlichen, die natürlichen, die kindlichen Gefühle, welche diesen Tönen ihre Gestaltung gegeben. Es wird zum mindesten sehr zweifelhaft sein, was hier schwerer wiegt: die Unschuld dieser Kleinen oder die Kunstfertigkeit, wie sie die städtische Gesellschaft bietet. Und die Musik selbst, ihre Vortrefflichkeit, und grade der fromme Sinn, der in ihr lebt, sie treten hier in besonderem Maasse helfend mit ins Mittel. So hoffen wir, dass das Begonnene consequent vorwärts geführt werde, und wenn wir einen Wunsch für die Zukunft hinzufügen sollen, so wäre es der, dass uns das nächste Jahr eine Messe von dem Meister bringen möge, der dem Ideale einer ächten Kirchenmusik

unter Allen am allernächsten genommen zu sein scheint von Palestrina (es gibt auch von ihm minder schwierige Messen mit tieferer Stimmlage). Sehr passend würde es uns auch dünken, wenn der gregorianische Choralgesang der Aufführung vollständig einverleibt, wenn der *Introitus* als Choral, dann das *Kyrie* mehrstimmig u. s. w. vorgetragen würde, dann die Verwandtschaft zwischen Beiden recht eclatant hervortrete. Im Uebrigen möchten wir uns nicht weiter erlauben in die Anordnungen mit hineinzureden. Der Fremde, unbekannt mit den nähern Verhältnissen, was im gegebenen Falle grade möglich oder nicht, sieht zu sehr in Gefahr, sei es unpraktische Voraussetzungen zu machen oder, lediglich sich von Vergangenem, ungerecht zu urtheilen. Die eine Bemerkung nur möchten wir nicht zurückhalten: dass es zweckdienlich wäre, wenn die Zusammenstellung der zur Ausführung gewählten Stücke einerseits überhaupt anhebendere Compositionen vermiede, alsdann aber auch die weite Spanne von zwei Jahrhunderten, wenn nicht auf einen und denselben Meister, so doch auf eine und dieselbe Zeit und Stil zusammenzöge. — Endlich glauben wir nach dem kirchlichen Sinne, welcher jenes Fest anordnete und leitete, auch die kleinen Unbeholfenheiten, welche uns in dieser kirchlichen Beziehung aufgefallen und in Erinnerung geblieben sind, andeuten zu dürfen. Es sollten *gloria in excelsis deo* und *et in terra pax hominibus*, so wie *credo in unum deum* und *patrem omnipotentem* doch nicht durch, wenn auch noch so kurze, Zwischenspiele getrennt werden; dem heiligen Worte muss in jeder Beziehung sein Recht werden. Es wird, wenn man nur darauf denkt, keine Schwierigkeit machen, sondern durch irgend ein Mittel die unmittelbare Aufeinanderfolge des Zusammengehörigen hergestellt werden können. Am schönsten wäre in dieser Beziehung wohl jedenfalls, wenn die Intonation des Priesters ganz ohne Orgelspiel hervortrüte und unmittelbar darauf der Chor einfallend fortführe. Umgekehrt aber sollte *gloria* und *sicut erat in principio* nicht einander folgen, sondern das Gedenken *et cetera*, was in jener Aufzeichnungsweise liegt (*gloria* d. h. *gloria* und was weiter folgt bis zu *sicut erat*) beim wirklichen Gottesdienste auch wirklich ausgefüllt werden.

So scheiden wir von dem schönen und gelungenen Feste mit innigem Danke und mit freudiger Hoffnung. Das Begonnene consequent durchgeführt, wird unfehlbar reichen Segen verbreiten, in die Schule und aber sie hinaus in die Kirche wirkend wird es nachhaltigen Einfluss ausüben. Freilich gäbe es hier ein Mittel, was noch kräftiger, was auch schneller zum gewünschten Ziele führen möchte — wenn die Dome der Provinz, wenn insbesondere der Dom zu Köln mit dem Beispiele ächter Kirchenmusik vorzuleuchten wollte; die Tragweite und Tragschnelle würde wohl noch grösser sein. Aber grade diese Dome scheinen zu den hauptsächlichen Trägern und Beschützern des Entarteten erkoren. Sucht man doch allenthalben die Architectonik der Tempel in ihrer Reinheit wieder herzustellen, und das mächtigste Mittel der Erbauung, man lässt es in seiner ganzen Zweckwidrigkeit, in seiner oft carricaturmässigen Verzerrung an diese restaurirten und gereinigten Mauern emporfallen? Allein wir haben oft versichern hören, dass diesem Thume sich überlassen tauben Ohren predigen müsse. Freilich Ohren, die zu hören und zu unterscheiden verstehen, sind hier unerlässlich. So möge denn von unten her das Bessere sich Bahn brechen, eine kräftige Landwehr möge sich bilden, sich immer geschlossener und mächtiger über das Land verbreiten, die Städte noch und noch gänzlich cernieren und schliesslich mit der Macht der Wahrheit und den Beschwörungen was noch entgegensteht, entwaffnen.

In den Herbstferien. *Heimsoeth.*

Beurtheilungen.

Fried. Kühmstedt, grosse Doppelfuge in H mol, als effectvolles Concertstück für die Orgel. Op. 23. Erfurt und Leipzig bei Körner. Pr. 10 Sgr.

Ein *Largo* von acht Takten hebt mit dem ersten Thema an und geht nach einer kurzen Modulation über in *Molto moderato*, wo eine Mittelstimme die eigentliche Fuge beginnt. Diese selbst zerfällt in drei Abtheilungen. Nach Durchführung des ersten Themas bereitet ein kurzer Orgelpunkt im gebrochenen Dreiklang der Wechseldominante einen Halbschluss vor, der denn auch rasch erfolgt. Das zweite Thema tritt auf und schon nach den ersten vier Sechszehntel ein gesellt sich ein Contrapunkt hinzu, dem zum dritten Taktviertel ein dritter folgt. Nachdem auch dies Thema eine Weile geherrscht hat, geht es durch Arpeggien in grossen und verminderten Dreiklängen über in eine massenhafte Anhäufung von Tönen zu Accorden, die in Gegenbewegung durch verschiedene Tonleitern einem zweiten Halbschlusse zusteuern. Dieser erfolgt und der dritte Theil bringt beide Themata zusammen, die, nachdem sie sechs Beiden lang erklungen sind, in den

Digitized by Google

erwähnten Schlusse des ersten Thema's auslaufen, der indessen etwas verzögert wird. Noch einmal beginnen die Hauptgedanken zu arbeiten, doch nur vier Takte lang und es zeigen sich die am Schlusse des zweiten Themas vorkommenden Arpeggien wieder, übergehend in polyphonisch behandelte Tonleiter. Einem kleinen Uebergang zur Dominante folgt eine Fermate und mit dem ersten Thema *unisono* schliesst das Tonstück. Soviel über die Form, über den Inhalt Folgendes: beide Themata sind effectvoll, pikant, originell. Wo sie zusammengebracht werden, ergänzen, tragen, verschlingen sie sich sehr gut. Die ausgezeichnete Durchführung jedes einzelnen, wie beider zusammen, zeugt von einem ausserordentlichen Talente und grosser Gewandtheit des Componisten in dieser Gattung. So lange die Hauptgedanken wirken, ist die Composition ein Fluss, ein Guss. Nirgend Stockung, nirgend Schwäche. Hr. K. ist ein bedeutender Contrapunktist, der sein Material wirkungsvoll zu verarbeiten versteht, der mit den schwierigsten Combinationen spielt, und unter dessen Hand die starrsten Hindernisse weichen müssen.

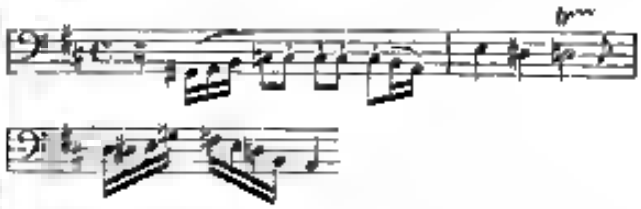
Wo nun es der Fuge nicht ensagt, ist der Uebergang zum zweiten Theil Seite 6. Es ist dies ein fremdartiger, dazwischen geworfener Satz, der trotz der Tonmassen nicht von bedeutender Wirkung ist. Man sieht sich aus dem frischen grünen Frühlingsleben plötzlich versetzt auf öde Klippen, wo eine schneidende Nachluft die Lauftheil noch schauerlicher macht. Denselben heterogenen Ausgang nimmt das Ende des ganzen Tonstücks, ausgenommen die erwähnten vier letzten Takte.

Herr K. nennt seine Fuge ein effectvolles Concertstück. Gut vorgetragen muss sie Effect machen, aber gut vortragen werden sie nur Virtuosen können. Für mittelmässige Spieler ist diese Composition nicht, selbst die sogenannten „guten" werden beim Anblick der vielen einfachen und Doppelkreuze und der schwierigen Pedalsätze einen Anfang von Gänsehaut an sich verspüren. Allein zum Studium mag auch weniger Befähigten diese Fuge bestens empfohlen sein.

Fried. Kühmstedt, grosse vierstimmige Concert-Fuge über ein von Herrn Dr. Liszt gegebenes Thema, für Piano Forte componirt und demselben freundschaftlichst gewidmet von u. s. w. Op. 24. Erfurt und Leipzig bei Körner. Pr. 25 Sgr.

Von dem Grundsatze ausgehend, erst noch genauere Bekanntschaft mit einer Sache ein Urtheil darüber zu fällen, haben wir uns mit vorliegendem Tonstück so genau wie möglich bekannt zu machen gesucht. Nicht allein dass wir's verschiedentlich aufmerksam durchgelesen hätten, auch gespielt, förmlich eingeübt und dann vorgespielt haben wir es, um auch Anderer Meinung darüber zu hören. Die Urtheile fielen eben nicht günstig aus. Eine recht künstliche Arbeit ist die Concert-Fuge allerdings, aber wir möchten das Publikum sehen, welches bei solchen Tonstücken in Concerten lange aushält!

Mit einem Adagio wird die Fuge eingeleitet. Dies Adagio ist unserer Ansicht nach das Beste in dem ganzen Opus, es erinnert entfernt an die wundervolle charakteristische Einleitung zu Mendelssohn's Fantasie für *Piano Forte op. 28*. Ein Allegro *mesto*, wo das Fugenthema hin- und wieder bringt, folgt, bis ein Paar Seiten später das Thema allein auftritt. Es ist dies



Finde dies Thema schön, wer's kann, wir vermögen das nicht. Dass es sehr schwierig zu behandeln ist, erkennt man auf den ersten Blick. Vielleicht hat Liszt den Componisten auf die Probe stellen wollen und etwas recht Bizarres, Unmelodisches aufgenommen. Aber Kühmstedt ist nicht der Mann, der sich so Verschnitzung führen lässt, ohne sie zu bestehen. Mit seiner bekannten Gewandtheit und Leichtigkeit hat er das Thema behandelt, nur an Barockheit den Vater desselben oft noch übertroffen. Das rennt, das jagt sich, das donnert, das stürmt in die Höhe, das wälzt sich in die Tiefe — man kömmt gar nicht zur Besinnung. Ein wonniges Gefühl ergiesst sich durch den Hörer beim Auftreten einer kleinen beruhigenderen Zwischenmitzes S. 9 Zeile 5. Wenn nur hier nicht das fatale Triller, dies kleine brullende Ungethüm, in jedem Takte sein Haupt emporhebt! — Wollte man ähnliches Thema in einen praktischen Lebensrahmen bringen und es mit Worten erklären, so könnte man die Deutung wagen, es sei dadurch wohl ein mittelmässiger Geist gezeichnet, welcher mit der, solchen Geistern häufig eigenthümlichen Dreistigkeit, einen mächtigen Anlauf zu einer mässigen Höhe nimmt, sich einige Zeit, die Welt düpirend, darauf erhält, dann von der Wahrheit zurückgedrängt, mit aller

Kraftanstrengung noch einen Sprung einige Klafter höher thut, hier einen Pirouette oder auch ein Schnippchen schlägt, und klüglich zu Grunde geht.

Sollte Liszt in seiner Aufgabe vielleicht Charakterbilder unserer Zeit haben zeichnen wollen? Eine gewisse Ironie guckt jedenfalls aus dem Thema hervor.

Ueber das Tonstück mehr zu sagen, ist uns nicht gut möglich. Wir werden einer Richtung nie Geschmack abzugewinnen vermögen, die ihre Vorzüge mehr in physischen Akkordeuseinmischungen sucht, als in natürlichen wohlklingenden Harmonien, mehr in einem nervösirten Tremoliren und tollkühnen Springen, als in Tonbildern, die durch Wahrheit und innere Nothwendigkeit bedingt sind; mehr in Kunststückchen als in Kunst. Doch genug der Worte. Von einem so begabten Geist wie Kühmstedt wünschen wir, dass er die Liebhaberei am Carrikaturenzeichnen selbst bei den lockendsten Versuchungen, daran gebe und sich von der Natur und Wahrheit in ihren edeln Abbildern wende. *M. B.*

Ein behextes Klavier.

Seit heute früh kommt ich nicht aus dem Lachen über einen Streich, den das Schicksal letzten Freitag Herrn Erard gespielt hat, und wovon noch das ganze Stadtviertel des Conservatoriums voll ist. Man wird gestehen, dass nur ein wunderbares Ereigniss im Stande ist, die öffentliche Aufmerksamkeit einen Theils von Paris so lange in Anspruch zu nehmen, und in der That, es handelt sich um ein wirkliches Wunder, ein Wunder, welches zwar unserm berühmten Freunde sehr unangenehm sein mag, worüber ich aber nicht dem vulgär meinen Spass habe. Das ist freilich schlimm von mir — sollte das schon eine Folge meiner Besuche gewisser Gesellschaftskreise sein, die ...?

Doch hier ist die Thatsache in ihrer unverfälschten und schauderlichen Wahrheit.

In der letzten Woche begannen die Prüfungen der Zöglinge des Conservatoriums und Auber entschloss sich, den Stier bei den Hörnern anzupacken, befahl, dass der Wettstreit im Klavierspiel die Reihe eröffnen sollte. Das unerbittliche Schwurgericht, dessen Aufgabe es ist die Preisbewerber zu hören, versammelt ohne äusserlich sichtbaren Kreischen, dass ihrer eilanddreissig sind, nämlich Damen und dreizehn Herren. Das gewählte Concertstück ist Mendelssohns G moll Concert. Wenn also heute der Wettstreiter der Schlag eilfe, so wird das Concert einundreissig Mal hintereinander gespielt werden. Das wissen meine Leser. Aber was sie noch nicht wissen und wovon ich selbst vor einigen Stunden auch keine Ahnung hatte, weil ich nicht die Tollkühnheit glaubt, mich den Gefahren einer solchen Experimente auszusetzen, das hat mir heute morgen ein Klassenaufseher des Conservatoriums erzählt, als ich zufällig über den Hof des Gebäudes ging.

„Ach, der arme Erard! sagte er, was für ein Unglück! — Erard? Was ist ihm denn begegnet? — Wie? sind sie denn nicht bei dem Wettstreit im Pianospiel gewesen? — Nein, wahrlich nicht. Was hat es denn da gegeben? — Hören Sie. Herr Erard hatte die Gefälligkeit gehabt, uns für diesen Tag ein prächtiges Piano zu liefern, welches eben fertig geworden war und das er auf die Londoner Universal-Ausstellung schicken wollte. Nun kennen Sie das Ding, ob er mit dem Instrument zufrieden war. Ein herrlicher Ton, ein Bass, wie er noch nie dagewesen, kurz, ein ganz ausgezeichnetes Stück. Nur die Clavatur ging etwas schwer; aber gerade deshalb hatte er es uns geschickt. Sehen Sie, Herr Erard ist nicht auf den Kopf gefallen, er dachte: „Die ein und dreissig jungen Virtuosen werden durch ihr Bravarspiel die Tasten meines Instruments mürbe und geschmeidig machen, und das kann ihm nur gut thun." — Ach Gott! Der arme Mann ahnte nicht, dass seine Clavatur so unerträglich mürbe werden sollte! Und wahrhaftig, ein und dasselbe Concert ein und dreissig Mal hintereinander an demselben Tage gespielt — wer konnte die Folgen berechnen?

Der erste Zögling setzt sich also an Clavier und da er die Spielart etwas schwer findet, so geht er wahrlich nicht mit matten Händen drauf los, um Töne heraus zu schlagen. Der zweite, dritte, Dem dritten leistet die Mechanik schon nicht mehr so viel Widerstand, noch weniger dem fünften. Wie es dem sechsten ergangen, weiss ich nicht, da ich als er sich setzte, hinausgelaufen musste, um ein Fläschchen Salmiakgeist zu holen, einem der Herren Preisrichter war ohnmächtig geworden. Der siebente war fertig, als ich zurück kam und vernahm hinter dem Coulissen: „Das Piano spielt sich durchaus nicht so schwer, wie man behauptet, ich finde es im Gegentheil in jeder Beziehung vortrefflich." Die zehn oder zwölf andern Concurrenten versicherten sich eben so darüber, so die letzten von diesen versicherten, dass die Tasten nicht schwer genug gingen, als sprächen zu leicht an.

Gegen 3 Uhr (um 10 hatten wir angefangen) waren wir bis zu No. 26 gekommen, Fräulein Her-

manns Lévy war an der Reihe, und sie hatten die schweren Claviaturen entsetzlich. Sieh da, kein anderer Umstand konnte ihr günstiger sein, denn um diese Zeit klagte schon jeder darüber, dass man die Tasten kaum berühren dürfe, so sprachen sie an. So stauchte sie denn das Concert wie in Flüge hinweg und eroberte den ersten Preis, doch nicht ganz, denn sie musste ihn mit zwei andern jungen Damen theilen, welche ebenfalls von der leichten Einsilbigkeit der Claviatur unterstützt werden; die letzte behauptete, dass sich die Tasten bewegten, wenn man nur darauf bläse. Hat man je ein solches Instrument gesehen? Bei Nr. 29 musste ich leider wieder fort um einen Arzt zu holen; einem Andern der Herren Preisrichter war der Andrang des Blutes in den Kopf gestiegen und man musste ihm auf der Stelle zur Ader lassen. Ja, so ein Klavierspielen Wettstreit, das ist kein Spass! Es war die höchste Zeit, als der Arzt anlangte.

Als ich wieder aufs Theater kam, trat eben der kleine zehnjährige P. ab, er war blass wie der Tod und zitterte am ganzen Leibe. „Ich weiss nicht, stotterte er, was in dem Klavier sitzt, es spielt von selber, mir ist bange geworden." — „Donner, kleiner Junge, rief C., der freilich drei Jahre älter war, lass mich vor, ich bin nicht bange." Er setzt sich hin (er hatte Nr. 30) und ohne auf die Tasten zu sehen, spielt er sein Concert weg wie nichts. Mit Stolz steht er auf, aber o Himmel! der Flügel fängt ganz allein und von selber das Mendelssohnsche Concert wieder von vorn an! Der arme Junge steht wie vom Donner gerührt, sein Muth ist dahin, er reisst aus. Von dem Augenblicke an rast das Instrument mit immer stärkerem Ton fort in Accorden, Läufern, Trillern, Harpeggien. Das Publikum wird unruhig, die Einen fangen an zu lachen, den Andern wird entsetzlich. Aus dem Hintergrunde der Loge der Preisrichter erschallt eine Stimme: „Halt, halt! hören Sie doch auf! Numero 31 vor, damit wir fertig werden!"

Was sollten wir thun? wir schreien ihm zu: „Hr. Professor! Sie irren sich, es spielt kein Mensch, der Flügel hat sich das Mendelssohnsche Concert so angewöhnt, dass er es ganz allein auch Herzenslust vortragt. Sehen Sie nur her?" — „Aber das ist ja wider alle Ordnung! wie dreist! man rufe Herrn Erard! was Teufel hat er uns für ein Instrument geschickt?"

Wie stürzen wir fort, Herrn Erard zu suchen. Unter der Zeit hat der verwünschte Flügel sein Concert zu Ende gespielt und fängt es auf der Stelle wieder von vorn an. Und wie? sie hätten ein Dutzend Pianos auf Einmal gespielt. Rucleiden wie Raketen, Tremolos wie Erdbeben, verdoppelte Terzen und Sextengänge mit der linken Hand, ich wollte sagen mit den Tasten für die linke Hand, Akkorde von sechs Noten, Doppel- und Tripeltriller, ein wahrer Platzregen von Tönen, Pedalsturm und alle Teufel.

Erard kommt — umsonst, der Flügel kennt sich selbst nicht mehr, geschweige seinen Herrn. Er besprengt das Instrument mit Weihwasser, es hilft nichts, — ein klarer Beweis, dass hier keine Hexerei im Spiel war, sondern nur die natürliche Wirkung von dreissig Wiederholungen eines und desselben Concerts. Wüthend reisst Erard dem Rebellen die Mechanik aus dem Körper — sie hämmert fort; er schleudert sie in den Hof und lässt sie mit dem Beile zerhauen, aber die Stücke hüpfen um ihn herum, tanzen aus durch die Beine, springen gegen die Mauer, und hämmern fort, bis der Schlossermeister der Anstalt sie bestraft und in das Feuer seiner Schmiede wirft.

Armer Erard! ein so schönes Instrument! das Herz wollte uns allen darüber brechen. Aber was war zu machen? wir konnten uns nicht anders davor retten. Bedenken sie nur, dreissig Mal ein und dasselbe Concert — muss ein Flügel sich das Stück nicht angewöhnen? Sapperment! Mendelssohn darf sich nicht beklagen, dass wir seine Musik nicht spielen, aber da sieht man die Folgen!"

Ich füge dieser Erzählung nichts weiter hinzu. Sie klingt wie ein Mährchen, und meine Leser werden kein Wort davon glauben wollen, ich höre sogar rufen: „das ist ja dummes Zeug, das ist ja unmöglich! — Nun, gerade deshalb glaube ich es, denn niemals würde ein Anhänger des Conservatoriums gegen die hergebrachte Weise so frech verstossen und so etwas erfinden!

H. Berlioz.

Franz Liszt in Weimar.

In Weimar hat F. Liszt seine Musik zu Herders „Entfesseltem Prometheus" mit ausserordentlichem Erfolg aufgeführt. Sie besteht in einer Ouvertüre, acht Chören und einigen melodramatischen Stücken. Am Schlusse wurde der Componist stürmisch gerufen. Hoffentlich wird er diese seine neueste Arbeit der Veröffentlichung nicht vorenthalten. — Wenn irgend Jemand für die Kunst thätig ist, so ist es Liszt mit demselben Feuer und der Begeisterung womit der Herrliche über die Tonleiter hinstürmt und

dabei doch dem kleinsten Nöthchen seine Bedeutung gibt, hat er jetzt die Aufgabe ergriffen, Weimar in Hinsicht auf musikalische Kunst zu dem zu erheben, was es einst in Bezug auf die poetische Litteratur Deutschlands war. Die Aufführung der neuesten Oper „Lohengrin" von R. Wagner, dem furchtbaren, heimathlosen Wagner, ist eine schöne That für die deutsche Kunst, und wenn die weimarsche Kapelle ihrem Kapellmeister bei dieser Gelegenheit einen nähernen Taktirstab überreicht hat, so wird der Sinn der Gabe gewiss von allen deutschen Künstlern richtig erkannt und mit Beifall begrüsst werden. Und Liszt selbst, der in seinem Leben so reich und so glänzend beschenkte, ihm wird die kleine Gabe mehr werth sein, als mancher Brillant, weil sie ihm das freudige Zusammenwirken eines wackeren Vereins von Künstlern mit ihrem Meister verbürgt. Hat er so durch mitten in den Triumphen auf seinen Reisen, überströmt von Lorbeern und erdrückt von Ehrenbezeigungen so oft gegen diejenigen, denen er sich offen hingab, ausgesprochen, dass sein Wunsch, ja seine Sehnsucht sei, der Kunst legendwo eine wahre, sichere, unabhängige Freistatt zu gründen und dann nur ganz ihr und ihren höchsten Anforderungen zu leben! Mögen denn die äussern Verhältnisse in Weimar, wie es der Fall zu sein scheint, sich immer mehr so gestalten, dass er mit Freuden aussprechen kann: „hier habe ich diese Freistatt gefunden", und mit innerer Befriedigung sich sagen: „ich habe redlich darauf erhalten, wozu der Geist mich trieb!" Wie manches weit weniger gefeierte Virtuosen geht in dem Treiben der Salons und dem berauschenden Dunst der Concert- und Theatersphäre verloren für die Idee der Kunst! Und Liszt, der, wenn die Instrumentalmusik der Triumph der Tonkunst ist, als die sichtbare Verkörperung, als die Incarnation derselben am Fortepiano erscheint, Liszt, der wie ein Eroberer durch die Welt zog und jeden Augenblick seinen Siegeszug von neuem beginnen könnte, ihn beunruhigt der Weihrauch nicht auf seiner Höhe. Wohl warf er aus der Fülle seiner Schätze der staunenden Menge Blumen und Streuer von Rubinen und Smaragden zu, aber den Diamant, den ihm ein Gott gegeben, bewahrte er wohl an seinem Feuer erglühte in einsamen heiligen Weihestunden das Herz des Künstlers, wenn die Welt den Virtuosen vergötterte, und noch den Augenblicken, in welchen er das Ideal der Ausführung sonderlich verwirklicht hatte, beugte er in Demuth sein Knie vor dem Ideal der höhern Kunst, das vor seiner Seele schwebte, und von dessen unsterblichem Lichte er in jenem nur einen vergänglichen Strahl sah. Und was er diesem Ideale dann gebiete, er hat es gehalten in Wahrhaftigkeit. Darum Bewunderung dem Virtuosen (wirwohl dieser Ausdruck nur eine äusserliche Vorstellung von dem gibt, was Liszt als Künstlerspirituse ist), aber Liebe und Verehrung dem Künstler, der schafft und wirkt. So wird sein Lorber nicht ein dahinwelkendes Zweig, sondern der Stamm eines weithin schattenden Baumes werden.

Lenau's Tod.

Der unglückliche Dichter Nikolaus Lenau — mit seinem wahren Namen Niembsch von Strehlenau — ist am 22. August 48 Jahre alt, zu Ober-Döbling gestorben. Er war am 13. August 1802 zu Csatad in Ungarn geboren. Die ganze ereignissvolle Zeit seit den Märztagen 1848 ist an ihm vorüber gegangen, an ihm, dessen Lieder die Freiheit beherbergen, ohne dass ihm ein einziger Moment derselben klar geworden wäre, da Wahnsinn ihn bereits umfing. Sollen wir ihn deshalb bedauern oder glücklich preisen? Es lastet ein böses Verhängniss auf unsern Dichtern, je tiefer ihr Gefühl, desto dunkler ihr Blick in die Welt der Zukunft. warum? der Abgeschiedene sagt es uns:

Woher der düstre Unmuth unserer Zeit,
Der Groll, die Eile, die Zerrissenheit? —
Das Siechen in der Blüthenzeit ist schuld
An diesem freudenarmen Ungeduld
Herb bitter das langersehnte Licht nicht schauen,
Zu Grabe gehn in seinem Morgengrauen!

Tages- und Unterhaltungsblatt.

In Berlin sang Frau Köster-Lehmann-Regenspurg aus Berlin, als Valentina und Eurynthe. — In Wien Frau Dahlen-Brandt aus Frankfurt a. M. als Donna Anna, Norma und Fidas Triumphe.

Meyerbeer befindet sich gegenwärtig in dem Bädern zu Spaa.

Der Violinvirtuose Hermann, nach zu Rhein in guten Andenken, gab in Bordeaux Concerte.

Aus dem Programm der Concerte von J. Lind in Liverpool (16. Aug.) führen wir an: die Ouverture zur Zauberflöte auf zu Jerusalem und den Marsch aus Gluck's Alceste zum Sommernachtstraum. Die Lind hat gesungen eine Arie von Bellini, ein Duett von Rossini, die Cavatine aus dem Freischütz, eine Ballade von Benedict, die Arie Non paventar (bei der Zauberflöte) aus Bernet und schwedische Lieder.

Leipzig. Capellmeister J. Rietz wird diesen Winter neben der Oper auch die Gewandhausconcerte dirigiren.

Digitized by Google

Neumünster, 8. Sept. Unsere Stadt besitzt seit einigen Wochen den rühmlichst bekannten Componisten Gustav Flügel in ihrer Mitte, der zu dem hiesigen Seminar seine Wirksamkeit als Lehrer angetreten hat. Er hat möglich die Direction des Liedertafel übernommen, und das Concert am 30. v. M. für Schleswig-Holstein hat uns bewiesen, in wie tüchtigen Händen sich dasselbe befindet. Nach langer Ruhe ist wieder Leben und Schwung in diese Gesellschaft gekommen und die in so kurzer Zeit trefflich eingeübten Gesänge von Kreutzer, Schneider, Löwe, Bachmann u. s. w. machten auf das sehr zahlreich versammelte Publikum einen wohlthuenden, sowohl erhebenden Eindruck. Das Concert brachte nach Abzug von 20 Thlr. unvermeidlicher Kosten 75 Thlr. ein, welche dem Comité überwiesen wurden und. Auch den Vorstand des Musikvereins und die Generalversammlung des Gesangvereins haben Zustimmung beschlossen, Herrn Flügel zu ersuchen, die technische Direction dieser Gesellschaften zu übernehmen. Möge er sich am Rhein gefallen und unser Musikverein mit den trefflichen Kräften, die ihm persönlich dann zu Gebote stehen, nun neuen beleben und kräftigen. Die Neuwieder Kunstfreunde werden ihm gewiss freudig und thätig dabei entgegenkommen.

Berlin. Wie wenig sich die königl. Bühne der deutschen Opernkomponisten annimmt, geht daraus hervor, dass es „Prinz Eugen" von Schmidt und „der Waffenschmied" von Lortzing dem Berliner Publikum zuerst auf dem Sommertheater im Kroll'schen Garten vorgeführt worden sind. Allerdings gibt die Hofbühne den Kunstsinn, Richtung wie Componisten, einen gewissen Ehrenhaften Antheil, und wie wenig man jedoch dieser anstimmt entbrennen — er ist so auch für sich schon recht bedeutend —, wenn sie mit ihren Aufführungen erst dann hervorrücken, wenn die grosse Hülfe des Publikums die neue Bahn schon unter freiem Himmel mitzum genossen und sich durch die Art der Zubereitung, in welcher sie ihm hier aufgetischt, bereits den Magen dieses verdorben hat. Und nun vollends vom Standpunkte der Kunst aus betrachtet? Wir haben halbe nur den traurigen Trost, dasselbe das unsern gutmüthigen Liberalen in politischen Dingen das Bunsen als ewigen Beruhigungspulver eingeben, so muss Alles so kommen, nur muss hier ihnen Vermuthen in den Gemüthen wird die wahre Kunst sich wieder zu ihrer Ehren erheben? — Ihr? Wäre es nicht besser, wir bedürften den Trosten gar nicht?

Bukarest wird hiesen Winter zwei italienische Theater haben, das eine ist in diesen Tagen eröffnet worden, das andere wird am 15. Sept. zum ersten Male spielen. — Ein belgischer Componist aus Antwerpen, Edward Gangnir, hat eine historische Sinfonie „die Kreuzzüge" geschrieben und lyrisches Drama von ihm „die Südfeth", soll in Paris Beifall gehabt haben.

Herr Lammann, Schüler des berühmten Organisten Hesse in Breslau, und gegenwärtig Lehrer des Orgelspiels am Conservatorium zu Brüssel, hat in Paris vor vielem gewählten Kenner mehrere prächtige Compositionen von Bach, die er Frankreich so gut wie unbekannt und vorgetragen und damit so von durch eigene ernste Orgelkompositionen Aufsehen erregt.

Berlin. Der hiesige Domchor, dessen Schöpfer und Leiter der Musikdirector Naumann ist, hat eine Einladung erhalten, nach London zu kommen, um dort Kirchenmusiken auszuführen. Herr Naumann beabsichtigt mit 34 Personen im November hierhin zu gehen. — In welchem Verhältnisse zu diesem Chor Herr Naumann, kürzlich vom Könige zum Hofkirchenmusikdirector ernannt, steht, wissen wir nicht.

Köln. Der berühmte Sänger C. Formes ist aus London nach Madrid gegangen, wo er an dem neu eröffneten prachtvollen Opernhause ein glänzendes Engagement angenommen hat.

Weimar. Der Violoncellist Cossmann aus Paris und der Violinist Concertmeister Funkhaus aus Leipzig sind bei unserer Capelle in Engagement getreten.

Aachen. Frau Rowlie-Bilioso vom Hamburger Stadttheater hat die Begeisterungen, die Martha, Isabella und Maddalena mit grossem Beifall gesungen. Neben ihr wurde in Robert Feind Zuchlocche aus Magdeburg als Alice zwei Mal gerufen.

In **Marlood** erregt die Singerin Crevelli Aufsehen. Sie ist Ungarin aber Deutsche. Sophie Krüwel aus Brilfeld. Es fällt uns dabei jenes Bonbon ein, der sich mit folgenden Worten bei Hoheneck in Paris um eine Orchesterstelle meldete: „Verzeihen Sie, ich bin nur Deutscher — aber ich blase Fagott."

Düsseldorf, 8. Sept. Unser neuer Musikdirector Robert Schumann aus Dresden, ist vor einigen Tagen hier eingetroffen. Gestern fand, ihm und seiner Gemahlin zu Ehren ein glänzendes Fest statt. An den Aufführungen der Quartette von Beethoven, einer Theile von Parsch und einiger Lieder der trefflichen Meisterin reihte sich ein heiteres Abendessen mit Ball. Es nahmen an 350 Personen an der Festlichkeit Theil.

Arnheim, 9. Sept. Das Comité für das nächste Niederrheinisch-Niederländisches Sängerfest, welches zu August künftigen Jahres hier gefeiert wird, hat sich heute constituirt, und am 29. d. M. wird nach der bei der letzten Festfeier zu Cleve gewählte technische Comité in unserer Stadt versammeln, um über die Wahl der auszuführenden gemeinschaftlichen Chorgesänge zu beschliessen. Das festordnende Comité wird sich indessen bemühen, die zu dem Sängerbunde gehörenden Liedertafeln baldmöglichst in Besitz der Bundeslieder zu setzen, damit die nöthigen Einübung hier gehörige Zeit gewidmet werden könne.

Bei **Gerlitz** ist am 5. August das Oberlausitzer Gesangfest auf dem Gipfel der Landskrone (1303 Fuss über dem Meere) gefeiert worden. Es hat sich aber gezeigt, dass hohe Bergspitzen eine mehr ungeeignete Oertlichkeit für den Gesang bilden, man konnte den Chor von 500 Sängern kaum 40 — 50 Schritte weit vernehmen, so dass von den 5 — 6000 Zuhörern nur ein kleiner Theil wirklichen Ohrenzeugen.

Der „Punch" jenes bekannte humoristische Blatt erzählt, dass Surlin sich in dem Tiefgefühl seines Deutschthums für England entschlossen habe, das Bacon zu veröffentlichen, wodurch es ihm gelungen sein dem „Schwan von Avon" (Shakespeare) den lächerlichen Prätendenten zu bereiten. Es heisst, man schneide den Schwan in Stücke, nachdem man Haut und Gehirn heraus genommen hat. Nun thue die Stücke in einen Kessel, schöre das Feuer mit der Fusszehe der Mademoiselle Grisi, nehme Lebensche zum Blasebalg, und gieße eine Arie der Sonntag als Champagner dazu. Man filtriere das Ganze durch gefärbtes Canevas und trage es ganz heiss und hampland auf. Das erlauchtete Publikum wird natürlich vor Vergnügen sein, was für ein köstliches Frisseßen ein französischer Koch aus seinem angebetteten Schwan zu machen verstanden hat!

Google

VERZEICHNISS
der im Verlage des
BUREAU DE MUSIQUE von C. F. PETERS
IN LEIPZIG
bereits erschienenen Werke
von
JOH. SEB. BACH.

(Man sehe N. 10 dieser Zeitung.)

Liv. XIV. à 4 Thlr.

Concert en Ut majeur (C dur) pour 3 Clavecins avec 2 Violons, Viola et Basse — Première édition, soigneusement revue, métronomée, précédée du notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par F. E. Griepenkerl.

Partitur	2 Thlr	— Ngr
Parties	2 „	10 „
2 Clavecins seuls	1 „	20 „
2 Violons, Viola et Basse seuls	— „	20 „

Wird fortgesetzt.

Compositionen für die Orgel.

Quelformat.

Kritisch-correcte Ausgabe von F. E. Griepenkerl und Ferd. Roitzsch.

Band I. à 3 Thlr. 15 Ngr.

1. 6 Sonaten für 2 Claviere und Pedal	3 Thlr	—
Nr. 1. Es dur. No. 2. C moll. No. 3. B moll.		
„ 4. E moll. „ 5. C dur. „ 6. B dur.		
2. Passacaglia C moll	17½ Ngr	
3. Pastorale F dur	10 „	

Band II. à 3 Thlr. 15 Ngr.

1. Praeludium und Fuga C dur	10 Ngr	
2. do. „ do. G dur	12½ „	
3. do. „ do. A dur	10 „	
4. Fantasie „ do. G moll	15 „	
5. Praeludium „ do. F moll	12½ „	
6. do. „ do. C moll	15 „	
7. do. „ do. C dur	12½ „	
8. do. „ do. A moll	15 „	
9. do. „ do. H moll	20 „	
10. do. „ do. B moll	15 „	

Band III. à 3 Thlr. 15 Ngr.

1. Praeludium und Fuga. Es dur	20 Ngr	
2. Toccata „ do. F dur	20 „	
3. do. „ do. Dorisch	17½ „	
4. Praeludium „ do. D moll	10 „	
5. do. „ do. G moll	12½ „	
6. Fantasie „ do. C moll	12½ „	
7. Praeludium „ do. C dur	15 „	
8. Toccata „ do. C dur	17½ „	
9. Praeludium „ do. A moll	7½ „	
10. do. „ do. E moll	7½ „	

Band IV. à 3 Thlr.

1. Praeludium und Fuga. C dur	10 Ngr	
2. do. „ do. G dur	10 „	
3. do. „ do. D dur	15 „	
4. Toccata „ do. B moll	12 „	
5. Praeludium „ do. C moll	7 „	
6. Fuga C moll	10 „	
7. Fuga G moll	7 Ngr	
8. do. H moll	7 „	
9. do. „ C moll	7 „	
10. Canzona D moll	7 „	
11. Fantasie G dur	12 „	
12. do. C moll	5 „	
13. Praeludium A moll	7 „	
14. Trio D moll	5 „	

Band V. à 3 Thlr. 15 Ngr.

56 kurze Choralvorspiele und 4 Situ Choral-Variationen über

1. Christ der du bist der helle Tag	12 Ngr	
2. O Gott du frommer Gott	12 „	
3. Sei gegrüsset Jesu gütig	22 „	
5. Vom Himmel hoch da komm ich her	15 „	

Band VI. à 3 Thlr. 15 Ngr.

34 grosse Choral-Vorspiele und eine Variation-Sammlung.

Band VII. à 3 Thlr. 15 Ngr.

33 grosse Choral-Vorspiele und eine Variation-Sammlung.

Wird fortgesetzt.

Neue Musikalien
bei A. Diabelli & Comp. in Wien erschienen.

	Thlr	Sgr
Aumayr, Ig., Offertorium. Solo f. Alt m. Orchester	1	20
Benedikt, J., Im Waldesgrün f. 2 Singst. m. P.	—	15
Bibl, A., Praeludium e Fuga f. Orgel. Op. 23	—	10
Chotek, Fr., Sonatinen d. 2 mains, Op. 37. 38. 41. 42. 44. d.	—	10
Diabelli, A., Entrée d. 2 mains Nr. 332. 333. (Rudol. Josef)	1	15
— Nr. 505—507. (Meyerbeer. Prophet)	2	10
— Nr. 505—507. d. 4 mains	3	25
— Potpourri a. beliebten Opern No. 41. (Rudol. Josef).	1	10
— Nr. 64. (Meyerbeer. Prophet)	2	—
Egghard, J., Nocturne en trillus p. P., Op. 4	—	15
Grossfeld, W., An der Entfernten. f. 1 Singst. m. Piano, Op. 17	—	10
— Der Bursche am Grabe des Liebchens. f. 1 Singst. m. Piano, Op. 18	—	10
Hölzel, G., Die Sternschnuppe, f. 1 Singstimme m. Pianoforte. Op. 47	—	10
— O. Morgenröthe, f. 1 Singst. m. Flte., Op. 67	—	10
Ludwig, H., Le trille et l'octave. Etude p. P. Op. 2	—	15
— Nocturne pour Piano op. 3	—	10
Meyer, Leop. de., Erinnerung an St. Lorenzo-Strom. Etude f. Flte. Op. 60	—	20
— Erinnerung an Gastein-Thal. Etude f. Flte., Op. 60	—	20
Proch, H., Wunderlust, für 1 Alist. m. 1 Flte., Op. 145	—	10
— Winterlied, für 1 Singst. mit Flte., Op. 102	—	10
Rubinsteins, A., Fleur de la Mélodie p. P.	—	10
Schön, G., Traut im Walde, f. 1 Singst. m. Flte. Op. 9	—	15
Schulhoff, J., Souvenir de Vienne. Nocturne p. P. Op. 28	—	15
Seckter, S., 24 Praeludien für d. Orgel, Op. 71	1	15

Bei **Ewer & Comp.** in London ist so eben erschienen und durch C. F. Leede in Leipzig zu beziehen:

Mozart, W. A., Quintetten für 2 V., 2 Viola & Volle. Partitur-Ausgabe Nr. 1—5 in einem Band. 2 Thlr. 20 Ngr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Sedlmai zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Sedlmai. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

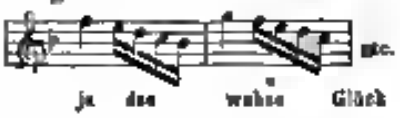
Nro. 12. **Cöln,** den 21. September 1850. **1. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren per Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schlaun in Cöln erbeten.

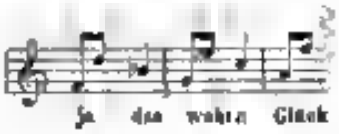
Einige Opern in Berlin.

Ich versprach, Ihnen von den musikalischen Eindrücken, die mich auf meiner Reise berühren würden, dann und wann Rechenschaft zu geben und ich halte Wort, wenn auch nur in flüchtigen Abrissen. Ich werde mich hauptsächlich auf demjenigen Felde halten, auf welchem ich zu Hause bin, mit andern Worten nur von dem sprechen, was ich verstehe, vom Gesang, und da ich, wie Sie, sehr geehrter Herr Professor, ganz unabhängig bin und durch keine andere Rücksichten, als diejenigen, welche die Kunst verlangt, gebunden bin — die hiesigen Personen zumal stehen mir, wie Sie wissen, ganz fern —, so kann ich mit grosser Seelenruhe die kritische Feder ergreifen und vielleicht unbefangener als mancher andere meine Meinung sagen. Wem diese ein zu strenges Urtheil zu enthalten scheinen möchte, den bitte ich zu bedenken, dass die Kritik nicht für die Mittelmässigkeit da ist, sondern, dass sie sich an die besten, oder doch gerühmtesten Repräsentanten einer Kunstfarbe zu halten hat; an diese aber darf und muss sie einen hohen Massstab legen, bei diesen darf sie eine gewisse künstlerische Vollendung verlangen, d. h. eine Kunst, welche uns die Kunst vergessen lässt und als Natur erscheint. Darin liegt z. B. die Grösse der Lind; man bewundert die Einfachheit ihres Gesanges und denkt nicht daran, dass man damit gerade die Grösse ihrer Kunst bewundert; daher der einstimmige Beifall, den sie ärndtet, während er bei ernst rechtlichen Kunstlern doch fast immer getheilt bleibt. Lösen denn das Räthsel auf gleiche Weise, Ihr, die Ihr über jenen Beifall grollt, das Geheimniss ist ein offenbares — führt nur die Kunst zur Natur zurück.

Nun zur Sache! Am Freitag Abend 6. Sept. hörte ich im neuen Opernhause „*Robert der Teufel*“ welches Werk Ihnen zur Genüge bekannt ist. Das Innere des Hauses übersteigt alle bisherige Pracht, und ich weiss nicht ob man wohl daran gethan, solchen Luxus zu entfalten, wenn man nicht die Absicht hatte, die künstlerischen Leistungen in gleichem Verhältniss dem Publikum vorzuführen; denn so schön der Musentempel, so wenig entsprechend sind die Musen (mit wenigen Ausnahmen) vertreten. Die Leistungen der Königl. Kapelle sind hinlänglich gewürdigt, dass ich es nicht einmal wage auch nur zum Lobe etwas hinzuzufügen, aber das kann ich behaupten, dass sie unter der Leitung der beiden Meister *Dorn* und *Taubert* nichts von ihrem Ruhme verlieren wird. Die Oper hatte, wie man mir sagte, eine ganz neue Besetzung und so fange ich mit der Titelrolle den Robert (Herr *Pfister*) an. Wer in Berlin den Robert als engagirten Mitglied und zwar nicht als Aushülfe für einen Andern singt, den muss man jedenfalls als Berlins ersten Tenor betrachten und als solchen beurtheilen, und da müssen wir unser Urtheil dahin abgeben, dass Hr. *Pf.* eine gute Persönlichkeit und gute Stimmmittel besitzt, also Eigenschaften die ihn zum Range eines ersten Tenors berechtigen, allein dass er dennoch auf obiges Prädikat keinen Anspruch machen kann, da er als Sänger nur die Mittelmässigkeit erreicht, was sich recht deutlich in der Sicilienne zeigte, wo er nicht einmal die kleinen Figuren

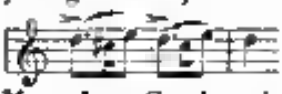


singen konnte, sondern dieselben auf folgende Weise



sang, allerdings etwas bequemer; aber warum nicht studiren mein Bester? es lässt sich Alles erringen, wenn einem von der Natur die Mittel dazu gegeben sind. Auch am Schlusse dieses Stückes zeigte sich keine kunstmässige Verbindung zwischen Brust- und Kopfstimme, warum nicht studiren? Ferner im *Terzett* ohne Begleitung, wo sich die Figur gar schön macht, wenn sie ganz egal auf vorgezeichnete Weise

genügen wird, sang Herr *Pf.*



Es ist dieses Mangel an Geschmack, der ebenso aus Mangel an Gesangbildung entspringt. Auch Detonirungen kamen vor. Einige wenige Stellen gelangten, und diese nennt Hr. *Rellstab* schon „grosse" und „hohe" Momente. Sie können also denken wie wenig Ansprüche Hr. *Rellst.* an Hr. *Pf.* macht, ich an Stelle des Letztern würde mich dadurch beleidigt fühlen.

Wie ganz anders erfreute mich Hr. *Mantius*, welcher den *Raimbaut* sang, es war wirklich wohlthuend, diese Klarheit im Gesange, diese Empfindung, dieser Ausdruck! Hr. *M.* bringt einem die Thränen, wenn ich mich so ausdrücken darf, auf dem Präsentirteller, da habt ihr sie, da nehmt sie! Wie schade ist es, dass dieser Meistersänger der Zeit so strikt Tribut zollen muss, da die Stimmmittel unfähig erschienen, was gerade bei der Grösse des Opernhauses zu bemerkbar ist, indem dem entfernt Sitzenden manches vom Gesange entgeht. Aber wie gesagt, mir war Hr. *Mantius* doch lieber als Hr. *Pfeiter*, welcher trotz seiner Stimmmittel kein Sänger ist.

Als neuengagirtes Mitglied trat Herr *Salomon* als *Bertram* auf, und obwohl kein Freund der Teufel, erblasse ich mich diesem doch mit Leib und Seele an. Herr S. besitzt schöne Persönlichkeit, eine weiche, edle Bassstimme (wenngleich nicht sehr mächtig in der Tiefe) mit guter Tonbildung und edler Gesangmanier. Hier ist also Alles vorhanden was man nur wünschen kann, und lässt Hr. S. in seinem Streben, wie er es bisher gezeigt, nicht nach, so wird man seinen Namen sehr bald unter den ersten nennen.

Ganz vorzüglich war das *Duett* mit *Alice* (Frau *Herrenburg Tuczek*) im Kreuz *III. Act*, welches auch ganz besonders durch den Beifall des Publikums belohnt wurde. Frau *H. T.* sang in Abwesenheit der Frau *Köster*, welche der besondere Liebling der Berliner ist, und auch ganz vorzüglich sein soll, die *Alice*, welche Partie ein bedeutendes *Volumen* der Stimme verlangt, das bei Fr. H. T. nicht gerade vorhanden ist. Dazu mochte wohl das Bewusstsein des Beliebtseins der Vorgängerin sich gesellen, und deshalb ein befangenes und zurückhaltendes Singen, welches besonders im *I. Acte* bemerkbar war zu entschuldigen sein; später milderte sich dieses und die schöne, einfache und prunklose Gesangsweise fand auch die gehörige Würdigung. Frau *Kuchenmeister-Rudersdorf* gab die *Isabella* als Gastrolle. Das Auftreten und Singen dieser Dame machte auf mich den Eindruck, als wolle sie sagen: „jetzt hört und bewundert mich!" — Die schon hinlänglich mit Trillern versehene Partie wurde noch mit einer Anzahl und oftmals immer rein ausgeführter Triller vermehrt, einer im *IV. Akte* sogar so grell und ohrbeleidigend vorgeführt, dass das sonst so diesem Abende von Fr. K. so schnell hingerissene Publikum, trotz der schnellen Schwenkung der Prinzessin Isabella nach dem Hintergrunde, einmal ein richtiges Gefühl zeigte und nicht applaudirte. Fr. K.-R. liebt das Dutzen, was sich besonders in der Gundra-Arie zeigte, wo ich noch nie ein solches Gliederverrenken und solche Zerrissenheit im Gesang gesehen und gehört. Hätte Fr. K. die Hälfte so viel gethan, sie würde auch dem Theile genügt haben, der mehrfach äusserte! das ist zu viel, zu übertrieben und so seinen Beifall versagte. In der Kunst gibt es sehr scharf gezogene Grenzen, die keine gehalten werden wollen, sobald sie überschritten werden, wird der darstellende Künstler zur Karrikatur und der Sänger macht sich lächerlich. Die Coloratur wurde von Fr. K.-R. leicht und rein ausgeführt ein Vorzug der mit vollem Rechte anerkannt werden muss, dagegen ein übertriebenes Tremuliren mir nicht gefallen konnte. — Das Männerquartett „Zinbeo ertönt!" wurde sehr gut gesungen. Im ersten Chore und in dem „Was ist geschehen" — waren einige Schwankungen bemerkbar. Sonntag den 7. hörte ich im Königl. Theater die Halleschen Oper und zwar die Sonnambula. Ich habe nicht das Gastrecht der Berliner Kritiker zu üben und es will ich Ihnen mit wenig Worten bemerken, dass *Amina* und *Lisa*, *Signora Bertrand* und *Marli* nicht im Stande sind, die sonst so vorzügliche

italienische Gesangkunst in der Hauptstadt Berlin zu repräsentiren, hätten indessen würdigere Vertreterinnen. *Signor Labocetta* (*Elvino*) dagegen ist ein vortrefflicher Sänger, er hat ein vortreffliches Portamento, seine Läufe so schnell als nach ausgeführt werden, immer perlend klar, p. F. und *mezza voce* gleichmässig ausgebildet, und dazu eine reine Intonation. Was wollen sie mehr? doch halt, ich habe vergessen, dass die Stimme eben so schön ist, als vortrefflich gebildet. Es thut mir herzlich wohl, auch einmal meinen vollen Beifall aussprechen zu können, wie gerne möchte ich es bei Allen thun, wenn nur die Leistungen darnach waren! — Montag 9 September Barbiere. Mit welcher Freude und welcher Befriedigung auf einen schönen Kunstgenuss reizte ich mich in den Wagen um nach der Königstadt zu fahren, denn ich dachte mich mit Freude an die Vorstellung in Wien, wo ich die *Viardot Garcia*, *Salvi*, *Georgio Ronconi* in bekannter Oper hörte und wollte diese Erinnerung recht auffrischen lassen durch die hiesigen Kunstler. Ach o weh! wie wurde ich enttäuscht! ausser meinem Lieblinge *Labocetta* hörte ich nicht viel Gutes. *Signora Viola* (*Rosina*) war eine plumpe ungraziöse Erscheinung, und konnte ich mir nicht erklären wie *Almaviva* auf das Heirathsgut verzichtete, da keine anderen Vorzüge zu bemerken waren die Entschädigung dafür bieten würden. Die Stimme, welche sonst gut gebildet, machte in Folge einen zu übertriebenen Gebrauch den Brustregisters, ebenfalls keinen günstigen Eindruck; mir kam es vor, als habe die Signora das tiefe F nicht in der Schule des Herrn Bonlin gehört, sondern in dem Institute wo der *Matadore* einem gewissen Gegner ein rollies Auge reigt, einen solchen Eindruck wenigstens machte es auf mein Gehör, und mein sehr musikalisches Nachbar war gleicher Meinung. *Figaro* intonirte seine Arie mehr als er sie sang, setzte auch zweimal zu früh ein, dennoch wurde er applaudirt, — und mehr braucht ein Künstler nicht! Ich bedauere *Labocetta*, dass er im Vereine mit solcher Mittelmässigkeit wirken muss, wie gerne sähe ich ihn in einer besseren Umgebung.

Dienstag am 10. im Opernhause Oberon. An dem Abende zeigte es sich recht deutlich wie das musikalische Prinzip in Berlin vorherrschend ist, denn Alles kam um dem Könige der Elfen zu huldigen, es war eine Freude zu sehen, wie das grosse Haus im ferneren Winkel besetzt war. Ja! ja! das Zauberhorn wird noch lange seine wunderbare Kraft ausüben, und immer wird man sich gerne drängen lassen, wenn man ein Plätzchen zum Hören bekommt. Ich fange wieder mit dem Besten des Abends an, mit der vortrefflichen Kapelle, wie bereitete ich Dore, der an diesem Abende dirigirte, und wie freute ich mich auch wieder ihn an der Spitze dieser Tapiere zu sehen. Halten Sie, verehrtester Herr Professor, die Begeisterung in den Zügen der Ausführenden gelesen, Sie würden begreifen, wie das Publikum gleichfalls elektrisirt wurde und in einem donnernden Beifallssturm seiner Empfindung Luft machte. Hätten nur die singenden Mitglieder gleichen Schritt gehalten, dann wollte ich nichts sagen, aber es scheint, als sollte man keinen ungetrübten Genuss erhalten. Von Hrn. *Pfister* kann ich auch nicht eine Sylbe des Lobes sagen, es tut mir Leid in doppelter Beziehung, einmal dass die Naine ihre Gaben an den Unrechten kommen liess, und zweitens um den Werkes willen. Der Eingang der Arie war schon gedeckt, weil Berlin erster Tenor ihe nicht singen konnte, das Adagio wurde ausgelassen genungen, und H. *Pf.* vom Vortrage des Cellinico sehr beschämt, die wundervolle Preghiera unrein, keine Spur von ausgeprägtem *Portamento*, und kein Verständniss des Verhältnisses der Töne zu einander. Für jede meiner Behauptung kann ich Ihnen den musikalischen Beleg aufführen, allein das wurde zu weit führen. Das Publikum würdigte diese Leistungen auch durch ein gehöriges Stillschweigen. Frau *Kuchenmeister Rud.* sang die Rezia in gleicher Weise wie die Isabella, nur dass sie noch mehr tremulirte, und ihr piano so leise war, dass die entfernt Sitzenden nichts hörten. Ueberhaupt scheint es mir, als eigene sich diese Partie sicht ganz für Fr. K. R. da dieselbe nicht das Volumen der Stimme besitzt, welchen diese Partie verlangt. Die Arie im 3. Acte sang sie sehr schön, nur störte den wirklich herrlichen vorgetragenen Schluss die zu laute Unterhaltung der Feen und dergl. lustigen Wesen, gewaltig, was sich an diesem Abende öfter wiederholte, und wäre der Theaterpolizei eine strengere Wachsamkeit zu empfehlen. Fel. *Marx* sang die Fatime, und wurde mit der Arie „Arabien nimm Kind", welche sie mit vielem Gefühl vortrug, sehr gefallen haben, wenn sonst sie ein richtigen Stimmverhältniss vorwalten liess, und nicht das Brustregister allein hervorzuge. Es ist dies um so auffallender, da Frl. *M.* ra singen versteht, und sich auf solche Weise schadet. Hrn. *Krause* (Scherasmin) hoffe ich in einer andern Rolle zu sehen um ihn besser beurtheilen zu können. Hr. *Mantius* (Oberon) behauptete wieder den Meistersänger. Fr. *Brexendorf* (Meermädchen) sang recht gut, nur hie und da zu tief, war die weite Entfer-

Digitized by Google

nung vom Orchester Schuld? Ich weiss es nicht. Die Maschinerie war einige Male sehr mangelhaft, in Berlin hätte ich das nicht erwartet. — So viel über die Oper. Im Privatkreise hörte ich Dorne neues Op. 68. 4 Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass, welches die Musikfreunde herzlich begrüssen und sehr gerne singen werden. Auch hat Dorn von der Akademie der Künste und Wissenschaften den Auftrag erhalten, zu deren öffentlicher Sitzung am Geburtstage des Königs eine Cantate zu componiren. — Ihr

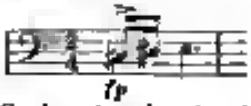
Berlin, den 12. September. Ernesto.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

V.

[Siehe Nr. 2, 3, 5, 8.]

Der vierte Akt beginnt. Wir befinden uns auf dem Platze vor dem Rathhause zu Münster. Die Stadt ist erobert, die Wiedertäufer herrschen, aller Widerstand ist unterdrückt, die Bürger tragen ihr gemünztes Geld und ihr Gold und Silber nach dem Rathhause zur gemeinsamen Kasse — dies ist historisch —, sie treten in den Vordergrund des Theaters, bilden Gruppen und stecken die Köpfe zusammen. „Wir müssen uns beugen" — so flüstern sie — „nehmt euch vor den Schuften in Acht, das Ungewitter hängt über unsern Köpfen" (*Allegro E dur* ⁴/₄). Da nahet ein Patrouille der Anabaptisten, und die Bürger brechen *fortissimo* (in *G dur*) in ein begeistertes „Hoch dem Propheten! hoch seinem herrlichen Kriegsheer!" aus. So wie die Soldaten verschwunden, fangen sie wieder *pianissimo* an zu schimpfen. Eine nur dem Leben gegriffene und auch in musikalischer Hinsicht trefflich behandelte Scene. Köstlich sind die Bässe bei den schlimmen Nachrichten, welche einzelne Bürger den andern zutragen; sie raisonniren erst in *Cis moll* dann in *As moll* im feinen *Staccato*, Fagotte, Bratschen und Violinen imitiren die charakteristische Figur



, wogegen aber nur das erste Sechzehntel mit einiger Deutlichkeit zu betonen und schrumpfen gleich wieder, gleich der Courage der ehrsamen Bürger, zu heimlich grollenden Achtel-Lauten zusammen, bis zuletzt bei dem wiederholten Erscheinen einer Patrouille ein erbrechendes Hoch! in *C dur* schliesst. Das Ganze erinnert an die Bürgerscenen in Göthes Egmont und hat in Meyerbeers Musik dieselbe dramatische Wahrheit.

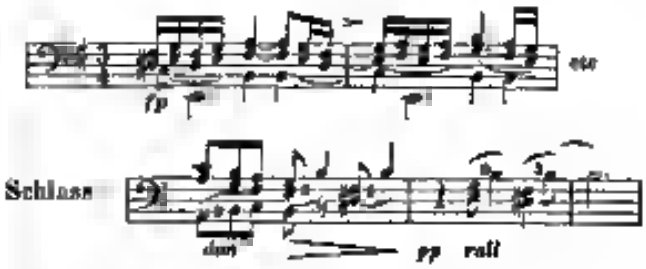
Einer der Bürger bemerkt eine Frau, die in ärmlicher Kleidung auf einem Esel sitzt; er führt sie vor, es ist Fides, Johannes Mutter. Da sie bestimmt ist, von hier an die Hauptheilnahme des Zuschauers in Anspruch zu nehmen, so musste sie, die wir seit dem Anfang des zweiten Aktes nicht wiedergesehen, auf eine bedeutungsvolle Weise uns jetzt entgegen treten. Dies wird vollkommen erreicht durch die schöne Romanze, in welcher Fides, im Wahn, dass ihr Sohn ermordet sei, Almosen erbittet, um Messen für ihn lesen zu lassen und ihm dadurch die Pforten des Paradieses zu öffnen. Hiermit tritt das Besondere, das Individuelle als nothwendiges Element der Oper wieder hervor; das Allgemeine, eine Reihe von historischen Ereignissen kann nun in dem musikalischen Drama nicht fesseln, und dem grössten musikalischen Genie von der Welt würde es unmöglich bleiben, einer derartigen Handlung mit Erfolg durch die Mittel der Tonkunst Leben zu geben. Die Musik will Empfindungen, Gefühle, Leidenschaften, Affecte der Seele, und um diese durch Töne zu versinnlichen, bedarf sie der Subjecte, die jener Affecte fähig sind, d. h. der Menschen, der Persönlichkeiten, der Charaktere, nicht der Thaten, nicht der Geschichte. Diese kann nur den Hintergrund des Gemäldes bilden; möchten das doch diejenigen nicht vergessen, welche, wenn sie von der historischen Oper sprechen, den Mund gar zu voll nehmen und dadurch, dass sie die Conflicte der persönlichen Erlebnisse und Leidenschaften hinauswähnen wollen, nur ihre Unbekanntschaft mit dem Wesen der Musik bekunden.

Es treten in den Worten dieses Liedes zwei Momente hervor, die für den Charakter der Fides und für die Entwickelung der Handlung des Dramas von der grössten Bedeutung sind: einmal der Wahn, dass ihr Sohn erschlagen sei, und dann der fromme katholische Glaube. Das erste macht uns gespannt auf die Wahrscheinlichkeit das Wiedersehens und der Entlärvung, und das zweite lässt uns bereits die Qualen des frommen Mutterherzens ahnen, wenn sie in ihrem Sohn den Zerstörer desjenigen Glaubens erkennen wird, der ihrem Schmerz bis jetzt noch allein Trost gegeben. Tritt nun gar hinzu, was wir in wahlberechneter Steigerung das Interessen erst in der folgenden Scene von ihr vernehmen, nämlich dass sie die Ueberzeugung hegt, dass der Feind ihres Glaubens auch der Mörder ihres Sohnes sei, so müssen wir nothwendig in der höchsten Span-

nung furchtbaren Conflicten entgegennehen; und je ergreifender, je erschütternder Dichter und Componist uns diese Conflicte darstellen, desto mächtiger werden sie unsere Theilnahme von dem Historischen wieder auf das Psychische, von den Ereignissen, welche die Welt bewegen, wieder auf die Schicksale der einzelnen Menschen zurückführen, aus dem Gebiete des Verstandes in das Reich der Empfindung, d. h. in das Reich der Töne. Und dahin, denke ich, müssen wir doch in einer Oper immer wieder kommen, nennt sie wie ihr wollt, antike, mythologische, heroische, historische — aus keiner könnt ihr das lyrische Element, den monologischen Ausdruck individueller Empfindung, herauswerfen, wenn sie eine Oper bleiben soll. Je mehr diese Empfindung sich zur Leidenschaft steigert, je mehr Handlung sie erzeugt, je mehr Kampf gegen Schicksal und Verhängniss, oder gegen Verhältnisse und Vorurtheile (Gluck's Iphigenien, Spontini's Vestalin, Meyerbeers Hugenotten), desto dramatischer wird die Lyrik, d. h. die Musik, werden, desto mehr wird sich die Oper, so weit sie es überhaupt kann, dem Drama, der Tragödie nähern.

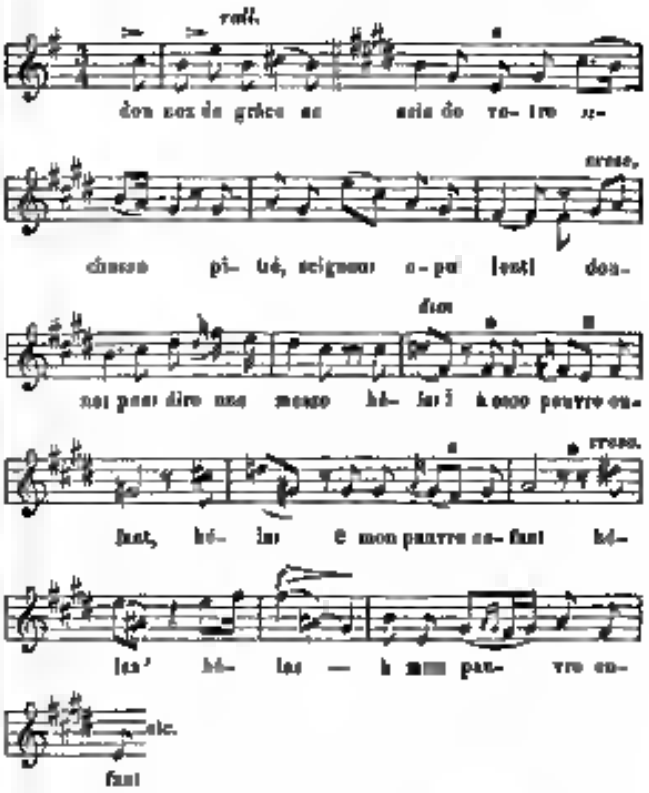
Weil entfernt also, dem Textbuche des Propheten die Wendung, welche dasselbe der Handlung von jetzt an gibt, zum Vorwurf zu machen, halten wir diese Wendung vielmehr für nothwendig und begreifen diejenigen nicht, die da bedauern, dass sich der Dichter nicht genauer an die Geschichte gehalten habe! Sollte er uns etwa das Serail des Johann Bockhold vorführen, den Fanatismus in den hungern den Gestalten der Belagerten veranschaulichen, und am Ende mit dem Hinaufziehen der eisernen Käfige an den Kirchthurm, allwo sie noch zu sehen sind, ärbt historisch schliessen??

Durch zurück zu unserer Romanze. Wir sagten oben, Fidas müsse hier so auftreten, dass sie zugleich die Bedeutung gewinne, welche ihr von jetzt an zukommt. Dies hat der Componist durch die Musik des Liedes der unglücklichen Bettlerin (*Andantino quasi Allegretto E mol* und *E* dur ⅔) vollständig erreicht. Schon das Vorspiel, Bassu und Fagotte, welche letztern hier namentlich von trefflicher Wirkung sind, deutet auswahl durch die Tonregion, als durch die Figur, welche halb Melodie, halb Begleitung ist, einen so sprechenden Contrast mit der vorigen historischen Scene an, dass wir nach ihm gar nichts anderes erwarten können, als den Ausdruck eines individuellen Gefühles, die schmerzliche Klage eines menschlichen Wesens, das die Freuden des Lebens in Grab gelegt hat, eine welchem nur Eine Erinnerung noch aufsteigt und in stillen Seufzern zuweilen seine Brust durchzieht.



Wie anders erscheint Meyerbeer hier und bei ähnlichen Stellen, als die Italiener, sie nehmen von der Melodie ein Stückchen, das sie vermittelst eines Accords abhacken, und die Einleitung, das sogenannte Ritornell ist fertig.

Die Melodie wird besonders da, wo sie in *E dur* übergeht, sehr schön (die vorhergehende Periode in *E mol* darf ja nicht zu schleppend vorgetragen werden):



Die Uebersetzung von Vers 3 und 4 „dass eine Messe ihn (meinen Sohn) erlabe, ihn führe zu des Himmels Thron“ entspricht in 3 weder den Begriffen des Cultus, noch in 4 dem Ausdruck der Melodie. Besser etwa

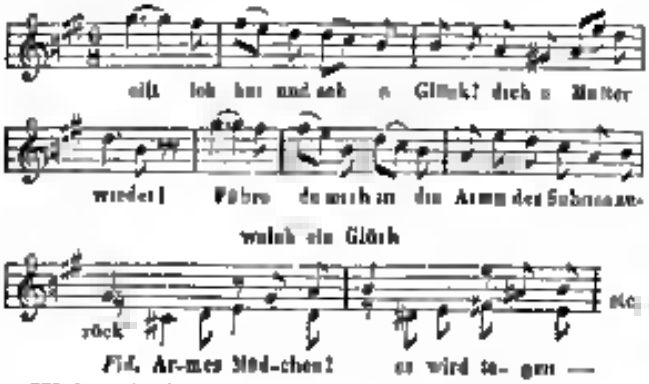
„Acht! gebet aus reicher Habe,
O edle Herren, mild gesonnt
Zu einer Mutter armen Grabe,
O Gott! für mein armes Kind!

wobei Hinza im 4 Takt ein Achtel (*fis*) zugesetzt wird und der Componist wenigstens nicht in den Verdacht kommt, als habe er die Worte „führe ihn zum Himmel empor" durch seine Noten auf *hélas!* und à *mon pauvre enfant* ausdrücken wollen.

Die Bürger geben ihr Almosen, da sie aber das Zeichen hören, auf welches sich Alle zur Krönungsfeier des Königs der Auserwählten versammeln sollen, so eilen sie davon, um ja nicht dabei zu fehlen, und Fidès bleibt allein.

Ein Pilger naht, Fidès redet ihn an — es ist Bertha. Während des Vorspiels des nun folgenden grossen Duetts (3d Seiten Partitur) schreit Fidès so fragend: „wie ist es möglich? Du hier?" — Bertha erzählt (*Allegro appassionato G moll* $^4_4$) mit grosser Bewegung, dass sie um Johann den Schwur der Treue zu halten den Tod in den Fluthen gesucht habe, allein ein Führer hat sie gerettet und verborgen. Später eilte sie nach Leyden, aber die sie suchte, Mutter und Sohn, sind verschwunden, weit von da, so sagt man ihr, nach Munster sind sie gezogen. Die Hoffnung führt sie hierher, wo ihr Ohm Wächter des Schlosses ist; hier

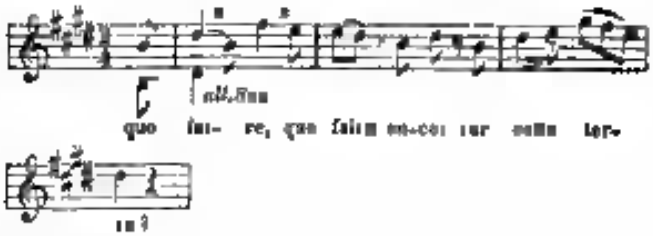
Allegretto ben moderato



Während die Mutter hoffe dem Augenblick der Entdeckung entgegen sieht, wiederholt Bertha noch einmal den ersten Satz der obigen Melodie, welchen vom 4 Takt an folgende Modulation

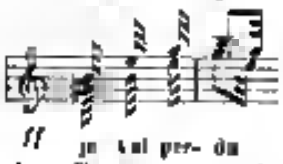
zum Schlusse führt, bei welchem dieses Mal noch die Cadenz, in der irrendigen Aufregung Bertha's, an ihrer Stelle ist. Dass der Componist die lange Erzählung Berthas (bis zum Eintritt des *G dur*) nicht als Recitativ behandelt hat, sondern in einer Weise, welche zwischen Melodie und Deklamation in der Mitte steht und ohne alle Malerei des Details nur die Stimmung des Gemüthes enthält, ist sehr zu billigen, und die schwierige Aufgabe, diesen Vortrag und durch nothwendigen Bericht in Musik zu setzen, ist glücklich gelöst.

Fidès entdeckt der Armen, dass Johann todt ist in einem *Larghetto cantabile E dur* $^4_4$ beklagen die beiden Frauen den vermeinten Verlust; das wirkungsvolle Ineinandergreifen der Stimmen ist kunstvoll ausgeführt. Es wird unterbrochen von einem *unisono*-Satz von schöner Cantilene:



mit welchem Flöte und Violine abwechselnd in Octaven gehen und nur von den beiden Clarinetten mit

begleitet werden. Doch wird diese Melodie wieder verlassen und macht mehr einer Reihe von kleinen zarten Bildern des Schmerzes, als einer hinströmenden Klage der Sorte Pirtz, bei denen aber das schon erwähnte Ineinandergreifen der beiden Stimmen uns fesselt. Schade dass die Explosion am Schluss



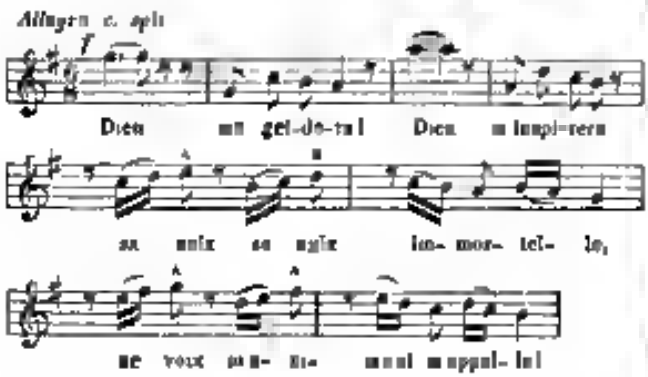
(welche durch den deutschen Text „es sank mein ganzes Glück" vollends lächerlich wird) und die angehängte lange Cadenz, in welcher die Stimmen gemeinsam wie eine Flöte und Clarinette behandelt sind, die Reinheit des Eindruckes zerstören.

Das folgende Recitativ ist musikalisch unbedeutend, aber für das Verständniss der Handlung wichtig. Fidès erzählt, dass sie die blutbespritzten Kleider Johanns des Morgens auf der Schwelle ihrer Thüre gefunden und eine Stimme ihr zugerufen habe: „Der Himmel wollte sein Haupt — so gebot der Prophet!" Bei diesem Wort fährt Bertha auf: „Wie? er, der Tyrann, der Deutschland mit Blut überschwemmt?" — und im Augenblick fasst sie den Entschluss, seine

Frevel zu strafen" Sie hofft auf das Gelingen, wenn sie nur in den Palast dringen kann. Ihr Ruf *Ce que je veux? Frapper, frapper le traître!* ist die beste Stelle des Recitativs und dringt mächtig auf uns ein.

Dass Bertha, im ersten Akt das schüchterne Landmädchen, sich zu einer heroischen That begeistert fühlt, hat nichts widernatürliches. Die Oper hat nicht Zeit, einen Charakter mit allen Nüancen des Werdens vor dem Zuschauer zu entfalten, sie kann nur die Hauptmomente der Entwickelung desselben geben. Dass eine Jungfrau, die schon zwei Mal aus den Fluthen gerettet ist, die sich dem Tode geweiht hat um ihrer Ehre und ihrer Liebe willen, jetzt, wo sie in dem verhassten Glaubensteeeter noch den Mörder ihres Geliebten sieht, sich als das auserkorene Werkzeug der Rache oder vielmehr der Strafe Gottes betrachtet, hat derselben nichts Unwahres in sich selbst, zumal wenn man dem Geiste der Zeit, dem Schwung des religiösen Fanatismus Rechnung trägt, der am stärksten die einfachen Naturen zu ergreifen pflegt. Der Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Glauben — jenen vertritt die Frauen Fides und Bertha, diesen die Wiedertäufer — ist von den antheilnehmenden Kritikern des Propheten darchaus nicht gehörig gewürdigt worden, und doch liegt gerade in dieser Verschmelzung der besondere persönlichen Motive der Handlung mit den allgemeinen historischen ein grosser Vorzug der Berthenschen Texte, namentlich in der Stimme, in den Hugenotten und im Propheten. Deshalb nennt Fides nachher ihre Tochter eine „neue Jeditha," deshalb ruft jetzt Bertha: „Gott wird mich leiten! seine ewige Stimme ruft mich! Erwache, Johann, schreite mir zur Seite!"

Leider stürzt uns dies Mal der Campanini von der Höhe dieser Auffassung gewaltsam herab, denn er hat den edelen, schwärmerischen Anruf Berthas im kokettesten Salonstil des modernen Zeitgeschmacks wiedergegeben. Der Leser urtheile selbst:



Dazu am Schluss 2 Takte Triller auf $\bar{g}$ und ein Paar Ruckuden von e herab nach $\bar{g}$.

Doch das ist noch nicht das ärgste. Fides setzt dieses Tanzrhythmen durch eine eineta Melodie in *Es dur*, in welcher sie, „deren Auge nichts mehr als Thränen hat, die heilige Jungfrau anflehe, sie zu ihrem Sohne zu rufen." Bertha fällt wieder in das obige Motiv und Fides hält daneben nicht etwa eine ihrer Stimmung und dem so ebenso ausgesprochenen musikalischen Ausdruck derselben angemessene Weise fest, sondern accendirt in Sexten und Terzen Berthens obige Melodie (wenn man dergleichen Flittergebröckel Melodie nennen darf) mit den Worten

Ma | voix le protège, |
Et | le conduira dans |
O | vierge, o vierge | immortelle!
A | moi me plain- | le fidèle etc

Das heisst denn doch aller Wahrheit Hohn sprechen und ist der einzige Tondichter wie Meyerbeer ein unbegreiflicher Mißgriff oder eine unverzeihliche Begeistlichkeit.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Am 25 April 1865 wurde in der Singakademie zu Berlin Mozarts Requiem unter Zelter's Leitung aufgeführt. Der jetzige König damals Kronprinz, war zugegen und Zelter schreibt darüber an Goethe: „Unser Kronprinz, ein heiterer, lieber gemüthlicher Jüngling, erhielt sich durch seinen Beifall insofern für mich höher gesagt hatte, er mochte nicht gar viel aus Mozarts Requiem. Voll Freude kam er auf mich los und sagte: eine gute Musik muss man oft hören, aber man muss sie auch gut hören, sonst lernt man nicht hören! — Das war ein sehr ruhiger Ausspruch, allerdings nur nur hören lernen, und daraus folgt, dass es eine Hauptaufgabe des Musikunterrichts, so wie der Concert- und Theater-Directionen ist, hören zu lehren.

Die Herren Kittlen aus England haben eine Polsonharmonika nach den Grundsätzen der Gaubaw'schen Holz- und Stroh-Harmonien zusammengestellt. Was bei der letzteren Holzstücke sind, sind hier kleine Marmorblöcke von 3 Fuss Länge und 4 — 5 Zoll Stärke bis zu sechszölligen abwärts. Sie werden nach der Tonleiter mit einigen Abweichungen geordnet und auf Strohmatte gelegt, der Ton wird durch den Schlag einer mit Leder überzogenen Kugel hervorgebracht und hat überall etwas Glockenähnliches. Die Geläufigkeit der Spieler und ihr eleganter Anschlag verdient bewundert. Gestimmt wird das schwere Marmorinstrument dessen Bestandtheile im Shidow-Gebirge in Cumberland gebrochen werden (wahrscheinlich eine Art Phonolith) recht eigentlich durch den Stimmhammer, indem man Stücke der Blöcke abhämmert. (Unser)

F. Kuhnau's grundwissenschaftl. Weimarischer Musikdirector und Prof. der Musik am Schullehrer-Seminar zu Eisenach hat ein Brainstorm in 2 Abtheilungen „Die Verkleidung der Barin" geschrieben. Es ist einige Mal mit Beifall aufgeführt worden und wird im Verlage von G. W. Körner in Erfurt gestochen.

Die Größe Tosca, ehemalige Sängerin Tamburini, wird sich den Bühne wieder widmen. Gut Tosca gehört zu denjenigen Nebel zu Entlaut, welche eine angeborene Vorliebe für das Intrigieren haben — deshalb musste er unwundern, da gegenwärtig dort die österreichische Militärmusik den Ton angibt.

Anekdote aus der Gegenwart.

Der Berliner Komiker l'Arronge, der jetzt in Wien Gastspiele gibt, verlangte in der Probe, dass in einer Szene der „Prinz in Pommern" das Mädchen ihm fünf blanke Thaler in die Hand zählen sollte, musst dann in dem Spiel, das damit beschwert sei, eine unbringen. „Ja, sagte der Regisseur Lang, wo sollen wir die herunehmen?" Als l'Arronge verspuhr, sie mitbringen, rief ein Schauspieler: „Das thun!" wenn Publikum das nicht und hört, dann zufällig gewiss ihm bleiben."

Die politische Farbe der Kunst.

Demoiselle Rachel reist bekanntlich durch Deutschland und lässt sich bewundern und bezahlen. Die grosse Tragödin benutzte diese Reise zugleich um ihr diplomatische Gewandtheit und politische Vielseitigkeit bemerkbar zu machen: zu behaupten nämlich, dass die Gräfin Rossi und die Gräfin Tosca nur deswegen die Bühne wieder zu betreten gezwungen wären, weil sie über der Kunst vergessen hätten, jene nothwendigen Eigenschaften auszubilden. In Potsdam spielte sie in einer Vorstellung bei Hofe, bei welcher auch der Herzog von Bordeaux anwesend war. Bei dem Souper sagte von Hier vom Hofe zu ihr: „Es ist Ihnen ohne Zweifel sehr angenehm gewesen, vor dem Herzog von Bordeaux zu spielen." — Sie antwortete: „Es würde mir noch viel angenehmer sein, in Paris vor ihm zu spielen." Glauben Sie mir, setzte sie hinzu, im Grunde sind die Pariser noch sehr gutgesinnt." — Wie? wird der Leser fragen, ist der dieselbe Rachel, welche 1848 mit einer alle gesehenen republikanischen Begeisterung die Marseillaise in Paris sang und durch ihre plastische Stellungen und die Art, wie sie die dreifarbige Fahne schwang, einen wahrhaft fanatischen Enthusiasmus hervorrief? — Allerdings! antwortet wie und es ist auch dieselbe, welche jüngst in Hamburg, als der überfüllte Hafen nach der Vorstellung der Dorotter wiederum die Marseillaise verlangte, nach dem einen französischen Acteur entschuldigen liess, „dass er nicht mehr singen, weil er eine 18 Monaten krank sei"!! — In welche Verlegenheit würde die Arme gekommen sein, wenn der König von Preussen die Laune umgewandelt hätte, aus rein künstlerischem Interesse dieselbe Leistung von ihr zu verlangen? Wer weiss was geschehen wäre, wenn der Herzog von Bordeaux nicht zugegen gewesen!

Neue Musikalien
von C. F. PETERS, Bureau de Musique
zu Leipzig

	Thlr Sgr
Bach, J. S., 6 Concertos publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux par S. W. Dehn, Conservateur de la bibliothèque royale de Berlin. Premier Concerto pour Violon piccolo, 3 Hautbois et 2 Cors de chasse avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse	3 —
Partition	1 10
Parties	1 20
Bennard, M., Air bohémien russe pour le Piano	— 15
Bennett, C. T., Le Bal d'Enfants. 6 Danses faciles et délicates pour le Piano à 4 mains, dédiées à la jeunesse joyeuse. Op. 141	— 15
— La Hilarité. Divertissement facile et brillant pour le Piano. Op. 142	— 12
Eckert, L., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 14	— 25
Nr. 1. Nun die Schatten hinhalte, von E. Geibel	— 5
„ 2. Weil' ich mir die heiteren Augen, v. G. Lenau	— 5
„ 3. Nun ist der Tag geschieden, v. E. Geibel	— 5
„ 4. Philister im Sonntagmöchlein, v. H. Heine	— 5
„ 5. Die Lilien glühn, v. Dräxler, von E. Geibel	— 5
„ 6. Das bessere Land, Frei nach Pol. Hermann	— 7½
Grosse, H., Bilder für die Jugend. Leichte charakteristische für das Pianoforte. Op. 1. Heft 1	— 20
Kalliwoda, J. W., Deux Adagios pour le Piano. Op. 161	
No. 1.	— 10
„ 2.	— 7½
— Introduction et Rondo pour le Piano à 4 mains. Op. 168.	— 22
v. Lindpaintner, P., Romanze von Feodor Löwe für eine Singstimme mit Pianoforte	— 10
Nachkomponirt für Herrn Pischek zur Oper „Der Vampyr"	
Kuhlau, C. G., Grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 190	1 25
Salomon, S., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26	1 —
Nr. 1. Sehnsucht, von E. Geibel	— 7½
„ 2. Lass mir die Thräne nur, v. C. Herlossohn	— 5
„ 3. Du bist so schön geboren, von A. L. Lux	— 7½
„ 4. Du bist so still so sanft, von E. Geibel	— 7½
„ 5. Der Aroma, von Julius Heinzius	— 5
„ 6. Ich liebe dich, von Carl Beck	— 7½
Vogt, Ch., La Cascade de Fleurs, Fantaisie-Etude pour le Piano. Op. 113.	— 20
Wehlin, Ch., Chanson Napolitaine p. Piano. Op. 12. No. 1	— 10
— Doyens et Ombres pour Piano. Op. 12. Nr. 2	— 10
— La Plainte, Romance pour Piano. Op. 12. Nr. 3	— 10

In unserm Verlag neu erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

LEHRBUCH
des
musikalischen Composition
von
J. C. Lobe.
Erster Band.

Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Composition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. Preis 3 Thlr.

Leipzig, September 1850. **Breitkopf & Härtel.**

Verlag von F. Whistling in Leipzig.

	Thlr Sgr
Kücken, F., Op. 54. Duettes et Pfte., jedes	— 20
No. 1. „Mein Lieb ist eine rothe Rose", f. Sopran u. Alt (od. Sopran und Bariton)	
„ 2. „Zwei Vögelein Orgeln von dem Strauch," f. Sopran und Alt (od. Tenor u. Bass)	
Hofmeister, A., Op. 1. Novelle f. Pfte.	1 0
Schumann, Rob., Op. 72. Vier Fugen f. Pfte.	— 20
Spindler, F., Op. 9. Zwanzig Studien (kurze Klavierstücke von gleichmässiger Ausbildung der Finger) für Pianoforte	1 15
— Dieselben in 2 Heften à	— 25

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von E. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 13. **Cöln,** den 28. September 1850 **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sameiag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

VI.

(Siehe Nr. 2., 3., 5., 6., 12.)

Die Scene verwandelt sich und stellt das Innere des Domes von Münster dar, in welchem die Krönung Johanns zum König der Gläubigen vorbereitet ist. Der Dom ist mit Menschen gefüllt, ein Theil des Krönungszuges ist schon eingetreten, der andere zieht mit kirchlichem und kriegerischem Gepränge vor dem Zuschauer vorüber, Johann unter einem Baldachin in Mitte des Zuges, der sich nach dem Hintergrunde bewegt, wo der nicht sichtbare Hauptaltar rechts angenommen wird.

Ein schwungvoll kräftiger Marsch in *Es dur* erschallt bei dem Zuge. Orchester und *Bande* auf dem Theater (meist Saxhörner) wirken theils abwechselnd, theils vereint, das Trio bringt eine liebliche und doch durchaus edle Melodie, das erste Mal in *Es* (Violine 1., Clarinett, Fagot und Cello), das zweite Mal in *As* (Trompete und Basseclarinette), bis die Stretta mit allen Klangmitteln ihre drängende Kraft und einen ungeheuern Glanz entwickelt.

Während das Personal des Krönungszuges sich in den Hintergrund und daselbst rechts in die Coulissen zieht, drängt das Volk nach und aus ihm tritt Fidès hervor und kniet im Vordergrunde zur Seite betend nieder.

Ein dreifacher Trommelwirbel verkündet den Anfang der feierlichen Handlung. Hinter der Scene ertönt das „*Domine salvum fac regem nostrum*", *Ges dur* in vierstimmigem Satzgesang von Tenor und Bass (der zweite Bass ist durch zwei Stimmen im Gleichklang verstärkt) a *Capella* vorgetragen, in welchem am Schlusse der volle Chor mit responsorienartiger Wiederholung in einfachen Achtelfiguren (ähnlich dem *Miserere* in Beethovens *C dur* Messe) aber ebenfalls ohne alle Begleitung einfällt. Dieser Gegensatz der menschlichen Stimmen gegen den tobenden Lärm der Instrumente, der noch so eben an unserm Ohr vorüberbrauste, ist von wahrhaft ergreifender Wirkung. Nachdem das „*Et exaudi nos in die qua invocaverimus te*" in derselben Weise (beide Sätze in reinem Stil mit trefflicher Stimmführung) mit der übermütigen Antwort des Chors verklungen, ruft Fidès im Recitativ, immer noch ohne alle Begleitung aus: „Der Herr erhalte den König, den Propheten, sagen sie?" — und auf den letzten Ton dieser Frage (zweigestrichenes *d*) fällt das einzige Instrument ein, das hier den grausartigen Eindruck zu vollenden im Stande ist, die Orgel. Mit dem Dominantaccord von *Es* wirft sie auf einmal ihre mächtigen Klänge aus der Tiefe des Kirchenschiffs daher und während sie in *Es moll* beginnend über ein einfach edles Motiv fort präludirt, schildert Fidès den grausamsten Fluch auf den Propheten:

„Grand Dieu, maudis son pouvoir!
Et qu'erreur, misérable et proscrit
Il soit chassé sur la terre
Et que dans le ciel il soit maudit!"

Auf ihr letztes „Verflucht!" hält sie inbrünstig und bittend das *Domine salvum fac regem* von neuem *pp a Capella* zu ihnen her. Aber Fidès hegt nur Ein Gefühl, der Gesang dieser Priester ist ihr ein Greuel, die Klänge der Orgel kühlen nicht mit ihrem Hauche die Wunde der Mutter, sie schüren nur ihren Brand, und mit aller Glut der Leidenschaft, welche diesmal die Orgel, ohne aus dem Charakter des Präludiums herauszutreten, mit grellern Modulationen be-

gleitet, ruft sie den göttlichen Schutz für Bertha's, „einer andern Judith“ fanatischen Entschluss an;

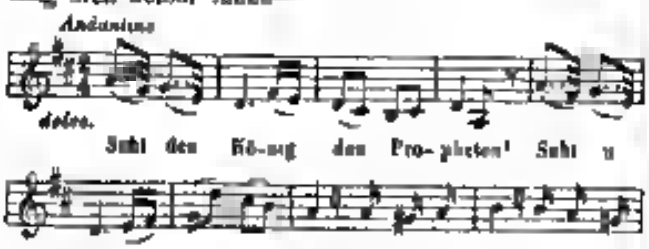
Vaut di leur vos frappe li saint!
Dieu lui-même permet ces trépas,
Vaut le Seigneur vendant ton bras!

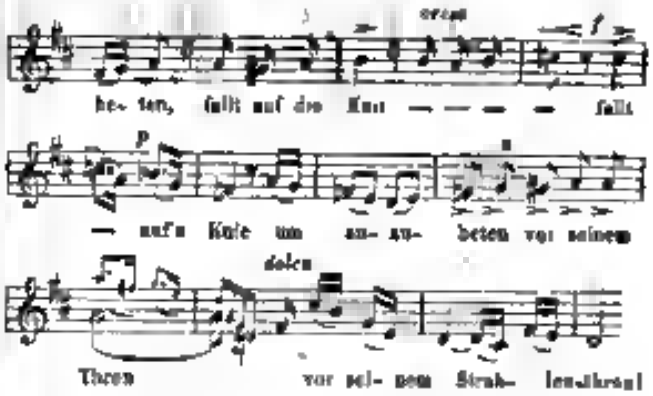
— während vom Altar her zu den letzten Versen das *Domine salvum fac regem* im Pianissimo einen Orgelpunkt auf der Tonica von *Ges dur* verhellt. Fides sinkt erschöpft wieder auf die Kniee rechts im Vordergrunde, zu einer Säule des Domes.

Conception und Ausführung dieser Scene sind meisterhaft, die Musik steht ganz auf der Höhe der Situation; über dem Kirchengesang von Männerstimmen (denn nur diese singen in Soli und Chor das *Domine*) und über dem Orgelklang eine einzige Frauenstimme in leidenschaftlicher Aufregung — eine leuchtende Fackel, deren Glut auf dem durch mild und gleichbewegten Meere sich wiegt; aber wir ahnen, wie bald die empörten Wogen ihren Gemmen den Abglanz hin und her schleudern und ihren blutrothen Feuerstrahl in grauenvoll wechselnden Bildern zurück werfen werden.

Noch einmal fesselt uns der sanfte Flötenton der Orgel, die in einem fast durchweg zweistimmigen, durch synkopirte Noten sich in einander rankenden Vorspiel den folgenden Huldigungschor in *D* dur einleitet und die Prozession begleitet, welche dem gesalbten und gekrönten Johann von den Stufen des Kirchenschiffes herab nach dem Vordergrunde her voranschreitet. Chorknaben eröffnen den Zug, junge Mädchen streuen Blumen auf den Weg des Propheten, das Volk drängt sich zu beiden Seiten nach vorn. Fides bleibt in Schmerz und Gebet versunken auf den Knieen und vernimmt nichts von dem, was um sie her vorgeht.

Es ist eine schöne Idee des Componisten, dass er die Huldigung zuerst von Kinderstimmen aussprechen lässt (*Mezzo-Soprano* und *Contralto unisono*), zu deren einfach schöner Melodie nur am Schlusse Frauenstimmen dreistimmig die Harmonie füllen. Der Gegensatz zu den Männergesängen der vorigen Scene ist von wohl berechnetem Eindruck. Die Melodie mag sich selbst lehren:





Einen wunderbaren Reiz verleiht hier die Begleitung der Orgel, deren Figuren sich fast durchweg über derselben hinziehen,

wozu nur hier und da das Pedal den Grundton und sehr beschränkte Glockenton die Dominante angiebt.

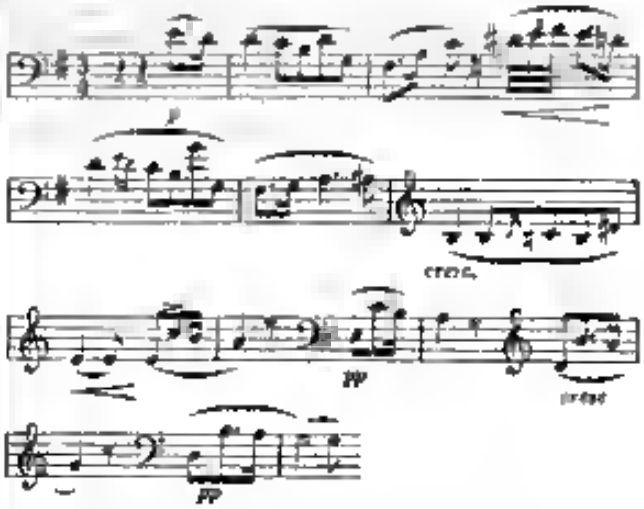
Nach einem kurzen Zwischensatze, in welchem zwei Chorknaben unter Begleitung des Streichquartettes einige Takte abwechselnd Solo singen, tritt die obige Melodie in vollem Chor mit ganzem Orchester und allen Registern der Orgel (vierhändig) ein, wobei Johann im prachtvollen Krönungsornate auf dem erhöhten Chor der Kirche im Hintergrunde erscheint. Beim Schlusse des Gesanges fällt Alles auf die Kniee, Johann allein steht; er steigt in Nachdenken versunken die Stufen herab — noch tönen die Klänge in sein Ohr, er sind dieselben, die er einst im Traume vernommen (Akt II), er fühlt den Glauben auf seinem Haupte, und während die Orgel allein in einfachen Gängen nach dem Schlusse moduliert, ringt sich aus seiner Brust das leise Wort der Prophezeihung und ihrer Erfüllung: „Johann! Du wirst König — so ist es wahr — ich bin der Erwählte, bin der Sohn des Herrn!“

Aber bei dem ersten Laut von Johanns Stimme erhebt das Weib, das einsam an einer Säule kniet, ihr Auge scheint es fragen: Herr! sollen die Todten reden? Sie horcht auf, sie erhebt sich — sie sieht in und der Prophet sieht auf recht — sie schwankt nach ihm hin, ein Schrei „Mein Sohn!“ und allen fährt mit Entsetzen auf. Johann will auf

seine Mutter zustürzen, aber Mathieu hält ihn zurück. „Wenn Du sprichst — ihr Tod!“ Dies Wort und das dumpfe Echo des Chors „Ihr Sohn!“ (Cis, ris, ris in Bass, Tenor und Sopran unmittelbar hintereinander) bringt ihn zur Besinnung; er behauptet die Bewegung seines Innern und fragt mit erzwungenem Gleichmuth: „Wer ist diese Frau?“

„Wer ich bin?“ ruft Fides vor Schmerz bebend, „ich bin die Armen, die sich gehören, die dich beweint hat, die nichts liebt auf Erden als dich — und Du verleugnest mich!“ — Nun beginnt es im Volke zu gähren: die Einen erfassen Staunen, die Andern Zorn und Entsetzen; die Bürger rufen drohend: „Wie? der Erwählte, der heilige Prophet ein Betrüger?“ — Die Wiedertäufer erbäumen vor Wuth ob der Lästerung des Weihen, „so lange duldest Du die Schmach, gib sie uns Preis!“ — Das Volk schreit Wehe über ihn, wenn er schuldig! und die von allen Seiten empörten Wogen drohen über den Häuptern des Prophetin und seiner Mutter zusammen zu schlagen. — Von der grausenvollen musikalischen Bearbeitung dieses furchtbaren Auftritts durch Beschreibung auch nur eine entfernte Idee zu geben, ist unmöglich: in wunderbarer Harmonie sind die drei verschiedenen Chöre durcheinander geflochten, überall Gluth und Leidenschaft und doch besonnene, meisterhafte Beherrschung der Massen.

Schon haben die Wiedertäufer ihre Schwerter über Fides Haupt, Johann in furchtbarer Sammlung sieht ihren Tod vor Augen: da zuckt ein Strahl von Hoffnung durch seine Seele — ein ein Wunder kann beide retten, und dies Wunder, es liegt es in die Hand der Mutterliebe. Entschlossen gelöstet er hält und die Wüthenden senken die Schwerter: „Rührt nicht an ihr Haupt, seht ihr nicht, dass Wahnsinn sie umnachtet?“ Er nähert sich ihr langsam: „möge das heilige Licht des Herrn dich erleuchten!“ Die greifen Modulationen bei diesen Worten, von *c* durch *fis*, *d*, *es*-, *e*- und *b*-*dur* nach *d*-*dur* in tremolirenden Accorden der Saiteninstrumente in höchster Lage, malt die Beangstigung der Seele, die eine Entscheidung, einen Ausweg sucht und kaum weiss, wie sie ihn finden soll. Noch jenne Worten erschweigt jeder Laut und jeder Klang: nur das zweite Fagott allein steigt von *d* nach *D* die *G moll*-Scala wie einen Grabhügel hinab. Johann gebietet der Mutter: „Sinkt auf die Knie!“ Fides wendet sich unwillig ab — da erklingt in den Violoncellen eine Melodie wie eine aus der Tiefe des Herzens kommende Bitte:



die Sprache der Töne beginnt da, wo die Sprache der Worte verstummt: Johanna hat nichts in seiner Macht, um die Mutter zu bewegen, als seinen Blick, und dieser und die Töne sagen ihr: „Die Liebe allein ist des Opfers fähig — einst gab ich die Braut für die Mutter hin, so entsage Du jetzt dem Sohne, auf dass er lebe und dich rette!“ — Und sie fühlt ihre Seele wunderbar ergriffen, sie kann nicht widerstehen, es sieht sie nieder auf die Knie. „Liebtest Du diesen Sohn,“ fragt nun Johann, „dessen Bild Du in mir siehst?“ — „Oh ich ihn liebte!“ — „Nun wohl, so richte Dein Auge auf mich — und ihr Alle steht euer Schwerter: wenn ihr Sohn ich bin, sprosst zu, hier ist meine Brust!“ Bei dieser furchtbaren Aufforderung, die in den kräftigsten Tönen der Tenore (*d*, *e*, *g*,) durch die tremolirende Bewegung des Orchesters hindurchschlägt, erklingt im sinnigsten *forte* die ähnige Melodie der Celli, von zwei Fagotten und zwei Hörnern verstärkt — ein herrlicher Gedanke, denn während der Wart des Propheten die Dolche der Wiedertäufer auf einen Brust ruft, führen die Töne jener Melodie immer lauter, immer dringender die Mutter zur Erhörung, zur Entsagung an. — Bei dem Schlusse des Fortissimosatzes (auf *C dur*-Accord) zücken die Anabaptisten ihre Dolche auf Johann: tiefe Clarinetten und englisches Horn ertönen *pianissimo* im *As dur*-Sextaccord. „Bin ich Dein Sohn?“ fragt Johann mit leiser bewegter Stimme. — Posaunen und Hörner *pp*. *A dur* Sextacc. während dessen die Stimmen des Chors kurz auf einander wie mit verhaltenem Athem „O sprich! o sprich!“ dahin hauchen. Noch einmal dieselbe Frage und dieselbe Lust bangster Erwartung (in *B* und *H*-*dur*), da setzt die Oboe

ganz allein das hohe *h* ein, das einen Takt lang verhallt, Fides erhebt sich, im tobenden Gemenge der Geigen erklingen wiederum dieselben grellen Accorde folgen, welche vorher den Seelenkampf Johanns bei den Worten „der Herr erlauchte Dich" malten, und sie wirft, kaum der Sprache mächtig, in abgebrochenen Lauten dazwischen „ich täuschte mich — das ist nicht mein Sohn — nein!" — bis die erschütterte Seele mit der Kraft, die auch ein ungeheurer Schmerz gibt, in den schreienden Ruf ausbricht: „Nein, nein! ich habe keinen Sohn mehr!"

Die Mutterliebe hat das Wunder vollbracht. Das Volk bricht in feenhafte Freude aus, deren Ausdruck den Componisten wohl absichtlich des Contrastes wegen eine etwas unedle Farbe gegeben hat. Denn gar ergreifend fällt mitten in diesen rohen Jubel (*G dur*) das *Domine salvum fac regem* mit voller Orgel in *B dur* ein, und dringt auf dieser Tonart verweilend noch zweimal durch das tobende Jauchzen der Menge bis zu sich mit der Hauptton-art vereinigt und in mächtig schwellenden Accorden mit dem allgemeinen Chore zugleich schliesst. Der Vorhang fällt.

Der Eindruck, den dieses eigenthümliche Finale beim ersten Male des Hörens auf uns macht, ist so gewaltig, die dramatischen und musikalischen Mittel des genialsten Effekts greifen so mächtig in unsere Seele, dass es schwer ist, dem Auf- und Abwogen der Gefühle Stand zu halten oder gar sich Rechenschaft davon zu geben, um ein Urtheil festzustellen. Wer es aber wiederholt hört, wem dieses öftere Hören oder eine gründliche Einsicht in die Partitur dazu befähigt hat, der Musik zu folgen und die Intentionen des Componisten sich zum Bewusstsein zu bringen, der wird in diesem Finale eine der grossartigsten musikalischen Kunstwerke, die je in dieser Gattung geschrieben sind, erkennen, und von hoher Achtung vor dem Schöpfer desselben durchdrungen werden.

Kritische Briefe.

II.

Lebenslust.

„Sing ich der Blumen reizenden Duft,
Hat du es, Lenz, der freudig mir ruft?
Wohl ist es Blüthenlust, was mich begrüßt,
Knospe der Lebens, die hold mich entzückt!
Lieblicher Kleinen jauchzender Chor
Hebet zum Himmel die Stirn empor,
Tummelt wie Blumen zur Sonne auf,
Nascht nach des Bienen im blühenden Lauf.
Kronenglanz lacht uns nicht immer so mild
Drohender Darbel den klaren umhüllt,
Stürme verwehen den Blüthenkranz,
Rasen verwüstet den fröhlichen Tanz
Wonne der Jugend, ein Traum bist du!
Wahret sie holde, sie schwindet im Nu,
Kraftes gewährt das Leben noch viel,
Gönnet der zitternden Blüthe ihr Spiel."

Das, geehrtester Herr Redacteur, sind die Textesworte der Composition für Chor und Orchester von *F. Geyer*, von deren Besprechung in meinem vorigen Briefe mich der Name des Gedichtes abwendig gemacht hatte. Ich glaubte nicht, dass in demselben von einem „jauchzenden Chore lieblicher Kleinen, welcher wie Blumen zur Sonne aufraumelt" die Rede sei. Man kann diese Kindszeit reizend finden, man kann auch aus pädagogischen Gründen es für gut halten sie möglichst zu verlängern, aber kein Mann wird sich nach jener Lebensepoche zurücksehnen, denn das eigentliche Leben beginnt für ihn erst da, wo es ihm erlaubt ist, wenn auch im engsten und beschränktesten Kreise mit Selbstbewusstsein zu wirken und zu schaffen. Diese Betrachtung führt mich zur Frage, ob dies Gedicht, ganz abgesehen von seinem literarischen Werthe oder Unwerthe, geeignet war für Chor und Orchester, d. h. mit Anwendung der körperlichen musikalischen Mittel und Kräfte componirt zu werden? Den Chor sollte man vollends, wenn man ihm das Orchester zugesellt, eigentlich nur dann anwenden, wenn man ihn etwas sagen zu lassen hat, was gleichsam von einem ganzen Stück Menschheit gefühlt und ausgesprochen werden kann. Diesen Vielen gemeinsam und gleichzeitig Durchdringende haben auf religiöser, sittlicher, auch auf wenn ich so sagen darf korporativer Grundlage (Krieger, Jäger, Landleute u. s. w.) beruhen, so kann der Ausdruck allgemein menschlicher Empfindungen sein, es kann auch durch einen jener Vorzüge erwirkt werden, welche, wie z. B. ein freudiges oder schreckliches Naturereigniss, die Menschen in Masse afficirt. Stets aber muss die dichterische Einkleidung bei aller Schönheit der Form möglichst einfach bleiben und das Wort muss der Empfindung rein und unmittelbar aussprechen. Ich werde mir ein andermal erlauben meinem Herzen Luft zu machen über die allzu poetischen wie prosaischen Wahrheit Hohn sprechende Wahl gewisser Gedichte zu Chorcompositionen, wie sie uns allzu häufig vorkommen und kehre für heute zum Geyer'schen „Lebenslenz" zurück. Dass „die Wonne der Jugend ein Traum sei" und dass „das

Leben viel Ernstes gewährt," binnen wohl alle an einem Chore Theilnehmende zugestehen, wenn auch viele derselben selbst noch in jenem Traume befangen sein und nicht viel Ernstes erlebt haben mögen. Der Weg aber, auf welchem der Dichter zu diesen Aussprüchen gelangt, ist schwerlich von der Art, dass viele ihn gleichfalls wählen oder finden würden. Zuerst hält er seine Kinder, die im Freien herumlaufen, für duftende Blumen, welche den Lenz verkünden — es ist dies jedenfalls eine mehr subjective Anschauung. Dann greift er zu allerhand eigenthümlichen Wendungen um diese Frühlingsboten zu beschreiben und stellt, namentlich um ihr erhaelles Verschwinden anzudeuten, die verschiedenen Bilder neben einander, indem er davon spricht, dass „der Himmelsglanz nicht immer so mild lacht und der Rasen den fröhlichen Tons vermisst." Es bedarf wohl keiner weiteren Ausführung um hier zu machen, dass Ideengang und Ausdrucksweise im „Lebenslenz" nicht wohl den Gedicht zu einem solchen stampfen, welchen füglich einem grossen Chore (unter Mitwirkung des Orchesters) in den Mund gelegt werden darf, höchstens würde man dasselbe, wenn man durchaus über eine Singstimme hinausgehen wollte, zu einem 4stimmigen Liede benutzen können. Indem soll in dieser Beziehung mit Herrn *Geyer* nicht weiter gerechtet werden, hat er in der Wahl seiner Texten einen Missgriff begangen, so ist es ein Missgriff der Liebe — das Gedicht gefiel ihm, regte ihn an, begeisterte ihn wohl gar —

So ein verliebter Thor verpufft
Euch Sonne, Mond und alle Sterne
Zum Zeitvertreib dem Liebchen in die Luft.

Was ist daneben ein Chor und ein Orchester, welchen der Componist seiner gelichteten Poesie zu Füssen legt!?

Sehen wir uns nun an wie der Text im Einzelnen behandelt worden. Aus drei verschiedenen *Tempi* ist das Musikstück zusammengesetzt, im ersten sind die Worte bis „im eilenden Lauf" enthalten, die vier folgenden Zeilen bilden die Grundlage zu Nr. 2, die vier letzten zu Nr. 3. Auf den ersten Anblick wird es einem klar, dass der Tonsetzer um seiner Composition eine Ausdehnung zu geben, welche zu den aufgebotenen Mitteln in einigem Verhältnisse stehe, zu einer ganz ungebührlichen Wiederholung des Verses hat seine Zuflucht nehmen müssen. Es ist Unsinn gegen jede Wiederholung zu componirender Textesworte zu eifern, die Vokalmusik würde sich selbst aufgeben müssen, wenn sie dieses Vorrecht einer gewissen urhaelen Wahrheitstheorie zu Liebe aufgeben wollte. Zum innersten Wesen der Tonkunst gehört es gerade, eine reine einfache Empfindung zu vollkommenstem Genügen auszudrücken, und wenn eine solche Empfindung vom Dichter nur in kurzen Worten ausgesprochen ist, so muss sie der Componist eben wiederholen, bis er ihren Inhalt musikalisch erschöpft hat. Aber eben so sehr liegt es auf der Hand, dass nicht jeder Text der Musik zu solchen Wiederholungen Veranlassungen gibt und dass dergleichen an einem Orte eben so falsch, als am andern tief gefühlt erscheinen kann. So z. B. ist es gewiss nicht zu rechtfertigen, wenn Herr *Geyer* im ersten Satze seiner Composition dreimal, (am Anfange, in der Mitte und gegen Ende desselben) die Verse bringt

„Sag ich der Blumen reizenden Duft,
Hast du es Lenz, der freudig mir ruft?

Vielleicht konnte die Frage zu Anfang wiederholt werden, aber nachdem sie so vollständig beantwortet, durfte sie nicht mehr wiederkommen. Man liebt Lenz anzurufen, aber mein Gott, wir wissen ja und Sie wissen es besser als wir, was für ein Blüthenflor gemeint ist, warum fragen sie denn so oft? In der Behandlung der Worte „Lieblicher Kinder jubelnder Chor, hebet zum Himmel die Blüthe empor, Tausend wie Blumen zur Sonne auf" ist es störend, dass Zwischenspiele des Orchesters diese streng zu einander gehörenden Verse auseinanderreissen, so wie andererseits der breite Schlussfall auf die Worte „im eilenden Lauf," (man mag auf Wortmalerei so wenig wie möglich gehen) doch allzu wenig passen will.

Wenn es in diesem ersten Theile den „Lebenslenzes" mehr die Form der Textbehandlung zu nennen ist, mit welcher man nicht einverstanden sein kann (denn die vorgeführten Bilder sind, einige sentimentale Anwendungen ausgenommen, Seite 5 unten, Seite 9 oben, charakteristisch genug in Tönen wiedergegeben), so fängt der zweite Theil *Maestoso* mit einem argen Verstosse gegen die innere Wahrheit der Worte an. Der Vers „Himmelsglanz lacht uns nicht immer so hold" bildet offenbar den Anfang der elegischen Betrachtungen, welche von hier an im Gedichte vorherrschen; davon ist aber in der Musik gar nichts angedeutet. Das Wort „Himmelsglanz" wird zweimal in glanzvollster Weise ausgerufen, zweimal werden die Worte „lacht uns nicht immer" so gesungen als wenn es hiesse, lacht uns auf ewig, und erst dann wird eine Art von Uebergang zu den bewegteren Rhythmen gemacht, welche die Worte „drohenden Dunkel" sie begleiten. Es ist gerade wie wenn man die Worte „Du liebst mich nicht ein bischen" in Musik zu setzen

hätte, und sie mit den süssesten Tönen umkleiden wollte, weil es im Anfang heisst Du liebst mich! Aber „nun bedenke das Ende" eines Satzes, wenn man Worte und nicht Wörter componiren will. Höchst auffallend ist auch in diesem zweiten Tempo die Vorliebe, mit welcher der Vers „Rosen verwinset den fröhlichen Tanz" behandelt ist, er wird mehr als alle anderen, wohl ein halb Dutzend mal wiederholt. Ein so gefühlvoller Raum mag alle Theilnahme erregen und erwecken, aber — zuviel ist zartes und „die Stürme" verdienen gewiss den Vorzug.

Der dritte Satz *Presto agitato* ist in rein musikalischer Beziehung jedenfalls der gelungenste, er ist inbrünstig und fliessend. Von der ernst wehmuthigen Stimmung, welche aber in den Worten „Wonne der Jugend, ein Traum bist du" liegt, ist in den Tönen nicht viel zu verspüren. Der Componist hat auch hier sich mehr an die „Wonne der Jugend" gehalten, als an das was darauf folgt, wie er denn auch das ganze Tonstück mit einer Art von Fanfare, von Tusch auf diese Wonne schliesst. Wohl ihm, dass diese Auffassung es ist, welche ihm ein göttliches zu singen erbeint.

Was dem kleinen Werke, das es manchen hübschen Zug enthält, mehr schadet, ist die durchgehende und nur in wenigen Takten vermiedene homophone Behandlung des Chors, dessen vier Stimmen sich beinahe immer in gleichen Rhythmen bewegen. Eigentlich ist es nur ein Takt, in welchem eine Art von selbstständiger Stimmführung herrscht, der (Seite 5), wo der Tenor auf das Wort „machzender" einen kleinen Lauf hat, welcher sich Seite 8 im Basse wiederholt. Ob es aber nicht den Männerstimmen zu viel zugemuthet ist, eine solche Stelle in schnellem Tempo *pp.* mit Grazie zu singen, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Da ich nun einmal von einzelnen Details spreche, muss ich noch erwähnen, dass die Weise, in welcher die Worte „sie erbwindet im Nu" komponirt sind, gerade das Entgegengesetzte von dem meint, was sie meint sollen — es ist nämlich ein *crescendo*, welches in einer entfernten Tonart beginnt und mit dem brillantesten Eintritt der Hauptton art endigt. Das „im Nu" ging noch, aber ausserdem macht eine solche Steigerung auch der Tonika den Eindruck des Erscheinens, nicht des Verschwindens. — Im Orchester schienen dem Klavierauszuge nach zu urtheilen manche graziöse und effektvolle Stellen zu sein, wie dieselben im eigentlichsten Sinne des Wortes instrumentirt sind, ist freilich daraus nicht zu ersehen.

Der Componist wird richtig finden, dass ich sein Werkchen ungehörlich analysirt oder gar dissecirt habe — indem Herr G. handhabt ja selbst schon seit längerer Zeit das kritische Anatomirmesser — ich wünsche und hoffe, dass er zu Gegendienesten gern bereit sei.

Erlauben Sie mir, Herr Redacteur, ihnen, ehe ich diesen Brief schliesse, noch von einer neuen Melodie von *Hauptmann* für Chor und Solostimmen zu sprechen. Das Kräuseln mag, wie eine starke Cigarre, ein rigenthümlich belebender Genuss sein, wohler thut es, sich an Schönem zu erfreuen und an ihrem zu reichen. Lesen Sie die Worte dieser Melodie durch, Verehrtester, und spielen Sie sich dieselbe dann vor — welch eine edle, ungeschminkte, treue Auffassung des Textes! Welche Abrundung im Ganzen und im Einzelnen! Jede Stimme wie wundervoll und sangbar! wie rein und natürlich die Drücken ihre auch jedes einzelnen Wortes! Der Wechsel zwischen Chor und Solostimmen, zwischen einfacher und vierstimmiger Behandlung, wie richtig und geschmackvoll! Es sind keine ungeheuerlichen Neuheiten in dieser Composition, keine unerhörten Combinationen sind es, welche der einzige, fein und tief gebildete Componist uns bietet — aber er gibt uns etwas Wahres, Schönes, in seiner Art Vollendetes — und das bleibt ewig neu!

Ergebenst grüsst Sie Ihr

Köln, den 21. Sept. 1850. *P. H.*

Nekrolog.

In Italien ist am 28. Juli Stefano Pavesi gestorben und mit ihm der letzte Zögling und die letzte Stütze der alten italienischen Schule. Er war zu Crema im J. 1781 geboren, studirte in Neapel im Conservatorium *San Onofrio* und hatte den berühmten Greuer Gluck, den Componisten Piccini auch zum Lehrer. Bis zum Jahre 1818 führte er das unstete Leben der Componisten seines Vaterlandes, indem er von Stadt zu Stadt reiste, um in Neapel, Mailand, Turin, Venedig Lieferung Werke für das Theater zu schreiben und aufführen zu lassen. So wurden ungefähr 19 Opern, theils ernste, theils komische von ihm gegeben und meist mit glänzendem Erfolg, bis die neuere Schule auf ihr Haupt Rossini sie verdrängte. Zu den besten gehören Ermione oder die Vestalin, *Fingal*, die Chernesker, *Trojano*, *Tancredi*, *Elisabetta* (beide von Rossini wiederum bearbeitet), die Amazonen, Antigone, *il Servo padrone*, *la festa della rosa*, *Ser Marcantonio*, u. s. w.

Genährt von den Lehren und Vorgängen eines Pergolese, Durante, Cimarosa und Paisiello verschmähte oder versuchte er es nicht, gegen den Andrang der Rossinischen Schule und gegen die Herrschaft eines neuen Opernstile anzukämpfen. Seit 1818, wo er in seiner Geburtsstadt zum Domcapellmeister ernannt wurde, zog er sich ganz vom Theater zurück und widmete sich ausschliesslich der Kirchenmusik und ihrer Leitung. Sein Talent zeigte sich auch hier immerhin fruchtbar und er soll fast eben soviel Compositionen für die Kirche als Opern hinterlassen haben und unter ihnen solche, die in Italien als Meisterwerke benutzt werden. In Frankreich wurden seine Opern früher häufig gegeben, auch hörte man seine Arien eine Zeit lang in den Concerten vor. In Deutschland sind seine Sachen weniger bekannt geworden, doch sollen einige seiner Opern z. B. *Ser Marcantonio* in Wien zu ihrer Zeit sehr gefallen haben.

Seine Landsleute rühmen seine Bescheidenheit, seine Rechtlichkeit und hingebende Aufopferung für seine Freunde. In den drei letzten Jahren seines Lebens war er sehr leidend. Sein ganzes Vermögen hat er an milde Stiftungen und musikalische Anstalten vermacht. Sein Begräbniss begingen die Mitglieder des Orchesters und den Musikcorps der Bürgergarde feierlich; den Sarg trugen die Sänger des Domchors.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin, 26. Sept. Vorgestern hatten wir das grosse Genuss einer untrefflichen Aufführung des Elias von Mendelssohn unter Leitung unseres F. Hiller zu hören, noch zwar in dem Saale des Gürzenich, dessen Zahlen nun um mehr als tausend Menschen besetzt war. Es war dies das dritte von den Sommerconcerten, welche die musikalische Gesellschaft in diesem Jahre ins Leben gerufen hat, um dem grossen Publikum durch sehr mässige Eintrittspreise die Theilnahme an Concerten zu erleichtern und so den Sinn für klassische Musik zu wecken und zu nähren — ein Unternehmen, welches hier grösste Anerkennung und den Dank aller wahren Kunstfreunde verdient. Gewöhnlich bedarf Ersten Dank haben wir durch den Beifall nur die ausübenden Künstler und Dilettanten zu (und wir wollen ihn ihnen auch wahrlich nicht schmälern), diejenigen aber, welche nach der Anordnung und Einrichtung des Ganzen zu ziehen, pflegen leer auszugehen! Und doch sind sie es, welche der musikalischen Aufführungen überhaupt möglich machen, welche allein in der Liebe zur Kunst den Aufmunterung finden, ihre Zeit und Thätigkeit mit Aufopferung der guten Sache zu widmen und die vielfachen, oftmals selbst verdrießlichen Mühen nicht zu scheuen, welche mit der Veranstaltung und äusseren Leitung von dergleichen Unternehmungen stets verbunden sind. Mögen die Männer, welche an der Spitze der musikalischen Vereine unserer Stadt stehen, zu dem immer besseren Gelingen ihrer Bestrebungen, wie es sich gegenwärtig offenbart, ihren Lohn finden! Ueber das Künstlerische der Aufführung nächstens mehr.

Paris, 15. Sept. Am 2. Sept. ist die grosse Oper wieder eröffnet worden. Auber's *Erfurt* *pièdegen* kann vor dem 1. October nicht gegeben werden, man hat sich also mit Donizetti's „Favorita" begnügt, welche durch die Alboni bereits in sechs Vorstellungen ein überfülltes Haus gemacht hat. — Im Theater der komischen Oper nicht AC. Adam's „Giralda" noch immer reichlich aufhältlicher hier Beachtung und Beifall derselben. — Der berühmte Pianist Ab. Mannelli ist gegenwärtig hier und hat sich gestern vor einer ausgewählten Zahl von Dilettanten zu Erard's Saal hören lassen. Thalberg und Sophie Dörrer bereisen hier Norden von Frankreich, sie haben hier hintereinander in Burlogne Concerte gegeben. Nach ihnen ist Grisi von hier gekommen und hat ebenfalls ein ungeheures Publikum gehabt, wo denn überhaupt die Liebhaberei an Concerten in den Provinzen ganz ausserordentlich zunimmt, während in Paris fast das Gegentheil statt findet.

In Frankfurt a. M. fand am 5. Sept. die erste Vorstellung von Gounod's „Die Kreuzfahrer" statt. Es gehört viel scenischer Pomp zu der Aufführung der Oper. Die Musik ist anders, geschickt gemacht, aber nicht sehr ergiebig. (Signale.)

Zu Koburg wurde am 25. Aug. Löwe's Werk „Die Siebenschläfer" zum dritten Male, noch zwar diesmal in der Heiligenkreuzkirche aufgeführt, unter Leitung des Concertmeisters Schrb.

Würzburg, 14. Sept. Gestern veranstaltete Hr. L. Friedr. Walz, Kapellmeister des hiesigen Theaters, im Theater unter Mitwirkung des Personals des Theater-Orchesters, unter Zuziehung der Musikchöre des 9. Inf.-Reg., der Artillerie und der Landwehr ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert. Zur Aufführung kamen Ouvertüre zu Oper *Tell* von Rossini, „O Isis und Osiris" von *Mozart* — worin unter reicher Begleitung Hr. *Thomasczek* seine sehr kräftige Bassstimme geltend machte — *Krönungs-Marsch* u. *d. Propheten* — vom Chor Orchester und dem Musikchore der Artillerie ausgezeichnet vorgetragen — *Romanze der Fidelio* u. *d. Propheten* — von Frau *Hamm* vortrefflich gesungen — und Beethoven's herrlichen Tongemälde „*Die Schlacht von Vittoria*," welches durch seine präzise Aufführung dem Concerte einen besonders Werth verlieh.

Außer obigen Originalwerken hörten wir noch folgende von der Composition des Concertgebers: „*Die wahren Ritter*" Männerchor mit Begleitung der Blechharmonie, *Marsch* *forlière* zu Ehren der bei *Idstedt* gefallenen Schleswig-Holsteinischen Helden und „*Dem Muthigen gehört die Welt*" Männerchor mit Begl. des Orchesters der Schleswig-Holsteinischen Armee gewidmet.

Sämmtliche gelungen ausgeführte Pieces erfreuten sich lebhaften Beifalls des zahlreich versammelten Publikums, namentlich auch die Tonwerke des Concertgebers, besonders der Trauermarsch, welcher in der That ein tiefgemütlich gedachte und vortrefflich ausgeführte Composition bezeichnet werden muss. Ebenso ist der Männerchor „*Dem Muthigen gehört die Welt*" eine kräftige und schwungvolle Composition. Auch in Rücksicht wurden diese beiden Stücke sehr gütig aufgenommen und erlebten während der Anwesenheit des Componisten häufige Wiederholungen.

Man bittet in dem Notensatz von No. 12 folgendes zu berichtigen:

S. 90 Notenzeile 2: Punkte statt Strichen zu setzen.
S. 93 Notenzeile 3: im ersten Takt a statt a. Im zweiten Takt kein Tenin, sondern die 2 letzten Noten als 1/16 r 1/32.
S. 94 Notenzeile 2 Takt 3: e statt h. — Zeile 3 in der zweiten Stimme ein die Achtel, f ein Viertel.

Digitized by Google

Neu bei W. Damköhler in Berlin.

Bertoni, Miserere Durit „Cos unodom erea" (Gieh Herzensreiaheil) mit Pfte.-Begiriiong (Orion nrr v C Klage Nr 8)	12½ Sgr
Cherubini, Sechs Duvert. zo vier Händen gesetzt von Klage Nr 3, 4	à 20 „
— dito dito Nr 5 (Ludwirka)	15 „
Conradi, Aug., Rrreda-Prika für Pfte op 10 (Nrnrnin Breitner Lieblingstänze Nr 6)	5 „
— Fünf Lirdrr für Sopran oder Tenorr mit Pfte op 17	15 „
— Fantrisie brill et facile sur drn thémes de „Lucia de Lammermour" pour Pianu op 61	15 „
— Fantasrir brill sur den motifr du „Marie ou la fille du régimrnt" pour Pirnu op 60	17½ „
Hasse, (il Sasrune) Quintetti a d Oratorium „Die Pilgrimme" (I Pellegrini) mit Pfte Begl (Orion Nr 4)	15 „
Haydn, Jos, Symphonien für das Pianoforte zu zwei Hardrn gerrtzt von C Klage Nr 8	20 „
Marini, Vrrartie (Sopran) „Si inquietes" (Arhiest du drr Sündrn) mit Pfte Brgl (Orion Nr 3)	10½ „
Mayer, Charles, Nortorne pnnr Pianu op. 136	10 „
— Grand Tucrnin de Bravnre ponr Piano op 137	12½ „
— Grand Schrrzo Etude ponr Pianu op 138	22½ „
Schmezer, Elise. Virr Liedrr für rine hohe Stimme mit Pfte. op. 10	02½ „
Schulz, Ferd Ir dir Frrne, Lird für Alt odrr Bass mit Pftr op. 10	10 Sgr

Neue Musikalien
im Verlage von Ed. Bote & G. Bock,
Königl. Hof-Musikalienhändler in Berlin.

	Thlr Sgr
Armee-Marsch, Königl. Preuss. Nro 50, componirt von Ihrer K. H. der Prinzessin Charlotte von Preussen für Cavallerie-Musik Partitur	20
Blumenthal, J 2 Valses pour le Piano, op 6 Nr 2.	15
Czerny, Ch 8 Harmonie de Salon pour le Piano, op 795 Nr 7. Thème avec Variations	10
— Nr 8 Fantasia appassionata	10
Durn, N. O u Bähr vom Rhein Ballade für vierstimmigen Männerchor op 47	20
Frank, Ed Quintett für 2 Vrl 2 Bratschen & 1 Cello op 15 Partit und Stimmen	4,25
— Ouverture zur Oper „Die Zauberflöte" von Mozart, arrangirt für Pianoforte-Solo	15
Gnschwind, K Jubrrns-Marsch für Pianrl à 2 ms.	12½
Gung'l, Josef Narragansett-Walzer, op. 86, für Pianoforte	15
— für Pianoforte à 4 ms.	20
— für Orchester	1,25
— Souvenirs de Philadelphia, op. 87. Polka für Pianoforte-Solo	7½
— Marsch nach Motiven von „Der Maiblume", op 88, für Pianoforte-Solo	7½
— Dianaliny op. 87 & op. 88, für Orchester	2,—
— Blüthen vom Delaware. Walzer für Pianoforte und Violine, op 89	17½
Kreutzer, C. 2 Lieder für 1 Singstimme m. Pfte.	10
— Das Glöckleln. Lied für drei mir Pfte	10
— Abendfeier für Sopr, Alt, Ten. und Bass mir Pfte Begleitung	20
— 8 Lrdrr für 1 Singstimme mit Pfte	10
Steurlich, C Op 4 Rondo pour Piano à 2 ms	15
— Op 5 Rondo pour Piano à 4 ms mit Vrl	20
— Op 6 Scerto pour Piano à 4 ms	1,—
Voss, Ch 8 Liedrr-Transcriptionen für Pfte. op. 102	
Nr 5. Aus drr Ferne von Dunce	15
Nr 6. Waldrösslein von Wom	15

Im Verlage von **G. W. Niemeyer in Hamburg** sind erschienen

Hamburger Lieblingstänze u. Märsche
für Orchester.

	Thlr
Nr 1 Berens, C., Lagrrprika	½
„ 2 — Elbpavillonpolka	¾
„ 3 Wollerstein, Ant., Hansenlenmarsch	¾
„ 4 — Frrihrlirmarsch	1
„ 5 Häring, Vrrgiarmin drhipolka	¾
„ 6 Cunthri, A. M., Brantlanrn	1½

Dieselben f Pianu zu 8 und zu 4 Händen à 5—15 Ngr

In unserm Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehrn

Allgemeine Musiklehre
Ein Hülfsbuch
für Lehrer und Lernende in jedrm Zweige musikalischer Unterwrisung

von

Adolf Bernh. Marx.

Vie ta verbesserte Auflage
Preis 2 Thaler.

Lrigrig, Septbr 1850

Breitkopf & Härtel.

Bei **H. Schloss** rr Köln erschien so eben

Drei Lieder für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Adolf Schlösser.

Op 7 Preis 15 Sgr

Nr 1 Vrrgessenmeinnicht — Nr 2 Klage — Nr 3 Der Troubadour

Ard dirrr Lirdrr vrr wrirdrr Nr 3 ein Prudrur nur Prhrrwrrdr rri, erlaube ich mir ganz hrrrdenn aufmerksam zu machen.

Verantwortlicher Redacteur Graf L. Dischoff Verlag von H. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändlrr u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

No. 14. **Cöln,** den 5. October 1850 **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. — Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Line-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Verdi und die heutige dramatische Musik in Italien.

Die Geschichte der Musik weiss von einigen Kunstfern zu erzählen, welche trotz grosser Convolutionen mehrfach die ihre Werke entstellten, dennoch mit Recht einen gewissen Ruf erhielten, weil Phantasie, und die urhupfeinche Kraft des Talents ihre Fehler und Mangel überschien oder entschuldigen liessen. Aber wir erinnern uns keiner neuerigen Compositionen, die in Ermangelung jener glücklichen Erfindungsgabe, welche allein den Werken der Tonkunst Leben und Dauer gibt, berühmt geworden wäre. Verdi allein scheint bestimmt zu sein, das die gewöhnen Phänomen einer glänzenden und gewinnreichen Laufbahn ohne genügende Berechtigung dazu vor unseren Augen zu entfalten. Seine Originalität der Erfindung ist gerade das, was allen seinen Partituren fehlt, denen nur die Unzahl von Mängeln und Unvollkommenheiten ihren eigenthümlichen Charakter verleiht.

Sonderbar! Es gibt nicht einen einzigen gebildeten und urtheilsfähigen Musiker selbst in Italien, der nicht gestehe, dass man vergebens vollständiger Armuth an melodischen Gedanken finde als in den Werken des Tonsetzers der Opere Ernani — keinen einzigen, der nicht zahlreiche Erinnerungen an andere Componisten in ihnen nachweist, trotz der Mühe Verdi's sie dadurch zu verhüllen, dass er seine Plagiate widernatürlich entstellt, keinen endlich, der nicht die Fehler der Schreibart Verdi's verwirft und ihn als die Hauptursache des gegenwärtigen Verfalls der dramatischen Musik und namentlich der Kunst des Gesanges in Italien betrachtet, eine Thatsache, die klar vor Augen liegt und die Niemand mehr bestreitet. Und trotz alledem ist es ausgemacht, dass die geistreichen Compositeure seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in ihren schönsten Perioden keinen glänzenden Erfolge gehabt haben und dass niemals ein musikalischer Ruf in Italien mehr verbreitet gewesen als der Name Verdi. Ja noch mehr, keiner hat je einen solchen finanziellen Vortheil von seinen Werken gehabt, denn seine letzten Partituren sind ihm mit nicht geringerem als mit 30, 40 selbst mit 50,000 Franken bezahlt worden. In dieser Beziehung bietet das Honorar, welches Rossini zur Zeit seiner Blüthe erhielt, einen merkwürdigen Vergleich; es betrug z. B. für seine Oper *Bianca e Falliero* an etwas wie 8 bis 9000 Franken. Freilich floss ihm das Geld der Gedanken so reich und er schuf so schnell, dass den Unternehmern eine solche Summe nicht zu spärlich für eine Arbeit vorkam, die so wenig Mühe zu kosten schien. Denn Rossini schrieb allerdings die genannte Oper binnen acht Tagen, in dem Theaterbüreau, wo zwanzig Notenschreiber die Blätter der Partitur, so wie sie aus seiner Hand kamen, unter sich vertheilten. Erst nach zwanzig schönen Erfolgen entschloss sich Barbaja in Neapel ihm 12,000 Franken Gehalt zu zahlen für die Direction in *San Carlo* und die Composition von vier neuen Opern jährlich!

Es folgt hieraus, dass eine Oper Verdi's, wie einer der ersten Musikverleger Italiens vor kurzem sagte, zehn Mal theurer als eine Partitur von Donizetti, zwanzig Mal theurer als eine von Bellini, und dreissig Mal theurer als eine von Rossini bezahlt wird *)

*) Und wie viel Mal theurer als eine von Weber, Spohr, Marschner, Wagner u. s. w.? Wir schämen uns, zu nennen.

Man sieht die Preise verhalten sich umgekehrt wie der Werth der Weine!

Diese Erscheinung zu erklären, ist eine schwierige Aufgabe. Unpartheiischer Hellseher vermöchten, dass allein die offenbare Nichtigkeit der jungen Componisten der Jetztzeit die Erfolge Verdis möglich mache und dass bei dem Auftreten eines genialen Tonsetzers, der der dramatischen Musik eine neue Richtung gäbe, Verdi und seine Werke augenblicklich der Vergessenheit anheim fallen würden. Wiewohl diese Bemerkung mir keineswegs hinlänglich eine Berühmtheit zu erklären schien, welche nichts rechtfertigt, so fand ich durch viel weiteres in ihr, nachdem ich in Ricordi's Catalog die ungeheure Liste der Opern durchlaufen war, welche seit zehn Jahren auf allen Theatern Italiens zur Aufführung gekommen und nicht gleich bei der ersten Vorstellung zurückgefallen waren. Keine einzige war mir bekannt; auch hatten wir nichts mehr von ihnen, diese ganze Masse ist auf ewig todt, weil in ihnen allen kein Gedanke war, der Lebenskraft hatte!

Ein solcher Zustand der Dinge ist nicht natürlich bei dem Volke, welches am ersten für die Kunst organisirt ist, in welchem es zugleich mit reichem Gefühl und mit scharfer Fassungskraft begabt ist. Den ungünstigen Einflüssen der Zeit und der Ereignisse muss man hauptsächlich die Entartung der Musik zuschreiben. Diese innerigen Einflüsse haben schon vor einem halben Jahrhundert unter der französischen Herrschaft begonnen. Vor dieser Herrschaft gab es keine nur einigermassen bedeutende Kirche, welche nicht eine musikalische Kapelle und ihren Kapellmeister hatte. Unter diesen letzteren waren viele verdiente Männer, welche für das Theater geschrieben und später eine ehrenvolle Stellung bei den Kirchenkapellen gefunden hatten. Alle verstanden die Kunst des Gesangs, denn mit dem Studium dieser Kunst begann die Ausbildung eines jeden Musikers und besonders des Componisten in Italien. Alle waren tüchtig in der Compositionslehre und bewahrten die Tradition ihrer eines grossen Meisters. Sie eröffneten Schulen, in denen sie Sänger und Componisten bildeten und jene Ueberlieferungen fortpflanzten. Ausserdem entliessen die grossen Conservatorien zu Neapel und Venedig jedes Jahr eingeschulte Künstler. Nun wurden aber die Kirchengüter verkauft, die Stiftungen aufgehoben oder ihr Ertrag für die öffentlichen Kassen eingezogen, die Kapellen grösstentheils aufgelöst, die Conservatorien unter dem Vorwande, dass sie einer Umgestaltung bedürften, geschlossen. Von dem Augenblick an verloren sich die Traditionen, und die ungeheure Fruchtbarkeit an Künstlern, welche Italien so reich an Talenten ersten Ranges gemacht hatte, starkte plötzlich.

Als Rossini zu schreiben anfing, gab es noch viele Sänger, welche in den alten Schulen oder wenigstens durch Lehrer, welche die Grundsätze dieser Schulen fortpflanzten, gebildet waren; aber nach und nach verschwanden sie Alle von der Bühne ohne Ersatz zu finden. Bellini, der in dieser bitterbösen Periode seine Laufbahn antrat, brachte, entweder durch den gedachten Umstand oder durch die brennende Natur seines Talentes bewogen, den dramatischen Gesang auf, dessen Erfolg die Sänger von den langen Ton- und Sonatenstudien auf erwünschte Wege rathend. Donizetti folgte ihm in dieser Bahn, und bald erstarkte die Kraft der Sänger die Kunst des wahren Gesangs. In kurzer Zeit kam man dahin, die Gewalt des Organs als die wesentlichste Eigenschaft der Sänger zu betrachten, man athmete die Stimmen künstlich hinauf und erhielt gemächlich statt der natürlichen, dazu kamen die Erdudungen, des *timbre sombre*, des Tremolitens und dergl., was allen zur Entartung der Natur führen und die Stimmen zu Grunde richten musste. Die Kunst ist schwerlich fähig an die Stelle der Kunst zu singen.

Unter diesen Verhältnissen erhielt Verdi seine ersten Werke für die Bühne, welche er verwaist fand von Rossini, von Bellini, ja selbst von Donizetti, den damaligen der Krankheit ergriffen hatte, welche ihn kurze Zeit nach Aufführung der ersten Werke des Componisten des *Nabucodonosor* dahin raffte. Er trieb die Fehler des declamirenden Gesangs auf die Spitze, erhöhte die Stimmen bis auf ihre höchsten Chorden empor und verpflichtete durch ein System nachlässiger Schreibens vielleicht das Wenige, was noch von der alten Kunst so einzig übrig war. So wurde das Studium dieser Kunst überflüssig und keiner Mensch kümmert sich mehr darum. Da man nichts weiter hinzuthut als eine dröhnende Stimme um das Maule Repertoire hinunter zu schreien, so haben sich die Theateragenten in Trab gesetzt, um den Handel mit weissen Sklaven zu Gunsten der Opernsängerinnen zu treiben. Hören sie auf ihren Entdeckungsreisen einen Schmied, einen Stiefelner, einen Schmied u. s. w. bei seiner Arbeit mit einer wohlklingenden und starken Stimme singen: „Gutes Freund!“ heisst es dann, „wie viel verdienst du im Tage?“ — Hm! eindreihalb Franken. — Willst du lieber vierhundert monatlich verdienen? — Sapperment! sehr gern, aber wie? — Du musst auf's Theater gehen. — Ich bin nicht musikalisch. — Ist

nicht nöthig, komm nur mit und lass uns ein Contrakt machen.* Der Handel wird abgeschlossen, der Seelenverkäufer lässt ihn ein Papier unterzeichnen, wodurch jener sich ihm auf zwei oder drei Jahre verschreibt, und richtet ihn zu einem *Fiscaro*, *Ernani* oder *Macbeth* ab. Binnen zwei oder drei Monaten pfeift man ihm eine Partie ein, wie einem Zeisig sein Lied, und dann verkauft man ihn auf die erste Theaterzeit für drei oder vierhundert Franken, für sechs bis achthundert in der zweiten und so fort je nach den Erfolgen, wobei man ihm den schönen Augenblick seiner Freilassung vorspiegelt, wo er dann je 20,000 Franken für die Zeit des Carnevals, die Frühjahrs- und Herbstzeit für sich selbst verdienen werde. Schon nähert er sich dem ersehnten Augenblick, die Zeit der Ärndte ist da, aber — Dank den Verdischen Opern, seine Stimme ist dahin! Dies ist die Geschichte von so manchem Tenor der heutigen Oper. Sonst schrie man in Frankreich und sang in Italien, jetzt ist es umgekehrt.*)

So haben sich stufenweise die Folgen der Auflösung der Kapellen und der Schliessung der Conservatorien herausgestellt. Allerdings hat man, nach einer Unterbrechung von mehreren Jahren, die letztern wieder einzurichten versucht, aber es ist leichter zu zerstören als aufzubauen. Die Regierungen glauben, es komme nur darauf an, Beiräthen und Commissionen zu ernennen, Reglements zu entwerfen, und deren Befolgung zu überwachen; aber mit alle diesem schematischen Kram richtet man in der Kunst nichts aus, wenn der künstlerische Geist, die Lebenskraft und die Ueberlieferung, die da bewahrt und weiter trägt, nicht vorwaltet. Nun waren aber diese mächtigen Hebel schon während der Ereignisse verschwunden, welche Italien von 1796 bis 1805 erschütterten. In diesen 10 Jahren erlosch die belebende Flamme schöner Vorbilder, Lehrer von grossem Verdienst waren gestorben oder hatten die Uebertragung ihres frühern Einflusses auf die neue Generation nicht zu Stande bringen können. Nimmt man nun das Regierungssystem Napoleons hinzu und steigt man in die Zeiten der Restauration u. s. w. herab, so wird die Schwierigkeit einleuchten, gegenwärtig Musikschulen zu haben, welche den frühern gleich zu stellen wären. Man begreift dann auch, weshalb die Conservatorien in Italien, deren Fruchtbarkeit an Bildung von grossen Componisten und Sängern im achtzehnten Jahrhundert ans Wunderbare streifte, nicht im Stande gewesen sind, die gegenwärtige Entartung der Kunst zu verhindern.

Schwieriger ist es, die vollständige Aenderung des Geschmacks der Italiener in der Musik zu erklären. Das Zartgefühl der Empfindung verlangte bei dieser Nation früherhin durchaus das Vorherrschen der Melodie vor dem übrigen Kunstpartien; die Harmonie war ihr nur Stütze des Gesangs, sie durfte sich nur sanft, lieblich und bescheiden zeigen, und wollte das Orchester nur im geringsten den Ehrgeiz verrathen, sich geltend zu machen, so verfiel die Instrumentirung dem herbsten Tadel. Von den Sängern verlangte man einen natürlichen und unangestrengten Ansatz des Tones, eine biegsame Stimme und Fertigkeit der Coloratur, eine vollkommene Aussprache und richtige Betonung, endlich viel Ausdruck und Gefühl und feinen Geschmack in Schattirung und Verzierung. Lärm war dieser Nation ganz und gar zuwider, das Schreien war ihr unbekannt — nun nannte es französisches Gebelle. Was hat nun in aller Welt die italienische Natur so verändern können, dass der Lärm, wogegen sie eine wahre Antipathie hatte, jetzt ihre Lust und Liebe ist? dass sie mit einem Orchester von neunzig Musikern noch nicht zufrieden ist, wenn nicht das dröhnende Geschmetter von einer oder zwei sogenannten Militärmusik Banden mit allem Blech ihrer Posaunen, Ophycleiden und Tuben, allem Gerassel ihrer kleinern und grossen Trommeln noch dazu kommt, mag die Erscheinung dieser Banden auf dem Theater dem gesunden Menschenverstand noch so sehr Hohn sprechen? Von Melodie ist nicht mehr die Rede, wir haben ja den Rhythmus! der Gesang hat dem einmal verabscheuten Schreien Platz gemacht und das Entzücken des Publikums kennt keine Grenzen, wenn der Tenor, oder die Prima Donna, oder der Bariton in der Cadenz der Phrase die ganze Kraft seiner Lunge auf den erreichbar höchsten Ton entfaltet.

Diese merkwürdige Veränderung der Gefühls-Organisation des italienischen Volkes erklärt allein die Erfolge eines Compositeur wie Verdi. Will man den Gründen einer so gänzlichen Umwandlung nachforschen, so dürfte man sie vielleicht in den Gefühlen des Zorns und der Erbitterung, in der Aufregung der patriotischen Gesinnungen, in den revolutionären Bewegungen finden, welche dreissig Jahre lang die verzweifelnden Herzen hin und hergeworfen und zur Liebe und Lust an zerschütternden Eindrücken gebracht haben.

*) Aber Nummern, aber Dépenses? Schreibt? Und die unvermeidlichen hohe b und a der französischen Partituren in den Tenorpartien?? A. d. R.

Und durch zeigt sich in der neuesten Zeit eine andere merkwürdige Erscheinung, vielleicht im Zusammenhang mit einer gewissen Abspannung, die wir fast bei allen Nationen bemerken, nämlich eine Art von Gleichgültigkeit gegen einen Genuss, der bei allen Italienern zwei Jahrhunderte lang eine Leidenschaft war: eine auffallende Vernachlässigung des Theaters, eine Leere der Opernhäuser, die bisher in diesem Lande unerhört war. Nachdem in Mailand das Unternehmen Merelli zu Grunde gegangen, ist das Theater *della Scala* geschlossen geblieben und die österreichische Regierung hat zu einem starken Mittel gegriffen, um die Wiedereröffnung zu erzwingen: sie hat der städtischen Verwaltung befohlen, einen bedeutenden Zuschuss aus der Gemeindekasse herzugehen, damit sich ein neuer Direktor finde; denn es ist schlimm, wenn ein Volk sich nicht mehr amüsiren will. In Venedig wird die Eröffnung des Theaters *la Fenice* nur durch einen Zuschuss von dreihundert Tausend Franken von Seiten der Stadt und einiger Aktionäre möglich gemacht. Das Theater *San Carlo* in Neapel ist lange verwaist gewesen und erst jetzt hat sich ein Unternehmer gefunden, weil der König sich anheischig gemacht hat, das Defizit zu decken. Selbst die Messen sonst die reichlichsten Quellen der Theatereinnahmen, bringen jetzt einer Unternehmung keine Sicherheit des Bestehens mehr dar. Zu Bergamo z. B. ist es gegenwärtig in allen Gasthöfen und auf den Strassen überall und dennoch hat man Verdi's *I Masnadieri* (in London für Jenny Lind geschrieben) nach einigen Vorstellungen aufgeben und unsern *Ernani* in Scene setzen müssen, weil diese Oper wenigstens Gelegenheit gibt, den Tenor *Fraschini*, den jetzigen Helden der italienischen Opernbühne, glänzen zu lassen. Trotzdem waren bei der ersten Vorstellung drei Viertel des Hauses unbesetzt.

Dieses Aufgeben des Theaters von Seiten eines Volkes, dem es ein Bedürfniss, fast eine Lebensbedingung war, kann nur die Bedeutung haben, dass dasjenige, was es dort zu hören bekommt, ihm keine Freude mehr macht. Dies würde also darauf hinauslaufen, dass die rauschende und lärmende Musik dem Bedürfnisse des Augenblicks nicht mehr zu entsprechen beginnt und dass sich eine Reaction in dem musikalischen Geschmack vorbereitet. Verdi selbst scheint das einzusehen, denn in der Partitur seiner letzten Oper *Luisa Miller* (Schillers „Kabale und Liebe" hat dies Mal behalten müssen) hat er keine Silbe für die grosse Trommel geschrieben, ausser zu der Ouverture, — und auch darüber hat ihn, wie es scheint, das Gewissen geschlagen, denn in einem verhängnissvollen Circular an die Dirigenten ersucht er sie, dieselbe wegzulassen. Er schreibt gegenwärtig auf seinem Landgute bei Parma eine Oper für Triest und spricht in einem Briefe, den er darüber an einen Freund richtet und den ich habe vorlesen hören, den Wunsch einer Reform aus, der aus seiner Feder sonderbar genug klingt. Es ist nämlich die Rede von dem Schluss der neuen Oper, deren Textbuch neue musikalische Formen erfordert. Verdi findet nun darin zwei grosse Schwierigkeiten, will aber doch versuchen sie zu überwinden. „Weshalb, sagt er, müssen wir denn immer verurtheilt sein die ewige Cavatina zu hören? muss der Tenor stets seine Abgangsarie zu Pferde singen? muss die Prima Donna durchaus ihre Wahnsinnsscene haben und nur dem Ende des Stückes sterben? dürfen wir keine Arie ohne Cabaletta schreiben? muss man ..." — Ei, mein theuerster Herr Verdi, von einem Muss ist da überall nicht die Rede, denn die wahre Kunst bedarf dieser Schablonen nicht. Nur das innere Gefühl des Künstlers lässt ihn diejenigen Formen finden, welche zur Erreichung seines Zweckes die besten sind. Hat Gott ihm das Genie dazu gegeben, so wird er sie zu schaffen wissen, wo nicht, ist alles Meckern und Erkünsteln vergebens. Ideen, Ideen! ohne sie kein Heil. Es hilft nichts, darüber oder jenen Entschluss über den Plan und die Form eines Werkes zu fassen, über Effektmittel und andere Dinge, von denen man sich Wunder verspricht; die Begeisterung muss das Alles herbeiführen, das Erfüllen von der Idee. Ich muss offen gestehen, was ich von dem Componisten des *Ernani* kenne, flösst mir kein Vertrauen zum Erfolg seines guten Willens ein; ich glaube nicht, dass er dazu bestimmt ist eine Reform einzuführen, die er selbst mehr als irgend ein anderer nothwendig gemacht hat.

Ob der Mann, der zum Schirkaal erkoren ist, dieses Wunder für das Volk, welches am meisten natürliches Genie und Gefühl für die Kunst hat, zu bewerkstelligen schon auf Erden weilt oder der Zukunft angehört, ist ein Geheimniss der Vorsehung. Möchte er bald sich in seinen Werken offenbaren! Denn wenn der Ueberdruss an der rauschenden und gehaltlosen Musik, der sich zu zeigen beginnt, dreierlei Wurzeln schlägt, so kann man nicht voraussehen was aus den italienischen Theatern werden soll. Indessen dürfen wir uns nicht verhehlen, dass dieser Messias der dramatischen Musik anfangs auf grosse Hindernisse stossen wird, denn für seine Werke braucht er Sänger, und der Himmel weiss, wo er sie, so wie

die Sachen jetzt stehen, hernehmen soll. So rasch auch die natürliche Anlage ist, so bedarf sie doch der methodischen Entwickelung und Bildung um zur Kunstleistung zu werden, denn diese kann man nicht improvisiren.

Um ein Sänger im wahren Sinne des Worts zu werden, muss man erst Musiker werden, das Organ bilden, die Gleichheit der Stimme in allen Registern, ihre Tonfülle, ihre Geschmeidigkeit entwickeln, das Haushalten mit dem Athem und seine richtige Vertheilung lernen, anzusprechen, zu phrasiren, zu artikuliren verstehen. Dazu gehört langes andauerndes Studium, gute Lehrer und gute Vorbilder. Und wo diese finden? Und hätte man sie, wie soll man die heutigen Opernhelden dahin bringen, dem Entschluss zu entsagen, Sänger zu werden ohne singen zu lernen, und die grenzenlose Schreihalsende auf ewig zu verabscheuen, welche Verdis Erfolge nothwendig gemacht haben und die so leichte Mittel darbietet, Effekt zu machen? Um das Uebel wieder gut zu machen, das die letzten sechs Jahre erzeugt haben, bedarf es vielleicht eines halben Jahrhunderts!

Vielleicht wird man mir eine zu grosse Härte gegen Verdi vorwerfen, wenn ich den grössten Theil der Schuld an dem gegenwärtigen Zustand der dramatischen Musik in Italien auf ihn wälze. Ich kannte diesen Vorwurf leicht von mir abweisen, wenn ich erklärte, dass meine Ansicht mit der Meinung der meisten Künstler und gebildeten Musikfreunde aber einstimmt; aber ich will meine Verantwortlichkeit nicht auf Andere ablehnen. Ich gestehe ohne Umschweif meine Antipathie gegen die Musik dieses Componisten, aber ich erkläre auch, dass dieser Widerwille nun und nimmermehr bei mir die Wirkung eines oberflächlichen Eindrucks, einer unüberlegten Stimmung sei. Ich beschuldige Verdi nicht, der Urheber jener unseligen Schreibart zu sein, welche den Sängern keinen andern Ausweg als Schreien gelassen hat; er hat nicht das Verdienst der Erfindung, denn das Uebel hat schon mit dem declamirenden Gesang angefangen, den Bellini von der alten französischen Oper herübernahm. Der *Pirata* und die *Straniera* waren die ersten Signalstangen, welche auf dieser Bahn aufgepflanzt wurden, die Donizetti nachher einrahlang. Aber diese Componisten hatten noch Melodie und überdachten damit die Fehler der neuen Manier. Hätten alle Erzeugnisse dieser Gattung das melodische Verdienst der *Sonnambula*, der *Norma*, *Anna Bolena* und *Lucia*, so würde man noch nicht an der dramatischen Gesangskunst haben verzweifeln müssen und es würde noch Sänger geben.

Moreschi, dessen Kenntnisse und Geschicklichkeit ich hoch halte, vermochte auch nicht, dem Andrang zu widerstehen, er liess sich mit fortreissen und überhol seine Nebenbuhler durch noch mehr Lärm. Trotzdem verrathen seine Werke einen kräftigen und correcten Stil, und wenn man auch seine Verirrungen beklagen muss, so kann man doch dem *Bruno*, der *Gabriella di Vergy*, der *Vestale*, der *Orazi e Curiazi* die Achtung nicht versagen, welche Erzeugnisse einer wahren Kunst fordern können. Nun trat aber Verdi in die Schranken, trieb alle Fehler seiner Vorgänger auf die Spitze, tobte mit noch grösserm Lärm, zerbrauchte unaufhörlich und bis zum Ekel alle ihre Formen, alle ihre Mittel ohne irgend etwas zu schaffen, was ihm eigenthümlich gehörte. Dies Urtheil hatte ich mir beim Anhören von *Nabucodonosor*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Gerusalemme* gebildet. Aber noch immer misstrauisch gegen die ersten Eindrücke, wartete ich auf Zeit und Gelegenheit seine Partituren zu studiren, um meine Ansicht festzustellen; diese Gelegenheit hat sich jetzt gefunden, ich habe sie benutzt und ich bin zu keinem andern Ergebniss gekommen.

Venedig, den 10. Sept. 1850.

Fetis der Aeltere.

Musikleben in Köln.

Man sollte sagen, die Tonkunst, deren Sprache nicht für ein einzelnes Volk, sondern für alle Völker verständlich ist, müsste auch überall dieselbe sein, und doch ist dies nur im Grossen, im Allgemeinen wahr. Im Besondern sprechen wir und nicht ohne Grund von deutscher, italienischer, französischer, ja von russischer und türkischer Musik. Alles das sind aber nur Dialekte der Einen, Allen gemeinsamen Tonsprache; allein selbst diese Dialekte haben wieder ihre Unterordnungen, fast den provincellen Mundarten vergleichbar, und wenn man auch die Wiener, Berliner, Leipziger Musik u. s. w. nicht bis ins Einzelne charakterisiren kann, so lässt es sich doch nicht leugnen, dass von diesen Städten eine jede ihre besondere musikalische Physiognomie hat. So hat denn auch Köln die seinige; sie mag aus dem ehemaligen reichsstädtischen Wesen und seinen freien Einrichtungen, aus dem Bürgerthum, das seine Bedeutung fühlte und sich nicht nur selbst regierte, sondern auch auf eigene Hand erhielt, ohne dazu eines Winkes von oben oder der Tonangebung eines Hofes zu bedürfen, in Verbindung mit der bei-

sein Art der rheinischen Lebensweise erwachsen sein, dem ihr Charakter ist vorherrschend der der „geselligen Vereinigung." Der Rheinländer, besonders der Kölner, ist ein Feind des Unnützlichen, Unwahren, Gemachten; die steifen Formen der Etikette sind ihm zuwider, liebt er Musik, so thut er es auch nur um des musikalischen Genusses willen. Diesen Genuss theilt er gern mit Andern, aber eben wieder um der Musik selbst willen, nicht um seinen Cirkeln die durch einen äussern Glanz, eitem künstlerischen Schimmer zu verleihen. Daher haben die musikalischen Thees mit ihrem Tangklingel neben den Whist- und Lombrettirehen hier niemals ihren Boden gefunden, vor Einladungen zu Gesellschaften, in denen wohlexercirte Arien der Fürsten vom Blatte und Klavier oder Flötenspielerinnen den obligaten Confect zum rheinischen Aufguss bilden, ist man hier ziemlich sicher. Dagegen findet man Vereine, die ewer freundschaftliche Unterhaltung und ein Glas Wein od libitum während der Pausen keineswegs verschmähen, deren aber die Kunst und die musikalischen Aufführungen in ihrer Mitte die Hauptsache sind, und erhen ihnen solche, die wie z. B. die verschiedenen Gesangvereine, die künstlerische Ausbildung ihrer Mitglieder zu Gesammtleistungen sich vorzugsweise zum Ziel setzen. Alle diese Vereine, welche sich gegenseitig anregen, ergänzen und unterstützen, bilden die Grundlage des musikalischen Lebens in Köln, sie sind die Gerüste, welche dem Boden der Kunst beständige Nahrung geben und es möglich machen, dass seine Früchte gedeihen und dem Allgemeinen, dem ganzen gebildeten Publikum Genuss bieten. Sie bestehen alle durch eigene Mittel — nur der jedesmalige städtische Kapellmeister bezieht ein Gehalt aus der Gemeindecasse — und müssen deshalb ungenannt „geschlossene Gesellschaften" sein, obgleich sie die Aufnahme und Zulassungsgrundsätze sehr liberal, die Possentrolle ist nicht streng, namentlich ist jeder fremde Künstler und Kunstfreund stets willkommen, und zweitens greifen sie sowohl durch die Concert-Aufführungen, die sie veranstalten, als durch künstlerische Mitwirkung bei allgemeinen Festlichkeiten und fördernden Handlungen immerwährend in das öffentliche Leben ein. Wie ehrenwerth und grossartig die Wirksamkeit einiger derselben in Bezug auf Beförderung der Tonkunst und Unterstützung andrer edlen Zwecke durch materielle Mittel ist, wird die Skizzirung der einzelnen Gesellschaften zeigen.

1. Das Ein musikalisches Institut besitzt Köln, das auf alter Stiftung und einem öffentlichen Fonds beruht, die Domcapelle, ihre Mitglieder werden aus der Domkasse besoldet. Die Geschichte derselben, und wie sie sich in der Zeit der Zerstörung von so manchen ähnlichen ehrwürdigen Instituten vor deren Schicksal bewahrt hat, dürfte sehr interessant sein, und wir hoffen darüber in diesen Blättern aus der Feder von Männern, welche der Sache näher stehen, späterhin einige ausführlichere Notizen geben zu können. An der Spitze derselben steht das würdige Veteran, Herr Domkapellmeister Leibl, Organist ist der königliche Musikdirector Herr F. Weber. An allen Sonn- und Feiertagen führt sie eine musikalische Messe auf und man hat hier Gelegenheit die bestren ältern und neuern Componisten dieser Gattung zu hören.

2. Die musikalische Gesellschaft. Sie versammelt sich jeden Sonnabend Abends 7 Uhr. Das Eintrittsgeld ist auf acht Thaler und der jährliche Beitrag auf sechs Thaler festgesetzt, doch kann die Direction in einzelnen Fällen beides erlassen. Es wird in der Regel nur Instrumentalmusik gemacht; das Orchester besteht aus Musikern vom Fach (und unter ihnen die besten Künstler der Stadt) und aus tüchtigen Dilettanten. Dirigent ist Herr Kapellmeister F. Hiller. Die Gesellschaft besitzt eine schöne musikalische Bibliothek, welche durch alles Gute, das im Fach der Orchestermusik erscheint, vervollständigt wird, man findet darin alle musikalischen Zeitungen Deutschlands, hört ausser den alten Meisterwerken das Neue und Neueste von Ouverturen und Stücken, so wie Concertvorträge auf einzelnen Instrumenten, die fremden Virtuosen treten hier in der Regel zuerst auf. Aus ihr ist die Concertgesellschaft hervorgegangen, welche im Winter gegen Abonnement die Gesellschaftsconcerte (6—8) im Carnevale, und im Sommer die grossen Concerte auf dem Gürzenich (3—4) veranstaltet, bei welchen alle übrigens die andern Vereine ebenfalls mitwirken. Diese Concerte unterscheiden sich hauptsächlich dadurch von andern ähnlichen in grossen Städten, dass in ihren Programmen nur selten Solovorträge entweder für Gesang als Instrumente vorkommen, mithin Gesammtaufführungen klassischer Musik für Chorgesang und Orchester die Hauptsache sind. In der Periode vom October 1849 bis September 1850 kamen in ihnen zur Aufführung 1) an Vokalmusik von Mendelssohn Psalm *Non nobis Domine*, Athalia mit verbindendem Text von E. Devrient, Walpurgisnacht, Elias (die zwei letztern auf dem Gürzenich) — von Cherubini *Tantum ergo* und *Regina cœli*, Finale aus der Oper Anakreon —

von F. Hiller Männerchor mit Orchester „Dein Leben schlud" nach Byron (uuu), *Ave Maria* für Sopran und Tenor, „O weint um sie" nach Byron für Solosopran, Chor und Orchester (uraufgeführt bei N. Stimrock); Göthe's Gesang der Geister über dem Wasser, die Zerstörung von Jerusalem (auf dem Gürzenich) — von Handel das Alexanderfest — von Gluck Alceste erster Akt — von Mozart *Ave verum corpus natum* — von C. M. von Weber Preciosa mit verbindendem Text von C. O. Sturm — von Spohr Duett aus Jessonda.

2) An Instrumentalmusik a) Ouverturen von Gade (im Hochlande), Beethoven (Egmont) Fanny Dickum, Kietz Festouverture in A) Mendelssohn (Fingalshöhle), Spontini (Olympia) — b) Sinfonien von Beethoven Nr. IV. Nr. VII. Nr. IX. mit Chören 2 Mal (im Casino und auf dem Gürzenich), Haydn (*B dur*), F. Hiller „Es muss doch Frühling werden" — neu.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Die Wolmarischen Festtage haben zwei bedeutende Erscheinungen im Gebiete der Musik gebracht. Am 24. August wurde hier das „Entfesselte Prometheus" aufgeführt, wozu *Franz Liszt* die Musik geschrieben. Es ist gewiss dieselbe, welche in einem grossen symphonischen Poeme mehrere Chöre und melodramatischer Stücke besitzt, selbst auch Andante mit dieser grossen Vocal- und Instrumentalcomposition allgemeinen und, nachdem Urtheile nach gerechten Beifall. Ueber die Oper Lohengrin spricht sich Dingelstedt so aus: Sicht man wie Wagner aus den altersthümlichen Volkspoesien seine Anlagen herausholt, mit welcher Kraft und welcher Zartheit er sich aufnahm und zu behandeln weiss, so kann man nach einer aufrichtigen Bewunderung für hier seltenen Doppeltalent, nur in der Verwunderung über seine Zukunft nicht erschrecken. Die Zuhörer in beiden Fächern in Poesie und Musik werden über Herkommen urtheilen. Das Publikum hält still und weiss nicht, wie ihm geschieht. Hingerissen von so manchem trefflich hergeführten, wirkungsvollen Dingelstedtschen Dramatischen Moment, vergisst es doch nicht, an Einzelnes anzuknüpfen, alle Intermezzen aufzusuchen und herauszufinden, das Innere zu recht von Innen sich aus sprüchig zu werden. Die Gränzen der Kunst sind hier schon zu Inhaeder übergflossen, ihre Mittel zu Unterschied Zungeln und wahrhaftig verwirrt, dass es schwer zu sagen ist, wo die Poesie aufhört und die Musik anhebt. Statt der Singer declamiren und reden die Instrumente, die Flöten gieren am Liebe, die Geigen streichen Bass und Pauken grollen, dazwischen schreit das Blech plötzlich grell auf, dass dem Zuhörer und Zuschauer Hören und Sehen vergeht. Der geht ohne Abmatt so fort, die Verlung fällt, kein Recitativ, keine Andante, auch keine Duett, sondern nur ein Wechselgesang zwischen zwei Personen, noch kein Ensemblestück im alten Stil, nirgends ein Ruhepunkt, überall Bewegung, u. s. w. Was wir andererseits als musikalischen Gedanken, als melodischen Element in Ein Opera festzuhalten wussten, taucht nur stellenweise auf; die Wogen der Harmonie, die Sturmfluth der Instrumentation erhebt, entführt, verschlingt es gleich wieder. Wir fühlen uns wie auf einer grossen Seefahrt, elementarischen Kräften, dämonischen Naturgewalten zum Spiel hingegeben, vom Himmel gehoben, und in den Abgrund gestürzt, vom Sturm geschüttelt, von der Sonne gebrannt, bald in den Abgrund gestürzt, vom Sturm geschüttelt, von der Sonne gebrannt, alles lasse Land, die gewohnte Umgebung weit, weit hinunter und nur um unbekannte Horizonte, ungeahnte Ziele. — Mögen die Musiker entscheiden, ob eine solche Harmonie in sich eine Zukunft hat, ob Wagner Schule machen oder allein stehen wird? Wenn wir uns erinnern, dass gerade in jener Kunst jede neue Erscheinung mit Anfeindung bei Alten anfing und zu Imposanten Subjecten auf andern Wegen als den bekannten entstehen, dass die Oper von Gluck, von Donizetti, von Beethoven einst ihre so verunzeit und beispielloses dastand, wie jetzt Richard Wagner, so ist Wagnerisch bei Möglichkeit grosser Entwickelungen und Einflüsse nicht so Abredt zu stellen. Vielleicht kommt auf Wagner ein Anderer, welcher ausführt, was er begonnen, vielleicht gelingt es ihm selbst von einem überraschenden Centrum, von Paris aus, sich zur alten Höhe der Wirkung aufzuschwingen und in grossem Kreisen, als ein vereinzelter Deutscher Bahnen ihm zu bieten verwoben, seine Richtung zum Verständniss zur Geltung zu bringen." — Wenn aus Sie deutschen Bühnen seine Oper erst aufführten.

Lortzing's „Czar und Zimmermann" wird in der grossen Oper zu London zur nächsten Saison, welche am 5. März beginnt, nun wirklich in Scene gehen. Der Text ist italienisch übersetzt, ist passabel und die Figur des englischen Bernaddi wird von spanischen Geschäftsträger Oberwinden werden. Die Partie des Czar ist in Brettin Händen, Lablache singt hier von Bell die Friedrichs, die Musik soll den Gesanglichen Gehalt — Das Einstudiren phänomenal Bella, ohnerachtet Umfang der Orchesters bei der Aufführung, wenn man nicht, wie Sec. Bernhard Lumley behauptet, den Componisten selbst zur Dirigirung seiner Oper nach London einladet. —

Jenny Lind ist glücklich in New York angekommen. Ihr Empfang war fabelhaft gastfreundlich. Die amerikanische Flagge wurde von ihr mit den Worten begrüsst: „Das ist das schöne Banner der Freiheit, das die Unterdrückten aller Nationen verehren." Wie fein!

Leipzig. Die Gewandhausconcerte beginnen am 9. Oktober. Die Harfenkünstlerin Frl. Spohr wird darin mitwirken.

Fräulein Johanna Wagner ist von 1. Mai 1851 ab bei der k. Oper zu Berlin angestellt.

Rossini soll sich mit der Composition einer neuen Oper beschäftigen; sie soll in Bologna aufgeführt werden und zwar schon im Oktober.

Das von H. Dorn componirte *Te Deum* wird bei Schott in Mainz in Druck erscheinen.

Am 12. Sept. wurde in Leipzig Halévy's „Reine de Chypre" zum ersten Mal gegeben. Ueber die Werth oder vielmehr den Unwerth der Musik sprechen sich die Urtheile eben so aus, wie der Bericht aus Brüssel, den wir in diesen Blättern (Nr. 3 S. 22) gegeben haben. Es soll Halévy's schwächstes Werk sein. Aber an prächtigen Decorationen, Verwandlungen, Maschinerien und allem möglichen Schaugepränge ist Unerhörtes. Die Ausstattung (Theaterdirector Wirsing) wird gerühmt.

Digitized by Google

Meyerbeers Prophet ist bis jetzt in folgenden Städten nach der Zeitfolge der Aufführungen geordnet gegeben worden: in Paris, London, Mailand, Amsterdam, Haag, Hamburg, Dresden, Wien, Frankfurt a. M., Schwerin, Leipzig, Darmstadt, Antwerpen, Düsseldorf, Köln, Bonn, Sondershausen, Berlin, Lissabon, Grätz, Braunschweig, Paris, Bamberg, Aachen, New-York, Hannover, Kassel, Brüssel.

Auf den beiden grossen Italienischen Opern-Theatern in London sind in der diesjährigen Theaterzeit folgende Opern gegeben worden (die Zahl zeigt an, wie viel Mal jede). — Auf dem Theater der Königin: *Robert* 1, *Ernani* 3, *Lombardi* 1, *Don Pasquale* 1, *Medea* 2, *Sonnambula* 3, *Puritani*, 4, *Capuleti* 3, *Norma* 2, *Matrimonio segreto* 4, *Lucia* 3, *Don Pasquale* 5, *Linda* 2, *Lucrezia Borgia* 1, *Elisire d'amore* 2, *le Figlie del Reggimento* 5, *Don Giovanni* 4, *le Nozze di Figaro* 4, *il Barbiere* 6, *la Temperata* 14. — Auf dem Coventgarden-Theater: *Moïse (Zora)* 4, *Donna del Lago* 2, *Barbiere* 1, *Gazza ladra* 1, *Semiramide* 1, *Othello* 3, *Don Giovanni* 4, *Lucrezia Borgia* 3, *Elisir* 3, *Freischütz* 6, *Nabucco* 1, *Norma* 3, *Marinella* 3, *die Juden* 5, *Robert* 6, *Hugenotten* 12, *Prophet* 11. —

Alexander Batta, der berühmte Violoncellist, hat mit seinem Bruder Lorenz Batta, dem Pianisten, eine Kunstreise durch Spanien gemacht, aus welcher er ihr beendigt zunächst nach Frankreich zurückgekehrt ist, um von da Belgien und Holland zu besuchen.

Offenbach aus Köln hat sich in *Bonn* mit grossem Beifall hören lassen; er hat fünf Stücke aus seiner Composition gespielt und ist zu einem zweiten Concert aufgefordert worden.

Rhadula Meriolet kennt jeder Kenner, aber was nicht ein Jeder weiss, ist, dass dieses ungeheure Werk binnen 21 Tagen geschrieben und am zweiten Tag nach seiner Vollendung aufgeführt wurde. Der Beweis der Thatsache geht Ihnen die Original-Partitur. Auf der ersten Seite derselben steht „Angefangen die 22. August 1741." Am Ende des ersten Theils „28. August 1741." — am Ende des zweiten Theils „6. September 1741." — und auf der letzten Seite des ganzen Manuscripts „Ende des Oratoriums. G. F. Händel. 12. Sept. 1741. Aufgeführt den 14. Sept." — Das übertrifft an Betracht des innern Werthes die Galiläiden. Alles was man von schneller Productionskraft des menschlichen Geistes kennt.

Neue Musikalien
von B. Schott's Söhne in Mainz.

	Thlr. Sgr.
Dreyschock, A., Galop brillant p. Piano. Op. 56	—„15
Glorin, A., Lucia, 5me Nocturne de Concert p. Piano. Op. 53	—„17½
Herz, H., Valse de Salon pour Piano. Op. 161	—„ 5
— Tribut à l'Amérique. Grand Nocturne pour Piano. Op. 162 Nr. 1.	—„12½
— Fantaisie mauresque. Op. 162 Nr. 2.	—„17½
Hummel, J. N., Trauermarsch auf Chopin für Piano (mit Portrait)	—„10
Lecarpentier, A., Bagatelle sur l'opéra Rudès pour Piano	—„12½
Prudent, E., Les Bois. Chasse p. P. Op. 35	—„23
Thomas, A., Valse de l'Opéra la Cadi p. Piano	—„10
Cramer, H., Potpourri aus „die Stumme aus Portici" für Piano 4 mains	—„25
Hummel, J. N., Favorit-Menuhe f. Pfte. à 4 mains. Nr. 3. Trauermarsch auf Mendelssohn	—„10
„ 4. Il bacello-Marsch	—„ 7½
Schulhoff, J., Chant du Berger Idylle p. Piano à 4 mains	—„10
De Beriot, Ch., Seconde Duo conc. p. P. et Violon. Op. 68	1„12½
Bottesini, L. M., Capriccio brillante sur le songe d'une nuit d'été p. P. Op. 3	—„12½

Im Verlage von **G. W. Niemeyer in Hamburg** sind erschienen:

TÄNZE & MÄRSCHE
von
Anton Wallerstein.

a. Für Pianoforte-Solo. Thlr.

Nr. 1.	Hasenfeldmarsch	⅙
„ 2.	Liebeswalzer	⅙
„ 3.	Freiheitsmarsch	⅙
„ 4.	Die Leidenschaftlichen	⅙
„ 5.	Abd el Kader, Sturmmarsch	⅙
„ 6.	Vierländer Bauernpolka	⅙

b. Dieselben für Piano zu 4 Händen à 5 — 7½ Sgr.

c. Für Orchester.

Nr. 1.	Hasenfeldmarsch	½
„ 2.	Freiheitsmarsch	1

Bei **M. Schloss** in **Cöln** erschien:

Drei komische Lieder
für eine Singstimme mit Pianoforte
componirt
von
Julius Wunderlich.
Preis 6 Sgr.

Nr. 1. Es wird Alles wie es früher war. Nr. 2. Der Hahnenschwanz. Nr. 3. Das Meisterstück.

Diese Lieder dem berühmten Komiker Wallner gewidmet, zeichnen sich durch ihre höchst pikanten Texte, welche trefflich komponirt sind, aus. Um in etwa den Beifall zu beurtheilen, welche diese Lieder gefunden, dienen die Anzeigen, deren mehr als dreihundert Exemplare binnen 14 Tagen vergriffen waren.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von B. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur: Prof. L. Bischoff. Verlag von B. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 15. **Cöln,** den 12. October 1850. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr durch die Post bezogen 4 Thlr 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Verdi und die heutige dramatische Musik in Italien.

Zweiter Artikel.

(S. vor Nummer.)

Von allen Opern Verdi's kenne ich vierzehn: *Oberto, Conte di S. Bonifacio, il finto Stanislao, Nabucodonosor, i Lombardi, Ernani, i due Foscari, Alzira, Giovanna d'Arco, la Battaglia di Legnano* (im lombardisch-venetianischen Königreich entstanden), die Musik bei Verdi nachher zum *Assedio di Harlem* benutzt), *Attila, Macbeth, Gerusalemme* (größtentheils die Musik der *Lombardi*), *i Masnadieri, Luisa Miller*. Es ist möglich, dass noch einige vorhanden sind, die mir unbekannt geblieben.

In den elf Jahren, welche mit der Aufführung seines ersten Werks verflossen sind, ist also die künstlerische Thätigkeit Verdi's nicht anhaltender gewesen, als die von Bellini, und sie bleibt bedeutend hinter derjenigen zurück, welche sich bei andern berühmten italienischen Componisten zeigt. Rossini z. B., dessen erstes Werk (*il Cambiale di Matrimonio* „der Wechsel auf die Heirath") im J. 1810 aufgeführt wurde, hatte, als er 1823 nach Paris kam, in Italien binnen dreizehn Jahren 21 ernste und 12 komische Opern, das dramatische Oratorium „Moses" und 3 grosse Cantaten, im Ganzen 37 Werke, mithin ungefähr drei in jedem Jahre geschrieben. Und Rossini war eben nicht fleissig, er liebte die Genüsse des Lebens und ging immer erst im letzten Augenblick ans Schreiben, aber seine Gedanken waren oft dem jedesmaligen Gegenstand, den er sich zum Vorwurf gewählt, immerwährend beschäftigt, selbst im Kreise seiner Freunde und da, wo er nur ein Vergnügen und heitere Erholung zu finden schien. Hatte er nun einen dramatischen Entwurf recht durchdacht und mit sich herumgetragen, dann war die Arbeit der Partitur für ihn nur ein Spiel.

Donizetti und Mercadante, wiewohl weit weniger mit glücklichem Erfindungstalent begabt, gehen durch Zeugniss von einer Produktivität, welche die Thätigkeit Verdi's weit hinter sich lässt. Donizetti hat während seiner früh vollendeten Laufbahn 63 ernste oder halbernste und 17 komische Opern, 2 Oratorien und 3 Cantaten, im Ganzen 85 Werke geschrieben. Überhaupt kann man, freilich bei sehr verschiedenem Werth des Geleisteten, Thätigkeit und Leichtigkeit des Schaffens als eine charakteristische Eigenschaft der italienischen Componisten betrachten. Pacini z. B. hat an 200 dramatische Werke hinterlassen und darin sehr viel Schönes an neuen Formen und Melodien. Cimarosa, Paisiello und Guglielmi erregen ebenfalls Staunen durch die Menge und den Gehalt ihrer Werke. Nach ihnen stammen wir auf Künstler von geringerem Talent, die aber doch auch jene Fruchtbarkeit, welche in der Natur der Tonsetzer Italiens liegt, besassen, wie Fioravanti, Farinelli, Nicolini, Generali, Mariani, Pacini, u. s. w. Nur Verdi schüttet langsam trotz der Gunst, mit welcher seine Landsleute seine Werke aufnehmen! — hat einem Italiener wohl ein sicheres Zeichen von der mühseligen Anstrengung, welche ihm seine Werke kosten.

Müssen wir nun diesen schwerfälligen Arbeiten aus der Dürre der Fantasie oder aus den Schwierigkeiten der Tonsetzkunst erklären? denn die letzten sind immer gross genug für einen Componisten, der, wie Verdi nur neuzeitrehende Studien gemacht hat. Die Frage ist leicht zu lösen durch die prüfende Betrachtung einiger seiner Hauptwerke.

Als ich zum ersten Mal eine Oper Verdis hörte (es war Nabucodonosor, der Zeitfolge ihrer Entstehung nach die dritte), schöpfte ich aus einigen Anfängen von Melodien, einigen Ritornellen und mehreren wirksamen Recitativstellen die Hoffnung, dass hier ein neues Talent seinen ersten Versuch mache und dass es sich vielleicht aus der wiederwärtigen Umgebung, die jetzt seinen Aufschwung lähmte, herauswinden dürfte. In der häufigen Aneinanderreihung derselben Mittel erblickte ich die Unerfahrenheit eines Anfängers, die zahlreichen Reminiscenzen schrieb ich der natürlichen Neigung jedes jungen Kunstlers zu, dasjenige nachzuahmen, was gefällt hat, die sichtbaren Formen, offenbar nichts als Rohrpunkte für die Fantasie, das ewige Einerlei der Chöre und Gesangstücke in Oktaven oder im Unisono, den Missbrauch des Larmo und die ganz unpassende Anwendung der *Banda* hielt ich für Fehler der Jugend, welche das gereiftere Urtheil des Mannes vertilgen würde. Freilich beruhte auch die Nichtigkeit jener Fragmente, die mich an so nachsichtiger Meinung hinderte, mehr auf ihrer rhythmischen Fassung, denn als Periode entwickelte sich keine einzige vollständige Melodie, die Andeutungen waren nur flüchtig, nichts war fertig; trotzdem lag etwas in jenem schwachen Schimmer, das mich zu dem Gedanken bestimmte: „Nun wir wollen einmal abwarten, was daraus werden wird."

Leider ist nichts daraus geworden. Die Fehler haben sich um so hartnäckiger eingewurzelt, als der grosse Haufe sie willkommen geheissen, und die Spuren von Talent sind Spuren geblieben oder haben sich verwischt, ja, was in *Nabucodonosor* und *i Lombardi* für einen Anflug von Originalität gelten konnte, ist in *Alzira*, *Giovanna D'Arco*, *Attila* und *Macbeth* gänzlich verschwunden. Wenn der Anfang einer Melodie einen glücklichen Gedanken in diesen Werken zu verrathen scheint, so hat der Componist niemals die gehörige Kraft ihn auszuführen, und durch eine Art Rossini, Bellini oder Donizetti gehörige Modulation verhüllt er die Ohnmacht der eigenen Fantasie. Die Musiker behaupten gewöhnlich, dass nichts schwieriger sei, als den zweiten Satz einer Melodie zu finden; nichts leichter ein das für den, der Ideen hat, aber freilich ein Ding der Unmöglichkeit für den, der keine hat. Höchstens erste Sätze einer Melodie finden Tausende, aber die Kraft des Talents erscheint bei dem zweiten — so geht solchen Musikern wie jenem Reimer, dem der erste Vers sehr leicht wurde, der aber den zweiten im Leben nicht finden konnte. So ist es auch mit Verdi. Ein Zeichen des Genies ist die Fähigkeit, vollständige Gedanken zu schaffen, Weisen, deren Theile unzertrennlich zusammen. Das geweihteste Tondichter in dieser Beziehung ist Mozart, die Eingebungen aus Einem Guss, Enden sich in Fülle in seinen Werken jeglicher Gattung. Unmittelbar nach ihm stellen wir Beethoven und Rossini. Man vergesse nicht, dass die Eigenschaft, von der wir sprechen, nicht identisch mit Originalität ist; diese letztere kann unabhängig von jener vorhanden sein. So ist C. M. von Weber gewiss originell, aber in Bezug auf melodische Erfindung ist seine Musik voller Unterbrechungen. Wenn er auf den Punkt kömmt, seinen Gedanken zu vervollständigen, ein Periode durchzuführen, so fühlt man, dass dies die Frucht der Arbeit ist, was er übrigens auch selbst (in seinen Briefen) nicht läugnet. Die Hauptmelodie in der grossen Arie im Freischütz ist gewiss schön, aber es ist keine Eingebung von einem Guss, denn es ist eine Periode, welche sich durch die Wiederholung desselben Satzes abrundet. Ich wiederhole es, die seltenste Eigenschaft, die charakteristische eines schöpferischen Genies, ist die Fähigkeit Melodien von langen Perioden zu erfinden, von Perioden, deren sämmtliche Sätze unzertrennlich sind und nothwendig einer aus dem andern zu folgen scheinen.

Aber Verdis Begeisterung ist nicht nur von kurzer Dauer, sie stillt sich auch nur sehr selten ein und sein Hauptfehler ist die Armuth an Ideen. Daher denn auch seine häufigen Anleihen bei seinen Vorgängern, er sucht sie nur mehr oder weniger geschickt zu verdecken. So ist um unter hunderten eine einzige Beispiele zu geben, der Francesche im 1. Akt des Ernani aus Rossini's Semiramis verderbt. Eine berühmte Arie der Lady Macbeth („er *tutti soryete, Ministri infernali*") ist ein Arrangement einer Melodie Donizetti's. Oft verändert der Modecomponist von Heute eine den Rhythmus einer bekannten Weise um eine Verdische daraus zu machen, schreibt zweiviertheiligen Takt war in dreivierteiligen, oder umgekehrt, und das Stück ist fertig. Sonst nimmt er es mit dem Rhythmus der Sätze eben nicht genau, und Rhythmen von fünf oder drei Takten, welche viertaktigen entsprechen, sind nichts seltenes.

Die Armuth an Erfindung in der Instrumentirung und Begleitung ist der melodischen gleich. Er hat nur Eine Manier, nur Eine Formel für jegliches Ding und von der ersten bis zur letzten Partitur bleibt er sich darin gleich. Rossini und Carafa haben lange vor Bellini und Donizetti hie und da Oktaven oder Unisono in Duetten u. s. w. angewandt;

Digitized by Google

Verdi hat diese Form so gemissbraucht, dass bei allen seinen Duetten das Absingen des Themas von den beiden Stimmen nach einander und die Wiederholung im Unisono das unvermeidliche Gerüst bildet. Bellini hat sehr plump in *Romeo e Giulietta*, dann in Norma u. s. w. am Ende der Vorspiele Accord-Einschnitte angebracht, die einen wie durch einen Rippenstoss in die Hauptmasse zurück führen. Donizetti war so schwach, diese rohe Form, wenn auch mit etwas sorgfältiger vorbereiteter Modulation vorhanden, Verdi verbraucht aber ohne weiteres das Recept Bellini's und schlägt nun mit derselben Form fünfzehn bis zwanzig Mal in jeder Oper ins Gesicht.

Rossini führte die *Banda* in seiner *Donna del Lago* ein, wo sie an ihrer Stelle war. Seitdem eine Sundfluth von Banden in allen Opern und Ballets von Italien, ohne alle Rücksicht auf den gesunden Menschenverstand! In Verdi's Ernani erscheint das ganze blecherne Corps sogar in einem Gesellschaftssaal!

Zu der Zahl der Sünden, welche Rossini zu beichten haben wird, ehe er aus dem Fegefeuer erlöst wird, gehört als eine der gröbsten die Einführung der abscheulichen grossen Trommel in die dramatische Musik. Indess hat er doch auch einen gewissen Takt dabei gezeigt. Für Verdi aber ist die *gran Cassa* wie das Salz in der Küche eine unabweisbare Nothwendigkeit. Glücklicher Weise hat er so unverschämt darauf los pauken lassen, dass sein Publikum und wie es scheint, er selbst zuletzt einen Ekel daran bekommen haben.

Verdi hat also nichts neues erfunden, sein Stil ist nur durch den ungeheuerlichen Missbrauch der Erfindungen Anderer ein Stil geworden. Was nun die Kunst der Harmonie betrifft, so wimmelt seine Partituren von Nachlässigkeiten und Incorrectheiten, die allbekanntesten Grundsätze sind so häufig hintangesetzt, dass es kaum der Mühe werth ist davon zu sprechen. Grobe Quinten- und Octavenfolgen, ungeschickte Handhabung des vierstimmigen Satzes in den einfachsten und leichtesten Dingen sind nichts weniger als seltene. Produkte, in denen solche Fehler von allen Augenblicken aufmessen, gehören der Kunst nicht an.

Die Erfolge solcher Werke, vor denen wir nicht die geringste Achtung haben können, in dem grössten Theile von Italien sind eine der sonderbarsten Erscheinungen in der Geschichte der Musik. In Deutschland, Frankreich und England hat Verdi's Musik keinen Beifall gefunden, wiewohl es nicht an Versuchen gefehlt hat, sie namentlich in den beiden letzten Ländern einzubürgern*). Wahrhafte Erfolge sind aber nur diejenigen, welche überall durchschlagen. Fells.

Musikleben in Köln.

(Schluss S. vor. Nummer.)

Die Soli in den genannten Concertaufführungen wurden ausgeführt von den Damen Sophie Schloss, Friederike Schloss (Alto), Vall (Sopran), Hartmann (aus Düsseldorf, Sopran) und einigen Dilettantinnen, von den Herren Kuch und Pütz (Tenor), Dumont, Fier und Schleffer (Bass). In Instrumental-Solovorträgen hörten wir F. Hiller (Mozart's Concert *D moll*), F. Hartmann (Adagio und Finale des 4. Concerts v. David), Deichmann (Fantasie v. de Beriot, Mskpt.), Pixis (Fantasie über Pirat. v. Bossi).

Der materielle Zweck der Concertgesellschaft, deren Direction aus Mitgliedern der musikalischen Gesellschaft und des städtischen Gesangvereins besteht, ist die Vermehrung des Fonds zur Unterstützung hülfsbedürftiger Musiker.

Von der musikalischen Gesellschaft ist ferner die Anregung zur Errichtung der Musikschule ausgegangen (s. Nr. 10 und die Beilage dazu), ihre Mitglieder haben die bedeutendsten Zeichnungen für den nöthigen Fonds geliefert, sie hat die Benutzung ihrer Räumlichkeiten, ihrer Instrumente u. s. w. der Schule zur Verfügung gestellt und fördert und unterstützt dieselbe auf alle mögliche Weise. — Vor kurzem hat sie auch einen Preis von 25 Dukaten für die gelungenste Sinfonie ausgesetzt, welche ihr zwischen dem 1. Sept. 1850 und 1. Febr. 1851 eingesandt werden wird, und zwar ohne das Eigenthumsrecht an derselben zu beanspruchen, welches dem Componisten durchaus verbleibt — mithin ganz uneigennützig, rein zur Ermunterung des Talents und Beförderung der Tonkunst. (Vgl. Nro. 6 S. 48.)

8. Die philharmonische Gesellschaft ist ebenfalls ein Verein von Musikern, Dilettanten und Kunstfreunden, welcher die Bildung eines guten Orchesters und die Aufführung von Instrumentalmusik zum Zweck hat; doch ist Vokalmusik, in so

*) Vergl. jedoch die Liste der Opern der letzten Theaterzeit in London (in Nr. 14 S. 112), auf welcher 4 Verdische stehen, unter denen Ernani sogar drei Mal zur Aufführung kam, auf dem Theater der Königin. Coventgarden hat sich rein davon erhalten. Das Programm der Italiener zu Paris (Eröffnung d. 1. November) führt unter den neu zu gebenden Opern auch den *Macbeth* auf. *Nous verrons!*

weit sie der Männergesang vertritt, nicht ausgeschlossen. Dirigent ist Herr Musikdirector F. Weber. Der Verein versammelt sich ebenfalls des Sonnabends Abends und sorgt auch während des Sommers in einem Gartenlokal für die musikalische Unterhaltung seiner Mitglieder. Der jährliche Beitrag ist 4 Thlr., das Eintrittsgeld 3 Thlr. — beides kann auch hier durch den Gesammtvorstand erlassen werden.

4. Der städtische Gesang-Verein. Sein Zweck ist praktische Uebung an classischen Werken der Tonkunst, namentlich Oratorien und ähnlichen Musikstücken ernster Gattung. Dirigent F. Hiller. Beitrag 6 Thaler jährlich und drei Thlr. Eintrittsgeld. Der Vorstand kann bis zu einem Fünftel der gesammten Vereinsgenossen Ehrenmitglieder aufnehmen. Von Zeit zu Zeit bestimmt er einen Abend, an welchem jeder Mitglied Zuhörer einführen darf.

5. Die Singakademie hat denselben Zweck und dieselben Einrichtungen. Dirigent F. Weber. Ausnahmsweise veranstaltete sie zum Besten der Ueberschwemmten eine öffentliche Aufführung, in der wir den „Sommer" aus Haydn's Jahreszeiten und den ersten Theil des Elias hörten.

6. Der Mozart-Verein, eine jüngere Stiftung, hält ebenfalls in geschlossenem Kreise wöchentlich eine Versammlung, in welcher nur Opernmusik geübt und ausgeführt wird. Dirigent Herr Carl Kochhorn jun.

7. Die Liedertafel ist die älteste Gesellschaft für vierstimmigen Männergesang. Sie besitzt noch schöne einzelne Kräfte, aber als Ganzes scheint sie einer Wiedergeburt zu bedürfen.

8. Der Männergesang-Verein, gestiftet am 27. April 1842, nicht dagegen in reiner Blüthe und hat es zu einer schönen Wirksamkeit, sowohl in künstlerischer Hinsicht, als in Beziehung auf städtischen Bürgerthum gebracht. Dirigent F. Weber. Nachdem der Verein im Jahre 1844 zu Gent und im Jahre 1845 zu Brüssel (so wie am Pfingstfest dieses Jahres 1850 zu Düsseldorf) den ersten Preis in den Gesangwettstreiten davongetragen, verehrten die Kölner Damen ihm eine prachtvolle und kostbare Fahne mit der Inschrift „Durch das Schöne stets das Gute". Wenn hierin die Anerkennung der Bestrebungen des Vereinslag, so nahm derselbe von da an um so mehr jenen Sinnspruch als den seinigen an und hat durch sein Wirken für vaterländische und städtische Zwecke sich die vollkommene Berechtigung erworben, ihn zu führen. Denn seit 5 Jahren hat er die sämmtlichen Einnahmen der von ihm veranstalteten Concerte zur Unterstützung und Förderung des Allgemeinen, namentlich zum Besten des Dombaues und der städtischen Frauenvereine bestimmt und auf diese Weise nah an 15,000 Thlr. aufgebracht. In diesen Concerten bilden die Männerchöre den Hauptbestandtheil des Programms und die Vorträge der guten Compositionen dieser Gattung, in derjenigen Reinheit, Tonfülle, Schattirung des Ausdrucks wie man sie hier hört, sprechen am besten dafür, dass auch dem Männergesang ein wahrer Kunstwerth eigen ist. Aber freilich, er muss kunstmässig betrieben werden, man muss eben singen in den Uebungsstunden, nicht hinaus sich mit Liedern erlustigen, wenn man eine wirkliche Kunstleistung, so wie sie uns hier geboten wird, zu Stande bringen will. Möge der Verein deshalb sich doch ja durch nichts in seinen Bestrebungen hire morben lassen und bei seinem Wirken für das Gute stets auch die erste Hälfte seines Sinnspruches recht fest im Auge behalten, das Schöne, das wahrhaft Künstlerische!

Mit den Chören wechselten Solovorträge für Gesang und Instrumente ab, und das Irizie dieser Concerte brachte am 25. April unter Mitwirkung der Singakademie, des Gesangvereins und des vollen Orchesters eine Aufführung des Samson von Handel.

9. Der Handwerker-Gesangverein verfolgt unter Leitung des Herrn Herz mit rühmlichem Eifer ähnliche Zwecke in Hinsicht auf die Einbürgerung des Männergesangs im Volke und die Veredlung des Lebens durch die Kunst. Die Preisrichter bei dem Pfingstfest zu Düsseldorf erkannten den Leistungen des Vereins mit Recht eine ehrende Erwähnung zu.

10. Der Quartett-Zirkel der Herren F. Hartmann, F. Derkum, J. Peters und B. Breuer, welche unter dem Namen des „Kölnischen Quartetts" allen Kunstfreunden der rheinischen Städte bekannt und ehrenwerth sind. Man hört hier die Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn u. s. w. meisterhaft ausführen. Auszeichnen müssen wir den Vortrag des Beethovenschen *C dur* Quintetts in der Abendunterhaltung des Herrn Concertmeisters Hartmann vom 25. März.

Dies sind die hauptsächlichsten Elemente des Musiklebens in der Stadt Köln. Wie? wo bleibt dann die Erwähnung des Theaters und vor allem der Oper? So hören wir den Leser ausrufen. Ja, da können wir der Anwandlung nicht widerstehen, ein Paar gelehrte Citate anzubringen. Der römische Geschichtschreiber Sallust sagt: *de Carthagine melius est silere quam parum dicere* „(von Carthago ist es besser gar nicht zu sprechen, als zu wenig zu sagen"), und

Digitized by Google

der Dichter Virgil lässt den Aeneas anrufen: *Infandum, regina, jubes renovare dolorem!* d. h. ungefähr: „O Königin, das Leben ist doch schön, wenn es nur nicht so thaur wäre!“ Das Kolner Publikum und Herr Theatercassirer Löwe werden uns verstehen; der Gemeinderath und die Herren Actionäre des Opernhauses wahrscheinlich nicht.

Hamburger Briefe.

Summarischer Ueberblick über das Hamburger Musikleben in den letzten Monaten. Tedesco, Jenny Lind, Clara Schumann, Meyerbeer's Prophet. Aftercritisches Unwesen der Leipziger Clique. Das Dr. Krüger'sche Kanon. Die hysterischen Kritiken.

In der Absicht, Ihnen und Ihren Lesern über die hiesigen musikalischen Ereignisse des im Abschiede begriffenen Semesters eine kurze und bündige Uebersicht zu liefern, gewahre ich bei der Recapitulation der dahin gehörenden Vorführungen und Genüsse, dass der Bericht zum Erscheinen mager ausfallen dürfte. Tedesco, Jenny Lind, Clara Schumann im Concerte, Meyerbeer's Prophet auf der Bühne: *voilà tout*, wenigstens was die Erscheinungen ersten Ranges betrifft, denn dass ich die *dii* und *deae minorum* und *minimorum gentium* übergehe, daüber werden Sie, und muthmaasslich auch sie, mir Dank wissen. Und wenn ich Ihnen nun mittheile, dass Tedesco's glänzendes, feuriges und höchst elegantes Spiel die lebhafteste Sensation erregte, dass die Lind, wie immer, so auch diesmal wieder, ein ungemein willkommener und bewillkommneter Gast war, dass der gediegene sichere Vortrag Clara Schumann's bei Weitem mehr Beifall fand, als die von ihr vorgeführten Compositionen ihres Gatten, so erfahren Sie auch damit eigentlich eben nichts besonders Neues, denn das sind Erscheinungen, die sich hier, wie anderwärts, nur wiederholt haben. Eins aber dürfte merkwürdig sein, das nämlich, dass Meyerbeer's Prophet im Stande gewesen, unser Publikum während voller sechs Monate — und ich rede nur von dem letzten Halbjahre, — zu unterhalten, ihm zu genügen, immer neuen Reiz zu gewähren, ja, wir möchten beinahe sagen, das Theater zu souteniren. Obendrein an einem Platze, dessen Publikum unter allen Publicis der ganzen weiten Gotteswelt sicher das allerungenügsamste ist. Freilich war auch Dill — er verliess die hiesige Bühne vor wenigen Tagen, — ein ungemein wackerer Darsteller des Propheten, und ungeachtet einiger Schwerfälligkeit im Spiele und einzelner Unebenheiten in der Intonation, sowohl als Sänger wie als Repräsentant vorzüglich zu nennen. Da steht ihm Ander, den wir ebenfalls als Johann von Leiden hörten, doch bei weitem nach. Für die Rolle der Fides aber möchte in Deutschland wohl sobald keine zweite gefunden werden, die der Wagner dazu gleich käme. Die sonst so tüchtige Michalesi, jetzt verheirathete Krebs in Dresden, welche hier früher die Fides sang, ist in dieser Partie im Vergleiche mit jener höchstens als *Double* anzusehen. Aus der Rolle der Bertha, welche früher durch Madame Howitz-Steinau nur mittelmässig besetzt war, macht jetzt, nach dem Abgange der eben genannten, eine Demoiselle Sulzer, was sie daraus zu machen im Stande. Graf Oberthal ist ebenfalls nicht sonderlich versehen, wogegen sich die drei Wiedertäufer bei den Herren Schultky, Lindemann, (Bässe,) und Kape (Spieltenor,) gewiss in den besten Händen befinden.

So viel über das Aeussere der Oper. Aber es muss doch etwas höchst Eigenthümliches in derselben sein, dass sie jedesmal, so oft sie auch in Scene erscheint, gern gehört wird und stets ein volles Haus macht. Und sieht blos hier, anderswo verhält es sich ebenso, trotz aller mitzugunstigen, abfälligen, als Urtheile ausgegebenen Redensarten so mancher kritischer *soi-disant* Autoritäten! Der beste Beweis, dass das Publikum sich verzweifelt wenig um diese Herren und ihre an den Markt gebrachte spottwohlfeile Compendienweisheit zu kümmern pflegt, sondern im Urtheilen seinen eigenen Gang geht.

Das ist nun allerdings für jene Leute, die sich in den Kopf gesetzt haben, das Publikum könne und dürfe von einmal nicht wissen, was zu künstlerischer Beziehung gut und dienlich sei, höchst verdrieslich, und daher kommt es denn, dass sie zuweilen höchst ehlig werden, wenn sie zu bemerken anfangen, dass all ihr Schwatzen doch nicht im Stande sei, ihrer angemassten Vormundschaft irgend einige Autorität zu verleihen. Kommt mir da eben ein Pack mit den letzten Nummern der Leipziger neuen musikalischen Zeitschrift in die Hände. Du lieber Himmel, was wird da gelehrt gethan, was wird da gesrbeitet, bramarbasirt und gesrhimpft! Ja, es scheint beinahe, als ob alle, die an Meyerbeer und den Geschmack, den das Publikum an seinen Opern, besonders am Propheten findet, zu Rittern werden möchten, hier ihre perpetuirliche Herberge aufgeschlagen hätten, wobei es denn ganz natürlich ist, dass unter den Aspiranten zu solchen problematischen Ritterschaft auch einige kritische Stegreifritter sich vorfinden.

Unter all den im Jergarten der musikalischen Kritik herumtaumelnden Cavalieren hat es uns namentlich

der Herr Doctor Krüger zu Emden darauf abgesehen, in seinen dilettirenden Exercitien in Betreff der Meyerbeer'schen Musik, namentlich der zum Propheten, einmal etwas ganz Apartes zu liefern, wobei dieser Herr, wie gewöhnlich, so auch hier einmal wieder den Mund recht voll nimmt. Unstreitig des besseren Effektes wegen. Und der ist denn auch, wie wir nachgleich sehen werden, wirklich eigenthümlicher Art. Betrachten wir uns also einmal das Gebahren des Mannes etwas bei Lichte.

Wer sich vorgenommen hat, über eine Sache zu urtheilen, wird jedenfalls wohlthun, wenn er seinen Stand- und Gesichtspunkt im Voraus andeutet, um nicht missverstanden zu werden. Das hat denn Hr. Doctor Krüger in seinem in der Neuen musikalischen Zeitschrift enthaltenen Artikel „Prophetisch und Unprophetisch", auch rechtschaffen gethan, und das ist zu loben.

Er beginnt nämlich damit, das Recht der Kritik, der absoluten wie der specialisirten, zu negiren, und an deren Stelle ein allgemeines Gefühlsurtheil zu herrfen. Darüber nun einen Principienstreit zu beginnen, wäre thöricht, einmal, weil zu dialektischen Schulkämpfen hier weder der Ort noch die Zeit ist, und sodann, weil am Ende doch Niemand es sich nehmen lassen, die Quelle seiner Erkenntnisse da zu suchen, wo er sie zunächst zu finden glaubt. So denn der Herr Doctor Krüger dir einige in seinem „eigenen warmen Herzen". „Urtheilen", sagt er, nachdem er die Kritik als unnützen Mehl in die Polterkammer geworfen, „erhellen wird darum der „Mensch sie lassen; das muss er und das ist vernünftig, aber er wird seinen Buchmuth fahren lassen, sobald er das Fluchmuths Schwähre begreift. „Und wer von dem Hochmuth sich niederschmeichelt in die „Demuth, der Mutter aller wahrhaftigen Erkenntnisse, „dem wird auch einmal in günstiger Stunde das eigene „warme Herz, das oft grämlicher, verlassene, verurtheilte und verspottete, im Preise steigen, und er „wird dieses befragen, das nahehummert um alle „gangbaren Schimpfwörter, als: Subjectiv, Kindisch, „Dunkel, Ungewiss, durch immer den Pfad findet im „dunkler Drange, und am Ende doch siegt, weil es „Anfang und Ausgang ist aller menschlichen Dinge."

Das klinge uns freilich, ungeachtet des an der Kritik so eben verübten Todtschlages, noch immer ganz versöhnlich, weil vernünftig und rund, und dennoch,

> Wär' der Gedanke nicht verflucht gescheut,
> Wär' man versucht, ihn herzlich dumm zu reden?

denn die Sache hat ein Hakchen, welches sich in der Folge zu einem recht unverschämten Haken verbildet.

Um kurz zu sein, die Proclamation einer allgemeinen Urtheilsfreiheit, die Berufung auf das subjective Gefühl jedes Einzelnen würde sich in *thesi* so übel gar nicht ausnehmen, wenn es nur dem Herrn Doctor überhaupt Ernst damit wäre. Leider aber zeigt der ganze Satz an und für sich recht deutlich Satz nichts weiter vor, als eine blosse *captatio benevolentiae*, einen Köder für Gutmüthige und Schwache, für Urtheilslose und Nachplapperer, damit diese von dem, was folgt, um so weniger merken, oder durch mindestens dabei, aus Achtung für die edle, warme, unpartheiische, so eben ausgesprochene Gesinnung ein Auge zudrücken. Denn auch der Art so manche unserer modernen Freiheitshelden, deren lediglich das bekannte *dite-toi, que je m'y mette*, Ziel und Zweck ist, beabsichtigt der gute Mann, nach, wie er meint, glücklicher Beseitigung der Kritik, nicht etwa, wie es der Unkundige Eingang zu verheissen scheint, ein allgemeines Gefühlsurtheil, — I. Gott bewahre! — sondern nein, mit dem Doctorhut und Schulrectormantel bekleideten „eignes warmes Herz" auf den erledigten Sessel zu bringen, um ohne Gunde und Barmherzigkeit alles was sich muckst dictatorisch über die Klinge springen zu lassen.

Von nun an ist ohne Weiteres Meyerbeer's Musik ein „leeres hohles Darlamentsgefüllter", ohne Saft und Kraft, lediglich den „Scribescher Texten" verdankt sie ihre enormen Erfolge, „ohne Melodie ist sie und ohne Schönheit, durch und durch nichtswürdig."

Wahr ist es, den Vorwurf „dumpfeschliger Beweisführung," den er allen, die in ihrem Kunsturtheile von andern Principien als er ausgehen, macht, darf man dem Herrn Doctor Krüger nicht zurückgeben, denn von einer Beweisführung oder wenn dem ähnlich, ist er überall kein Freund, da er dem Ausspruch „seines eigenen warmen Herzens" ein apodiktisches *sic sic* beschieden er Weise eine allgemeine Geltung beimisst. Wer aber diese Geltung nur im Geringsten bezweifelt, wird alsbald gewahr werden, wie der Hr. Doctor dergleichen zu ahnden weiss. Er, der noch eben eine so grosse Nervosität affectirte, dass er in den möglicherweise auf ihn und sein Herzensasylum anwendbaren Ausdrücken und Begriffen der Subjectivität, Ungewissheit und Dunkelheit, nichts weiter als „gangbare Schimpfwörter" erblicken zu müssen glaubt, lässt mit einemmale seinem „ungestümen Wesen" in „scharfem Tone" freien

Lauf, und überschüttet seine erectionellen Gegner *pneumonerando* mit Redensarten, von denen manche der Breten *dame de la Halle* Ehre machen würden, spricht von Saftgrossmaulen, zur Judenclique Gehörenden, kitzlich Verwundeten, in Speculationen verwickelten Kritikastern, dampfschiffigen Beweisführern, residentialen Zirrefrs, Blasen*), Belobräuchereren der faustischen Rhyparographie, und wie die hurschikosen und sicht hurschikosen, von oder unter der Schnitbank hergeholten, auch wohl „in erzurnen dem Hasen" erlebsfahririrten Epithete und „genghorrn" oder nicht genghoten Schimpfreiro weiter heissen mögen. Ahre mit klugen Bchonpinsgen und warmen Herzensergüssen lässt sich nicht einmal ein Quertonnr mehr beikommen. Hochedeme mag die geckenhafte Gespreizthell solcher, vielleicht noch mit einem Sammelonrione ouverdauter und unverdaulicher Kant Fichte-Schelling-Hegelschen Brocheincke verbrauter Estirungen in einem ostfriesischen *thé spirituel* am Platze sein. Die wahlfeilen Witzeiriro über den „fürchen" Propheten, über Mryrrhern Vornemen und dessen Stellung dürften nur in noch niedrigern Regionen für Publikum finden.

(Schluss folgt.)

Auch eine Jubelfeier.

Vor fünfzig Jahren erschien zu Wien eine Partitur, ihre Aufführung leitete Die Schöpfung, ein Oratorium *The Creation*, an *Oratorio*. Von Joseph Haydn. Erste vom Herrn Verfasser selbst besorgte Ausgabe. *Vienna* 1800. 303 Seit in fol gestochen **) — Selidem ging das Werk

„in alle Welt —
jedem Ohre klingend
keiner Zunge fremd!"

Verdient „Vater Haydn" nicht auch eine Erinnerungsfeier?

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Jenny Lind in New-York. Der Journal des Débats hat sich die Mühe gegeben, die Berichte der amerikanischen Blätter über die „Nachtigall" zusammen zu stellen und wir glauben unsern Lesern in Beischl der charakteristischen Conseilden, die sie enthalten, einen Aufsatz daraus wird unerschöpflich zu dafür. Es ist keine leichte Arbeit, den Triumphzug der Nachtigall zu schildern, die amerikanischen Zeitungen haben derselbe den System der Theilung der Arbeit angenommen und den Triumph in Tage oder Gesänge einer Ernte eingetheilt.

Der Preis ist schon bekannt, die Erwartung, die Ankunft, die Landung. Der Empfang, die Vorstellung von fünfhundert Damen, die Beschreibung der Jubiläen, der für 30 000 Fran im Hotel Irving angeschafft worden, die Einrichtung des Concertsaals in *Castle Garden*, welcher 8000 Personen fasst, die Sendung von Blumenkränzen u. s. w. u. s. w. füllen drei Gesänge oder drei Tage. Am Ende derselben ist die Nachtigall schon so erdrückt vom Enthusiasmus der New-Yorker, dass sie sich nach einer ruhigeren Wohnung erdrückt wahrscheinlich wird, der Hotel York, Nebenbuhler von Irving, der bevorzugte Käufer wird.

Der vierte Tag schildert die Aufregung der Stadt und der Zuströmen der Fremden mit allen Erscheinungen und Unglücksfällen.

Der fünfte bringt uns die Beschreibung der Nachtigall. Jenny ist keine Kleopatra Schönheit, sie hat die Züge einer Deutschen und einer Schottin. Ein Preis von 4000 Frc. wird auf den besten Gedicht an ihrer Ehre gesetzt, zu melden sich 750 Concurrenten. Herr Barnum, der Lind Unternehmer, bietet ihr, ausser den contractmässigen 4000 Dollars für jeden der 150 Concertabende noch die Hälfte seines Gewinnes, wenn sie nicht nur in Amerika, sondern auch in London während der grossen Ausstellung von 1851 singen wolle. Jenny will ein Pferd kaufen, es gefällt ihr nicht, sie wünscht „a sensible old horse".

Am sechsten Tage erlaubliche Vermehrung der Eintrittskarten: in England und Amerika nehmen Speculanten gewöhnlich die Billets immer und verkaufen sie dann wieder. Ihr Barnum findet es erpressbarer, sie selbst an den Meistbieten oder zu versteigern. Der ursprüngliche Preis für eine Karte war drei Dollars (4 Thlr. 16 Sgr.). Das Annular steigt auf die Bühne und erklärt, dass der Ankauf der ersten Billets das Recht geben, sich den besten Platz nach eigenem Ermessen zu wählen. Erstgekauft 25 Dollars — die Commandeur des Irving- und York-Hotels treiben sich in die Höhe, vergebens, der Bürger Genie, ein Hutmacher, erobert den ersten Billet für 225 Dollars. Die Versammlung bringt ihm ein dreifaches Hurrah. Das zweite Ticket auf 25, die übrigen auf 45, 42, 40 Dollars, und da à Plätze in der Loge der Nachtigall entspannt sich ein harter Kampf. Hotel York singt mit 140 Dollars. Am ersten Tag wurden 1400 Billets für 9400 Doll. verkauft. Die Zeitungen geben die numerische Liste der Versteigerer, die Nummer des Billets und den Preis.

Der siebente Tag ist ein Sonntag. Jenny geht in die Dreieinigkeitskirche.

Am achten Tage wird der Verkauf fortgesetzt. Von der Lind ist weniger die Rede, als von dem eitrischen Hutmacher — die Einen behaupten, unter Theodat, Andere bieten ihm 50 Dollars Nutzen allein er erklärt, er Billet sei ihm nicht für 500 Doll. feil — er kennt seine Leute, am Gesang ist ihm wenig gelegen, aber erlebt Hute wundern, unsern Mann, der Name Genie von nun an mit dem Namen Jenny Lind verknüpft, wird aller Welt den Kopf verdrehen. — Am neunten Tage Ende der Versteigerung der Billets, in Summe von 20 50 zuletzt 693 Karten. Ein Speculant hat 1800 gekauft, 2000 Doll. Nutzen schlägt er aus.

Erste Probe — *Castle dien* — das Orchester vergisst, dass Jenny ein leidendes Wesen ist. Ein Ton ist vom Hundschuh fallen, ein Herr stützt sich darauf, sie ohnmächtig, ihn huldvoll den Berita. Der Gebieterin lässt sich einen Schreiben für jeden Ruse auf das Ersuchen, und zwei für den Ton auf das Tuner (oder derselben der Zudrang von Handschuhkum ist ungeheuer.

*) Ist wahrscheinlich Emdener französisch. Im französischen heisst in diesem das Wappen oder die Wappenbinde, was doch nicht gut ein Krügerscheres Scheltwort nun kann.

**) Die erste Aufführung hatte am 29 März 1799 zu Wien stattgefunden.

*** Elberfeld, 30 Sept. Auf die Aufforderung der Ordinaten der Cantäen für Schleswig-Holstein, Herrn Dr Pagen-

stocher u. hier, veranstalteten die beiden Gesang-Vereine von Elberfeld und Barmen ein grosses Vokal- und Instrumental Concert in den Räumen des Herrn Köpper auf dem Johannesberge hier. — Ausgeführt wurden im ersten Theile der 114 Psalm von Mendelssohn, die Ouverture zu Olympia von Spontini, der erste Theil des Samson von Händel, im zweiten Theile die Ouverture zu Egmont von Beethoven und Kampf und Sieg von Carl Maria Weber. Die Leitung des Concerts hatte, wegen Unpässlichkeit des Herrn Schornstein sr., der Dirigent des städtischen Singvereins in Barmen Hr. Schornstein jr. allein übernommen, und war das Resultat in jeder Beziehung ein sehr bedeutendes. Indem sich durch dieses Zusammenwirken recht harmonische Töne welch bedeutende musikalische Kräfte die beiden Orte zu verfügen haben, wie auch der Zweck des Concerts durch eine Brutto Einnahme von 755 Thlr. vollkommen erreicht wurde.

Was die musikalische Ausführung betrifft, so war dieselbe eine sehr gelungene zu nennen, wenn man in Anschlag bringt, dass die Kürze der Zeit nur wenige Proben erlaubte, und das Lokal als solch für musikalische Zwecke wenig geeignet sich erwies. — Auch sprach sich die Unbezeugung des Mangels eines Lokals für gemeinschaftliche Aufführungen im allgemeinen aus, dem Herr Köpper erklärte einen neuen grossen Concertsaal für diesen Zweck bauen zu wollen. — Ungeachtet dieser Unbehelfnisse war die Wirkung der ausgewählten Musikstücke durch ungefähr 300 Mitwirkende eine solche, dass eine unbedingte Wiederholung gewünscht wurde, welche auch nach wenigen Tagen stattfand. —

Zum Schluss müssen wir der allgemeinen Anerkennung des ausgezeichneten Dirigenten-Talentes des Herrn Schornstein jr. gedenken und können der Stadt Barmen nur Glück zu einem solchen Dirigenten mit Glück wünschen. —

Köln, 6. Octbr. Gestern Abend spielte in der musikalischen Gesellschaft Herr *Sidot Vieuxtemps* aus *Paris*, mit Feuer und unverwüstlicher Fertigkeit ein künstlerisches Vortrage. Er reist nach *Petersburg*, wo er für den Winter engagirt ist.

D. Wagner's „Lohengrin". Die neue Zeitschrift f. Musik enthält in ihren Nr. 24 und 25 einen beachtungswerthen Aufsatz über den Inhalt des Gedichts und über die Musik der Oper. Es heisst darin unter anderm: „Die Wagner'sche Oper ist das vollkommenste Gegenbild der heutigen modernen Oper. Man nimmt freilich den Schlüssel vollständig aus sich abgesondert und den formalen Hemmdrang der Zeit entweder um gedankt haben oder absichtlich ignoriren, um den Standpunkt aus höchster Ursprünglichkeit auffinden zu können, von dem aus die Oper Wagner's betrachtet — oder vielmehr gemessen — sein will. — Sie entbehrt keineswegs der musikalischen Formen, aber man geht nicht darauf los, diese Formen (Arien, Duette, Chöre) um ihrer selbstwillen zur Anwendung zu bringen, sondern macht die Art der Anwendung der Musik von höheren Rücksichten abhängig. Sie ist die innigste Verbindung aus Wort, Ton und Darstellung, die unsere moderne Kunstgeschichte aufzuweisen hat."

Neue Musikalien
bei **Carl Haslinger** in **Wien**
K. K. Hof-Musikalienhändler

	Sgr.
Haslinger, C., Nachruf an Strauss. Fantasie mit Benützung Strauss'scher Motive für Pianoforte. Op. 69	15
Haslinger, C., Musikalisches Festgeschenk für junge Pianisten 6 charakteristische Tonstücke. Op. 70	25
Strauss, G., Soldaten-Lieder-Walzer für d. Pianoforte. Op. 242	15

Bei **A. Borge** in **Osterode** ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Bedeutend herabgesetzter Preis!

DER PIANIST

oder

Die Kunst des Klavierspiels in ihrem Gesammtumfange.

theoretisch und praktisch dargestellt.

Ein Lehr- und Handbuch für Alle, die Klavier spielen, Künstler und Dilettanten, Lehrer und Schüler.

Vom Hofrath Dr. Gust. Schilling.

Um den Wünschen so Vieler zu genügen und die Anschaffung des Vorstehenden zu erleichtern, habe ich dies Buch um die Hälfte im Preise herabgesetzt, also statt 2 Thlr. nur 1 Thlr. — Dieser Preis findet jedoch nur auf unbestimmte Zeit statt. — Das Buch ist durch viele Recensionen empfohlen, so daß es in einer Beurtheilung

„Vorliegendes Werk verdient schon deshalb allen tüchtigen „Klavier-Lehrern empfohlen zu werden, weil es das Beste dieser „Art ist, wovon man mit Recht sagen kann, es ist wissenschaft-„lich gediegen und abgerundet."

Bei **M. Schloss** erschien

Portrait

des fürstl. Sondershäuser Kammersängers

ERNST KOCH

gez. von M. Hohnock. Chiaro Papier.

Preis 15 Sgr.

Pendant zur Fahnenwacht.

DER TROUBADOUR

Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung

componirt von

Adolf Schlösser.

	Sgr.
Ausgabe für Sopran oder Tenor	7½
— Alt oder Bass	7½

Dieses Lied eines jungen höchst talentvollen Componisten, eignet sich sowohl zum Vortrage in Concerten wie auch in Privatkreisen und wird sich überall ebenso grossen Beifalles erfreuen, wie dieses bei „der Fahnenwacht" der Fall gewesen.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 16. **Cöln,** den 19. October 1850 **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

VII.

(Siehe Nr. 2, 3, 5, 8, 12, 13.)

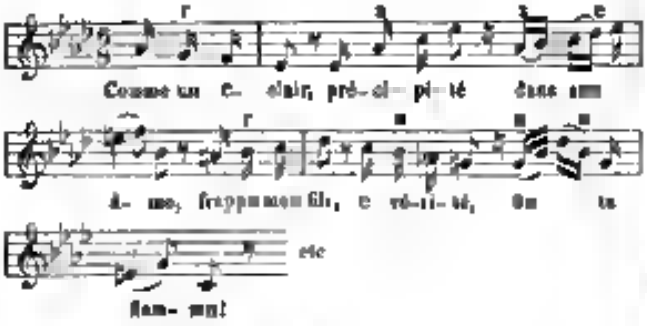
Der fünfte Akt kann nach der bisherigen Entwickelung der Handlung keine andere als eine tragische Katastrophe bringen. Nach einem Aufwand von Mitteln, wie sie der vierte Akt aufgeboten hatte, um die Gemüther zu spannen, zu ergreifen, zu erschüttern, konnte ein bloss historisches Interesse nicht ausreichen, als nach einem ganzen Akt hindurch bis zum Schlusse zu fesseln. Das Geschichtliche wird deshalb nur in dem kurzen Auftritt, der die Eröffnungsarie des fünften Akts bildet, berührt und alles Uebrige drängt auf die Lösung des Geschicks der Personen, der Conflicte zwischen Mutter, Sohn und Braut hin.

Die Bühne stellt ein unterirdisches Gewölbe in dem Palast zu Münster dar. Die drei Häupter der Wiedertäufer, Jonas, Mathisen und Zacharias treten auf*), im kurzen Vorspiel durch die Erinnerung an das Charakthema *Ad nos* etc. aus dem 1. Akte angekündigt, sie berathen über die drohende Gefahr, da der Kaiser mit grosser Heeresmacht vor den Thoren steht. Zacharias eröffnet den beiden Genossen, dass ihnen freier Abzug mit ihrem Raub bewilligt werde, wenn sie den Propheten auslieferten. Nach einer kurzen Pause sprechen sie mit frommer Miene: „Des Herrn Wille möge geschehen!"

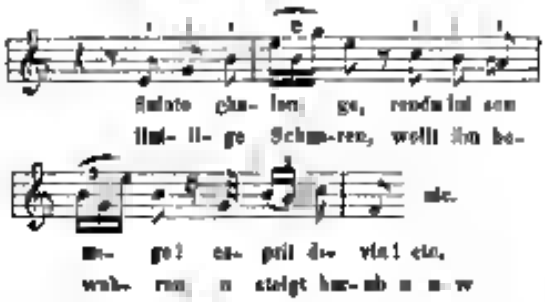
Fidea wird von Soldaten erbarmungslos in das Gewölbe hineingeführt. Die Gefühle der Angst um den Sohn, dessen Leben sie durch Berthe bedroht weiss, und den Zwang über den Verdrusses der eigenen Mutter streiten in ihrer Brust; aber die Liebe siegt, sie verzeiht und ist bereit ihr Leben für den Sohn dahinzugeben. Die Cavatine, in welcher sie diese Entsagung ausspricht (*Des dur* ⁴/₄) ist einfach und voll Gefühl, sie verlangt klangvolle tiefe Brusttöne bis *as*, denn jede Abänderung, welche an andern Stellen der Partie der Fidea eher erträglich ist, würde hier den ganzen Charakter der Melodie vernichten. — Trompeten und Hörnerklänge bezeichnen den Eintritt eines Hauptmanns, welcher die Erschreckung des Propheten verkündet. Die Gemüthsbewegung der Mutter beicht in den begeisterten Appell an Gott aus, dass der Strahl der Wahrheit ihren Sohn erleuchten und der Himmel ihr die Kraft geben möge, ihn zu Gott dem Erlöser zurückzuführen. Leider hat Meyerbeer aus diesem Appell eine Bravourarie (*As dur* ⁴/₄ *All. moderato*) gemacht, welche das Flitterwerk der neumodischesten Motive mit dem altitalienischen Zopf der Coloratur verbinden zur Schau stellt. Wir vermögen beim besten Willen keine Spur von Melodie darin zu entdecken. Als ein Clarinettsolo oder eine Violinvariation mit springendem Bogen zum Amusement eines Salons mag dies Musikstück dienlich sein, als Gesang, der das Wort vergeistigen, der die Seele in Töne de linkeschen soll, ist es eine Versündigung gegen alle Wahrheit und Schönheit und, in seinem Zusammen-

*) Bekanntlich machen sich die französischen Dramatiker nicht viel Sorge um das jedesmalige Wo für die Personen, deren Auftreten sie in die Reihenfolge der Scenen nöthig haben. Die ausgezeichnet sind dann Angstlicher, führen ohne ohne dadurch oft eine Menge von Verwundungen herbei, die sehr störend sind. Die Frage: „Wie kommen die Dirl in das Heiter?" wird in Paris keinem Menschen einfallen. Uebrigens liesse sich, wenn es der Mühe werth wäre, an dieser Stelle der Ort durch das Erforderniss des Geheimnisses in etwa rechtfertigen.

hang mit dem Ganzen, mit Rücksicht auf die Aufgabe, die das Compositum sich gestellt hat, ein Verrath, den er an sich selbst begangen. Offenbar haben die ersten Wörter des französischen Textes ihn zu dem Hauptmotiv verleitet:



Für das zweite Motiv:



so wie für die Schlusscoloraturen in den Triolen des ⁴/₄ Taktes lässt sich gar keine Entschuldigung finden.

Glücklicher Weise kehrt der Componist in der folgenden Nummer zur ernsteren Richtung der dramatischen Musik zurück. Johann tritt ein und sinkt auf das Gebot der Mutter, die seine Umarmung zurückweist, zu ihren Füssen, seine Erscheinung erschüttert ihr Gemüth von neuem; in den leidenschaftlichsten Tönen und Rhythmen wirft sie ihm seine blutige Tyrannei vor — ein grossartiges Duett in *As mol*. Endlich tritt eine Pause der Ecstasis ein. Fides kehrt zur Milde zurück und fordert ihn auf, wenig der Stimme Gottes zu folgen, die ihn durch die Worte der Mutter rufe. Das Andante in *E dur* ⁴/₄ Takt hat schöne Stellen, auch ist die Begleitungsfigur der Violoncelli und Fagotte von eigenthümlicher Wirkung; allein das zu lange festgesetzte Anblasen des A in der ersten Trompete, *pianissimo* als ein Achtel auf jeden Taktheil, wird zuletzt durch gar zu eintönig, so schön gedacht auch der Eintritt desselben ist, indem es wie einzelne anschlagende Glockenklänge nach der Heimath ruft und an die Zeit der Unschuld erinnert.

Der Mutter liebevolles Mahnen gewinnt das Herz des Sohnes, er stürzt in ihre Arme und hofft, dass der Himmel ihm vergebe. Der Schluss dieser grossen Duettscene (*All mod. As dur* ⁴/₄) erinnert wiederum zu sehr in Melodie, Rhythmus und Form an das von Donizetti und Bellini Verbrochene.

Während Fides und Johann sich umschlungen halten, öffnet sich die äussere Thür, welche rechts ins Freie führt, und Bertha tritt mit einer Fackel herein. Fides eilt verwundert auf sie zu: „was führt Dich hierher?" — „Mein Ohm, antwortet Bertha, Wächter im Schlosse, hat mir entdeckt, dass dort unter jenem Bogen, welchen der vorspringende Stein bezeichnet, eine Mine von Pulver und Schwefel verborgen liegt; mit dieser Fackel zünde ich es an und begrabe den Propheten mit seiner Rotte, und mich selbst unter den Trümmern!" — Fides erbebt und stürzt mit den Worten „Grosser Gott! Mein Sohn!" auf Johann zu, welcher auf der entgegengesetzten Seite zwar schweigend das Entsetzliche hört, aber durch Geberde und Bewegung verrath, dass er nur zu gut die Gefahr verstanden hat. Auf dies Wort erblickt Bertha den Johann und ruft mit Entzücken: „Du bist's, du bist wieder mein!" Die einzelnen Bass- und Bratschentriolen auf *d*, welche hierauf einfallen, und Fides Mahnung: „Sprich leise!" machen einen schnurrigen Gegensatz gegen jenen freudig leidenschaftlichen Aufjubel, wir ahnen in diesen vier Pizzicato-Takten das Herannahen des Schicksals. Aber Bertha schweigt in der glücklichen Täuschung: „wie liebe ich Dich heute, da ich dich gefallen wähnte durch den blutgierigen Propheten, der der Hölle geweiht ist!" Johann fleht seine Mutter an, ihn nicht zu verraten, Fides wendet sich an Bertha:

„Jetzt musst Du Milde üben
Mein Sohn ist wieder mein!
Nichts kann ich mehr als lieben" —

und diese Verse sind sehr schön musikalisch declamirt. In dem Gedanken: „Hinweg rachlos!" schliesst sich der Auftritt ab. Dieser Gedanke wird zu einem Terzett (*Allegretto pastorale C dur* ⁶/₈) ausgesponnen. Dies ist ein rein lyrisches Stück, welches zwar lieblich Weisen, jedoch ohne hervorstechende Neuheit der Erfindung, dachtet, allein für die grossartigen Umrisse der zur Katastrophe drängenden Handlung ist es zu zierlich ausgemalt und zwischen leidenschaftlich scheuffen Musikstücken mitten inne erscheint es als viel zu süss und weichlich. Die Partitur bezeichnet übrigens die Art und Weise, wie es weggelassen werden kann.

Der plötzliche Eintritt eines Hauptmannes mit Kriegern unterbricht den Traum eines Augenblicks von Glück. Sein Wort „Verrath! der Feind dringt in die Stadt — wo deinem Krönungsfeuer wollen sie dich opfern, unerhörter sie, Prophet!" — reisst Bertha aus ihrer Täuschung; der fanatische Hass bricht wie eine Lava hervor und wälzt sich rückhaltlos auf jedem letzten Grün der Liebe; halb wahnsinnig stösst sie den verhassten und geliebten Bräutigam von sich, „das vergossene Blut scheidet sie auf ewig!" — Vergebens mahnt Fides zur Flucht; „Nein, ruft Johann, ich flehe nicht, ich weihe mich dem Tode, aus Bertha spricht Gott zu mir" — und während er in Verzweiflung sich abwendet, zieht Bertha einen Dolch und durchbohrt ihren Brust. Der Conflict zwischen Liebe und Abscheu konnte nicht anders gelöst werden.

Von dem Aufschrei Berthas „Prophet Du?" an bis zu diesem Moment erreicht die Musik in dem Terzett aus *C mol* (*Allegro alla breve con moto*) wiederum die Höhe des dramatischen Charakters; eine furchtbare, alle Schranken durchbrechende Leidenschaft rast in der Melodie. Dass Bertha in dem Augenblick, in welchem sie sich rettet,

„Je t'aimais, tes yeux m'ont ému,
Je t'aime encor, pour-être — et m'en punis!"

bei der letzten Silbe („stirb! ich m i d h") von *gis* nicht in die Höhe, sondern auf *g* herab geht, ist der Wahrheit weit angemessener, als es der umgekehrte Fall gewesen wäre. Der Darsteller des Johann heuchelte die obige Ardentung, dass er sich abwerde, ohne diesen Spiel ist die Unwahrscheinlichkeit, dass der kräftige Mann dem erhwachen Weibe nicht in den Arm fiele und die That hinderte, zu gross.

Johann vertraut seine Mutter dem Schutze der Soldaten, welche sich mit ihr entfernen, und spricht den Entschluss aus, die Verräther zu strafen. Auch hier würde ein mimisches Spiel, das auf den Stein hindeutet, welcher die Hölle mit Brennstoffen verschliesst und auf die Fahrt, welche an demselben Pfeiler des Gewölbes auch brennt, wo sie Bertha hingestellt hat, nothwendig und von Wirkung sein.

Die Bühne verwandelt sich in einen Saal des Palastes. Der ganze üppige Hofstaat des neuen Königs ist versammelt, eine glänzend besetzte Tafel steht auf einer Erhöhung, zu welcher von beiden Seiten Stufen emporsteigen. Rechts und links im Hintergrunde sieht man geöffnete eiserne Gitterthore, welche nach Aussen führen. Ein herzer Chor in *D dur*, in welchem das Orchester die Charakteristik übernimmt, leitet die Propheten. Der Chor schwelgt, wie dieser die Stufen herab steigt und mit zwei getreuen Kriegsgefährten in den Vordergrund tritt. „Sohnlos die Verräther hier eingedrungen", beginnt er ihnen, „so schliesst jene Eisenthüre über diesem Vulcan, dann eilt, euch zu retten!" — Zu dieser, als Recitativ im Takte oft die Note *d* dreimaligen Worten gibt die Führung der Harmonie in düstern Accorden der Blasinstrumente eine der Situation entsprechende Farbe. Die beiden Hauptleute verlassen den Saal. Johann ergreift einen goldnen Becher und singt ein Trinklied, dessen Text schon in den Versen

„Compagnons du prophète,
La récompense vous attend!"

die grässliche Zwiedrachtigkeit dieses „Lohnes" ausspricht. Vollständig wirkt aber erst die Musik das dämonische desselben heraus; die Instrumentirung in der contrastirenden Zusammenstellung von Harfen mit zwei Ventiltrompeten in *Es*, Piccolo und zwei grossen Flöten steigert den rauschenden Uebermuth der Melodie. Die Aufgabe für den Sänger ist eine schwierige; durch die sprühenden Funken wilder Freude muss das innere Bewusstsein der im nächster Moment hereinbrechenden Nacht des Todes dringen, der schwärmerisch begeisterte Gedanke an eine Verzichtung, welche der Prophet als ein Strafgericht Gottes über sich und über all die Frevler durch die eigne freiwillige Todesweihe heraufbeschwört. Der kundige wird er drei bis vier Stellen (z. B. in dem Herabsteigen der Melodie von der Hauptonart *Es dur* durch *C mol* nach *g* am Schlusse der ersten Periode, und bei dem Eintritt des Sextaccords von *Fes dur* auf die Worte „in nässen Tumel sinket") trefflicher musikalischer Zeichnungen der Gemüthsstimmung entdecken, welche er durch seines Vortrag verrathen muss.

Bei der Wiederholung der ersten Takte des Liedes dringen Oberthal und die herrischen Häuptlinge der Wiedertäufer plötzlich mit Soldaten herein; man hört das Klirren der hinter ihnen ins Schloss geworfenen Gitterthüre, „lur sie die Pforten des Grabes!" — „Gott allein fügt mein Loos!" ruft der Prophet; „ihr seid in meiner Macht!" Durch den Fussboden dringt Rauch, man hört das Krachen im Gewölbe. Ein Weib drängt sich durch die indessbleibenden Schaaren; „meine Mutter!" ruft Johann und verschwindet unschlossen von ihr unter den Trümmern des einstürzenden Palastes.

Ueber musikalische Zeitfragen mit besonderer Berücksichtigung der badischen Männergesang-Vereine.

Unter den mannichfachen und wesentlichsten Erscheinungen auf dem weiten Gebiete der musikalischen Kunst nehmen seit einer längeren Reihe von Jahren und ganz besonders in unserer Zeit die Musikvereine das Interesse der musikalischen Welt in so hohem Grade in Anspruch, dass es uns Pflicht der öffentlichen Organe scheint, denselben ihre ungetheilte Aufmerksamkeit zu erhalten. Der Wunsch, eine solche, die Sache der Musikvereine fördernde Besprechung aller dahin gehörigen Angelegenheiten — im Sinne der Tendenz dieser Zeitschrift — anzuregen, veranlasst auch nur zu gegenwärtiger Mittheilung. Sie erstreckt sich insbesondere, unter Vorausschickung einiger allgemeinen Betrachtungen, die den Standpunkt andeuten sollen, von welchem aus wir die musikalischen Zeitfragen überhaupt betrachten, auf Verhältnisse und Zustände eines Theiles der badischen Männergesangvereine, deren jüngste Geschichte von allgemein belehrendem Interesse ist. Wir glauben überdem aus dem Einzelnen am besten erkennen zu lernen, was dem Ganzen frommt.

Die einseitige Beherrschung des bei weitem grossten Theiles unserer musikalischen Gesammthätigkeit der letzten Dezennien durch das Virtuosenthum — wer wollte sie läugnen — hat mit Paganini und Liszt ihren Höhepunkt, mit den Vertretern des modernen genre und gar entarteten Salongeschmacks aber ihr Ende erreicht. Nicht mehr gilt der Concertsaal des reisenden Virtuosen als Parnass aller Kunstintressen, nicht länger mehr vermag das Virtuosenthum alles was ihm auf der offenen See des musikalischen Lebens begegnet — sei es Kirche, Oper oder Haus — mit seinen tausendfältigen Polypenarmen zu umklammern und zu verschlingen, nur schwankende Fahrzeuge noch wird es gefährden. Das Virtuosenthum hat seine Mission erfüllt, seine Mission, die es in naturgemässer Weise als Uebergangs- und Durchgangsperiode seiner allgemeinen Kunstentwickelung zu erfüllen hatte. —

In einer Zeit, in welcher die Kunst — mit wenig Ausnahmen — noch allein von den Meistern zum Fach ausgeübt wurde und das Interesse des Volkes an derselben ein im Allgemeinen nur passives war, in einer solchen Zeit war es nicht zu verwundern, dass der ausübende Künstler zunächst und wie ganz von selbst in seiner Thätigkeit eine Richtung einschlug, welche ihn vor allem an einer Erweiterung und möglichen Vollendung seiner technischen Fertigkeiten führen musste. Nicht zu verwundern war es, dass in seinen Bestrebungen eine starke Steigerung eintrat: sah er doch, von welchem Erfolge sie begleitet waren und wie es ihm durch dieselben möglich, ja sogar leicht wurde, auf die Masse zu wirken. Der dadurch geweckte, ganz natürliche Ehrgeiz war spornend und der materielle Vortheil der erbenheit errungen wurde, verlockend genug, um die grössere Mehrzahl der ausübenden Künstler — deren äussere Lebensverhältnisse aber diese in jener Zeit mit seltenen Ausnahmen gedrückt waren — dieser Richtung zuzuführen.

Das Virtuosenthum — unter diesem Namen begreifen wir jene beschriebene Richtung der repräsentirenden Kunstthätigkeit — erscheint hierauf als eine zwar einseitige, aber immerhin natürliche Folge ganz natürlicher Ursachen, und leicht begreiflich ist es, wie es seiner Zeit dem Volke als der Inbegriff der ganzen Kunst erscheinen musste. War doch Oper, Conservatorium und Concertleistung nur in wenigen grossen Städten vorhanden, die Kirchenmusik ohne alle weitere Verbreitung. Die kunstgeschichtliche Bedeutung, die das Virtuosenthum in dieser Hinsicht erlangte, kann nicht bestritten werden; unsere Zeit aber sieht es aus jener prädominirenden Stellung verdrängt.

Wir sind bereits ein gutes Theil über jenen Standpunkt subjektiver Kunstanschauungsweise hinausgelangt. Dies wurde nach und nach in dem Grade möglich, als eine allgemeinere musikalische Bildung im Volke Platz griff. Hierzu hat eher gerade das Virtuosenthum im steigenden Verfolge seines Wirkens den ersten und mächtigsten Anstoss gegeben. Es erweckte zunächst allgemeineres Interesse an der Kunst, er pflanzte dasselbe von Haus zu Haus, von Ort zu Ort, dann verlockte es zu einer allgemeineren musikalischen Thätigkeit: wollte doch Jeder, der nur Musik hörte, sie kennen und lieben lernen, wenigstens erwerben, als auch selbst musiziren üben — eine Erscheinung, wie sie in der Geschichte aller Künste sich immer zeigen wird. Die Lust zur Musik und mit ihr die musikalische Thätigkeit steigerte sich beim Volke in dem Grade, als es durch die Produktionen der reisenden Virtuosen Gelegenheit hatte, überhaupt Musik zu hören.

Nun aber war dieser Einfluss des Virtuosenthums nur ein rein äusserlicher, für die weitere Ausbildung des angeregten musikalischen Sinnes konnte nichts durch dasselbe gewonnen werden. Seiner

Natur auch war es Form, der geistige Inhalt fehlte, als Mittel zum Zweck erfüllte es gewissermaßen seine Pflicht, aber selbst Zweck zu werden, war ihm nicht verliehen. Das einmal erwachte und sich immer weiter ausdehnende Kunstleben führte anfange zwar unbewusst, später aber mit vollem Bewusstsein die Richtung der allgemeinen Kunstthätigkeit auf andere und breitere Bahnen als die bis dahin vom Virtuosenthum vorgezeichneten. Dieses musste denn in dem Maasse seine Herrschaft einbüssen, als jene Richtung an allgemein künstlerischer Bedeutung zunahm —

Der Grund warum schon seit geraumer Zeit die einseitigen Bestrebungen reisender Virtuosen von immer geringerem Erfolg begleitet waren, liegt dem noch nicht in äusseren, materiellen oder politischen Verhältnissen, auch in dem so oft und von den Herren Virtuosen so gerne gerügten Mangel an Kunstsinn: nein, er liegt in der gänzlich veränderten Richtung des Kunstinteresses im Allgemeinen, einer Richtung, wie solche sich bei zunehmender musikalischer Bildung des Volkes von selbst gestaltet hat. Wir unserer Seits sind geneigt hierin den wesentlichsten und merklichsten Fortschritt in der Entwicklung des neuzeitigen Kunstbewusstseins unseres Volkes zu erblicken.

Der Dilettantismus — als solchen erkennen wir jene aus der Lust zur Musik hervorgegangene allgemeinere Kunstthätigkeit des Volkes — fühlte bald, dass er zu seiner weiteren Entwicklung des gemeinsamen Zusammenwirkens (im Gegensatz zum Virtuosenthum) bedürfe, er erkannte instinktmässig, wie ein wahres, grosses und schönes Kunstleben nur in einer Vereinigung geeigneter musikalischer Kräfte zu wirklich künstlerischen Zwecken möglich wird. Bei diesem immer tiefer gefühlten Bedürfnisse und dieser immer klarer werdenden Erkenntnisskunde es nicht fehlen, dass er in seinen allgemeinen Bestrebungen eine Richtung einschlug, deren Verfolg ihn dem Virtuosenthum geradezu feindlich gegenüber stellte, dagegen aber ihn die Mittel und Wege finden liess, diesem Bedürfniss genügend zu entsprechen und ein neues Kunstleben zu gestalten; eine Richtung, deren Verfolg die eigenthümlichste und wichtigste Erscheinung unserer Zeit auf dem Gebiete der Tonkunst hervorrief: die Musikvereine.

Die Musikvereine erscheinen als die natürliche Folge einer allgemeinern und gebildeteren Kunstthätigkeit des Volkes, sie erstanden aus dem sich vor Nothwendigkeit steigernden Drange nach lebendiger Gestaltung eines wirklichen und allgemeinen Kunstlebens und erlangen hierdurch eine kunstgeschichtliche Bedeutung, die weiter reicht als jene des Virtuosenthums. Die Musikvereine wirken nicht allein anregend — wie es das Virtuosenthum gethan — sondern auch bildend, mit ihrem Erstehen ist die allgemeine Kunstentwicklung in eine neue Phase getreten und wird rückwirkend die Vereine in ihrer Weitergestaltung auf jene Höhe führen, wo sie als der lebendigste Ausdruck eines schönen, grossen und allgemeinen Kunstlebens, als der Parnass der Kunstinteressen eines musikalisch gebildeten Volkes erscheinen werden.

Dass der Dilettantismus, der rechte, ächte, jene aus dem innern Drange hervorgegangene und entwickelte Kunstthätigkeit des Volkes schaffende Lebenskraft besitzt, dass er die Kunst im Ganzen und Grossen zu fördern im Stande ist: dies hat er bereits als Mutter der Musikvereine gezeigt. In welchem Grade es aber auch weiter das praktischste Mittel bleiben wird, die Vereine selbst auf jene Höhe zu führen, in wie weit er geeignet sein wird, die allgemeine Kunstentwicklung bis zu jenem Abschlusse zu beschleunigen: dies wird von der Art und Weise der Pflege abhängen, die ihm die Gegenwart und Zukunft angedeihen lässt.

Vereinigung und Unterricht sind daher die Fragen, welche der Gang unserer nationalen Kunstentwicklung gegenwärtig in den Vordergrund schiebt: Fragen, deren entsprechende Lösung zur Aufgabe unserer Zeit wird.

Unter den Musikvereinen sind es die Gesangvereine, unter diesen die Männergesangvereine, für welche sich gegenwärtig ein überwiegendes Interesse offenbart, und deren Zahl von Tag zu Tag wächst. Dass man in dem Momente des Bedürfnisses nach Mitteln zur Aeusserung eines vielfach angeregten und sich nach allen Seiten hin ausbreitenden musikalischen Lebens zunächst nach der Vocalmusik griff, ist sehr natürlich. Der Gesang ist jene schönste, dem Menschen verliehene Gabe, jene in ihm schlummernde mächtige Kraft, die vor des äusseren Ansinnen bedurfte, um aus dem Naturzustande zum Bewusstsein eines künstlerischen Werthes erhoben zu werden. — Wir hegen jedoch die Hoffnung, dass bei unserer ferneren Kunstpflege, im richtigen Erkennen des Nothwendigen, auch die Instrumentalmusik zu einer bedeutenderen Geltung gelangen werde, als es bis jetzt noch der Fall war, auf dass die Musikvereine in jeder Richtung rüstig vorwärts zu schreiten vermögen und der schön begonnene Bau sich zu einem heiligen Tempel unserer nationalen Kunst vollende. —

Digitized by Google

Ohne auf die einzelnen historischen Momente der Entwicklung der Männergesangvereine näher einzugehen, sei nur erwähnt, dass ihre allgemeinere Verbreitung in eine Zeit fiel, in welcher sich ein grösseres politisches Leben zu regen begann. Bei der Gründung mancher Vereine haben dabei nicht keine lautere Motive obgewaltet — unlauter müssen wir von unserm Standpunkte aus jeden Beweggrund nennen, der nicht ein rein künstlerischer oder kunstverwandter, vor allem aber einen solchen, der einer politischen Agitation entlehnt ist. — Niemand wird leugnen, dass dem allgemeinen Streben jener Zeit nach politischer Vereinigung auch die Kunst mancherlei zum Hebel gedient hat. Und besonders einen Theil der badischen Männergesangvereine scheint mit Recht der Vorwurf zu treffen, dass ihnen politische Interessen eingeschwärzt worden, die einer gedeihlichen musikalischen Entwicklung geradezu zur störend entgegen treten mussten.

Betrachteten wir schon die rasche Verbreitung, die Badens Gesangvereine vor etwa 5 — 6 Jahren fanden mit etwas misstrauischen Blicken, so hegten wir noch weit mehr Zweifel über die Dauer der später entfalteten musikalischen Thätigkeit in denselben. Was jene Verbreitung betrifft, so ist allerdings Thatsache, dass in Baden bis zur Zeit der politischen Schilderhebung Deutschlands im März 1848 es kaum ein Dorf mehr gab, welches nicht seinen Gesangverein gehabt hätte; Thatsache, dass Baden — ein Land in etliche und 70 Bezirksämter eingetheilt — zu seinem letzten grossen Gesangfest in Lahr im Sommer 1847 weit über 600 Sänger aus 72 Vereinen sendete, wobei auch nicht alle vertreten waren. Jene musikalische Thätigkeit im Allgemeinen mitgerechnet, haben wir wohl in den letzten Jahren vor dem Ausbruch der Revolution die kleineren Sangerfeste in Dörfern und Landstädtchen sich bis zur Unzahl häufen sehen — der Manifestationen der sogenannten Turngesangvereine gar nicht zu gedenken —

Und wie sollen wir es uns denn nun erklären, dass mit und nach der letzten politischen Katastrophe Baden die Mehrzahl jener kleineren Vereine wie Spreu vor dem Winde zerstoben, dass ihre Reorganisirung nun nach Jahresfrist noch keine nicht vollständig erfolgt, ja vielleicht von vielen noch lange erwartet werden wird? — Es führt unserer innigsten Ueberzeugung nach dahin, dass in einer falschen Voraussetzung und einem gänzlichen Verkennen der wahren Bedeutung der Gesangvereine die nackte Stellung derselben missbraucht und die musikalische Thätigkeit so ihnen von ihrem eigentlichen Zweck abgezogen wurde. Jeder vorurtheilsfreie Beobachter muss es wahrgenommen haben, wie sich die musikalische Thätigkeit eines grossen Theiles dieser Vereine jener Zeit immer öfter und öfter politischen Demonstrationen unterlegte, ja manchmal sogar sie verdrängte, wie es viele dieser Vereine oft mehr Heerd politischer als musikalischer Bestrebungen zu sein erhielten, wie sogar solche Vereine, die schon Dezennien einen gedeihlichen, rein musikalischen Interessen engewandten Strebens zählten, von dem zersetzenden Geiste der Zeit angesteckt wurden.

Wir verkennen zwar nicht, dass grosse politische Bewegungen eines Volkes, überhaupt die Pulsschläge der Zeit sie ohne einen Einfluss auf alle, selbst die entferntesten Verhältnisse des Lebens bleiben und dass Niemand sich diesen Einwirkungen wird ganz entziehen können. Wir alle wissen, dass eine wahre Vaterlandsliebe, dass Heldenthum, Grösse und manige Vorzüge einer Nation zu den schönsten und edelsten Motiven gehören, um in begeisterten Stunden die Herzen von tausend und abermals tausend Hörern durch den Gesang von dem Munde wackerer Sänger zu erheben und zu entflammen. Allein nichts drohte wenigst bleibt es ein arger Mißgriff, in der Richtung der musikalischen Thätigkeit eines Vereines solche und ähnliche Motive in pädagogisirender Weise hervortreten zu lassen; bleibt es eine durchaus unnatürliche Marhination, mit voller Absicht die musikalischen Interessen eines Volkes mit den obschwebenden politischen in einer solchen Weise zu amalgamiren, wie dies in Baden der Fall war. Solches Verfahren wird sich stets bitter rächen und auch ohne die Stürme der Revolution würden die badischen Gesangvereine sehr bald diese Erfahrung gemacht haben. —

(Schluss folgt.)

Hamburger Briefe.

(Schluss.)

Uebrigens scheint der Herr Doctor Kruger der überzeugten Kraft seines mit so grossem Grausche verkündeten Heczesamvangeliums selbst doch nicht so ganz sicher zu sein, um nicht mindestens, instinctartig gleichsam, sich ein paar kleine objective Hinterthüren offen zu halten, und zwar eine allgemeine und eine besondere. Was die erstere anlangt, so führt sie auf den bereits seit Jahrzehenden plattgetretenen Gemeinplatz, dass unsere Zeit von eis

mal keine zum Schaffen ewiger Kunstwerke geeignete sei. Weshalb aber darum *Meyerbeer's* Compositionen so gar grundschlecht sein sollen, vermögen wir, die wir das warme Herz des zartfühlenden Emdener Doctors nun einmal nicht bezweifeln, nicht einzusehen. Bitte Herr Doctor Kruger bereits gern bei seiner Meinung, von deren Richtigkeit er wahrscheinlich durch den verunglückten Erfolg seiner eignen auf dem Felde der Kunst gemachten Versuche sich selbst überzeugt haben mag, nur dagegen, die wir in seinen Augen so ohnedreis zu den „Seligefreuenen" gehören, störe er nicht in dem Genusse dessen, was die Zeit in ihrer fortschreitenden Entwickelung uns auch zu bieten im Stande ist. Lasse er uns durch, die wir ihn ja in keiner Weise hindern, sich auf seine Art zu amüsiren, unser eignes Urtheil, und verschone uns, als Freund der von ihm so ungriegentlichst gepriesenen Demuth, mit der vorlauten Aufdringlichkeit des seinigen.

Die zweite objective Hinterthür des Herrn Doctors besteht in der Anstellung, dass in Meyerbeers Opern keine gemeinfassliche Melodien zu finden seien *). Einmal ist das unwahr, so unwahr, dass Jedwedem der nur Meyerbeers Werke einigermassen kennt, das Gegentheil bewusst ist. Und sodann fragt es sich noch immer, ob aber dies angebliche Charakteristicum einer guten Oper ist und jede mit dem Hr. Doctor derselben Meinung sein möchte. „Viele „halten dafür, die beste Melodie sei diejenige, welche „sogleich von Jedermann gefasst und nachgesungen „werden könne. Als Grundsatz kann diese Meinung „gewiss nicht gelten, denn sonst müssten die Melo„dien, die häufig von Süden bis Norden, von allen „Menschenklassen bis zu Knechten und Mägden her„unter, gesungen werden, die schönsten und besten „Melodien sein. Ich wurde den Satz umkehren und „sagen: Diejenige Melodie, die von Jeder„mann sogleich nachgesungen werden kann, „ist von der gemeinsten Art. So könnte er „vielleicht eher als Grundsatz gelten." Das ist die bereits vor fünfzig Jahren ausgesprochene Ansicht eines der grundlichsten und gewichtesten Musikkenner **) und wir tragen kein Bedenken ihr ohne Weiteres ein grösseres Gewichtbeizulegen, als dem excentrischen Vorschlage des Herrn Doctors, man solle, um einmal ein ächtes Urtheil zu erhalten, vierzehn Tage lang ein grosses Volksfest veranstalten, allen Menschen ohne Entreegeld zugänglich, und unentgeltlich ein Dutzend verschiedener Opern aufführen, und aus den Aufführungsprotocollen alsdann entnehmen: 1., bei welcher Oper stille Aufmerksamkeit von Anfang bis zu Ende geherrscht habe, 2., bei welcher Opern nicht die ganze Zuhörerschaft bis zu Ende geblieben, und 3., von welcher Oper die Leute mit heiteren (!) Gesichtern wiederkehrten und Reminiscenzen pfiffen!! Das würde, meint der Herr Doctor, einmal ein ächtes Volksurtheil abgeben; wir aber sind der Meinung, dass der unsre Pöbel jedes Standes dabei die Hauptrolle spielen würde. Die Begriffe, welche sich hier in Betreff dessen, was denn eigentlich das Volk sei, kund geben, sind allerdings etwas eigenthümlicher Art. Indess noch dem, was uns bereits von dem Herrn Doctor geboten worden, durchaus nicht zum Verwundern.

Apropos, was würde Herr Doctor Krüger sagen, wenn man analog dem seinigen einen Vorschlag machte, um ein endgültiges Urtheil über Werke der Malerei, Bildnerei, Dichtkunst u. s. w. zu erlangen, selbige *grosse* auf offenem Markte ausstellen oder vorlegen und die Stimmen alldaselbst sammeln zu lassen? Doch der Leser wird uns hoffentlich das weitere Eingehen auf dergleichen Thorheiten gern ersparen und sie mit uns billig denen überlassen, die auf das Urtheil ihrer „eignen warmen Herzens" sich stützend, „das heilige Feuer der Tonerhaschung" bei den Merkurgiern und das Ideal der Musik in den Gemeinbauern zu finden geneigt sein dürften.

Indess mirthe Kanze muss es auch geben. Der Kitzel ihrer Eitelkeit treibt sie, sich wichtig zu machen, das Gefühl der eignen Impotenz aber veranlasst sie zu hysterischen Expectorationen, mit welchen sie, wenn der Paroxismus eintritt, über alles herfallen, was ihnen in den Weg kommt. Wird ein solcher noch durch hier unwiderleghare Thatsachen wiederholt *ad absurdum* geführt, daraus macht er sich nichts, für ihn, der an allen Existenzen nun einmal die Schablone seines eigenen schulmeisternden Urtheils zu legen, und darauch die Berechtigung daraus Verhandlungen zu nennen gewohnt und gewillt ist, hat die in den mannichfachsten Formen und Gestaltungen sich kundgebende Fortbildung des Lebens keinen Werth, und während ihn sogar all und jede Speculation darüber bitterlich verdrießt, merkt er es nicht einmal, dass sein eigenes Thun und Streben nichts weiter als dürres Sperotiren sei, mithin er selbst ein

„ein Thier mit über Bindel"

Hamburg, Ende September. *Swestepol.*

*) Sind etwa Melodien zum Fidelin, aus der Iphigenie, Hugenotten, Ludovika, Tiri, u. s. w. im Volk gedrungen, und wird deshalb Herr Dr. Krüger vielleicht auch diese Opern für „nichtswürdige" erklären?

**) Fackeln

An den Herrn Redacteur der rheinischen Musikzeitung.

Die hiesige „musikalische Gesellschaft" hat sich zwar bewusst die Tonkunst zu lieben und nach Kräften deren Gedeihen zu fördern, aber sie merkte sicht gerne am Dinge geübt sein, die sie sich an zuschreiben sicht das Recht hat. Nach den Notizen, welche Ihnen, geehrter Herr zu dem Aufsatz über die musikalischen Zustände Kölns in Nr. 15 zugegangen sind, erscheint unsere Gesellschaft wie eine Art von Zauberquell dem alles Schönen und Gute entfliesst — Gesellschaftsconcerte, Gärzuuiuhnaufführungen, rheinische Musikschule, alles soll dort seinen Ursprung genommen haben. Freilich sind es zum grossen Theil Mitglieder der Gesellschaft, welche sich als provisorisch und definitiv Comité's, Ausdauer, Leiter, Sprechende, Schreibende und Zahlende bei den genannten Institutionen betheiligt — aber es waren weder ausserhalb solcher Mitglieder dieser Gesellschaft, auch haben sie als solche dabei gewirkt und geschaffen. Gerade diese Männer aus den verschiedensten musikalischen und unmusikalischen Kreisen das lebendigste Interesse jenen Unternehmungen zugewendet, bei als wesentlich zu deren Gelingen beigetragen, wie dies auch das schöne Zeugniss abgibt für den einträchtigen Zusammenwirken, welches derzeit hier im Reiche der Harmonie herrsche und welches ohne Zweifel für die Folge stets zu bedeutenderen und günstigeren Resultaten führen wird. —

Köln, 13. October 1850.

Einige Mitglieder der musikalischen Gesellschaft im Namen Vieler.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Paris. 1. Oct. Meyerbeer ist von Spa mit einigen Tagen hieher gekommen, wird nur aber sehr bald wieder verlassen, um direct nach Berlin zu reisen.

Stuttgart. Bei der Anwesenheit der Abgeordneten zum evangelischen Kirchencongress hierselbst wurde Händel's Messias drei Mal aufgeführt, unter Mitwirkung von Frl. Bauer und von Pischek.

Leipzig. Am 6. October haben die diesjährigen Gewandhausconcerte unter der Leitung des Capellmeisters Jul. Rietz, der auch die hiesige Oper übernimmt, wieder begonnen. Aufgeführt wurden Cherubini's Ouverture zum Wasserträger und Beethoven's Eroica. Frl. Mathilde Graumann ist für die Saison engagirt; sie trug die Arie aus Sextus „Ach ich fühl's" aus Titus, und eine Arie aus Bellini's Italianer in Algier vor und bewährte sich als kunstmässig gebildete Sängerin. Herr Otto Goldschmidt ist als Klavierspieler in Mendelssohn's G moll Concert, einem Rondeau capriccioso von seiner Composition, und Liszt's Lucia-Fantasie mit Beifall auf.

Ein Theaterdirector zu Würzburg ist wegen rechtswidriger Aufführung und Nachbildung der Oper Martha von Flotow in Geldstrafe von 50 Fl. und die Armen-Kasse und Confiscation der Partitur und Stimmen verurtheilt; dem rechtmässigen Eigenthümer der Oper ist als Entschädigung der ganze Betrag der Einnahme von allen Aufführungen ohne Abzug der Kosten zuerkannt.

In Berlin ist bei Gelegenheit der Versammlung deutscher Philologen die „Antigone" mit Mendelssohn's Musik aufgeführt worden.

Bei der Prüfung der Schüler der Musikschule zu Leipzig am 28. Sept. wurde ein Violinsolo von J. S. Bach, Lesser in Prelude, vom Musikdirector eine Klavierbegleitung gesetzt hat, von sechzehn Violinen zugleich gespielt und auch die Begleitung wurde auf zwei Klavieren ausgeführt. — Als Prüfungsthema mag die Sache hingehen; nicht aber ist es gegen die Natur der Stimmorth, da bei diesem Vortrag gerade die individuelle Auffassung und Ausführung die Hauptsache ist.

Verlag von M. Schloss in Cöln.

H. Dorn's Compositionen.

	Sgr.
Zwei Lieder für 1 Singstimme m. Pianoforte. Nr. 1. Liebesbotin. — Nr. 2. An Sie.	12½
Neuiorne romantique p. Piano. Op. 43.	20
Den alten Zechbr. Lied für 1 Bassstimme m. Pianoforte. Op. 60.	18
Musikalisches Stammbuchblätter. 1. Heft. Vier deutsche Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 51. Nr. 1. Das Mädchen an dem Monde. Nr. 2. Die Wahrsagerin. — Nr. 3. Die kranke Maid. — Nr. 4. Abende.	25
Dieselben einzeln. Nr. 4. Abende. Transponirt für Bariton mit Pianoforte. 5. Auflage.	10
Abende. Lied mit Guitarrebegleitung.	7½
Musikalisches Stammbuchblätter. 2. Heft. Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 52. Nr. 1. Herr Frühling. — Nr. 2. Falsche Blüte. — Nr. 3. Frage und Antwort. — Nr. 4. Gedenke mich. —	25
Dieselben einzeln. Frage und Antwort. Transponirt für Alt oder Bariton. 2. Auflage.	5
Vier komische Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme. Op. 53. Nr. 1. Der Freundeinspector. — Nr. 2. Grad aus dem Wirthshaus. Nr. 3. Warnung vor den Frauen. — Nicht politisches Trinklied, oder politisches Nicht Trinklied.	20
Cölner Carnevals-Marsch für Pfte. Partitur.	5
Portrait der Königl. Preuss. Hof-Capellmeister H. Dorn. Grs. v. Ostermwald.	20
Lind, Barcaule „Abende." Lied von H. Dorn mit Begleitung für Pianoforte. Op. 5.	15

Verantwortlicher Redacteur Prof. J. Buchholz. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 17. Cöln, den 26 October 1850. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers S. Schloss in Cöln erbeten.

Giralda oder die neue Psyche;

komische Oper von Scribe und Adolph Adam.

Ich weiss wahrlich nicht, wie ich es anfangen soll, über eine Oper von Scribe und Adam zu schreiben, welche Giralda oder die neue Psyche betitelt ist und seit dem 20 Juli, wo sie zum ersten Male gegeben wurde, auch immer die hör- und schaulustige Menge nach dem Theater der komischen Oper zieht. Zu erkennen ist übrigens nichts darin, als das vollendete Zusammenspiel dieser ächt französischen Gewandtheit und Beweglichkeit auf der Bühne; die Handlung mag auch so verwickelt sein, die Personen auf noch so verdrehte Weise an Einen Ort zusammen gewürfelt werden, wo man nicht begreift, wie sie alle miteinander gerade dahin kommen können, das ist Alles gleich — sind sie einmal da, so kannst Du Dich darauf verlassen, dass sie wissen was sie da sollen und dass sie mit einer Sicherheit sich drehen und durcheinander bewegen, als wenn der Gesang Nebensache und das Lustspiel die Hauptsache wäre. Ohne dies meisterhafte Spiel, den die Unwahrscheinlichkeit zur Thür hinauscomplimentirt, wie Don Juan seine Gläubiger, und aus einer ganz natürlichen Verwickelung vorgekehrt, so dass Wahrheit oder Möglichkeit es, wenigstens so lange als wir vor der Bühne sitzen, gar keinen Zweifel in uns aufkommen lässt, ohne diesen Spiel wurde die Giralda und so manche neuere komische Oper gar nicht erträglich sein.

Die Zusammenhang der Handlung in dieser Folge von pikanten, komischen, hier und da lasterhaften Scenen zu schildern, ist nicht möglich — eben weil eigentlich kein Zusammenhang darin ist. Die Dauerhaftigkeit der Nacht spielt eine Hauptrolle dabei, denn „die neue Psyche" wird vermählt ohne zu wissen mit wem. Nach einer langen und langweiligen Ouverture, deren Hauptmotiv aus dem Finale des zweiten Aktes, richtiger gesprochen aus einem unter dem Namen les *Folies d'Espagne* längst bekannten Liede genommen ist, erblickt Du einen Hochzeitszug. Giralda, ein spanisches Mädchen, soll erst ihrer Aussteuer und drei hundert Onzien an den alten Muliac Gines vermählt werden. Sie liebt ihn nicht, wie Du leicht denken kannst, ihr Herz ist schon vergeben, was Du ihr ebenfalls glauben wirst, aber dass sie von dem Geliebten nichts kennt als dessen Stimme, wird Dich vielleicht etwas stutzig machen. Wir bedürfen aber dieser Curiosität zur Verwickelung der Intrigue und müssen uns sie ein allerliebstes Quintett im dritten Akt einhaben. Giralda erzählt es in einer Cavatine ihren „*Rêve heureux*" und ist so offen, dem Herrn Bräutigam kein Hehl aus der Stimmung ihres Herzens zu machen, welcher dieser aber als Müller von Welt aus der Pariser Schule *enchantement* ignorirt; der spanische Charakter wird ja durch Castagnetten sattsam repräsentirt! Ein Tenor erscheint und beginnt „*Rêve si doux* ——", da hat Du das Ende von Giralda's *Rêve heureux* und hast somit als Zuschauer aber den äusern Gegenstand ihres Traums nicht mehr im Traume, er steht in der Person des *Don Manuel* leibhaftig vor Dir. Glücklicher Weise findet dieser auch kurz vor der Hochzeit Gelegenheit, dem Gines in einem Duett seine Frau für 600 Onzien auf immer und seinen Mantel und Hut auf die Zeit der Trauungsceremonie abzukaufen. Das Musikstück ist recht artig, aber es dem berühmten Duett von Cimarosa in der heimlichen Ehe „*Se fosse in corpo anche*" gleich zu stellen, wie es von

den Feenden des Hrn Ad Adam geschieht, ist eben nichts andere als eine freundlich von ihnen

Mittlerweile ist ein rheinisches Königspaar mit grossem Gefolge im Dorfe angekommen. Es ist auf der Pilgerschaft zum h Jacobe di Compostella begriffen, was aber nicht hindert, dass die Musik vor Intrada desselben von die Jagdouvertüre aus dem *Jeune Henri* in Erinnerung bringt Dergleichen Reminiscenzen verzeihen sich die hiesigen Componisten einander sehr freundschaftlich, es ist ein existirte defne eine auf Gegenseitigkeit gegründete Assecuranz Compag ein unter ihnen. Halevy wünscht z B. im Comtiindunnel seinem Freunde Ad Adam Glück, dass er das Hauptmotiv der Giralda Ouvertüre von den *Fa lies d'Espagne* gestohlen habe; er nennt das „eine ginrhlirhe und geistreirhe Art in die Sache einzugehen und eine allerliebste Vorrede" Es soll mirh nirht wundern, wenn ein Anderer in den Anklängen an Méhül's Jagdmusik eine köstlirhe Ironie und die Wallfahrten witjert! Wahrscheinlirh liegt eine solrhe auch in der Musik verborgen, die bei der Kniebeugung der Königin und ihren Gefolgen vor dem Bilde des h Jacobus dem Canon auf die Heee gleichl, den wir als Kinder so oft gesungen.

Frère Martinus lève toi!
Sonne la compaine (bis)
Bim, bom, bim

Die Ankunft eines ganzen Hofstaates in einem Dorfe, allerdings ein Ereigniss und für die Pariner um so interessanter, als die Republik keinen andern Souverain duldet als einen Schauspieler droht die bevorstehende Hochzeit zu einem sollten Du meinen Bitte sehr um Verzeihung sie kommt nun im Gegentheil sehr gelegen, denn wie sollten wir unsere Ueberraschung bewerkstelligen, dass wir mit dem Brautzuge in eine sinckfinstere Kapelle einziehen, wenn nirht bei dem ganz natürlirhen Mangel an Wachslichtern in einem Dorfe „alle Kerzen der Kirche zur Verfügung gestellt waren", um in den Appartements ihrer Majestäten eine doch einigermassen königliche Beleuchtung herzustellen? Wahrhaftig Sreiben Genie ist unerschöpflich! Eine Trauung im Finstern ist der Angelpunkt der Intrigue nun hat er zwar gelesen oder sich erzählen lassen, dass Göthe sich während den Kanonendonnern der Schlacht bei Jena im Dunkeln hat trauen lassen, er erinnert sich ferner, dass er selbst in seinem einhundert und zehnten Werk eine gewisse Valentine mit ihrem Raoul in der Nacht auf offener Strasse vermählt hat — allein bei so gemischten Situationen fragt Niemand nach der Wahrscheinlichkeit, das weiss man ja. Hier aber, bei ganz gewöhnlichen häuerlichen Verhältnissen, wie da die Finsterniss und noch dazu in einer Kirche motivirt? Nun bewundere Ihr! Während er unendlich entzückt abgeht, dann und wann den Duft des Champagnerschaumes nippt und sich frägt „wodurch schaffe ich das Dunkel, dass ich brauche, so recht schlagend, so recht handgreiflich?" — sieht er auf einmal vom Blitz des Genies durchzuckt stillt: „Spanien" — ruft er — „Philipp der Zweite — Gefunden! Ein König erhält mir die Finsterniss"

Gedacht! gethan! die Majestät wird benachrichtigt, die Majestät hat den Grundsatz (nämlich in Spanien) „verschwinde, o Licht, aus der Welt und leuchte nur mir!" und wie haben uns allerzartlichsten eine „rabenschwarze Nacht" in der Kapelle. Nun begreifst Du, dass Giralda unmittelbar mit ihrem Bräutigam mit einem Unbekannten getraut wird ohne es zu merken. Die Situation der Psyche ist wenigstens in der Skizze fertig

Weil wir nun einmal den König haben, so wäre es thöricht, ihn nicht weiter zu benützen Die Majestät hat eine sehr hübsche Frau, aber die Könige (in Spanien) sollen sich gern popular machen und glauben deshalb die Königinnen zuweilen vergessen zu müssen. Unsere *Ie, et Rè* erfährt, dass die Braut schön, und der Bräutigam helo Adonis sei er schleicht sich nach der Mühle, aus von Don Japhet, einem alten Hofmann, begleitet, um sein Glück zu versuchen — Allen in der tiefsten Dunkelheit. Während er sich an dem Orte, wo der geheimnissvolle glückliche Gatte mit der Geliebten weilt, zurecht zu tasten sucht, erkennt ihn dieser, macht sich aber still davon, den Ringe *à force de ducats* eiligst zur Königin zu schicken Glücklicherweise hat diese gerade noch nicht zur Ruhe zu gehen und hält Beistunde an kann denn Ginos ihr beichten, dass dem königlichen Gemahl in der Mühle eine grosse Gefahr drohe. Dann eilt er zurück und meldet den Erfolg seiner Sendung keinem andern als — dem Könige selbst, den er in der Dunkelheit für den Unbekannten hält. Die Majestät sieht verblüfft der Unbekannte nähert sich ihm, erleichtert seine Flucht und erhält dafür ein Pfand, gegen dessen Vorzeigung ihm jede Bitte gewährt werden soll

Die Königin erscheint mit Gefolge und lodernde Fackeln verscheuchen das Dunkel im Hochzeitsgemach, aber nicht das Dunkel des hier überall waltenden Geheimnisses Man findet Niemand, als den alten Don Japhet, der auf seinem verlornen Posten auf dem Balcon bei der Flucht vergessen worden

Der arme Don Jo lassend Aengsten weise sich nicht anders zu retten, als dass er erklärt, er sei der Vermählte Giralda's, und folglich mit vollem Rechte Jo der Mühle. Der neue Amor wird der Psyche vorgestellt, und sie kann ihn nicht verleugnen, denn sie kennt immer noch den Mann nicht, dem sie angetraut worden — nur so viel weiss sie, dass er Gluck nicht ist. Das Ganze gibt ein pikantes Finale.

Der Missverständnisse sind aber noch nicht genug. Die Königin traut der Sache nicht recht und gibt sich bei heimlichem Tageslicht zum Examiniren ein. Der König, Don Japhet und Don Manuël antworten nur durch Hm! Hm! oder Eh! Eh!, aus Furcht sich durch ihre Stimmen der Giralda zu verrathen, die wider ihren Willen an den Hof der Königin versetzt ist. Nun kömmt dazu, dass Don Japhet schon verheirathet ist, dass der König dessen jugendliche Ehelüste ebenfalls einer gnädigen Huld würdigt und deshalb die schwere Anklage einer Doppelehe nicht ohne heimliche Freude (nämlich an der strengen Gerechtigkeit) über den Haupt des Dase schwebend sieht. Dadurch wird der Knoten zur Entwicklung gedrängt, der liebenswürdige Don Manuël stellt sich als der wirkliche Angetraute heraus, das Königspaar gibt seinen Segen, und die neue Psyche hat den willkommenen Vortheil vor der alten voraus, dass das Lampenlicht ihr zwar ebenfalls einen Amor zeigt, ihn aber ihr nicht auf ewig wieder entführt. Ihre Freude darüber spricht sie in sprudelnden Coloraturen à *la Sonnambula* aus und setzt den Dank für's Königspaar: „*par vous brille la Castille*" in Variationen.

Das ist die Oper, deren siebzehn erste Wiederholungen dem Theater der *Opera comique* 66 000 Fr. eingebracht haben. Adam's Musik ist allerdings an vielen Stellen pikant und charmant — ich wähle die französischen Wörter, denn auf Deutsch wüsste ich nicht zu sagen: das bereits erwähnte Duett, einige Romanzen, ein Duett zwischen Manuël und Giralda, das Quintett mit den wahrhaft komischen Hm! Hm!'s der drei Männer (dessen Schluss jedoch sehr trivial ist), einige Sätze zu den Finales sind das besten Arbeiten des Componisten des Postillons von Lonjumeau an die Seite zu stellen. Allein im Ganzen kann ich doch nicht sagen, dass die Musik von wirklichem Werth — natürlich mit Berücksichtigung der Gattung — wenn ihr Verdienst ist höchstens ein negatives, sie ist nicht langweilig. Das ist freilich auch etwas. Dass die Oper in Deutschland Glück machen würde, glauben ich kaum; die Handlung bewegt sich in einer so echt französischen, von dem Duft der Leichtfertigkeit und Lüsternheit durchzogenen Atmosphäre, dass Figaro's Hochzeit ein keusches Epos dagegen ist.

Mit ihr verschwinden die Aufführungen von „*Le songe d'une nuit d'été*" (ein Sommernachtstraum) ab, der mit dem Shakespeare'schen übrigens gar nichts gemein hat.*) Veranlassung zu dem Titel hat gegeben, dass Shakespeare selbst der Held der Handlung ist und im Schlaf auf Veranstaltung der Königin in Rüme und Umgebungen versetzt wird, in denen ihm beim Erwachen sein augenblickliches Dasein in der That als ein Traum erscheint. Die Musik ist von *Ambroise Thomas* und steht nach dem Urtheil der Kenner, namentlich der hiesigen Deutschen, weit über der Adam'schen. Da auch die Handlung feenhaft, so werden diese Oper auch in Deutschland Anerkennung finden.

Paris, den 10. Oktober. *B. P.*

Ueber musikalische Zeitfragen mit besonderer Berücksichtigung der badischen Männergesang-Vereine.

(Schluss.)

Gewiss ist, dass jene Bannerträger politischer Parteien, welche sich bei der angestrebten Durchführung ihrer Absichten und Zwecke aller vorhandenen Vereinigungen als bestes Mittel zu bemächtigen suchten, viel dazu beitrugen, dass ein grosser Theil der Gesangvereine Badens aus der ihnen zusagenden Bahn herausgerissen, und mitten in den Strom der politischen Unruhe hineingeworfen wurden. Ebenso gewiss scheint aber auch, dass sich mindestens zu der Verkümmerung jener Vereine beigetragen hat der Zustand innerer Heterogenität so vieler derselben, hervorgegangen aus einer fortirten Vereinigung oft noch ganz roher oder ganz und gar unbrauchbarer Kräfte. Wie soll sich eine wirkliche und allgemeinere musikalische Thätigkeit — die nächste Aufgabe der Vereine — entwickeln und weiter ausbilden, wenn eine zulängliche musikalische Bildung der Theilnehmenden fehlt? Es ist eine durchaus falsche Maxime, bei der Gründung von Musikvereinen und der Aufnahme von Mitgliedern mit dem guten Willen und der allgemeinen Lust zur Sache vorlieb zu nehmen, in der Voraussetzung, das Weitere werde sich finden. Die Erfahrungen, die allen Orten schon gemacht wurden, bestätigen nur zu sehr den Grundsatz, dass in die-

*) Siehe die kurze Notiz über diese Oper in No. 7 S. 55 dieser Blätter.

der Bezirkung nicht streng genug auf eine ganz gerade Befähigung zur musikalisch-activen Theilnahme gesehen werden kann. Ist es durch gerade der Mangel an Befähigung, an einer gewissen musikalischen Bildung, der, indem er eine gedeihliche musikalische Wirksamkeit nicht zulässt, das Einschmuggeln fremder Interessen wesentlich befördert. Es ist ein gänzliches Verkennen des allgemeinen musikalischen Interesses des Volkes, seinen Sinn für die Kunst von schnell auf eine Thätigkeit hinzulenken, zu welcher ihm noch die nothwendige Elementarbildung in dem Grade abgeht, wie dies bei so vielen der Mitglieder jener Vereine der Fall war. —

Sollen die Musikvereine nach Erweckung, Belebung und Ausbildung des musikalischen Sinnes im Allgemeinen streben, so vermögen sie dies nur durch eine ernste Thätigkeit, die sich auf eine innerlich musikalische Grundlage stützt, zumal da, wo das allgemeine Kunstinteresse — wie dies bei den meisten Klassen des Volkes immer der Fall sein wird — selbst noch im Werden, nur erst in seinen Anfängen vorhanden ist. Ohne eine entsprechende Vorbildung kann für die eigentliche Ausbildung des musikalischen Sinnes nichts gewonnen, ohne solche Grundlage den Vereinen selbst keine Lebenskraft und keinen Lebensdauer verliehen werden.

Wir sind weit entfernt, die Gesangvereine zu Musikschulen machen zu wollen, in diesem Sinne würden sie nichts nützen. Der Handwerker, der Gewerbsmann, der Beamte wir der Gelehrte — alle suchen in ihrer musikalischen Beschäftigung Erholung und Genuss. Wie aber sollen die Gesangvereine diese gewähren, wenn die Theilnehmenden wenig oder gar nichts in musikalischer Beziehung zu leisten vermögen? Wie soll der musikalische Sinn sich eigentlich entwickeln, wenn ein Verständniss der anzuwendenden Mittel fehlt? —

Zu diesen wesentlichen Hindernissen einer gedeihlichen Entwickelung der kleineren badischen Gesangvereine trat nun noch der so häufige Mangel einer praktischen musikalischen Leitung, jene wenn auch oft mit dem besten Willen gepaarte, doch immerhin gänzlich Unfähigkeit so vieler Dirigenten. Jenes Ueberheben der Kräfte, jenen so häufige Wahl von Gesängen, zu deren noch nur annähernd vollendeten Ausführung die Fähigkeiten und Fertigkeiten der Sänger nicht ausreichten — mit einem Worte: die Ueberstürzung in der speciell musikalisch ganz und gar ungeeigneten Thätigkeit so vieler Vereine jener Zeit fand ihre nächste Veranlassung in dem Mangel einer gehörigen Einsicht von Seiten ihrer Dirigenten. Unter solchen Auspicien konnte wahrlich nicht die innere Haltlosigkeit beseitigt, am wenigsten dem umsichgreifenden politischen Unwesen gesteuert werden.

Wir hätten hiermit in kurzen Zügen die Verhältnisse und Zustände eines Theiles der badischen Gesangvereine geschildert. An sie werden wir auch im Folgenden anknüpfen, wenn wir nun einige Ideen aussprechen über das, was uns zur eigentlichen Entwickelung der musikalischen Bestrebungen in unserer Zeit überhaupt vor Allem Noth zu thun scheint.

Wohl überall, aber ganz besonders in Baden macht sich in neuerer Zeit das Bedürfniss einer besseren musikalischen Elementarbildung des Volkes geltend. Neben den Musikvereinen, denen vorzugsweise die Vortheile einer solchen zu ertheilen kommen werden, weisen wir insbesondere auch auf den wesentlichen Theil des Gottesdienstes, die Kirchenmusik hin. Um den Choralgesang ist es noch im mer recht herzlich schlecht bestellt und die bereits seit Jahren ungestrebte Besserung des Kirchengesanges wird, wenigstens soweit sie die wünschenswerthe Betheiligung der Gemeinde an dem musikalischen Theile der Liturgie betrifft, — nicht eher festen Fuss im Volke fassen können, als bis für diesen musikalischen Bildung überhaupt mehr gethan sein wird. Wir glauben daher nicht dringend genug und vor allem andern den Wunsch aussprechen zu können: dass von Seiten derjenigen Behörden, denen die oberste Leitung der allgemeinen Bildungsanstalten des Volkes anvertraut ist, dem Musikunterricht in denselben eine den Anforderungen der Zeit besser entsprechende Sorgfalt und Pflege geschenkt werden möchte. Es ist dies gewiss bei der im Allgemeinen vorwärtsschreitenden Kunstentwickelung des Volkes eine nicht unbillige Forderung.

Liegt durch der Musikunterricht in den Schulen noch sehr im Argen. Wenn ihn nicht die specielle Lieblichkeit oder ausnahmsweise Befähigung des betreffenden Lehrers fördert, wird wenig oder gar nichts dabei gewonnen. Er wird ohne gemeinsamen Plan, ohne organischen Zusammenhang, ja sogar in einzelnen höheren Anstalten nicht einmal von Musikern vom Fach ertheilt, sondern von irgend einem der Anstalt angehörigen Lehrer, der „zufällig die Flöte bläst, oder einmal in seiner Jugend einen guten Bekannten hatte, der ein Geblasen" — Und doch ist der einzig natürliche Weg, auf dem eine musikalische Bildung des Volkes überhaupt erstrebt werden kann, der eines sachgemässen Unterrichtes

Digitized by Google

der Jugend in den Schulen. Das hierbei Privatunterricht, das sich der Bemittelteren in vorgerückterem Alter verschaffen kann, reicht für die Bedürfnisse unseres heutigen Kunstlebens nicht mehr aus, zumal derselbe wie die Erfahrung lehrt, in den meisten Fällen eine ganz einseitige Richtung einschlägt. Die rechte Pflege geht vom Anfange aus, d. h. man streue den Samen musikalischer Bildung in der rechten Weise und zur rechten Zeit in den Schulen aus, damit er mit dem der allgemeinen Bildung, welchen das Gemüth und der Geist des Kindes bereitwillig aufnehmen, gleichzeitig keime. Die Zeit wird dann nicht ausbleiben, wo die zarte Pflanze zum mächtigen Stamme gedeihen, Blüthe und Früchte trägt! —

Ein tüchtiger Unterricht setzt aber tüchtige Lehrer voraus. Ohne die Möglichkeit einer praktischen Durchführung wurde die beste theoretische Organisation nichts nützen. Zu unserm grössten Vergnügen sehen wir, wie bereits anderen Orten im wohlverstandenen Interesse einer ächten und rechten Kunstpflege Institute entstanden, in welchen den Befähigten und Berufenen Gelegenheit geboten wird, sich zu tüchtigen Musiklehrern heran zu bilden. — Nun wird es aber der Natur der Sache gemäss nicht möglich so nicht einmal wünschenswerth erscheinen, den Musikunterricht in den Volkselementarschulen von Musikern vom Fach ertheilt zu sehen, um so dringender stellt sich daher die Nothwendigkeit heraus, dass für die musikalische Ausbildung der Volksschullehrer mehr Sorge getragen werde, als dies bis jetzt der Fall war. So ist der Musikunterricht, der in den drei Lehrerseminarien Badens in einem zweijährigen Curse ertheilt wird, von solchen Umständen begleitet, dass für den Lernenden eben nicht der grösste Vortheil daraus entspringt und es grösstentheils dem Candidaten überlassen bleibt, sich in späterer Zeit die nothwendige und musikalische Ausbildung selbst zu verschaffen. Ein Missstand, der sich in allen Beziehungen schon fühlbar gemacht hat.

Wenn man bedenkt, dass diese Lehrer oft als Organisten und Kantoren zu fungiren haben, dass sie in den meisten Fällen die Dirigenten der kleineren Gesangvereine in Städten und Dörfern abgeben, dass ihnen dadurch ein bestimmter musikalischer Wirkungskreis angewiesen ist, so wird zugestanden werden müssen, dass der Musikunterricht in jenen Bildungsanstalten der Lehrer zu einer ihrer Hauptaufgaben gehört und dass er in einer dem unmittelbaren Bedürfnisse entsprechenden Weise ertheilt werden sollte. —

Nächst dem Musikunterricht in den Schulen muss aber auch für die weitere Fortbildung nach denselben gesorgt werden, ohne welche alles Bemühen der Schule eitel bleiben wird. Der einzig praktische Weg hierzu ist die Errichtung von Musikbildungsanstalten. Es sind deren zwar schon in einzelnen Städten vorhanden, doch glauben wir, dass sowohl ihre Zahl einstweilen noch bedeutend zu vermehren sei — insbesondere aber auch, dass sie sämmtlich in eine organische Verbindung mit den Lehranstalten aller Art gebracht werden müssten. Es gehört gewiss nicht zu den Unmöglichkeiten bei einem sonst gebildeten und befähigten Lehrerstande — um wie viel mehr da, wo Opern oder andere höhere Kunstinstitute vorhanden sind — in jeder Stadt, sei sie gross oder klein eine derartige Musikschule zu gründen. Würde sich der Staat dieser Angelegenheit bemächtigen, so dürften bald die wenigen Hindernisse schwinden, die einem derartigen Unternehmen im Wege stehen könnten. Leider ist jedoch im Augenblick wenig Aussicht vorhanden, dass dieses geschehen werde; es wird daher zur Zeit nichts anderes übrig bleiben, als dass die Musikvereine, denen ohnedies, wie schon bemerkt, die Folgen eines wohl organisirten Musikunterrichtes am augenfälligsten zu statten kommen werden — die Errichtung von Musikschulen betreiben, wie es auch bereits schon mehrfach der Fall war. — Die Stellung, welche diesen Schulen bei einer wirklichen und natürlichen Organisation aller musikalischen Interessen zufällt, ist unseres Erachtens die eines Mittelgliedes zwischen den verschiedenen Bildungsanstalten der Jugend und den Musikvereinen. Sie allein sind im Stande, eine Lücke entsprechend auszufüllen, in welcher sich bis dahin ein meist ungenügender Privatunterricht herumtummelte. Die Consequenzen eines dergestalt geleiteten Musikunterrichtes sind gewiss nicht hoch genug anzuschlagen. Die Kräfte, die dadurch gewonnen würden, dürften leicht die sicherste Bürgschaft eines wirklichen allgemeinen Kunstlebens gewähren und unzweifelhaft würden dann auch bald die Musikvereine jene Höhe erreichen, auf welcher sie mit Recht in die Reihe wirklicher Kunstinstitute eintreten.

Möchte daher doch jeder Berufene kräftig und eifrig mit Hand ans Werk legen, um auf dem angedeuteten Wege ein höheres allgemeineres Kunstleben zu erstreben. Wie bald sollte es dann auch in Baden besser um die Vereine, besser um die Musik überhaupt stehen.

Heidelberg, im Septbr. 1850. *H. W.*

Hamburg, den 18. Octbr. 1850.

Die berühmte Sängerin, Katharina Heinefetter, — doppelt berühmt, als Sängerin und durch die angeblich bazige Brüsseler Affaire — hält jetzt hier, wo sie zum ersten Male auftritt, eine Nachlese ihres Ruhms. Der Erfolg entspricht aber nicht ganz dem vorangegangenen Ruf; denn leider haben sich die Hörer bei dieser, wie bei so vielen Berühmtheiten, die sich erst spät entschliessen neuern nordischen Gegenden zu begeistern, auch mit einer Nachlese des Genusses zu begnügen. — Wir hörten Fräulein Heinefetter im *Robert* als *Alice*, bekanntlich eine ihrer berühmtesten Partien, fanden aber fast durchgängig nur noch die Spuren vergangener Grösse. Eine routinirte, gut geschulte französische Opernsängerin, — aber ohne bedeutend ausgeprägte Individualität, ohne tiefere Auffassung der Rolle, und wo nun einmal das immer noch für einen erheblichen Uebelstand gilt, so unerheblich dieser Mangel manchmal bauchkennerischen Ohren scheinen mag, — fast ohne Stimme, höchstens mit einer Stimme, die in den mittleren Lagen einen Dienst fast ganz versagt, und in den höheren Regionen nur durch neue forcirte Anspannung bedeutend wird — so fanden wir die Sängerin. — Bei dieser Gelegenheit machten wir auch die Bekanntschaft zwei neuengagirter Mitglieder, den Tenoristen *Lehmann*, der den *Robert*, und der Coloratursängerin Mad. *Marlow*, die die Prinzessin gab. — Der erstere tritt an die Stelle von Ditt, dem in einer der letzten Nummern ihren geneblichen Blättern namentlich für seine Darstellung des Propheten ein Lob gespendet wurde, in den wir auf keine Weise einzustimmen wissen *). Ditt war ein durchaus ungebildeter, und — abgesehen von einer schönen Stimme, die er aber nicht zu gebrauchen verstand, — auch unbegabter Sänger, ohne alle Schule, unbeholfen und steif. Ueber seine mangelhafte Darstellung des Propheten war auch die hiesige Kritik ganz einverstanden. Leider vermögen wir Herrn *Lehmann*, wenigstens nach einmaligem Hören, ein negatives Lob, im Verhältniss zu seinem Vorgänger, und selbst dieses nur bedingungsweise zu geben. Er schien nun wenigstens ungebildet, etwas gewandter im Gebrauch seiner jedoch viel unbedeutenderen Stimmmittel, und etwas weniger unbehülflich. Im Ganzen aber können wir auch ihn leider nur in die Kategorie der meisten deutschen Tenore stellen, die uns an Alfred ebenso, als an die beiden Hauptforderungen bei einem dramatischen Sänger, an den Mimiker und Schauspieler erinnern.

*) Zu beiden geehrten Herren Correspondenten sind wir bewährte Kenner bekannt und sind wir Männer, welche um das wahre Kunstinteresse vor Augen haben, so nehmen wir keinen Anstand ihre abweichenden Meinungen über einen und denselben Künstler aufzunehmen, sonst da sie in der Hauptsache einig zu sein scheinen und nur in Bezug auf eine einzelne Leistung desselben von einander gehen.

D. Red.

Es sind meistentheils nur bestimmte unausgebildete Gesangsmittel, die als kostbare Raritäten dem Publikum vorgeführt werden. — Mad. *Marlow* ist eine recht geübte Coloratursängerin, über deren Leistungen wir indessen nach einmaligem Hören noch kein Urtheil fällen wollen. — 18. —

Erstes Gesellschaftsconcert in Köln.

Am 22. October fand das erste Abonnementsconcert der hiesigen Concertgesellschaft statt. Es werden im Laufe des Winters acht dergleichen gegeben werden, unter der Direction des städtischen Kapellmeisters Herrn F. Hiller. Aufgeführt wurden: Beethoven's Ouvertüre zur Oper *Genovefa*, der zweite Akt der Oper *Orpheus* von Gluck, Violinconcert in Form einer Gesangscene von L. Spohr, Todtengesang, Heinisen und der Nonnen beim Grabe Abélards für eine Altstimme und Frauenchor mit Orchester von F. Hiller (neu). Im zweiten Theil: Beethoven's A-dur Sinfonie.

Schumann's neuestes Werk für Orchester bekundigte bei der sehr sorgfältigen und feurigen Ausführung die gespannten Erwartungen der Kenner in hohem Grade; die treffliche Zusammenstellung wirkt oft der Tiefe der Gedanken die höchste Klarheit des Ausdrucks derselben unterstützt, ist von ergreifender Wirkung. Das Allegro in seiner leidenschaftlichen Aufregung und mit seinen mannichfachen Motiven dürfte dennoch den Charakter der Kinderfest, eine Eigenschaft, die wir nicht immer in Schumann's instrumentalen Werken finden, an ist ein feuriger Guss der unaufhaltsam strömt, aber in der Form, welche der Meister ihm bereitet hat, sich über ihren Rand hinaus. — Der zweite Akt von Gluck's Orpheus, die Fahrt des Sängers in die Unterwelt, wo er die Todesgötter, die „Furie und Furien" durch den Zauber seiner Töne besiegt, drang mit der grossartigen Einfachheit der Gluck'schen Musik in der That wie Harmonie aus einer andern Welt in unsern verwöhnten Ohren. Fräulein Schlomi sang die Partie des Orpheus, so wie sie dergleichen klassische Musik immer singt, d. h. vortrefflich, wenn wenige Zuhörer dem Vortrage mehr Leidenschaft wünschten, so müssen diese bedenken, dass dieser Gluck'sche Orpheus da chaos kein Geld ist, der dem Schrecken der Unterwelt Trotz bietet, sondern von Anfang bis zu Ende nur ein um Erbarmen bittender, selbst in den elysischen Gefilden nebensächlich und mitunter schmachtender Liebhaber. Den Ausdruck dieser Sentimentalität haben wir durchaus nicht vermisst — wir müssen aber gestehen, dass trotz des viel Ergreifenden das Zwiegespräch mit den Todesgöttern und dem wundervollen Ton der Blasinstrumente beim Eintritt des Orpheus in die Gefilde der Seligen wir uns gewissermassen in ein nicht zum Schweigen bringen dürften, welchem gegen die poetische Wahrheit der Situation, die uns den Glück der Liebe und die Macht des Sängers durch eine Frauenstimme verwirklichen soll, zwar mit aber doch unbewusst protestirte. Oboe und Flöte waren unzulänglich.

Herr Concertmeister F. Hartmann erwarb sich durch die Wahl des Violinstücks wie durch dessen Vortrag den Dank aller Freunden jenes schönen gesangmässigen Violinspiels, dessen Geist und Form Spohr's durchweg edle Compositionen uns darstellen.

Die neue Composition von Hiller, Heinisen und der Nonnen Grabgesang, und einen lateinischen Text, welchem eine gelungene deutsche Uebersetzung auf dem Programm gegenübersteht (eine sehr nachahmungswürdige Einrichtung) besprechen wir auch — ob sie das Publikum ansprach und ob überhaupt dies den ganzen Abend dadurch bei legend einem Musikfest der Fall war, kann nur dem wissen, der in die Herzen zu schauen vermag; denn auf lauten Beifall müssen die Künst-

Digitized by Google

ter hier, wie es scheint, verzichten. Dass diese Sache ihre zwei Seiten hat, wenn ein Indem wir sind unbedingt für die Beifallsäusserungen und gegen die starre Schweigsamkeit.

Die Beethovenschen Sinfonien werden bis auf einige Kleinigkeiten sehr gut, ja in den meisten Stellen vollendet ausgeführt. Ueber den Vortrag dieses Meisterwerks überhaupt behalten wir uns einige Bemerkungen für nächstens vor.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Ritter Neukomm, früher Kapellmeister in Petersburg und Rio Janeiro unter Dom Pedro, war Anfang Oktober in Leipzig. Eine Messe von ihm, welche dem König von Sachsen gewidmet ist (wenn man den wirr und unharmonisirten Mummen, welche sie geschrieben) wurde in der katholischen Kirche aufgeführt. Moschelles spielte die Orgel dazu. Er ist Willens, den Winter am Rhein und in Belgien zuzubringen. Wir freuen uns die ehrenwerthen Veteran bei uns zu begrüssen. Das Requiem desselben für die verewigte Königin der Belgier wird uns unserm Männergesangverein aufgeführt werden.

Musikdirector Karl Klage, bekannt durch seine Einrichtungen klassischer Instrumentalmusik für das Pianoforte zu vier Händen, ist zu Berlin gestorben.

Die Herren Fazio Vater und Sohn sind aus ihrer Reise in Italien über Wien, Berlin und Weimar nach Brünnel zurückgekehrt. — Ad. Hennelle hat Fazio wieder verlassen und begibt sich nach Petersburg zurück.

* Der berühmte Harmoniumist Friedrich Bulcke, Mitglied der königlichen Kapelle zu Berlin, ist seit vorigem Mai auf einer Kunstreise begriffen und hat in Landsberg an der Warthe ein Concert gegeben, und in der Kirche zum Besten der Armen geistliche Musik aufgeführt, für Choral „Nun danket alle Gott" lieb Variationen für Pommer und Orgel, componirt von dem dortigen wackern Organisten, Musikdir. F. D. Gunn, einem Schüler von L. Berger und B. Klein, an wie eine Fantasie für dieselben Instrumente von F. Bulcke waren von sehr lebendigem Eindruck. In Leipzig hörte Herr Bulcke in der Paulinerkirche zum Besten der Taubstummenanstalt ebenfalls eine Fantasie, eine jedoch die zahlreich versammelten Kenner und Kunstfreunde fast noch mehr durch den vollendeten Vortrag der prächtigen Variationen von A. W. Bach über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" hin. — Am 8. October trat er zu einem zu diesem Zweck besonders veranstalteten Concerte auf dem Schloss Belvedere vor dem hoffestlichen Hofe zu Weimar auf. Liszt begleitete die drei Gesangstücke (C. M. v. Webers Cantilene „Auf ob der Wolke" — Spohrs Romanze „Rose wer bist du reizend und mild" und eine Ballade aus der Oper „der Kobold" von Halle), welche der Virtuose mit bewundernswürdiger Zartheit vortrug. Es ist in der That schwer, sich eine Vorstellung von dem ganz eigenthümlichen, den schönsten Blasstimmen einer vollklingenden Menschenstimme ähnlichen Ton zu machen, den Bulcke seinem unscheinbaren Instrumente entlockt; nur dem vollendet gebildeten Sänger dürfte es gelingen, dem zarten Hauche dieser Töne gleich zu kommen. Am gewaltigsten und ergreifendsten erscheint jedoch Bulcke's Pommer neben der Orgel. Nachdem er noch in Meiningen am 15. October in einem Hofconcerte veranstaltet zur Geburtstagsfeier des Königs von Preussen, und am 18. d. M. in der dortigen Stadtkirche mit grossem Beifall aufgetreten, ist er von da nach Mailand gegangen. Auf seiner Rückreise wird er gewiss die Rheinstädte berühren und Sie werden dann Gelegenheit haben eine so hochst interessante Kunsterscheinung zu würdigen und sich an ihr zu erfreuen.

** London, Anfang Oktober. Am 15. sind die grossen „Nationalconcerte" im Theater der Königin ihren Anfang nehmen. Bekanntlich fällt die eigentliche Saison für die Londoner grosse Welt in die Frühjahrs- und Sommermonate; im Herbst und Winter gehen die Hauptbesitzer mit ihren Gütern, um den Landleuten nebst Fuchsjagden und Fuchsbällen zu genießen. Um nun die zurück bleibende Million Einwohner und einige hunderttausend Fremde in der musikalischen Fastenzeit nicht darben zu lassen, ist eine Gesellschaft mit einem Kapital von beiläufig 30,000 Pfund Sterling zusammengetreten, um drei Monate lang täglich (mit Ausnahme des Sonntags) Concerte zu veranstalten. Wenn das nur nicht statt des Mangels eine Ueberfüllung gibt! Diese Unternehmung ist es, für welche — Sterndale Bennet — neben Neithardt mit dem Domchor von Berlin zur Aufführung von Kirchenmusikstücken Herr Mounard aus Paris zur Leitung der Instrumente verschrieben ist. Bennet mit dieser letzteren soll jedes Concert beschließen werden. Die Ankündigung ist grosstönig, nebst andern Versprechungen macht sich noch diejenige breit, dass man vor Allem der neuerlichen deutschen Musik (?) und den ausländischen Meistern huldigen werde, dann gleich darauf das Verzeichniss der Mitwirkenden diese Verheißung Lügen straft, thut nicht nur Sachen, Ganze Werke, selbst dramatische, neben wie Oratorien in Zusammenhang aufgeführt werden. Wir sind begierig ob man in dieser Beziehung Wort hält; es wäre sehr zu wünschen, dass auf diese Weise ein Nationalinstitut dem bisher herrschenden Geschmack entgegenstrebte, welcher unbefriedigt war, wenn ein Concertprogramm nicht einen bunten Blumenstrauß von mehrzehn bis einundzwanzig der verschiedensten musikalischen Gerichte brachte. Das Orchester wird aus acht und achtzig Musikern bestehen, einer Auswahl aus den Orchestern der beiden grossen Theater, Mullenx an der Spitze der Violinen, Bulfe als Kapellmeister, Gunn als Chordirector, Thalberg und Gelli als Pianisten, der Domchor von Berlin u. s. w. lassen allerdings etwas erwarten. Spohr, Marschner und Fähnlein Bennet selbst haben neue Compositionen für das Institut zugesagt haben.

Eine charakteristische Original-Anekdote habe ich vor Kurzem erlebt. Ich war bei Dreyschock, als ein Gentleman gemeldet wurde, der mit stummer kurzer Verbeugung eintrat, dem Künstler einen Zettel überreichte und sagte: „Spielen Sie mir das!" — Auf dem Zettel standen *la Salterella* aus *Rheinpoesie* (aus Winterreise) *Bluette* (Fingerübung) und *Variationen* über *God save the Queen*. Dreyschock sieht ihn groß an und erwiedert, er sei nicht aufgelegt ihm etwas vorzuspielen. Der Fremden „Machen Sie ihm Bedingungen." — Der Kontrabass „Fünf Guinnen" — „Heute?" — „Morgen" Wir glaubten ihn nicht wiederzusehen. Wie fürten andern Tags um 12 Uhr trat er in Begleitung einer Freundin herein. Dreyschock setzte sich an den Flügel, spielte die drei Stücke, der Unbekannte legte fünf Goldstücke auf den Tisch und entfernte sich ohne ein Wort zu sagen.

Jenny Lind hat nach ihren zwei ersten Concerten in New-York ungefähr 10,000 Dollars zu wohlthätigen Zwecken angewiesen.

Frau Wilhelmine Clauss hat am 25. Sept. in Hessel trotz des Belagerungszustandes ein glänzendes Concert gegeben. Sie spielte ein Trio von Spohr, ein Nocturno von Chopin, und die Sonate Op. 53 von Beethoven.

Bei Hain & Bach in Berlin ist der Partitur von den verstorbenen Neustadt Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" erschienen. Sie umfasst 616 Seiten — ein Unternehmen, das der Verlagshandlung alle Ehre macht.

Digitized by Google

Berlin, 17 Octbr. Die Königl. Akademie der Künste feierte den Geburtstag des Königs durch Vertheilung goldener Medaillen an die ausgezeichnetsten Meister, deren Werke auf der diesjährigen Kunstausstellung waren, durch Verleihung des Stipendiums für die Preisarbeit in der Malerei, und durch einen Redoakt. Eröffnet wurde die Feier durch ein Salomon fac vegam von Eckert und beschlossen durch eine neue Composition des Königl. Kapellmeisters H. Dorn. Das Werk von Dorn, Festcantate nach Worten der heiligen Schrift, Ps. 21 Vers 1—9 ist eine frische, melodiöse und reich instrumentirte Arbeit, die auch des Beifalls des zahlreich versammelten Publikums sich erfreuen hatte. Wir wir hören, wird dieselbe nächstens im Drucke erscheinen, weshalb wir Gesangvereinen zu Vorsatz auf diesen Werk aufmerksam machen.

Paris, 10. Octbr. Roscoul hat durch ein Decret des Ministers Baroche die Direction des Italienischen Theaters verloren. Das Decret spricht ganz offen aus, dass Herr Roscoul trotz lobenswerther Anstrengungen in eine finanzielle Lage wäre, welche nicht erlaube auf einen Betrieb des Geschäftes zu hoffen, der an der Unterstützung des Staates, welche diesem Theater von der Nationalversammlung bewilligt sei, in richtigem Verhältniss stände. Das Interesse der Kunst sowohl wie des Publikums verlange demnach Massregeln u. s. w. Unterdessen hat der Minister nur noch dem Gerichte des Theatercommissaires entschieden. Lumley aus London hat die Direction erhalten, er wird Henriette Sontag mitbringen. — Meyerbeer soll hier verlautet haben, dass er gegenwärtig nur keiner andern Arbeit beschäftigt sei, als mit der Compendirung der Chöre der Hugenotten, des Ausschusses für das königliche Theater zu Berlin.

Nach den Berichten über die Aufnahme dieses neuen Kunstwerkes Bellini endlich auch auf den Gesang der J. Lind und neben grossen und fast allgemeinen Lobpreisungen behaupten trotz des Volksenthusiasmus einige das freie Herzl der Kritik und finden, dass ihre Stimme weder Bewegung noch Sympathie erwecken, sie sei zu bewundern, allein sie lasse kalt, sie erwärme das Herz nicht. Der Weekly Herald in New-York stimmt mit „ihr Gesang hat uns in Erstaunen gesetzt, aber durchaus nicht ergriffen" schreibt er unter d. 20 September. — Entweder hat sich Jenny über die Verminderung der Wachsel auf ihre Töne geärgert und wirklich nur für Dollars und nicht für Ohr und Herz gesungen, oder jene Kritiker sind nun ganz absonderlicher Organisation.

Herr k. Musikdirector P. Weber in Köln ist in der letzten Generalversammlung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst zum correspondirenden Mitglied derselben ernannt worden.

Fräulein S. Schloer hat uns auf einige Zeit verlassen, um einem Rufe nach Hannover, Magdeburg, Braunschweig und Bremen zu folgen und in den dortigen Concerten aufzutreten.

In der Wohnung des k. Musikdirectors Herrn Weber auf dem Appellhofplatz steht ein Pianino unserer Fabrik zur gefälligen Ansicht für Kunstfreunde.

G. Adam,
Pianofortefabrikant in Wesel.

In meinem Verlage sind so eben nachstehende sehr empfehlungswerthe Musikalien erschienen.

	Sgr
Brunner, C. F., Erholungsgen. Kleine Musikstücke für beliebte Melodien f. Pfte. Op. 152. Heft 1. No. 1. Die Elfen, Walzer von Labitzky	7½
Heft 1. No. 2. Schwäb. Volkslied aus Dorf und Stadt. Morgen muss ich fort von hier	7½
— „ „ 3. Der Troubadours Walzer von Lanner	7½
Heft 2. No. 4. Schwäb. Volkslied aus Dorf u. Stadt. Mosst i denn etc.	7½
— „ „ 5. Alpensänger Marsch	7½
— „ „ 6. Galop mit der Melodie d. Liedes: Ach wenn du wärst mein eigen.	7½
Reinecke, C., 2 Lieder (Waldesgruss — Frühlingsblumen) f. eine Singst. m. Begleit. d. Pfte. und der Violine. Op. 86	17½

Kassel, den 5. Octbr. 1850. **C. Luckhardt.**
Musikalienhandlung.

Neue Musikalien
im Verlage
von
C. F. PETERS, Bureau de Musique,
IN LEIPZIG.

	Thlr	Sgr
Eeke, H., 3 Polkas de Salon pour le Piano.		
Nr. 1	—	10
„ 2	—	12
„ 3	—	16
Gerke, D., Salut à la Nouvelle Moreau de Salon pour Piano. Op. 30	—	15
— Gedenke mein — Lied ohne Worte für Pianoforte. Op. 35. No. 1	—	10
— La Gondoliera — Nocturne pour Piano. Op. 35. Nr. 2	—	16
Kollmode, J. W., Widmung — Lied für Sopran mit Begleitung des Pianoforte	—	12
— Introduction und Polka pour le Piano. Op. 163	—	15
— 3 Marches pour le Piano. Op. 166	—	15
Mozart, W. A., Sonates pour Piano et Violon. — Édition nouvelle et soigneusement revue.		
Nr. 1. A. Nr. 2. C. à	—	20
„ 3. D.	1	5
„ 4. E moll. Nr. 5. Es. à	—	20
„ 6. G. „ 7. F. à	—	25
„ 8. C. „ 9. F.		
„ 10. B.	1	—
„ 11. G.	—	20
„ 12. Es.	1	—
„ 13. A.	—	20
„ 14. B.	1	—
„ 15. B.	1	5
„ 16. Es.	1	—
„ 17. A.	1	—
„ 18. F.	—	25
Cette Collection complète	15	—

Verantwortliches Redacteur: Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 18. Cöln, den 2 November 1850. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jedes Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schloss in Cöln erbeten.

Eine erste Liebe.

Im stillen Klostergarten
Eine bleiche Jungfrau ging.
Der Mond beschien sie trübe,
An ihrer Wimper hing
Die Thräne zarter Liebe.

Uhland.

Ein furchtbares Gewitter entlud sich in den spätern Nachmittagsstunden eines heimen Junitages über Wien und dessen reizvoller Umgebung. Die schwarzen Wolkenmassen hingen tief und drohend herab, Blitz auf Blitz zuckte brennend und der Donner rollte mit erschütternder Gewalt. Endlich nach langem Wüthen schien der Zorn des unsichtbaren Riesen sich zu besänftigen, seine Stimme wurde matter und aus den Flammenaugen fielen die schweren Thränentropfen eines erquickenden Regens. — Allmälig lichteten sich die Wolken, funkelnde Sternchen wagten sich hervor und zuletzt kam Vater Mond sorgerlich dahergeschritten in seinem hellen Licht-mantel, als wollte er den Menschen verkündigen: „Seid ruhig — ich bin da — es ist Alles vorüber!" —

In einem schmalen hohen Häuschen aber, das ganz versteckt in einer engen Gasse lag — waren noch Fenster und selbst die Läden dicht geschlossen. Drinnen im kleinen Stübchen brannte Licht und zwei weibliche Gestalten sassen, angstvoll aufsammengeschmiegt im dunkelsten Winkel. — Es waren Schwestern, Mädchen von 18 und 19 Jahren, die einzigen Kinder eines reinlichen stillen Bürgers, dessen Aushängeschild mit dem prunkenden farbenreichen Bilde ihn als zur ehrsamen Zunft der Haarkräuseler gehörig — bezeichnete. Die grössere der beiden Gestalten erhob sich jetzt, öffnete Laden und Fenster, löschte die Kerze aus und sagte beruhigend: „Komm Loretta — keine kindische Furcht mehr — das Unwetter ist — der heil. Mutter sei Dank, gnädig vorüber gegangen. — Komm nur aus Fenster und zögre nicht, es ist gar zu schön jetzt draussen!" — Und Doretta kam — und das Mondlicht erhellte die jungen Gesichter und trennte sich ihrer und wollte gar nicht weiter gehen. — Doretta, die Jüngste, trug ein braunes dunkles Lockenköpfchen zur Schau, ein volles bräunliches rundes Gesicht, brennende Augen und rosen blasschrothen kleinen Mund. Ihre etwas üppige Figur war unter mittlerer Grösse und ihre Bewegungen heftig und voll verzeihender Leidenschaftlichkeit. — Jobanna, die ältere Schwester, war anzuschauen wie Maiengläckchen und Kornblumen, so zart und weiss war die Farbe ihres Angesichts, ihrer Hände und ihrer Hände, so dunkelblau die grossen klaren Augen. — Sie trug das schneeweisse Häubchen der Wiener Bürgermädchen damaliger Zeit — denn man schrieb die Jahreszahl 1756, — und der Puderstaub, der eben in diesen Jahren üblich war, hatte nur leicht das Goldblond ihrer reichen Locken berührt. —

Nach einer Pause ertönte wiederum die sanfte Stimme der schönen Johanna: „wo nur der Bayda bleiben mag? — Er ist doch sonst um diese Stunde längst zu Haus — die gnadenreiche Mutter möge ihn zur rechten Zeit in ein schützendes Asyl geleitet haben, als das Unwetter herauzog!" — Doretta erwiderte nichts, ihre Brust hob sich unruhig und die dunklen Augen schienen die weiteste Ferne durchbohren zu wollen. — Da trat der ehrsame Barber und Friseur Keller herein — ein kleines hohnendes Männlein mit scharfen Zügen und ruhigen aber freundlichen grauen Augen. — In der Hand hielt er eine tüchtige Lockenperücke, welche er eifrig

mit Puder stäubte und dabei rief: „Nun Kinderchen — ist unser Hengenauer — der junge Bursch noch nicht da? — In seinem Dachstübel ist er auch — bin schon einmal hinaufgeklettert — darbei er wär bei Euch — S ist durch seinem, wie der lose Springinsfeld, der lustige Musikant mir ans alte Herz gewachsen ist — kann ich mich doch um den Fant sorgen — wenn er einmal ein Stündlein länger ausbleibt — wie ein Vater um seinen Sohn — Und wenn ich mich nicht sorgte, thätens meine Mädel — weiss der Himmel ar hat's uns Alles angethan! — Ist's etwa nicht so? — he?" — schloss er lachend. — Ein reizendes Erröthen war Johannens Antwort. — Doretta murmelte einige unverständliche Worte, warf hochmüthig den Kopf zurück und ging zornig vom Fenster weg —

„Wer weiss, wo er wieder einmal hängen geblieben sein mag — der sonderbare Junge" — fuhr der Vater nach einem Weilchen nachdenklich fort. — „Vielleicht hat ihn der alte hässliche italienische Sirgmeister — wie heisst er doch — Porpel?" — „Porpora, Papa!" verbesserte Johanna sanft. — „Nun meinetwegen — Porpora — wieder mitgeschleppt und lässt sich Noten abschreiben von ihm — Beim heiligen Joseph — was der Haydn alles thut für das Musikantenwerk und für seine eigene Schulur — es ist nicht zu beschreiben und nicht zu glauben! Wie ein gejagtes Reh hüpft er ja den ganzen Tag herum, von Einem zum Andern zu jedem Dienst um Gotteswillen bereit — Ich glaube, er putzte dem Meister Gluck — von dem ein jetzt so viel Geschrei machen, die Stiefel, wenn dieser ihm ein Sterklein vorspielen wollte. — „Um der herzlieben Musika willen thut Joseph Haydn Alles" — sagte er mir einmal — Aber all seine Dienste — all sein Eifer, sein Spielen in den Singstunden Porpels, — sein Componiren — nichts — nichts bringt ihm auch nur einen Kreuzer ein! Kein Mensch bezahlt ihn — weil er von keinem etwas verlangt! — Ich habe, so lange er bei uns wohnt, — und das ist doch schon eine hübsche Weile — noch keinen Pfennig Miethe oder Kostgeld von ihm eingenommen — Ich kann's auch, Gott sei Dank, — abwarten, aber seht ihr nur, dass der junge Mensch sich je deshalb kümmerte und sich etwas Klingendes zu verdienen suchte? — Habt ihr je ein sorgenvolles Gesicht an ihm erblickt — oder auch nur eine schwermüthige Miene? — Da tritt er stets zur Thür herein mit einem Gesicht, dass man denken sollte, so eben habe unser allergnädigster Kaiser ihm sein ganzes Reich geschenkt. — Und fragt man erstaunt: „Nun, Haydn, was ist denn Glückliches geschehen?" — Da lacht er, dass einem das Herz aufgeht und sagt: „Porpora hat mir gelobt" — oder „Gluck hat mir über die Wange gestreichelt" — oder „Ich habe eine schöne Blume gefunden" — oder „der Himmel war heut so herrlich blau und die Sonne schien so hell" — Sitzt er nicht ohne je seiner Dachstube an seinem alten wurmstichigen Spielkasten, als ob er auf einem Königsthron sässe, und vergisst über seine drolligen Sonaten von dem Cantor Bach, von dem er so oft spricht — Essen und Trinken? — Und dabei diese ewig frohen Augen! — S ist mir wahrlich oft, wenn der junge Mensch so vor mich hintritt und mir guten Morgen sagt, als ob er mir einen Blumenstrauss ans Herz würfe, — und ich muss an mich halten, dass ich ihm nicht um den Hals falle — Kinder ich sage euch — auf diesen Joseph Haydn hat der liebe Herrgott ganz besondere Lieb gewarfen — der wird entweder noch wunderbare Dinge auf Erden vollbringen, oder er stirbt bald, — Eins von Beiden geht aber sicherlich in Erfüllung! —

Kaum waren diese prophetischen Worte den erhitzten Lippen des eifrigen Redners entflohen als ein leises Klopfen an der Thür ertönte und auf des Hausherrn heftiges „Herein" — Joseph Haydn auf der Schwelle erschien. Seine leichtes Kleider trieften, wie seine schönen hellbraunen Haare, er zitterte sichtlich vor Nässe und Kälte an allen Gliedern, doch trug er die schlanke Gestalt wie triumphirend hoch aufgerichtet, und auf seinem lieben kindlichen Angesicht lag mich ein Glanz, eitel eine fieberische Freude, dass Johanna ängstlich aufsprang, zu ihm hinlief und mit wankender Stimme fragte: „Haydn was habt ihr?! — Was ist euch begegnet?" — „O etwas wunderherrliches, liebste Johanna — antwortete der Jüngling begeistert — etwas ganz Seeliges! hört nur — hört. — Und ihr müsst auch hören, Vater Keller, und Doretta auch" — und dabei zog er die Widerstrebende mit sanfter Gewalt in die Mitte des Zimmers und erzählte von heftig und aufgeregt —

„Ich hatte mich diesen Nachmittag bei einem meiner Schüler, dem die liebe Musika nicht recht in Finger, Kopf und Herz hinein will, ein wenig lange verweilt, dass Meister Porpora aber gestern versprochen, am heutigen Abend sieben Uhr bei ihm einzusprechen und einige neue Arien abzuholen, die ich gern ein wenig studiren wollte um ein in der nächsten Singstunde den Meistern recht wacker zu begleiten. — Die Wohnung Porporas liegt von dem Hause meines Schülers gar weit entfernt, ich

eilte flüchtigen Fusses dahin — traf aber den Meister nicht zu Hause. Nachdem ich ein Stundlein geduldig auf seine Rückkunft vergebens gewartet, entfernte ich mich, um später noch einmal nachzufragen und schlenderte ein wenig vor den Thüren umher. Da war es recht bang und glühend, kein Lüftchen regte sich — die Blumen senkten tief die Köpfchen, die Bäume athmeten kaum und kein Vögelein liess sich blicken — Zum Himmel aufschauend gewahrte ich wie schon die ungeheure Hand des Herrn heran nahte und hörte von fern das leise Murmeln seines Donners. — Da beschleunigte ich meine Schritte — gedachte Eurer Sorge — und flog fast, Euer liebes Haus zu erreichen. Durch eine Seitengasse eilend hörte ich plötzlich die vollen Töne eines gar wohltönenden Claviers. — Ihr könnt Euch denken, dass ich stehen bleiben musste — zumal da mir einfiel, wer da in dem grossen grauen Hause wohnte — Ich drängte mich dicht an die Mauer, grade unter das geöffnete Fenster, aus welchem die Klänge niederwallten — Was ich da hörte — Ihr Lieben — das lässt sich nicht beschreiben in Rede und Wort — das trage ich still in der tiefsten Tiefe meiner Brust. — Eine riesengrosse, wundberrliche Seele offenbarte sich da unter Donner, Sturm und Blitzen dem überseeligen Lauscher, und drang ringend, strebend, kämpfend ernstheiteren und siegend durch alle Schrecken der Natur — durch all den wilden Aufruhr der Elemente in den hochheiligen klaren Himmel. Es war der hohre Meister Gluck, der da spielte. — Als er geendet, war es still und klar geworden ringsumher — ich sah dass sich die hohe Gestalt aus dem Fenster neigte — ich erkannte das edle ernste Angesicht — die tiefdenkenden Augen schweiften fragend weit — weit hinaus. — Grossartige Schöpfergedanken künftiger Wunderwerke erfüllten wohl in diesem stillen Augenblicke seine Brust. — Ich aber sangsam mit Thränen den Dankes und der Wonne den Herrlichen — und schlich langsam zu Euch — Seele und Herz voll Entzücken" —

„Aber nun muss ich mich wohl ein wenig niederlegen — die Regengüsse haben mich vielleicht zu sehr abgekühlt — mich fröstelt und meine Hände brennen doch wie im Fieber" —

„Je liebes Kind — eilt Euch — wechselt sofort Eure Kleider, sagte der alte Keller besorgt — schnell ins Bett, — Johanna muss für ein Glas glühenden Weines sorgen!" — Das Mädchen, — zu tief bewegt von Haydns Erzählung, vermochte keine Silbe zu erwiedern, — sie stand auf, nickte dem Vater beistimmend zu, und warf auf den scheidenden Jüngling einen innigen thränenfeuchten Blick. — Dorette sagte kühl: „gute Ruh — Unbesonnenes!" — und der junge Mann verliess das Zimmer —

Am andern Tage war grosse Sorge und Trauer im Hause des ehrsamen Burgers und Hasrkrauslers Keller — Joseph Haydn lag an einem hitzigen Fieber besinnungslos darnieder — Der herbeigerufene weise Doctor mit der verschobenen Perrücke und grossen grünen Brille erklärte zwar die Krankheit anfänglich nur für eine Erkältung, am dritten Tage erhielt er jedoch schon bedenklich das Haupt und meinte, der nennte Tag dürfte eine sehr schlimme Entscheidung bringen. Kurze Krüge voll Medizin von jeglicher Farbe, ellenlange Pflaster und dicke Pillen wurden nun dem armen Kranken eingeflösst, aufgelegt und beigebracht — vergebens. — Joseph Haydn wollte nicht genesen oder erwachen — sondern lag ohne sich zu regen fort und fort mit heissflammenden Wangen und fliegendem Athem da, — und fantasirte seelig lächelnd von himmlischen Harmonien und singenden Engeln — Oft mochte er wohl zaubervolle Melodien vernehmen, — denn zuweilen rinnen seine beberzurkenden Lippen begeistert: „o wie wunderbar süss sind diese Klänge — o wie selig froh ist diese Weise!" — und brach bei solchen Worten in Thränen des Entzückens aus. —

Die schöne Johanna sass Stundenlang beim weinend an dem Lager des Besinnungslosen und rang die feinen Hände in tödtlicher Angst. — Auch Dorette schlich zuweilen ins Kammerlein, sagte aber nie ein mitleidiges Wörtchen, warf einen verzehrenden Blick auf den Kranken, zog die Stirne finster zusammen, kehrte sich um und ging hastig wieder hinaus. — Vater Keller wankte trostlos umher, pochte die Perrücken schlecht und vergass seine besten Kunden zu bedienen. „Denkst du wohl an meine Prophezeihung," — sagte er dann und wann mit dumpfer Stimme zu seiner ältesten Tochter — „siehst du — er muss sterben!" — So kam der gefürchtete nennte Tag heran, und wirklich änderte sich sofort das Aussehen des Kranken — Die Röthe der Wangen und Lippen verschwand und machte einer Leichenfarbe Platz — der Athem wurde leise und stockend — näher und näher rauschte der Flügelschlag des Todes — „Noch diese Nacht beschliesst der Arme sein junges Leben, — oder ich verdiene nicht den hochgelehrten Aesculaps Jünger zu heissen" — hatte der weise Doctor mit unversichtlicher Miene gesagt — Johanna hörte diese Worte, heftes Entsetzen durchbebte sie. — Aufgeregt — halb besinnungslos vor Verzweiflung — stü-

tend vor Schmerz eilte sie in ihre abgelegene Kammer und warf sich dort vor dem kleinen Marienbilde auf die Knie. — Lange rang sie wortlos vor dem Angesicht der gnadenreichen Mutter — endlich aber rief sie laut: „Heilige Himmelskönigin — o lass den Geliebten genesen! — Bedarf es eines Opfers — nimm mich an — nimm mein blühendes Leben! — Heilige Maria sieh! — Ich gelobe dir, mich deinem Dienste zu weihen für ewig — eine fromme Klosterjungfrau zu werden, — den Schleier zu nehmen als Braut deines Sohnes. — Gesegnete Jungfrau — erhöre mich — nimm mein Gelübde an — ach erbarme dich meines Jammers, — schenke Genesung dem Leidenden — rette, o rette den Sterbenden!" —

Und als sie so gebetet im namenlosen Weh ihres gequälten Herzens — erhob sie wieder die Augen und da war es ihr, als ob die Blumen in dem glänzenden Kruglein vor dem Marienbilde, — die so eben noch verwelkt die Köpfchen gesenkt — wieder frisch erblüht sie strahlend anlächelten — Süsse Freude durchströmte ihr kindlich gläubiges Herz — Maria nimmt mein heiliges Gelübde an" jauchzte sie — „Lieber Vater" — sagte sie am Abend heimlich und aufgeregt, als sie mit ihm allein war — „wird unser Haydn gesund, dann erfülle ich der seeligen Mutter Lieblingswunsch und nehme den Schleier im Kloster der heiligen Ursula. — Ich habe es heute vor Gott und der heiligen Jungfrau gelobt!" — Der Angeredete seufzte und lächelte zu gleicher Zeit: „herzliches Tuchterlein, deine Nachgiebigkeit kommt zu spät — sein Leben ist dahin — der Doctor hat es ja gesagt." — —

Aber Joseph Haydn genas — trotz des Doctors — und zwar eben so rasch als er erkrankt, — sein Kinderlächeln und seine glückseeligen Augen kamen wieder, und nach allmälig die entschwundenen Kräfte. — Wer war wohl glücklicher als die schöne Johanna? — Sass nun der Heimlichgeliebte nicht ganze Tageslang bei ihnen im trauten Stübchen, — durfte sie ihn nicht schwesterlich pflegen und mit ihm Scessel aus Fenster rücken in den warmen Sonnenscheln, — oder frische Rosen in seine matten Hände legen? — Gehörte ihr nicht jeder Dankesblick der theuren Augen, jedes Freudelächeln des geliebtesten Mundes? — Und wie lauschte sie so stolz, wenn die vielen Boten kamen von all den vornehmen Mannern und Frauen und sorgliche Nachfrage hielten nach dem Wohlbefinden des jungen Haydn — Kam doch der alte Porpora mit dem faltigen dunkelbraunen Antlitz und den gesunden Glühr augen in eigner Person um seinen „*Birbante*," zu nennen er zuweilen in einem Gemisch von Scherz und Aerger den diensteifrigen jugendlichen Musiker, zu besuchen. Recht weich und mild ward er aber, als er den schwachen bleichen Jüngling sah, der ihm nur mit Mühe die Hand zum Gruesse entgegen zustrecken vermochte. — Wie liebevoll klang sein bedauerndes „*poveretto*" oder gar das innige „*mio caro figlio*" — Das fühlte auch der Kranke und erglühte vor Glück wie ein Lilienblatt im Abendroth —

War er dann mit Johanna allein, so sprach er seelig von der hohen Freude seines Herzens mit solchen Meistern Umgang pflegen zu dürfen, und von seiner geliebten hochheiligen Musike, und von seinen himmelanfliegenden Planen und Hoffnungen. — Dann und wann versuchte er auch wieder zu componiren, und manche reizvolle Sonate, manch feinsinnige frohes Quartett, manch lieblichen Liedchen blühte auf in der stillen Krankenstube unter den blauen Augen der schönen Johanna. — Dieses aber kämpfte im tiefsten Herzen gar schweren Kampf — Der Geliebte zeigte ihr jetzt so klar und deutlich die reine Zärtlichkeit seiner ganzen Seele, — seine Liebe brach hervor aus seinen hellen Augen, schwebte auf dem Hauche seines Mundes, — durchbebte alle seine Worte. — O wie wand sie oft im stillen die Hände, und es war ihr als müsse sie verzweifelt zusammenbrechen unter der Doppellast ihres Glücks und ihres erschweren Gelübdes — Sie gedachte der düstern Klostermauern — und weinte brennende Thränen ganze Nächte lang — Schmerzlich fühlte sie, wie weit sich allmälig Dorette von ihr entfernte, — obgleich sie keinen Grund für diese Entfremdung zu ersinnen vermochte — Dorette sah blasch und finster aus — vermied sichtlich die Schwester, den jungen Hausgenossen, ja selbst ihren Vater, und verschlum sich oft halbe Tageslang in ihr Kammerlein —

Eines Morgens — als eben die ganze Familie versammelt war, kam ein grosses Schreiben an den „Musiker Joseph Haydn" von einem seiner vornehmsten Gönner, — vom edlen Grafen Morzin — Es war eine förmliche Ernennung zum Musikdirector der ausgezeichneten Capelle des Grafen *) — „Diese Anstellung soll nur ein kleiner Dankesbeweis sein," schrieb Morzin — „für die schöne Sinfonie in *D*,

*) Es war dies die erste vorübergehende Anstellung Haydn's; schon im folgenden Jahre 1760 wurde er Kapellmeister des Fürsten Esterhazy mit — 400 Gulden Gehalt. D. Red.

die mein lieber und geschätzter Haydn vor Kurzem für meine Capelle componirt" —

Haydn faltete die Hände und sagte langsam und tief ergriffen: „o du gnadenreiche Gott, wie hebe ich dich! — Wie will ich dir danken und dein Lob singen mein Lebelang!" — Und dann senkten seine verklärten Augen auf die in Thränen schwimmende Geliebte und sein Mund hauchte überseelig: „Johanna — herzliebes Mädchen — jetzt darf ich dir Alles sagen — jetzt dürfen wir glücklich sein!" — Dorella verließ plötzlich das Zimmer, — Johanna aber stürzte vor dem Hochgeliebten nieder, — streckte ihre zarten Arme verzweifelnd zum Himmel und rief mit herzzerreißendem Ton: „Joseph — Joseph — wird deine süsse Traume von Dir — für uns blüht kein Liebesglück hienieden — wir müssen scheiden, — scheiden für diese Erde! — Ich habe es der heiligen Mutter gelobt — Ende dieses Jahres nehme ich den Schleier!" — Nach diesen Worten sprang sie auf und eilte hinaus — Vater Keller aber umfasste den halbohnmächtigen Haydn, drückte ihn mitleidig an seine Brust — und erzählte ihm schluchzend das unwiderrufliche Gelübde des zärtlichsten Herzens. —

Als Johanna matten Schrittes in ihr Schlafkämmerlein schlich, um sich neue Kraft zu erringen im stillen Gebete zum furchtbar schweren Werke der Entsagung, — hörte sie ein schwaches Geräusch in der Bodenkammer ihrer Freundin. — Eine seltsame Ahnung durchzuckte sie, — ihre ganze Stärke kehrte wieder — sie flog fast unhörbar die Stiegen hinauf und erblickte durch die halboffene Thür ihre Schwester — die eben ein Fenster aufgerissen und sich auf die niedre Brüstung geschwungen — sichtlich in der Absicht sich hinabzustürzen auf die Strasse — Ein Schrei entfloh den Lippen Johannens — aber in demselben Augenblicke war sie auch mit der Schnelligkeit des Blitzes am Fenster und riss die erschrockene Frevlerin herab. —

Wenige Monden später wurde im Kloster der heiligen Ursula eine junge schöne Nonne eingekleidet, die den Namen Maria erhielt — und zwei Tage darauf feierte der Musikdirector Joseph Haydn seine stille Hochzeit mit Dorella Keller —

Der Abschied Haydn's von seiner so innig Geliebten war ein heilig rührender gewesen — Als der erschütterte junge Mann der scheidenden frommen Schwärmerin gelobt, aus Liebe zu ihr, und um der Liebe willen, die Dorella für ihn fühle, — dieser die treue Hand zu reichen — als er auch mit bewegtem Herzen von der Schuld gesprochen, die er durch dieses Bündniss seinem väterlichen Freunde und Hausherrn wenigstens zum Theil abzutragen im Stande sei — küssten sich die Liebenden zum ersten und letzten Mal — „Sei treu deiner hochheiligen Musika" schluchzte dann das weinende Mädchen mit brechendem Herzen — aber vergiss auch meiner nicht — und habe Geduld mit Dorella. — Heut über ein Jahr — nicht eher, mein Lieb — komm zu mir an das Sprechgitter — sage mir kein Wort — sieh mich nur still an, — und wenn du glücklich bist mit deinem Weibe, so trage ein frisches Sträusslein in der Hand — bist du aber nicht, Joseph, — lieber, lieber Joseph — nun dann zeige mir den weißen Leichnam dieses weinen, blühenden Rosenknospleins, das ich dir hier scheidend reiche. — Und nun leb wohl, du Herzgeliebter — Gott und alle Heiligen mögen bei dir sein" —

Nach Ablauf eines Jahres erschien ein schlanker jugendlicher Mann vor dem Sprechgitter des Ursulinerklosters, leise nach der Schwester Maria fragend. — Da wankte eine gebeugte zarte Gestalt herbei, — da schaute ihn ein marmorbleiches — ach unendlich müdes verweintes Antlitz an aus dem wallenden Nonnenschleier — Haydn erkannte nur mit Mühe und heißen Thränen seine einst so blühende Johanna. — Still zog er ein verdorrtes Röslein hervor — hob es empor und hauchte es inbrünstig — da seufzte die kranke Nonne schmerzlich — sie drückte ihre Stirne an das Gitter und suchte dem Geliebten forschend und tief in die Augen — Da war wohl noch das heitere, herrliche Blau, — aber die lachende Kindesfreude war daraus verschwunden — und feine Linien geheimer Sorgen, nur dem Blicke der Liebe bemerkbar, waren um den lieblichen Mund gezeichnet — Und die Schwester Maria schaute lange und unverwandt in das Angesicht des theuren Mannes, und seine Augen gruben sich so fest in ihre Züge, als wollte er nimmer, nimmer von ihnen lassen. — Dann aber grüßten sich die beiden innigst — lautlos — und haben sich auf Erden nie wieder gesehen — — Eine Woche später begruben sie die junge Nonne —

Ob wohl Haydn — der ewig junge, sternklare, herrliche Haydn, dessen seelige Melodien für unsere Herzen geworden, was die duftenden lachenden Blumen und das Grün der Wälder, und Sonnenstrahlen und Frühlingsluft unsern Augen und unserm

Digitized by Google

Leben — ob wohl dieser frohe lebendige Preisgesang auf den gütigen Vater da oben und seine wunderschöne Welt — bis an das Ende seines Segens und Licht-Lebens ein Andenken an diese seine Jugendliche bewahrte? — Ob sein Herz mitten in der unerquicklichen Oede einer unglücklichen kinderlosen Ehe noch gern von Liebe und Geliebtseln träumte? —

Nehmt die zaubervollen, reizenden „Jahreszeiten" in die Hand, — erinnert Euch, dass Joseph Haydn 69 Jahr alt geworden, als diese strahlende Wunderblüthe seinem Schöpfergeiste entsprang, und lebt Euere zweifrohen Seelen an dem morgenfrischen Bilde der süssen unerhörbaren Liebe von Rosinchen und Lucas —*)

Elise

Todtengesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards,
in Musik gesetzt von F. Hiller

Im ersten Gesellschaftsconcert hat uns F. Hiller ein neues Erzeugniss seiner Muse hören lassen, zwar ist es dem Umfang nach nur eine kleine unansehnliche Gabe, aber bei einem Componisten wie Hiller, der nichts schreibt, als wozu ihn der innere Drang führt, ist auch die Kürzigkeit bedeutend. Es ist ein Frauengesang, der in Form und Wesen an die ältern italienischen Kirchencomponisten erinnert und uns in einer ganz eigenthümlichen Weise ansprichtl. Die Idee dazu hat ein recht urschönes lateinisches Gedicht gegeben, wenn wir nicht irren aus der Sammlung der *Hymnologi* von Königsfeld.

Die Nonnen stimmen am Grabe Abälards den Gesang an:

Requiescant a labore
Dolorum et amore?
Unitum cultum
Flagitavit,
Jam intravit
Salutaris adytum.
Ruh' in Frieden aus von Plage
Und vom Wuth der Liebesklage!
Nach das Seliger Verein
Ging Dein Streben,
Nun zum Leben
Deines Heilands zogst Du ein.

Nach der zweiten Strophe ruft Heloisa dem Verklärten zu: „*Salve, victor sub corona!* Heil Dir in der Siegeskrone!" — und dann:

Tecum fiat eum perpetua
Tecum dormam defunta
Et in Eum venam!
Mit Dir trug ich Harbes Kummer,
Gib der Müden auch im Schlummer
Auch mit Dir die ewge Ruh!

Sie hört die Stimmen der Engel — ihr eigener Laut erfüllt — der Gesang der Schwestern erklingt wieder und dentet mehr zart nur durch die Form der Melodie: „*Requiescant a labore et amore*" an, dass nun beide ruhen, dass der Tod Heloisen mit dem Geliebten vereinigt hat.

Dieses Text, im Ganzen sieben Strophen, hat Hiller trefflich aufgefasst und durch die Vergleichung desselben in Töne wieder seine ächt poetische Natur bewahrt. Der Frauenchor ist stets nur zweistimmig, die Instrumentirung (Streichquartett, 2 Flöten, 2 Clarinetten und 4 Hörner) einfach und zart gehalten. Es ist ein *Andante con Moto* in *A mol*, ⁴/₄ Takt, der sich mit abwechselndem ³/₄ Takt zur Eicheit einen eigenthümlichen Rhythmus verbindet, so dass einige Sätze des Violoncells und der Violine wie freie Zwischenspiele erscheinen. Mit dem Einzelgesang der Heloise (Altstimme) tritt nämlich ein Solo Violoncell ein, das sich ihrem der Gesangstimme Ton für Ton anschmiegt, theils in Figuren oder wenigen einzelnen Anklängen sich ihr zur Seite stellt. Der Chor mindert die Strophen durch Wiederholung des *Requiescant*, nur beim Eintritt des *Tecum fiat eum perpetua* begleitet er harmonisch im *pianissimo* die Solostimme, bis er bei der letzten Strophe der Heloise ganz schweigt. In dieser beginnt vor und bei den Worten:

Audio? sonat gaudia
Cantilena
Et amoena
Angelorum cithara!
Hört Du? wie die Melodien
Aus dem Bronnen
Seliger Wonnen
Mich empor zum Himmel ziehen!

welche Worte Heloisa in abgebrochenen, dahinsterbenden Tonen verhallen lässt, der Gesang einer Solo-Violine, deren Melodie — in zierlichen Tonleitern in Verbindung mit Flöten und Clarinetten — in reizenden Melismen anspricht, was die Worte des Dichters andeuten. Nachdem die Violine in einer Fermate verklungen, stimmt der Chor den *Requiescant* an, das die Melodie der ersten Strophe wiederhallt.

*) Im Jahre 1800 starb Dorotta Haydn, die jüngere Tochter des Friseurs Keller. Ihre Ehe, von Haydn gelitten, in's Kloster gegangen, ist ebenfalls Thatsache. D. Red.

und dann in einfacher Modulation nach dem Schlusse in *A dur* führt. Die Solo-Violine erinnert während dieser Schlussstrophe durch einzelne dazwischentönende Klänge an die *Cantilena Angelorum*, welche die sterbende Heloise vernahm.

In der Aufführung hätten wir den Frauenchor weniger stark besetzt gewünscht; der Charakter der Composition ist, wie uns scheint, durch einen weniger zahlreichen Chor leichter aufzufassen und weniger wiederzugeben. Wir gleichen uns davon in der Probe überzeugt zu haben, in welcher der Chor nur aus wenigen Sängerinnen bestand. *L. B.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Mainz. Die grossen Erwartungen, welche die in Paris durch Bordogni ausgebildete Sängerin Frl. Heiner erregte, sind bei ihrem neulichen Auftreten als „Agathe" sehr herabgestimmt worden. Man hört auch hier den Vorwurf, dass Bordogni der Stimme zu Grunde richte.

Jacob Offenbach hässt seine muthige Aufopferung bei dem Kinderbrand, welche die Frau von Varnes auf einem Schlosse bei Paris das Leben gekostet hat, thaten, er hat sich die Hände so schwer verbrannt, dass der tüchtige Violinspieler sein Instrument vielleicht noch lange nicht wieder zur Hand nehmen kann.

Der ehemalige Violinist von Wasielewsky, bisher im Leipziger Orchester, ist durch M. Schumann für die Concerte in Düsseldorf engagirt worden.

Düsseldorf, im October. Der Cyklus neuerer Winterconcerte wurde am 24. h. Mr. in glänzender Weise eröffnet. Dem ersten Auftreten Robert Schumann's als Dirigent, und der Mitwirkung unser berühmten Gattin hatte man wohl mit Ruhe angesehen werden, dass ein ungewöhnlich zahlreiches Auditorium sich eingefunden. Es kamen zur Aufführung: Ouverture in C dur op. 124 von Beethoven; Concert in D moll von Mendelssohn (vorgetragen von Frau Schumann); Adventlied von Schumann (zum Erstenmale); grosse Fuge in A moll von J. Seb. Bach (vorgetr. von Frau Schumann); Comala von Gade (zum Erstenmale).

Mit dem lebhaftesten Applaus wurde der gefeierte Meister empfangen, als er an die Spitze des Orchesters trat, welches durch feurigen und correcten Vortrag der grossartigen Ouverture sowohl die ungemeine Thätigkeit, wie die genaue Führung unseriger Leitung bestens bewährte. Ueber den herrlichen Spiel der Frau Clara Schumann, über den Enthusiasmus den sie erregt, bedarf es wohl kaum der Worte. In dieser Kunstlerin erscheint das Schöne in nur zu hohen, reinen Weihe, dass wir bei jedem Versuche, einen Grunz zu ergründen, befürchten müssen, den Zauber zu zerstören. Wir unterscheiden nach diese wunderbare, harmonische Verschmelzung gewaltiger Kraft mit weiblichem Zarthaut, hierin hohen, hochgebildeten Meisterschaft mit kindlicher Hingebung und Einfachheit. Diesem grossartigen Auffassungsweise mit der liebevollsten Pflege des Kleinen — kurz, wer vermochte die ganze, reine, begeisternde Erscheinung genügend zu schildern? Rauschender, lang anhaltender Beifall bewies der Künstlerin, dass sie ihn Gemüthen getroffen habe.

Die tüchtige Aufführung von Schumann's Adventlied und Gade's Comala gab uns Gelegenheit, den als schaffenden Künstler längst verehrten Meister nun auch als tüchtigen Dirigenten kennen zu lernen, da beide Compositionen nicht geringe Schwierigkeiten für Chor und Orchester enthalten, deren glückliche Lösung zum grossen Theil von einer sicheren Leitung abhängig sind. Sänger und Instrumentalisten waren gründlich einstudirt, und so konnte die erfreulichste Wirkung erzielt werden.

Ein begeisterte Menge durfte sich nach dem genussreichen Abend mit dem frohen, wohlberechtigten Gefühle trennen, dass ein so schöner, gelungener Anfang zum Baue des erhabenen Gebäudes ihr die sichere Zukunft verbürgen möge. — Möge es dem verehrten Künstlerpaare recht lange unter uns gefallen! *(H.)*

Leipzig. Am 21. October hat der Pianist Julius Schulhoff eine musikalische Abendunterhaltung im Saale des Gewandhauses gegeben und eine hier zum Enthusiasmus gerte gerte Anerkennung gefunden. Er trug vier Stücke von seiner Composition vor, eine davon in der Zahl. Er ist ein Böhme von Geburt, ging siebenzehn Jahr alt nach Paris und kehrte im vergangenen Winter nach Deutschland zurück. In Wien hat er erst auch bereichte Concerte gegeben.

* Mainz. Am 28. October hatten wir in der musikalischen Gesellschaft des Neithardt'schen Hornisten Dirire auf seinem Durchreise nach London. Zwei Mathetische von *Bortniansky*, einem vorzüglichen Componisten, der beim Gottesdienst der griechischen Kirche geschrieben, wurden vortrefflich gesungen. Der Chor besteht aus 34 Personen, von denen die Hälfte Sopranstimmen sind. Er ist Zeit, dass dieser Musikverein nach London kommt; hoffentlich wird der deutsche Gesang der Unternehmung hier Sensationsconcerte retten, welches bis jetzt schlechte Geschäfte machen soll.

Am Dienstag den 29. wurde unter der Direction des königl. Musikdirectors Herrn Fr. Weber ein Requiem aus G dur Nachmittags für den verstorbenen Königen bei Belgien in der Hauptpfarrkirche zur h. Colombe unter grossem Zudrang, besonders hier durch anhaltenden Beifall ausgeführt. — Die Concertpille bereitet unter Leitung ihres Capellmeisters Herrn C. Lehl und Mitwirkung sämmtlicher Gesangvereine die Aufführung einer Vocalmesse von *Orlando di Lasso* vor.

In Brüssel ist am 15. October zum Geburtstag des Königs Belgien „Zigeunerin" gegeben worden, hat zum ersten Male, Sie fand eine kühle Aufnahme. Haben wir denn gar keine deutsche Oper, welche in Berlin noch nie wäre? — Nun zur Aufführung zum Geburtstage der Königin wird vorgeprüft eine neue Oper von Flotow, „die Grossfürstin", einstudirt. Der Componist ist seit einiger Zeit dort anwesend und leitet die Proben persönlich.

Wichtiges Werk für alle Lehrer und Lernende der Musik, Musiker, Schulvorsteher, Erzieher, Organisten, Volksschullehrer etc.

im Verlage von *F. Kuhn* in *Eulenburg* erschienen so eben

Dr. G. Schilling, musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges Hand- und Hülfsbuch für alle Lehrer und Lernende der Musik etc. 1. Lieferung. Preis 15 Sgr.

Dieses Werk, eine auf tüchtige Sachkenntniss und Erfahrung beruhende wirkliche musikalische Pädagogik, das uns bis jetzt gänzlich fehlte, aus den Händen des berühmten Musik-Gelehrten *Dr. G.*

Schilling, verdient wegen seiner Gediegenheit die wärmste Empfehlung und machen wir jeden Musiker vom Fach wie auch jeden Dilettanten ganz besonders darauf aufmerksam.

In dem unterzeichneten Verlage sind so eben erschienen:

	Sgr.
Kathleen Mavourneen! frisches Volkslied für 1 Singstimme mit Pianoforte. Arrang. v. F. E. Crouch.	15
Schindler, A., Gruss an Maria v. W. Bneia f. 1 Singstimme m. Pianoforte	5
Turányi, O. v., „An den Mond" v. Berlioz-sohn u. „An Herlinnsohn" v. von Beyer. 8 Lieder für 1 Bariton- oder Bassstimme mit Pianoforte, Op. 7	17½
Wilhelm, G., „Tief Blick in Blick" ged. v. W. Meller für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte	15
Dasselbe für Alt oder Bariton	10

Ernst ter Meer's
Buch- und Musikalienhandlung in Aachen

In **Aug. Cranz'** Musikalienhandlung in Hamburg sind erschienen:

Die neuesten Pianoforte-Compositionen
von
IGNAZ TEDESCO.

Op. 31. „Sensitives" 5 Romanzen nach Parolas. 15 Sgr.
Op. 32. Trois Mazourkas. 20 Sgr.
Op. 35. Polka brillante. 20 Sgr.
Op. 36. Tableaux musicaux Liv. 1. „Idylle & Cachucha." 25 Sgr.
Op. 37. 3 Transcriptionen.
Nr. 1. „Wiegenlied," von Weber. 10 Sgr.
Nr. 2. „Kennst Du das Land," von Reichardt. 12½ Sgr.
Nr. 3. „Der Wanderer," von Methfessel. 15 Sgr.
Op. 38. „Scene italienne" Morceau brillant. 1 Thlr.

Neue Musikalien aus dem Verlage von Ed. Bote u. G. Bock
(Gustav Bock, Hofmusikalienhändler in Berlin)

	Thlr.	Sgr.
Beethoven, Rondo für Pianoforte	—	7½
Bilse, Siegesmarsch Galopp à 4 mains.	—	7½
Damen, L., 6 Lieder für Sopran mit Pfte. Op. 5	—	20
Friedel, B., Petersburger Polka f. Pfte.	—	7½
Gungl, Josef, Rough- and Ready-Polka. Op. 80	—	7½
— Inaugurations-Gendrille für Pfte. Op. 81	—	15
— Dieselben op. 35, 51. Für Orchester	2	—
— Beeckte Polka f. Pfte. Op. 88	—	7½
— „ Op. 88, 90. Für Orchester	2	—
Kummer, F. A., 6 Salon-Lieder f. Cello u. Pfte. Nr. 1. Das wahre Glück. Romanze von Cl. Voss	—	12½
„ 2. Was treibt den Waldmann v. L. Spohr	—	12½
Lux, Liederlenz für 1 Singstimme. Nr. 6. Lied von Gährich	—	10
— Nr. 5. Lied von Beisiger. Thränen und Freude	—	5
Leutner, F., Gerirud Polka für Pianoforte	—	5
— Diane Quadrille f. Pfte.	—	12½
Neithardt, Fahnenlied f. 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen	—	7½
Nicolai, O., Die lustigen Weiber v. Windsor. Klavier-Auszug mit Text	4	15
Daraus einzeln:		
Nr. 1. Duett. Das ist wirklich doch	1	—
„ 2. Duett. So geht indess hinein	—	22½
„ 3. Recit. u. Arie. Noch eilt herbei	—	15
„ 5. Lied. Als Röslein klein so der Mutterbrust	—	10
„ 6. Buffo-Duett. Gott grüsse euch Sie	1	—
„ 7b. Romanze. Horch die Lerche singt.	—	7½
„ 7c. Duett. Mein Mädchen	—	10
„ 12. Chor (Mondaufgang). O süsser Mond	—	10
„ 13. Terzett. Die Glocke schlug schon Mitternacht	—	15
Parademarsch, für Pfte. comp. von Prinzessin Charlotte v. Sachsen-Meiningen	—	5
Tanz-Album für 1851	—	10
Inhalt: Invitation à la Danse. Polonaise v. Schmidt. Rossini-Lieder. Neuester Walzer v. Josef Gungl. Op. 53. Inaugurations-Quadrille v. Josef Gungl. — Flora-Galopp v. H. Löhrke. — Lerchen-Polka von N. Bennet. — Polka, Mazurka v. H. Julien		
Tschirch, 8 Lieder aus „Norbi auf dem Meere".		
Nr. 1. Liebe u. Heimath für 1 Singst.	—	7½
„ 2. Glückliche Fahrt	—	7½
Haydn, J., Die Schöpfung. Vollständiger Klavier-Auszug mit Text. Ladenpreis 5 Thlr. Subscriptions-Preis	1	15
— Die Jahreszeiten. Vollständ. Klavier-Auszug mit Text. Ladenpreis 5 Thlr. Subscriptions-Preis	1	17½

Alle in der Musik.-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Buch-Musikhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 19. **Cöln,** den 8. November 1850 **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse der Verlegerin M. Schloss in Cöln erbeten.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

VIII.

Schluss-Betrachtungen.

(Siehe Nr. 2, 3, 5, 8, 12, 13, 16.)

Wenn wir unseren Analyse des Propheten einige allgemeine Betrachtungen hinzufügen, so werden sich auch diese vorzugsweise auf das Musikalische beziehen. Es ist zwar allerdings richtig, dass in unsern Tagen die Handlung der Oper dramatisch wirksam sein muss, weil ohne diese selbst die schönste Musik daran verloren geht; die Zeit, in welcher ein Mozart auf Texte wie „Die Entführung" und „Die Zauberflöte" treffliche Opern machen und durch Musik eine Lehmhütte in einen Palast umzaubern konnte, ist vorbei, und nicht bloss deshalb weil wir keinen Mozart haben, sondern weil der Fortschritt der künstlerischen Bildung mit Macht wieder zu einer Vereinigung der Künste im Drama hindrängt, in welchem allein die Kunst ihre vollendete Erscheinung finden kann, einer Vereinigung, in welcher auf der Bühne das musikalische Drama Dichtkunst und Tonkunst sich ergänzen und durchdringen, und Tanzkunst und Malerei den Schwesterbund vervollständigen. Dass wir bisher unter Tanzkunst die Fertigkeit auf der Spitze der Zehen zu hüpfen und mit den Beinen einen Wirbel zu schlagen verstehen, wird uns hoffentlich Niemand zutrauen; wenn wir von dem Zusammenwirken der Künste zum Erzeugen eines dramatischen Kunstwerks sprechen, so können wir unmöglich den Ausartung einer derselben das Wort reden wollen. Wir nehmen die Tanzkunst im höhern Sinne, in welchem sie das, was die Plastik im Marmor und die Malerei auf der Leinwand als ruhend darstellt, in lebensvoller Bewegung wiedergibt, also die Kunst der Stellung, Haltung und Bewegung des menschlichen Körpers, des Ausdruckes der Gedanken durch Blick, Miene und Gebärde,*) mit Einem Wort die Kunst, durch den Körper den Geist, durch das äussere Menschliche das Innere dem Auge zu versinnlichen, so wie Wort und Ton dasselbe für das Ohr vollbringen. Was die Malerei betrifft, um dies hier gleich beizufügen, so kann sie — in gewissem Sinne auch die Architektur — der Verbindung der Künste im musikalischen Drama nur in sofern angehören, als ihre Kunst die Scenen mit der Handlung in Uebereinstimmung bringt, dazu ist ihre Mitwirkung durchaus nothwendig und das so oft von den sogenannten Wissenden wiederkäuete wegwerfende Geschwätz über Decorationspracht verrät einen sehr beschränkten Kunstsinn. Doch ist das kaum zu verwundern bei einem Volke, welchem der Mangel an öffentlichem Leben noch so wenig zur Erkenntniss des wahren Wesens der dramatischen Kunst hat gelangen lassen, dass seine Litteratur die merkwürdige Anomalie von Dramen aufweist, welche nicht für die Bühne geschrieben, sondern bestimmt sind, auf dem Sopha oder dem Lehnstuhl in der Stube — gelesen zu werden!

Wenn wir also den Handlung in der Oper grosse Wichtigkeit beilegen, so ist es doch nicht unsere Absicht hier nochmals auf die Kritik des Textes des

*) Die Mimik ist nur ein Theil der Tanzkunst, ebenso die Gestikulation. Wir sollten für letztere das Wort „Gebärde" ausschliesslich gebrauchen, es stammt von bären d. h. tragen und geht wie das lateinische gestus von gerere nicht auf die Miene, sondern auf die Haltung.

Propheten zurückzukommen. Auch bedarf es in der That keiner langen ästhetisch kritischen Beweisführung um zu dem Resultat zu gelangen, dass Scribe's Buch kein vollendetes Kunstwerk sei. Allein es thöricht es sein würde das Gegentheil zu behaupten, so wenig ist es zu rechtfertigen, deshalb über das Ganze, Text und Musik, den Stab zu brechen. Das Buch Scribe's enthält trotz seiner Mängel doch Elemente acht dramatischer Handlung genug, um Stoff zu dramatischer Musik zu geben, wenngleich nach dem Kunstgeschmack der Franzosen die dramatische Wirksamkeit mehr in den Situationen, als in der Entwickelung der Charaktere liegt. Zweitens hat es das Verdienst, der Handlung einen historischen Hintergrund gegeben zu haben; ob dieser streng genommen geschichtlich wahr sei, darauf kann es nicht ankommen, sondern nur darauf, ob er ein wirkliches Volksleben schildere, ob der Dichter volkerbewegende Ideen im Spiel bringe und den Geist, der die Menschheit der Gegenwart durchzieht, in seinem Fluge erfasse und ihn in dem Spiegelbilde der Vergangenheit mit poetischer Wahrheit darstelle.

Wir behaupten nicht, dass dies den Forderungen der Kritik überall genügend geschehen sei, wir haben in den frühern Artikeln die grossen Fehler des Dichters scharf genug gerügt; allein wir betrachten den Text nicht als Kunstwerk an und für sich, sondern als Gerüst für die Musik, und deshalb finden wir die eben angedeuteten Aufgabe in so weit durch denselben gelöst, als die Beschaffenheit des Stoffs dem Componisten Gelegenheit gebieten hat, die von ihm mit Bewusstsein gewählte Richtung der dramatischen Musik zu verfolgen und in einem zweiten musikalischen Kunstwerk zur Erscheinung zu bringen.

Diese musikalische Richtung Meyerbeers ist keine andere, als die aus der Zeit und ihren Bewegungen erwachsene. Meyerbeer hat sich durch die verschiedenen Phasen künstlerischer Entwickelung, die er vor den Augen aller Welt durchgemacht, bis zu dem kühnen Entschluss hindurchgerungen, im musikalischen Drama den Bestrebungen seiner Zeit gerecht zu werden, Volksleben und Volksleidenschaften in Musik zu setzen, die Geschichte nicht in der Erscheinung von einzelnen Individuen und Schilderung ihrer Seelenzustände, sondern im Gesammtleben und dessen geistiger Offenbarung in den Massen der Völker in die Oper einzuführen, und diese dadurch — in soweit das Wesen der Tonkunst es verstattet — zu einem musikalisch historischen Drama zu machen.

Daraus ergiebt sich unmittelbar, dass dieser Gattung von Musik die Schöpfung von Charaktern, oder mit andern Worten die musikalische Charakteristik der Persönlichkeiten, wie z. B. bei Mozart, nicht Hauptsache ist. Damit wollen wir nicht etwa eine gänzliche Vernachlässigung aller individuellen Charakteristik gut heissen, denn die Geschichte der Menschheit erscheint uns ja nicht blos in den Völkern, sondern auch in den einzelnen Repräsentanten derselben, den Trägern ihrer Zeit, aber wir halten es für ungerecht, für die Würdigung der Musik der historischen Oper die Charakteristik der Personen zum Massstabe zu machen. Bei der historischen Oper der neuern Zeit müssen wir die Regeln der alten Ästhetik vergessen; sie hat keine Handlung zum Gegenstand, an deren Vollbringung ein einzelner Heros die Kraft seines Wesens setzt und dorin untergeht, sie kennt keinen Helden im gewöhnlichen Theatersinne, sie kennt nur ein Volk, ein Stück Menschheit in einer gegebenen Zeit; dieses lässt sie handeln, die Ideen, welche die Massen bewegen, lässt sie leuchten, nicht Liebe oder Hass des Einzelnen, nicht ein Fatum, dem das Individuum unterliegt, will sie veranschaulichen — sie will die Leidenschaften der Menschheit schildern und das Gericht, das diese sich selber bereitet.

Hier muss also das Einzelne in dem Allgemeinen aufgehen, es kann mithin dem Componisten nicht zum Vorwurf gereichen, wenn er in seiner Musik zu einem Drama, welches sich jenes Ziel steckt, die Schilderung des Allgemeinen über die des Einzelnen, wenn er das, was man in der Malerei die Composition nennt, die Aufstellung der Gruppen und ihre Haltung über die Portraitirung der Figuren, den Ausdruck grosser dramatischer Situationen über die Zeichnung der Personen, die Veranschaulichung einer Idee über die Entwickelung eines Charakters stellt. Es ist im Gegentheil ein Verdienst, wenn er so verfährt, und es kann nur davon die Rede sein, ob Meyerbeer's Talent dieser durchaus neuen und allerdings schwierigen Aufgabe gewachsen ist, nicht aber davon, seine Leistungen nach der Tabulatur der bisherigen Oper zu beurtheilen. Dass er sich eine solche Aufgabe überhaupt nur gestellt, würde selbst dann ehrenvolle Anerkennung verdienen, wenn er ihrer Last unterlegen wäre; die Kritik würde dann von ihm sagen müssen *in magnis et voluisse sat est.*

Allein seine zwei letzten Opern, die Hugenotten und der Prophet, beantworten jene Frage genügend und zu seinem Vortheil, wenngleich beide nicht in gleichem Masse und eben sowenig beide in allen Theilen ihres Ganzen. Das Letztere kann jedoch nicht anders sein, wenn wir bedenken, wie schon

in Artikel V. (Nr. 12. S. 92 und 93) bemerkt worden, dass die Handlung der historischen Oper, eben weil die Oper Musik ist, das Individuellen für den Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen nicht ganz entrathen kann. Der Unterschied ist nur der, dass das Persönliche, das Besondere in ihr nicht mehr Hauptsache ist, sondern in dem Geschichtlichen, in dem Allgemeinen aufgeht. So ist Marcel in den Hugenotten kein Charakter, er ist ein personificirtes Princip, die zu Fleisch und Bein und im Kunstwerk zu Wort und Ton gewordene Idee des starren Protestantismus. Im Renal wird Niemand den Helden des Dramas erkennen wollen, so wenig wir in der Valentine die Heldin, d. h. die Heldin der Handlung, den Angelpunkt des dramatischen Lebens im ganzen Sinne. Man vergleiche nur z. B. Schillers Jungfrau von Orleans und der Unterschied wird auf der Stelle klar sein. Johanna ist die wirkliche Heldin dieser Tragödie, sie setzt ihr ganzes Wesen an die Idee der Befreiung ihres Vaterlandes und der Krönung ihres Königs, der Krieg der zwei Völker ist nur Folie für den Glanz ihrer persönlichen Erscheinung. In den Hugenotten ist es aber umgekehrt: Valentine und Raoul sind nur da, um den religiösen Zwiespalt, der ein ganzes Volk theilt, auch in zwei Individuen und ihrem Geschick zu veranschaulichen — ihre Erscheinung und ihr Untergang sind nicht Zweck und Ziel des Dramas der Hugenotten, sondern nur Mittel zum höhern Zwecke desselben, welcher kein anderer ist, als der furchtbaren Conflict des fanatischen Wahns mit der Freiheit religiöser Ueberzeugung in einem historischen Bilde darzustellen, zu welchem der Text die Umrisse, die Musik aber die Farben giebt. Deshalb vergessen wir bei den bedeutendsten Auftritten den Ritter sammt seiner Geliebten ganz trotzdem dass sie selbst gegenwärtig sind, wie z. B. in dem Finale auf der Schreckensweise und vollends in der Verschwörungsscene und der Waffenweihe im vierten Akte das historische Element spannt allein unsere Theilnahme, das Interesse an den Liebenden als solchen geht unter in der Aufregung des Gemüths durch die Leidenschaften der Massen, welche durch die Macht der Tonkunst wie riesige Wogen vor uns zusammenschlagen. Es ist damit so, als wenn wir vor einem grossen historischen Gemälde stehen: damit es nicht der Hauch, der uns ergreift, fesselt und erschüttert, nicht der Herzog von Baiern, nicht der böhmische Landmann, nein, es ist die Verkörperung des Geistes jener Zeit, die zu Fleisch und Blut gewordene Geschichte selbst, die je länger wir das Kunstwerk betrachten, desto sichtbarer wie ein immer mehr wachsender Riese auf uns los schreitet und uns überrumpelt — die einzelnen Gestalten sind nur Glieder des Riesen.

Kein Zuhörer — er müsste denn absichtlich Auge und Ohr verschliessen, und es soll dergleichen geben — wird sich diesem ähnlichen Eindruck wie der an eben geschilderte bei der Musik der angeführten Scenen in den Hugenotten entziehen können. Und ein Mann, der es unternimmt, den Stoff der Geschichte durch die Mittel einer Kunst zu bewältigen, welche im Grunde genommen gar nicht im Stande ist gegenständlich zu sein, einer Kunst, der es nicht möglich ist, irgend einen Moment für die Betrachtung festzuheften in Stein oder Farbe, da ihr nur ein Material zu Gebote steht, das eigentlich kein Material ist, sondern nur ein vorüber rauschender Hauch, eine Schwingung der Luft — ein Künstler, der eine historische Skizze durch Töne zu einem lebensvollen Bilde auszuschaffen unternimmt — ein Campanini also, der mit dem epischen und dramatischen Dichter und mit dem plastischen Künstler in die Schranken tritt, um auch für seine Kunst, für die Tonkunst einen Kranz zu erringen, der ihr von der Natur versagt erhielt — dem wollt Ihr, weil er die meisten sängerische Tabulatur der Zunft von sich geworfen hat, den Meisterbrief versagen? das wollt Ihr trotzdem dass er der musikalischen Kunst ein neues Gebiet erobert hat, in Eurem Magisterdünkel ignoriren, weil es Euch nicht eingefallen ist, den Faden über die Grenze zu setzen? weil die Einen von Euch behaupten, dass ihr Allverdrus längst den Hass ausgebaut hätten, in dem ein ehrsamer Musiker sich allein heimisch fühlen könne, und die Andern zwar Neues und immer Neues wollen, das aber nicht aus dem lebendigen Quell der Zeit emporsprudeln, sondern aus den Wolken und Nebelgebilden der Romantik auf die Erde herabfallen soll?

Sein wir vor allem zuerst gerecht und zollen wir dem Tondichter der Hugenotten diejenige Anerkennung, die dem Erfinder überall in Sachen der Kunst und Wissenschaft gebührt. Wer einen dritten und vierten Akt dieser Oper und einen ersten, dritten und vierten Akt des Propheten geschrieben hat, der hat den Beweis geliefert, dass ihn der Stab des Genius berührt und ihm die Kraft gegeben hat, dem Gedanken einer Ausdehnung des musikalischen Gebietes, einer Bereicherung des musikalischen Ausdrucks durch Anwendung der Tonkunst auf historische Stoffe Leben und Wirklichkeit zu verleihen. Deshalb dürfen wir Meyerbeer nie von dem Standpunkte

von heurtheilen, den er selbst gewählt hat; von diesem aus rechtfertigt sich dann aber auch die Strenge der Kritik gegen ihn, sobald er den frei und bewusst gewählten selbst wieder verlässt, sei es aus Nachgiebigkeit gegen den grossen Haufen, oder aus Laune und Bequemlichkeit, oder aus Abspannung und Ermattung. Wir glauben bei der Besprechung seiner sonstigen Werke in diesen Blättern diesem Grundsatz durchweg treu geblieben zu sein.

Dass der Dichter in den Hugenotten dem Componisten besser in die Hand gearbeitet hat, als im Propheten, ist keine Frage. Einmal ist das Allgemeine dort grossartiger, tragischer, es hat eine weltbistorische Bedeutung und drum ist das Besondere, das Individuelle — die Liebe Valentinens und Raouls — inniger mit dem geschichtlichen Stoff verwebt und von dem Geiste durchweht, der das Ganze durchzieht. Es ist eben mehr Einheit und Wahrheit da als im Propheten, und wenn auch die beiden ersten Akte der Hugenotten nichts bieten, was der neuen Richtung gewerbt wäre, so stellen dagegen die folgenden und namentlich der vierte die Erscheinung derselben auf eine imposante Weise heraus und umkleiden zum ersten Male die Geschichte mit dem prächtigen Mantel der Töne.

Die Handlung im Propheten beruht zwar auch zum Theil auf dem Zwiespalt des katholischen und protestantischen Glaubens; allein jener tritt in den weltlichen Repräsentanten desselben, in Fides und Bertha, nicht hinreichend hervor, und der Protestantismus erscheint keineswegs in seiner weltbistorischen Bedeutung, sondern in einer monstruösen Verzerrung durch die Sekte der Wiedertäufer. Dagegen tritt ein zweites Element hinzu, das allerdings ebenfalls weltbistorisch ist, denn es hat seit dem Volkstribunat des Tib. Gracchus in Rom alle Völker bis auf den heutigen Tag bewegt, der Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker. Auf diesem Grunde allein können die Figuren des Propheten und der Anabaptistenhäupter als anziehende historische Gestalten hervortreten, als Vertreter des Prinzips der sozialen Freiheit, und zwar im Feuereifer eines religiösen Wahns, der sie in den Augen des Volks zu Werkzeugen eines höheren Willens stempelt. Was Scribe gegen die Durchführung dieser Idee gesündigt hat, ist in den frühern Artikeln zuweilen gerügt, auch zu zeigen versucht worden, durch welche Mittel wenigstens in der Rolle des Johann das historische Pathos in den Vordergrund zu stellen sei. Allein Meyerbeer hat diese Idee, das wahre historische Element in der Handlung der ganzen Oper, richtig aufgefasst und festgehalten und durch die Musik veranschaulicht und vergeistigt, wo es nur irgend Raum dazu fand. Indess bietet die Musik mit historischer Färbung im Propheten das umgekehrte Verhältniss der Musik in den Hugenotten dar: in den letztern sind die beiden ersten Akte fast leer davon, allein vom dritten Akt an bis zum Schluss steigert sich ihre Wirkung, im Propheten zeigt sie sich gleich von vorn herein in ihrer Kraft, tritt aber schon im zweiten, zum Theil im vierten, und ganz und gar im fünften vor dem Ausdruck des Individuellen zurück.

Dieses letztere, das Individuelle, ist im Text des Propheten nicht so wesentlich mit dem Geschichtlichen verschmolzen, als in den Hugenotten, ein Vergessen der Personen über dem historischen Interesse ist im Propheten nicht möglich; das Verhältniss zwischen Mutter und Sohn nimmt die Theilnahme vorzugsweise in Anspruch, trotzdem dass auch diese Theilnahme (und wahrlich nicht zum Vortheil des historischen Interesses) wiederum geschwächt wird durch die Verwebung der Liebe Berthas und Johanns in die Entwickelung des Geschichtlichen der Handlung. In der Art, wie der Dichter diese Verwebung vollführt, liegt zwar ein grosser Missgriff von seiner Seite, allein auf die Musik hat dieser Fehler keinen sichtbar nachtheiligen Einfluss gehabt. Im Gegentheil, der Darsteller kann mit ihrer Hülfe und durch die Kunst des Schauspielers den Ungeschick des Dichters, der den Johann überall nur um jener Liebe willen handeln lässt, verhüllen. Allein das Verhältniss zwischen Mutter und Sohn führt in der That wahrhaft ergreifende Momente herbei und die Musik steigert diese Momente bis zu erschütterndem Eindruck, besonders da, wo sie das Einschlagen der Entdeckung desselben in den Gemüthen und die Leidenschaften des Volkes schildert, im Finale des vierten Akts, in welchem der Componist in der Verschmelzung des Besondern mit dem Allgemeinen, des Persönlichen mit dem Historischen, des Einzelnen mit dem Massenhaften den Gipfelpunkt erreicht.

Dass Meyerbeer in beiden Opern sich durchweg auf der Höhe der musikalischen Darstellung halte, ist freilich nicht der Fall. Seine Musik ist nicht der in Einem fortströmende Erguss der Begeisterung. Sie konnte dies vielleicht kaum sein, weil sie das Erzeugniss einer vom Verstande gewählten Richtung ist, und der Componist noch keinen Dichter gefunden, der ihm ein Werk geliefert, das seinem Geiste verstattete, sich in jener Richtung von

Anfang bis zu Ende in ununterbrochenem Schwung zu entfalten. (Ob aber eine Oper dieser Art, mithin ohne alle der individuellen Charakteristik und der idealen Gefühlswelt entnommene Elemente überhaupt möglich sei, das massen wir, wie schon gesagt, sehr bezweifeln.) Überall aber, wo ihm das Gedicht Veranlassung giebt, grosse dramatische Situationen mit historischer Farbung der Musik zu schildern, da offenbart sich auch in seinen Werken die erhöpferische Kraft der Begeisterung, da steht er nun und gross da und überragt seine Zeitgenossen. Und an seinen Schilderungen ist auch der Prophet reich. Der ganze erste Akt, das Auftreten der enthusiastischen Prediger der neuen Lehre mit dem trefflich behandelten Anhang zu den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten", ihre aufrührerischen Reden, das Aufwallen des Volkszorns zu nahenender Empörung, im dritten Akt das wüste Treiben der Singer, die Entartung des Zorns in Wuth, Mord und Raubsucht, das Lied des Zerbesse, die Meuterei gegen den Propheten, die Demüthigung der Empörer und die Begeisterung zum fanatischen Kampf, endlich die Bergerscene im Anfang und das gewaltige Finale am Ende des vierten Akts — alles das sind Zeugnisse dafür, dass Meyerbeer seinen Beruf für diese neue Gattung der Tonkunst (möchten wir sagen) richtig erkannt hat und dass der Genius der Tonkunst, aufsteigend aus dem Meere der bewegten Zeit, ihm zur Seite stand, als er diesem Beruf die gereifte Kraft seines Talentes zu weihen beschloss. Dies ist es, was dem Propheten wie den Hugenotten den Erfolg auf einer Bühne errungen hat und sichern wird, nicht die Pracht der Ausstattung; diese würde ihn ebenso wenig halten, wie die Wolfsschlucht den Freischütz und das wandelnde Panorama den Oberon halten würden, ohne die geniale Musik Webers.

Lasst uns daher das viele Schöne, das der Tondichter uns bringt, mit gerechter Anerkennung eines Talentes empfangen, welches, dem deutschen Vaterlande entsprossen, da, wo es der edeln angeborenen Kunstlernatur folgt, nie ungehört hat, ihm anzugehören, wenngleich es nur auf fremdem Boden die Bedingungen zu seiner völligen Entfaltung finden zu können glaubte.

Wollt ihr aber ein in jeder Hinsicht vollendetes Kunstwerk in der von ihm gewählten Gattung des musikalischen Dramas haben, nun so geht hin und erweckt die Todten, wenn Shakespeare und Beethoven sich die Hand reichen, dann wird es in seiner Glorie erstehen. *L. B.*

Neue Lieder.

E. Schmezer — A. Conradi. — E. Schulz. — H. Henkel — H. Tivendell — Ant. Meyer — C. A. Bertelsmann.

Einem Wanderer, der im Walde den Fussteig verloren hat, kann nicht unheimlicher zu Muthe sein, als dem Mitarbeiter an einer musikalischen Zeitung, wenn er in der Liederflut blickt, durch dessen Dickicht er sich stehend und erklärend durcharbeiten soll. In der Hoffnung darin hie und da eine duftende Blüthe zu finden, bringt er die Zwerge zu beiden Seiten wag, nicht es wird, wenn sie ihm zuweilen ins Gesicht schlagen oder ein Fuss sich in dornige Ranken verwickelt, die in gewohnter Weise am Boden hinkriechen, aber kaum glaubt er sich einen Pfad gebahnt zu haben, so ist schon alles wieder hinter ihm zugewachsen. O Fruchtbarkeit des deutschen Liederbodens, du bist unerschöpflich, deine Bahnen unerwunderlich!

Da liegen sie uns einzeweise vor mir, die Hefte in rothen, blauen, gelben und weissen Kleidern, und wollen gelesen, genommen, gespielt, gesungen sein — Himmel! wenn sie alle auf einmal lebendig werden und über den Kritiker herfallen! Zu Hilfe, Herr Redacteur, wer kann es allein gegen ein Heer von erzürnten Dichtern, Componisten und Musikverlegern aufnehmen? — Ei was! rufen Sie, um jeder Richter muss eine genaue Gewandtheit im Aktenlesen haben, also auch der Kunstrichter; schreiben Sie ein Paar Stösse bei Seite bis zum nächsten Termin und fangen Sie nur einmal an.

Gut — auf Ihre Verantwortung. Ritterlichen Sitte fordert, den Reigen mit einer Dame zu eröffnen. Wir beginnen mit Frau Elise Schmezer geb. Kreiby in ihrem Op. 10.

Vier Lieder für eine hohe Singstimme. Berlin, bei W. Dambüchler. 22½ Sgr.

In Nro 1. eine venezianische Gondel und Isaura von Schubert, die Wellenbewegung in *H moll* ist recht artig und bequem, aber der Gondelier, der aus Sterne's „Keine Rosen ohne Dornen" in *H dur* vorsingt, fällt mit seiner sehr gewöhnlichen Landirrmelindie ganz aus dem Character. Kleider machen wohl Leute, aber das Costüm eines noch keinen Italiener. Verfehlt ist auch, dass die Melodie des eigentlichen Liedes

„[illegible]"

von welcher es heisst: „Da erlosch das Lied der Liedre zu der weichen Mundöffne", hier keine Melodie bildet, sondern nur die Schlusscadenz des Ländlers. — Nr. 2 führt uns zu Hauff's Poesien: „Sieh ich in finstrer Mitternacht", wir finden aber nicht einen Schlaten, wie in der bekannten Volksmelodie; sondern einen Offizier, der wahrscheinlich unerhörmeiner Schildwach steht und dem der schlichte Ausdruck der eigenen Empfindung nicht genügt, er trägt seine feinere Bildung zur Schau, singt jede Strophe auf andere Weise und verbraucht sie in der Begleitung mit Nachreiter den Fahnenappelle und der Glockenschläge, die er Ablösung rufen. Armer Fähndrich! — Das Zigeunerlied (Nr. 3) kränkelt um einen Anfang von Originalität herum, in Nr. 4 schiffen wir uns wieder mit Sirenen's „*Felice notte, Maretta!*" ein, und der unerschütterliche ⅝ Takt (in Nr. 1, 2, 4,) trägt uns über die Lagunen zum Verbeirr. — *Fine*

August Conradi hirtet als Op. 17 Fünf Lieder für Sopran oder Tenor (deren hohe Register stark in Anspruch genommen werden, jedoch nicht so durchweg wie in den vorigen Liederheften) bei demselben Verleger. Von den gewählten Gedichten hat nur das „Blüthe! Blüthe!" von Karl Buch Werth; die Composition dreschen ist dann auch am besten von allen geriegen. Dem „römischen Brüderchen" (Nr. 2) wird kein Mensch glauben, dass „er vor Hitze fast stirbt" seine Melodie lässt sehr kalt. Im italienischen Brieche „*dateemi qualche cosa*" ist das letzte Wort zwei Mal falsch accentuirt, *cosa* ist nicht *così*. In Nr. 3 macht bei der Einfachheit der Melodie der zwei Mal wiederholte fünftaktige Rhythmus nach dem viertheiligen einen widrigen Eindruck.

Ferdinand Schulz verdeutlichte in einem Op. 10 (Berlin bei Damkohler) die Schlusszeilen einer Hex Kirike „In die Ferne", durch Töne, welche er dem K. Musikdirector, Ritter pp. Herrn Neithardt zuriefen. Das Lied gehört zu denen, die du äußeln, so *a la* Proch, mit Schweizerfamilien-Ritterreis. Das Stück ganz bequem und hübsch — uns fehlt leider der Sinn dafür.

H. Herrkel spricht die „Sängerwonne" beim anbrechender Frühling in einem Liede für eine tiefe Singstimme (Cassel b. C. Lerchhardt) auf sicherer Seite recht warm und bewegt aus. Hier ist Natur, nicht vor Affectation und gesuchter Modulation, und alles sangbar. — Für die Op. 5 recht anerkennungswerth.

Drei Lieder von H. Tivendell, Op. 4 aus demselben Verlag, „Waldesrast" von Vogl, „Wiegenlied" von Hoffmann von Fallersleben, „Abschied" von Bechstein, zeigen ein Streben nach Einfachheit, welches aber zu wenig von wahrem Talent unterstützt zu werden scheint.

(Schluss folgt.)

An Herrn Kapellmeister Hiller.

Hamburg, 30. Oct. 1850.

Schon lange, mein lieber Kapellmeister, war es mein Wunsch, der Ihrigen zu erfüllen und Ihnen Interessantes über unsere Oper mitzutheilen, als Gleichgesinnter werden Sie mich indess ohne weiteres verstehen, wenn ich Ihnen sagte, dass ich mich lange nicht überwinden konnte, fade Compositionen mittelmässig ausgeführt zu hören, bis ich endlich trotz Brillat den heroischen Entschluss fasste, mich persönlich zu überzeugen, ob der allgemeine Wagner-Enthusiasmus Grund habe oder nicht. Eingedenk des Sprichworts „Hunger ist der beste Koch" ging ich, der Romeo der Wagner trotz der zahlreichen Zothiere zu hören. Wenn ich nun an dieser Tafel, die mit Gerichten besetzt war, die mir widerstehen, mich dennoch höchst befriedigt fühlte, ja, wenn die Wagner sang und spielte, angeborenen Widerwillen gegen den Kerb vergass, so können Sie glauben, dass sie unerwartet Grossen geleistet hat. Mir wurde in der That für meinen guten Geschmack bange und ich fing an zu begreifen, wie man Proselyten machen kann. Wenn Bellini solche Dilettanten seines musikalischen Unsinns hat, wird er vielleicht zufrieden sein, nicht darüber vergessen zu werden. Die Johanna Wagner hatte uns in ihrer Fides zu Grunde vor das geistige Auge gestellt, dass ich überrascht war, vor diesem jungen Mädchen etwas so Heterogenes als der italienischen, von Liebesgluth entbrannter Jüngling mit solcher Wahrheit der Leidenschaft dargestellt zu sehen. Ich vergass Brillat und dachte nur an Shakespeare. Der Auftritt, wo Romeo seine Giulietta zur Flucht auffordert, und dann die Sterbescene waren die Culminationspunkte der vortrefflichen Leistung, und ich konnte mich bei letzterer kaum der Thränen erwehren.

Selten wird man eine so herrliche Stimme mit so seelenvollem Vortrag und so meisterhaftem Spiel gepaart finden, welches von einer so erhabenen, durch die Kunst trefflicher Cultivirung gehobenen Erscheinung unterstützt wird. Verlangen Sie keine *section de partie* von mir, sie wurde uns beide verdächtigen. Ich hasse derartige Kritiken. Die Leute vom Fach können nichts daraus lernen, wenn sie lesen, ob eine Arie *cis* oder *gis* gesungen worden, und die Laien

verstehen die gelehrten Floskeln nicht, die nur zu häufig nichts als leere Geleetation sind. Sie werden meine Freude theilen, wenn ich Ihnen versichere, dass die deutsche Oper durch Johanna Wagner eine seit der Lind nicht dagewesene Erscheinung gewonnen hat. Leider muss ich hinzufügen, dass Berlin sie uns bereits weggekapert hat *) und sie uns zu Ostern verlassen wird. — — —

* * *

Zweites Gesellschaftsconcert im Casinosaal.

Dienstag d. 5. 8. B. fand das zweite Abonnementsconcert unter Dittens Leitung statt. Eröffnet wurde es mit Ouv. Stoloaie von Haydn in Es dur, welche ungemein ansprach, was bei hoe prisenden Durchsichtigkeit der Composition und der vortrefflichen Ausführung nicht anders sein konnte. Der Vortrag einer solchen Sinfonie ist wahrlich keine leichte Aufgabe, denn da heisst es im vollen Sinne des Worts c'est le ton qui fait la musique, diese Haydnsche Musik ist ebenso, weil sie nichts anderes ist und nichts sehr ernst sein will als Musik, ein Prüfstein für die feinere künstlerische Bildung eines Orchesters und das unsrige hat hier Proben höchst ehrenvoll bestanden; hier Ausführung war in der That vollkommen gut und das Andante die Krone derselben. — Hierauf folgte Mendelssohns Gebet nach Luthercanon Worten für Chor und Orchester: „Verleih uns Frieden gnädiglich, Herr Gott zu unsern Zeiten!" — Ernst und gut, nur etwas gar zu weichlich — übrigens sonnenrhythmisch zeitgemäss!

Den Glanzpunkt bildete darauf das wunderbarste Spiel der Frau Clara Schumann, die hier zu Köln zum ersten Male auftrat und von Überall nur enthusiastischen Bewunderung herrührt. Prus mehr Bekanntes das Pianoforte beschreiben zu wollen, wäre vergebens. Mehr Virtuosität ist ein schlechtes Wort für einen Vortrag, bei welchem man die Technik eben über der Vollendung derselben vergisst und nur dem Zauber der Töne lauscht, die so tief in das Tiefste eines Gemüthes dringen können, dem der Himmel die wahre Weihe der Kunst verliehen hat. Das Concert in A Op. 54. von Rob. Schumann, verwebt das Klavier mit dem Orchester in symphonischer Weise, es entfaltet einen grossen Reichthum von Fantasie und hat von Überall, wo dieses weilet, sehr angesprochen; dagegen erschienen uns einige Stellen, z. B. das Jagdsolo nicht dem Charakter des Ganzen entsprechend, auch dürfte wohl die mehr schwierige Solopartie zu dem Verlangen berechtigt sein, dass ihr das Orchester hier und da mehr Luft und Licht lasse.

Im zweiten Theile spielte Frau Schumann das Impromptu Op. 36 Nr. 2 von Diller, das Notturno von Chopin Op. 48 Nr. 2 und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn (Gott Hilf, das Precio), dessen Vortrag das Publikum besonders hierin. Die Künstlerin wurden gerufen und war so freundlich, noch ein Lied Mendelssohns zu geben.

Ausserdem wurde noch Cherubini's „Fête des chasseurs et Bouvi" für Solo, Chor und Orchester aufgeführt. Das Chor war wie immer (bis auf eine kleine Ungenauigkeit) sehr gut; das Terzett für drei Frauenstimmen wurde von Frl. Th. Frl. F. Veith und Fräulein S. richtig und rein gesungen. Mehr Übereinstimmung in gemeinsamer Nüancirung des Ausdrucks würde der Wirkung des Ganzen noch vortheilhafter gewesen sein. — Weber's Euryanthe-Ouvertüre beschloss das Concert.

*) Mit 9000 Thaler Gehalt und 1500 Thaler Spielhonorar. Anm. d. Red.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Paris. In dem ersten Concerte der philharmonischen Gesellschaft, deren musikalische Aufführungen Dr. Kullnak leitet, werde die Chor von Dauteloeschi, der Gesang der Cherubim, mit ausserordentlichem Beifall zu Gehör gebracht. — Da ist hier derselbe musikalische Compositeur, von welchem hier in Köln das Berliner Domchor jüngst einige Musikstücke vortrug. Der Pariser Referent der Gazette musicale setzt ihn in das 17. Jahrhundert. Das ist irrig. Demetrius Bortniansky ist zwischen 1750 und 1760 zu Doskau geboren und werde schon 1783 als Opercomponist in Italien genannt, später schrieb er nur für die Kirche, Alles a Capella, da in Russland keine Instrumentalmusik beim Gottesdienst gestattet ist, und wurde um 1800 zu den vorzüglichsten Kirchencomponisten gezählt.

Bukarest. Am 24. October wurde in der Kirche der heil. Gudula ein Trauergottesdienst für die Königin gehalten; die Kirche war prachtvoll dekorirt, 6000 Wachskerzen brannten, der Erzbischof von Mechelen und fünf Bischöfe fungirten. Aufgeführt wurde ein Requiem von Fétis für 4 Solostimmen mit gemischtem Chor (Oratorienstimmen) und Begleitung von mehr Hörnern, einem Ventilhorn, Trompeten, Posaunen, Ophycleiden, Violoncelli und Contrabässen und der Orgel.

In Warschau, wo gegenwärtig lauter grosse Dinge vorgehen, bilden denn auch Flotow's Martha und Strabella das Repertoire im kaiserlichen Theater, wenn auch auf besonders Befehl des Kaiserin Bellini's Puritaner gekommen sind. — Bungl ist von Petersburg beladen mit Gold und Ehrengeschenken in Brillanten nach Berlin zurückgekehrt.

Allgemeiner Musik-Verein zu Düsseldorf.

Bekanntmachung.

Auf Antrag des Directors unserer Concerte Herrn Robert Schumann haben wir beschlossen, in dem Cyklus der in diesem Winter zu gebenden Concerte unseres Vereins eine einzuschliessen, in welchen

einzugsweise Tonwerke (Ouvertüren, Symphonien, kürzere Stücke für Chor und Orchester) jüngerer Componisten

zur Aufführung kommen sollen, indem ohne Verpflichtung, es zu veranstalten, wenn nicht eine hinreichende Anzahl geeigneter bis auf einen gewissen Grad meisterhafter Compositionen eingehen sollte.

Wir fordern jüngere Componisten hierdurch auf, derartige Werke partituren und in correkter Partitur und der gehörigen Stimmenanzahl (4 1ste, 4 2te Violinen, 3 Bratschen, 4 Violoncellen und Contrabässe, bei Chorstücken 25 Sopran, 25 Alto, 20 Tenor- und 30 Bassstimmen) Hingelangen bis zum Schluss dieses Jahres, unter der Adresse

„An den Verwaltungsausschuss des allgemeinen Musik-Vereins zu Düsseldorf",

einsenden, um welchen Werken sodann die vorzüglichsten ausgewählt und in dem erwähnten Concerte zur Aufführung gelangen mögen.

Düsseldorf, 2. Nov. 1850.

Der Verwaltungs-Ausschuss.

Euler u. Lassak. Dr. Kreutz. D. Nicolai. Dr. Bierm. Dr. Mertz. J. B. u. Deusten. Fr. v. Meister. Hildebrandt.

Digitized by Google

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist neu erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen

Kinder-Heimath.

Sammlung leicht fasslicher

Lieder für die Jugend,

ein- und zweistimmig zu singen mit Begleitung des Pianoforte, componirt von **Moritz Ernemann**

Preis nur 6 Sgr.

Diese zarteren Jugendlieder, ungemessenen Lieder sind jetzt fast in jeder Familie Gemeingut geworden, bei dem Mangel an hierzu ganz geeigneten Gesängen werden obige sehr ansprechende den Kinderstimmen trefflich angepasste Lieder ein höchst angenehmes und nützliches Geschenk für die musikalische Jugend sein. Der Preis ist, um die allgemeinste Verbreitung möglich zu machen, auf den dritten Theil des üblichen Notenpreises gestellt.

Neue Musikalien
aus dem Verlage von
A. Diabelli & Comp. in Wien.

	Thlr	Sgr
Beumann, A., Gebirgs-Blumenlo für die Zithar. Nr. 5	—	16
Chotek, Fr., Rondinetto über Meyerbeer's Prophet à 4 mains	—	15
— à 2 mains	—	10
Diabelli, A., Europa à 4 mains. Nr. 532, 533 (Mehul, Joseph) à	1	7½
— à 4 mains Nr. 459, 461 (Verdi, Macbeth) à	1	22½
— Potpourri aus Macbeth von Verdi	1	10
— Concertdanse für Pfte. u. Violine Nr. 71, 72 (Donizetti, Lucia) à	1	—
— Prodentiana f. Pfte. u. Flöte Nr. 82, 83 (Donizetti, Lucia) à	1	—
Döhler, Th., Deux Fantaisies sur des thèmes de l'Opéra Macbeth de Verdi p. Piano Op. 72 Nr. 1—2	1	15
Ecclesiastica, Heft 72. (Mozart, Grande Litanie Domiana) Partitur	—	20
— Heft 73. (Mozart, Offertorium Sancta et inclita Domina). Partitur	—	15
— Heft 77. Seegner, Messe Op. 54 Partitur	1	5
Hölzel, G., Der neue Minnesänger für 1 Singstimme mit Pfte. u. Cello	—	15
— Dasselbe Lied mit Pfte. allein	—	10
— Die schönsten Augen. Lied f. Alt od. Bariton m. Pfte. Op. 68	—	10
— Dasselbe Lied für Sopran oder Tenor	—	10
Mayender, J., Souvenir à Badenweiler musicale pour Piano, Violon, Alto et Cello Op. 63	1	15
— Dasselbe Werk für Piano allein	—	25
Proch, H., Thema und Variationen f. Sopr. m. Pfte. Op. 164	—	15
— Dieselbe für Alt	—	15
Seppo, Fr. v., Der Dumme hat's Glück. Auswahl von komischen Liedern. Nr. 1—5	2	—
Thalberg, S., Grande Fantaisie pour le Piano sur des motifs de Don Pasquale de Donizetti Op. 67	1	10
— Sérénade de Don Pasquale (tirée de la grande Fantaisie Op. 67)	—	20

Neue Musikalien,
Verlag von
G. M. Meyer jun. in Braunschweig.

	Thlr	Sgr
Beethoven, L. v., Op. 67. 5me gr. Sinfonie arr. p. le Piano	1	10
— " Op. 68. 6me " "	1	16
Fesca, A., Le Désir. Morceau de Salon pour Piano à 4 mains	—	20
— Lieder für das Pianoforte leicht übertragen von L. Winkler. Heft 5. Ständchen — Im Frühling	—	15
" 6. Begegnung — Ich wollt, ich war ein Vogel	—	15
Köhler, L., Vier zweistimmige Gesänge mit Pianoforte Op. 11	—	17½
Lindner, A., Drei Lieder für Sopran od. Tenor mit Pfte. Op. 15	—	20
Liedpointner, P., Drei Lieder f. Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 146	—	20
— Dieselben f. Alt oder Bariton m. Pfte.	—	20
— Der Landwehrmann. Romanze Op. 141. Für eine Tenorstimme mit Pfte.	—	16
Für eine Bass- oder Baritonst. m. Pfte.	—	10
Orchesterstimmen zur Ausgabe f. Tenor	—	16
Litolff, H., Terpsichore. Étude de Bravoure p. Piano. Op. 57	—	25
— 3 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 58	—	20
— Souvenir d'enfance. Pensées musicales p. Piano Op. 56	—	22½
Müller, C. F. W., 2 Lieder f. eine Singstimme mit Begleitung von 4stimmigem Männerchor oder Pfte. Op. 11	—	15
Winkler, L., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra le Prophète de Meyerbeer p. Piano Op. 23	—	20
— les Délices de l'Opéra. Fantaisies faciles et instructives pour Piano Op. 24.		
Nr. 1. Norma de Bellini	—	15
" 2. Le Prophète de Meyerbeer	—	15
" 3. Montambul u. Capuleti de Bellini	—	15
" 4. La Flûte enchantée de Mozart	—	15

Verantwortlicher Redacteur Paul L. Burkhardt. Verlag von H. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchdruckerei & Buchdruckerei in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 20. Cöln, den 16. November 1850. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 16 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Ein Brief von F. Mendelssohn-Bartholdy.*)

Mailand, den 9. Juli 1831.

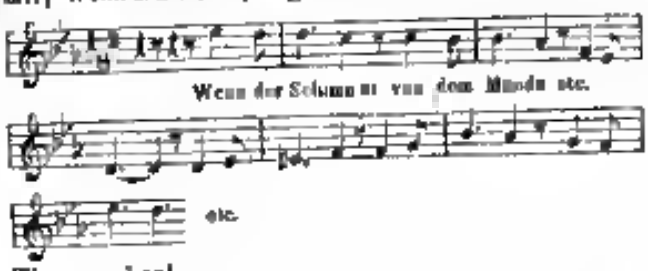
Lieber — —!

Hast Du denn auch nicht ganz und gar vergessen, dass solch' ein Mensch, wie der, der eben an Dich schreibt, in der Welt ist? Fast seit ich aus London fort bin, habe ich nichts wieder von Dir gehört, einen einzigen Brief ausgenommen. Und das ist doch nicht Recht. Ich denke wir müssten (und ich kann wohl auch sagen wir wissen) einander viel zu nahe, als dass wir so ganz und gar auf lange Zeit ohne Verbindung hätten bleiben sollen. Oder erinnerst Du Dich des Abends in — — *Street* nicht mehr, wo wir nach einer — — *Soirée* auf- und abgingen, über Marianne S. sprachen, und einander kennen lernten? — Es sind nun beiden wohl mitdem einige hundert Gestalten und Erscheinungen vorübergegangen, aber ich hoffe, die halten wir doch fest. So klage ich mich selbst nun mit an, dass es bei mir auch erst einer besondern Veranlassung bedurfte, an Dich zu schreiben, und dass ich es nicht schon längst gethan. Aber in der neuen Zeit in Italien ist man wohl ganz schwindlich und weiss wenig zu sagen, vor all dem Ewigen, wovon man umgeben ist; dann nahm die Correspondenz mit den Eltern und Geschwistern mich viel in Anspruch, hauptsächlich aber störte es mich, dass ich auf mehrere Briefe namentlich auf einen aus Rom, von — — — — keine Antwort erhielt. Ich dachte mir nun, Gott weiss wie Ihr Alle Euch verändert haben könntet, und was man oben denkt, wenn man verwirrt und verstimmt ist. Seit aber Paul geschrieben hat, dass Du in innerend ernsthafte Arbeiten vertieft immer die beste Zeit zu Allem hast, die weitesten Wege nicht scheust, um Menschen ein Vergnügen zu machen, niemals von Dir sprichst und an Dich denkst, sondern nur immer an und für andre — seitdem weiss ich nun, dass der alte, derselbe — — noch in London und nicht ein andrer und nicht ein anderer geworden ist, und wie ich denn nun so täglich an Euch alle denke, Euch lieben Freunde, und mich aus den lachendsten, reizendsten Blüthengegenden in Eures Steinkohlenrauch hinwünsche, da kann ich es denn heute einmal nicht lassen, Dir zu schreiben, wenn ich auch einhin Dir mitzutheilen weiss, das Dich interessiren kann. Ich möchte auch wieder Deine Chinesische Hand sehen, und darum antworte du mir, und sage mir, ob Du auch mein Freund bist, dann schreib mir von Allem dort, von Deinem Leben und unsern Bekannten alles und ob Du immer in *Thorn* — — *ha* — — — *ugh* (ich weiss wahrhaftig den Namen nicht mehr recht, ich glaube, er war so, auf jeden Fall war die Gegend verdächtig) wohnst, und etwas aus — — — — dem conferirenden und der — —, und von — —, *that delightful woman*, I have whom — Du weisst noch unsre Englischen Phrasen. Kurz, schreib mir ein Paar Worte und darunter — —, es wird mir wohl thun.

*) Wir geben diesen von geschätzter Hand uns mitgetheilten Brief, weil er den Eindruck, den Italien auf Mendelssohn machte, wenn auch nur flüchtig, doch geistreich, recht wie in einer Unterhaltung unter vier Augen wiedergibt und den reinen, nur für das Edle empfänglichen Sinn des Verewigten auf eine liebenswürdige Weise schildert. Die Auslassungen betreffen nur Namen von Personen. — Ferneren Mittheilungen des geehrten Herrn Einsenders sehen wir mit Vergnügen entgegen. D. Red.

Wie schön und unvergesslich ich den Winter angebracht habe, wird Dir mein Bruder wohl erzählen. Ich kann daraus nichts einzelnes herausheben, der Aufenthalt in Rom ist zu sehr ein Ganzes, er macht ernsthaft, und für's ganze Leben reicher. Seitdem hat sich mir nun auch das heutige Italien aufgetan, und wenn das auch der elendeste, betrübendste Anblick von der Welt ist, erniedrigend für jeden, der die Menschen lieb hat, so gehört doch auch dieser scheidendste Contrast noch mit dazu, um den Eindruck des ganzen phantastischen Landes so gewaltig und scharf zu machen, wie er ist. Da sieht man ein Volk, das wirklich weit unter den gebildeten Völkern in Europa steht; jede künstlerische Idee verschwunden und so auch jeder Sinn für Kunst, ohne Liebe zu einander, ohne Glauben an irgend etwas, ausser an ihren selbstgemachten, abgeschmackten Aberglauben, und so treiben sie sich müssig ihre Tage herum, umgeben von den Denkmälern ihrer Landsleute, aus denen überall der höchste, frischeste Lebensgeist, tiefe Andacht, Feuer und Wärme, und die innerste Freude an allem Schönen sprüht. Wenn ich Dir sage, dass die elendesten, hungeschmierten Schenkenschilder nicht heger aussehen, als die Bilder, die die Italiener auf die Ausstellung auf dem Capitol gegeben hatten, wo nur von Francesco und Deutschen hübsche Sachen waren, und wo man gewiss sein konnte, wenn man ein ganz lächerliches entweder burlesk überirdisches oder *Claurenach* weichliches Bild sah, einen italienischen Namen darunter zu finden, dass dies in Neapel, wo möglich noch ärger war, wenn ich Dir sage, dass ich seit der ganzen Zeit, die ich hier bin keinen Ton Musik gehört habe, — die guten Italiener gehen nach London oder Paris, ziehen die mittelmässigen nach, und nur die schlechtesten bleiben im Vaterlande — dass ich auf öffentlichen Gebäuden steinlecke Inschriften mit Schulschulteern sah, die **Ich** bemerkte — Du wirst es nicht glauben, so wörtlich wahr es ist. Es wäre zu vergessen, man könnte sich an Natur und Vorzeit halten, und so habe ich es in Rom gethan und da war ich glücklich. Aber sie umbauen beide auch nach Kräften und den augenblicklichen Genuss können sie doch zuweilen verbittern. Recht klar ist auch ein Contrast, wenn ich meine kleine Ausgabe vom Tasso oder Ariost in die Hände nehme. Vor dem Ariost ist eine lange Vorrede von einem Verfasser, worin er auch sagt, wie der Dichter sich durch seine Unmoralität und Sittenlosigkeit natürlich selbst degradirt habe in den Augen der Besseren, und wie es doch Schade sei um sein unläugbares Talent. Vor dem Tasso sagt ein anderer Professor, wie klug jener vortreffliche Fürst, Alphons, gehandelt habe, dass er diesen Narrkopf habe ein Paar Jahre einstecken lassen. Er hatte ihn ganz richtig durchschaut und das sei das einzige Mittel gewesen, um mit ihm auszukommen, da er nur toll gewesen sei. Dann folgt das zarte Gedicht in all seiner Lieblichkeit. Mich wundert, dass die Dinte nicht roth geworden ist, mit der solche Frechheit geschrieben wurde. Ich bekam hierzu in Neapel eine Idee, wo ich mit dem Volk und seinem Leben bekannt zu werden suchte, mit einigen Italiener-Gelehrten (o non) und Künstlern (anch' io non) zusammenkam und wo mir der Widerspruch ihrer trocknen, kalten Denkungsart und des tiefen Elends im Volk mit der immer lachenden, immer blühenden warmen Natur grell auffiel. Es ist mir eben dies Lachende, Freundliche der Natur dadurch ganz verbittert worden. Zuerst war mir dies freilich in Rom Ende des Winters entgegengetreten, während der Begebenheiten, die Du aus den Zeitungen kennst, und da ich sie alle dort erlebt, mit angesehen, und gerade auf die Italiener besonders aufgepasst habe, so konnte ich auch über sie eher ein Urtheil mir bilden, als viele die länger hier waren. Ich kann wohl sagen, dass ich sie kennen gelernt habe, denn ich habe sie in den wichtigsten Momenten gesehen, und rein sprechen mir nur nicht von liebenswürdiger Leichtigkeit, Anlagen und dergl. — gewisse Sachen müssen schwer genommen werden, und wer gar keine Gesinnung hat, dem hilft auch die Anlage (gab es dergleichen, sagt Caspar) nicht. Am allertollsten hatt' ich den Contrast auf meiner Reise von Rom nach Florenz vor einigen Wochen. Da sass ich im Cabriolet neben einer Vetturino, wir machten Bekanntschaft, und nach den ersten Tagereisen wurde sie so entsetzlich frivol, verliebt etc., dass ich es nicht mehr aushalten konnte und in das Innere des Wagens floh. Hier sassen drei Jesuiten und ich hatte die andern Kehrseite, sie erzählten von einem Mönch in Rom, der sich in der entsetzlichen Hitze Tage mit Sandalenen Decken zudecke und sich das schwitzende Gesicht von unzähligen Fliegen bedecken lasse, ohne sie zu verjagen, der sei ein rechter, wahrer Martyrer. Der eine sagte, die Thiere seien vom lieben Gott geschaffen, als Stufenleiter für den Menschen, um drin zu Gott hinaufzusteigen, und diese missbrauchten sie in ihrer Verkehrtheit dazu, um sich von Gott zu entfernen (was das heissen soll, darüber frag' einmal den Erzbischof von Canterbury, ich kann es nicht verstehen). Dann brach die Achse, und sie sagten, das sei die

göttliche Strafe dafür, dass wir den Sonntag von Rom abgereist seien, kurz es dauerte nicht lange, so musste ich wieder zur Venetianerin hinauf, denn trieb die es wieder so arg, dass ich zu den Jesuiten musste. So kamen wir beim Tradimentischen See, bei der Kirche von Assisi vorüber, die ganz und gar mit Freskobildern von Perugino, Giotto, Cimabue u. s. w. bedeckt ist, die breiten Fenster bunt bemalt, das ganze Gebäude dämmrig, fast dunkel, niedrig, die Gesichter der Bilder nur kaum vorschimmernd, am Hochaltar hinten viel knieende betende Leute, über der Kirche ist noch eine andre gebaut, die aber verschlossen gehalten wird und trotz man nun hinein, so sieht das leere einsame Gebäude mit seinem reichen Chorgestühl, mit den bemalten Fenstern und Wänden, den verzierten Bogengängen, den langen Säulenschatten so ruhig still da, als seien die Leute eben weggegangen, die es so hingestellt. Denn kam ich nun ganz glücklich und voll Andacht und Erinnerung immer, und das Land umher ist so fruchtbar und reich, und wieder empfing mich die liederliche Venetianerin und die abergläubischen Mönche. Die Reise war um verdreht zu werden, und täglich sieht man dieser Widersprüche neue. Wie ich von Genua hieher mit Sängern und Sängerinnen gereist bin, die sich die Kleider aufstreiften, um Flöhe zu suchen, wie Genua die unheimlichste, verschmutzte Stadt noch trotz dem Anscheln neck ist, wie heiter und vergnügt ich da gelebt habe ein Paar Tage lang, wie ich auch mehrere Male habe mit dem Knüppel durchschlagen müssen, u. s. w. erzähl ich Dir einmal mündlich, der Brief ist schon zu lang und ich habe am Ende nicht Recht gethan, Dir so viel von der italienischen Unreinlichkeit (der geistigen und körperlichen) zu schreiben und zu schicken. Du Bramine liebst so was nicht. Aber innerlich bin ich auch ein Indianer und denke *Hajnastachij*, das muss in jedem Briefe vorkommen, den ich Dir schreibe. Dafür kannst Du mir, wenn Du willst, folgende Noten zurückschreiben:



Thu es aber!

Guten Abend, lieber — —, ich glaube, ich habe Dir zu viel vorgeplaudert, aber Du weisst, ich kann schwer schliessen, wenn ich erst einmal im Plaudern komme. Das lass Du mich aber nicht entgelten, sondern schreib mir, und adressire Deinen Brief an *Mr. Dudatz professeur de l'université pour remettre à Mr. F. M. B. à Genève.* Denn nach Genf soll es uns nunmehr gehen, und durch die Schweiz (über München*) nach Paris, und dann im Frühjahr, so Gott will, nach London. Dann wollen wir uns wiedersehen. Bis dahin ist es noch weit, an Zeit und Raum, aber sie vergehen beide schnell und drum bleibe Du mir immer mit und sei mir Freund.

Lebewohl.

Dein

F. M. Bartholdy

Neue Lieder.

(Fortsetzung statt Schluss.)

Wir dringen weiter vor in den Hain, verlassen den breit getretenen Fussweg und sehen da, wir befinden uns auf einmal in einem schaurigen Buchwald. Eichen und Buchen ragen über uns empor, kein Wehen rauscht in ihren Zweigen, nur dann und wann fällt ein rothes Herbstblatt, Bild eines gebrochenen Lebens, auf den grünen Rasen, den die Sonne hie und da mit einem durch das dichte Laub funkelnden Strahle berührt. Dahin führte uns Anton Meyer, und wir danken ihm herzlich dafür

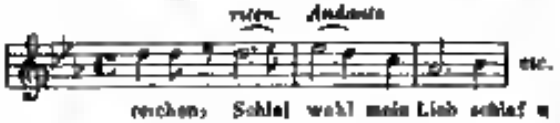
Der Räuber v. C. Fink, für eine tiefe Singstimme. Op. 10 und

Die Mondnacht v. R. Reinik, für eine tiefe Singstimme. Op. 11. (bei B. Schotts Söhnen in Mainz.)

versetzen uns in jene Scene und rufen die Stimmung hervor, welche da durch unser Herz zieht. In beiden Balladen sind die Gedichte schön aufgefasst, die Melodie zeigt von Erfindungsgabe und verrath zugleich den denkenden Tonsetzer, die Begleitung ist durchweg einfach und doch bedeutungsvoll. „Der Räuber" (*C* mol ¼ Takt) verlangt eine Bassstimme von vollem Klang in der Tiefe, so wie sie Formes hat, dem das Lied gewidmet ist, freilich nicht eine solche nicht eleien zur Verfügung. „Die Mondnacht" (*D* mol ⁶/₄ und ⁶/₈ Takt) wird auch von einer Altstimme, der das *a* so Gebote steht, mit grosser Wirkung vorgetragen werden können. Ja

*) Dort gab er noch in demselben Jahre 1831, und in dem Winter von 1831 auf 1832 in Paris sein erstes Concert. D. Red.

mehr die richtige Declamation ebenfalls ein Vorzug dieser Lieder ist, desto mehr wünschten wir in Nr. 1, S. 3, wenn Linie Takt 4 das gehaltene d auf der letzten Sylbe von („Die Hand thät er ihr) reichen" hinweg und Takt 5 das „Schlaf wohl" in andrer Weise, indem „Schläf wohl im Grab" etwas ganz anderes ist, als „Schlaf wohl". Wir würden schreiben



In Nr. 2 erscheint die Phrase „Das war des Vaters Burkus nicht" der Umgebung, in welcher sie steht, und der Situation nicht ganz entsprechend. Mögen diese kleinen Ausstellungen dem Componisten beweisen, wie werth er uns geworden. Auch sein Op. 12

Zwei Lieder — Schnee von Heine, der Fischerknabe v. W. Kilzer — für eine Singstimme mit Begleitung.

das in demselben Verlag erschienen, bestärkt uns in der Hoffnung, dass Anton Meyers Talent sich immer mehr Anerkennung schaffen werde.

Zum Beschluss für heute rufen wir noch

C. A. Bertelsmann — Vier Lieder für eine Singstimme u. s. w. Amsterdam b. Th. J. Roothaan, früher Eck & Lefebvre. Op. 22. 1 Fl. 36 Cts.

vor die richterlichen Schranken; aber wir verurtheilen ihn nicht, denn er verurtheilt nach uns nicht an der schrecklichsten der Strafen, der Langweile, wir fesseln ihn nicht, denn er fesselt ohne. Es ist einem an dieser Zeit der struppigen Rhythmik unendlich wohl auf Lieder zu stossen, welche mit Verschmähung aller modernen Reizmittel nur durch den klaren Fluss der Melodie zu uns sprechen wollen und deren Componisten diese Melodie nicht, um funkelnagelneu zu erscheinen, in einzelnen Brocken aus dem Gestein schlagen, sondern dem Quell entnehmen, welcher bei der kleinsten Berührung des Felsens durch die Hand des Guten in natürlicher Fülle daherströmt. Die vor uns liegenden Lieder sind einmal wieder recht eigentliche lyrische Herzensergüsse. „Da weint zu nicht" mit seinem zarten „ach nein, ach nein!", die „Mondnacht" von Geibel, und „Im Walde" sind drei Gesänge, welche uns gleich beim ersten Boren anziehen und bei jeder Wiederholung fester halten. Nr. 4 „Zur Nacht", von K. Beck, macht mehr Ansprüche, es ist ein durchcomponirtes Arioso, bei welchem auch die Begleitung selbstständiger erscheint, aber jedoch schwierig zu sein. Das Recitativ im Anfang tritt nach unserm Gefühl etwas zu prettös auf im Verhältniss zu den einfach erzählenden Worten; aber von dem *in tempo* an ist das Ganze (5 Seiten lang) eine schöne musikalische Vergeistigung eines schönen Gedichts. *L.*

Musikleben in Barmen.

Bis zu vorigem Winter lag die Musik in Barmen gar sehr im Argen. Im Jahre 1848 kamen nur ein einziges Concert mit Mühe zu Stande gebracht werden und auch in diesem waren der Mitwirkenden mehr als der Zuhörer. Und doch ist unsere Stadt nicht arm an musikalischen Kräften und es fehlt der Einwohnerschaft durchaus nicht an Sinn für Musik. Allein er schlummerte bis zu dem andeutenden, von wahrhafter Begeisterung für die Kunst genährten Eifer einiger Mitbürger gelang ihn zu wecken und im Beginn des vergangenen Winters einen Gesangverein wiederum ins Leben zu rufen, der bald von 40 auf 150 und mehr Mitglieder anwuchs. Freilich befanden sich darunter gar Manche, denen ein Notenheft anfänglich eine hieroglyphische Schrift war; allein es fehlte nicht an frischen kräftigen Stimmen und an Lust und Liebe zur Sache, und so konnte es der angestrengten und aufopfernden Thätigkeit des Dirigenten, Herrn Hermann Schornstein (Sohn des Musikdirectors Schornstein in Elberfeld, den Begründern der niederrheinischen Musikfeste) gelingen, den neu entstandenen Verein bald so weit zu bringen, dass er zu kunstlerischen Leistungen befähigt war.

Nun sollten nach dem Erfahrungssatz, dass da, wo die Musik nicht ins Leben tritt, wo sie nicht an öffentlichen Kundgebungen gelangt, auch die rege Theilnahme an dem Studium der Meisterwerke bei den Dilettanten leicht wieder erschlafft, auch Concerte veranstaltet werden. Das war noch den letzten Eisbolassen ein gewagtes Unternehmen, denn dem Orchester mussten durch Musiker aus Elberfeld und Düsseldorf vervollständigt, überhaupt bedeutende Kosten aufgewendet werden. Allein der Vorstand liess sich nicht abschrecken — es wurde nichts geringeres für das erste Concert verkünstelt, als Mendelssohns Paulus — und siehe da! der geräumige Saal konnte die Zuhörer kaum fassen. Die Aufführung erhielt und verdiente Beifall und so trat ein Kunstinstitut ins Leben, welches unserer

Digitized by Google

Stadt zur Ehre gereicht. Denn die Theilnahme des Publikums bewährte sich vollkommen, es wurden vier Abonnementsconcerte gegeben, zu denen sich stets an 500 Zuhörer einfanden, und die eine Einnahme von 920 Thalern einbrachten. Nun konnte die Direction neben dem Chor von 150 Sängerinnen und Sängern (die Mitglieder der Liedertafel inbegriffen, welchen H. Schornstein ebenfalls leitet) ein Orchester von 40—40 Musikern (11—12 Violinen, 5—6 Violoncelli, 3 Contrabässe o. s. w.) los musikalische Feld stellen, aus Elberfeld die bewährte Langenbach'sche Kapelle und aus Düsseldorf das etwa noch Fehlende hinzuziehen und auf der begonnenen Bahn, die klassischen Werke deutscher Kunst dem Publikum in würdiger Erscheinung vorzuführen, beharren.

Das zweite Concert (am 2. Dez.) brachte Beethovens V. Sinfonie und den 42. Psalm von Mendelssohn, den Bacchuschor aus der Antigone und Webers Oberon-Ouverture. Fräulein Hartmann aus Düsseldorf sang die grosse Scene aus dem Freischütz und eine Dilettantin trug zwei Etüden für Pianoforte von C. Meyer vor.

Im dritten (12. Januar d. J.) wurde Beethovens Fidelio, Ouverture und erster Akt, aufgeführt; im zweiten Theile Gades Comala.

Im vierten (2. März) hörten wir C. M. von Weber's Jubeloouverture, ein Solo für Violoncello (von Herrn Jäger trefflich vorgetragen), 2 Lieder für Tenor von Mendelssohn und F. Schubert, Thalbergs Moses-Phantasie (von H. Schornstein mit bekannter Virtuosität ausgeführt) und das Finale des ersten Akts von Webers Oberon, worin Frl. Hartmann in der Partie der Rezia glänzte. Der zweite Theil brachte Mendelssohns Lobgesang in Form einer Symphonie-Cantate, was von Vielen als die gelungenste Leistung des Gesangvereins anerkannt wurde und den besten Beweis von dem raschen und sichern Fortschritt desselben gab. Ein besonderes Interesse erhielt diese Aufführung durch die Mitwirkung einer Orgel, welche die Hrn. Ihnen im Concertsaale der Concordia aufgestellt hatten. Das kleine Werk von 13 Stimmen mit freiem Pedal zeigte sich in allen Registern so klangvoll, dass es an den Tonmassen des Chors und Orchesters im richtigsten Verhältniss stand; prachtvoll wirkte es bei dem Choral und bei dem Chor: „Die Nacht ist vergangen".

Diesen vier Concerten schloss sich noch ein ausserordentliches (am 20. April) an, welches die Reihe derselben auf höchst würdige Weise beschloss. Es wurde mit der IV. Sinfonie (B dur) von Beethoven eröffnet. Hierauf spielte Herr Schornstein den ersten Satz des H moll-Concerts von Hummel und bewährte sich als ächter Schüler dieses grossen Meisters. Es folgte Mendelssohns Hymne „Hör' mein Bitten, Herr" für Sopran-Solo und Chor mit Orgelbegleitung. Zum Schluss der ersten Abtheilung trug Hr. Schornstein als Concertgeber noch Thalbergs Phantasie über Themata aus Bellini's Nachtwandlerin vor. Die zweite Abtheilung füllte der zweite Theil von Händels Messias mit Orchester- und Orgelbegleitung — wahrlich ein antiker Genuss! Das Halleluja machte einen unbeschreiblich grossartigen Eindruck.

Mit aufrichtiger Freude geben wir diesen Bericht, der ein so schönes Zeugniss von dem erfreulichen Aufleben eines Kunstinstituts giebt, welches der Stadt Barmen zu wahrer Zierde und dem Dirigenten Herrn H. Schornstein zur grössten Ehre gereicht. Wenn wir diese Programme überblicken, so können wir nicht bergen, dass ein solches ächt künstlerisches Streben sich mit vollem Recht den musikalischen Leistungen der benachbarten grösseren Städte an die Seite stellen kann. Wie wir hören, ist für diesen Winter der Concertsaal verschönert worden und die Aufführung des Elias für das erste Concert bestimmt. Mit Vergnügen werden wir die Spalten unseres Blattes den Berichten über das fernere Gedeihen des dortigen Kunstinstituts öffnen. *L. B.*

Englische Nationalconcerte.

London, 29. Oct.

Die Geschichte der so pomphaft angekündigten Nationalconcerte scheint dem kreisenden Berge zu gleichen, welcher eine Maus gebiert. Es ist nichts als Speculation, keine Spur von Kunstsinn tritt den Talenten einiger bedeutenden Künstler, welche dabei mitwirken. Es ist eine *Olla potrida* von Sinfonien, Variationen, Arien und Duetten, Walzern und Quadrillen. Doch waren im ersten Concert an 4000 Menschen, im zweiten (Tags darauf) ging die Fluth schon niedriger, das dritte war eigentlich das beste, wenigstens fand mehr Ruhe statt und man hörte besser zu, wiewohl es ziemlich voll war. Hier ist das Programm des ersten Concerts, das ich Ihnen zur Erheiterung Ihrer Leser mittheile: 1) Eröffnungsouverture von Balfe. 2) Gesang auf der See von Guidani (?). 3) Klavier-Concert von Beethoven (Es), gespielt von Halle. 4) Cavatine aus

Semiramis, gesungen von der Angri 5) *Trem de plaisir*, neue Quadrille von Bosiolo. 6) Ballade von Wallace 7) *Esmeralda*, Walzer von Bosiolo 8) Fantasie für die Violine, gespielt von Seinton 9) Ouverture zu Wilhelm Tell von Rossini 10) Nationallied 11) Fantasie über Themas aus der Regimentstochter, für Violine, Fagott und Klapphorn, ausgeführt von Mollique ( ), Baumann und Arbon 12) Duett von Nicolai. 13) Fantasie von Liszt, gespielt von Halle 14) Arie aus den Hugenotten (Angri) 15) Polka für Klapphorn 16) Das Hugenottenlied. 17) Flöten Solo über *Rule Britannia*. 18) Galopp von Lablitzky — Haben Sie genug an dieser Musikerkorbe? Wir wollen es erfahren Sie noch zum Schluss, dass man im zweiten Concert die *Eroica* auseinander riss, den ersten Satz zu Anfang und die 4 andern zu Ende des ersten Theils machte und dazwischen ein Bagatel nach dem obigen Prüchelen, *per celebrare la morte d'un Eroe!* O England! ich beneide dich um deine Verfassung, aber nicht um deine National-Concerte!

Akademie der Tonkunst. Männergesangverein in Wien.

Wien, 31 October

Es hat sich hier ein Verein gebildet, um „eine Akademie der Tonkunst" zu gründen, ein Conservatorium für höhere Musikunterricht wovon es bis jetzt hier fehlte An der Spitze stehen Männer, deren Namen dafür bürgen, dass die Sache mit Einsicht und Ernst angegriffen werden wird, der Baron von Pasqualati ist zum Vorstand erwählt, neben ihm bilden der Hofkapellmeister Benedict Randhartinger, S. Thalberg, der Componist G. Barth, der Musikalienhändler Franz Göggl, die Professoren Böhm, Merk, Uhlmann, u. s. w. den Ausschuss Der Zweck des neuen Instituts ist nicht blos die Errichtung einer Musikschule, sondern auch die Aufführung musikalischer Meisterwerke in öffentlichen Concerten (die philharmonischen Concerte waren seit Nicolai's Abgang verstummt) und die Anstellung ausgezeichneter Künstler Der Aufruf zur Unterzeichnung findet lebhafte Theilnahme (wenn sie nur nicht durch die neuesten politischen Ereignisse gestört wird!), jedoch auch Opposition, und zwar von einer Seite, woher man sie am wenigsten erwarten sollte

Am 22 Sept wurde nämlich im Theater an der Wien Haydn's „Schöpfung" aufgeführt und der Ertrag zur Begründung eines Fonds für die Akademie der Tonkunst bestimmt allein die Mehrzahl der Orchester-Mitglieder des k. k. Hoftheaters und des k. k privilegirten Theaters an der Wien hatten sich geweigert mitzuwirken, was das Comité in der „Wiener Zeitung" vom 8. Oktober veröffentlichte! Dagegen hat das Unterrichtsministerium die Unterrichtsanstalt aufgemuntert und seine theilnehmende Unterstützung zugesagt Interessant ist, sich daran zu erinnern, wie so manche segensbringende Anstalt der „Schöpfung" von Haydn ihre erste Begründung verdankt Die zweite Aufführung (im Dezember 1799) brachte der Tonkünstler Witwenanstalt zu Wien 6000 Gulden ein, zwei Aufführungen zu St Petersburg im Jahre 1802 lieferten das Grundcapital zur Errichtung einer Wohlthätigen Anstalt durch die dortige philharmonische Gesellschaft, und als dies Capital im Jahre 1804 bereits zu 30,000 Rubel angewachsen war, konnten sieben Wittwen eine jährliche Pension von 200 Rubeln erhalten, und die Gesellschaft sandte an Haydn eine 47 Ducaten schwere goldne Medaille mit der Inschrift „*Orpheo Redivivo*"! In dem Begleitschreiben wird erwähnt, dass schon jetzt eine Anzahl von Wittwen ein kummerfreies Alter genossen und „diesen schönen Erfolg — heisst es weiter — verdanken wir dem überall gefeierten Meisterwerk der Tonkunst, wir verdanken ihn Ihrer Schöpfung" — Auch in Prag gründete 1802 der damalige Musikdirektor Mancheck eine Tonkünstler Wittwenkasse durch den Ertrag einer zweimaligen Aufführung der Schöpfung Möchten das denn gute Vorbedeutungen für die neue Kunstanstalt sein, die jetzt nach 50 Jahren wiederum durch das unsterbliche Werk eingeweiht wurden ist

Der hiesige Männergesang-Verein feierte am 27 October sein Stiftungsfest seit siebenjährigem Bestehen. In Uhlands Versen

> Wir singen nicht um Gut und Geld
> Und nicht um eitler Pracht —
> Keins das wir uns zusammenhält,
> Es ist ihr Tear Macht"

liegt das Lob und die Würdigung aller Männergesangvereine Der hiesige hat sich unter der Leitung der Herrn Barth und Sturm eine lebendige Frische erhalten und eine hohe Stufe künstlerischer Wirksamkeit erreicht. Die Feier war Morgens eine kirchliche, und Abends eine gesellige. In der St Augustinerkirche wurde eine Vocalmesse von Barth, ein Graduale von Siegmayer und ein Offertorium von Sterk aufgeführt. Der Gesang der schönen Männerstimmen für Soli und Chöre, ohne alle Begleitung

weder des Orchesters noch der Orgel, machte einen hier zum ersten Male gehörten eigenthümlich schönen Eindruck. Von den Compositionen sprach die Messe von Barth, namentlich das Kyrie, am meisten an. Die Abendfeier im Sophiensaale war in geselliger Hinsicht recht belebt, in künstlerischer jedoch nicht von Bedeutung. Übrigens war der Inizium ja schon am Morgen ihr Recht geworden, jetzt war das heitere Mahl, eine eigentliche Liedertafel die Hauptsache.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Dresden. Vor kurzer Zeit ist hier der k. Opern- und Kammersänger Mathias Schnitzer gestorben. Er war in Österreich geboren und einer der gut bezahlten Tenoristen, gute Partien er oder C. M. v. Webers persönlichst Lieblinge einstudirt hatte.

Königsberg. Der Violin-Virtuose Appellmann aus Kassel hat hier vier stark besuchte Concerte gegeben. Am ranschendsten war der Beifall bei der „Cascade" und dem „Carneval". Bei Bannern erwarb sich der Künstler durch den Vortrag Beethoven'scher und Haydn'scher Quartette grosse Anerkennung.

Hildesheim 4. Novbr. In der letzten allgemeinen Versammlung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurden zu Verdienstmitgliedern ernannt: die Herren C. Ritter aus Wernigerode, und C. F. Baumgarten, Director der Singakademie in Berlin, und zu correspondirenden Ehrenmitgliedern die Herren W. Taubert, k. Kapellmeister in Berlin, F. Weber, k. Musikdirector in Köln, und J. Plank, Professor am Conservatorium zu Wien.

Mainz. Man bekommt in einem Correspondenz aus Madrid, dass das gestrige neue Theaterunternehmen, für welchen die Franzosen die Räume und Formen angestellt und sich eben in einer sehr heftischen Lage sich befinden. Der Finanzminister weigert die Unterstützungssumme; es heisst jedoch, der Herzog von Hanzares und ein sehr bekannter Kapellmeister (Rothschild?) würden die Kunstanstalt übernehmen und den Sängern u. s. w. ihre Contracte sichern.

Spandau. Im in seiner Vaterstadt Jena in der Buch Anna auf eine höchst ehrenvolle Weise empfangen worden. Zahlreiche Deputationen seiner Mitbürger empfingen ihn eine Meile vor der Stadt, der Cardinal Erzbischof hielt ihm entgegen und lud ihn ein, in seinem Staatswagen Platz zu nehmen. Das Militärmusik erwartete ihn vor seinem Hause und spielte Stücke von seinen Compositionen. Sonntag darauf wurde er eingeladen, das Theater mit seinem Besuch zu beehren; es war glänzend erleuchtet, so wie alle Strassen von Spanien Hause bis zum Theater.

Leipzig. Im vierten Abonnements-Concert spielte Hr. Raimund Dreyschock auf Frag das A moll-Concert für die Violine von Baillot und eine Fuge von Bach für die Violine allein, beides mit grossem Beifall, der sich bis zum Hervorrufen steigerte. Da heimst Hr. Dreyschock wurde an Joachim's Stelle der bekanntlich nach Weimar gegangen ist, bei unserm Orchester angestellt.

Zwei Rheinländerinnen Marie Ilbe und Silvia Dichl aus Mainz stammend, machen als Sängerinnen in Italien Aufsehen. Sie sind in Neapel, Palermo, Mailand, Florenz und Arezzo mit ungeheurem Beifall aufgetreten.

Detmold, 3. Nov. Unsere Winterconcerte haben wieder begonnen und wir freuen uns berichten zu können, dass unser Repertoire wiederum ein schönes Tongemälde reicher geworden ist. Die Aufführung der Harold-Sinfonie von Hector Berlioz bewährte auch neue die Tüchtigkeit der fürstlichen Kapelle. Die schöne Partie der Bratsche, welche sich wie ein rother Faden durch das genialle Tonstück anklingt, wurde von dem Musikdirector Otto Gurka aus Gefälligkeit (da er nicht nur Kapelle gehört) übernommen und höchst gelungen ausgeführt. Es ist zu verwundern, dass die Sinfonien von Berlioz nicht so häufig in Deutschland gespielt werden als sie so ausdrucksvoll, interessant und jedenfalls erschütternd sind, es hoch in hohem Grade. Die gedachte Sinfonie wurde hier mit Beifall aufgenommen. Der Aufführung von R. Schumann's Ouvertüre zur Genoveva sehen wir entgegen.

Zu Bonn ist der Lind-Enthusiasmus in einen Skandal ausgeartet. Zu dem letzten Concert der Sängerin waren so viel, es scheint mehr Billets ausgegeben, als der Saal Zuhörer fassen konnte; namentlich Stehbillets, welche von den Speculanten am Ende um jeden Preis losgeschlagen wurden, mithin in die Hände von Leuten kamen, welche wahrscheinlich mit den Anstandsregeln eines Concertpublikums wenig vertraut waren. Bei Eröffnung des Saals bemächtigten sich eine Menge Menschen des besten Platzes, ohne sich darum zu kümmern, ob sie dem berechtigt seien; alle übrigen Räume füllten die Inhaber von Stehbillets und machten einen furchtbaren Lärm. Fensterscheiben zu genau Fenster wurden umgeschlagen. Damen fielen in Ohnmacht. Das Concert wurde im Sturmschritt so gut als möglich während des Störungen zu Ende geführt. Um ½ 10 war alles so hell, um nicht den Anregung gegen den Lind-Unternehmer, Herrn Barnum, der zu für gerathen fand, auf verborgenen Wegen das Haus und die Stadt zu verlassen.

In Mailand ist das Theater *della Scala* geschlossen. Das Marschall Radetzky wollte hinzuziehen durch ein Brillantkonzert für Subalternofficiere zu Köln kommen. Die Folge davon war, dass kein Bürger mehr einen Fuss in den Saal setzte und dass der Unternehmer Bankerott machte.

Dublin. Der kleine Violinist Green, auf dessen Talent von Sukwerin aus vor Jahresfrist schon aufmerksam gemacht wurde, befindet sich augenblicklich hier und zieht in Privatkreisen die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich.

Dresden. Kapellmeister Strauss jun. aus Wien hat im hiesigen Wintergarten mit der musikalischen Kapelle seines Vaters vier Concerte gegeben. In diesen viele selten oder gänzlich Compositionen vorgetragen wurden. Der Beifall für den Componisten wie für die Ausführung war stürmisch, der Saal stets gefüllt. Hr. Strauss kann vorläufig nicht nach Dresden kommen, da er, einer sehr schmeichelhaften Einladung des Barnum aus Russland folgend, nach Warschau geht.

Stuttgart. Die gestrichene Trauerspiel „Das Haus des Oldenburgers" wird an hier hiesigen Hofbühne zur Aufführung kommen. — Kapellmeister v. Lindpaintner arbeitet an der Composition einer heroischen Oper, zu welcher der Regisseur hier Grosser Oper Dr. Lewald das Libretto geschrieben hat. Die Hauptpartien sind für Pischek und Frl. Wörl bestimmt.

Berlin. Die Zahl der alten verdienten und mit Recht beliebten Mitglieder des k. Theaters lichtet sich immer mehr und hat durch die am 1. d. M. eingetretene Pensionirung des königl. Hof-Schauspielers Wauer wieder einen zugenommen. Für die vielen Freunde des Künstlers dürften die folgenden Notizen nicht uninteressant sein. Wauer, in Berlin am 26. Januar 1783 geboren, betrat am 3. Februar 1802 zum erstenmale als Christ in Bethmann's Zenobia „Die Ocean-Nymphe 2. Theil" die Bühne. 1807 sollte zum Benefiz der Sebald die Oper „Faniska" gegeben werden, als plötzlich der Sänger Ambrosch erkrankte und Wauer die sehr schwierige Partie des „Oransky" übernahm und allgemein gefiel. Die Folge hiervon war, daß Wauer von Iffland zum einem wöchentlichen Gehalt von 3 Thlr. engagirt wurde. Bald wurde Wauer's Talent erkannt und ihm Rollen wie die des Stallmeister, Bernstein u. a. übertragen. Engagements-Anerbietungen von auswärts hatten den Nutzen, daß Wauer nach und nach in ein höheren Gehalt stieg, nachdem er sowohl in der Oper, wie im Trauer-, Schau- und Lustspiel bei der Durchführung der bedeutendsten Rollen den Beifall des Publikums sich erworben hatte. Wir erwähnen hier nur der Leporelle, welche Partie er vor Blum 25 Jahre hindurch zu sammengespielt, ferner des Musikus Miller, Gomez etc. Nachdem Wauer nun fast 49 Jahre dem hiesigen königl. Theater angehört, hätten wir wohl gewünscht, daß derselbe sein Jubiläum, das er sehr hervorlebt, noch hätte begangen hätte, doch bedarf hierzu, wie wir hören, sein Gesundheitszustand. Von der Königs Majestät ist in huldreicher Anerkennung der Verdienste des Künstlers demselben eine Benefiz-Vorstellung bewilligt.

Eine Orgeleinweihung in Frankreich.

Vor etwa 3 Wochen wurde in einer kleinen Stadt der Normandie eine neue Orgel eingeweiht; zur Erhöhung des Festes und als Sachverständiger hatte man einen Pariser Organisten berufen. Der Bischof der Diöcese, der Unterpräfect und viele Notabilitäten des Departements hatten sich dazu eingefunden, von weit her strömte Alles dem Städtchen zu, denn eine Orgel war in jenem Theil der Provinz noch nie gehört worden. Der Organist, sehr wohl wissend, daß vorzüglich Ihnen so genügen zu den gewöhnlichen Pariser Styl zu vielseitigen Rhythmen und leichten Melodien noch bei weitem übertreffen würde, opferte auch an diesem Tage sich völliger Hingebung auf und glaubte es im grundhaer und lagiern wirklich bis zum Heroismus gebracht zu haben; aber — vereitelte Hoffnung — ihm auch der Mann lässt man aus der Bahnhof sagen: das Rhythmus sei nicht musikirt genug, es klinge auch noch Modulationen vor, ein dann höre die Melodie gänzlich auf und folglich auch der Beifall der Musik. Traurig geht der Organist in die Vesper, noch an vielen Anstrengungen doch keinen Dankl. Da ertönen jene gregorianischen Psalmen, jenes Magnificat des Tages, mutatis mutandis hier Ein profanhaus für Jünger Verschiedene der Gemeinde; hemmen sich ehrwürdige Elegie dem Organisten, dem ebenso Motiven zu geistigerer modernen Phantasie verhalten? gewiss nicht! Im Gegentheil er fühlt sich begeistert, wird tratzig prälud'rt u. antwortet nur in alten Kirchentyl und spielt herrlich, daß man Anregung eine Fugell. Die Consternation war gross, man erwartet hier Salve, der Bischof wird zeitlebens, man versucht auch eine Verwahrung gegen ungehaltene gebundene Noten, besonders gegen Modulationen; man schmeichelt dem Künstler, sein Talent sei so gross, er hier zu standen werden zu können u. s. w. — Letzterer bittet: „Ende gut, Alles gut" und wird mit wahrem Todesverachtung jetzt den letzten Versuch geben — Allein — o Missgeschick! gerade als er eine wirklich lokale Inspiration zu haben glaubt, tritt die lang erwartete National Garde eines benachbarten Ortes mit klingendem Spiele ein und statt von Orgeltönen, wird das Salve Regina von Militär-Musik begleitet, hier hat nun Ende die Oberhand behält. Somit war der Tag ein rein unglücklicher für den Organisten, man gab ihm zwar zu verstehen, daß hier gute Willi ihm einst gefehlt, aber allein während des ganzen Tages nicht einer bekannte Melodie, nicht einmal den Marsch aus Norma! sagte man die Arbeit suchend. Den nächsten Tag war Concert für die Armen, der Organist spielt Klavier und wird von der Gesellschaft des ganzen Orts bewundert, selbst Se. Gnaden äussere sich mit beifällig über das Talent des Klavierspielers, über den Effekt des Stückes (Polonaise von Chopin, Rieip fantastique u. dergl.) und bedauern lebhaft, daß man gestern nicht so etwas Kräftiges und Lebhaftes vorgetragen habe; hier in der Provinz sei man nicht Kenner genug u. s. w. Der Künstler erzählt hiermit den Kirchenfreunden an der von ihm gehaltenen Predigt, die auch fast nur auf die Heiligkeit des Tempels und auf das würdige Verhalten in demselben bezog, er entwirft demselben ein Bild der Wirkungen und Gefühle, die wahre Kirchenmusik erzeugt und wie dieselbe der Hauptheil sei zur Erreichung des Zweckes, zu welchem er die Gemeinde zu dringend ermahnt habe. Die Antwort blieb man ihm schuldig. M—n.

In Verlage von **Jos. Aibl**, Musikhandlung in **München** ist erschienen und durch die auswärtigen Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Musik für kleines Orchester.

(8-, 12- und 16stimmig)

Die Opernstücke und Ouverturen dieser Sammlung haben wegen ihrer Beliebtheit zur Aufführung von Musik-Vereinen und Benutzung als „Entre-Akte" bei Theatern eine ausserordentliche Beliebtheit gefunden. Es bestehen bis jetzt die Lieferungen zu den Preisen à Thlr. 1. 15 Sgr. — Thlr. 3. 12 Sgr. Die Letzterschienene:

Der Prophet (Pulpanari) 3 Thlr. 10 Sgr.
Gioella (die Wilis) „ 3 „ 2 „

Bei **M. Schlesinger** in **Cöln** ist erschienen:

DER TROUBADOUR.

Pendant zur Tabacswacht.

Lied für eine Singstimme mit Pianoforte,

componirt

von

Adolf Schlösser.

Op. 7. No. 3.

Ausgabe für Sopran oder Tenor . . . 7½ Sgr.
Ausgabe für Alt oder Bass . . . 7½ „

Dieses herrliche Lied sei hiermit allen Sängerinnen und Sängern bestens empfohlen.

Hierbei als Beilage:
Prospekte von Hesse's Choralbuch für Organisten.

Verantwortlicher Redacteur: Prof. L. Buschell. Verlag von M. Schlesinger. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 21. Cöln, den 23. November 1850 I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein grosser Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Joseph Haydn's Musik.

Zwei der vorzüglichsten Concertinstitute in Deutschland, die Gewandhausconcerte zu Leipzig und die Gesellschaftsconcerte zu Köln, haben vor einigen Wochen jedes eine Sinfonie von J. Haydn aufgeführt und beide Aufführungen haben nach übereinstimmendem Berichte eine so allgemeine Theilnahme der Zuhörer und einen so sichtbaren, ohne alle gemachte Anregung aus der innern Befriedigung des Gemüths hervorquillenden Beifall erregt, dass es wohl der Mühe lohnt über diese Erscheinung bei Zuhörerschaften, denen die neuern und neuesten Compositionen für Instrumentalmusik keineswegs fremd oder gleichgültig sind, nachzudenken und daran einige Betrachtungen über die Ursachen derselben zu knüpfen.

Manche werden freilich sagen: „was ist denn davon merkwürdiges oder zu verwundernden? das ist ja bei Haydn's Musik etwas ganz natürliches!" Diese vergessen, was der Geschmack des grossen Publikums in den letzten Jahrzehnden für eine Richtung genommen hat, sie vergessen, was uns von vielen musikalischen Kunstrichtern und Tonangebern von „Fortschritt und überwundenem Standpunkt" bis zum Ueberdrusse vorgepredigt und vorphilosophirt worden ist, was endlich besonders seit dem Jahre 1848 von der neuen Zeitrechnung der Musik, welche jetzt erst beginne, von dem Emporwachsen der Kunst aus dem Volke, von der Musik der Zukunft und dergleichen mehr geschwärmt und geprahlt worden. Zwar haben sich die Kunstphilosophen und die Enthusiasten für die neueste Musik an Beethoven nicht so dreist gewagt, wie an seine Vorgänger — obschon es nicht an aufgeblasenem Dünkel gefehlt hat, der diesen Fürsten der Tonkunst ebenfalls nur wie eine schöne Erinnerung an die gute alte Zeit gelten liess und ihn mit vornehmer Protektionsmiene als dem Pförtner begegnete, dem man einigen Dank schuldig sei, weil er den eigentlichen Koryphäen die Thüre zum Einzug ins Eldorado der wahren Musik geöffnet habe. Wir wollen die Beispiele solcher Verirrungen menschlicher Eitelkeit und eines alleinseligmachenden Fortschrittsglaubens nicht citiren; die Mehrzahl selbst dieser Gläubigen scheint doch zu fühlen, dass Beethovens Muse Geschöpfe zur Welt gebracht habe, während die von ihnen vergötterte noch immer in den Geburtswehen liege. Aber mit Haydn machten sie kürzern Prozess: sie erkannten ihm gnädigst ein historisches Verdienst zu, für die Gegenwart warfen sie ihn zu den Todten.

Und es ist nicht zu leugnen, dass, wie die Meteoriten von einmal sind, diese ewige Dauer vom Kothe der Erde, dieses Blendes durch den Nimbus einer scheinbaren Tiefe von Wissenschaftlichkeit, dieses Abschäumen der Wogen des politischen Lebens um das Salz der neuen Kunstphilosophie zu kochen, dieses trübe Gebräu, das aus der Gährung der Zeit geschöpft wurde, um es genusssicher zu machen, dass dieses auch bei der Musik einen gewissen Rausch erzeugte, in welchem man die Beerbigung der Revolution auf sämmtlichem Gebiete auch auf das Gebiet der Tonkunst ausdehnen zu müssen glaubte.

Hierbei waltete die unbegreifliche Täuschung ob, dass man einen Erwachsenen wie ein Kind in der Wiege betrachtete! Man überredete sich selbst und wollte uns Andern überreden, dass die neueste Zeit erst dem Kinde die Arme vom Wickelbande lösen müsse, und vergass, dass wie einst Herkules in der Wiege die Schlangen erdrückte, so schon im vorigen

Jahrhundert der Genius der Tonkunst die Arme sich selber frei gemacht hatte und in dem ersten Viertel des jetzigen bereits zum Riesen emporgewachsen war. Die deutsche Tonkunst war in ihrer vollendetsten Erscheinung, nämlich in der Instrumentalmusik, mit ihrer nationalen Entwicklung, mit ihrer Revolution schon an zwei Jahrzehnde früher fertig, bevor die politische in Deutschland begann; sie fing mit der ersten Sinfonie Haydn's an und erreichte ihren Höhepunkt mit der letzten Sinfonie Beethoven's; und damit verfliegt der schwärmerische Traum von einer neuen Aera wenigstens für diese, die Instrumentalmusik, die selbstständige oder absolute Musik, wovon hier allein die Rede ist, in sein Nichts, damit stürzt die Behauptung, dass erst die geistige und volksthümliche Bewegung der letzten Jahre die musikalische Kunst auf den Gipfel tragen werde, unhaltbar zusammen.

Wir haben schon in der ersten Nummer dieser Blätter es ausgesprochen, dass die Musik die Aufgabe unserer Zeit schon längst nicht nur geahndet, sondern die Bewegung der Gegenwart, den Kampf und das Ringen nach einer verjüngten Welt schon vorweg genommen und das Ziel dieses Ringens durch Beethoven erreicht hat. Es hat aber eine grosse Verschiedenheit zwischen der Entwickelung der Tonkunst und dem Aufschwung der Volksthümlichkeit stattgefunden, — während dieser durch den Geist der Zeit, d. h. durch die überall sich verbreitenden Ideen von Freiheit, Recht und Menschenwürde, überhaupt durch die Oeffentlichkeit und das Zusammenwirken grosser Gemeinschaften in und mit ihr bewirkt wurde, ward der Schöpfungsprozess der Tonkunst keineswegs durch eine Gemeinschaft ihrer Jünger mit der Oeffentlichkeit oder überhaupt nur durch gemeinsamen Zusammenwirken der Künstler, sondern durch eine einzelne Persönlichkeit aus der überreichen Fülle ihres eigenen Wesens in der Einsamkeit und Abgeschiedenheit von der Welt vollbracht. Ja, die vollendete Entwickelung der höchsten in der Tonkunst war zu wenig das Erzeugniss gemeinsamen Strebens und Wirkens, dass die Zunftgenossenschaft der Tonkünstler selbst den Meister nicht einmal begriff, je ihn bis heute noch missversteht, wenn sie in den Produkten seiner künstlerischen Schöpferkraft nur Formen sieht, in denen man eben weiter fortschreiten könne.

Die Bewegungen der Neuzeit seit 1830 konnten auf den Fortschritt der musikalischen Kunst nur den Einfluss haben, dass die Welt dadurch fähiger wurde, die bereits vollendete Entwickelung jener Kunst zu begreifen und in sich aufzunehmen. Dass diese Neuzeit aber einen Messias für die Instrumentalmusik gebären würde, war ein Hirngespinnst derer, die da nicht erkannten, dass die Dreieinigkeit in Haydn, Mozart und Beethoven die Erlösung bereits vollbracht hatten.

Damit man eine etwa nicht einer Uegerechtigkeit gegen die Neuern, einer übertriebenen conservativen Ansicht zeihe, so lassen wir einen Gewährsmann für uns sprechen, der unter den Neuern wohl am meisten berechtigt ist, seine Stimme zu erheben, und den Niemand für einen Gegner des Fortschritts halten wird, Richard Wagner, den Componisten des Tonkünstler und des Lohengrin. Dieser sagt, wenn auch etwas scharf, doch deshalb im Kern nicht minder wahr, in seiner ersten Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft" folgendes: „Trotz dem kein Instrumentalcomponist selbst in diesen Formen (der Beethovenschen Werke) vor noch die mindeste Erfindungsfähigkeit kundzugeben vermochte, verlor doch keiner den Muth, fort und fort Symphonien und ähnliche Stücke zu schreiben, ohne im Mindesten auf den Gedanken zu gerathen, dass die letzte Symphonie (die neunte von Beethoven) bereits geschrieben sei. Wer irgends die Geschichte der Instrumentalmusik seit Beethoven zu schreiben sich vorgenommen hat, wird ohne Zweifel von einzelnen Erscheinungen in dieser Periode zu berichten haben, die eine besondere und fesselnde Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen ganz gewiss im Stande sind. Wer die Geschichte der Kunste von einem so weltsichtigen Standpunkte aus beschreibt, als es hier nothwendig ist, hat einzig an die nothwendigen Hauptmomente in ihr sich zu halten, er muss unbemerkt lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unerkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen grosse Fähigkeit sich kund giebt, desto erhebender bewährt, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunstbetriebes überhaupt, gerade sie, dass in ihrer besondern Kunstart wohl in Bezug auf technische Verfahren, nicht aber auf den lebendigen Geist etwas zu entdecken übrig geblieben ist, wenn einmal das in ihr ausgesprochen wurde, was Beethoven in der Musik aussprach." Und an einem andern Orte: „Auf Haydn und Mozart konnte und musste ein Beethoven kommen; der Genius der Musik verlangte ihn mit Nothwendigkeit, und ohne auf sich warten zu lassen, war er da. Wer will nun auf Beethoven dem sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? das grösste Genie würde

hier nichts mehr vermögen, eben weil der Beruf der absoluten Musik seiner nicht mehr bedarf.

Nachdem wir so den Höhepunkt der Instrumentalmusik in Beethoven bezeichnet haben, wenden wir unsern Blick auf den Anfangspunkt derselben in Haydn zurück und hier begegnen wir uns merkwürdiger Weise allerdings mit einem Grundsatz der neuesten Schule, nämlich mit dem, dass die Kunst aus dem Volke emporwachsen müsse, nur verstehen wir ihn auf ganz andere Weise. Wir meinen nicht aus dem staatlichen Entwickelungsprocesse einer Nation, nicht aus dem politischen Wachsen oder Absterben derselben und allen damit verbundenen Erschütterungen und Neubildungen erstehe und gestalte sich die Kunst, wohl aber hänge ihr Leben und Gedeihen mit dem Charakter des Volkes, mit seiner angeborenen Natur, mit seinem Gefühle und Anschauungsweise zusammen. Die Kunst ist nicht politisch, aber national, ihr Element ist nicht das Staatliche, sondern das Volksthümliche, nicht das irgendwie Ausschliessliche oder Bevorrechtete (sei es durch Wissenschaft oder äussere Verhältnisse), sondern das Allgemeine, das Volksmässige. Sobald sich dieses in einem Individuum künstlerisch gestaltet und in seinen Schöpfungen sichtbar wird, so haben wir die Entwickelung der Kunst aus dem Volke.

So war es bei J. Haydn. Aus seinem volksmässigen Denken, Empfinden und Glauben entsprang seine Musik und dies ist der eigentliche Grund ihrer noch heute bewährten Wirksamkeit auf jeden nicht verbildeten Hörer; denn der Mensch altert, die Menschheit nicht, und das ächt Volksmässige ist auch zugleich das rein Menschliche, das ein alterndes, ewig Jugendliches. Es lässt sich freilich nicht zeigen und beweisen, dass Haydn das rein Menschliche in Tönen ausgedrückt hat, aber man halte nur einmal beim Anhören seiner Musik diesen Gedanken fest, so wird er sich als wahr empfinden lassen.

Wie die Alten vom Sokrates sagten, dass er die Philosophie, welche sich vor ihm nur mit der Erforschung der Natur beschäftigte, vom Himmel auf die Erde, von den Sternen zu den Menschen geführt habe, so kann man von J. Haydn sagen, dass er die Musik aus der Stube der Contrapunktisten unter die Menschen, unter das Volk aus dem Gebiete des Verstandes in das Reich der Empfindung geführt hat. Er gab es auf, den künstlichen Wiedergängen der derangirten Gelehrsamkeit zu folgen und betrat die Pfade des frischblühenden Lebens. Er schlug den Ton an, der in der natürlichen Anlage des Volks für Musik seinen Widerhall fand. Weil er dies aber je länger je mehr auf eine Weise that, in welcher das Edle vorwaltete, das Geistige der Kunst, wozu ihn eine überaus glückliche Begabung nicht blos in Stand setzte, sondern innerlich nöthigte, so vermochte selbst der sinnliche Reiz seiner Musik das Höhere im Menschen zu wecken und die Erziehung des Geschlechts seiner Zeit zum Auffassen der wahren Bedeutung der Tonkunst anzubahnen. Es ist nicht wahr, dass er sich zum Volke erniedrigt hat in unedler Weise; er hat nur die Empfänglichkeit des Volkes für Musik richtig erkannt. Gleichen so diese bot er ihr Nahrung dar, gesunde natürliche Kost, und bildete dadurch den Sinn für das geistige Element in der Kunst allmälig heran. Ohne Haydn wäre nicht nur die Entwickelung der Instrumentalmusik bis zur Höhe Beethovens, sondern das Begreifen dieser Entwickelung und das Verständniss dieser Höhe unmöglich gewesen — ja, um die Sache recht anschaulich hinzustellen, aber dorchaus nicht weniger wahr, ohne den Durchgang durch die Haydn'sche Periode würden wir nicht im Stande sein, die Werke seines Vorgängers, Joh. Sebastian Bachs, richtig zu würdigen.

Oder sind etwa Bachs Werke nicht fast ein Jahrhundert lang ganz und gar verkannt geblieben? Und warum? Erstens weil sie durchaus nichts Volksmässiges haben, es giebt keine erhabenere Musik als die Bach'sche, und zweitens weil den Zeitgenossen und Nachkommen Bachs bis in die erste Hälfte unseres Jahrhunderts hinein der Sinn fehlte, die geistige Tiefe seiner Compositionen zu fassen und alle Bewunderung für ihn nur von der Kunstmeisterschaft ausging, die ebenfalls wiederum nichts in ihm anstaunte, als die unbegreifliche Kunstfertigkeit, die unverrückte kontrapunktische Meisterschaft. Zu Bachs Zeiten konnte man keine andere Grösse in der musikalischen Kunst, als eben die Grösse der kontrapunktischen Kunst, giebt es doch bis auf diesen Tag noch Leute vom Fach, die den Meister nur nach seiner Fertigkeit in dieser Kunst beurtheilen, ohne zu bedenken, dass das Erlernte in jeder Kunst nur Mittel zum Zweck sein darf, und dass z. B. ein noch so tüchtiger Sprachgelehrter und Verskünstler noch lange kein Dichter ist. So unentbehrlich nun auch jene Kenntniss und Fertigkeit für den Meister ist, so ist es doch gar keine Frage, dass die sogenannte strenge Schreiberei des Contrapunkts die Kunst gefangen hielt. Diesen Schranken öffnete allerdings zunächst Philipp Emanuel Bach, der Sohn Sebastians, allein mit nachhaltiger Wirkung und bis zu

Google

gänzlicher Umgestaltung der Schreibart und des Geschmacks durchbrach sie erst Joseph Haydn. Wie ihm eine allen bisherige weit überragende Productivität die Mittel zum Gelingen bot und worin sich diese offenbart, mag Gegenstand einer nächsten Besprechung sein.

Biographisches über lebende Künstler.

Albert Lortzing.

Albert Lortzing wurde im Jahre 1800 am 23 Oktober zu Weimar geboren. Seine ganze Jugenderziehung war für die Bühne bestimmt, seine musikalische Bildung verdankt er dem Unterricht von Ringenhagen in Berlin, dem Director der dortigen Singakademie. Lortzing betrat noch sehr jung die Bühne, zuerst in Düsseldorf und Aachen in den Jahren 1819 — 1822, und war dann bis 1826 Mitglied des Theaters in Köln. Er entwickelte sehr bald als Schauspieler und Sänger ein Talent, das sich über das Gewöhnliche erhob. Nach einem längeren Aufenthalt bei der Fürstlerischen Gesellschaft in Detmold und Pyrmont, ging er 1826 nach Leipzig, wo ihm ein regeres Kunstleben Ermunterung zu dem Entschluss gab, sich ausschliesslich der Musik und namentlich der Composition zu widmen. Neigung und richtige Erkenntniss seines Talents führten ihn an dem Gebiete der komischen Oper, einer Gattung, welche die deutschen Tonsetzer nach Dittersdorf vernachlässigt, die französischen hingegen zu einer hohen Stufe der Vollkommenheit gebracht hatten. Begabt mit dichterischem Talent fühlte er sehr wohl, wie sehr der Erfolg der Musik einer komischen Oper von der Handlung abhängig sei, und da ihm litterarische Bildung zur Seite stand, so entschloss er sich, die Texte zu seinen Opern selbst zu machen, wobei er in der Wahl der Stoffe und in der Bearbeitung derselben von der grossen Bühnenkenntniss unterstützt wurde, die er sich in seiner Schauspielerlaufbahn erworben hatte.

Da ein glücklicher Erfolg seine Bestrebungen krönte, so verliess er 1844 die Bühne und wurde Capellmeister des Leipziger Theaters. Diese Stelle bekleidete er ein Jahr lang, worauf er von 1845 bis 1849 die Direction des Orchesters am Theater an der Wien, das unter Pokorny's Leitung stand, führte. Im Jahre 1849 kehrte er nach Leipzig zurück und trat in seinen früheren Wirkungskreis wieder ein, den er jedoch im Mai des Jahres 1850 verliess, um einem Rufe als Capellmeister am Friedrich Wilhelmstädter Theater zu Berlin zu folgen. Dieses Theater ist ein Privatunternehmen des Herrn Deichmann, welches sich seit der kurzen Zeit seines Bestehens die Gunst des Publikums in hohem Grade erworben hat und mit dem ältern Institut ähnlicher Art, der Königstädter Bühne, glücklich wetteifert. Das Gebäude ist vom Architekten Tilo von Ende Oktobers bis zum 15. December vorigen Jahres unter Dach gebracht und wurde am 15. Mai dieses Jahres eröffnet. Es fasst 1600 Personen auf 1050 Sitz- und 550 Stehplätzen, bei der innern Ausstattung ist nichts gespart, um Alles zu erreichen, was Zierlichkeit, Bequemlichkeit und Pracht verlangen. Lortzing wurde vom Berliner Publikum mit grosser Auszeichnung aufgenommen und ist eine der Hauptstützen des Unterhaltungen. Seine liebenswürdige Persönlichkeit erwarb ihm sehr bald die ungetheilte Achtung und Liebe der Capelle; an seinem Geburtstage den 23. Oktober brachte ihm das Orchester- und Chorpersonal eine Morgenmusik, wobei ihm jenes einen silbernen Pokal und dieses einen schön verzierten Taktstock überreichte; am Abend war sein Dirigentenpult mit Blumen geschmückt.

Ausser mehrern Gelegenheitsarbeiten, die er in Wien erhielt, sind seine dramatischen Compositionen folgende:

1. Die beiden Schützen, geschrieben 1825, in Leipzig zum ersten Male aufgeführt 1836, 25 Februar.
2. Czar und Zimmermann, Leipzig 1837 den 22. December.
3. Caramo oder das Fischerstechen, Leipzig 1835 den 10. September.
4. Hans Sachs, Leipzig 1840 den 23. Juni.
5. Casanova, Leipzig 1841 den 31. December.
6. Der Wildschütz, Leipzig 1842 d. 21. Dec.
7. Undine, Hamburg, 1845 d. 24. April — Leipzig 1846 d. 4. März.
8. Der Waffenschmied, Wien 1846 d. 20. Mai (in Berlin 1830 im August auf Krolls Sommertheater!)
9. Zum Grossadmiral, Wien 1847 Oktober.
10. Regina — 1847 oder 1848 in Wien geschrieben, aber noch nicht aufgeführt.
11. Die Rolandsknappen, Wien 1848 im Mai.
12. Die Operprobe, Operette. Leipzig 1840.
13. Eine Berliner Grisette, Vaudeville von Stutz. Berlin 1850 im September.

Eine ernste Oper „Die Schatzkammer des Inka," wozu Robert Blum den Text geschrieben, soll er

nach den beiden Schützen" zwischen 1835 und 1837 componirt haben. Er scheint es aber gescheuet zu haben, dieselbe zur Aufführung zu bringen, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil er seinen entschiedenen Beruf für die komische Oper erkannte.

Sein Verdienst um diese kann nur von denen verkannt werden, die an jede Musikgattung einen und denselben Maassstab der Kritik legen und Alles verdammen, worin sich nicht musikalische Gelehrsamkeit und die Strebung nach dem Idealen zeigt. Dies ist freilich bei Lortzing nicht der Fall; der Ausdruck tiefer Gefühle und grosser Leidenschaften ist nicht seine Sache. Seine Sphäre ist das Reich der Wirklichkeit; wo er diese verlässt, verlässt ihn auch sein schöpferisches Talent, wie z. B. in der Undine, wo die Musik gegen die Poesie des duftigen Mährchens weit zurücksteht. Wo er aber darauf ausnimmt, Scenen des wirklichen Lebens zu schildern, da gelingt ihm das Anmuthige und Heitere und noch mehr das Humoristische und gemüthlich Komische, da versteht er mit voller Wahrheit Charaktere anzulegen, festzuhalten und objektiv zu zeichnen, und für die Mängel, welche sein gar zu schnelles Arbeiten mit sich führt, entschädigt das lobenswerthe und meist glückliche Streben, das rüstkräftige deutsche Element vorzugsweise zu wahren.

Londoner Briefe.

Nr. I.

November.

In Deutschland ein Concert zu besuchen, rechnete ich mir Jedesmal zu einem Genuss; hier in London ist es eine Arbeit, vor der man sich förmlich scheut und sie so lange hinausschiebt als nur eben möglich. Dies ist denn auch die Ursache, dass Sie erst jetzt einen Bericht von mir erhalten. Sie werden auch der Ursache fragen? Leben Sie längere Zeit hier und überzeugen einen Concertzettel, so finden Sie durchschnittlich Musikstücke, die Sie unzählige Male schon gehört, indem Neues selten vorkommt, wohlverstanden von grösseren Instrumentalwerken. Umfassende Gesangwerke gehören zu den grössten Seltenheiten, dagegen werden Sie völlig überschüttet mit Solostücken der heterogenen Art und die Zahl der Arien und Lieder ist so enorm, dass man den Consumo damit übertreiben konnte. Die pomphaft ausposaunten National Concerte sind nun in vollem Gange. In den Strassen Londons begegnen Sie grossen Wagen, drei Stock hoch, worauf mit ellenlangen Buchstaben steht, was Sie eine Viertelstunde weit lesen können: „*National Concerts*" — „*The Berlin Chorus, Mr. Balfe, Labitzky*". Dieses *Trifolium* soll als Attraction für das londoner musikliebende Publikum dienen. Bis heraus werden die Concerte stark besucht, wenigstens waren in den ersten stimmfähige Plätze sowohl in den Logen wie in den übrigen Theilen des Hauses voll besetzt. Die Auslagen dieser Concerte sind aber so enorm (nach mir von wohlunterrichteten Personen gemachten Angaben) 1200 Lst. wöchentlich, dass selbst bei jedesmal vollem Hause bei den niedrigen Eintrittspreisen kein Vortheil erzielt werden wird, und das zusammengebrachte Kapital von 25,000 Lst. wohl über die Hälfte und vielleicht ganz drauf gehen könnte, zumal ein gefährlicher Concurrent *Jullien* in diesem Monat ebenfalls seine „Promenaden Concerte" eröffnet, die denselben Charakter, wie die Nationalconcerte haben, mit der kleinen Abweichung, dass *Jullien* mehr Tanzmusik giebt, wofür sich wahrscheinlich auch mehr Zuhörer einfinden werden. Das Innere des „*Her Majesty Theatre*" ist für den frühern Besucher dieses Hauses zur Zeit der italienischen Oper kaum wieder zu erkennen. Das Parterre und der Platz der Sperrsitze erhöhet, die Abtheilungswände in den einzelnen Logen fort, die schweren seidenen Vorhänge in denselben mit ähnlichen von minder werthvollen Stoffen vertauscht. Die Plätze zur Zeit der Saison von der Elite der Aristokratie besetzt, füllen nun die Familien der Bourgoisie. Der eigentliche Saal, früher Sperrsitze und Parterre, wo der schwarze Frack und die weiße Halsbinde dominirte und die Glacé-Handschuhe nicht fehlen durften, ist jetzt zu einer Promenade umgeschaffen, wo man im Paletot mit dem Hut auf dem Kopf umherwandelt, plaudert, schäkert und sich *chacun à son goût* unterhält. Ein Freund von mir machte die Bemerkung, dass das Haus sicherlich einige Monate vor Eröffnung der italienischen Oper geräumt und gesäubert werden würde, bevor die Aristokratie ihre Sitze wieder einnimmt. Auf der Bühne ist das Orchester amphitheatralisch errichtet. An der Spitze desselben steht *Balfe* als Dirigent. Vorgeiger ist *Molique*. Ausserdem 10 erste und 16 zweite Geiger, 10 Bratschen, 10 Violoncelli, 10 Contrabässe, und die betreffenden Blasinstrumente. Im Ganzen 88 Personen. Die Mitglieder des Orchesters zählen zu den besten Künstlern und gehören den beiden italienischen Opern an. Mit solchen Mitteln waren gewiss die höchsten Leistungen zu erzielen, aber es fehlt an Zeit für die Proben. Jeden Abend mit Ausnahme des Sonntags Concert-

Digitized by Google

aufführungen, welche durchschnittlich von 8 bis 12 Uhr währen, und zu diesen wöchentlichen 6 Concerten werden nur zwei Orchesterproben, jede aber von mehr als 4stündiger Dauer, abgehalten. Da wird nun alles probirt, Symphonien, Ouverturen, Tänze und den Accompagnement zu den Solostücken. Das jedesmalige Programm zählt gewöhnlich 15 bis 18 Musikstücke, wovon 5 bis 6 *Da Capo* gemacht werden müssen, indem das Publikum sich das Recht nicht nehmen lässt, beziehl es einmal auf eine Wiederholung. Oft tritt eine Gegenpartei auf, die aus Rücksicht für die Anstrengung des Künstlers ihm die Wiederholung ersparen möchte, und es dauern solche Kämpfe mitunter Viertelstunden, bis sich die Parteien durch Unterhandlung einigen, damit der Zeitverlust nicht durch langer währt. Eröffnet werden die National-Concerte jedesmal mit einer Symphonie. Ich habe die *C moll*, *Eroica*, *Pastorale* und *F dur* von Beethoven, so wie die *C dur* (*Jupiter*) von Mozart, gehört. Die Ausführungen waren gut, die Nuancirungen ziemlich genau, jedoch wurde ich nicht erwärmt. Ich habe von minder bedeutenden Orchestern diese Symphonien in Deutschland spielen hören und sie machten mehr Eindruck auf mich, es war mehr ein Ganzes, mehr geistiges Element in der Ausführung. Noch bringe ich in Abrechnung die Umgebung. Während hier umhergewandelt, gepaudert und manch Geräusch jeglicher Art gemacht wird, herrscht im Deutschen Concertsaal die grösste Ruhe, so Andacht, sowohl für den Componisten als für die Aufführenden. Ouverturen wurden in beträchtlicher Zahl gegeben, namentlich von *Weber*, *Cherubini*, *Rossini* etc., deren Ausführung im Ganzen denen der Symphonien vorzuziehen ist. Als Solainstrument dominirte bisher die Violine. *Molique* spielte mehre Male und mit grossem Beifall. Seine Compositionen trägt er vollendet vor, und man freut sich einmal ein gediegenes Solostück, interessant gearbeitet und schön instrumentirt zu hören. Eine Fantasie über englische Nationallieder gefiel besonders, nur sind seine Compositionen für das hiesige Publikum etwas zu lang. Ausserdem spielten die Herren Sainton, Cooper, Blagrove sehr schön Soli von Vieuxtemps, Mendelssohn, Concerti für die Violine etc. Noch muss ich den Erfolg des jungen Deirhmann aus Hanover erwähnen, der in einer Fantasie von dr *Beriot*, welche für ihn besonders componirt, sich rauschenden Beifall erwarb. Da ich ihn seit mehren Jahren nicht gehört, so war ich erstaunt über die erworbene Vollendung. Hoffentlich wird er nach diesem Erfolg öfter auftreten und sich ihm eine schöne Carriere bereiten. Ein gelungener Vortrag von Ensemblespiel war das Septett von Beethoven. Von Pianoforte-Vorträgen ist bisher nur Hallé's Spiel zu erwähnen, welcher in klassischer Musik nicht genug zu bewundern ist. Ein eingezeichneter Flötenbläser und grosser Liebling des Publikums ist der Engländer Mr. Richardson, der aber in diesen Concerten nicht hören lässt. Als engagirte Solo-Sängerinnen sind die Damen Angri und Biancchini rühmlichst zu erwähnen. Beider Organ und Gesangbildung (italienische Schule) sind bedeutend. Ihnen die Arien von Bellini, Donizetti, Mercadante aufzuzählen, die man anhören muss, erlassen Sie mir gewiss.

Der englische Rubini, Mr. Sims Reeves, wird nach seinen Vorträgen jedesmal gerufen; auf diesen Tenor ist der Engländer als auf seinen Landsmann stolz. Grosseres ist nach neuen Ansichten als von einem Tenor anderer Nationen geleistet worden. Der Königlich Preussische Dom-Chor unter Leitung des Königl. Musik-Directors, Herrn Neithardt, reissen die Engländer zur Begeisterung hin und wahrlich mit Recht. Diese 35 Königl. Preuss. Sänger singen vortrefflich. Die Reinheit, Präzision, der bis ins kleinste übereinstimmende Vortrag sind bewunderungswürdig und haben mich wahrhaft entzückt. Ihre Motetten so wie sonstige Gesänge müssen jedesmal wiederholt werden und hier ist der Wiederholungsruf ein einstimmiger. Da kann man mit Stolz sagen, dass in christlicher Beziehung Preussen im Auslande Respekt einflösse, und dem neiber die stolze *Britannia* ihr Haupt darum beugt. Wie schön wäre es, wenn es in anderer Beziehung auch so wäre —! Doch diese *pia desiderata* machen mich ganz melancholisch, desshalb will ich mich rasch heitern Dingen zuwenden und Ihnen von Lahitzky erzählen. Dieser Nebenbuhler von Strauss ist eben hier für die National-Concerte gewonnen und componirt für die Freunde seiner Musikgattung Walzer, Polkas, Märsche und Galoppaden. Unter seiner Direction und in der Ausführung eines so bedeutenden Orchesters (sämmtliche Mitglieder sind verpflichtet ebenso wohl in den Tanzen mitzuspielen, als in den Symphonien) klingen diese Compositiönchen sehr hübsch und setzen im Stillen die Füsschen der schönen Engländerinnen in Bewegung. Ueber ihren Werth näher einzugehen wage ich nicht, da ich seit vielen Jahren nicht mehr tanze, und es der Zeit, als ich der Terpsichore noch huldigte, der langsame Walzer dem Hauptton summarhte. Eine jungst aufgeführte neue Symphonie von Taubert konnte ich

leider nicht mit anhören, hoffentlich wird sie wiederholt werden. Molique bringt nächstens auch eine an Gehör. Eine Neuigkeit zum Schlusse theile ich Ihnen mit, dass Jenny Lind in der nächsten Saison wieder hier sein wird und dass das Theater „*Drury Lane*" gemiethet sein soll, worin sie, oder vielmehr Mr. Barnum, Concerte veranstalten wird.

Dr. *Ferd. Rahles*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Paris, 3. November.

Am 30. Okt., Jahrestag der Beerdigung Chopin's fand in Paris in der *Madeleine*-Kirche unser der üblichen religiösen Feierlichkeit noch eine eigenthümlich nur heimlich rituelle. Der berühmte Cellist *Franchomme*, intimer Freund Chopin's, spielte Fragmente aus dessen Werken convertirend mit der Orgel. Diese Musik glich zwar sehr einem Potpourri, indessen müssen jene verschiedenen gleichsam in der Kirche heimwerdenden Rhapsodien lebhaft an den pittoresken Gemüthszustand des Verblichenen, die seinen zahlreich versammelten Verehrern so theuer war. Zugleich war man nicht gespannt, Cello und Orgel zusammen zu hören, und noch dazu *Franchomme* und ein Cello von *Stradivarius* und *Lefebure* (zwar in Deutschland nicht bekannt, aber in reiner Art doch bekundend), und eine Orgel von *Cavaille-Coll*. Deutschen Lesern ist hiesiger Ton und hin von ihm neu ausgeführten Ideen in der Orgelbaukunst noch wenig bekannt, und es dürfte denselben wohl interessiren einige Vergleiche zwischen dem Cello und diesem neuen Orgelwerke zu hören. Im Ganzen passen beide Instrumente nicht zusammen; das Cello behielt neben dieser Orgel immer einen etwas rauhen Ton, der Oboe wurde angenehm gemischt, wenn die Orgel das vorher vom Cello vorgetragene Motiv wiederaufnahm, ja sogar, wenn gleichzeitig Oboe und Orgel ertönen wird, der Ao- und Abschwellen der Töne bei Tremulanten und die ganze Melodien-Anbruch waren auf die Orgel unendlich mehr ach effectvoller. Natürlich erscheint diese Orgel bei dieser Gelegenheit als ein neues noch wenig bekanntes Instrument, der aber nach dem Willen seiner Dirigenten sogleich wieder exclusiven Orgel werden kann, und dadurch unstreitig das Vollkommenste bietet, was hier jetzt in diesem Fache dagewesen ist. (?)

Die Proben der neuen Auber'schen Oper „*L'enfant prodigue*" werden eifrig gehalten, aber auf Verzögerungen und kleine Indiskretionen ist man beschränkt bis zu den Aufführungen. Indessen wird ein unterhaltender Nicht-Erfolg eines mit reicher Sängerfülle eingeübten und so viel Pracht ausgestatteten Oper aus Scribe und Auber etwas Unerhörter und quasi Unmöglicher —? Die Philharmonische Gesellschaft unter Berlioz hat seinen ihr ersten Concert gegeben; interessant darin war ein „*Chœur des Chérubins*" ohne Begleitung, nur den Orgelpunkt der Kaiserl. Capelle zu Petersburg. Die Gesellschaft sieht dazu noch nicht solid da, eifrigen Mitglieder der Ansicht, daß Berlioz Musik zu sehr dominirt, wohingegen Hiller Andere durch das Uebergewicht dem Publikum vorenthalten bleibt. Ueber die herannahende Saison nur Conjecturen. — Wird der „*enfant prodigue*" ein *enfant idéal* der Publikum, so wird er der Central-Punkt des Winters sein. — Die italienische Oper hat einen schweren Stand, trotz Sontag, Lumley, und Anderer schon so lang bekannten Namen — dort muss eine neue Comet entdeckt werden, nur ein grosser neuer Compositeur oder Sänger kann da retten. — *N.*

Gustav Schwab, der Sagensänger, ist in der Nacht vom 3. auf den 4. November gestorben. Er war d. 18. Juni 1792 geboren.

In Wien hat der Violinist Hellmesberger, Mitglied der k. k. Kapelle, in einem Beethoven-Concert Beethoven's grosses Concert für die Violine vor einem zahlreich besetzten Hause mit unverkennbarem Beifall vorgetragen. Es scheint, die Lehre der Geschmacks des Publikums fängt wieder an der Oeffentlichkeit Concertmusik für Virtuosen aufrecht zu erhalten, wenn nur die Virtuosen selbst diese Richtung unterstützen.

Der Pianist Julius Schulhoff ist geboren zu Prag am 2. August 1825. Sein erster Lehrer im Klavierspiel war Kreh, der ihn dann brachte, dass er schon in seinem 8. Jahre öffentlich spielte. Die weitere Unterricht ertheilte ihm eine Zeitlang Tedesco, und dann übernahm W. Tomaschek seine Ausbildung. Im Jahre 1841 reiste das junge Künstler nach Paris auf dem Wege dahin spielte er in Dresden, Wurzen und einigen andern Städten mit Beifall. In Paris lebte er mehrere Jahre in Zurückgezogenheit seinen musikalischen Studien. Zufällig wurde er mit Chopin bekannt, der voll Anerkennung seines Talents sein öffentliches Auftreten vermittelte. Hierauf bereiste er der nördlichen Frankreich, Spanien und England und fand überall glänzenden Anklang. Vergangen Winter kam er auch Deutschland zu sich, wo er noch wenig bekannt war. Seine Concerte zu Wien, Leipzig und Dresden (zuletzt am 9. November) haben ihm einen ausgezeichneten Platz unter den Virtuosen-Berühmtheiten der Gegenwart gesichert.

Aus Holland erhält man nun: Wir haben hier gegenwärtig einen ganz eigenthümlichen musikalischen Genuss durch die Kirchenconcerte, welche bei hiesigem Tonsetzer F. Beliche aus Berlin im Verein mit dem Solo-Flötisten F. Bogaertschek von hier Kapelle im Haag und mit unseren besten Organisten giebt. Das erste dieser Concerte fand am 1. November zu Rymegen statt. Abends in der Stadtkirche. Die dortige Orgel ist *D. W. Dykhuyzen*, ein Schüler von Dr. Fr. Schneider in Dessau. Es trug Compositionen von J. S. Bach, Fr. Schneider und eine Sonate von A. G. Müller mit bewährter Meisterschaft vor. In Fortsetzung Gesangsweise für die Flöte und einem Solo von Kalkbrenner unterstützten die sanften Register der Orgel den schönen vollen Ton Bogaertschek's. Von Herrn Oulrich hörten wir einen Choral mit Variationen von A. W. Bach, ein Adagio von Vater Dykhuyzen und eine Pastorale von Beicke. — Alles für Posaune und Orgel. Der Concert war zahlreich besucht und gewährte einen durchweg edeln und echt kirchlichen Genuss. Am 5. Nov. gaben die beiden Künstler zu Utrecht in der Bunkerkirche ein Concert, unterstützt von dem Domorganisten Herrn W. J. F. *Nieuwenhuyzen* — ähnlich wie in Rymegen in der Kirche zu Fremm und Abends in der Stadtkirche zu Vreeldenburg am 8. zu Woerden. Herr *Nieuwenhuyzen* ist ein ausgezeichneter Virtuose auf seinem Instrument, wer es durch Aufführung hierzischer Stücke von Bach und Mendelssohn bewies, auch improvisirt er recht tüchtig. Den 10. Nachm. hörten wir Hrn. Beliche zu Amsterdam im Saal Eurosie, wo er Vortrag einer Fantasie über C. Kreutzer's „Ein Schiffe hab ich" und einer Romanze von Spohr zuversichtlich sprach. In Gouda (am 12.) und zu Arnheim (am 14.) Kirchenconcert, in Kourlem am 15. Am nächsten sich hier Erwartungen auf ein Concert in der Remonstrantenkirche zu Amsterdam am 26. d. M. gespannt, wo unser trefflicher aus Fyhen den fremden Künstlern als Organist zur Seite stehen wird.

Digitized by Google

Am 1 Novbr kam zu Cöln ein neues Oratorium „Ruth" von dem in der musikalischen Welt rühmlichst bekannten Organisten Sieben zum ersten Male unter Leitung der Componisten in der dortigen schönen, glänzend erleuchteten Stadtkirche zur Aufführung. Die Chöre waren von dem Gesangverein sorgfältig eingeübt und die präzise Ausführung derselben zeugte von der lebendigen Theilnahme aller Mitwirkenden. Die Solo waren besonders gut bereitet und wurden mit Geschmack vorgetragen, so dass die ganze Aufführung einen herrlichen Genuss darbot und zum gelungenen zu nennen war.

Was die Tondichtung betrifft, so ist besonders hervorzuheben, dass in derselben der Grundgedanke, den das biblische Urtheil enthält, mit Begeisterung und Wärme das Gefühl aufgefasst und wiedergegeben ist. Dazu zeugen die meisten Solostücke, mehrfache Chöre der Engel und der Höllengeister, und ganz besonders einige Terzette, welche als die Glanzpunkte des Ganzen anzusehen sind.

Möchte doch der Componist recht bald einen Verleger zu dem Manuscripte dieses gediegenen Tongemäldes finden, damit es auch an andern Orten den Genuss gewähren könne, den Referent versprechen zu dürfen sich berechtigt hält, und die Anerkennung finden möge, die es in der That verdient. Schliesslich wird bemerkt, dass der ganze Ertrag für Schleswig-Holstein Bestimmt war. A.

Pränumerations-Anzeige.

Den oft geäusserten Wünschen und Bedürfnissen jedes zahlreichen Publikums, welches das Clavierspiel als angenehme Erholung und anständige Unterhaltung ehrt, ohne daher nach Virtuosität, musikalischer Gelehrsamkeit oder Ruhm zu streben, glaubte der unterzeichnete Verlagshandlung durch Herausgabe eines **neuen musikalischen Wochenblattes** für das Jahr 1850 zu begegnen. Dasselbe bietet bei sehr mannigfaltigem Inhalte den Liebhabern, welche ernstere, grosse Compositionen nicht studiren wollen, eine Reihe angenehmer interessanter Musikstücke von kleinerem Umfange im leichteren und beliebten Style, von verschiedenen Meistern componirt, zur Unterhaltung dar, welche sie besonders mit **meinem** Tonschöpfungen bekannt, und bringt (unter originellen Rondo's, charakteristischen Tonstücken, Tänzen, Märschen) zwanglos Motive von beliebten neuen Werken in verschiedener Bearbeitung, auch sowohl Stücke zu **vier** Händen. Es führt den Titel:

Musikalischer Telegraph

für das

PIANOFORTE.

Wochenblatt für das Jahr 1850.

Alle Samstage vom 5 Januar 1850 an erscheinen regelmässig ein Bogen von vier Seiten im gewöhnlichen Musikformate, sauber gestochen und gedruckt. Der Pränumerations-Preis auf den ganzen Jahrgang von 52 Nummern beträgt nur

vier Gulden Conv. Münze (2 Thaler 20 Silbergroschen.)

Nach Erscheinen der letzten Nummer wird der erhöhete Ladenpreis von acht Fl. C. M. (4 Thaler 10 Silbergroschen) eintreten, einzeln aber kostet jede Nummer 15 kr. C. M. (5 Silbergroschen).

Die Mitwirkung mehrerer beliebter Tonsetzer, die sorgfältigste Wahl anschmiegsamer Stücke und der ausserordentlich niedrige Pränumerations-Preis haben dieser Sammlung allgemeinen Theilnahme und Anerkennung erworben.

Pränumeration wird bei mir und in allen Buch- und Musikalienhandlungen angenommen.

Wien am 1. Oktober 1850.

Carl Haslinger, quondam Tobias,
k. k. Hof- und pro. Kunst- und Musikalienhändler.

Die zum **20. November** erscheint in meinem Verlage:

Czerny, C., Album élégant. Morceaux mélodieux pour le Piano. Op. 804. Abth. 2. Zweiter Jahrgang. 1 Thlr.

Der vortrefflichen Inhalt und gefälligen Ausstattung wird dasselbe jedem Clavierspieler eine willkommene Bescherung sein, ohne schwer zu sein, sind die Stücke bei hoher, und reich an Melodie. Sehr passend würde sich das Album zu einem Festgeschenk eignen.

Vom vorigjährigen Jahrgang, der mit so vielem Beifall Overall aufgenommen worden, ist noch eine geringe Anzahl Exemplare vorräthig und sind solche à 1½ Thlr. durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen.

Demnächst erscheinen ferner in meinem Verlage:

Czerny, C., grande Collection de nouvelles Etudes de Perfection pour le Piano. Deux Livres progressif. Liv. 3.

Eschmann, C., „Was einem so in der Dämmerung einfällt" 12 charakteristische Tonbilder für das Pianoforte. 8 Werk.
Heft 1. Erinnerung an Fr. Chopin — An Sie — Vesper.
„ 2. Nachtfalter — Salon Etude — Geistliches Lied.

Reinecke, C., 4 Fantasiestücke für Pianoforte und Violine. Op. 22. 2 Hefte.

Cassel, 11. Novbr. 1850.

C. Luckhardt, Musikhandlung.

Bei **Edm. Stoll in Leipzig** ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

	Sgr
Brunner, C. T. Op. 172. Musikalischer Blumengarten. Eine Sammlung leichter und gefälliger Pianofortestücke, Rondo's, Variat., Märsche, Tänze f. das Pianoforte. Heft 1 — 4, à Heft	10
Hayes, Ch., Op. 135. Nocturno sentimental p. Piano	20
— Op. 130. Valse brillante de Concert p. Piano.	25
Neithardt, A., Op. 141. 3 Lieder für 1 Singst. mit Pianoforte	15
Oesten, Th., Op. 51. Tanzkränzchen. Eine Reihe leichter Tänze mit Fingersatz zum Gebrauch für Anfänger für Pianoforte.	10

Für kleinere Singchöre.

Neithardt, A., Op. 140. Der 44. und 18. Psalm f. Sopran, Alt, Tenor und Bass, Part. und Stimmen. (Die Stimmen sind auch apart à 5 Sgr. zu haben.)	35

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von H. Schlesinger. Druck von J. P. Bachem, Kgl. Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro 22. **Cöln**, den 30. November 1850 **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Deutscher Text der Messe.

Die musikalische Literatur besitzt eine Menge von trefflichen Compositionen im Fache der katholischen Kirchenmusik. Da dieser Schatz aber für die protestantische Kirche, und für eine Menge von katholischen Gemeinden, welche keine Kirchengesangchöre haben, so gut wie begraben liegt, so hat man schon öfter versucht, jenen Compositionen ein Gewand umzuhängen, mit welchem sie im Concertsaal vorgeführt werden konnten, um durch für alle diejenigen Musikfreunde zu Gehör gebracht zu werden, die sonst keine Gelegenheit haben, Kirchenmusik in der Kirche zu hören. So sind manche Compositionen von Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven u. s. w. durch mit deutschen Texten unter den ursprünglich lateinischen herausgegeben worden und man führt sie als Hymnen oder wie Theile von Oratorien in Concerten auf.

Dagegen lässt sich auch nichts einwenden, wenn man nicht von Vorurtheilen befangen ist. Ist dies letztere der Fall, so erzeugt das freilich den sehr gewöhnlichen Ausspruch: „die Kirchenmusik gehört nicht in den weltlichen Saal." Solcher Ansicht kann man nur erwiedern: „weil eure Kirchenmusik so weltlich geworden ist, dass die Kirche, wenn jene in ihr erklingt, wie ein Concertsaal erscheint, so wendet ihr euch wohl verstatten müssen, das üppige Gewächs dann und wann wieder auf den Boden zu verpflanzen, dem es entsprossen ist."

Es ist aber ein anderer Uebelstand mit der Sache verbunden, der nicht das Vorurtheil und überhaupt etwas Aeusseres, sondern das Innere, das Musikalische betrifft, der nicht die Kirche, sondern die Kunst angeht. Es ist dies das Mißverhältniss, in welchem so häufig die deutschen Textbearbeitungen zu der gegebenen Musik stehen. Die Bearbeiter bestreben sich wohl, dem Inhalt nach Würdiges in möglichst vollendeter dichterischer Form an die Stelle des lateinischen Textes zu setzen, allein sie tragen dabei in der Regel nur den allgemeinen Charakter des betreffenden Stücks Rechnung, nicht den besonderen Absichten, welche der Componist an jeder Stelle und bei jedem musikalischen Ausdruck der Worte gehabt hat. So kommt denn nur allzuoft ein Mangel an Uebereinstimmung des Textes mit der Musik, ja ein auffälliges Verkehren der musikalischen Wahrheit vor, welches den Genuss stört, das Urtheil irrt und vor Allem eine schreiende Ungerechtigkeit gegen den Componisten ist, dessen Intentionen durch dergleichen Dissonanzen zwischen Wort und Ton in ganz verkehrtem Lichte erscheinen.

Wir wählen zum Beweis die Umarbeitung des Textes der *C dur* Messe von Beethoven Op. 86 durch Fr. Rochlitz zu drei Hymnen in der Ausgabe von Breitkopf und Härtel. Bei aller dichterischen und religiösen Fühlung dieses deutschen Textes, welcher in der Weise Klopstocks gehalten ist, müssen wir doch das Ganze für eine verfehlte Arbeit erklären, weil eben der Dichter mehr an sein Werk, als an die Beethovensche Musik gedacht hat. Und durch war Rochlitz Musiker! Gleich in der ersten Nummer (wir citiren nach dem Klavierauszug) passt „der Weltenbeherrscher, der Allgewaltige" nicht zu dem Geist des *Kyrie eleison*, und wenn man allenfalls S. 2 auf das *diminuendo* und *pianissimo* der Modulation nach *E-dur* die Worte: „(neuenzher) ist deine Macht" fallen, und auf das *crescendo* und *fortissimo* des steigenden Hülferufs anstatt das „Erbarme Dich Christus!" es gar heisst: „Wir stammeln mit Kinder-

fallen" — so wird dadurch Beethovens Musik zur Carricatur. Das so oft wiederholte undeutsche „anbeten wir" wollen wir nicht einmal besonders in Anschlag bringen.

Im *Gloria* kommen S. 8 auf den starken Schlägen des *tutti* nach *pater omnipotens* die Worte „Nährt ihn (den Wurmstich) im Frühlingsfirbt" und nach *Jesu Christe ff.* „nährt und stillt sie" (nämlich die Thronen) — auf *miserere* „sch' zu fernel" — auf das *fugato: cum sancto spiritu in gloriam Dei patris*, nach im *fortissimo* der Schluss: „Gott ist die Liebe".

Im *Credo* lässt Beethoven (S. 21) mit grosser Wirkung die Worte *Deum de Deo, lumen de lumine* den Tenor, Alt, Sopran und Bass einander abschneiden, alles *f.* — dagegen Berlitz: Tenor „Wenn Du die Fülle" Alt „Deiner Erbarmungen" Sopran „mir in die Seele" Bass „mir in die Seele strömst" — was geradezu lächerlich wird, zumal wenn nun im *unisono ff.* steht *Deum verum de Deo vero* nun ein „O drum dämmert ein Strahl von Deiner (Natur) Herrlichkeit u. s. w." überrascht. Eben so wenig lassen sich die Worte „dass näher dass nähner" (mir strahlen das Licht) mit den Noten auf *descendit de coelis*, und „dass schwinden, was hemmt den inneren Flug, die dunklen Schatten" mit der Musik zu *qui propter nos homines* etc. in Einklang bringen. Noch schlimmer auf *crucifixus*: „und Verlangen glüht in meinem innern mich zu ihm emporzuschwingen, dem Uebersehnlichen," wo die Musik absteigt in der Scala und vom *Forte* zum *piano* zu irgend einer zu den hinsterbenden Tönen auf *passus et sepultus est*: „fühl' ich, dass unser Geschlechts wir sind!" Den Eintritt des *Tutti ff.* auf *qui locutus est per prophetas* parodirt der deutsche Text durch: „die geheimnissvoll durch das Dunkle" u. s. w.!

Wir sind der Meinung, dass es bei dergleichen Bearbeitungen vor allen Dingen darauf ankommt, jeder Intention des Componisten ihr Recht werden zu lassen: poetischen Farben, metrischen Form, Reim und Allem was dahin gehört, müssen aufgeopfert werden, wenn ihre Durchführung mit dem musikalischen Ausdruck in Conflict kommt. Dieser, der musikalische Ausdruck mit Allem was ihm anzeigt, melodischen Auf- und Abziehen, rhythmischer Gestaltung und dynamischer Schattirung durch stark und schwach und ihre Abstufungen, muss der allein gebieten für die Arbeit sein, wenn sie bei verändertem Text diejenige Wirkung der Musik stärke nicht zerstören will, welche sich der Componist gedacht hat.

Dies durch Unterlegen eines neu gedichteten Textes zu erreichen, ist ausserordentlich schwierig und fast unmöglich. Es bleibt also nichts andres übrig, als eine so viel als möglich wortliche Uebersetzung des Textes der fremden Sprache, eine also der Interlinearbibel, welche nicht nur den Sinn des Worts wiedergiebt, sondern sich auch genau der Musik in allen ihren erwähnten Beziehungen anschmiegt.

Für diejenigen, die den ursprünglichen Text der Messe, (wobei wir für Erste stehen bleiben) bei einer solchen Uebersetzung vorzuziehen und durch so manche herrliche Composition dieser Gattung unterscheidend zu Gehör bringen wollen, folgt hier der Versuch einer solchen Uebersetzung, welche mit unbedeutenden Abweichungen, die musikalisch gar nicht in Betracht kommen, dem Grundtext Sylbe für Sylbe folgt und jedem Accent, Tonfall, Rhythmus u. s. w. berücksichtigt. Dieser deutsche Text ist zu jeder Messe zu benutzen, es ist dabei nicht blosse irgend eine bestimmte Composition ins Auge genommen, geprüft ist er an den beiden Messen von Beethoven, und da er auch zu der *D dur* Messe passt, so wird er sich wohl leicht jeder andern fügen. Kennern wird es nicht entgehen, dass auch auf die Sorgfältigkeit und die Vollständigkeit der Vokale Rücksicht genommen worden ist.

Kyrie

Kyrie! Christe, Christe, Christe, Christe!
Ewiger! erbarme Dich! Christus, erbarme Dich!1)

Gloria

Gloria in excelsis Deo et in terra pax
Ehre sei Gott in der Höhe und auf Erden Frie-

ho- mini- bus bo- nae vo- luntatis! Lau- da-
de den) Sinnlichen und ein Wohlgefallen! Dich prei-

mus te, be- ne- dicimus te, ad- o- ra- mus
sen wir, und dich ehren wir, tief im Staub vor

1) Wo dieses Kyrieleis komponirt ist, „erbarm Dich".
2) Wo im deutschen Text zwei Sylben gespannt gebraucht sind, wie z. B. er er rein, da werden die zwei Noten derselben zu Einer Silbe des deutschen Textes gebordon gesorgen.

Wo hingegen im deutschen Text zwei Sylben gespannt gebraucht sind, da wird eine Viertelnote zu zwei Achteln u. s. w. gemacht, z. B. am

te, glorifica mus te!
Dir, Hallelujah dem Herrn!

Gra-ti-as a- gi- mus tibi propter magnam glo-
Danksagen wir dir ob der grossen Herr-

ri- am tu-am! Domine De- us, rex cae-les tis,
lichkeit Gottes! Ewiger Herrgott, Himmelskönig,

Pa- ter om-ni-potens! Do- mi- ne fi- li
Herrgott Vater allmächtiger! Herr, Gottes Sohn,

unig-ni- te, Je-su Chris te, Domine De- us,
eingeborner, Jesus Christus, Ewiger Herrgott,

Ag- nus Dei, fi-li- us patris!
O Lamm Gottes, Sohn des Vaters!

Qui tol- lis pec- ca- ta mun di, mi- se-re-
Du trägst je der Menschheit Sünden, erb erbarm'

re no-bis! Suscipe de-pre-ca-ti- o-nem nostram,
dich unser! Hörn mild unserer Bitte heisern Fürbn,

qui se-des ad dex-te- ram patris, mi- se- re- re
Du sitzest zur Rechten des Vaters, sich erbarm dich

nobis!
unser! [1])

Quo- ni- am tu solus sanctus, tu solus Do- mi-
Denn Du bist alleinig heilig, alleinig Herr der

nus, tu solus al- tis- si- mus, Jesu Christe! Cum
Welt, alleinig der höchste Dr, Jesus Christus! Mit

sanc- to spi-ri- tu in glo- ri- am De i
Gott dem heiligen Geist zur Herrlichkeit [2]) Gott des

patris Amen!
Vaters Amen!

Credo.

Cre-do in unum Deum, patrem om-ni- po- ten
Glaube [3]) an Einen Gott, an den allmächtigen Va-

tem, fac- to- rem coe- li et terrae, vi-si- bi- li-
ter, den Schöpfer Himmels und Erden, aller sichtba-

um om- ni- um et in vi-si-bi-li- um, et
ren Schöpfungen und der unsichtbarer Welt, und

in unum do mi-num Jesum Christum, filium Dei
an Einen Heiland Jesus Christus, Sohn Gottes den

u- ni-ge-ni-tum, et ex pa-tre na- tum ante
ein geborenen, und vom Vater er-zeugten vor

omnia sae- cu- la, Deum de Deo, lumen de lumine,
aller Zeit Beginn, Gott von Gotte, Licht von Lichte,

De um ve-rum de De o ve-ro ge- ni-tum,
wahre Gottheit vom wahren Gotte selbst erzeugt,

non fac-tum, con-sub- stanti- a- lem patris,
nicht erschaffen, gleiches Wesens mit dem Vater [1]),

per quem om-ni- a fac-ta sunt, qui propter nos ho mi-
durch den Alles geschaffen ist, der wegen uns Men-

nes et propter nostram sa- lu- tem descen- dit de
schen und wegen unserer Erlösung herabstieg vom

coe-lis.
Himmel

Et in- car- na- tus est de Spi ri tu sancto ex
Und der empfangen ist vom heiligen Geiste von

Maria virgine, et ho- mo fac- tus est,
Maria der Jungfrau, und Mensch geworden ist [2]),

cru- ci- fi xus e- ti- am pro no- bis sub Pontio
auch gestorben ist für uns am Kreuze vor Pontius

Pilato, pas- sus, et sepul-tus est.
Pilatus, erbmachvoll, und begraben ward.

Et re sur rexit ter ti- a die se cundum scrip-
Und auferstanden am dritten Tage vom Tode zum

turas, et ascendit in coe-lum, sedet ad dex
Leben, und gefahren ger Himmel, sitzet zur Rech-

te- ram patris, et i- te rum ven- ju- rus est
ten des Vaters, von dannen es wird kommen in

cum glo- ri a iu- di- ca- re vi-vos et
der Herrlichkeit [3]) um zu richten, die lebe n und ge-

mor tu- os, cuius reg ni non e- rit fi nis.
storben sind; seines Reiches wird nie ein Ende.

Et in Spiritum sanc-tum dominum et vi-
Und an den heiligen Geist der ewigen, der Le-

vi- fi can-tem, qui ex pa-tre fi- li- oque
bendmachet, der von Vater und Sohn zugleich

pro-ce-dit, qui cum patre et fi- li o si- mul
hervorgeht, der mit Vater und Sohne zugleich an-

1) Wie der Componist ein *e* oder *ah* dem *miserere* vorgesetzt hat, wie z. B. Beethoven in der grossen *D-dur* Messe, setzen man im deutschen Text „Herr, sich erbarm Dich."
2) Oder „Gloria."
3) Wo die Composition einen Auftakt erlaubt, kann man ihn zusetzen und dann schreiben „Ich glaube."

1) Oder „wesenhaftig gleich dem Vater."
2) Oder „worden ist", wenn vielleicht *factus est* Pausen sind.
3) Oder „und wiederum wird kommen er in Herrlichkeit", wenn in der Musik das *cum gloria venturus est* durch Pausen getrennt ist.

ad-o ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur, qui lo-
betungswürdig mit ihm verherrlicht wrrde, der ge-

cutus est per prophetas! Et in unum sanctam
redet hat durch Propheten! Und an Eine heilige

ca-tholicam et apostolicam ecclesiam confiteor
und allgemeine christ- lirhe Kir- che, bekenne

u-num baptisma in re mis-si-onem prr ca-la-rum:
Eine Taufe zur Vergebung aller unserer Sunden

et exspecto resurrec-ti-o-nem mor-tu-o-rum et
und erwarte eine Auferstehung von den Todten und

vitam ven-tori saecu-li. Amen!
künftigen Leben ewiglich Amen!

Sanctus.

Sanctus dominus Dr-us Sabaoth! Plr-ni sunt
Heilig, ewiger Herr Gott Zebaoth! Himmel und

coeli et ter-ra glo-ri-a tu-a! Osanna in
Erde sind voll der Herrlichkeit Gottes! Hosanna in

ex-celsis!
der Höhe!

Benedictus.

Be-nedictus qui ve-nit in no-mi-ne Domini!
Sei gesegnet, du kommst im Namen des Ewigen!

Osan-na in ex-celsis!
Hosanna in der Höhe!

Agnus Dei.

Ag-nus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta
(O) Lamm Gottes, du trägst in der Menschheit

mun-di: mi-se-re-re, mi-se-re-re nobis! Do-
Sunden, sch erbarme, sch erbarme dich unser! Gieb

na nobis pacem!
uns Seelenfrieden!

Biographisches über lebende Künstler.

4. Siegfried Saloman.

Dieser Componist ist im Jahre 1816 zu Tondern in Nord Schleswig geboren, hat eine vorzügliche Erziehung genossen und seine musikalische Studien hauptsächlich bei dem Veteranen Fr. Schneider in Dessau gemacht. Indessen hat er sich nicht der Richtung des Kirchen- und Oratorienstils hingegeben, sondern sich der dramatischen Musik zugewandt, ein Entschluss den wir durchaus billigen, indem die Oper allein das wahre Feld der Saat für den Componisten unserer Zeit ist. Saloman trat in Kopenhagen zuerst mit grossern Arbeiten auf, nachdem er durch durch für die Wissenschaft seiner Kunst eine öffentliche Wirksamkeit versucht hatte, wozu ihn seine literarische Bildung vollkommen befähigt. Er hielt mit Beifall Vorlesungen über die Theorie der Musik. Im Jahre 1844 brachte er in der dänischen Residenz seine Oper „Tordenskjold" und bald darauf eine zweite „Die Herzensgaben" zur Aufführung, im Jahre 1846 wurde „Das Diamantkreuz" zum ersten Male, ebenfalls in Kopenhagen, gegeben und erhielt dort grossen Beifall. In Deutschland ist von den genannten Opern nur die letztere bekannt geworden und hat namentlich in Berlin Erfolg gehabt.

Seitdem hat er bei seinem Aufenthalt in Deutschland in dem laufenden Jahre zwei neue dramatische Compositionen die eine zu Leipzig, die andere zu Weimar zur Aufführung gebracht, beide mit geringem Erfolg. Die erste ist die Musik zu einem dreiaktigen melodramatischen Märchen „Die Schwestern auf dem Klosterhofe oder die Goldspinnerinnen", die Leipziger Kritik fand die Composition sehr kalt, die Handlung ohne Interesse.

In Weimar führte er unter eigener Leitung am 12. Juni d. J. die einaktige Oper „Das Corps der Rache" auf. Dieser Titel lässt auf ein heroisches Sujet schliessen, allein dem ist nicht also. Das „Corps der Rache" ist der Titel der neuesten Oper eines fingirten italienischen Componisten, so ein Meisterstück à la *Verdi*, welches in Paris das Ereigniss des Tages bildet. Mathilde, eine junge Wittwe, die auf dem Lande wohnt, ist untröstlich, dass sie keine Note davon zu Gesicht bekommen kann. Da führt ein Uebungsmanöver ihren Anbeter, einen Kavalleriecapitän, auf ihr Gut, er hat den erschnten Klavierauszug bei seinem Gepäck — Entzücken! Man probirt sogleich ein grosses Finale, welches eine lächerliche Caricatur des Verdi'schen Stils sein soll. Die Ersteinung des Generals stört die Partie — allerlei Verlegenheiten — Vergehen gegen den Dienst — endlich Gnade vor Recht, der Kapitän erhält Urlaub bis zu seiner Hochzeit mit Mathilde. Der Text ist von Kalisch — Vom weimarischen Hofe erhielt Saloman werthvolle Zeichen der Anerkennung; das Publikum blieb kalt. In Frankfurt am Main kam die beabsichtigte Aufführung nicht zu Stande. Der Gedanke, durch die Musik die Musik zu persiflriren ist für eine komische Oper so übel nicht; in dem Fall müssten jedoch die ernstlich ge-

meinten Musikstücke in einem so reinen und geschmackvollen Stil geschrieben sein, dass sie die Berechtigung des Componisten zur Persiflage des Herrn Collegen recht klar machten. Vergleichen wir aber Mathilden's Romanze, das einzige was uns von der Operette gedruckt zu Gesicht gekommen, so kommt uns dieses Musikstück mit seinen Seltsamen Sprüngen der Singstimme über zwei Octaven hinweg und seiner Figuren- und Triller-Mosaik ebenfalls wie eine Caricatur vor.

Am 19 September hat sich S. Salomon mit der schwedischen Sängerin Henriette Nissen vermählt und das Künstlerpaar befindet sich gegenwärtig auf einer Kunstreise in Russland.

---

5. Alois Ander.

Vor ungefähr sieben Jahren gab es in der Residenz Wien einen jungen Magistratshermten, Sohn eines Schullehrers in Böhmen. Neigung für die Bühne, und besonders für die Musik, so wie die geringen Aussichten, welche eine Beamtenkarriere bietet, machten den Wunsch in ihm rege, das Theater zu betreten. Eine angenehme Tenorstimme wies ihn nur Oper. Der verewigte Otto Nicolai, welcher zu jener Zeit an der Spitze der Kapelle des Hofoperntheaters in Wien stand, und Heinrich Proch erklärten die Stimme des jungen Mannes jedoch selbst für eine Wirksamkeit im Chore für zu nebedeutend. Betrübt über den Fehlschlag seiner Hoffnungen kehrte derselbe zum Aktentisch zurück, ein Jahresgehalt von 300 Gulden C. M. war ein magerer Trostes. Um der Neigung für Musik Nahrung zu gewähren, wirkte der junge Mann als Quartettsänger in öffentlichen und Privatzirkeln mit. Seine schöne Stimme machte bald Aufsehen, so dass er sich zwei Jahre später als Tenorist am Hofoperntheater mit einem Jahresgehalt von 1800 Gulden C. M. engagirt sah. Diese plötzliche glückliche Veränderung seiner Lebensverhältnisse brachte den jungen Künstler selbst nicht aus der Bahn. Liebe zur Musik und Eifer für seine Fortbildung haben ihn bis jetzt unangetastet geleitet. Im Anfange seiner Laufbahn hatte er mit vielen Widerwärtigkeiten zu kämpfen; besonders stand ihm ein fehlerhafter Ansatz der Mittellinie der Art entgegen, dass dadurch auch sein erstes Gastspiel in Dresden mit einem einmaligen Auftreten (Genuovo) beendet war. Durch nichts zurückgeschreckt, gelang es unserm Künstler dennoch, seine Fehler zu beseitigen. Der Componist des „Stradella" bestimmte deshalb die Hauptpartie dieser Oper für ihn, in welcher er in dem musikliebenden Wien ungemeinen Sensation machte. Allein alte Rollenmanipule, Kabale u. s. w. verhinderten das weitere Emporkommen des Künstlers, so dass wohl Jahr und Tag der Stradella und der Arthur in „Die Puritaner" die einzigen Partien blieben, welche man ihm übertrug. Erst nach den Oktoberereignissen des Jahres 1848 gelang es dem Künstler sich vollkommen Bahn zu brechen. Schreiber dieses hörte ihn zu jener Zeit, die schwankenden Verhältnisse des Hofoperntheaters, dessen Mitglieder damals bei einem mässigen Zuschusse auf Theilung spielten, hatten es damals andern Theatern möglich gemacht, den Künstler zu mässigen Bedingungen zu gewinnen. Als sich diese Verhältnisse unter der unmittelbaren Direktion des Hrn. von Holbein wieder konsolidirt hatten, wurde der Künstler mit einem Gehalt von 6000 Gulden engagirt. Er machte in der Gunst des Publikums einmalsein Fortschritte, die seine Ernennung zum k. k. Kammersänger und einen Jahrgehalt von 9000 Gulden zur Folge hatten. In jüngster Zeit hat der Künstler unter reichem Beifall am Hoftheater zu Dresden gastirt, wo man wenige Jahre früher den Abderitenstreich gemacht hatte, ihn nach der ersten Gastrolle fortzuschicken. Sein Gastspiel in Hamburg erregte einen fabelhaften Enthusiasmus, und in Berlin, wo er ein Honorar von 40 Friedrichsd'ors für jede Rolle bezog, hat er eine Engagements-Offerte erhalten, wie sie in den Annalen der deutschen Theaterwelt nicht erhört ist. Trotz dieses raschen Wechsels seiner Glücksumstände hat der Künstler die ganze liebenswürdige Anspruchslosigkeit seiner früheren Jahre und dieselben Eifer bei der Fortsetzung seiner Studien behalten. Alois Ander wird Wien nicht verlassen. Seine durchgebildete Stimme hat einen Ausdruck, der aus der innersten Tiefe des Herzens zum Herzen dringt. Das leichte Angeben der hohen und höchsten Töne, verbunden mit einer bewundernswürdigen reinen Intonation sind das Geheimniss des beneidenswerthen Künstlers.

B. Th.

Londoner Briefe.

Nro. II.*)

Ich versprach Ihnen über die grossen Nationalconcerte zu berichten, die, von einer Gesellschaft

*) Von einem andern Correspondenten.

reichen Englandes unternommen, am 15. Oktober begonnen haben und für eine Reihe von drei Monaten angekündigt worden sind. Zweierlei tritt an ihnen als interessant hervor, erstens ihr Charakter im Ganzen, sodann ein Beitrag zur Kenntniss des musikalischen Niveaus der modernen Wahrheit ist; zweitens das Aehnliche des Berliner Domchors, der, bis jetzt nur in kleineren Kreisen bekannt, durch diesen ersten Ausflug zu einer europäischen Celebrität geworden ist. — Das englische Volk ist ein Kaufmannsvolk; für wahre Kunst hat dieses bei aller hier Grösse aus etwas derbem Stoff geformten Nation keinen lebendigen Sinn. Sie ist nicht empfänglich, aber sie ist in dem Festhalten des Guten nicht consequent, sie weiss das Gute wohl zu schätzen, aber das Schlechte weiss sie nicht zurückzuweisen. Flüchtige Zerstreuung ist dem nur praktisch gebildeten und durch ernste Arbeit ermüdeten Engländer erwünschter, als die Kunstgenüsse, die wir Deutschen anstreben. Vertiefung in das Kunstwerk und was damit zusammenhängt, das Bedürfniss, so einer Einheit des Genossen zu gelangen, ist dem englischen Publikum fremd. In Berlin liess man es nicht zu, dass in die Symphonieconcerte Vocalmusik hineingeschoben würde, obschon es Mendelssohn war, der diesen Plan auszuführen dachte, man hielt mit Recht an der Gleichartigkeit des Stils fest; hier wird an einem und demselben Abend verschiedenartigstes aufgetischt, als es je noch nur dem Publikum der kleinsten deutschen Stadt geboten worden ist. Man tritt in den Saal und hört eine Symphonie von Beethoven. Welche Kraft im Einzelnen, welches Ensemble, welche Auffassung im Ganzen! Das Orchester, das aus beiläufig 80 Mitgliedern besteht, ist reich an den vorzüglichsten Künstlern, zwei sind einzelne Lücken vorhanden, indem sie werden zu verschmerzen sein. Aber ist der Componist das Malatten, der Zigeunerin, ist Balfe, der Dirigent der Nationalconcerte, der Genius der sich mit Beethovens tiefem deutschen Gemüth verschmelzen konnte, der auch nur der Ernst der Gesinnung hatte, sich um diese Verschmelzung zu bemühen? Das Vergreifen der Tempi, die Unsicherheiten der Aufführung, die bei den vorzüglichen Mitteln dieses Orchesters so leicht zu vermeiden wären, das ungenaue Musiciren des Vortrages sind die Folgen des mangelnden Verständnisses und des mangelnden Ernstes; es fehlt eben der rechte Bannmeister, der aus dem gegebenen Material das hervorbringt, was hervorgebracht werden könnte. Indessen ein deutsches Gemüth ist geduldig und beschränken, es fühlt sich schon geschmeichelt durch die Anerkennung, die darin liegt, dass die Heroen seiner Kunst, Beethoven und Mozart, einem englischen Publikum täglich vorgeführt werden. Wenn indessen dies Publikum so wenig Sinn für den Ernst solcher Werke zeigt, dass es unmittelbar neben ihnen nicht nur Violin-, Flöten-Concerte u. dgl., sondern noch Lahitzky'sche Polka's und Quadrillen mit rauschendem Beifall aufnimmt und hinter diesen wieder sich an den heiligen Klängen katholischer und protestantischer Kirchenmusik begeistert, so fühlt man, dass in diesem Triumpf deutscher Kunst auch eine Entweihung liegt, und dass es besser wäre, wir blieben für uns, als dass wir uns auf einen Markt begeben, auf dem dieser Ernst zuletzt durch unterliegen muss. Dies Eine kann uns trösten, dass der grössere Theil der englischen Presse dasselbe strenge Urtheil über das ganze Unternehmen gefällt hat. Die Unternehmer befanden sich in einer schwierigen Lage. Sie wollten in einer Zeit, in der der gediegenste Theil des englischen Volkes auf dem Lande lebt, die Nationalconcerte veranstalten, theils zu ihrem Vergnügen, theils um etwas zu künstlerischer Bildung des grossen Publikums beizutragen. Weil sie aus diesen Gründen die Eintrittspreise niedrig stellen mussten, waren sie auch genöthigt, den Neigungen der grossen Masse so etwas Rechnung zu tragen. Ob sie mit diesem Schwanken zwischen den entgegengesetzten Polen der Kunst der Belehrung des künstlerischen Sinnes in England für die Zukunft nützen, ist jedenfalls zweifelhaft, gegenwärtig nützen sie ihr nichts, und dies hat, wie gesagt, der gebildetere und ernstere Theil des englischen Publikums selbst anerkannt. Obschon in einzelnen eine reiche Zahl vorzüglicher Kräfte aufgeboten war, nahm der Besuch doch ab, namentlich in der Lagen. In die nur Erziehung brachte das Erscheinen des Berliner Domchors eine neue Wendung in den Verlauf der Concerte. Der Recensent des Athenaeums, des geachtetsten englischen Wochenblattes für Kunst und Wissenschaft, bemerkt dürftig, dass, mögen das Urtheil über die Nationalconcerte hinter gewesen sein wie es wolle, das Publikum den Unternehmern das geringste Dank dafür schulde, dass sie eine musikalische Novität von solcher Bedeutung ihm vorgeführt hatten. Die Leistungen dieses Chors, der in Berlin aus 70 Mitgliedern besteht und unter der Direction Neithardts die hohe Stufe der Virtuosität erreicht hat, auf der er gegenwärtig steht, beschränken sich auf die Ausführung von Kirchenmusik *a capella*. Die hohen Stimmen sind durch

Knaben besetzt. Zu dem schönen Klang der Stimmen gesellt sich die reinste Intonation und die grösste Sicherheit in allen Nüancen des Vortrages, Eigenschaften, die in dieser Vollendung nur von einem gut besoldeten und durch feste Anstellung zusammengehaltenen Institut, und unter einer fähigen und energischen Direction, wie es die Neukirchen ist, erreicht werden können. Das englische Publikum und die Presse erkennen dies mit Entschiedenheit an; fast alle sind Kunstleistungen in England noch so lebhaftem und donerndem Beifall gekrönt worden, als die des Domchors. Wir beklagen es daher um so mehr, wenn wir auch hier es aussprechen müssen, dass die Einrichtung der Concerte im Ganzen die Kunsterhebung, die wir in den Klängen einzelner Kirchenmusik suchen, lähmt — was sollen Palestrina und Lotti mitten unter Walzern und Polkas? das Aeussere, die Klangwirkung mag bleiben, aber der Geist entweicht, aus dem Gottesdienst, aus dem Cultus der Kunst wird ein Fetischdienst, ein Dienst der Sinnlichkeit.

London, 14 November. *G. E.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Drittes Gesellschaftsconcert in Köln.

Am 20. d. M. hatten wir das dritte Gesellschaftsconcert im Casino unter Hiller's Direction. Im ersten Theile wurde Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, Belmonte's zweite Arie („Ich wie beglückt, so wie leichtig") aus der Entführung und Beethoven's *Sinfonia Eroica* gemacht. Den zweiten Theil füllte Gade's Comala.

Die Aufführung der Ouverture liess hie und da etwas zu wünschen übrig, während andere Stücke ganz vorzüglich wiedergegeben wurden, wozu namentlich die Egalität in den Chören der Fagotte und der Flöte zu rechnen, welche man selten so vollkommen hört. Herr Bach sang die Mozart'sche Arie mit schönem vollen Ton und trefflicher Nüancirung den Vortrag, welche er, wie es von einem Künstler wie er ist recht anders zu erwarten allein aus dem Geist und Charakter des Tonstücks selbst schöpfte, sich gänzlich dem kalten und dem neumodischen Aufregen durch plötzlichen Contrastiren mit *piano* und *forte* und dem widrigen Verhängen der Fermaten, wobei einem bei andern Sängern und Sängerinnen jetzt oft angst und bange wird, dass Leute vergessen, dass die Dauer einer Fermate so *forte* Umgebungen in einem rhythmischen Verhältniss stehen muss, wenn sie nicht widersinnig werden soll. Herr Bach fand reichlichen Beifall, und wir freuen uns darauf ihn öfter in diesen Concerten zu hören.

Die *Sinfonia Eroica* war sehr gut studirt, wurde demgemäss mit Liebe zur Sache und demjenigen wir möchten sagen zurückgehaltenen Feuer ausgeführt, welches diese schwierige Composition erfordert, wenn ihr Charakter wahrhaft hervortreten soll. Denn Beethoven stellt nicht den wildunstürmenden Triebkraft dar, er lässt die kunstvollen That den Hüllen, die da wirken, wofür er in das Tod geht. Darum waren wir mit dem Tempo des ersten Satzes vollkommen einverstanden, und im Festhalten der richtigen Bewegung ist Hiller Meister. Dagegen wurde das Zeitmass des *Funeraldmarsch* im letzten Satz wohl jedenfalls etwas zu langsam genommen. Das Publikum spendete jedem Satze rauschenden Beifall.

Die Aufführung von Gade's Comala, so wie die Composition selbst, besprechen wir in der nächsten Nummer.

Hamburg den 21. Novbr. 1850.

Gestern Abend gab *Otto Goldschmidt* die erste unter diesjährigen *Trio-Soireen*, deren er seit nun vier Jahren jeden Winter von 8 veranstalten pflegt. — Die Gelegenheit zum Klavier-Kammermusik zu hören, wird uns unserm musikalischen, eigentlich dem weiblichen, Publikum nicht lange bleiben. — Die Leistungen des Herrn *Goldschmidt* in Verbindung mit den Herren *Lee* (Violoncell) und *Hofmann* (Violin) sind aber auch ganz geeignet, das vorhandene Sinn für gute Musik zu nähren, den schlummernden zu wecken. — Die Violin hatten an diesem Abend ausnahmsweise Herr *Böje*, ein tüchtiger Künstler aus unserer Nachbarstadt Altona, der daselbst auch jedem Winter Quartettunterhaltungen zu geben pflegt. Ohrenmusik. — Wir hörten an gestrigen Abend zuerst ein von unsern *Trio* von *Steradale Bennett*, zu dessen Bekanntschaft wir aber keine Ursache haben, uns Glück zu wünschen. Ein höchst unbedeutendes Machwerk, voll Nachahmung *Mendelssohn*'scher Musik ohne dessen Geist, Schwung und Originalität. Die angriffenen Abstich dieses Schülers von seinem grossen Meister merkte uns, wenn es dessen auch bedurft hätte, das zum Schluss gespielte, und wahrhaft meisterhaft zu gelehrte d *mol* Trio von *Mendelssohn* recht deutlich machen. Wir zählen dieses *Trio* zu Mendelssohn's gelungensten Compositionen. Es ist uns von den Werken, in denen sein Genius sich in seiner ganzen Kraft und Frische entfaltet hat. — Ein Gott lebensmuthiger Heiterkeit weht uns darin entgegen, wie ein schöner Herbstag in uns erweckt. Die Fülle der Gedanken, der Reichthum geistreicher Modulationen, die kunstvolle Durchbildung der Instrumente, dieses hervorragenden Eigenthümlichen *Mendelssohn*'s und hier im höchsten Maasse vorhanden und in seltener Weise verwebt. Die Ausführung war des Werkes vollkommen würdig. *Goldschmidt*'s Spielart eignet sich ganz besonders für den Vortrag *Mendelssohn*'scher Werke: eine vollendete Technik, grosse Präcision des Anschlags und scharfe Accentuirung und Rhythmisirung sind für alle Art Musik vortreffliche Eigenschaften, die *Mendelssohn*'schen aber ganz besonders entsprechend. Weniger vermochte uns das Spiel der *Chopin*'schen *Scherzo*'s in *B mol*, das hier *G* swimbon jenen beiden Triumphalis durchaus zu befriedigen. Die Wuchtheit des Anschlages und die Innigkeit des Ausdrucks, die *Chopin* vor allen andern Componisten erfordert, stehen Herrn *Goldschmidt* nicht in dem Grade, wie die genannten Eigenschaften zu Gebot. So auch vermissten wir bei dem Vortrag der neben dem *Scherzo* gespielten d *mol* Sonate von *Beethoven* in dem ersten Satz die Tiefe der Empfindung, deren Ausdruck schon die rasche Anmuth zu rasche Tempo im Wege stand, den diesem Satz wenn Pikanten, Spielendes gab, wo uns hemmenwegs darin zu liegen scheint. — Die Ausführung des *Scherzo* dagegen liess nichts zu wünschen übrig.

Berlin. In mehreren Blättern las man vor Kurzem widersprechende Nachrichten über Conferenzen, welche zwischen dem Fürsten v. Wittgenstein und dem General-Intendanten der k. Schauspiele, Herrn v. Küstner, in Betreff der Hinkeldey-Tantième stattgefunden hätten. Es wurde hinzugesetzt die Nachricht gegeben, dass die bei der Berliner k. Bühne bestehende Tantième für Dichter und Componisten aufgehoben oder herabgesetzt werden sollte, während andererseits wurde diese Absicht glaublich in Abrede gestellt wurde. So viel soll indess gewiss sein, dass das Ministerium des K. Hauses wegen des allerdings

sehr bedeutenden Leistungen der durch die Tantième in Anspruch genommenen Summen, Bedenken gegen das Fortbestehen derselben geäussert habe. Wir wissen nun übrigens unumwunden, soll aber der General-Intendant v. Küstner sich sehr lebhaft und energisch für das Fortbestehen der Tantième unter den bisherigen Bedingungen verwendet haben. Diese für die Gedeihen der dramatischen Kunst ungemein wichtige Angelegenheit unterliegt in diesem Augenblick der allerhöchsten Entscheidung Sr. Majestät des Königs. Es lässt sich kaum erwarten und befürchten, dass die Bäuerle-Tantième welche nun Kreis, Küstner für das Theater an Bulow und von Hirsch, Holbein für das Burgtheater in Wien nach einem gemeinschaftlichen Undurchführbarkeit möglichst werden, und durch die den geistigen Eigenthum der dramatischen Schriftsteller in Deutschland zum Entsetzen einige Anerkennung fand, in Berlin wieder aufgehoben und geschmälert werden sollte, während sie in Wien noch jetzt fortbesteht und auch dort zum Vortheil der dramatischen Kunst weiter behaupten wird. Nun hat in letzter Zeit es all eine Parallele zwischen Preussen und Oesterreich auch in geistiger Hinsicht gezogen und wird gewiss nicht der Rüstung sein, dass Berlin bei dieser Familie auf 1 geist einem Pendant, wo es sich um die Förderung der Kultur-Interessen handelt, so Nachteil gestellt werden dürfe. Die deutschen dramatischen Dichter finden einander auch den französischen in mancher wesentlichen Beziehung nach. Die letzteren genossen bekanntlich auch das Vorrechtes, dass selbst gedruckte Stücke nicht zur Aufführung gelangen dürfen, ohne dass eine Verständigung mit den Autoren vorausgegangen sei. Statt eine Beschränkung der deutschen Tantième-Bestimmungen, wünschen wir vielmehr, im Interesse der Bühne und der Kunst dass auch den deutschen Autoren ganz, im geistigen Eigenthumsrecht durchaus begründete Befugniss der französischen Dichter eingeräumt werde. Indessen glauben wir nun es der Hoffnung bemühigt, dass das, durch Herrn v. Küstner geschaffene Einrichtung der k. Bühne in Berlin erhalten bleiben wird.

Hannover, 20. Nov. Eine Haydn'sche Symphonie (C dur) eröffnete das gestrige zweite Privatconcert, ein reizender Beginn, dem Inhaltsreichen, anmutige Werk, vom Dirigenten im Ganzen recht discret und zart ausgeführt, morgen wieder denselben angenehm berührenden Eindruck, den Vater Haydn's Frischwunder stets hervorbringen. Man fühlt sich so wohl bei dieser ästhetischen, ungezwungenen Heiterkeit einem kindlich reinen, mundfrischen Gemüthes, dem die Gedanken entsprudeln wie aus einem spiegelhellen Quell. Das Concert bot zum Schlusse den vollsten Gegensatz zu der klassischen Ruhe Haydn's. Liszt's Ouverture zu Grillparzer's „Ruberginie" ist ein Erzeugniss der jüngsten musikalischen Romantik, ein wildes phantastisches Werk, dem zwar an Manchem noch zu Beethoven und Weber zu nennen, zu Gebiegen aber wegen, wenn nur die mehrmals Stellen wegen kaum. Es ist ein Werk, dessen Kühnheit lauert das zum Überwältigenden Eindruck macht, wie ein wahrlich mährchenhaftes Talent ihn stets mildert durch den extravagantesten Wahn hervorbringt. Wir halten uns einst berechtigt, über ein so mächtiges Effectstück, nachdem wir es nur einmal gehört haben, zu urtheilen, zumal da offenbar nicht alle unseren Schwierigkeiten des Werkes vom Orchester überwunden wurden; wir werden es wohl im Laufe des Winters noch einmal hören. Herr Lüstiff vor drei Jahren schon ein geheimer Gast unserer Concerte, wurde mit der Spannung erwartet, mit der man einem bedeutenden Künstler entgegensieht. Er ist so auch ankommt ein einer der genialsten Virtuosen, dass wir es für überflüssig halten mit sein Spiel nähr einzugehen, zumal da er es wieder wie damals mit der „allbeodischen Nationalsymphonie" eröffnete. Mit der vollen Gewalt seines Spieles gab er im Vortrage dieses Werkes dem Pianoforte die sichere und selbstständige Stellung, die es unter den Händen eines Anderen kaum dem Orchester gegenüber würde behaupten können. Diese Symphonie ist nicht blos ein originelles Werk, sie hat auch in einzig ornamentalen Hinsicht eigenthümliche und grosse Vorzüge, die in dem kecken Scherzo, das etwas Beethovenisches hat, am Bedeutendsten hervortreten, während sie in den andern Theilen durch manche Wunderlichkeiten verdeckt werden. Herr Lüstiff spielte zuvorderst noch ein Lied ohne Worte und eine brillante Etude. Wir haben uns oft gegen die Gewohnheit der Virtuosen ausgesprochen, nur eigene Compositionen zu spielen. Dass einem bedeutenden Virtuosen diese Manier verdienen, ist ebenfalls zur Gewohnheit geworden, und wir fügen uns derselben, wir verlangen dann aber unbedingt, dass eine die Compositionen bedeutend sind. Das waren aber die erwähnten beiden Compositionen offenbar nicht; dass sie ob gleich ausgezeichnet gespielt und mit demselben Beifall aufgenommen wurden wie das grössere Werk, rührt sich von selbst. — Fräulein Sophie Schlunn sang eine Arie von Mendelssohn, „Elias", eine Arie mit obligater Violine von Mozart, „Idomeneus" und zwei Lieder von Franz Schubert und Bellini. Es liegt nun dass die gerühmte Künstlerin mit gute Compositionen sang. Selten haben wir uns an ihrem Gesange so erfreut wie bei der Mendelssohn'schen Arie, in deren sehr religiösen Inhalt und der Geist des liebenswürdigen Componisten so tief eingeht. Fräulein Schlunn sang die Arie ganz im Geist des frömmelnden Meisters, der noch ihr Meister war, und wiederholte sie auf den Wunsch der Zuhörer. Dasselbe geschah mit dem zärtlichen Liede von Bellini (Schifferlied von Scotto). Leider verlässt uns Fräul. Schlunn, nachdem sie heute noch im Concert des Herrn Prof. Fritz gesungen haben wird. Wir hoffen auf ein baldiges Wiedersehen, welchen uns die gestrigen Leistungen der Künstlerin ganz besonders wünschenswerth gemacht haben. (W. Z.)

Bei Friedrich Kistner in Leipzig erschien so eben:

	Thlr. Sgr.
David, Ferd., Op. 26. Sechs Lieder für eine Stimme m. Pfte.	1,—
— Op. 27. Sechs Lieder f. eine Stimme mit Pianoforte	—,20
Linzi, F., Liebesträume. 3 Notturnos f. Pianoforte.	1,—
— 3 Lieder für Sopran od. Tenor m. Pfte.	—,17½
Mayer, Ch., Op. 110. Studien zur höhern Ausbildung im Pfte.-Spiel mit vollständ. Fingersatz. Heft 2 und 3 à	1,—
— Op. 131. Valse Etude de Bravour p. Pfte.	—,10
Onslow, G., Op. 72. Quintetto Nr. 28 arr. p. Pfte. a 4 mains par F. Mockwitz	1,65
— Op. 73. Quintetto Nr. 29 arr. p. Pfte. a 4 mains par F. Mockwitz	1,15
— Op. 74. Quintetto Nr. 30 arr. p. Pfte. à 4 mains par F. Mockwitz	1,20
Schumann, R., Op. 88. Phantasiestücke f. Pfte., Violine und Violoncello	6,20
Willmers, R., Op. 69. Trillerketten. Caprice-Etude f. Pfte.	—,20
— Op. 70. La Danse des fées. Caprice de Concert p. Pfte.	1,—

Verantwortlicher Redacteur: Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Buch-Buchhändler & Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **E. Bischoff.**

Nro 23. **Cöln,** den 7. Dezember 1850. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schlum in Cöln erbeten.

Gade's Comala.

Niels W. Gade, ein Dane von Geburt, hat sich in Deutschland seit etwa acht Jahren einen bedeutenden Ruf durch seine Orchester-Compositionen erworben; seine Ouvertüren („Ossian" — „In Hurbland" —) und seine erste Sinfonie in *C mol* wurden zuerst in Leipzig seit 1842 unter Mendelssohn's warmer Befürwortung aufgeführt und erregten dort einen wahren Enthusiasmus, den die persönliche Anwesenheit des Componisten in den Jahren 1844—1848 noch steigerte. Seine zweite Sinfonie in *E dur*, eine Concertouvertüre in *C*, und eine dritte Sinfonie in *A mol* erwarben sich nicht so ungetheilten Beifall, als jene ersten Compositionen (man vergleiche den geistvoll geschriebenen Aufsatz über Gade im Novemberheft der „Grenzboten"). Wir versparen die Besprechung dieser Instrumentalwerke auf eine andere Zeit und wenden uns für jetzt an Gade's *Opus 12*, betitelt: „Comala, dramatisches Gedicht nach Ossian, für Solo, Chor und Orchester in Musik gesetzt von N. W. Gade" — welches wir im letzten Gesellschaftsconcert in einer sorgfältigen und glänzenden Aufführung unter F. Hiller's Leitung in Köln zum ersten Male zu Gehör bekamen.

Man würde sich sehr irren, wenn man glaubte, Gade habe Ossians Gedicht „Comala" in Musik gesetzt; die von ihm componirte Bearbeitung hat mit dem Original nichts als die Namen und die Katastrophe gemein und flicht uns statt der altnordischen Poesie und ihres Gelistes eine moderne Sentimentalitätsscene, aufgeputzt mit einigen Ossianschen Bildern auf, welche die Katastrophe, den Tod der Comala, auf eine Weise herbeiführt, die sich weder psychologisch, noch musikalisch rechtfertigen lässt. Wir müssen gestehen, dass uns diese gerade hier, wo durch Alles auf die Darstellung jenes nordisch-poetischen Elementes ankommt, kein ganz günstiges Vorurtheil für die Gabe der richtigen Auffassung jener Poesie von Seiten des Tondichters erweckte, und in der That uns etwas misstrauisch machte gegen einen Ruf, welcher gerade auf die Eigenthümlichkeit nordischer Anschauungs- und Schilderungsweise begründet ist.

Das wirkliche Ossianische Gedicht führt uns gleich mitten in die Handlung hinein, in *medias res*: „Die Jagd ist vorüber," ruft Dreagreas, einer Geführte Comalas, „lass die Nacht kommen mit Gesängen, lass unsere Freude gross sein" — „Die Nacht kommt eilig" entgegnet Mullcoma, „sie bringt düstere Vorzeichen, die Gestalten vergangener Zeiten schauen von den Wolken herab" — „Bedeutet das Fingals Tod?" Da sitzt Comala verlassen: „wo bist du, o Fingal?" —

Comala ist einsam, bange Ahndung füllt ihre Brust, sie hört Fingals „er liess sie auf der Jagd allein, sie wusste nicht, dass er zum Kampfe ging, er versprach mit der Nacht zurückzukehren". Jetzt ahnet auch sie eine Schlacht und beklagt ihr Schicksal, wenn Fingal gefallen wäre.

Da erscheint Hidallan, Fingals Bote, weil Comala seine Liebe verschmäht, will er ihr bittres Leid bereiten und verkündet statt der Siegesbotschaft Fingals Tod. Comala erhebt sich in Heldenmuth und leidenschaftlicher Liebe: „Wer fällt so Karuna hallendes Ulera? War er in der Schlacht gleich dem Donner des Himmels?" — „Und ist der Sohn Konhels gefallen, Führer der trauervollen Kunde, der Donner ruht auf dem Hügel! der Blitz liegt daher

auf Feuerflügeln! Cumala nehmen sie nicht, denn Fingal ist tot! Sprich, Führer der trauervollen Kunde, wer ist der Brecher der Schilde?" — — Auf die Bejahung Hidallans flieht sie dem Feind Carmul, dem Könige der Welt; dann wendet sie sich mit dem Vorwurf an den Unglücksboten: „Warum sagtest Du mir? Ich hatte noch eine Weile meine Ruh' sehr gehofft, ihn am fernen Felsen zu sehen, es glaubt' der Hauch des Winds wäre der Klang seines Hornes meinem Ohre gewesen! O dass ich am Ufer des Korna wäre, dass meine Thränen an seinen Wangen erwärmten!" —

„Er liegt nicht dort," erwiedert Hidallan, „seine Brüder graben ihm hier auf Ardven sein Grab."

„Führt ein, bis ich ihn sehe" ruft sie, „er versprach zurückzukehren — nun ist er zurück gekehrt!"

Da erscheint in der Ferne kriegerischer Schall. „Was für ein Klang ist das auf Ardven?" fragt Melirona — „Wer ist der Glänzende im Thale?" Cumala ruft begeistert: „Wer anders als Cumalas Feind? Geist Fingals, richte von deiner Wolke Cumalas Bogen! lass ihn fallen wie den Hirsch auf winter Heide! Kommst du, Geliebter, meine Seele zu schrecken und zu erfreuen?"

Fingal nahet mit seiner siegreichen Schaar; Cumala hält seine Stimme für Geisterton; „Nimm mich an der Höhle deiner Ruhe, o lieblicher Sohn des Todes!" Fingal entmuthigt sie; da jauchzt sie auf, „Er ist zurückgekehrt mit seinem Ruhme! Ich fühle die rechte Hand seiner Kämpfer! — Aber ich muss am Felsen umwandeln, bis meine Seele vom Zittern sich erholt. O lass die Harfe nahe sein — erhebt den Gesang, ihr Töchter von Morni!"

Sie geht am Felsen auszuruhen.

Derweilen lädet Fingal zum Mahle des Wilden, das Cumala erlegt hat. Fingal ruft seine Barden auf, den Sieg zu feiern, dass sein geliebtes Mädchen sich freue. Der Gesang der Barden erschallt durch die Nacht hin: „die Sohne der Schlacht sind geflohen — — die Sonne wird nun aufgehen in Frieden, die Schatten sich neigen in Freuden — die Stimme der Jagd wird ertönen!" —

Da tritt Melirona mitten in diese Freude: „Ihr Strahlen des Mondes tragt empor ihre Seele! bleich liegt das Mädchen an dem Felsen, Cumala ist nicht mehr!"

„Todt die Tochter Sarno's?" ruft Fingal — „leite mich zu dem Orte ihrer Ruhe — — bleich liegt sie an dem Felsen, die kalten Winde heben ihre Locken — erhebt den Ruhm Cumala's, gebt ihren Namen den Lüften des Himmels!" — worauf die Barden den Gesang anstimmen: „Seht! feurige Sterne umglänzen die Mild' nicht, Strahlen des Monds tragen ihre Seele empor — aus ihren Wolken neigen sich um sie die Gestalten ihrer Väter" u. s. w.

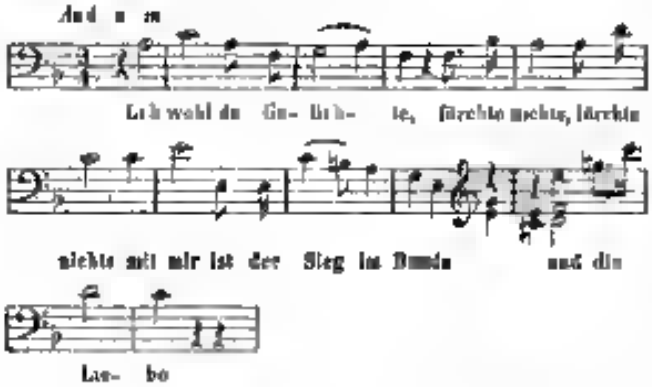
Dies ist das Ossianische Gedicht. Es ist von Anfang bis zu Ende musikalisch und man begreift nicht, wie ein denkender Componist die herrlichen Elemente musikalischer Darstellung, die im Charakter der Cumala und dann namentlich in den Contrasten der Schlussscene von Fingals Erscheinen zu liegen, sich hat nehmen lassen können! Aber freilich, diese Cumala, die Ossianische, ist kein wimmerndes Klageweib, diese Cumala ist kein Nebelbild, es ist eine Gestalt, ein Charakter, ein echt weibliches Wesen von Leidenschaft bis zum Lebensmuth in Liebe und Hass, in Hoffnung und Verzweiflung bewegt, ein Herz, welches den plötzlichen Wechsel von Freude und Schmerz nicht fassen kann und deshalb im Tode bricht. Sie geht auszuruhen und erwacht nicht wieder. Wie schön, wie poetisch! Und nun halte man die Gadesche Cumala dagegen, die sich bloss in eingebildeter Angst mit dem modernen Roman Ausruft: „Ich folge Dir nach!" vor unsere Augen und Ohren tödtlich singt! In diesem Missgriff liegt ein ärgern Verkennen der poetischen Schönheit und ihres Bundes mit der musikalischen Wahrheit. Es scheint aber, als wäre es dem Componisten gar nicht um Charakteristik von Gestalten zu thun gewesen; die Landschaft ist ihm die Hauptsache, die Staffage derselben deckt der Nebel. Doch gehen wir zum Einzelnen.

Die Einleitung in *A mol, molto moderato* 4/4 Takt führt uns auf den Boden der Sage und in die Stimmung, welche uns für sie empfänglich macht. Diesen Zweck erreicht der kurze nur einige und dreissig Takte lange Satz mit dem Schwirren der gedämpften Violinen, dem Andeuten düsterer Melodien in den Celli, Fagotten und tiefen Clarinetten, dem dumpfen Rollen der Pauke und den einzelnen Klagen der Hörner vollkommen. Schon hier zeigt sich eine Art und Weise der Instrumentirung, welche weiterhin an allen Stellen, wo das Schauerliche der Naturerscheinungen, das Nebelige und Geisterhafte geschildert werden soll, mit bewunderungswürdiger Kunst hervortritt und offenbar Gades stärkste Seite ist. Sobald aber jener Charakter des Unbestimmten, Verschwebenden vor einer bestimmt ausgeprägten dramatischen Situation oder Empfindung, sobald er vor dem Wirklichen verschwinden muss, so sehen wir entweder nur Effekt der Massen durch Lärm und Getöse, oder eine nichts weniger als individuell aus-

gesprochene Lyrik, welche immer wieder zu dem ins Allgemeine Verschwimmenden hinneigt, so drängt uns dann unwillkührlich, eine fest umrissene Zeichnung irgendwo zu entdecken, allein man spürt vergebens danach, es ist überall nur Farbe zu schauen.

Gleich die erste Nummer *Allegro non troppo C dur* 4/4 Takt, Chor der Krieger und Barden, die mit Fingal in den Kampf ziehen, giebt hiezu den Beleg. Wozu Melodie? wozu contrapunktische Führung und Verschmelzung der Stimmen? wozu harmonische Fülle und ergreifende Modulation? Statt Allem dessen haben wir den Rhythmus, dem ist nunmehr Gott, und wenn wir den mit Trompeten und Pauken, 4 Hörnern, 3 Posaunen, Tuba und d *la Berlioz* vibrirenden Bekenschlägen im Triumph aufführen, wer wird da so dreist sein, noch einem musikalischen Gedanken zu fragen? und wäre Einer so kühn, wer wird ihn hören vor unserm Lärm?

Fingal (Bariton) verkündet „frei im Takte" *), dass er den Feind vernichten werde. Warum er im *Tempo Andante* so oratoriemässig gravitätisch spricht, leuchtet uns nicht recht ein, einen Heldencharakter verräth weder dies Recitativ (denn die Posaunen dazwischen thun nichts), noch das folgende Abschiedsduett aus *F dur*, in welchem Fingal mit der bangenden Comala an Weichlichkeit wetteifert.



wobei das letzte Sätzchen „und die Liebe" nach dem bereits vollständigen Dominantenschluss und den zwei Vierteilpausen gerade so nachhinkt, wie etwas das man vergessen hat zu sagen, worauf man sich aber eben noch besinnt.

*) Diese Bezeichnung kommt öfter vor, wahrscheinlich statt *Recitativ*; da nun aber daneben auch „Erzählend," dann wieder „*ad libitum*" und sogar S 20 des Klavierauszugs sogar das verpönte *Recitativ* selbst sich findet, so könnte man eine besondere Bedeutung in jenem „frei im Takte" suchen, wenn man nur wüsste, ob „frei jedoch im Takte" überhaupt etwas bedeuten könnte.

Nach dem zartlich bis *ritardando* verhallenden Lebewohl rufen die Hörner von neuem, der Chor der Krieger wiederholt sich mit einigen Abänderungen, und geht in einen Marsch aus, dessen immer wiederkehrendes Motiv

wie Figur zeigt, höchst gewöhnlich ist. Die Musik der Abziehenden wird immer schwächer, wie das in solchen Fällen hergebracht ist, und selbst die Sordine der Violinen und die Dämpfer der Hörner werden dabei nicht verschmäht. Vergleiche Ouverture zu Fra Diavolo, Preciosa, Weiße der Tone u. s. w.

Wie sehr diese Einführung in die Handlung in poetischer Hinsicht gegen das Ossianische Gedicht zurücksteht, sieht Jeder, der sie mit dem oben gegebenen Abriss desselben vergleicht; es ist lächerlich, dass Fingal bei einbrechender Nacht in die Schlacht zieht und dass er gegen Morgen zurückzukehren verspricht. Wie ästhetisch der neue Beweggrund dies ausdrückt zeigen die Worte Fingals

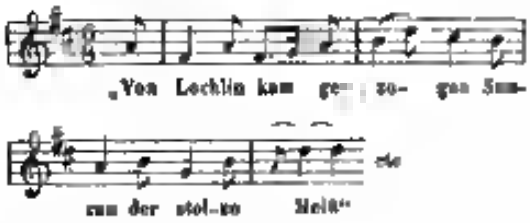
„Noch ehe der Morgen graut,
Liegt Carmen) in dir, und ich — in deinen Armen!"

Die Angst der Comala, die dort bei Ossian trefflich motivirt ist, weil Fingal am Morgen die Geliebte auf der Jagd verlassen und nun beim Anbruch der Nacht nicht zurückkehrt, wird hier durch nichts begründet. Dass die Gade'sche Comala von Anfang bis zu Ende nichts ist als eine ewig fliessende Thränenquelle, dass sie vor bisiger Bangigkeit und eingebildetem Glauben an Fingals Tod stirbt, sie die Geliebte eines Kriegers, nicht eines Schläfers, dass in ihrer ganzen dichterischen und musikalischen Darstellung kein einziger Zug von Leidenschaft und heroischem Sinn hervortritt, sondern nichts als Furcht — das musste auch auf die Musik lähmend wirken und jene Einförmigkeit erzeugen, an welcher das Werk unleugbar leidet.

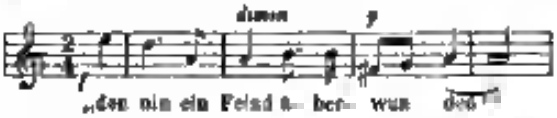
Während der Marsch verhallt, führt der Schluss uns aus *C dur* nach *A moll*: die Basse bleiben im *Allegro* 10 Takte, und im darauf folgenden *Andante* und *Recitativ* der Comala 20 Takte, also in Summa 30 Takte auf *A* liegen, was aber zu der klagenden Singstimme in Verbindung mit den Zwischenacorden der Streichinstrumente allein im *pianissimo* von schöner Wirkung ist, wenn gleich es etwas lange dauert. Zwei tröstende Sopranstimmen (Dermagreno und Malcomo) leiten nach *E dur* und der dreistimmige

Chor der Jungfrauen ruft Comala zu: „Klage nicht, warum bangt deine Seele um ihn, der die Furcht nicht kennt?“

Um sie zu zerstreuen, fallen die Mädchen auf den Gedanken, ihr ein Lied von Fingals Thaten zu singen, worauf Darangrena eine Ballade (*D dur* ⁶/₈ mit Harfenbegleitung) anstimmt. Es ist dies eine ganz gewöhnliche Romanzen-Melodie, wie man sie von deutschen und französischen Componisten zu hundertens hört:



Was daran specifisch nordisch sein soll, kennen wir nicht herauszufinden; der Schluss des Chor-Refrains:



müsste es denn sein, der, wie man sieht, mit den Textworten in erkennbarem Widerspruch steht.

Comala wird immer mehr von Furcht und Ahnung bewegt, vergebens sucht Darangrena sie zu beruhigen mit lieblicher Melodie und angenehmem Wechsel der Dur- und Moll-Tonart. Sie sieht den Strom Carun voll Blut (hier benutzt endlich die Bearbeitung den Gesangschor-Text einmal), das Brausen des Sturmes erhebt sich, der dreistimmige Chor der Jungfrauen ruft „lasst uns fliehn! Sehet, wie die Schatten der Gefallenen ziehn!“ — ein singendes *Allegro G mol* ⁴/₄ Takt, in den Gesangstimmen besser gearbeitet als die Männerchöre, mit allen Vorzügen der oben charakterisirten Instrumentirung; nur die Melodie der Comala über dem Chor vermag sich trotz des nichtsnutzigen Strebens des Componisten nicht zu einem in voller Leidenschaft hervorbrechenden Strom zu gestalten.

Dieser im Ganzen wohl gelungene Satz geht in den Chor der Geister über, *Allegro moderato C mol*, breiter ⁴/₄ Takt mit Sechzehntel-Sextolenfiguren in den Violinen, die durchweg mit Sordinen spielen, auch im *fortissimo*, eine Klangwirkung, welche allerdings der Orchesterbegleitung eine eigenthümliche Farbe giebt, aber durch ihre allzuhäufige Anwendung ebenfalls zur Monotonie des Ganzen beiträgt. „Wir wandeln auf dem Sturme,“ so lassen sich die Geister vernehmen, „in Wolken gehen unsre Wege, wir führen an den Vatern heim die Helden, die im Kampfe fielen.“ Comala ruft sie an: „Warum erscheinet ihr mir?“ Sie antworten: „Geschlagen ist die grimme Schlacht, im Kampfe fiel der Schilde Fürst, es schwebet heim zu uns sein Schatten.“ — In wiefern diese griechische Orakel-Zweideutigkeit im Geiste der nordischen Mythe sei, wollen wir dahin gestellt sein lassen, kurz, sie führt die Katastrophe herbei, denn Comala bezieht den Ausspruch in ihrem Wahn auf Fingal, ruft: „Gewiss er fiel!“ und nachdem die Geister verborgezogen, haucht sie noch einige Klagelaute aus und stirbt.

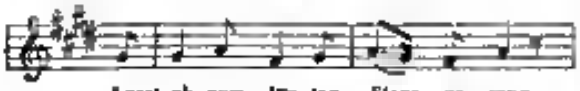
Die Musik zu dem Geisterchor zeigt uns die Manier des Componisten (denn für mehr können wir es nicht halten) in vollem Lichte, die Malerei des Nebeligen, Wolkigen, Schaurigen ist sein Element. Die Bässe des Chors führen die Melodie, bisweilen von dem Tenor unterstützt; die Frauenstimmen bewegen sich meist in gehaltenen Noten nur in den tiefen Brusttönen zwischen dem eingestrichenen *c* und *as*, sie machen in dieser Lage jenen mystischen Eindruck, der dem tiefen Flötenregister eigen ist. Vielleicht liess der Componist deshalb die Flöte bei der Instrumentirung dieses Satzes weg. Diese, die Instrumentirung, giebt dem ganzen Musikstück seinen Charakter, sie ist für ihren Zweck bewundernswerth. Das geisterhafte *piano* der Posaunen und der Bassetha, die tiefen Töne der Clarinetten, die Hoboe als die einzige Stimme, welche sich in der Scala der zweigestrichenen Octave bewegt, das schwirrende Summen der gedämpften Violinen und Violen, dazwischen die einzelnen Läufer der Harfe auf und ab durch drei Octaven oder ihre gebrochenen Accorde wie Blitze durch die Wolken — alles das bildet ein Tongewebe, das in seiner Art meisterhaft ist. Man begreift, wenn man dergleichen hört, wie leicht eine solche Behandlung des Orchesters durch ihren verführerischen Reiz eine Täuschung über den wahren Gehalt eines Musikstücks hervorbringen kann, und wie sehr man dabei auf seiner Hut sein muss vor dem Irrthum, die tiefe musikalische Bedeutung des Kerns in seiner Rolle zu finden. Mir ist bei Anhörung der Comala und Durchsicht der Partitur oft so gewesen, als sähe ich einen Kunstbau vorüberziehen: viel Glanz und leichtester Duft, aber kein Körper.

Der Schwanengesang der Comala (Nr. 8 *And C mol* ⁴/₄) ist wenigstens am Schluss eine schwierige

Aufgabe für die Sängerin: so ein Hinsterben in Tönen hat immer seine missliche. Die Melodie ist in der Mendelssohnschen Art; die Sordine der Violinen sind auch wieder dabei.

Mit dem Tode der Comala ist das ganze Interesse an der Handlung vorbei, und wo die Dichtung nicht mehr fesselt, da hat die Musik einen schweren Stand — ein Satz, dessen Wahrheit leider so viele deutsche Opern- und Cantaten-Componisten verkennen oder zu oft vergessen. Der Kriegerchor der zurückkehrenden Sieger (Nr. 9, *E dur*) hat nunmehr gar keine Bedeutung; dabei ist er noch zu sehr in die Länge gerathen, dass die Zumuthung, den schon einmal zu Anfang des Ganzen seltsam gehörten Rhythmus noch einmal hundert und einige und sechszig Takte (!) lang anzuhören, doch etwas stark ist.

Die Jungfrauen Comalas kommen endlich zu Worte und rufen den Kriegern zu: „Lasst ab vom Siegsgesang, schweigt, klagt um uns und auch" — ein *Andante* 3/8 Takt in *Cis mol*, welches drei Mal hintereinander folgender Phrase wiederholt (die Violinen *pizzicato* im Gleichklang):



Das mag jetzt nordisch heimen, sonst nennt man es langweilig. — Fingal fragt etwas weniger verblüfft aber doch in *E dur*: „Wir so? wir haben ja gesiegt?" Die Jungfrauen wiederholen, um dem Helden ja recht behutsam die Nachricht beizubringen, noch zwei Mal die obige Melodie und kommen dann endlich damit heraus: „wir wahnen Dich besiegt, und starb." Fingal bricht in Klagen aus und singt sein Lied in zwei Strophen auf eine wie es scheint wirkliche Nationalmelodie (*E mol* 4/4 Takt), deren erster Theil besonders recht anspreehend ist, (die Violinen wieder *con sordini* bis zum Schlusschor). Dann fordert er die Barden und Jungfrauen auf, der Bingrachiedraen ein Lied nachzusingen in der Väter Heimath, worauf der Schlusschor (im wesentlichen mit den Worten des Ossianischen Gedichts) im *Allegro moderato maestoso*, *C dur* 4/4 Takt einfällt. Er ist hell und gross gehalten und macht theils durch die einfachen Harmonien, theils durch das jeweilige *Unisono* der vier Singstimmen eine kräftige Wirkung. Für die Harfenstimme ist sowohl hier als in dem Geisterchor die Besetzung mit Einer Harfe zu schwach, aber freilich bei der allgemeinen Vernachlässigung dieses Instruments in Deutschland werden die meisten Orchester kaum über eine einzige zu verfügen haben.

Wir bedauern nochmals, dass sich der Bearbeiter des Textes nicht genauer an das ursprüngliche Gedicht gehalten hat; die ganze zweite Hälfte würde dadurch bei Gade's Talent eine ganz andere Gestalt bekommen haben. Welche Bedeutung hätte alsdann der Jubel der zurückkehrenden Krieger erhalten! welche Momente für musikalischer Charakteristik in Comalas Freude und dem plötzlichen Gefühl, dass „sie ruhen müsse bis ihre Seele sich erhebt!" welche Contraste zwischen dem Siegesgesang Fingals und der Bardes und der Meldung vom ewigen Schlaf der Gefährten! Oder wollte vielleicht Gade selbst dies Alles nicht? Wir können es kaum denken. Überhaupt aber muss die Zukunft des Tondichters erst das Urtheil zur Entscheidung bringen, ob die Kälte, die Monotonie, die einseitige Charakteristik, das Vernachlässigen jeglicher Art von kontrapunktischer Bearbeitung in diesem Werke auf Rechnung seiner nordischen Eigenthümlichkeit zu setzen ist, oder auf den Mangel an genialer Erfindung und an wahrer künstlerischer Begeisterung.

Beethoven's Ouvertüren zum Fidelio.

Hamburg, den 18. Nov. 1850.

Ein langgehegter Wunsch vieler Musikfreunde wurde am vorigen Sonntag durch die Aufführung der vier Ouvertüren zum *Fidelio* erfüllt. — Sie bildeten den interessantesten Theil eines Morgenconcerts, welches das Orchester des Stadttheaters zum Besten seines von Franz Liszt gestifteten Pensionsfonds unter Leitung seines Capellmeisters Hr. Burkhiert gab. Dem Letzteren verdanken wir denn auch ohne Zweifel die Wahl der Fidelio-Ouvertüren. Das Interesse an einem auch nahekannten Werke Beethoven's, das historische und ästhetische Interesse, zu hören, wie der grosse Meister dasselbe Gegenstand zu verschiedenen Zeiten verschiedene behandelt, die Gelegenheit diese verschiedenen Behandlungsarten auf der Stelle vergleichen zu können, und endlich das Wesentlichste, der Genuss musterhafter Schöpfungen, Alles dieses trat zusammen, um die Aufführung der vier Ouvertüren in einem Concert zu einer höchst anziehenden und genussreichen zugleich zu machen.

Digitized by Google

Ganz nun war hier die erste, ursprünglich mit der Oper im Jahre 1805 componirte Ouverture. — An Tiefe und Schönheit wetteifert sie mit der dritten, der grossen in *C-dur*, — als Ouverture, als vorbereitende Charakteristik des Inhalts der Oper, scheint sie mir den Vorrang vor allen übrigen zu verdienen. Es ist darin die Kerkerarie, als eigentliche Katastrophe der Oper, hochst bezeichnend gleichsam vorausgeschildert, man hört die Reste jener strengen Alten, die Seelenkämpfe Fidelio's in einem Ausdruck der Innigkeit, dem wir selbst in der genannten *C dur* Ouvertüre kaum etwas zu vergleichen wussten, endlich die Arie des Florestan und zum Schluss den Jubel der Befreiung, der Erlösung aus der urbanchvollen Gefangenschaft. Der milde Gang ist zwar auch in den übrigen Ouverturen beobachtet, hier erscheint er aber am ursprünglichsten und natürlichsten; man hört deutlich, dass diese Ouvertüre ursprünglich für die Oper bestimmt war. Aber das Publikum wusste damals mit dieser tiefsinnigen Dichtung nichts anzufangen; die Ouvertüre machte Fiasco. — Wenn wir diesem Schicksal die Compositionen der übrigen Ouvertüren verdanken, und es immerin preisen mochten, so können wir uns doch dabei im Hinblick auf ähnliche Erscheinungen in dem heutigen Geschmack des Publikums eines peinlichen Eindruckes nicht erwehren, zumal wenn man glauben müsste, dass, wie oft behauptet wurden, das arme Schicksal von Ouvertüre und Oper Beethoven zu dem Entschluss brachte, keine zweite Oper zu schreiben, einem Entschluss, den, mag er nun hierin oder worin sonst seinen Grund haben, unser Verehrer ewig auf's Tiefste beklagen werden.

Die zweite Ouverture, componirt im J. 1806, kann nur ein historisches Interesse in Anspruch nehmen, denn sie erscheint lediglich als das Brouillon der dritten; es ist darin vollkommen derselbe Gedankengang, es sind dieselben Motive, dieselben Modulationen; nur die letzteren sind in der dritten Ouvertüre, wie können sagen, in der Ueberarbeitung reifer, verschlungener; die für zwei Violinen geschriebene halsbrechende Passaggiensteile am Eingang des Schlusssatzes fehlt darin, auch ist der Tact im Anfange ein anderer, ¾ statt ²/₄, im Uebrigen Alles gleich.

Ihr folgte, — selbstverständlich nicht unmittelbar — die dritte, nicht chronologisch, obgleich selten gehörte, grosse, aus der ebenbesprochenen hervorgegangene Ouvertüre in *C dur*, bekannt unter der Bezeichnung „mit dem Trompetenstoss". Alles, was die menschliche Seele, von Angst, gespannter Erwartung, inneren Kämpfen vor einem grossen Entschluss und jubelnder Freude nach glücklich vollbrachter That zu empfinden vermag, ist hier mit wundercherer Wahrheit in Tönen angedeutet. Wer nie die Oper gehört hatte und nichts von ihr wüsste, auch in dem müssten alle jene Empfindungen bei Anhörung dieser Ouverture rege werden, auch der würde diese Musik mit ihrer ganzen hinreissenden Macht auf sich wirken fühlen. Es ist das Ton gewordene Ringen nach Befreiung, das hier seinen Ausdruck findet, und am Ende der Jubel der Freiheit, die sich hier selber feiert. — Das Specifische aller Beethoven'schen Musik, der musikalische Ausdruck des tiefsten Freiheitsdranges, ist es auch, was uns in ganz überwältigender Weise in dieser Ouverture entgegentritt. Ein philosophischer Geist würde eine Hymne auf das Ringen des menschlichen Geistes nach Freiheit darin vernehmen.

Darum wie uns wundern, dass auch diesem Werk dem Theaterpublikum nicht zusagte?! — Das Publikum verlangt etwas Fasslicheres, dem Ohre Wohlgefälligeres, das keine unbequeme Aufregung solcher Seelenkräfte enthält, die man nach beendigtem Tagwerk ganz zur Ruhe bringt und zu wenigstens im Theater nach ihrem Schlummer erwecken möchte. — Beethoven's Natur war es zuwider, seinem Verlangen zu genügen. Indem componirte er doch im J. 1814 eine vierte Ouvertüre, die wir im Verhältniss zu den vorhergehenden als eine Concertouverture bezeichnen möchten. — Es ist ein Tonstück von grosser musikalischer Schönheit; dem Tagesgeschmack hat Beethoven auch hierin keine Concessionen gemacht. Aber was in jenen früheren Ouvertoren den eigentlichen Mittelpunct und wahren Inhalt bildete, die Entwickelung und Entfaltung des Befreiungsjubels nach Fidelio's Seelenkampfes in allen ihren verschiedenen Stadien, das ist hier nur Andeutung; — was dort vor unseren Ohren sich langsam gestaltet, tritt uns hier als ein Gegebenes fertig entgegen. — Man mag den Seelenkampf Fidelio's in dem kleinen Adagio angedeutet finden, an dem Uebergang aus dem innerlichsten Seelenschmerz zu dem lautesten Freudenrausch, an diesem Uebergang des inneren Kampfes, der uns in jenem Werke entzückte und hinriss, fehlt es hier gänzlich; der Ausdruck des Schmerzes und der Freude sind einander ohne Vermittelung im Adagio und Allegro schroff gegenübergestellt, das Allegro selbst lässt weniger in seinem ganzen Charakter, als in den Motiven, eine Beziehung zu der Oper zu; es ist mehr ein abgerundetes Musikstück, eine Concert-

Digitized by Google

Ouvertüre, als ein Tonwerk, das die rechte Stimmung zur Aufnahme eines Dramas in uns hervorriefe und uns zu Voraus in die innigste Beziehung zu den darin dargestellten Zuständen setzte.

Bekanntlich ist es diese Ouvertüre, welche bei allen Theatern vor der Aufführung des Fidelio gespielt wird.

In demselben Concerte, in welchem die vier besprochenen Ouvertüren zur Aufführung kamen, hörten wir noch verschiedenes Andere, worüber ich Ihnen kurz zu berichten habe.

Frau Marlow, von der ich Ihnen neulich schon als von einer gewandten Coloratursängerin sprach, bewährte sich als solche durch den Vortrag der grossen Arie der Königin der Nacht aus der Zauberflöte. Eine ausgebildete, klangvolle Stimme und eine grosse Gewandtheit in Anwendung derselben machen diese Sängerin zu einer ausgezeichneten musikalischen Erscheinung und einer Zierde unseres Theaters.

Der zweite Theil des Concerts bildete „C. M. v. Weber's vollständige Musik zur Pariosa" mit verbindendem Text von C. O. Sternau, die Declamation vorgetragen von Herrn Barmeister (erstem Liebhaber), Pariosens Melodramen von Fräulein Tubi (erster Liebhaberin unseres Theaters), Pariosens Lied von Frau Marlow, die Chöre vom Chorpersonal des Stadttheaters. — Ich liebe diese aus verschiedenartiger künstlerischer Kräfte, die durch kein harmonisches Ganze bilden, wobei man sich bescheidigt glaubt, von dem Zusammenwirken dramatischer Musik und Declamation auch eine dramatische Wirkung zu erhalten, in dieser Erwartung aber regelmässig getäuscht wird, und in einer frostigen gelangweilten Stimmung bleibt.*) — Dieselbe Bemerkung machten wir früher bei Beethoven's Musik zum Egmont, mit verbindendem Text von Mosengeil, welcher letztere sich freilich durch besondere Dürre und Phrasenlosigkeit vorteilhaft von dem Stramm'schen unterscheidet, der ganz gut zusammengestellt ist. — So blieb denn auch diesmal die lebhafte Pariosamusik und die lobenswerthe Declamation der genannten Künstler einer erhebliche Wirkung.

*) Wir können dieser in allgemein ausgesprochenen Ansicht nicht beistimmen und haben durch die Aufführung der Musik zu Egmont — freilich mit einem andern Text als dem Mosengeilschen — öfters die Erfahrung vom Gegentheil gemacht. D. Red.

Endlich spielte noch Herr Ignaz Tedesco, grossherzogl. oldenburgischer Hofpianist, der sich seit einiger Zeit hier aufhält, ein Clavierconcert mit Orchester von eigener Composition. Sein Spiel ist nicht gross, aber elegant und erhält fertig; die Composition im Style neuerer Concertsachen nichtssagend und werthlos. — 13 —

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln, 23. November.

Wenn heute wir Gelegenheit, in der hiesigen musikalischen Gesellschaft in unserm Landsmann Ludwig Schreiber aus Köln einen in seinem Fach ausgezeichneten Virtuosen zu begrüssen. Er trug auf der Vorstellungen der Violingerätschaften von Artot, Souvenir de Bellini, mit einer solchen Meisterschaft vor, dass die Versammlung wiederholt an begeisterten Beifall hingerissen wurde, und in der That wusste der Künstler auf seinem Instrumente das bis dahin Unglaubliche zu leisten. Die anspruchsvolle Thema trug er mit Kraft, Ausdruck und Feinheit vor, die Variationen, Verzierungen, Triller mit der Gewandtheit und Leichtigkeit der Violine; vor Allem aber überraschte das mit der Trompete so täuschend schwierige Finale, er war laut und leise wie ein Hörnerchen und doch klar und deutlich, so dass die Charakter des Instrumentes ganz neue Seiten offenbarte. Wir wünschen ist Herr Schreiber als Lehrer der Rheinischen Musikschule und als Mitglied des hiesigen Orchesters engagirt, wozu wir diesem Institute und der Vereinsmit dem Künstler Glück wünschen.

— n —

---

* Köln. Es wird hier die Aufführung einer neuen komischen Oper in zwei Akten: „Frau und Mutter" nach dem Französischen bereits tot und von unserm Franz Dreyhum in Musik gesetzt vorbereitet. Da Hr. Dreyhum nicht nur als gründlicher Theoretiker bekannt ist, sondern gerade durch werthvolle Compositionen von Liedern, Quartetten und Ouvertüren ein bedeutender Talent offenbart hat, so ist die Erwartung wohl mit vollem Recht auf dies letzte Erzeugniss seiner Muse gespannt.

Neue Stellungnahme der Theater-Direktionen, welche schlechte Geschäfte machen. In England und in Nordamerika hatte man sehr richtig beobachtet, dass viele Leute die politischen Zeitungen nur des Anzeigen wegen lesen. Wie? wenn man, wie die deutsche so auch die Kunst auf eine ähnliche Weise auf den Leim helfen könnte? Gedacht, gethan. Bei der nächsten Theatervorstellung fiel beim ersten Zwischenakt der Vorhang herab, der ganz und gar mit Ankündigungen und Gesellschaftsgelegenheiten bedeckt war. Die Sache bewährte sich, die Partier benutzten sich in dem Theater der *Variétés* und des *Ambigu comique* ähnlich der neuen Erfindung, ein neuen diese Gardinen-Engelleitungen *Annonciennes* umgeben die Anzeigen mit allerlei Arabesken und Ausschmückungen, und lassen sich ja auch die Gasse der Buchhändler oder dem Raum der Bilder ganz artig bezahlen. Da hängt z. B. ein Chinese Thee in, ein hübsches Mädchen Blumen und Bänder, ein Mohrin mit Zähnen von Elfenbein reicht einem Zahnarzt dankbar die Hand — und überall Strasse und Hausnummer hellauf! — wer kann da widerstehen? Bei jedem Zwischenakt wechselt das Annonciennes.

Berlin, Ende November. Die Sängerin Castellan aus Paris entzückt als Prima Donna der italienischen Oper auf der Königstadt das Publikum, welches in ihr volles Ersatz für die Piccolomini findet, die bekanntlich von der hiesigen Direction vergeblich in Paris reclamirt wurde, seitdem Flüchtlinge hinfort die französische Republik nicht aus. — Das von Prof. Marx, Dr. Kullak und L. Stern unternommene musikalische Conservatorium hat sich unter sehr günstigen Auspicien so erfreuen. Der Unterricht umfasst im laufenden Halbjahr: 1) Elementarlehre und Encyclopädie 2 Stunden (Marx). 2) Klavierspiel und Methodik (Kullak — Weble) 20 St. 3) Chorgesang und Accompagnement (Stern) 2 St. 4) Sologesang und Methodik (Stern, Linder, Aphitaldi) 14 St. 5) Melodik, Harmonik, Begleitungskunst (Marx) 4 St. 6) Lied-Componiren, Figural- und Fugenstyl (Marx) 3 St. 7) Geschichte der Musik (Marx) 1 St. wöchentlich. — Reinkemann, der Eigenthümer des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters, wird ein vollständiges Personal für eine komische Oper engagiren. — In der Garnisonkirche wurde neulich ein Oratorium „die Auferweckung des Lazarus" (!) Musik von Julius Depin eingeführt. Es ist eine Wette darauf zu machen, dass keine Woche vergeht, in welcher nicht in Deutschland ein neues Oratorium ans Welt kommt und wieder begraben wird.

Ole Bull hat in Christiania sein Abschiedsconcert gegeben; er will eine Bonstreise nach Bergen, Constantinopel und — Asien machen.

London, 30 Nov. Die Speculation mit den Nationalconcerten ist hierzu in Betreff der Einnahmen fehlgeschlagen. Es ist Ein Jahr schon ein Defizit von mehrere tausend Lst., so dass die Orchester in der nächsten Woche nur drei Abende bezahlt nimmt und die drei anderen zum Vortheil der Unternehmer unentgeltlich spielt. — Der Berliner Chor mit seinen vortrefflichen höchst vollendeten Leistungen ist noch immer der Glanzpunkt der Concerte. Nächstens wird derselbe ein von ihrem Lehrmeister Mitbegründ. Dr. Ford. Rahles zum componirten Kyrie vortragen, worauf seine vielen Freunde sich freuen, indem es hier unter einem Componisten geboten wird, seine Composition so vollendet im Vortrag verführen zu können. Jullien's Concerte sind in vollem Gange, um die Menge anzuziehen. Hat er einen kristallenen Vorhang schon und hat ein Tambour-Chor der Pariser Nationalgarde von 100 Personen mit dem Tambour-Major an der Spitze irgends herüber kommen lassen. Da kann man mit Recht sagen: „Viel Lärmen um Nichts" — n—y.

Würzburg, 13 Nov. Meyerbeer's Prophet ist gestern zum zweiten Male auf einer Ausstattung gegeben worden, welche Alles übertraf, was bisher von irgend einer Direction hier zu geleistet worden ist. Die Palme des Abends gebührt jedoch Herrn Kapellmeister Witt, dessen Energie und Ausdauer es allein möglich machte, mit den Mitteln der diesjährigen Oper eine so gelungene Aufführung zu Stande zu bringen. Es wurde mit Frau Kunh (Fides) gesungen. Trotz alledem hat der Theater-Direktor Engelhen schlechte Geschäfte gemacht; das Haus war beide Male nur schwach besetzt.

Im Verlage von M. Simrock in Bonn

erscheint am 1. Januar mit Eigenthumsrecht.

Heller, Steph., Capricen, Impromptus und Improvisationen für Pianoforte.

1. Volkslied. — 2. Mondlied. — 3. Sonntagslied von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 72. Nr. 1, 2, 3.

Im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig ist erschienen

Das wohlgetroffene Portrait von

Felix Mendelssohn-Bartholdy

in Porzellan-Lichtbild (7 Lpzgr. Zoll hoch) sehr Agraffe.

Zum eleganten Fensterschmuck.

20 Ngr.

Bei *M. Schlüter* in *Köln* ist erschienen,

POLYHYMNIA.

Auswahl

beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

			Sgr
Nr. 1	Oore, H.,	Der alte Zecher. Op. 50	18
„ 2.	—	Abends. Op. 51. Nr. 4	10
„ 3.	—	Frage und Antwort. Op. 52. Nr. 3	9
„ 4.	Fischer, C. L.,	Soldatenliebe.	5
„ 5	—	Du lieber Engel, Du!	9
„ 6	Fischer, N.,	Spielmannslied. Op. 6.	8
„ 7.	Hiller, F.,	Die drei Zigeuner. Op. 42. Nr. 1.	10
„ 8.	—	Das Wirthshaus am Rhein. Op. 42. Nr. 2	7½
„ 9.	—	Der Doctor von Bacharach. Op. 42. Nr. 3	12½
„ 10.	Klinkel, J.,	Abschied	5
„ 11	Koch, E.,	Liebchens Auge.	7½
„ 12.	—	Ich hab im Traum geweint	5
„ 13	—	Geh zur Ruh mein Herz	10
„ 14	—	Verlassen!	10
„ 15	Offenbach, J.,	Der deutsche Knabe.	8
„ 16.	—	Bleib bei mir	7½
„ 17	Schlosser, A.,	Der Troubadour	7½

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schlüter zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Fischer. Verlag von M. Schlüter. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 24. Cöln, den 14. Dezember 1850. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 3 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten

Vom Unterricht in der Musik.

Es giebt keine Kunst, die so sehr der Gefahr ausgesetzt ist, zum Handwerk herabgewürdigt zu werden, als die Musik. Sobald das Bewusstsein der künstlerischen Würde weniger nur aus der Erkenntniss des wahren Wesens der Musik und ihrer Bedeutung für die sittliche und geistige Entwickelung der Menschheit erwachsen kann, bei dem Musiker schwindet oder überhaupt gar nicht zum Vorscheine kommt, so ist der Handwerker fertig, und zwar wohl verstanden, ohne das Achtungswürdige, das dem Berufe des Handwerks Standes gebührt. Der Handwerker will durch Arbeit sein Brot verdienen, weiss aber, dass, je vollkommner diese, desto besser sein Verdienst ist; er strebt also nach Tüchtigkeit, nach Vorwärts, nach einem immer höhern Grade der Vollendung, er sucht das Handwerk zur Kunst zu erheben — das ist seine Ehre. Der Musiker aber, der seine Kunst nur als das Mittel betrachtet, Brot zu erwerben, sieht unter den Handwerker herab, weil ihm die Vervollkommnung seiner Arbeit durchaus nicht am Herzen liegt, weil es ihn nicht vorwärts drängt, sondern weil er im Gegentheil mit vollem Bewusstsein rückwärts geht, da ihm seine Leistung an sich ganz gleichgültig ist und er ihren Werth nur nach Zeit und Lohn misst. Um die Wahrheit dieser Nebeneinanderstellung zu erkennen, vergleiche man nur jedes rüstigen Arbeiters und Gesellen mit den Subjekten jener umherziehender Musikbande, deren Gewerbeschein ein übrigens lieb bestätigter Bettelbrief ist, der Harfenmänner und Orgeldreher nicht zu gedenken!*)

Wir brauchen aber, Gott sei's geklagt, uns nicht so tief herab zu bemühen, wir haben nicht nöthig von dem Balkon auf die Strasse hinabzusteigen, um die Entwürdigung der Kunst zu beobachten, um über den tagelöhnerischen Betrieb derselben zu erröthen und empört zu werden. Wir müssen nicht etwa auf die Tanzböden und in die Kirmesbuden und Schuppenhäuser gehen u. s. w., kaufen wir uns ein Billet zur ersten Reihe eines Theaters irgend einer Mittelstadt, da sitzen wir im Kunsttempel selbst in der Halle der Musen, umduftet von Parfüm, angestrahlt von Gasflammen und dem schönsten der funkelnden Augen der Damenwelt — nun, da sind wir doch gewiss in guter Gesellschaft, nicht wahr? Mit nichten! Die Oper beginnt und mit Schrecken werden wir gewahr, dass da unten in dem Raum, den man das Orchester, und da oben auf den Brettern, welche man die Bühne nennt, also da, wo man geübtere Künstler erwartet, ein Trupp von Handwerkern, von Tagelöhnern sich eingenistet hat. Die Zöglinge der Mem selbst, die Schmierrauine in der Tiefe und die Charlatanerer auf der Höhe, sie wetteifern mit einander, um uns die ganze Täuschung zu benehmen, in welche der Theaterzettel uns gewiegt hat. Keine Stimmung im Orchester? Inhaltliches Vorurtheil! Aufmerksamkeit auf den Dirigenten? Mangel an Selbstgefühl! Precision im An-

*) Ein wohlgesinnter Polizeimann sollte wenigstens neben den vielen anderweitigen noch ein Reglement über die seine Stimmung der Strassenorgeln und über die nothwendige Aufführung ihrer Blasmusiken durch vorschriftsmässige Anweisungen (ähnlich derjenigen in der Strasse) entwerfen. Dauert das Unwesen so fort, so muss noch das letzte Gehör der Unterthanen verdorben werden, da man in Gefahr kommt, „Heil Dir im Siegerkranz" in fis moll oder „Gott erhalte Franz den Kaiser" in G dur mitsingen zu müssen.

setzen und Aufhören? Beschränkung der persönlichen Freiheit! Umstimmen der Pauken? Zeitraubende Beschäftigung! *Staccato* und *legato*? Widerwärtige Eitelkeit! Richtigkeit und Gewissenhaftigkeit? Pedanterei! Ausdruck? Unsinn! — Ist denn ein Unterschied zwischen solchen Musikern und den Orgeldrehern? — Dazu noch die Herren Oberpriester der Konzertgenossenschaften, die sogenannten Regisseurs und ihre kriminalen Plaisereien, wodurch sie, wie die russischen Censoren die auswärtigen Zeitungen, die Partituren übertünchen, dem Componisten das Herz aus dem Leibe herausreißen und von dem harmonischen Körper nur Kopf und Schwanz geben! Hilf Himmel, soll man sich da nicht wie der alte Sebastian Bach die Perrücke vom Haupt reissen (wenn man noch eine trüge) und in den Ruf ausbrechen: „ihr hattet lieber Schuhflicker werden sollen!"

Aber hurtig hört die Entschuldigung: Die Herren haben nicht Zeit, sich auf das Studiren und Probiren zu legen, sie müssen — — Stunden geben!

Also sicht verwahrloste Schüler, nein, Apostel der Kunst haben wir vor uns, die du ausgehen wenn euch nicht in alle Welt, durch wenigstens so sehr viele Häuser ihres Wohnorts, um zu lehren — nein, ich irre mich, um Stunden zu geben — denn das ist der technische Ausdruck und es kann nicht leicht ein besserhunderter gefunden werden. Diese Pädagogen haben nun der grossen Maxime der Gewerbethätigkeit gehört: „Zeit erspart, Geld gewonnen", und diese übersetzen sie zu ihrer Sprache: „Zeit verbeurlt, Geld gewonnen!" Sie haben dem Zögling nichts zu geben als ihre Zeit, folglich müssen sie auf Mittel denken, diese so herauszubringen, dass kein Mensch gegen den Verlust derselben etwas einwenden kann, die Anwendung, die Benutzung zum Urtheile des Schülers ist Nebensache: was will der euch mehr als 45 bis 50 wohl gemessene, durch allerungeschicklichsten Nachdenkereien höchst gewissenhaft controllirte Minuten?

Woher auf Seiten der Musiker die merkwürdige Selbstüberschätzung, dass ein Jeder von ihnen vermeint, sobald er einigermassen streichen, blasen oder spielen könne, alsbald auch ein Lehrer der Kunst zu sein? und von Seiten der Eltern die so häufige Bestärkung Jener in ihrer Anmassung durch die Frage: „wie spielt der Mann?" statt der weit nothwendigeren „wie lehrt er?"

Die Sache hat ihren natürlichen Grund. Die Kunst hat freilich ihre Wissenschaft, allein blos durch diese Wissenschaft kann sie nicht gelehrt werden. Die vollkommenste Theorie auf der Welt ist allein nicht im Stande, einen Künstler zu bilden; das Wissen genügt nicht ohne Lehren, das Können muss dabei sein, ja es ist in mancher Beziehung ungleich Hauptsache. Die Wissenschaft dagegen lehrt gewissermassen durch sich selbst, man denke nur z. B. an unsere Universitäten. Wie viele von unsern Professoren verstehen die Kunst zu lehren? wie viele haben, wie man so sagen pflegt, einen guten Vortrag? Bekümmert ein einziger sich darum, ob er lernen möchte? macht er sich daran so überzeugen, ob er verstanden wird, ob er durch den Stoff seiner Worte geistige Funken aus dem Stein schlägt? modelt er seine Methode nach diesen Erfahrungen? Mit nichten — er liest (ebenfalls ein hochtrabender technischer Ausdruck). Und dennoch ist er, sobald er nur selbst wissenschaftliche Tiefe, eigene Forschung und redlichen Fleiss besitzt, vollkommen im Stande, die Wissenschaft durch blosse Mittheilung seines Wissens an Andere zu fördern und zu bereichern und diese dahin zu bringen, eine ähnliche Bahn mit Sicherheit zu verfolgen. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass ein wirkliches lebendiges anregendes geistvolles Lehren nicht unendlich mehr wirke, sondern es soll nur anschaulich gemacht werden, was oben behauptet ist, nämlich dass die Wissenschaft in sich selbst die Kraft der Lehre trage, wenn vollends klar wird, wenn man bedenkt, dass wir den Hauptunterricht in aller höhern wissenschaftlichen Fortbildung aus Büchern erhalten.

Ganz anders ist es bei der Kunst, und für unsern Zweck besonders bei der Musik. Ein blos vortragender Lehrer, ein durchdrungener Theoretiker, kann mit allem Aufwande seines Wissens keinen Bogenstrich, keinen Anschlag u. s. w. bei seinem Schüler erzeugen oder gar einbilden; hier ist die Theorie wirklich grau und die Praxis das grüne Leben, das Können ist durchaus nothwendig — die Kunst kann nur zum Künstler gelehrt werden, nicht vom Kunstgelehrten.

Daher hat sich denn auf ziemlich natürliche Weise jene Meinung entwickelt, dass der Künstler als solcher und weil er seine Kunst ausübend verstehe, auch dadurch allein schon zum Lehren derselben befähigt sei. Der grosse Irrthum beruht aber darauf, dass man sich einbildet, weil das Eine nicht ohne das Andere sein kann, so sei dieses Andere zugleich das Eine, also weil der Apfel nicht ohne den Stiel am Baume hängen kann, so sei der Stiel auch der Apfel.

Digitized by Google

Was heisst Lehren? Wenn sich die grosse Masse der Musikstudirenden diese Frage vorlegen und darüber nachdenken wollte, so würde sie ohne Zweifel gerade bei einem ziemlich hohen Grade von Ausbildung in technischer Fertigkeit am ersten auf den Unterschied aufmerksam werden, der zwischen Ausüben und Lehren besteht. Lehren heisst die von der Natur gegebenen Fähigkeiten des Menschen zu bestimmten Kenntnissen und Fertigkeiten entwickeln. Schon die ganz allgemeine Wahrnehmung im gewöhnlichen Leben, dass kein Mensch dem andern gleich ist im Aeussern und Innern, sollte doch wohl bei jedem Lehrenden den ganz natürlichen Gedanken erwecken, dass eine Entwickelung der Fähigkeiten der verschiedensten Art auch eine grosse Verschiedenheit der Mittel nothwendig machen, und dass allein mässig ihn schon darauf leiten, dass beim Musikunterricht die Anwendung eines einzigen Mittels, des Vormachens, unmöglich ausreichen könne, um die musikalischen Anlagen seiner Schüler zu entwickeln. Je mehr er diese auf diesem Wege den Nachdenkenden fortgeht, desto mehr wird er an Zweifeln gelangen, ob die blosse Fertigkeit, die er sich erworben, sich denn so ohne weiteres wie ein Uebertrag auf andere übertragen lasse, oder ob die Ausbildung der natürlichen Anlagen eines Menschen nicht vielleicht auch wieder eine ganz besondere Kunst sei, mögen jene Anlagen nun wissenschaftliche oder musikalische sein. So wird er vielleicht zu der wichtigsten Frage gelangen: „Ist denn aber überhaupt die Fertigkeit, auf welche du bisher so stolz gewesen bist, dass du sogar in dem Wahne standest, sie allein mache dich zum Lehrer, ist diese Fertigkeit denn das Wesen der Musik? ist es dein Beruf als Lehrer, nur diene bei deinem Schüler zu erzielen, vor dem Mechanischen zu frühnen, und was sich in deiner und seiner Seele regt vor dem Getöse der Walkmühle der Finger zu überhören?"

Wohl dir, Freund Musiker, wenn solch eine innere Stimme sich bei dir meldet: es ist die Warnungsstimme, die dir in dem Augenblick ruft, wo du dem Handwerk verfallen scheinst! Ueberhöre sie nicht — stopfe bei ihrem Ton — fasse einen Entschluss, streife den Musikanten ab und zieh den Künstler an! *

(Fortsetzung folgt.)

Volksconcerte in Manchester.

Für die arbeitenden Klassen in Manchester ist der Sonnabend der Vergnügungstag. Die Magazine und Comptoirs schliessen gewöhnlich um ein Uhr, die Fabriken gegen vier oder fünf Uhr und eine Bevölkerung von mindestens 100,000 Menschen, Ladendiener, Commis, Arbeiter und Arbeiterinnen ist jetzt bis zum Montag Morgen frei.

Die Musik bildet am Sonnabend-Abend die hauptsächlichste Erholung der Bevölkerung Manchesters. Jenes grosse Plakat in der Mitte enthält oben die Worte: „Concerte am Sonnabend-Abend", und zeigt an, dass im Handwerkerinstitut „eine musikalische Divertissement von ernsten und heiteren Liedern bestehend" ausgeführt wird, zu dem die Abonnenten für drei Pence Zutritt haben, das übrige Publikum aber für sechs Pence. Das Programm ist sehr einladend, und der Eintrittspreis scheint mit dem Verdienste der arbeitenden Klassen in Einklang zu stehen. Das Institut liegt in einem innern Stadttheile, der an den Aufführungen benutzte Saal ist gross und bequem und enthält eine schöne Orgel; dennoch ist das Auditorium nicht ähnlich dem wohl mehr als tausend Personen fassenden Saal, ist kaum von Hälfte angefüllt und vergeblich würde man in dieser Versammlung gut gekleidete Leute nach „Handwerkern" suchen. In Manchester haben diese Sonnabend-Concerte nicht denselben Erfolg gehabt, wie in Liverpool; das Institut hat in Folge dieses Unternehmens einige Verluste erlitten. Darauf geht deutlich hervor, dass die arbeitenden Klassen ihre Sonnabendvergnügungen anderswo suchen.

Nicht weit von dem Handwerker-Institut befindet sich das Gebäude „Casino" genannt, das nach den öffentlichen Anzeigen ein „Tempel für Poesie und Gesang" sein soll, zu dem der Eintritt frei ist. Dieses Casino liegt in einem sehr ansehnlichen Stadttheile, in seiner Umgebung finden sich vier Kirchen und Kapellen, ferner das Museum der naturhistorischen Gesellschaft, eines der besten Etablissements dieser Art in England; ferner der berühmte Freihandelssaal, das königl. Theater und der Circus. Auf derselben Seite der Strasse, nur wenige Schritte vom Casino entfernt, liegt die Concerthalle, in der die Elite der Bewohner Manchesters sich versammelt, so dass die höchsten und niedrigsten Klassen sich auf demselben Punkt zur Befriedigung ihrer Vorliebe für die Tonkunst zusammenfinden. Vor dem Casino ist stets eine Anzahl junger Leute stationirt, die beim jedesmaligen Aufgehen der Thür lüsterne Blicke in das Innere werfen; ein Polizeibeamter befindet sich da zur Aufrechthaltung der Ordnung und ein gedruckter Anschlag zeigt an, dass man nur mit Commutationsbillets zugelassen wird. Diese Billets werden entweder zum Parterre oder zur Galerie das Stück für 2 oder 3 Pence, verkauft; der Werth eines jeden Billets wird in „Erfrischungen von der besten Beschaffenheit", welche in Aepfeln, Apfelsinen, Kuchen, Ginger-bier, Ale, Porter und Cigarren bestehen, ersetzt.

Der mit einem ansehnlich grossen Orchester versehene Saal bildet ein langes Rechteck; an dem einen Ende ist ein Theater mit Dekorationen errichtet, um die andern drei Seiten läuft eine schmale Galerie, und zur Rechten und Linken des Theaters sind

Digitized by Google

zwei besondern Logen angebracht. Sowohl die Wände der Galerie, als die Hochbalken und im Theaterstil dekorirt, oben und unten befinden sich die Bollen, wo man die erwähnten „Erfrischungen" als Ersatz für die Billets oder gegen Bezahlung erhält; die Bänke sind so angebracht, dass Flaschen, Gläser und dergl. darauf gestellt werden können; auf der Galerie ist ein freier Gang zur Promenade zwischen dem Geländer und den längst der Wände befindlichen Privat-Kabinets. Das Ganze ist glänzend mit Gas erleuchtet, und von den Lampen hängen kleinere Gasröhren herunter, in der Art, wie man sie in den Apotheken findet, die oder dies man Anzahl der Pfeifen und Cigarren gebraucht werden. Bisher Saal hose 1500 bis 2000 Personen fassen und an dem Sonnabend-Abend, da ich ihn besuchte, befanden sich über 1000 dort. Die Mehrzahl bestand aus jungen Leuten, selbst Knaben, besonders Geschlechts. Man sah hier Frauen, welche ein Glas Porter vor sich hatten und Kinder säugten. Die ganze Gesellschaft schien nicht an der arbeitenden Klasse zu gehören, denn auf der Galerie erblickte man Kommis aus den Schreibstuben oder den Magazinen. Die meisten von den Männern hatten die Hüte auf dem Kopfe. Alle waren mit Essen, Trinken, Rauchen oder Plaudern beschäftigt. Das Gegenchor schien sehr belebt zu sein, von Zeit zu Zeit wurde der Lärm des Auditoriums und die Akkorde des Orchesters vom Knallen der moussirenden Getränke und dem Geschrei der Kellner unterbrochen, die mit ihren Körben voll Erfrischungen umherliefen. Nur aus dem Parterre des Saales emporsteigende Tabaksqualm und der durch die Ausdünstungen dieser Menge und der zahlreichen Gasflammen, wenn durch den Mangel einer vollständigen Ventilation, verdorbene Luft machten die Atmosphäre auf der Galerie besonders unangenehm und ungesund; die Anwesenden schienen jedoch diesen Uebelstand nicht zu empfinden, denn alle Welt war sehr lustig. Zuweilen verursachte ein zu mordiges Individuum der Hinwirkung der Kellner oder unter einer Polizeidamen, ohne zu stören, lind sehr wenig Unordnung statt und ind bemerkte keinen Zerstörungen. Das verhaßte weiße Wein nach Spritzenen und das Ale und der Porter von denen sehr viel consumirt wurde, schienen von keiner andern Wirkung zu sein, als die Leute in gute Laune zu versetzen. Während der ganzen Zeit spielte das Orchester, doch waren die Melodien mitten des allgemeinen Geräusches nicht zu erkennen. Aber plötzlich ertönt ein Signal, und der Lärm hört ein wenig auf, alle Augen richten sich nach dem Theater, wo eine Dame in Costüm erscheint, irgend eine volksthümliche Arie singt und sich zurückzieht; nach kurzer Zeit erscheint sie oder eine und trägt eine zweite Piece vor; hierauf beginnt der Lärm und die Instrumental-Musik von neuem, bis ein Sänger auftritt, der seine Leistungen hören lässt. Hin und wieder giebt es Dialoge, ein wenig Gebärden- oder Theaterspiel, selbst Tanz. Im Allgemeinen ist der Charakter des Vorgetragenen anständig, mit Ausnahme einiger Zweideutigkeiten, welche mit Pfeifen oder mit Lachen aufgenommen werden.

Dieses Casino ist zu Manchester eine der größten Lokale der Art und der eben Gesagte gilt von allen andern. Manche derselben stehen auf einer weit geringeren Stufe und besitzen statt des Orchesters nur ein Piano oder eine Orgel, andere machen Anspruch darauf, kleine dramatische Vorstellungen oder plastische Darstellungen zu geben. In vielen sind die Wände mit wirklich merkwürdigen Gemälden ausgeschmückt, die meisten sind an allen Wochentagen, außer an einem Drittel Sonntags-Abend geöffnet, doch wird in letzterem Falle nur religiöse Musik ausgeführt, zu der man sich bisweilen auch tragbarer Orgeln bedient. Um sich einen Begriff von der Anzahl dieser Lokale zu machen, bedenke man, dass es in Manchester allein, ohne Salford hinzuzurechnen, 475 Bierschänke und 1143 Kneipen giebt, in denen nur Bier verkauft wird; in 49 der ersten und 41 der letzten Sorte werden musikalische Vorstellungen gegeben, 26 der ersteren und 18 der letzteren haben Sonntags Musik. Die in denselben ausgegebene Geldsumme lässt sich auf wenigstens 1000 Pfd. Sterling wöchentlich taxiren, wovon ungefähr ein Drittel auf den Sonnabend-Abend zu rechnen ist.

In Liverpool hat das „Handwerkerinstitut" einen besseren Erfolg gehabt und gedeiht zu denjenigen Einrichtungen, welche demnegen Nachahmung verdienen, weil sie dem Volke Gelegenheit geben, zum Vergnügen auf anständige Weise zu machen. Man findet dort in einem schön dekorirten Saal ein ziemlich gutes und sehr stark besetztes Orchester, welches Ouvertüren und sogar Symphonien spielt. Allein der Hauptzweck der Engländer ist ein ganz eigener, oder wenn man will ein sehr schlechter. Die Neigung nach Musik zu hören, wenn sie sich amüsiren will, den niedern Klassen so gut wie den höhern, wie sie aus zu für Musik sei, ist wenigstens dem großen Publikum (nur die feinen Aristokraten ausgenommen) ganz fremd. Die Instrumentalmusik wird nicht nur in allen jenen Volksconcerten, sondern auch selbst zu London in den Nationalconcerten und in denen von Jullien stets mit obligaten Lärm, Geplauder, Gerausch jeder Art vom Publikum begleitet. Nur wenn eine Sängerin oder ein Sänger auftritt, wird es still, hat eine solche oder ein solcher zu einmal ein Talkadelichthat gemacht, so können sie singen was sie wollen und wie sie wollen, auch hundertmal an und dasselbe. Kurz sie dürfen sich alles erlauben, nur Kleos nicht — nämlich nicht so geberden, wenn der grosse Kaufe da Capo befiehlt.

An wahrem Sinn für die Kunst, an Empfänglichkeit für jede edlere Wirkung der Musik auf das Gemüth fehlt es dem englischen Volke durchaus. Es herrscht durchweg die niedrigste Ansicht von der Bestimmung der Musik — sie gilt für nichts als Zeitvertreib.

Und trotz alledem sind durch jene Institute in Liverpool, Manchester und andern Orten nachahmungswerth in dem was ihre Idee betrifft, wenn auch lediglich nicht in der Art der Ausführung. Jene Unternehmungen bieten doch wenigstens dem Volke die Gelegenheit dar, Musik zu hören und nur der rohe Sinn der Volkes dämpft die gute Wirkung. Wie anders würde sich aber die Sache in Deutschland gestalten? Dort könnten dergleichen Einrichtungen in grossen Städten, wenn ihnen die gehörige Richtung gegeben würde, bei der weit edlern Natur des Volkes und seiner Anlage zur Musik einen grossen Einfluss auf die sittliche Erziehung desselben haben. A.

Zweite Sinfonie von L. van Beethoven.

ADAGIO

In milden Wohllaut ziehen Töne
Daher auf sanften, weichen Schwingen,
Um Ahnung aus des Lebens Schöne,
Um Lust und süsses Weh zu bringen
Es hebt das Herz bei leisem Sehnen,
Die fernher wie Gewitter nahen,
Als wollte das Geahntes Gnellen
Der Jugend heitern Blick umtrüben.

ALLEGRO.

Doch muthig auf zu kühnem Reigen
Sich lebensfreche Hoffnung raft
Der Busen schwillt, die Wünsche steigen
Und mit dem Wagen wächst die Kraft;
Die Klänge frei nach ohne zaugen,
Wo Zuversicht der Brust schafft,
Und in dem stürmbewegten Ringen
Wird der Entschluss, die That gelingen!

LARGHETTO

Auf der stillen Wogen Schwanken
Wiegt sich der lustige Kahn,
Willig beugen die Gedanken
Ewiger Ruhe süssen Wahn.
Wonne weht durch die Luft,
Weht auf dem Wiesenplan,
Wo die Blumen, voller Düfte,
Arme reichen himmelan!
Blüm singen „Seelenfrieden
Gibt allem auch Glück hienieden!"

SCHERZO

Und wo Divinitäten edler Thaten
Die Seele frei aus Brust hält,
Magst du des Scherzes nicht entraten
Der gern dem Guten sich gesellt.

Um frisch und lebendig so hinaus,
Erhitzt du der von der himmlischen Gunst
Der heiteren Laune gemüthlichen Treiben.

ALLEGRO MOLTO.

Trittst du dann keck und muthig ein,
Was wollt es dir verwehren?
Das Leben Becher schäumet auf;
Durch — willst du ausbeutelt ihn leeren?
Die Lust umschwirrt dich rascher schon,
Wirst du der wilden Freude Sohn,
Dein eigen Herz bethören? —

Da ziehen zu der Heimath Sternen
Dich süsse Melodien zurück,
Sie flüstern, wie aus weiten Fernen,
Von Liebe dir und Gattenglück.
Du eilst entzückt! Mit leisem Tritte
Bist du genahet mit Verlangen —
Da siehst du in der Unsern Mitte,
Und jauchzend Alle dich umfangen

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Pariser Musikzustände.

Der Verein der musikalischen Künstler hat im vorigen Jahre beschlossen, das Fest der heil. Cäcilie alljährlich durch eine grosse Musikaufführung zu feiern. Der Beschluss wurde in demselben Jahre noch ausgeführt und eine neue Messe von Niedermeyer in der Kirche St. Eustache gegeben. Der Ertrag der Vermiethung der Stühle und der Sammlung brachte dem Vereinshause 3182 Fr. ein. In diesem Jahre wurde am 22. November in derselben Kirche eine neue Messe von Adolph Adam ausgeführt, welches sein Componistentalent hier in einer ganz andern Gattung als diejenige ist, der er seinen Ruf verdankt, bewährte. Die Messe machte den Eindruck einer durchaus originellen Composition; Adam hat darin wohl den Kirchenstil der ältern Meister, einen Palestrina, Lotti u. s. w. nachgeahmt, noch ist er der theatralischen Musik wie sie in vielen Arbeiten Haydn's, Cherubini's und selbst Mozarts erscheint, unbedingt gefolgt. Es ist aber nicht wohl möglich, nach einmaligem Anhören den Charakter dieser neuesten Werken des Tondichters zu schildern, und ich werde ausführlicher darauf zurückkommen, sobald sie im Druck erschienen ist, was sehr bald der Fall sein wird. Das Orchester bestand aus 150 Instrumentalisten, der Chor aus 200 Stimmen, vereinigt aus dem Personal der grossen, der komischen und der italienischen Oper, aus Dilettanten eines Gesang-Vereins und der Chorknaben der Kirchen *St. Eustache* und *Madeleine*. Die Solo waren trefflich besetzt theils durch Künstler wie *Ramino* und Frau *Grassini*, theils durch ausgezeichnete Dilettanten. Die Orgel, welche zuweilen mit dem Orchester zugleich oft abwechselnd allein wirkte, spielte *Lefébure-Wély*, der beste hiesige Organist.

So vereinigte sich Alles zu einer grossartigen trefflichen Aufführung. Die Kanzelrede des Erzbischofs von Paris gab dem Feste noch eine besondere Weihe. Die Anstrengungen des Vorstandes des grossen Künstler-Vereins wurden in jeder Hinsicht mit Erfolg gekrönt und die Einnahme (Stuhlmiethe 1 Fr.) brachte noch an 1000 Fres. in die Kasse.

Die philharmonische Gesellschaft, unter der Direction von Berlioz, hat ihr zweites Concert gegeben. Die *Sinfonie fantastique* von Berlioz wurde nicht mit derselben exaltirten Theilnahme angehört, wie vor etwa 18 Jahren bei ihrem ersten Erscheinen, damals war hier die Zeit der Exaltation in der Kunst, und Victor Hugo und Hector Berlioz ihre Coryphäen. Jetzt erdrückt eine die Schöpfungen dieser beiden grossen Geister mit

mehr Nüchternheit und führt ihr Verdienst auf das richtigere Maass zurück. Der Satz *Io Mercede ou supplica* wurde jedoch *da Capo* verlangt und auch die *Rondo du Sabbat* wurde lebhaft applaudirt. Der Chorgesang (ein religiöses Stück von *Zortmanski* und die *Sarah von Berlioz*) war diesmal nicht sonderlich; dagegen entzückte Mad. *Lagdi* vom Theater der komischen Oper das Publikum. Die Mode verlangt gegenwärtig hier, dass zwei oder zwei Stücke von frühern Jahrhunderten vorgeführt werden. Diesmal hörten wir eine Kantate für Sopran mit Begleitung von zwei Hoboen und zwei Fagotten von *Pierre Duré*, geschrieben *Anno 1679* — eine als Curiosum, und zwar klang es denn noch in vollem Maasse.

Die *Unsere* unserer Saale hat Cäcilie unter der Leitung von *Félicien David* gab am Sonntag d. 24. Nov. ein Morgen-Concert auch dies zum Besten des Künstlervereins. Ausgeführt wurde die Sinfonie in *Es* von *F. David*, und drei Compositionen von *F. Mendelssohn*, der Bacchuschor aus der Antigone, das Violine-Concert in *G* mol, gespielt von Fräul. Josephine *Martin*, und der Ouvertüre zur *Melusine*, welche zum ersten Male in Paris zu Gehör kam, da Habeneck es so das Concerten des Conservatoriums niemals gegeben hatte. Die Ausführung war sehr gut, der Beifall jedoch nicht allgemein, den Publikum scheint diese reizende Musik beim ersten Male nicht ganz fassen zu können. Ein Chor „die Himmel erzählen" aus Haydn's Schöpfung (mit einigen der vorhergehenden Nummern) machte dem glänzenden Schlusse. Wie man hört, wird *David* in den Winter-concerten der *Unsere* mehrere Werke von Haydn, nach Stiefkinder, der das Pariser Publikum fast vergessen hat, zur Aufführung bringen.

In die grossen Oper sind Meyerbeer's Hugenotten der Mittelpunkt, die Viardot-Garcia ist darin wieder aufgetreten. — Bei den Italienern wurde die *Fiorentini* in ihrer Antrittsrolle als *Norma* mit Beifall aufgenommen. Ihre Schönheit imponirte; eine sichtbare Befangenheit bei den ersten Tönen wurde bald von ihr überwunden und der grösste Theil des Publikums war wenn auch nicht gerade für sie begeistert, so doch zu hoher Anerkennung angeregt. Nichts aber glich dem Enthusiasmus, den die *Sonntag* als *Maginnatinnkiur* (Italienisch) hervorrief, wer sie in Mozart's Rolle nicht gesehen hat, herrlich keine Schwung um ihrer Künstlergrösse, nun jetzt zu beherrschen sie die Bühne und das Publikum. Die Singstunde im zweiten Akt war ihr Triumph, unendliches Beifallklatschen, Hervorrufen, Blumenwerfen. Es ist fast unbegreiflich, aber es ist so, sie reiset durch Erscheinung, Gesang und Spiel mehr hin, als vor zwanzig Jahren.

F. F.

Köln, den 10. December.

Am Sonntag, den 8. December, ward dem musikliebenden Publikum Kölns die Freude, den Berliner Domchor, die unter der Leitung des als Componisten und Dirigenten gleich ausgezeichneten Musikdirektor Neithardt in London jüngst so bedeutende Erfolge errungen hat, ebenfalls zu hören. Auf der Rückreise und Form begriffen, hatten die Sänger freiwillig die dankenswerthe Bereitwilligkeit ausgesprochen, zum Besten des Kölner Dombaues ein Concert zu veranstalten, das von 5 — 7 Uhr im Carlssaal stattfand und ein zahlreiches Publikum herbeigezogen hatte. Der Chor hat das Ruf, der ihm von London und Berlin aus vorangeht, entschieden gerechtfertigt, auch wir können dem rühmenden Urtheil, den wir oftmals gehört haben, nur beistimmen. Ist es schon etwas Seltenes und höchst Anerkennungswerthes, einen Chorgesang, der a *capella* ausgeführt wird, in so reiner Intonation, so solcher Präzision des Zeitmasses zu hören, als es der geschieht, so liegt darin doch noch nicht der eigentliche Reiz, den diese Art künstlerischer Production auf uns ausübt. Auch darin kann es nicht liegen, dass die einzelnen Stimmen mit grösserer Sorgfalt ausgewählt sind, als es man bei Zusammensetzung von Chören zu sein pflegt, obschon man nicht leugnen können, dass unmittelbar die Biegsamkeit und Frische der Kinderstimmen ein Moment zu dem Eindruck beiträgt, den die Leistungen des Domchors auf uns gemacht haben. Dieser Vorzug, wie gesagt, theilen wir zu, aber der höchste Werth eines Domchors scheint uns darin zu liegen, dass die Einheit, die Sicherheit der Ausführung namentlich in Betreff des sinnlichen Effekts, zu einem Grade der Vollendung gediehen ist, wie er nur durch lange und beharrliche Anstrengung sowohl von Seiten der Sänger als des Dirigenten erreicht werden kann. Bei dem *pianoso* hörten wir noch nie so reiche Vollendung, ohne zu wenig des Anschwellens der einzelnen Stimmen zu empfinden; die höchste Reife aber liegt in dem *piano*, das so zart und zugleich so klangvoll ist. Die vierstimmigen Chöre, die wir in dem Concert hörten, waren der 43. Psalm von Mendelssohn und der 54. Psalm von Neithardt, beide ausdrücklich für den Domchor componirt, ein *Adoramus* von Conti, eine Motette: „Gnädig und barmherzig ist der Herr" von Gatti, ein *Salvum fac regem* von Carl Löwe, das Doppelquartett von Mendelssohn's Elias „Herr es hat seinen Engeln befohlen", die *Ave verum* von Mozart und die Schottischen und Irischen Volkslied. Gretry's Motette und Mozarts *Ave verum* brachten die meiste Wirkung hervor. Im Uebrigen wird das Concert durch Solovorträgen einzelner Mitglieder ausgefüllt; ein siebjähriger Knabe, Emil Papendick, trug eine Transscription von Kullak und eine Sonate von Scarlatti vor und bewies dadurch, dass man Tüchtiges von ihm erwarten kann. Herr Kindsvater sang die Arie aus der Zauberflöte „O Isis und Osiris" mit reinem und schönem Ton und edlem Vortrag. Herr Neumann die Arie der Cyclopen aus der Iphigenie „mein liebster Wunsch," in der er auch ebenfalls den Beifall des Publikums verschaffte. Schliesslich sprechen wir dem Chor und seinem Dirigenten noch einmal unsern Dank für die Bereitwilligkeit aus, mit der er unsern höchst künstlerischen Bedürfnissen zum Besten seines andern Zwecks verwendet hat.

Wien, 1. December.

Wenn wir unsere Musik- und Theaterzeitung zur Hand nehmen, so leben wir in *dulci judilo* und es giebt auf der Welt keine zufriedenere, glücklichere Bürgergenossenschaft, als die Wienerischen. Es ist doch ein recht gemüthliches Völkchen hier zu Lande, man möchte es beinah beneiden um die köstliche Naivetät, trotz Bürgerkriegen, Cholera-Empörungen, Polizeiskandalen und allem möglichen Dämpfungspulver jeder guten Laune, noch dennoch vergnügt ins Theater und in den Concertsaal begeben und dennoch sich wirklich amüsiren zu können. Ihr Nestroy, ihr Treumann, ihr Neumann sind den Wienern theurer als der Reichstag und die Constitution, und wenn nicht die Agiotage an der Börse und in jedem Krämerladen sie zuweilen an den wirklichen Zustand erinnerte, so würden wir Nestroy's neuliches Beifall im Carltheater: „nicht aber Alles ist wahr!" nur noch Glauben auch mehr zugesprochen haben, als es schon geschah. Indess will ich nicht behaupten, dass auch die Presse blind über jeglicher Gefahr sei, denn sie sprach vor kurzem neuerdings aus, dass Herr Treumann als Nestroy's Lory

Google

in „Paris in Pommern" einen gefährlichen Nebenbuhler in dem Franzosen L'Arronge habe.

Spaun hat Seite die Theater machen unglaublich Geschäfte, während in manchen andern grossen Städten das Gegentheil statt fahrt und eine Art von Apathie gegen die Bühne herrschen soll [1]). Das oft genug dagewesene „Regimentsmärchen" brachte dem Hofoperntheater bei der letzten Vorstellung 800 Gulden über das Abonnement ein und Herr von Holbein hat heute dem Finanzministerium 30,000 Gulden von den Vorschüssen unverzinslich zurückgezahlt, welche dasselbe ihm in höher Zeit gutmüthig vorgestreckt. Man sagt, der Finanzminister habe auch nicht im geringsten gewagert, die Rückzahlung anzunehmen. Sonderbare Wirkung des bewaffneten Friedens: die Thaterkasse voll und die Staatskasse leer! Bei Anderm Hanslick-Vorstellung „Der Prophet" war das Haus nun Erdrückend voll. Dabei werden eine Menge von Concerten und Akademien veranstaltet und auch benutzt, wenn es wohlthätige Zwecke gilt; die Programme bieten aber leider nur so oft neue Kunstwerke der buntesten Art dar, bei denen Ans cht selbst die bleichen Schatten Haydn's und Beethoven's wehmuthsvoll werden müssen. Sie erlassen mir die Aufzählung der Einzelnheiten, da ja auch durchaus bloster Neugierde nicht mit der Tendenz Ihrer Zeitschrift übereinstimmt. Von Ausgezeichnetern wäre nur die Marx zu nennen, die so einigen Concert- und Schauspielsängern auch Ihre klatschenden Verehrer fand, mir aber bei der unbilbrenen Klangfülle ihrer Stimme und einem wirklichen Treminando nicht den geringsten Beifall abgewinnen konnte.

Bei Ende ist es, was noch hier die sachverstand und nichtsangenehm Musikfreunde noch mitgetheilt, bei ist der Frauen-Schubert-Cyclus. Dieser gehört gleichfalls Wien zum guten Ton, ist ihnlich Ruhp, so dass T. B. Diabelli & Comp. einen Schubert-Salon eröffnen können, so welchem ebenso als Compositionen von Franz Schubert aufgeführt werden sollen. Am 19. v. Mts. feierte der Wiedergebung-Verein hundertste Todestag durch ein Concert, das ebenfalls ausschliesslich Schubert'sche Stücke zu hören gab, darunter ein Quartett für Streichinstrumente, das noch ungedruckt war.

Eine schöne Zufluchtsort für die Freunde der klassischen Musik, die Gott sei Dank noch immer zahlreich genug sind, bildet der Quartett-Verein der Hofopernsänger J. Hellmesberger, Schlemüller, Bauer und Hanslick. Da hier neuerdings Theater des Sonntags sogenannte Sonntagsstücke geben, so hat der Verein seine Unterhaltungen auf Sonntag Abend angesetzt, eine Einrichtung, welche auch durch den zahlreichen Besuch der höhere Stände ein eine praktische zu bewähren scheint.

— 5. —

Paris. Ich sende meinem Schreiben über die heutigen Musikstände noch die Mittheilung nachmals, dass neuer drei bedeutenden gemischten Concertgesellschaften unter Pasdeloup und Danck noch eine dritte, der Cécilien-Verein (*Société de Sainte Cécile*) im Leben getreten ist, welche unter der Direction von *Sieg* heute auch bereits ihr erstes Concert gegeben hat. Alle drei Gesellschaften begannen also den Kampf gegen das alte Institut der Concerte des *Conservatoire*, welches bis jetzt die Aufführungen klassischer Concertmusik allerdings mit einem Monopolismus beherrschte, namentlich ist es die gewissermassen stereotyp gewordene Aufführung von Compositionen älterer Meister, so dass ganze musikalische jeune France auch Beethoven verbot, ungefähr wie die Leipziger es bei Bach machen, gegen welche die echt conservatorischen Musiker eifern. Ob nun diese vier grossen Concertinstitute sich nebeneinander werden halten können, ist eine Frage, auf deren Beantwortung durch die Winterzeit alle Welt gespannt ist. Ohne Beethoven geht es nun einmal nicht, bei schon die neuen Vereine auch ein, und sie bemühen sich deshalb, dem Publikum zu beweisen, dass auch Ihnen Orchester jene Meisterwerke des grossen Deutschen meisterhaft vortragen können; dadurch ziehen sie sich, und gewinnen auf diese Weise ein Publikum für die Productionen der neuern und neuesten Schule und — was die Herren Dirigenten betrifft — für ihre eigenen Werke. Immer aber ist eine solche Concurrenz für die Geschichte der ausführenden Kunst in Paris bemerkenswerth und höchst ehrenwerth, denn sie beruht auf wahrer Liebe zur Kunst, nicht auf Spekulation — sie will durch das künstlerischen Werth die Leistungen Propaganda machen, nicht durch Marktbreschen und in dieser Beziehung stellt sich Paris dadurch weit über London. Seghers ist ein ganz vorzüglicher Dirigent; die siebte Sinfonie (*B dur*) von Beethoven wurde unter seiner Leitung so ausgeführt, dass die Präcision, das Zusammenspiel und die Feinheit bei Vortrages die Frage aufzutauchen liess, ob das Orchester des Conservatoriums nicht der beste Orchester von Paris sei. Neben dem unter von Ihnen Bereits, wenn bei Mai im Aus von dem Auftreten von Gentry gewählt wurde, überwiegt die Aufführung der Ouvertüre zum Tannhäuser von Richard Wagner, worauf die Enthusiasten für die Neuerer ganz hervorragend waren. Sie wurden applaudirt, lind aber auch viele Gegner, die da meinten, dass diese contrastische germanische Musik zu viel ausdrücken wolle: Liebe, Religion, Bitterthum, Schlacht und Kampf. Gewichtar der Streitenden u. s. w., dass man das Alles aber erst dann finde, wenn es zu viel genug wird. Nun nicht, was wenig diese Erfinder das eigentliche Wesen der deutschen Romantik bringen, so ist es in Anstoss war, zu innerlich ist. Immer aber ist es sehr erfreulich, dass die Pariser Conservatoristen Wagner'sche Musik zu Gehör bringt. Wenn Ihr am Rhein auch jemals das Rhein noch die Alten sind, so wird wohl Wagner über Lorin seine Befähigung für den deutschen Concertsaal holen.

B. F.

Verdi ist in Triest angekommen, um dort seine neueste Oper *Stiffelio* einzuführen. (Vielleicht hat auch dem deutschen Verbrechen „Sturfel du musst sie ben" beschreitet?)

Fräulein Spohr giebt in Wien Concerte auf der Harfe.

Ein „praktische Gesangbuch für Volksschulen" von K. Ed. Gehrmann, Lehrer in Dresden, ist vom sächsischen Unterrichts-Ministerium sämmtlichen Lehrern empfohlen worden.

Im vorigen Monat starb zu Berlin die zu ihrer Zeit sehr berühmte Sängerin Schmalz in dem Alter von beinah 70 Jahren. Ihre vorzüglichsten Triumphe feierte sie in den Mozartschen Opern, selbst als sie an der Blüthezeit der Jugend schon entwichen war, sang sie die Constanze in der Entführung aus dem Serail noch mit einer Vollendung, welcher nur die ohne so tadelnde Leistung Frau Zeigenmann des hiesigen Publikum ein Ernst zur Seite zu stellen war.

Die „Signale" geben eine Kostenberechnung des Herrn Prof. K. Klein über den zu Dresden zum Besten seiner „Beck-Stiftung" von ihm veranstalteten Orgelconcert. Von der Brutto-Einnahme von 435 Thlr. 14 Ngr. blieben 70 Thlr. 24 Ngr. zu gedachtem Zweck übrig! Auf der Rechnung figurirt zu 191 Thlr. 26 Ngr. für Reise- und Brotkosten-Gelder, Zehrung von 45 Tagen (!) in Dresden, Verlust zu Frankenberg, Wittenberg, Stellvertretung daselbst. Allein zum Seiten des Herrn Klein! Merkwürdig ist auch der Posten „Für neuen Schreibtischlein 3 Thlr. 7 Ngr. 6 Pfg." Hat der T— die Tagebücher!

---

[1]) Davon wusste wahrlich die Direction unseres kölnischen Stadttheaters zu erzählen.

Verlag von M. Schloss in Köln.

	Sgr
Aober, Valse sur Heydée pour Piano	5
Bendixen, Louise, Morceau de Salon Rondeau pour Piano	15
Charlie mein Liebster Schottisches Volkslied (mit deutschem und engl Text) mit Pianoforte	5
Bergmann, A, Le Départ du continent Pensée sentimentale pour Piano Op 4	6
Faber, H, 4 Chansons sans paroles pour Piano. Op 1	17½
Dite, A G., La soirée de Spaa Valse pour Piano	7½
Friedrich E F, 2 Romances Nr 1 Chanson de Nuit — Nr 2 Chanson d'Adieux pour Piano	16
Halévy, A, Valse sur le Val d'Andorre pour Piano	5
Helle, H, Souvenir de Bruxelles. Gr Valse pour Piano Op. 41	15
Henrion, P, Le reine de la valse. Valse pour Piano	5
— La Mansle Valse pour Piano	5
Hiller, F, 3 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pfte. Op 42	25
Kiekel, J., 5 Lieder für Alt oder Bariton mit Pianoforte Op 19	22
Klein, J., Liebessehnsucht Lied für Sopran od Tenor mit Pfte	7½
Klose, W, Serenade pour Piano Op 1	15
— Der Räuber Ballade für Bass mit Pfte Op 4	15
— Lieblings-Polka für Pianoforte	5
Ledur, A, Le postillon du roi Quadrille pour Piano	12
Liebe, Charles de 12 Mélodies — Etudes pour Piano Op. 14 2 Recueils à	25
Lilienfeld, R, Sophien-Polka f Pfte	3
Lund, Baronne, Moment de tristesse Mélodie pour Piano Op 1	7½
— Abends. Lied aus H Dorn mit Arabesken für Pianoforte Op 4	12½
Menoel, G, Le Carnaval de Bruxelles Valse de Concert pour Piano	12½
Meynne, G, Morceau de Salon sur des thèmes de Heydée pour Piano	22½
— Gr. Polka chromatique en étude d'octaves pour Piano	15
— Rondo — Valse sur la dernière pensée de J Strauss pour Piano	12
Navarre, L., Petite Fantaisie sur le Corréador pour Piano	15
Navarre, L., Marche et Valse du Prophète de Meyerbeer pour Piano (Mit einer hübschen Abbildung der Schlussscene des vierten Aktes)	15
— Mosaique de l'opéra le Prophète pour Piano (Mit derselben Abbildung).	17½
Offenbach, J, 2 Lieder f eine Singstimme mit Pianoforte Nr 1 Das Vaterland — Nr 2. Der deutsche Knabe	15
— Das Vaterland für Sopran oder Tenor	5
— Der deutsche Knabe für Tenor	8
— — für Bass	5
— Bleib bei mir! Lied im Volkstone m. Pfte. für Sopran oder Tenor	7½
— für Alt oder Bariton	7½
Pondeloup, A, Polka de l'opéra le Prophète pour Piano (Mit Vignette)	5
Rouvdonez, R., Artillerie-Polka für Pfte.	5
Tenerh, J 5 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pfte Op 4 Heft 1	15

Bei *M Schloss* in *Köln* ist erschienen

POLYHYMNIA.

Auswahl

beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

		Sgr
Nr 1	Doro, H, Der alte Zecher Op 53	15
„ 2	— Abends Op. 51 Nr. 4	15
„ 3.	— Frage und Antwort Op 52. Nr 3	5
„ 4	Fischer, C L Soldatenliebe.	5
„ 5.	— O lieber Engel, Du!	5
„ 6.	Fischer, N, Spielmannslied Op 6.	5
„ 7	Hiller, F, Die drei Zigeuner Op 42 Nr 1	15
„ 8.	— Das Wirthshaus am Rhein Op. 42. Nr 2	7½
„ 9.	— Der Doctor von Benecastel Op 42 Nr. 5	12½
„ 10.	Kiekel, J, Abschied	5
„ 11	Kunh, E. Liebliches Auge	7½
„ 12.	— Ich bin im Traum gewiegt	5
„ 13.	— Geh zur Ruh mein Herz.	10
„ 14	— Verlassen!	12
„ 15	Offenbach, J, Der deutsche Knabe.	8
„ 16.	— Bleib bei mir	7½
„ 17.	Schinnerer, A., Der Troubadour	7½

Verantwortlicher Redacteur Prof L Bischoff Verlag von M. Schloss Druck von J P Bachem, Hof-Buchhändler u Buchdrucker in Köln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

No. 25. Cöln, den 21. Dezember 1850 I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Vom Unterricht in der Musik.

(Fortsetzung.)

Wie Lobeo am Schlusse des vorigen Artikels den Musiker auf den Punkt geführt, auf welchem er erkennt, dass die praktische Tüchtigkeit allein noch keineswegs die Befähigung zum Lehren, zum vernunftmässigen, planvollen Entwickeln der musikalischen Anlagen des Menschen in sich schliesst, dass sie aber allerdings eine der Erfordernisse ist, welche für das Gelingen des Unterrichts nothwendig sind.

Welches sind nun aber die andern wesentlichen Bedingungen, unter denen der Musikunterricht seine Aufgabe würdig lösen kann? Worin besteht die Kunst zu lehren, und wo findet der redlich strebende Musiklehrer Hülfe und Rath, wer gibt ihm die Anleitung, diese Kunst zu erlernen?

Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir uns vorderst klar machen, worin denn das Ziel, die eigentliche Aufgabe des musikalischen Unterrichts zu setzen sei. Ihre Bestimmung wird sich aus dem Begriff des Wesens der Tonkunst und ihrer Wirkung auf den Menschen ergeben.

Wer die Musik nur als einen Unterhaltungsstoff für müssige Stunden oder auch in etwas edlerem Sinne als Quelle eines anständigen Vergnügens betrachtet, steht keineswegs auf demjenigen Standpunkt der Kunstbetrachtung, welche der Künstler und der Lehrer der Tonkunst einnehmen müssen. Für diese muss die Musik einen höhern Inhalt haben, als den blossen sinnlichen; nur der geistige Inhalt erhebt die Musik erst zur Kunst. Sie ist das Born des Menschen, der Ton ist das Organ des Herzens und die Tonkunst die vollendet ausgebildete Sprache desselben. Sie ist hervorgegangen aus und innig verwebt mit einem Seelenbedürfniss des Menschen, und wenngleich sie eine Zeit lang auf verkehrte, ihrem wahren Wesen schnurstracks widerstreitende Weise zu einer Verstandessache herabgewürdigt wurde (durch den künstlichen Mechanismus spielen in kontrapunktischen Rechenexempeln), so haben durch zuerst die grossen Meister Bach, Haydn, Gluck, Mozart und vollends Beethoven durch ihre Thaten, und zweitens in neuester Zeit die Musikwissenschaft, namentlich in den preiswürdigen und unermüdlich kämpfenden Anstrengungen von A. B. Marx, auch durch die Theorie die Musik zu ihrer geistigen, sinnlichen Natur zurückgeführt und von diesem Standpunkte aus zur herrlichen ihre Künstlerentwickelt. Sie ist die Kunst des Gemüthes, wie sie schon Hegel (der, weil ihm die praktische Seite in der Musik abging, sehr oft von den Musikgelehrten verkannt worden ist) richtig bezeichnete: sie wendet sich unmittelbar an das Gemüth selber, durch das Ohr zieht die verführerischreiche Welt der Töne in das Innere des Gemüthes ein und ruft da die Sympathien hervor, welche schlummernd und unpünktlich wach werden, weil ein von äusseren Entsprechendes, Verwandtes ihr Darin wecket, ihr Mitklingen auf einmal hervorzuruft. Der Verstand hat dabei ursprünglich gar nichts zu thun, ja seine Thätigkeit kann sogar störend einwirken, wie dem der kürzlich verstorbene geistreiche französische Schriftsteller Balzac einmal ganz richtig äusserte, es sei ihm nichts mehr zuwider, als wenn in einem Augenblick, wo seine ganze Seele voll des Eindrucks einer Musik ist, ein Wissender neben ihm flüstere: „Quartsextenaccord von es — verminderter Dectklang von ri" Natürlich: es ist gerade so, als wenn

ich, während des Vortrags schöner Verse, z. B. des Göthe'schen Mignonliedes „So lasst mich scheinen bis ich werde" einer fühlenden Nachbarin anraunen wollte: „Aeroanäpäst vom Infinitivo — vierfüssiger Jambus mit Ueberschlagssylbe" —! Freilich macht dieses eigenthümliche Wesen der Musik auch ein anderes Extrem bis zu einem gewissen Grade möglich, welches uns R. Wagner zu bedenken giebt, wenn er von der traurigen psychologischen Erscheinung spricht, „dass ein Mensch nicht nur feig und schlecht, sondern auch dumm sein kann, ohne durch diese Eigenschaften verhindert zu werden, ein ganz respectabler Musiker zu sein." Er meint natürlich nur Musiker wie die, von denen in unserm ersten Artikel die Rede war.

Nun ist aber nicht zu läugnen, dass die Musik eine doppelte Natur hat, eine sinnliche und eine geistige, und dass die letztere, die höhere und edlere, die erstere nicht ausschliesst, sondern vielmehr voraussetzt und erst durch dieselbe zur Geltung kömmt. Eben so richtig ist es ferner, dass die geistige Natur nach zwei Richtungen hin sich äussert, indem sie nicht ausschliesslich das Gefühl, sondern allerdings auch den Verstand in Anspruch nimmt. Allein das Gefühl bleibt die Hauptsache, es leitet zu den Gedanken hin, welche die Musik anregt; der Eindruck auf den Verstand wird durch das Gefühl vermittelt, die Musik geht durch das Herz in den Kopf, was bei der Dichtkunst meist umgekehrt der Fall ist. Daraus sind die Wirkungen der Tonkunst auf den Menschen zu erklären, welche Marx an verschiedenen Stellen seiner Schriften, namentlich S. 46 — 47 des trefflichen Büchleins: „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit" lichtvoll auseinandersetzt. „Dasselbe Kunstwerk," so schliesst er diese Stelle, „kann verschiedenartige Befriedigung gewähren, je nachdem der Eine seinen vollen geistigen Inhalt in sich aufnimmt, der Andere blosse sein Gefühl oder sein sinnliches Empfinden, oder den beobachtenden Verstand anregen und beschäftigen lässt."

Wir rücken unserm Zweck, die höchste Aufgabe des musikalischen Unterrichts zu bestimmen, näher, indem wir aus der zwiefachen Natur der Musik die zwiefache Macht ihrer Wirkung ableiten. Wir können dies nicht besser thun, als indem wir wiederum A. B. Marx reden lassen.

„Das Wollen der Natur der Musik vermag uns aus dem Rohen, Spröden und Unfruchtbaren zu menschlicherem, empfänglicherem, heiterem Dasein zu erheben, unser Empfinden zu sänftigen und zu sittigen, unser Ahnen zu wecken, uns zu den Ideen höherer reiner Menschheit, zu dem Wehen des Göttlichen in und über der Natur emporzuflügeln, und in dieser innersten Erhebung mit der wahren Thatkraft zu allem Guten, mit Liebe zu erfüllen. — Aber dieses einzige Wollen der Töne und Klänge vermag nur den nur verhüllt in ihm wesenden Geist in den verführerischen Wogen erregter Sinnlichkeit zu begraben, edleres Empfinden und jede haltende Kraft aus der Seele zu spülen, und aus der Gedankenlosigkeit, der Haltungslosigkeit des Gemüths (und der Gesinnung), dem Inden, allen Edlern zuhöhnenden und verletzenden Sinnenkitzel dahinzuwerfen, in dessen Gefolge treten die seltsamen Zwillinge Uebersättigung und Unersättlichkeit auf und die entsetzliche Interesselosigkeit."*)

Fasse nun, Freund Musiklehrer, zunächst die zweite Hälfte dieser Schilderung ins Auge, die schroffe, aber durchaus wahre Charakterisirung der bloss sinnlichen, materiellen Wirkung der Musik: wird dann dein Herz nicht erbeben vor dem Gedanken, dass auch Du vielleicht unbewusst und durch den Strom der alltäglichen Gewohnheit mit fortgerissen Dich zum Werkzeug jener verderblichen Richtung mit hergegeben hast? werden nicht alle Folgen einer solchen Wirksamkeit auf deine Seele treten? wirst Du nicht mit Schaudern inne werden, dass sie im Stande ist, durch überreizte Sinnlichkeit, hoffärtige Eitelkeit, sündliche Verweichlichung die edelsten Keime der jugendlichen Seelen deiner Schüler

*) Allgemeine Musiklehre, dritte Aufg. 1846 S. 542. — Gegenwärtig ist bereits die vierte Ausgabe dieses Buchs erschienen, ein erfreulicher Beweis für den wahren Fortschritt, als alle Deklamationen über denselben. Freilich begreift ein Recensent des letzten Theils von Marx' Compositionslehre, diesen zugleich geistreichsten und methodisch-gründlichsten Inhalt im Gebiete der musikalischen Literatur, in der Neuen Zeitschr. f. Mus. nicht, was durch dieses nun vorliegende Werk eigentlich gewonnen soll. Nämlich: der gute Mann hat so lange schon in seiner Stube gesessen und die Kunstlehre der Musik studirt — da fällt ihm ein, dass frischer Morgenwind, der daherweht, ein Fenster zu öffnen — hu! wie rasseln seine Skelette, sein Todtengebein durcheinander! klatsch! schlägt er das Fenster wieder zu und hängt und räumt alles wieder in Ordnung. Was kann man ihm verlangen, dass er sein notenlegisches Kabinet, an dessen Numerirung und Beziehung er sein Leben verwandt hat, auf die Strasse werfen soll? Er hat bloss zu verlieren — wie soll er begreifen, dass hier etwas zu gewinnen sei?

zu ersticken und die Saat des Unkrauts auszustreuen, die um so üppiger wuchern wird, weil sie auf den Boden des Gefühls, also auf den Grund aller Sittlichkeit, aller Religion, aller Liebe fällt? wird Dir nicht klar werden die ungeheure Verantwortlichkeit, die Du den Eltern gegenüber auf Dich ladest, die Dir ihr Liebstes auf Erden anvertraut haben?

Hast Du dich denn mit diesem Gedanken ganz und gar durchdrungen, dann lies die erste Hälfte jener Schilderung noch einmal! Siehe da flammt es plötzlich in deinem Innern auf, ein Strahl der Sonnenlichtes der wahren Kunst berührt dich wunderbar und entzündet in Dir ein neues Bewusstsein, die Brust schwillt von dem erhebenden Gefühle der Würde deines Berufs, Du ahnest, dass deine Bestimmung ist, die Keime des göttlichen im Menschen zu entwickeln, indem Du das jugendliche Gemüth dem geheimnissvollen Walten der Töne erschliessest.

Nun sind wir da, wo wir hin wollten: die Aufgabe des musikalischen Unterrichts ist gefunden. Es ist keine andere, als dir Kunst um der Kunst willen zu lehren, das heisst, um ihres geistigen Inhalts und um ihrer geistigen Wirkung willen. Fertigkeit und Kenntnisse sind nur Mittel zum Zweck: dieser ist die Erziehung des Menschen durch Anregung der künstlerischen Gemüthsthätigkeit.

Hat der Lehrer dieses Ziel nur einmal richtig erkannt, hat er sich ganz davon durchdrungen, dass dies die eigentliche Aufgabe des Unterrichts sei, so sieht er schon nicht mehr vor dem verschlossenen Thor des richtigen Weges, nein er ist dadurch schon auf dem Wege selbst angelangt und wer diesen einmal betreten, der wird es nicht ruhen können, auf ihm beharrlich weiter zu wandeln, es müsste denn überhaupt das Höhere im Leben ihm gleichgültig sein und er keine Fünkchen von künstlerischer Natur in sich verspüren.

(Schluss folgt.)

Der verlorene Sohn (*l'Enfant prodigue*).

Grosse Oper in fünf Akten, Text von Scribe, Musik von Auber.

Eine neue Oper des Tonsetzers der „Stummen von Portici" ist auf jeden Fall ein Ereigniss, das die Theilnahme der musikalischen Welt erregen muss. Am 6. Dezember wurde „der verlorene Sohn" Auber's zum ersten Male auf dem Theater der grossen Oper zu Paris aufgeführt, und nach dem Erfolg dieser Vorstellung, den die Pariser Blätter als einen glänzenden Sieg schildern, wird die neueste Schöpfung des Veteranen der französischen Componisten keine „verlorene" Arbeit sein.

Scribe, der nur nachspielbar, hat dieses Mal seine Kunst der verstärkten Schlingung des Knotens bis zu irgend einer nicht geahnten Krach-Katastrophe gänzlich verlernt und eine sehr einfache Handlung gegeben, deren Entwickelung man schon im Anfang voraussieht, weil Jedermann das biblische Gleichniss kennt, welches den Stoff dazu geliefert hat. Die Schwierigkeit war nur, diesen Stoff zu einem Drama zu verarbeiten, das den Forderungen des Pariser Opernpublikums in Rücksicht auf Pracht der Scenerie und alles dahin Gehörige genüge — d. h. Schwierigkeit für Jeden, nur nicht für Scribe. Palästina und Aegypten — mit diesen zwei Worten, welche ihm sein Geist einblies, hatte er auf einmal Alles was er brauchte und obenein im schönsten Contrast, dessen Effekte bekanntlich nicht fehlen dürfen: patriarchalisches Leben und üppige Pracht. Er führt seinen verlorenen Sohn nach Aegypten, nicht nach dem alltäglichen der Pharaonen, sondern nach dem verweichlichten, wollüstigen der Irizirn nichtswürdigen Pinlemaur. Dieses Aegypten liefert ihm das ganze nöthige Zeug zum obligaten Bohemianismus an fremdartigen Costumen, Decorationen, Ballettänzerinnen u. s. w., und da er noch die Mysterien der Isis und des Osiris einmischt und einen fanatisch spitzbubischen Priester Bucchoris vorführt, so ist die Pastete fertig, zu welcher die biblische Legende nur den Teig, das pikante ägyptische Ragout aber den eigentlichen Inhalt für die Feinschmecker hergiebt.

Im ersten Akte haben wir ein Gemälde des patriarchalischen Lebens unter friedlichen Zelten vor Augen, dessen Mittelpunkt Ruben, ein Dreienkönig wie Abraham, Isak und Jacob ist. Azael (Hasael), sein Sohn, wird von der glühenden Ungeduld verzehrt, dies ruhige Leben mit einem freudevollern glänzenderen Daseln zu vertauschen: er verlässt Vater und Braut (*Jephthèh*) und folgt dem Amenophis und der Nephthe, welche wahrscheinlich die Stammältern jener betrügerischen Gesner sind, die bei uns Zigeuner, bei den Franzosen aber glücklicher Weise Aegypter (*Egyptiens*), oder allenfalls auch Bohemen (*Bohémiens*) heissen.

Sie führen ihn nach Memphis, dem damaligen Paris, und im zweiten und dritten Akt entfaltet sich

nun die ganze Pracht und der Pomp eines ägyptischen Festes, feierlicher Priesterzug mit dem Apis (Pferde haben wir schon genug gesehen auf der Bühne, warum nicht auch einmal ein Ochslein?), Gebet zu Isis und Osiris um das Anschwellen und Austreten des Nils, welcher so eigensinnig ist, zu fallen anstatt zu wachsen, was am Ende dem armen Hecael schlecht bekömmt — Orgien und Bacchanalien im Innern des Tempels — verführerische Buhlerkünste der Nephthe und der Tänzerin Lia, einer von Schönheit strahlenden Almee (Bajadere), deren Füsse so leicht sind wie ihre Grundsätze, u. s. w. Hecael erliegt dem von allen Seiten auf ihn eindringenden Sinnenreiz, vergisst seine Braut, wird verführt, betrogen, ausgeplündert (das Würfelspiel darf nicht fehlen), am Ende gar angeklagt, den Zorn der Götter zu verschulden, vom Oberpriester Bocchoris zum Tode verurtheilt und in den Nil gestürzt um die Wuth des Volkes zu stillen.

Im vierten Akt erscheint er jedoch wieder, den Fluthen und Crocodilrachen glücklich entronnen, aber in jammervollster Lage. Er hatet — hier war eine scharfe Klippe zu umschiffen! denn die Sache, so bühnlich sie auch sind, so undramatisch sind sie noch beben sie nicht die Hoffähigkeit für die Bühne gewonnen; Scribe wählte also einen andern Repräsentanten der ägyptischen Thierwelt, das Kameel, welches seit der *Caravane von Cairo* auf den Theatern von Paris das Recht der Vollbürtigkeit erworben hat — also der verlorne Sohn hütet die Kameele und wird von seinen Verführern verhöhnt und verspottet. Es ist überflüssig zu sagen, dass er sich ermannt und auf die innere Stimme hört, die Gunde des Himmels leitet den Reuigen nach der Heimath zurück, er sieht die Zelte im Thale Gesen wieder, wo ganz Paris sich beeilen wird, ihm seinen Gratulationsbesuch abzustatten.

Ueber die Musik sprechen sich die Pariser Blätter sehr günstig aus, sie wollen in derselben alle Vorzüge Auber'scher Compositionen sowohl im pathetischen, als im mittlern Characterfach wiederfinden. Wir wollen darüber anderweitige Urtheile abwarten — denn man weiss wohl, wie wahlverwandt die ganze Armee der Hülfstruppen ist, welche die Pariser grosse Oper ins Feld stellt, sobald es sich um einen Erfolg handelt. Und vollends, wenn ein Auber und Scribe dabei ins Spiel kommen! Die *Gazette musicale* schliesst ihren Bericht mit dem Witz, dass die Inscenesetzung allein, welche das ganze ägyptische Museum auf's Theater gebracht habe, hinreichen würde, der Oper einen „pyramidalen" Erfolg zu sichern — „mithin eine Art von Erfolg, welcher der Beimath der Pyramiden von Rechtswegen gebühre."

Sophia Katharina
oder
die Grossfürstin.

Komische Oper in zwei Abtheilungen und vier Akten. Text von Charl. Elich Pfeiffer, Musik von F. von Flotow.

Eine neue Oper in Berlin, das ist etwas seltenes; in der Regel lässt sich die königliche Residenzbühne für erste Aufführungen den Rang ablaufen und wir haben auch viele deutsche Opern, z. B. die Lortzing'schen, welche bereits zu allen Theatern den Weg gefunden haben und dennoch für die königliche Bühne noch so gut wie nicht vorhanden sind. Nun, dieses Mal wenigstens kommt uns denn doch das neue Licht wirklich von Osten. Am 19. November wurde Flotowa Sophia Katharina im Opernhause zum ersten Mal gegeben und hat gefallen; die Freunde der „Martha" können sich demnach überall freuen auf einen neuen Genuss, da die „Katharina" eine Oper ist, welche mit einigen Ausnahmen unwesentlicher Dinge, wie z. B. des Balletts, auf allen, auch den kleinern Bühnen gegeben werden kann, und ohne Zweifel sehr bald die Runde durch Deutschland machen wird. In Frankfurt a. M. ist sie schon angekommen um sich dem Publikum vorzustellen.

Der Text ist nach einer Erzählung im Feuilleton der Kölnischen Zeitung (Sommer 1848) von der geschickten Verfasserin mit bekannter Bühnenkenntniss bearbeitet. Katharina, die grosse Kaiserin von Russland, erscheint hier als Prinzessin von Anhalt und hält sich in Stettin bei ihrem Vater, dem Fürsten von Anhalt Zerbst, preussischem Feldmarschall und Gouverneur von Stettin auf. Beim Aufrollen des Vorhangs erblicken wir die junge Fürstin wie sie eine Uniform anprobirt und in einem Duett mit ihrer sentimentalen Freundin Helena von Wartenberg den Wunsch aussprichtMann zu sein und daneben die Liebesseufzer eines Gardelieutenants persiflirt, während der Chor der Hofdamen die beiden Hauptfiguren unterstützt. Zwei Officiere Berhuf (lyri-

scher Tenor) und Geldern (Spieltenor, komisch einfältig) treten auf, um den Damen Unterricht im Exerciren zu geben, wozu sie commandirt sind. Berkof liebt die Prinzessin, Helena aber liebt ihn, und Geldern ist nach seiner Art in Helene verschossen. Der Fürst von Anhalt erscheint, die militärische Unterrichtsstunde beginnt, und wenn in der Martha die Männer spinnen, so handthieren dagegen hier die Damen die Gewehre und das Exercir-Quintett ist das gefällige Gegenstück zum Spinnquartett. Eine Verwandlung zeigt uns den Hafen von Stettin — Matrosenlied — Soldatenlied eines Fähnrichs vor der Thür eines Wirthshauses. Der Fürst erscheint mit den beiden Damen (und zwar zu Pferde!) und theilt den Offizieren mit, dass an ihn Gesandte aus Petersburg angekommen, seiner Tochter den Verlobungsring des Grossfürsten Peter Feodorowitsch, des russischen Thronfolgers zu überbringen. Allgemeiner Jubel, aber Schmerz Berkofs, den Geldern sehr nur damit tröstet, dass ja die Prinzessin noch nicht getraut sei.

Im zweiten Akt entschliesst sich Katharina, dem Gefühlsleben zu entsagen: „schnell welkt der Liebe duftiger Blüthenkranz, doch unverwelklich strahlt der Krone Glanz!“ Sie giebt ihre Neigung zu Berkof auf und macht den Plan, ihre Freundin durch seinen Besitz glücklich zu machen. Er kehrt traurig von der Abendtafel beim Fürster zurück, findet aber auf seinem Zimmer einen Blumenstrauss und einen Brief mit dem Siegel der Prinzessin; der Brief verspricht, sie werde um Mitternacht erscheinen. Welch Entzücken Berkofs! Mit Mühe schafft er sich den sehr überflüssigen Geldern vom Halse — die Damen erscheinen im tiefen Dunkel und die bebende Hand der Helena, welche Berkof für die Prinzessin nimmt, zieht den Ueberseligen durch eine Tapetenthür mit sich fort. Die Zeit, welche nothwendig vergehen muss, um die nachherige Ernüchterung wahrscheinlich zu machen, füllt Geldern aus, der aus dem Kabinet wo er sich langweilt heraustritt und seiner Verwunderung, dass er Niemand findet, Ausdruck leiht. Da dreht sich das Bild des grossen Kurfürsten an der Wand, Berkof stürzt heraus und erzählt sein Glück; der Schlossaplan habe ihn zu eben mit der Prinzessin im dunklen Saale vermählt. Posthörner erschallen unter dem Fenster. Berkof und Geldern sehen Katharina und Helena in den Wagen steigen und fallen zu Boden, weil der eine seine Gattin, der andere seine Geliebte zu verlieren wähnt.

Der dritte Akt führt uns nach Petersburg in die Prachtzimmer der nunmehrigen Grossfürstin. Monate sind verstrichen, vielleicht auch ein ganzes Jahr. Helena singt ein Lied ans deutsche Vaterland. Der Grossfürst ist voll der Hoffnung, seine Gemahlin mit dem Bau seines Eispalastes, als Zeichen der Gluth seiner Liebe, morgen zu überraschen. Helene dringt bei ihrer fürstlichen Freundin auf die Beendigung des grausamen Spiels. Berkof hat aber den Gedanken nicht aufgegeben, seine vermeintliche Gattin zu besitzen. Er ist nach Petersburg geeilt. Zwei Freunde in bürgerlicher Tracht werden eingeführt; an ihnen tritt aber statt der Damen, die sie erwarteten, der Grossfürst, und zwar stark übler Laune. Glücklicherweise erscheinen jene bald darauf ebenfalls; allein die Verwicklung und Verlegenheit wird so gross, dass nichts übrig bleibt als die beiden Fremden, die niemand andere sind als Berkof und Geldern, verhaften zu lassen.

Im vierten Akt sehen wir Beide von Kosaken bewacht; sie trösten sich indessen bei Speise und Trank. Helena erscheint, fertigt den Herrn von Geldern kurz und bündig ab, und gesteht dem Berkof, dass sie um ihn zu retten, eingewilligt habe, als seine Geliebte in den Augen des Grossfürsten zu gelten. Sie legt diesen Geständniss auf eine so liebreizende Weise ab, dass dem Berkof die Schuppen von den Augen fallen und sein Herz sich plötzlich zur Liebe derjenigen wendet, die ihren Ruf für ihn am russischen Hofe geopfert hat. Da fällt ihm aber ein, dass er heimlich vermählt ist — eine Ahnung durchzuckt ihn — er beschliesst das Aeusserste zu wagen, um sich Gewissheit zu verschaffen. Die Kosaken werden betrunken gemacht; die beiden Preussen stecken sich in Kosakenuniform und erscheinen in dieser Tracht auf dem glänzenden Feste, das der Grossfürst im Eispalast giebt. Berkof tritt der Grossfürstin entgegen und verlangt Aufklärung; der Grossfürst findet ihn zu ihren Füssen, Sibirien ist ihm sicher — allein Katharina ist das Räthsel, Berkof ist der heimlich angetraute Gatte Helenens und — das Stück ist aus.

Die Aufführung wurde vom Componisten selbst dirigirt; er wurde nach dem ersten Akte gerufen. Die Hauptrollen waren durch Frau Köster (Prinzessin), Fr. Herrenburger-Tuczek (Helene), Hr. Pfister (Berkof), Hr. Mantius (Geldern), Hr. Salomon (Grossfürst) trefflich besetzt. Der Eispalast, eine meisterhafte Decoration von Grapius, und das Ballet im 4. Akt, russische Nationaltänze und namentlich das Solo der M. Tagliani, trugen das Ihrige zum Erfolg bei.

Die Musik ist in der bekannten Weise Flotows gehalten. „Was Flotow vor den Franzosen auszeichnet, sagt die Berliner Mus. Zeitung, ist der Umstand, dass er sein deutsches Naturell nicht zu verleugnen vermag. Der Deutsche lässt nie von der Gemüthlichkeit und Herzinnigkeit, deshalb ist auch die Melodiegestaltung bei Flotow das Erste, und die Rhythmik schliesst sich ihr nur als ein zweites Moment an." Unbestritten, als dieses Urtheil dürfte wohl das bald darauf folgende sein: „Flotow kennt die Wünsche und Bedürfnisse der grossen noch musikalischer Unterhaltung strebenden Masse, er kennt die Bedürfnisse der Zeit (!) und sein Talent fügt sich diesen, ohne dass es ihm Mühe macht." Der etwas räthselhafte Schluss des kritischen Berichts: „Wer von dem Standpunkte objektiver Unbefangenheit ausgeht, wird an dem Werke die schönen und ansprechenden Seiten ohne Mühe herausfinden, während einer isolirten von der allgemeinen Kunstentwickelung unberührten Auffassung künstlerischer Erscheinungen eine richtige Würdigung des Werkes schwerlich gelingen dürfte" — scheint ein Urtheil zu verhüllen, das man nicht geradezu aussprechen will.

Der Referent der „Deutschen Theater-Zeitung" setzt die Oper den frühern Arbeiten Flotows nach: nur der erste Akt hat nach ihm frische und melodiöse Nummern, in den folgenden erlahmt die Musik, der Beifall des Publikums brach deshalb bei dem ersten Akt lebhaft aus, späterhin meist nur noch bei denjenigen Stellen, in denen sich der provenzalische Patriotismus angeregt fand.

Am treffendsten scheint Kossak in seiner humoristischen Weise über die Neuigkeit zu urtheilen: „Es ist eine Oper, sagt er, die unter allen Constellationen gegeben werden kann und das Haus mit Menschen und Musik voll macht. — Technische Geschicklichkeit, die ihrer Mittel zum vorgesetzten Zweck vollkommen Herrin ist, lässt sich nicht wegleugnen. Dieser Zweck ist leichte Unterhaltung, die auch auf kleinen Bühnen herstellbar ist, welche die weiteste Verbreitung findet und Kassen macht. Dazu gehört Erfahrung und ein genialer Talent. Zwei Sängerinnen, zwei Tenore (die beiden Bässe sind nebensächlich) finden sich überall; die Gesangpartien sind bei der jetzigen Kehlfertigkeit leicht, die Instrumentation ohne besondere Schwierigkeiten, die oft angebrachte Harfe leicht zu ersetzen. Dabei der militärisch preussische Anstrich, Damen, welche exerciren u. s. w. Der Einpfennig ist nicht zu theuer, und doch neu. Die Musik überall ansprechend und melodiös, wenn auch oft auf Kosten verschiedener Anderer, wie Auber, Adam, Herold; aber sie wird sie lindern, wie Herrn Balfe's Zigeunerin. Man muss einräumen, dass Alles klingt, nichts verletzt, manches sogar eine allgemeine Weltmännische Anmuth (ein anderes Blatt nennt es eine Salonsphäre) auch in der kleinsten Piece herrscht, mit Ausnahme des Katzenliedes (in der Scene mit den wachthabenden Knaben), zu dem weder der Humor des Textes noch der Musik ausreicht. Das Werk unter hat den Hörern nichts vorzuwerfen, sondern rechnet nur auf die allgemein verbreitete wohlwollende Empfänglichkeit." — Schliesslich fügt Kossak etwas boshaft hinzu: „Die Organisation der *Claque* beginnt sich zu machen, sie ist jedoch noch mangelhaft: so war es z. B. ein grosser Fehler, den Einen Mann, der nach dem ersten Akte Flotow rief, so vereinzelt so lassen."

Eine uns zugegangene briefliche Mittheilung stimmt mit den angeführten günstigen Urtheilen im Ganzen überein: „Der Text, äussert sie sich unter andern, ist, wenn er auch an feiner Komik manches zu wünschen übrig lässt, doch voll einschlagender Bühnenwirkung und bietet dem Componisten einen dankbaren Stoff. Gleich der erste Akt gefiel in hohem Grade. Flotow hat mit diesem Werke wieder einen glücklichen Wurf gethan und zumal im Finale des dritten Akts einen künstlerischen Höhepunkt erreicht, vielleicht den hervorragendsten in dem was musikalischen Ausdruck und dramatische Charakteristik betrifft (soll doch hoffentlich heissen: in seinen Werken). Ausserdem enthält die Oper eine Menge lieblicher und genialer Melodien" u. s. w. Ihre Zugkraft hat sich bei den häufigen Wiederholungen bewährt.

Viertes Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

Der 17. December gab die Veranlassung, das vierte Gesellschaftsconcert auf diesen Tag, dem Geburtstag Beethovens zu verlegen und durch Aufführung von Compositionen des Meisters eine schöne Festfeier zu veranstalten. Dieser Gedanke der Direction hatte denn auch einen solchen Anklang gefunden, dass wir den Saal und die Galerien noch nie so gefüllt gesehen und eine grosse Anzahl von Kunstfreunden aus den Nachbarstädten Aachen, Düsseldorf und Bonn herbeigekommen waren, um die Feier mit zu begehen. Und Keiner mochte die Reise bereuen, denn wir können es dreist behaupten: dass es wohl keine Stadt in Deutschland giebt, in welcher die neunte Sinfonie ohne zu sollen, in allen Stimmen frischen Chor für die unsterbliche

Aufführung findet, die sie durchaus verlangt, wie Köln ihn in den vereinigten Städten jetzt ähnlichen Gesangvereinen bietet. Der prachtvolle Hymnus an die Freude kann nicht mit freudigerer Begeisterung gesungen werden, als es auch diesmal wieder geschah.

Die Ouvertüre zu *Egmont* eröffnete das Concert. Sie wurde recht gut ausgeführt; den signalähnlichen Eintritt des Themas mit dem *Es* auf dem dritten Viertel gaben die Cello mit richtiger Betonung, wogegen bei derselben Stelle im *fortissimo* von einigen Stimmen noch das *des* das erste Viertel des folgenden Taktes, vorgetäuscht wurde, was durchaus nicht der Absicht Beethovens entspricht. Hierauf wurde ein Prolog zur Feier des Tages von F. Hiller, verfasst, von Herrn Kiehne, Schüler der Musikschule mit volltönendem Organ und befriedigendem Ausdruck vorgetragen, der einen erfreulichen Beweis von den Erfolgen des Declamations-Unterrichts des Herrn F. Bunsdin an unserm jungen Bonnentitut gab.

Es folgte das Bläsercharakter Gesang für vier Singstimmen und Streichquartett, Op. 119. Je seltner dieser himmlisch sanfte Blasegesang so Gehör gebracht wird, desto mehr Dank sind wir dem Ausdruck der Programms für diese Wahl und den Ausführenden (in doppelter Besetzung) für den vollendeten Vortrag, der an Reinheit der Intonation und Zartheit des Ausdrucks nichts zu wünschen übrig liess, schuldig.

Fräulein Julie Hunt trug hierauf die grosse Scena und Arie *Ah perfido* mit Orchesterbegleitung vor. Es war von Seiten einer jugendlichen Künstlerin, die noch kaum zu dem Entschluss gekommen ist, die Laufbahn der Kunst zu betreten, ein anerkennungswerthes Beginnen, bei ihrem ersten Auftreten bei uns sich den Forderungen zu fügen, welche das Programm unter den obwaltenden Umständen machte. Beethovens Scena verlangt eine grosse, metallvolle Stimme und einen ohne so grossartigen dramatischen Vortrag. Frl. Baer ist im Besitz einer sehr lieblichen, krystallreinen Stimme und ist durch und durch musikalisch gebildet, wir haben Gelegenheit gehabt, sie in Vorträgen unter andern Musikgattung zu hören, die uns zur Bewunderung hinrissen. Im Gebiete der besseren Art des modernen Gesangskunst ist sie in Bezug auf technische Ausbildung und geniale Virtuosität den besten Sängerinnen an der Seite zu stellen. Der gutengegen Vortrag dramatischer Musik schient aber ihre Künstlernatur weniger anzusagen, und es wäre Unrecht, ungeachtet der beifallswerthen Leistungen ihres Bereichs, den selben Werth dieser neuen Erscheinung nur dadurch zu beurtheilen.

Die fünfte Nummer des ersten Theils war die Romanze für die Violine in *F, Op. 40* von unserm Hartmann mit derjenigen Meisterschaft vorgetragen, die wir an ihm gewohnt sind.

Das Quartett *(Canon)* aus Fidelio „Mir ist so wunderbar" machte nicht den Eindruck, den es auf der Bühne auf seiten verfehlt. Eine der beiden Tenorstimmen derselben Oper wäre vielleicht für den Concertsaal zweckmässiger gewesen.

Das Schlusse des ersten Theils machte das *Sanctus* und *Benedictus* aus der *C-dur*-Messe, die Solo gesungen von Frl. Bunt, Frl. Faind, Schlaun, Hr. Hoch und Hr. Hummel-Flor. Dem Chor hätten wir im *Sanctus* ein noch sonoreres *piano* gewünscht, namentlich beim Eintritt des *B-dur*, wo sich sonst das Orchester durch den vorhergehenden Takt *crescendo* verleiten lässt, den *B dur*-Accord zu stark anzugeben. Dagegen schlugen die Eleganze des *Piano* *sanft* noch in jeder Stimme auf eine prächtige Weise durch. Die letzte Fermate verursachte Frl. Baer durch einen Triller, dessen vollendete Ausführung die Kritik über das Passende oder des Unpassende desselben zurückstellt, wenn sie aber am Schlusse des Bassos aus Fidelio das hohe g anschlug, können wir in keiner Weise gut heissen.

Was die Zusammenstellung des Programms betrifft, so vermissten wir die Vertretung des Beethoven'schen Genius in der Composition für das Pianoforte. Wir hätten im ersten Theil, der durchweg eine fast zu ernste Stimmung hervorrief, die Fantasie für Klavier, Orchester und Chor gewünscht, deren Aufführung zugleich die höchst interessante Beziehung dieser Composition zu der neunten Sinfonie ins Licht gestellt haben würde.

Der zweite Theil brachte eine diese Sinfonie; und welche Schöpfung des unsterblichen Meisters könnte da, wo die Mittel dazu vorhanden sind, ihr die Berechtigung streitig machen, eine jede Beethoven-Feier zu verherrlichen? Die Ausführung war im Ganzen gelungen, der Chor, wie schon erwähnt, vorzüglich. Die beiden ersten Sätze haben wir jedoch von unserm Orchester im vorigen Winter und noch im Sommer auf dem Gürzenich vollkommener ausgeführt gehört. Dass aber dies ungeheure Werk hier im Laufe eines Jahres Dual Mal gegeben wurde und jedes Mal ein höchst zahlreiches Publikum anzog, ist eine gewiss erfreuliche Erscheinung. Den Tempo des ersten Satzes hätten wir etwas lebendiger gewünscht, es ist denn doch immer ein *Allegro* und die zugeeigten Bestimmungen *ma non troppo* oder *ma non troppo* sind ohne nichts weiter als Warnungen vor Uebertreibung des Allegro. Auch das *Presto* beim Eintritt des letzten Satzes könnte feuriger und kräftiger sein, es klang in der That recht matt, wenn freilich der glückliche Mangel an Bässen im Concertsaale auch das seinige beitrug. Wann werden wir einen Saal bekommen, der den Forderungen der Akustik genügt?? —

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Holland. „Auf einer Reise durch Holland im vorigen Monat hatte ich Gelegenheit, viel Musik und recht gut ausgeführt zu hören. Am hervorragendsten sind die Concerte in der Gesellschaft *„Diligentia"* im Haag, wo man schöne Aufführungen der Sinfonien und Ouvertüren von Beethoven, Mendelssohn und Gade unter den Capellmeisters H. Lübeck Direction hört. Eine Schülerin desselben (er ist bekanntlich auch Director des Conservatoriums), Frau Offermans von Mons, sang in einem Concerte zu Rotterdam am 21. Nov. in den *„Erwählte Rosen"* mit ausserordentlichem Beifall Arien von Bazzini, Auber und Bellini. In demselben Concert liess sich auch der berühmte Posaunist Salchow von Berlin hören und machte *Furore*. Am 25. hörte ich denselben Virtuosen in noch viel effektvollern Leistungen zu Amsterdam in der Bonifacuskirche, wo die Flöte Gingantenhuh aus dem Haag und der trefflich Organist vom Sphan von Amsterdam mitwirkten. Auch die Mannesgesangvereine, welche ich in Amsterdam, Haag, Rotterdam, Utrecht und Arnheim gehört habe, entwickeln mit immer mehr an Zeit künstlerischen Leistungen. Am erfreulichsten war es mir, durch ganz Holland die deutsche Musik mit grosser Liebe gepflegt

und gepflegt zu sehen: hierin befindet Holland weit mehr als Belgien."

Halévy hat eine neue Oper „Piquedame," Text von Scribe unter der Feder.

Die berühmte Sängerin Stolz, früher in Paris, ist ihres Namens würdig auf dem Kriegs-Dampfboot *Don Juan* von Genua nach Livorno gefahren, um dort in der italienischen Oper aufzutreten. Mit ihr zugleich soll Clara Novello engagirt sein.

Formes hat gleich nach seinem Auftreten in Madrid ein Anerbieten von der Direction erhalten, einen Contract auf zwei Monate gegen eine Entschädigung von 20 000 Frcs. zu verlängern.

Brüssel. *Du Bersel* liess bei der neulich stattgefundenen Preisvertheilung auf dem Conservatorium ein neues Concert von seiner Composition durch drei seiner Schüler vorzüglich spielen; bewundrungswerthe Reinheit, Sicherheit und geschmackvolle Bogenstrich brachten die Täuschung hervor, ein höre man Eine Violine von gewaltigem Ton. Das ist der Triumph der Schule (und der Tod des geistig individuellen Vortrags, setzen wir hinzu). Die Aufführung der Ouverture, so wie die Harfenbegleitung der Solostücke werden scharf getadelt.

In Constantinopel ist „Robert der Teufel" diejenige Oper, welche bis jetzt am meisten ein volles Haus gemacht hat.

In Berlin ist auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater eine neue Tragödie von Gottschall: „Ferdinand von Schill" gegeben worden. Die ferneren Aufführungen sind polizeilich untersagt worden. (Berl. Th. Zeit.)

In München ist der Paulus mit grosser Pracht gegeben worden. Herr Hölzinger und Frau Vinin waren ausgezeichnet. Die Dekorationen, von *Quaglio* gemalt, sollen wahre Kunstwerke sein.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

Rheinischen Musik-Zeitung

freundlichst gebeten, den Jahrgang 1851 bei den betreffenden Buch- und Musikalienhandlungen vor Ablauf dieses Jahres zu bestellen. Ganz besonders wollen diejenigen, welche diese Zeitung durch die Post beziehen, die Bestellungen recht bald erneuern.

Der *Verleger M. Schloss* in Köln.

ANZEIGE.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen ist von der Unterzeichneten zu beziehen:

DER 104. PSALM

nach den Worten der heiligen Schrift frei bearbeitet

und

für Männerstimmen

mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt

von

CARL ERFURT,

Musikdirector an den evangel. Kirchen und vor königl. Andreas in Hildesheim

Op. 44.

Preis der Partitur mit untergelegtem Klavier-Auszuge: 4 Thlr.
Preis der vier Stimmen: 1 Thlr. 8 gGr. oder 10 Sgr.

Diese neueste grössere Composition des durch sein schöpferisches, vom besten Erfolge gekrönter Wirken im Gebiete der ernsten, besonders kirchlichen Musik schon in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Componisten hat bei ihrer mehrmaligen Aufführungen, zuletzt in dem Kapitelconcerte des diesjährigen Liederfestes der vereinigten norddeutschen Liedertafeln einen Eindruck hinterlassen und sich grossen und allgemeinen Beifall errungen. Von Sr. königl. Hoheit dem Kronprinzen von Hannover wurde dem Componisten als Anerkennung dessen, was er gerade durch dieses Werk Vortreffliches geleistet hat, eine grosse goldne Ehrenmedaille verliehen. Wir glauben deshalb und auf das Urtheil unserer Musikkenner uns stützend das Werk insbesondere allen Männer-Gesangvereinen als ein durchaus tüchtiges angelegentlich empfehlen zu dürfen.

Hildesheim, December 1850.

Gerstenberg'sche Buchhandlung.

Bei W. Damköhler in Berlin erschien so eben:

Carl Richter.

Op. 2. Drei Charakterstücke für das Pianoforte. No. 1. Mährchen — Nr. 2. Lied — Nr. 3. Romanze. — 22½ Sgr.

Op. 3. Vier Lieder von Robert Burns für vierst. Männergesang (Part. und Stimmen). Nr. 1. Mein Lieb — Nr. 2. Trinklied — Nr. 3. Der Hochlandknabe — Nr. 4. Mein Herz ist im Hochland. 1 Thlr.

Corde armeniche di Roma.

Die erweiterte neue Sendung

ächt römischer Saiten (Mai-Fabricat) in allen Stärken

ist so eben angekommen in der **Musikalien- und Instrumenten-Handlung von**

C. A. Klemm in Leipzig.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler & Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro 26. Cöln, den 28. Dezember 1850. 1. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloß in Cöln erbeten.

Vom Unterricht in der Musik.

(S. Nr. 24 und 25.)

Wir haben gesehen, dass das Lehren die Fähigkeiten zu Kenntnissen und Fertigkeiten ausbilden, mithin die natürlichen musikalischen Anlagen des Schülers entwickeln soll. Wir haben ferner gesehen, dass diese Kenntnisse und Fertigkeiten nicht das letzte Ziel sind, worauf das Streben des Lehrers gerichtet sein muss, sondern dass die musikalische Bildung eine Erziehung sein soll, die den Menschen durch methodische Anregung der höhern Geistesthätigkeit zu erhöhter Empfänglichkeit für das Schöne, für die Kunst in ihrer reinsten, edelsten Bedeutung heranbilde, auf dass diese, durch ihre still wirkende Macht über den innern Menschen, Herz und Gemüth durchdringend und zu einer sittlichen Kraft in ihm werde, welche die Veredlung seines ganzen Wesens erzeuge, ihn über das Gewöhnliche und Gemeine emporhebe, und sein inneres Leben zu einem höheren Dasein verkläre.

Dieser, wir dürfen wohl sagen erhabenen Aufgabe des Kunstunterrichtes zu lösen, ja sie nur recht aufzufassen und nicht davon zu durchdringen, dazu reicht die blosse Fertigkeit oder Geschicklichkeit des Musikers nicht hin, wie Jeder einsieht. Die Kunst ein Instrument zu spielen oder ein Lied zu singen kann allerdings bis auf eine gewisse Stufe vervollkommnet werden, auf welcher derjenige, der im Besitz derselben ist, in den Augen des grossen Haufens ein Künstler zu sein scheint. Genau genommen ist er aber nichts weniger als das, das Wort Kunst hat da keinen andern als einen etymologischen Sinn, der sich an das Können und Können hält und dessen niedriger Begriff sich am besten in der verächtlichen sprüchwörtlichen Redensart zeigt: „es ist keine Kunst" z. B. auf zwei Beinen zu stehen. Künstlich und künstlerisch ist zwischen vom Wesen des Geistigen, vom Hauche des Göttlichen ist in jenem nicht eine Spur vorhanden. Wenn einer selbst der bis auf einen gewissen Grad tüchtiger Musiker deshalb noch lange kein Künstler ist, um wie viel weniger wird er dann ein Lehrer der Kunst sein können!

Um also die ihm gestellte Aufgabe des Unterrichts nur einmal erst richtig auffassen zu können, ist die erste und nothwendigste Bedingung, dass der Musiker, der lehren will, ein gebildeter Mann sei — das heisst nicht einer, der die Cravatte zu binden, Glacehandschuhe anzuziehen und einen Bückling zu machen versteht, sondern einer, der denjenigen elementar-wissenschaftlichen Unterricht genossen hat, welcher die Grundlage der allgemeinen Geistesbildung des Menschen ausmacht, und der eben dadurch befähigt ist, auf dieser Grundlage fortzubauen und die geistige Nahrung, welche ihm der Umgang mit wohlunterrichteten Männern, das gesellige Leben, die Geschichte unserer Zeit, die Lesung der Werke der Nationalliteraturen u. s. w. bieten, in sich aufzunehmen und mit gesundem Verstande zu verarbeiten. Wer Andere bilden will, muss vor allem erst sich selbst gebildet haben; wer erziehen soll, muss selbst Erziehung haben.

Das versteht sich freilich von selbst; aber sehen wir nun doch nur um in der musikalischen Lehrerwelt und wir werden gewahr werden, dass, wenn es auch in unsern Tagen im Allgemeinen besser mit den Kunstpädagogen bestellt ist, als früher, dennoch die wiederholte Einschärfung jener Wahrheit nicht nur als Mahnung für viele Lehrer, sondern auch als Erinnerung für viele Eltern bei der

Wahl eines Lehrers höchst nothwendig ist. Woher kommt es, dass die Maler in der Regel mehr gesellschaftliche Bildung, mehr Takt, mehr Geschick und Gewandtheit im Leben, und deshalb auch eine ganz andere Stellung in der Gesellschaft haben, als die Mehrzahl der Musiker? Offenbar daher, weil diese unsern Vorzüge ein Ergebniss der gründlichern Geistesbildung sind, zu deren Erlangung ihr Kenntniss sie von dem Augenblick an drängt, wo sie sich ihr widmen. Die Kenntniss der Begriffe der Perspektive, die richtige Zeichnung, selbst eine gewisse Vollkommenheit der Technik machen den Meister eben so wenig zum Künstler, als die mechanische Fertigkeit den Musiker dazu macht. Das Geistige, das Ideale ist hier wie dort die unumgängliche Bedingung.

Neben der allgemeinen intellektuellen Bildung muss der Musiklehrer dann zwitzen die Wissenschaft seiner Kunst inne haben, nicht blos die Praxis derselben. Er muss das ganze Gebiet der Musik überschauen, ja wenigstens bis auf einen gewissen Punkt es beherrschen. Er soll gar nicht Alles lehren, wenn er weiss, aber um Jegliches recht zu lehren, muss er viel mehr von seiner Kunst wissen, als er lehrt. Um die Kunst in ihrem wahren Wesen aufzufassen und diese Auffassung dann durch den Unterricht auf den Schüler zu übertragen, dazu gehört die Einsicht in ihre Theorie, die innige Bekanntschaft mit der wissenschaftlichen Seite derselben. Von dem tüchtigen Musiklehrer verlangen wir also durchaus die genaue Kenntniss und das stete fortgesetzte Studium nicht nur der Harmonie, sondern der ganzen Compositionslehre in allen ihren Theilen; wir fordern eine gründliche Bekanntschaft mit allen Kunstformen und den Werken der Meister, welche uns diese Formen in ihrer Vollkommenheit zur Anschauung gebracht haben, wir begehren einen stets regen Sinn und eine aufmerksame Theilnahme für die Kunsterscheinungen der neuern Zeit und missbilligen entschieden ein Sichvergraben in gewisse Perioden, denn wir existiren in der Gegenwart und nicht in der Vergangenheit, wenngleich wir vielleicht nur in dieser die besten Ideen unserer erzielenden Bestrebungen finden. Selbst die Beschäftigung mit der allgemeinen Geschichte der Musik, wenn auch nicht mit den Einzelnheiten derselben, und mit den Hauptlehren der musikalischen Aesthetik können wir dem Musiklehrer nicht erlassen, wiewohl wir der Meinung sind, dass die Grundsätze der letztern am besten an den Tonschöpfungen der grössten Meister selbst durch sorgfältige Analyse und Studium der Partituren gelernt werden können — vorausgesetzt, dass derjenige Verstandesbildung bei dem Lernenden vorhanden ist, welche nöthig ist, um sich die Regeln des Schönen von dem Kunstwerke selber gleichsam abzuformen und das, was man fühlt und empfindet, vor den Richterstuhl des Verstandes zu führen.

Ist der Musiklehrer nun im Besitz der bis hieher angeführten Kenntnisse und Fertigkeiten, hat er er sonst eine allgemeine elementar-wissenschaftliche Bildung und erbietet er so der Vervollkommnung derselben täglich fort, hat er sich zweitens einen gewissen Grad von technischer Fertigkeit, z. B. im Gesang und auf einem Instrument, oder auf seinem Hauptinstrument und einem (oder zwei) andern erworben, hat er drittens die musikwissenschaftlichen Studien gemacht, welche wir so eben besprochen, oder hat er wenigstens durch die Aneignung der nothwendigsten theoretischen Kenntnisse die Grundlage zur etwigen Fortsetzung dieser Studien gelegt, alsdann ist er vollständig im Stande, die einzig wahre Aufgabe des musikalischen Unterrichts und ihr höchstes Ziel, die Erziehung des Menschen durch die Kunst, aufzufassen, dann erst kann er sich die Frage vorlegen, wie fange ich es nun an, diese von mir richtig erkannte und zum Lebensberuf gewählte Aufgabe auf die zweckmässigste Weise zu lösen? wie lerne ich die Kunst, das zu lehren, was ich weiss und kann, und es so zu lehren, dass es dem erkannten Ziele von Anbeginn bis zum Ende des Unterrichts entspricht?

Die Beantwortung dieser Frage hat sich ein Werk zum Vorwurf genommen, welches den Titel führt: „Die musikalische Didektik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein unentbehrlicher Hand- und Hilfsbuch für alle Lehrer und Lernende der Musik, Erzieher, Schulvorsteher, Organisten, Volksschullehrer u. s. w. von Gustav Schilling, Dr. d. Phil. u. Musik (folgen fünf Zeilen Titulaturen). Eisleben, F. Kühn, 1850.

Die erste Lieferung, 154 S. in 8., liegt uns vor, und wir werden sie in der nächsten Nummer besprechen.

F. Mendelssohn's Nachlass.

Aus Mendelssohn's Nachlass ist Nr. 15 (Leipzig, Breitkopf & Härtel) erschienen, ein Heft von drei Liedern, das unter der Gesammtzahl seiner Werke

als Nr. 84 zählt. Das erste der drei Lieder „Hier lieg ich unter den Bäumen" voll tiefer Wehmuth, das zweite „Herbstlied" voll banger Klage über das Absterben aller menschlichen Blüthen, das dritte „Jagdlied" mit nidelnartigem Text und wunderbar ergreifendem, lang nachhallendem Waldhornklang, in welchem Stimme und Piano sich vereinigen. — Die fortgesetzte Angabe des Nachlasses wird sich bis auf Nr. 22 ausdehnen und ausser der komischen Operette „die Heimkehr", die Brachstücke der „Loreley" und die Bruchstücke eines grossen Oratoriums „Christus" bringen. Von diesem letzten Werke wurde die Introduction fertig, welche die Geburt Christi und die Erscheinungen an der Krippe feiert und mit einem Terzett der heil. drei Könige erklingt. Auch aus den Momenten der Passion liegen einige Stücke fertig vor. Mendelssohn wollte in diesem Werke musikalisch das Leben Jesu schreiben; die vorliegenden Fragmente schuf er bereits vor dem Eilen zur Vollendung des Ganzen gedachte er seine beste Kraft aufzusparen. Mit diesem Christus sollte der Cyklus seiner Oratorien geschlossen sein. Eilen, das wohl allzurasch abgeschlossene Werk, auf dessen Vollendung England drängte, sind der Idee nach in diesem Cyklus als Feier der altbiblischen Prophetenreligion voran. Paulus feiert den Uebergang vom neuen zum alten Bunde und das dritte Werk sollte durch alle Momente in Christi Leben hindurch die Gloria im Bunde Gottes mit der Menschheit feiern. — Es ist aus den Bruchstücken nicht ersichtlich, wie die Gestalt des Heilandes von Mendelssohn musikalisch aufgefasst und gedacht wurde. Die Frage, ob es überhaupt zulässig, Christus singend einzuführen, wurde in Berlin neuerdings wieder bei Gelegenheit des Oratoriums „Lazarus" von Hopfe erhoben und von Rellstab, wie früher von Bernard Klein verneint. Die Kritik ist allezeit rasch mit dem Verneinen bei der Hand, während sich glücklicherweise die schöpferische Kraft nicht hindern lässt, und wär's in Wagnissen, positiv neue Bahnen zu brechen. Die Frage über das Wie wäre auch hier bei der Untersuchung wichtiger, als das Ob. Aus den wenigen Fragmenten zum Oratorium Christus wird nicht klar, wie Mendelssohn diese Aufgabe gelöst haben würde. (Europa.)

Notiz über das *Organum hydraulicum* (Wasserorgel).

Unter diesem Namen begegnen wir in der Geschichte der Orgelbaukunst den ersten Versuchen, welche zur Herstellung der Orgel gemacht wurden. Der Erfinder dieses *Organum hydraulicum* ist nach Vitruvius (siehe *lib. IX. cap. IX.* und *Tertullian de anima cap. XIV.*) Ctesibius, ein berühmter Mathematiker, welcher ungefähr 120 Jahre vor Christi Geburt in Alexandrien lebte. Eben so finden wir darüber eine Anmerkung in der *Historia naturalis* von Plinius, worin derselbe sagt: *Ctesibius pneumatica ratione et hydraulicas organos repertis clarus.* Es ist daher begründet, dass die Orgel in obiger Eigenschaft mit dem Zusatze „griechische Wasserorgel" in der Geschichte der Musik einen Platz hat, und mag es manchem Leser dieses Blattes interessant sein, über die wirkliche Beschaffenheit der so vielfach gedeuteten Wasserorgel nähere Aufschlüsse zu erhalten.

Wie abweichend die Ansichten über die Wasserorgeln sind, finden wir unter Anderen auch in der geschichtlichen Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel von J. Antony bestätigt. Er stellt sich pag. 26 die Windbeschaffung zu den Pfeifen mittelst des Wassers als eine Maschinerie vor, welche nach Art eines Wasserfalles oder Mühlenrades eingerichtet gewesen. Auch Sponsel stellt in seiner Historie der Orgel die Behauptung auf, dass die Wasserorgeln Blasebälge hatten, von einer Einwirkung des Wassers auf dieselben, oder umgekehrt, finden wir aber in seinen vielfachen Beschreibungen nirgends, und stimmen unsere älteren und neueren Geschichtschreiber nur darin überein, dass das Wasser dazu diente, den Gegendruck der comprimirten Luft im Gleichgewicht zu erhalten, welchen Dienst jetzt die Gewichte auf den Balgen unserer Orgelwerke versehen. — Da aber selbst bei der Einrichtung unserer gewöhnlichen Span- oder Falten-Bälge die Compriminung der eingeschlossenen Luft noch nicht die gewünschte, gleichmässige sein kann, so ist es leicht erklärlich, dass manche Gelehrte und Techniker früherer Jahrhunderte an der Vervollkommnung des Luftdrucks (dieser ersten und unerlässlichen Bedingung eines guten Orgelwerkes) arbeiteten. Wir finden dieses Problem einigermassen von dem anfangs genannten Ctesibius gelöst, und später in verbesserter Weise unter Anderen von einem venetianischen Priester, Namens Georg, ausgeführt. Nachdem schon unter der Regierung des Kaisers Nero eine verbesserte Wasserorgel zu Rom erbaut worden sein soll, finden wir in den Schriften Eginhardts, dass im neunten Jahrhundert Ludwig der Fromme in seinem Palaste zu Aachen durch den Priester Georg eine

Wasserorgel erbauen liess, obgleich sich der Gebrauch einer Wasserorgel schon zu jener Zeit als unpraktisch erwiesen hatte. Nach ihrer Einrichtung, welche mit der des Ctesibios in den Grundlagen übereinstimmt, bestand der anzuwendende Lufthebeapparat aus einem metallenen Cylinder, dessen obere Oeffnung verschlossen und mit einem bestimmten Gewichte beschwert war. Dieser Cylinder wurde in ein, ihn geraumig umfassendes Gefäss gestellt, aus dessen Boden zwei Luftröhren bis nahe unter die Decke des Cylinders in die Höhe ragten. Nachdem nun der zwischen dem Cylinder und dem äusseren Behälter befindliche Raum mit Wasser angefüllt, und der Gegendruck auf die in dem Cylinder befindliche Luft hinreichend erzielt war, wurde durch naheliegende Einrichtungen die eingeschlossene Luft in demselben erneuert, während der beim Spielen der Orgel erforderliche Wind durch die zweite Röhre wieder entweichen konnte. Die grosse Unvollkommenheit der damaligen Windbälge machte es lediglich nöthig, für den gleichmässigen Luftdruck diesen Apparat herzurichten, welcher als Wind-Magazin und Regulateur zugleich wirken sollte. Wie wenig derselbe aber (selbst bei einer vollendeten mechanischen Einrichtung) seinem eigentlichen Zwecke vollständig entsprechen konnte, wurde schon zu Anfange des neunten Jahrhunderts allgemein anerkannt, abgesehen davon, dass schon das Wasser an und für sich ein lästiges Mittel zur Erreichung des Zweckes war. Es musste also um so mehr Bedacht darauf genommen werden, die ursprünglichen Windbälge zu verbessern, und so finden wir durch die, bald nach jener Zeit eingetretene Vervollkommnung der Blasebälge das Verschwinden der sogenannten Wasserorgel leicht erklärlich.

Sourack.

Berliner Briefe.

Berlin, 16 Dezember.

Von den Concerten der letzten Wochen sind ausser den laufenden Symphonie- Trio- und Quartett-Soiréen auszuzeichnen ein von dem achtjährigen Violinvirtuosen Adolph Grunn gegebenes Concert und eine von Herrn Louis Ehlert veranstaltete Matinée.

Adolph Grunn gehört nicht zu den gewöhnlichen Wunderkindern. Wenigstens sagt man, dass er nicht von seinem Vater zu frühzeitigem und übermässigem Üben gequält worden sei; vielmehr soll der Vater, in dessen Absicht es lag, seinen Sohn nicht anders zu erziehen, als andere vernünftige Menschen ihre Kinder erziehen, nur den eifrigsten Bitten des Kindes nachgegeben haben, als er ihm eine Violine in die Hand gab und ihm erlaubte, sich täglich ein Paar Stunden damit zu beschäftigen. Dass dies sich wirklich so verhält, scheint sich auch durch die Leistungen des Knaben zu bestätigen. Denn er zeichnet sich weniger durch angelernte Kunststücke aus, obschon er auch in technischer Beziehung Erstaunenswürdiges leistet, als durch den natürlichen und innigen Ausdruck des Spiels; er zeigt ferner eine überwiegende Neigung zu ernster Musik; er besitzt endlich ein überraschendes Urtheil über den Werth seiner Leistungen, denn nicht selten kommt es vor, dass er nach stürmischem Bravo der Zuhörer seinem Vater die Bemerkung macht, die Leute musiten nicht viel von der Musik verstehen, denn es sei ihm heute gar schlecht gelungen. Es scheint also, als ob man auf Adolph Grunn Hoffnungen setzen könne — wenn nur diese Hoffnungen nicht so oft getäuscht worden wären! das frühzeitige Hervortreten und in die Oeffentlichkeit treten wird in der Regel dazu beitragen, die ernsten und edeln Anlagen zu zerstören, denn es lässt den Geist nicht zur innern Sammlung und Gestaltung kommen. In den Jahren, in denen diese innere Sammlung für die Hervorbringung bedeutender Erscheinungen ausschliesslich ist, und das um welchen Preis! Ja, wenn heute noch das Publikum sich in Concerten der Art drängte und so wenigstens in materieller Beziehung für die weitere Ausbildung des Knaben gesorgt wurde! Aber damit ist es vorbei, in Berlin wenigstens vorbei. —

Herr Louis Ehlert, ein Ostpreusse, von dem bereits in der Leipziger Eutorpe eine Frühlingssymphonie zur Aufführung gebracht wurde*), gehört zu der nicht grossen Anzahl von Musikern, die nicht bloss durch musikalisches Talent, sondern auch durch gediegene geistige Bildung und durch ein daraus hervorgehendes bewusstes und bestimmtes Kunstleben besondere Beachtung verdienen. Es war daher von Interesse, ihn in einer von ihm veranstalteten Matinée als Componisten und Klavierspieler kennen zu lernen. Abgesehen davon, dass die von ihm ausgeführten Compositionen eine überwiegende Richtung zum Melancholischen zeigen, eine Richtung, die wenigstens auf den Höhepunkten der Kunst

*) Wir haben dieselbe während der kurzen Aufenthalts des Hrn. Ehlert bei uns auf seiner Rückreise von Paris nach Berlin in der musikalischen Gesellschaft gehört, wo sie allgemein ansprach. D. Red.

stein überwunden worden ist, und dass es sich viel leicht weiter an Mandelmeh unerhielt, als im Interesse des Fortschritts der Kunst zu wünschen wäre, lässt sich nur Rühmliches davon berichten. Wir wollen daher wünschen, dass ihm der Berliner Boden für seine eigene Entwickelung und seine Kunstbestrebungen günstig sein möge. —

Die italiänische Oper hat seit mehreren Wochen einen besonderen Reiz gewonnen. Es schien im Anfang der Saison, als ob das ganze Institut an den unglücklichen Erfindungsgeist, die die Direction des Königstädtischen Theaters mit Sig. Fioretini hatte, zu Grunde gehen würde. Das Berliner Publikum hat ohnehin, im Ganzen genommen, keine besondere Neigung für die Süssigkeiten moderner italiänischer Musik, und nun noch zwei so nebulöse leere Sängerinnen, als uns anfänglich vorgeführt wurden, — da war es wohl natürlich, dass das weiche, elegische Organ Lebrentina und der Brillant-Tenor Pardiola vor leeren Bänken erklangen. Aber bekanntlich hat kein Mensch in Berlin so viel Glück, als die Direction des Königstädtischen Theaters — siehe da! sie gewann einen ganz andern Edelstein, als sie in der Fioretini verloren hatte. Claudine Fiorentini ist nämlich eine Sängerin, die eigentlich keine Sängerin ist, sondern nur möglicherweise eine werden könnte, das heisst: sie hat Stimme, sogar eine grosse Stimme, aber wenig Kunst und noch viel weniger Empfindung. Es war daher immer ein sehr gemischtes Gefühl, mit dem wir ihren Vorstellungen im vorigen Winter beiwohnten. Claudine Fiorentini hat jetzt auch aus Paris die Lehre mitgenommen, dass sie, ehe sie wieder nach Paris kommt, noch erst in die Lehre gehen muss, und Paris hat sich, für einige Zeit wenigstens, zu unserm Genusse eines Schatzes beraubt, der vielleicht an keinem andern Orte so sehr als in Berlin, in seiner wahren Vortrefflichkeit gewürdigt werden dürfte. Es ist Mad. Castellan, von der ich spreche. Diese Sängerin, die bis jetzt als Nachtwandlerin, Alice im Robert, Desdemona, Lucia und Rosine im Barbier von Sevilla zum Entzücken aller gebildeten Kunstfreunde aufgetreten ist, besitzt zwar eben wedee dem Umfang noch dem Volumen nach grosse Stimme, was sie aber besitzt und in einem Grade und in einer künstlerischen Sicherheit und Ueberlegenheit besitzt, wie wir es vielleicht seit vielen Jahren nicht in Berlin gehört haben, ist das erhaben, edle Maass, das jeden Ton, jede Bewegung begleitet und jene ruhig heitere Stimmung, jene freudige Erhebung in uns hervorruft, die zu erwecken vielleicht der höchste Triumph der Kunst ist. Es ist zu wenig, wenn man von ihr sagt, sie sei liebenswürdig, denn sie ist durchaus schön und edel; es ist zu wenig, wenn man sagt, sie habe Grazie, sie ist Grazie. In technischer Beziehung erscheint sie sich zwar nicht auf solche Saltinzerkünste gelegt zu haben, wie Mad. de la Grange, die am letzten Freitag als Rosine im königl. Theater auftrat und durch ihre Kunstfertigkeit das Publikum in kalte Bewunderung versetzte; aber was sie in Coloraturen leistet, ist ebenfalls schön und sauber, mit ausdrucksvoll. Als dramatische Sängerin ist sie grossen, heroischen Aufgaben nicht gewachsen, den Sturm der Leidenschaft darzustellen widerspricht ihrer Natur, durch mit klu ger Kunstsinn das Bedürfniss, auf dem sie zu Hause ist, beschränkt sie sich auf Rollen, in denen sie sein kann, was sie ist, und erscheint darum stets als Künstlerin ersten Ranges. Nichts destoweniger ist sie nicht reine Concertsängerin, vielmehr weiss sie Gemüthsbewegungen, wie sie sich in einer zarteren Natur darstellen, z. B. in der Nachtwandlerin vortrefflich wiederzugeben, ihr Erscheinen als Nachtwandlerin im letzten Akt gehört zu den Ergreifendsten, was ich je auf der Bühne gehört habe, aber Rollen, wie Norma, Lucrezia Borgia, werden ihr weniger zusagen. Das übrige Personal der italiänischen Oper tritt hinter dieser Grösse sehr in den Schatten, selbst Lebrentina, neben der Liebling des Berliner Publikums, dessen Tenor übrigens den Anstrengungen der Bühne immer mehr zu erliegen scheint, wird neben ihr vernachlässigt. Dass die Andern *en bagatelle* behandelt werden, ist freilich kein Wunder, denn Sie glauben nicht, mit wie traurigen Lückenbüssern wir uns meistens behelfen müssen. —

Die Deutsche Oper rüstet sich jetzt zur Wiederaufführung des Propheten, mit Mad. de la Grange als Fides und Herrn Pfister als Johann von Leyden, dem ein am Rhein bekannter Kapellmeister, ihm in der Probe auf die Schulter klopfend, gesagt haben soll: „Das wird ein Leiden werden!" Fräulein Sophie Catharina, die ich, von einer längeren Reise nach Berlin zurückgekehrt, noch nicht gesehen habe, merkt noch immer volle Hunderte Bierauber in meinem nächsten Briefe. *G. E.*

London, 30. Nov.

Seit meinem letzten Schreiben hat Jullien seine Promenade-Concerte eröffnet. Mag alle Welt über ihn herziehen, man muss ihm wenigstens zugestehen, dass es sein Publikum kennt. Dies will amüsirt sein, liebt Maskenscherze, Uebertreibungen sowohl für's Auge, als für's Ohr, und das versteht Jullien vorzüglich

und gibt dieselben in immer erneuerten Formen und Anlagen. Er veranstaltet jeden Jahr seine Concerte im November und wählt die gewählte Zeit zeigt wiederum den ruhigen Takt. Der November in London ist höchst traurig und niederdrückend sowohl für Körper als Geist. Die starken Nebel machen den Tag zur Nacht und man sehnt sich nach Zerstreuung und Aufmunterung. Wo findet man sie? Man geht Abends zu Jullien, wo man für 1 Shl. Entree Musik und Augenweide um 8 bis 11½ Uhr haben kann. Andererseits ruhen die Gewerbe und Beschäftigungen in diesem Monate und der Bürgerstand hat Zeit, sich mit seinen Familien zur beschaulichen nicht kostspieligen Vergnügen zu versammeln. Trotz allem musikalischen Unsinn, den er zu Tage fördert, gebührt ihm doch auch das Verdienst, dass er gute Musik, wenn auch nur in kleinen Portionen seinen Gästen vorsetzt, und dadurch hat er so nach und nach schon so weit gebracht, dass mitunter die Hälfte des Abends mit guter Musik ausgefüllt wird. Solche Abende werden *Mendelssohn-Bartholdy's Festival's* benannt und da gibt eine ganze *Symphonie* dieser Meister, oder wie sonstige Compositionen aus ihnen. Die Concurrenz der National Concerte kann in diesem Jahre die Frage erstehen, wird Jullien bestehen können? Die Antwort ist da, dass Jullien vom Erdrücken mehr Bäuer umfasst und die National-Concerte täglich weniger besucht werden. Jullien's Concerte werden im Theater *Drury Lane* gegeben. Die innere Einrichtung ist dieselbe wie bei den National-Concerten, das Orchester auf der Bühne amphitheatralisch aufgebaut und dahinter Sälle um Erfrischungen zu ordnen. Außerdem hat Jullien auch ein Lesekabinet eingerichtet, wo man mehrere 60 bis 70 Zeitungen und Journale in allen Sprachen findet und wohin man auch während der Aufführung mit Bankstücken wandern oder ohne hinzu will zurückkehren kann. Die Decoration des Hauses ist dasselbe geschmackvoll, ernst magischen Eindruck macht der hinzu lene Vorhang. Das Orchester steht dem der National-Concerte durchaus nicht nach, wenn es auch nicht so viele berühmte Namen zählt. Als Kleinigkeit Dirigent steht Jullien an der Spitze. Will man sich ergötzen, so muss man ihn dirigiren sehen. Seine Anstrengungen, Bewegungen und Windungen deuten jede Passage an, erzeugen ob Viertel, Achtel u. s. w., ja selbst den Tremolo dirigirt der gute Mann. Nach Beendigung seiner Musikstücke wirft er sich ermattet in den hinter ihm stehenden vergoldeten Armsessel und Diener treten ein Paar in reicher Livree gekleidete Pauken so ihm heraus, ohne Befehle einzuholen. Trotz allem diesem Pomp kann man den Anstrengungen Gerechtigkeit widerfahren lassen und es als recht gute und höchst präzise bezeichnen. Ganz vortrefflich war unter andern die Aufführung der dritten Symphonie von Mendelssohn, hier unter der Benennung „die Schottische" bekannt, da sie die Wiedergabe der Eindrücke einer Reise Mendelssohn's durch die Hochlande zum Gegenstande hat. Jullien hat eine Erläuterung jedem Satze der Symphonie unter die Anwesenden vertheilen. Ebenfalls wurde die Ouverture „*Melusine*" von demselben Componisten ausgeführt. Eine Zierde dieser Concerte ist der Violoncellspieler *Demunk* von Brüssel. Das Pianoforte konnte nicht besser vertreten werden als durch *Alexander Billet*. Er gehört zu den besten Spielern, welche London aufzuweisen hat. Durchaus nicht den Tagesgeschmack huldigend und seine Vorträge stets aus den Compositionen guter Meister gewählt. Wir erfreuten uns von ihm in diesen Concerten zu hören ein Beethoven'sches Clavierconcert, *Es dur* und ein Concertstück von C. M. v. Weber, beide trefflich gespielt und eben so vom Orchester begleitet. Wenn aber hier ausgezeichnete Leistungen vorkommen, so geschieht es auch oft, dass sehr mittelmäßige noch mehr Glück machen. Eine dieser weniger Glücklichen ist *Jetty Treff*. Ihr erstes Debut vor zwei Jahren mit dem Liede von Bücken „Trab, trab" hatte den Erfolg, dass sie jetzt bei Jullien wieder für eine enorme Summe engagirt worden ist. Ihr ganzes Repertoire besteht höchstens aus einem Dutzend Liedern. Sie ist nichts weniger als Sängerin, denn den Beweis erhielten wir im vorigen Jahre, wo wir sie in der Schöpfung von Haydn neben der *Dolby* und *Sirch* hörten, wo sie ihren Vortrag an allem Reichthum und Sicherheit mangelte. Nichts desto weniger können Sie hier in den ersten Journalen die angekündigten Dinge lesen. So unter andern „Das erste Veilchen von Mendelssohn, gesungen von der unvergleichlichen Jetty Treff. Dieses Lied hat Mendelssohn ursprünglich für Jetty componirt und hat sie dasselbe zuerst in den Gewandhaus-Concerten gesungen durch ihren Vortrag hat das Lied sich so grosser Verbreitung zu erfreuen.* Dieses Lied gehört Mendelssohn op. 19 an, wie Jetty Treff's zur Zeit der Bemerkung dieses Heftes zu mögen die Götter wissen! Nach jedem Vortrage aber, sei es einem Liede von Mendelssohn oder Beethoven oder von wem sonst, verlangt man Kenkow's „Trab, trab!" — Eine bedeutende Stelle in den Programmen der National-Concerte so wie bei Jullien nehmen die *Quadrilles of all Nations* ein. Für die ersteren hat Labitzky eine componirt (zusammengewürfelt) für die letzteren Jullien. Labitzky lässt durch zwei Chöre die verschiedenen Nationalgesänge als „Gott erhalte den Kaiser", „*Rule Britannia*", „Yankee Doodle" etc. singen, dann von drei Bläsern begleitet, spielt, bläst und trommelt alles zusammen. Die Verbindung dieser einzelnen Melodien ist höchst dürftig. — Jullien ist, ob absichtlich oder zufällig, geistreich in einigen Zusammenstellungen. So ist der Effekt einer Variation über die Russische Nationalhymne für Orphyniden und Piccolinöte prächtig. Außerdem machen die 120 Tambours mit ihrem riesigen Tambour-Major an der Spitze, nämlich in der Uniform der Pariser Nationalgarde, eine gewisse Wirkung. Da seine Quadrille dem Prinzen Albert gewidmet, so hat Labitzky die „*Marseillaise*" wieder hineingestrichen und „Vive Henry quatre" eingeflickt. Jullien gebrauchte weniger Bescheidenheit und liess sie mit allen ihm zu Gebot stehenden Mitteln ausführen. Beide Quadrillen und Speculationen berechnet sich zu der grossen Gewerbe-Ausstellung in grosser Anzahl verkauft zu werden. Es ist ein Jammer.

Dr. *Ferdinand Rubbe.*

Wien, den 15. December.

Das dritte Gesellschaftsconcert brachte F. Schubert's Sinfonie in C-dur und zwar zur Eröffnung, und schloss mit der grossen Ouvertüre Beethoven's zur Leonore — eine angekehrte Ordnung, welche zu Gunsten der Sinfonie gemacht war, die schon wegen ihrer Länge ohne Frische, noch ungeschwächte Spannung den Hörern in Anspruch nimmt, dann aber auch vorzüglich deshalb, weil sie weniger einen rollen geschlossenen, kompakt gebildeten Bau darstellt, dessen Einheit uns in den Augen springt, als vielmehr eine fantastische Schöpfung, deren Einzelheiten wir in Stunde um Stunde müssen mit steten Theilnahme zu verfolgen, wenn sie soll uns Eindruck machen sollen. J. Hellmesberger dirigirte mit Umsicht. Die vortrefflichste Leistung dieses Abends war der Vortrag des G-dur-Concerts von Beethoven durch Herrn Pinchbeck; er gab wiederholt Zeugniss von dem geistigen Verständnisse und dem Seinen Studium des Tondichters in Beziehung auf die Meisterwerke der musikalischen Literatur. Besonders interessant war auch die Einschaltung der Cadenz Beethoven's, welche im Manuscript vorhanden ist. — Sabatier und Antonia Heinefetter sind einem ehrenvollen Rufe nach Pesth gefolgt. Für die Hennell-Pesth, welche in Petersburg glänzende Triumphe feierte, ist nun zu Eisenberg noch kein Ersatz geworden. — Dagegen tauchen wiederum die

Musik Instrumental-Solisten sei, theils in Concerten, theils auf den Bühnen in den Zwischenakten. Auszeichnung verdient hat Harfenspiel der Frl. Spohr. Auch Gumkows Violin- und Streichinstrument ist wieder am Platz; die Herr Gensbald klappelt sich viel Beifall und Geld heraus hervor. — Frl. Zuer, die einzige Sängerin reiner Kunst, die wir jetzt haben, was durch Krankheit längere Zeit verhindert aufzutreten. Zum ersten Male erschien sie neulich wieder in den Hugenotten und half durch in Stadtlie der Publikum bezeigte ihr durch wiederholten Hervorruf wie sehr sie bei ihm in Gunst steht.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

** Köln. Die Quartettunterhaltungen der Herren Hartmann-Derkum, Dienst und Fuhrer haben zur Anfang des Decembers wieder begonnen. Sie gehören bekanntlich zu den hiesigen ernsthaftesten Genüssen in unserm Musikleben. Der erste Abend brachte ein Quartett von Haydn (D-moll), eins von Onslow (Es-dur) und das C-moll-Quartett von Beethoven. Das Zusammenspiel war vortrefflich, alle vier Künstler waren von Ernst Geist beseelt und trugen mit einer solchen Liebe zur Sache vor, dass man deutlich gewahrte, wie es ihnen selbst zu raubten Fest war, die Gedanken und Melodien der grossen Tondichter zu aussprechen, dass sie in Kopf und Herz jeden Zuhörer dringen mussten.

Hofrathin Dunckin hat eine Märchen-Oper „die hirz Edelstein" im Manuscript vollendet, in vier Akten mit vielen sehr humoristischen Couplets ausgeschmückt. Die Musik ist von Fr. Müller, Musik-Director am hiesigen Theater. Sie wird dieser Tage in Leipzig zur Aufführung kommen.

Meyerbeer ist vom Kaiser von Oestreich mit dem Franz-Joseph-Orden und v. Flotow bei Compositi bei „Grossfürstin" vom König von Preussen mit dem Johanniterkreuz decorirt worden.

Gleichwie aus Wien wird auch aus Prag geschrieben, dass der dortige ständische Theater unter Leitung des Dr. Hoffmann glänzende Geschäfte macht, indem seit Oktober der Abonnement auf Logen und Sperrsitze gänzlich vergriffen ist und auch die hiesigen Bühne der Schauspielhäuser fort immer gefüllt sind.

Richard Wagner ist mit der Composition der Oper „Siegfried de Nibelungen" aus dem Nibelungenlied beschäftigt.

Das nächstjährige Sängerfest des schwäbischen Sängerbundes wird in Heilbronn gefeiert werden.

Die berühmte Sängerin Frau Bertolotto Arnoso-Salvoso veranstaltete jüngst mit ihrem Gatten dem Operncomponisten Salomon, eine Kunstreise durch Schweden und Finnland. Der Erfolg war ein ungezeichneter; denn die Reise glich einem wahren Triumphzuge, die Zuhörer kamen meilenweit zu den Concerten und überhäuften das Ehrendorpaar, welches bereits in St. Petersburg angelangt ist, mit enthusiastischen Beifallsbezeugungen.

In Leipzig (im Gewandhause zum Besten des Orchester-Pensionsfonds) und in Bellevue bei Herr Schumann's herrlichen Tongedichte „das Paradies und die Peri" in den jüngstvergangenen Tagen zur Aufführung gekommen unter grossem Beifall. In der letztern Stadt musste auf allgemeines Verlangen eine zweite Aufführung hinzu veranstaltet werden.

Schumann's Oper „Das Dreimädelhaus" ist in Stuttgart durchgefallen — trotzdem, dass Pfaubuck und die Wheat hier mitsingen.

Paris. Der Pianist Willmers hat hier kein Glück gemacht; das Publikum war noch zu voll von dem Eindruck, das Schulhoff's Spiel und Compositionen gemacht hatten.

Das zu Berlin vor kurzem verstorbene Kindertal Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" gefällt sehr in Frankfurt am Main.

Zu einem Concerte der J. Lind in Dresden kaufte sich ein durch seinen Gang bekannter Mann ein Billet für zehn Dollars. „Wie haben Sie sich erschleichen können, eine solche Summe zu verschwenden?" fragte ihn Jemand. — „Verschwenden?" erwiederte er lächelnd — „ich glaube noch niemals mit weiterer Sparsamkeit verfahren zu sein. Lesen Sie die Zeitungen, da steht ..., wer Jenny Lind nicht gehört, hat Nichts gehört, wer Jenny Lind gehört, hat Alles gehört." — Nun habe ich heraus mein Dollars und wenn ich heute Abend zu Hause kommen, habe ich Alles gehört. Kommt mir von morgen zu ein Kaufmann mit einem Empfehlungsbrief, will mich meine Frau bereden, ihre Concert zu gehen, schwatzt er ein Hundsfreund die Billet auf — was soll ich damit? Ich habe schon Alles gehört! Lebe Sie wohl!"

Ein gelehrter Volksmann ist der Dichter und Componist Paul Dépont in Paris. Noch vor wenigen Jahren wollte niemand seine Lieder haben. Trotzdem kam er noch vielen vergeblichen Versuchen zum Rathsherrn S., der ihn aber ebenfalls mit den Worten abfertigte: „Verzeihen Sie, ich werde zum Frühstück gehen." — „Dann erlauben Sie mir", entgegnete Dépont rasch, „Ihnen beim Frühstück einige meiner Lieder vorzusingen." Das liess sich nicht gut abschlagen, der Verleger ging und Dépont sang: „Lassen Sie die Lieder da, der Herr wird sie Ihnen schicken" — mögte Herr zur Ende, und Beiden haben dem mit kaltem Frühstück sehr gut. Gegenwärtig muss bei Chansons von Paul Dépont, welche er dichtet und zugleich in Musik setzt, ausserordentlich beliebt. Das sonst ihn bei ernsthaften Bürgern. Freilich sind seine Salons hin jetzt nur die Werkstätten der Arbeiter, die Kaffeehäuser und Weinstuben.

Von dem gegenwärtigen Capellmeister der Hamburger Stadttheaters, Herrn Barbier, ist hier eine Oper „Kolumbus" aufgeführt worden, mit deutschem Text von J. Schottky. Sie soll sonderlichen Erfolg gehabt haben.

Die amerikanische Presse fängt an sich gegen die Lind zu verschwören. Herr Barnum hat sich nämlich mit einem Theil der republikanischen Bonstrichter verfeindet und diese bitten Rache. Die Ankunft der italienischen Sängerin Signora Poradi in New-York dient ihnen zum willkommenen Mittel. Sie erhoben diese auf Kosten der schwedischen Nachtigall bis in den Himmel, und erklärten, sie habe in Palermo und Messina zur Zeit der Revolution in Sicilien Partei genommen und sei mit donnernden Kartätschen gegen den Tyrannen von Neapel losgezogen. Hoffentlich wird Herr Barnum dafür sorgen, dass wir bald morgen glänzende Thatsachen lesen, die von Jenny's politischen Freiheitsthaten das schlagendste Zeugniss geben; wo nicht, so dürfte der Enthusiasmus für sie in eine Parodie umschlagen.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

Rheinischen Musik-Zeitung

freundlichst gebeten, den Jahrgang 1851 bei den betreffenden Buch- und Musikalienhandlungen vor Ablauf dieses Jahres zu bestellen. Ganz besonders wollen diejenigen, welche diese Zeitung **durch die Post beziehen,** die Bestellungen recht bald erneuern. Der *Verleger M. Schloss* in Köln.

Neue Musikalien.

Verlag von

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Göbel, J., Zwei Lieder (Die Braut auf Helgoland von Förster — Zum Tagesanbruch von Betti Paoli) für 1 Singst. mit Pfte. Op. 3. 10 Sgr.

— Zwei Lieder (O süsse dies Verlangen von Em. Geibel — Erstes Begegnen von M. W.) für 1 Singst. mit Pfte. Op. 4. 10 Sgr.

Hesse, Adolphe, Quatrième Rondeau pour le Piano. Op. 78. 20 Sgr.

— Mairita (O, Tag des Herrn, du erfüllst mir heilig ein) für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgelbegleitung. Op. 82. (Nr. 4 der Motetten mit Orgelbegleitung). Partitur 67½ Sgr. (Singstimme à 12½ Sgr., in Partien à 2½ Sgr.)

Liederschatz für stimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen.

Heft I. Tauwitz, Ed., drei Lieder: A) Hannchen vor Allen. B) Barcarole. C) Narbenmaih. — Op. 1. 5 Sgr.

„ II. —,— Sechs Lieder: A) Worte der Liebe. B) Kuss oder Tod. C) Einsamkeit. D) Schneller Entschluss. E) Der Tiefbetrübte. F) Abendlied. 12 Sgr.

Meisterwerke berühmter Orgelkomponisten.

Liefrg. I. Brosig, M., fünf Orgelstücke (Präludien) zum Gottesdienste. 7½ Sgr.

„ II. —,— fünf Choralvorspiele für die Orgel. 7½ Sgr.

„ III. —,— Christ ist erstanden. Phantasie für die Orgel. 5 Sgr.

„ IV. Hesse, Ad., fünf Orgelstücke verschiedenen Charakters. Op. 81. Nr. 45 der Orgelcompositionen. 12½ Sgr.

Philipp, H. E., Songe et vérité. XII etudes et pièces caractéristiques pour le Piano. Op. 26. Nouv. édition. Nr. 1 — 12. à 5 — 10 Sgr.

Schön, H., Der Sonntagsgeiger. Eine Sammlung volksthümlicher und scherzhafter Musikstücke für 3 Violinen. (Nr. 2 ad libitum.) II. Heft. 15 Sgr.

Tschirch, W., Die Harmonie. Hymne (gedichtet von G. Rüffer) für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Op. 19. Partitur. 1 Rthlr.

In meinem Verlage sind so eben nachstehende sehr empfehlenswerthe Musikalien erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Czerny, Ch., Album elégant. Morceaux mélodieux pour le Piano. Op. 804. 1. Jahrg. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — 2. Jahrg. 1 Thlr.

— Ge Collection de nouvelles Etudes de Perfection dans l'ordre progressif pour Piano. Op. 867. Lieferung 3. 20 Sgr.

— Fantaisie brillante sur des motifs de l'Opera Don Juan de Mozart pour le Piano. Op. 814. 25 Sgr.

Galde, J., Gruss an Cassel. Etzungs-Marsch des Königl. Preuss. 32. Linien Infanterie-Regiments für Piano. 5 Sgr.

Hänar, C., Adel. Gedicht von Sternau f. d. Männerst. Partitur und Stimmen. Op. 10. 7½ Sgr.

Liebe, L., An Adelheid. Fantaisie über d. Lied „Lieber und gedenk ich deine" für Pianoforte. Op. 18. 15 Sgr.

Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge f. eine Singst. m. Piano.

— Nr. 27. Kuhmstedt, F., Schifferlied. 5 Sgr.

— „ 28. — Süsse Rene. 7½ Sgr.

— „ 29. — Fischermaid. 7½ Sgr.

— „ 30. — Der liebe Glaube. 5 Sgr.

Reinecke, C., Fantasiestücke für Pianoforte und Violine. Op. 22. Heft 1. 1 Thlr.

— — Heft 2. 22½ Sgr.

Cassel, den 1. December 1850.

C. Luckhardt, Musikhandlung.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 27. **Cöln**, den 4. Januar 1851. **1. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr — Briefe und Gelder werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Vom Unterricht in der Musik.

(S. Nr. 24, 25, 26.)

Es ist keine Frage, dass ein Werk, welches den Inbegriff aller Regeln über die Kunst des musikalischen Unterrichts enthielt, eine systematische Methodologie, eine Art von musikalischer Pädagogik, zu den wünschenswerthesten und verdienstvollsten gehören würde, welche die Literatur der Gegenwart erzeugen könnte. Ein solches Werk verheisst uns nun Herr Hofrath Dr. G. Schilling (wie wir am Schlusse unseres letzten Artikels in Nr. 26 angeführt haben) in seiner „musikalischen Didaktik". Fragen wir aber, ob die Verheissung durch die bis jetzt erschienene erste Lieferung ihre Erfüllung bereits wenigstens theilweise erhalten hat, so müssen wir darauf mit Nein antworten; denn wir befinden uns von der ersten bis auf die letzte Seite (S. 1 — 154), mit wenigen Ausnahmen in dem letzten Kapitel, noch immer nicht in dem Lande der Verheissung, sondern nur auf dem Wege zu demselben, und führt uns dieser Weg auch nicht gerade, wie weiland das auserwählte Volk, durch eine ganz unfruchtbare Wüste, so erspriesst durch das Geniessbare und Stärkende bis jetzt auf diesem Pfade noch sehr wenig. So ist wir an einen Platz kommen, wo sich die Aussicht nach dem Ziele zu öffnen scheint, oder wo wir einen Brunnen zu finden hoffen, um unsern Durst nach Belehrung zu löschen, finden wir statt dessen nur einen Handweiser, der noch dem gelobten Lande hinzeigt und uns auf den Segen vertröstet, den Herr Schilling für die folgenden Lieferungen in petto hat.

Diese folgenden Lieferungen, drei an der Zahl, sollen die „eigentliche Methodologie" (S. 154) enthalten; die vorliegende erste führt den besondern Titel: „Erster allgemeiner Theil, enthaltend die Theorie des Unterrichts in der Musik oder die eigentliche musikalische Didaktik." Sonderbarer Weise nennt aber der vorgedruckte „Plan des Werks" diesen ersten Theil „die musikalische Pädagogik" und den zweiten Theil „die Praxis des Musikunterrichts oder die eigentliche musikalische Didaktik!" Wenn hier nicht Schreib- oder Druckfehler obwalten, so tritt uns da von vorn herein eine Begriffsverwirrung, oder im günstigsten Falle eine Flüchtigkeit der Arbeit, entgegen, die kein günstiges Vorurtheil für die zu erwartende Abgeschlossenheit eines Systems der Unterrichtslehre erweckt, welches uns ebenso an verschiedenen Stellen als etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes angekündigt wird.

Herr Schilling ist in allen seinen zahlreichen Schriften sehr stark, d. h. sehr ausführlich im Schematisiren und Rubriciren; allein dies kann den Mangel an philosophischem Geist, der ein wirkliches System erschafft und überall durchdringt, nicht ersetzen, es läuft nur auf wissenschaftlichen Schein hinaus. Dieser ganze erste Theil enthält bis auf einige praktische Winke im dritten Kapitel (mit denen, wie der Verfasser selbst sagt, er „schon mit einem Fusse mitten innensteht in dem Gebiete des zweiten Theils") weiter nichts als eine Aufzählung der Gegenstände des Musikunterrichts. Wir läugnen nicht, dass eine solche Darstellung des Stoffs nothwendig gewesen und an und für sich zweckmässig sei; allein sie hätte, da sie durchaus nichts neues bietet und in andern Schriften, z. B. in Marx Allgemeiner Musiklehre übersichtlicher und gründlicher und daneben in weit mehr ansprechender Form gegeben ist, eben so gut

auf 30 — 40 Seiten, anstatt auf 100 abgemacht werden könnte.

Die Einleitung (S. 1 — 18) und das erste Kapitel (S. 19 — 57) verbreiten sich — im eigentlichen Sinne des Worts — über die Musik als Bildungs- und nothwendiges Erziehungsmittel, und ohne den Unterricht in der Musik überhaupt (Begriff, Zweck desselben, Unterrichtskunst, Nothwendigkeit einer Theorie derselben, Zwecke und Richtungen des Unterrichts, Erfordernisse auf Seiten des Lehrers und des Schülers, Selbstunterricht, Privat- und gemeinschaftlicher Unterricht). Es wird in diesen Abschnitten zwar mancherlei vom Einfluss der Musik auf die Bildung des Menschen, auf ästhetische und moralische Erziehung gesprochen, allein eine vollständige Aufstellung der eigentlichen und höchsten Aufgabe des musikalischen Unterrichts, auf deren Auffassung und dreimarbeitige Lösung alles Weitere zu beziehen ist, wird vermisst; das wenige Gute, das dieser Abschnitt enthält, wird von einem Schwall von Worten und Redensarten erdrückt und es werden oft die trivialsten und materiellsten Dinge herbeigeholt, wo nur vom Edelsten und Geistigen die Rede sein sollte. Die Polemik gegen die Ansicht, dass das Musikleben durch einen verderblichen Einfluss auf die Erziehung haben könne, ist ganz verunglückt. Was soll man zu Stellen sagen, wie folgende: „Der Gehörnerv kann wohl durch das Mittel der Musik verbildet, das Gemüth erhitzt, das Denken (!) und Begehrungsvermögen sinnlichst gestimmt werden, aber einen entsittlichenden Einfluss vermag dasselbe nie zu üben!" — Die Aufzählung der erziehenden Wirkungen der Musik, die der Verfasser gewöhnlich „Vortheile" nennt, ist ebenfalls charakteristisch für seine Auffassung. So heisst es S. 7: „Unmittelbar und unwiderstehlich wird durch ihre Eitirnen die zarte Seele der Jugend harmonisch gestimmt, das Taktgefühl wird auf Regel angeregt, der Gehörsinn wird zum Gehörmasse des Raumes, der Tiefe und Höhe, der Länge und Kürze der Zeit geübt, das Empfindungsvermögen wird gestärkt, empfänglicher gemacht für alle Eindrücke, die Einbildungskraft regsamer, lebendiger gemacht, die Thiernatur in dem Menschen veredelt, eigentlich vermenschlicht, das Gemüth zur Mässigung der Leidenschaften geleitet, und die Physiognomie als Spiegel der innern Seelenstimmung selbst verschönt!" Ei, wir gönnen! wie wird das schöne Geschlecht sich beeilen, Musik zu lernen!

Aber das ist lange noch nicht Alles: der musikalische Unterrichtete hat „schärfere Auffassungsgabe, höhere, schnellere Denkweise, anziehendere, reizende, harmonische Seelenstimmung" — und das wird bewiesen durch die Schilderung der beiden Söhne des Verfassers! Dann kommen die „grossen dauernden Vortheile" von die Liebe, welche die Kunst der Töne gewährt, bei deren Anpreisung die Philisterei wirklich ergötzlich wird. Man hört: „Singen macht die Kehle geläufig und geschmeidig [gleich auch dauerhafter?], befördert den Wohlklang der Sprache, kräftigt wie das Blasen eines Instruments die Lunge, erweitert die Brust, reinigt den Athem (!), so wie das Spiel vieler, ja fast aller Saiteninstrumente dem Körper die heilsamste Bewegung gewährt (!!), und in gesellschaftlicher Beziehung — — das beste Empfehlungsmittel ist die Musik" u. s. w. Und den Beizen wird wiederum bewiesen durch die Erfahrung des Herrn Verfassers als Reisender in fremdem Lande, so wie die Nothwendigkeit der musikalischen Erziehung und ihre sittlich bildende Kraft durch eine Familiengeschichte, welche drei Seiten füllt, erläutert wird. Um dem „Uebel des Herumtreibens auf den Strassen oder in Wirthshäusern abzuhelfen" (!) wünscht nämlich eine Mutter, dass ihr Sohn hinter dem Rücken des Vaters, einen Musikfreundes, Klavier lernen. Herr Schilling übernimmt den Unterricht, der Knabe spielt nach einigen Jahren öffentlich im Concert, der Vater vergiesst Thränen und giebt dem Sohn eine schöne Flöte mit auf die Universität. Der Jüngling tritt in eine Studentenverbindung, in welcher ein Krawall entsteht, worauf Relegationen und dergl. folgen; allein August hat gerade an jenem verhängnissvollen Abend auf seinem Flügel geübt, „die Musik hat ihn gerettet!!"

Und auf einem so niedern Standpunkt, wie diese und viele andere ähnliche Stellen bekunden, spricht der Verfasser (S. 30) davon, dass es sich in seinem Werke „um Gründung eines ganz neuen Wissenschaftlichen handle, da noch keine Theorie, kein wissenschaftliches System für die Kunst des musikalischen Unterrichts aufgestellt wurde!" An wissenschaftlich klingenden Ausdrücken, wie „dielogisch," „katechetisch," „sokratisch," „erotematisch," „akroamatisch" u. s. w. fehlt es freilich nicht, desto mehr an wissenschaftlichem Geist und an würdiger Auffassung der Kunst. Man höre z. B. folgende Definitionen und Eintheilungen:

„In Betracht des Subjekts kann der Unterricht sein entweder ein Unterricht bloss für Anfänger, ein Elementarunterricht, oder ein Unterricht für Geübte (?), also ein höherer wirklich kunst-

lerischer oder kunstwissenschaftlicher, oder auch ein blosser (!) Volksunterricht d. h. ein Unterricht, wie er Allen, selbst (!) den Lehrlingen aus den ärmern und ärmsten Volksklassen zu Theil werden muss, oder endlich ein durch bildendrer (sic), ein Unterricht, wie er Schülern die den gebildeten Ständen angehören oder doch denselben dereinst angehören sollen und werden, ertheilt werden muss" (S. 35.) Für „näher bestimmende Betrachtungen" werden wir auf das folgende Kapitel verwiesen, welches denn S. 74 u. folg. die Subjekte in „Musiker von Beruf, angehende Bloss Dilettanten und Solche, die eine allgemeine Menschenbildung und gute Erziehung" unterscheiden, ein theilt. Nach dieser Classification soll dann der Unterricht modificirt — und zwar bei der ersten Klasse wiederum untersschieden werden, ob der Schüler nur zum Theoretiker (!), oder zum Componisten, oder zum bloss praktischen Virtuosen, oder ob er schon dem Eine oder Andern zugleich auch wieder zum Lehrer berufen oder bestimmt ist! — Nach erfahrenen Vorgängen hatten wir kaum erwartet, dass bei dem Unterricht für Dilettanten auf „Gründlichkeit" gedrungen werden würde, wie es jedoch wirklich auf S. 78—80 geschieht; für sie verlangt der Verfasser (und das ist sehr lobenswerth) im Ganzen den selben Unterricht wie für den Musiker von Fach.

„Lieber gar keinen Unterricht, sagt er, als einen solchen, der eine bloss praktische Fertigkeit, bloss mechanische Abrichtung erzielt. Der bildende Einfluss des musikalischen Unterrichts muss sich durch das ganze Leben hindurch und in allen Beziehungen, in Allem was der Mensch denkt, thut, treibt, fühlt, spricht, bemerklich machen; das aber wird und kann er nur, wenn er sich über alle dasjenigen Gegenstände und zwar in ihrer vollsten gründlichsten Erfassung erstreckt, die hier als seine Vorwürfe benannt werden." Damit stimmen wir vollkommen überein und wollten es der Schwierigkeit des Verf. diesmal gern verzeihen, wenn er seinen Satz wiederum durch ein *argumentum ad hominem*, durch das Beispiel einer klavierspielenden Dame („höhern Ständen" nicht zu vergessen!) in seiner Nähe bekräftigt.

Ueber die Erfordernisse zum Unterricht in der Musik von Seiten des Lehrers wird nur Gewöhnliches und Bekanntes, durchaus nicht Erschöpfendes vorgebracht. Was auf Seiten des Schülers vorauszusetzen sei, wird ebenfalls abgehandelt, reicht aber lange nicht an das, was Mur in dem dritten Abschnitt der siebenten Abtheilung (Musikbildung und Musikunterweisung) der allgemeinen Musiklehre so treffend auseinandergesetzt hat. Zwar stimmt der Verf. in Bezug auf die Allgemeinheit der musikalischen Anlage zu Mursehen mit ihm überein, wenn er aber behauptet, dass „mit dem rhythmischen Gefühl das musikalische Gehör unzertrennlich verbunden sei," so dürfte das sehr zu bezweifeln sein. Unterstützt wird diese Behauptung durch Beispiele aus der Erfahrung des Verf., welcher Schüler ohne alles musikalische Gehör zu demselben feinen Gefühl der Tonrichtigkeit gebracht haben will, wie andere von der Natur in dieser Beziehung begünstigte auf welche Weise? — „werden wir später Zeit erfahren." Wir sind sehr neugierig darauf. Selbst das Erforderniss der physischen Befähigung des Schülers, worunter der Verf. gesunde Gliedmassen u. s. w. versteht, bezweifelt dieselbe, wobei wir erfahren, dass einer seiner Söhne sich so einem Kriegsladen die zwei Mittelfinger der rechten Hand abgeschossen hat, folglich nicht Klavier, jedoch Violine lernte, und ein anderer Knabe, wahrscheinlich ein Abkömmling des Artaxerxes Langhand, wegen seiner riesigen Tatzchen vom Klavier zum Violoncell mit grossem Erfolg verwiesen wurde. — Was über die rechte Alterszeit zum Beginne des Unterrichts gesagt wird, ist gut, auch der Abschnitt über Selbstunterricht in der Musik enthält viel Wahres.

In Nr. 8 „Gemeinschaftlicher oder öffentlicher und Privat-Unterricht" überschrieben, wirft sich Herr Schilling wieder gar stark in die Brust, denn er will die Frage, welcher von beiden zweckmässiger sei, „einmal der sorgfältigsten und allseitigsten Erwägung unterstellen, was bis heute auch wie und ungenau gesehehen." Alles was Pestalozzi, Abbé Girard, Nägeli, Pfeiffer in der Schweiz, vor namentlich Langer, dann Frau Schudemeister und Dr. Lange in Berlin, und eine Menge von Pädagogen bei dem öffentlichen Unterricht auf Schulen, wie die Conservatorien in Paris, Prag, Leipzig u. s. w. zur Beantwortung dieser Frage theoretisch und praktisch geleistet haben, das kömmt Alles nicht in Betracht? Nein — denn Herr Schilling „glaubt (S. 57.) bei seinem eigenen Unterrichte endlich, auch vielen Forschen, Prüfen, Versuchen, das Glück gefasst zu haben, den Weg zu finden, auf dem sich das gesamte Ziel der vollständigsten Vereinigung sowohl des Einzel- als des gemeinschaftlichen Unterrichts sicher erreichen lässt — ein System für den Musikunterricht, das zu Resultaten

in unserer Kunst führen muss, wir keinen andern Lehrweise möglich" — Ei! da hätten wir durch wenigstens Eine Errungenschaft unserer Zeit, wenn auch keine politische, doch eine pädagogische mehr bekommen! Nun? dies Ideal von einem Unterrichtssystem wird uns der geschätzte Erfinder in dem vorliegenden Werke, welches zu „der Kunst des Unterrichts" überschrieben ist, doch wohl mittheilen? Bitte, lieber Leser, keine überspannte Hoffnungen! Herr Schilling führt fort: „nur ist hier nicht Raum genug dazu, auch eine eben so sichere leitende Bezeichnung des Wegs zu geben. Dazu wäre der Umfang eines eigenen ganzen und neuen Buchs nothwendig." Das heisst ich übersetzerbeut in der That, Herr S. verspricht die Kunst, einem den Mundwässerig zu machen, und zwar durch Wasser! Allein nur Geduld, unser Durst soll gelöscht werden, Herr S. droht wirklich mit einem solchen ganzen und neuen Buche! Also wenn die jetzt vorliegende eigentliche Didaktik vollständig benutzt und gedruckt worden ist, dann wird er sich „an Gott wird" entschliessen, eine eigentliche eigentliche Didaktik zu schreiben, die sich dann als Phönix aus der Makulatur der bisher eigentlichen erheben wird! Einstweilen soll zu unserm Trost „das gegenwärtige Erscheinen gleichmässiger Beurtheilung unwohl auf den Einzel als den gemeinschaftlichen Unterricht nehmen."

Das zweite Kapitel (S. 58—83) enthält die Aufzählung der Gegenstände des musikalischen Unterrichts — eine blosse Nomenclatur mit einiger Beihe ohne jede Rubrik. Bei der „Fertigkeit" heisst es z. B.: „sie bildet die Grundlage des ganzen Lehrgebäudes und hat der Unterricht die unerlässliche Aufgabe, alle Mittel aufzubieten, die dazu dienen können, sie bis zum höchstmöglichen vollkommensten Grade zu steigern." Aber welche Mittel? und wie? — Nun das soll uns je der zweite Theil lehren! wozu denn eher die zwecklosen Redensarten im ersten?

Das dritte Kapitel (S. 83—134) handelt „von der Beschaffenheit des musikalischen Unterrichts." Es soll die allgemeinen Regeln und Grenze eines guten Musikunterrichts darlegen und zerfällt in drei Hauptabschnitte: 1) von der Wahl des Lehrstoffes, 2) von der Lehrart und 3) von der Form der Mittheilung. In der Ausführung aber geht es ziemlich bunt durcheinander, wie denn freilich No. 2 und 3 selbst nicht einmal für die Theorie, geschweige denn für die Praxis nur nebeneinander zu halten sind. Dies ganze Kapitel ist verhältnissmässig noch das beste im Buche; es enthält praktische Rathschläge, von denen jedoch die meisten theils sich von selbst verstehen, theils zu allgemein gehalten sind, dass sie auf jeglichen Unterricht, nicht blos auf den musikalischen, passen und nur sehr wenigen Lehrern neu sein dürften. Allen aber möchten wir auch hier keineswegs unterschreiben, am wenigsten, was der Verf. in dem Abschnitt von den Mitteln, Interesse an dem Unterrichte rege zu halten, sagt, wo er z. B. dem Kinde die grossen Vorbilder vorspiegeln will, die es in Gesellschaften haben werde und wir es sich einmal „hören lassen können" — also dasjenige, was der Tod aller wahren musikalischen Bildung ist, die Eitelkeit, aufregt, welche nicht ankommen zu lassen oder wo sie sich zeigt zu bekämpfen und in ihrer Nichtigkeit darzustellen gerade eine Hauptaufgabe des Lehrers ist. Uebrigens gilt auch für dieses Kapitel, was schon oben bemerkt ist: das Gute darin schwimmt wir Binsenstrie auf einer grossen Wasserflache. Vor allem rathen wir dem Herrn Verf., im zweiten Theile weniger „subjektiv" zu sein, was allen von Histörchen, wie folgende: „ich weiss nicht, Herr Schilling! brillieren da folgt so Alles, das Eine aus dem Andern, dass ich immer meine, es kann gar nicht anders sein; es ist so natürlich, so klar, es kommt mir gar nicht mehr so schwer vor, wofür ich das Musikleben immer gehalten habe." Eigne Worte eines Kindes von 13 Jahren: „Ich danke mein Kind" (S. 85.) Ding sein, dass Herrn Schillings Unterricht interessant ist; sein Buch über den Unterricht ist sehr langweilig.

Es wäre indess unrecht, unser Urtheil vor dem Erscheinen des zweiten Theils abzuschliessen.

Robert Schumann.

Die „Grenzboten" enthalten in den Nummern 39 und 40 (vom 20. und 27. September) des Jahrgangs 1850 einen sehr beachtungswerthen Aufsatz über diesen genialen Tondichter. Der geistreiche Verfasser dieses (Rieffer in Leipzig?) hatte dabei die Absicht, Kenner und Musikfreunde „zu veranlassen, sich mit Schumann in nähere geistige Beziehung zu setzen, Propaganda zu machen für den Meister der von vielen Seiten bis jetzt geflissentlich gemieden wurde, und den Andern noch gar nicht kennen." Diesem Zweck wird der Aufsatz — die Franzosen würden sie eine Studie nennen — ohne Zweifel

erreichen, weil er auf durchweg selbstständigem Urtheil beruht, dass aus umfassender und gründlicher Bekanntschaft mit Schumanns Werken hervorgeht, und weil er sich sehr zu seinem Vortheil vor so manchen andern überschwenglichen Anpreisungen der Schumann'schen Musik unterscheidet und dennoch überall eine edle, von wahrer Liebe zur Kunst erzeugte Wärme athmet, die dem hoffnungsvollen Streben den reichbegabten Tonsetzers und seiner Bedeutung für die Musik unserer Zeit das Wort redet, ohne zu einer Gluth zu werden, die nur für ihn den Weihrauch auf dem Altar, für alle andere, wenn auch ohnehörige Zeitgenossen aber den Holzstoss zum Autodafé anzündet. Da jenem Aufsatz die weiteste Verbreitung zu wünschen ist, so glauben wir im Interesse der Sache und der Tendenz unserer Zeitschrift zu handeln, wenn wir unsern Lesern einen Auszug daraus mittheilen, welcher hauptsächlich dazu behülflich sein soll, den Reichthum an Compositionen, die Schumann bereits veröffentlicht hat, zu übersehen und zu ihrem Studium nach Anleitung der Gruppirung derselben nach den verschiedenen Perioden der geistigen Schöpfungskraft des Tondichters zu ermuntern. Wir lassen einige kurze biographische Notizen vorausgehen.

Robert Schumann wurde den 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren. Sein musikalisches Talent zeigte sich seine früh und entwickelte sich zuerst zu feurigem Klavierspiel, in welchem er schon als Knabe viel leistete, auch Versuche im Componiren machte, ohne die Regeln der Theorie zu kennen, wie das bei vielen Künstlern der Fall gewesen, die von dem Vater nicht durch Verhältnisse oder den Willen der Eltern den Beruf zur Musik erhielten. In seinem 18. Jahre bezog er die Universität Leipzig, um die Rechte zu studiren. Allein seine musikalische Natur erhielt sich dagegen, und nachdem er 1829 Heidelberg besucht und sich auf einer Erholungsreise an den Gegenden der Schweiz und Italiens erfreut hatte, kehrte er wieder nach Leipzig zurück und widmete sich nun ganz der Musik. Jetzt erst studirte er eifrig die Compositionslehre — nach einer Notiz, die wir irgendwo gelesen, bei H. Dorn. Wir wissen nicht, ob diese Notiz richtig ist; indess kommt bei Schumann weniger als bei andern Componisten darauf an, wer sein Lehrer gewesen, da ein innerer unwiderstehlicher Trieb ihn zur Originalität drängte und das Streben durch von Leipziger Freunden und jugendlich feurigen Kunstjüngern um so mehr angefacht, als sie seine geistige Unbeholfenheit erkennten, ihn gänzlich von rechtmässiger dahin brachte, nur auf eigenen Füssen stehen zu wollen und nichts mehr von sich abzuweisen, als das Schwören auf die Worte des Meisters. Sonderbar rächte sich die Folgezeit an ihm dadurch, dass seine Ansichten und Ansprüche einem gewissen Kreise von Musikern zu einem *Ἀστεῖον* (et hoc gesagt) wurden, von denen keine Appellation galt — was gewiss nicht in seiner Absicht lag. Seine ersten Compositionen für Pianoforte fanden nur in diesem Kreise Anklang. Im Jahre 1834 gründete er im Verein mit Gleichgesinnten die „Neue Zeitschrift für Musik," deren Redaction er zehn Jahre lang führte und dabei eine litterarische und kritische Thätigkeit in einer Richtung entwickelte, die in ihrem eigentlichen Wesen anerkennungswerth, und deren Durchführung in vieler Hinsicht nothwendig war, wenngleich die Mittel, die dazu gewählt wurden, nicht immer die zweckmässigsten waren, und das Kriegsgetümmel gegen das Schlechte die Marksteine mit dem Maasstabe des Guten verrückte, indem die feurigen Kämpfer gegen das Hässliche nicht Zeit gewannen das Schöne überall da zu suchen, wo es zu finden war und nur zu oft die ungewöhnlichen und in neuern neuen Form für neuen Geist nahmen, was unbewusst zu Unterschätzung der eigenen Lehre und Ungerechtigkeit gegen Andere führen musste.

Im Jahre 1840 verheirathete sich Schumann mit der berühmten Klavierspielerin Clara Wieck und verlegte 1844 Leipzig mit Dresden. In Leipzig verliess er zahlreiche Freunde, welche dem unbedingten Anhänger Mendelssohns gegenüber die Feder einer Partei angenommen hatten. Seine durch übertriebene Fleiss geschwächte Gesundheit war die hauptsächlichste Veranlassung zur Uebersiedlung nach Dresden. In dieser Beziehung war die Aenderung des Wohnorts von guten Folgen; allein für sein musikalisches Wirken fand er in der sächsischen Königsstadt keine fördernde und zu thatsächlicher Unterstützung führende Theilnahme, was an den dortigen Verhältnissen lag; in das stille Wasser des Dresdner Musikleben hatte selbst der einzelnen Richard Wagner keinen bewegteren Wellenschlag bringen. Als dabei F. Hiller im vorigen Jahre Düsseldorf verliess, um die Stelle eines städtischen Kapellmeisters in Köln zu übernehmen, nahm Schumann durch Hillers Vermittlung das Anerbieten der Düsseldorfer Kunstfreunde an und trat in dessen Stelle. Seit sind wir am Rhein um ein ausgezeichnetes Kunstinstrument reicher geworden und Robert Schumann hat in einer Stadt, in welcher der stets rege Kunstsinn durch Männer wie Mendelssohn, Rietz und Hillee

in den letzten Jahren noch besonders gepflegt und erhöht worden, einen seiner würdigen Wirkungskreis gefunden, den er bereits mit allgemeiner Theilnahme eröffnet hat.

Schumann hat bis jetzt 90 Werke herausgegeben, für Pianoforte, Gesang, Streichquartett und Orchester. Der ohne gedankenlose Aufsatz, denn wir uns zeigen, theilt sie in drei Reihen, welche den drei Perioden der schöpferischen Thätigkeit des Componisten entsprechen.

Die erste Reihe bietet drei Gruppen dar. Die Nummern der ersten Gruppe führen sich auf die äussere Bildungsgeschichte Schumanns zurück. Die „Davidsbündlertänze" Op. 6, den „Carneval von Venedig" Op. 9, in welchem der Davidsbündlermotiv das Finale und die Kinne ist, und die Sonate in *Fis* mol Op. 11 mit dem Titel „Florestan und Eusebius" sind die bezeichnendsten.

Die zweite Gruppe bildet die „Phantasiestücke" Op. 12, die *Etudes symphoniques* Op. 13, das „Concert ohne Orchester" Op. 4, die „Kinderscenen" Op. 15, „Kinderlieder" Op. 16, „Novelletten" Op. 21, „Nachtstücke" Op. 23. — Ueberall noch romantisches Ringen.

Die dritte Gruppe bildet den Uebergang zur folgenden zweiten Periode: „Arabeske" Op. 18, „Blumenstück" Op. 19, „Humoreske" Op. 20 und die Sonate in *C* mol Op. 22. Aus der Sonate geht zum ersten Mal hervor, dass R. Schumann im Stande sein wird, die längere und höhere Kunstform mit Leichtigkeit zu beherrschen. — Alle diese Werke der ersten Periode sind für das Pianoforte allein geschrieben und fallen in die Zeit von Schumanns erstem Auftreten bis zum Jahre 1838.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin. Letzten Sonntag wurde in der hiesigen musikalischen Gesellschaft mit vielem Beifall eine junge Sinfonie gespielt, welche zur Preisbewerbung eingesandt sind. Dieselbe trägt das Motto „der Mensch denkt, Gott lenkt." Bis jetzt sind 4 Sinfonien eingegangen und mehrere bereits angekündigt.

Elberfeld, 22. Decbr. Gestern wurde im zweiten Casino-Concerte der hohe Genuss zu Theil, Frl. Sophie Schlunz zu hören. Alles war in dem Ausspruche einig: Ein Schlunz ist auf Einer eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen unserer Zeit; frische Vollständigkeit des Organs, plastischer Vortrag, sind ihr in einer seltenen Art eigen. Ihr Gesang lässt zu uns herüber aus dem Zeitalter der klassischen Welt. Gluck's Orpheus und die Arie aus Titus mit völliger Clarinettbegleitung sang sie unvergleichbar; sie ist eine geborene Sängerin für klassische Partien. Aber auch zwei Lieder (Bleib bei mir von Offenbach und Schäferlied von Mulqueen) sang sie mit reizender Naivität, welche einen stürmischen Beifall und anhaltendes *Da Capo*-Rufen zur Folge hatten. — Wir eigen dem Vorstande des Concerts unsere wärmsten Dank dafür, dass er uns diesen Kunstgenuss verschafft hat. Die andern Glanzpunkte des Abends waren das erhabene 100ste Psalm von Händel und Beethovens *A*-dur-Symphonie. Selbst der Virtuose, Herr Musik-Director Schuberth, wurde durch das elastische, meisterhafte Zusammenwirken unseres Orchesters entzückt. Ja, ist doch Langenbach's Capelle so auch noch ein Verdienst im Verborgenen, aber kommen wird der Tag, wo sie strahlend ans Licht treten wird. S.

In Schleusing zeigt sich in der Provinzialstadtbühne ein immer regeres Musikleben unter grosser Theilnahme der Publikums. In Gingen sind die diesjährigen Concerte der Instrumentalvereins so besucht, dass der Saal nicht Raum genug hat, die Zuhörer zu fassen. In Langenbielau bestehen unter Leitung des Capellmeisters Brian Salomon-Sarabant in der ersten derselben am 2. November wurde unter andern Frau Schuberth genannt *C*-dur-Sinfonie ausgeführt und gefiel so, dass sie in der zweiten wiederholt werden. Ausserdem hörte man Beethovens grosse Leonoren-Ouverture, mehrere Gesangvorträge von Frl. Ottenberg vom Theater zu Braunschweig und Mendelssohns Violinconcert, gespielt von jenem jungen Müller aus Braunschweig, Mitglied der Gilmschen Capelle. — In Nassau hat der Männergesang-Verein am 8. November ein Concert gegeben (im zweiten Theile „Eine Nacht auf dem Meere" von Fundinski), dessen Ertrag dem Central-Dombau-Verein zu Köln überwiesen worden ist.

In Frankfurt a. M. ist Flotows „Sophie Kolberin" am 21. Dec. zum ersten Male gegeben worden. Da die „Martha" eine Lieblingsoper des dortigen Publikums ist, so waren Alle Erwartungen gespannt und das Haus überfüllt. An der Musik, schreibt man von da, ist manches gute oder auch manches zu tadeln. Zu loben ist, dass Flotow durch fleissiges Studium der französischen Opern sich eine Abrundung in der Form seiner Musikstücke zu eigen gemacht hat, die dem Zuhörer wohlthuend ist. Sein neuestes Werk enthält einen Schatz von leichtgeschürzten und anmuthigen Melodien, und die Instrumentirung ist dies Mal feinerer und hier und wieder geschmackvoller, als in der Martha. Talent für Melodie ist ihm nicht abzusprechen, dabei hat er sich viel angehört, angesehen und angeeignet. Aber eben deshalb ist die Ausarbeitung bei ihm auch mit Routine, von künstlerischer interessant harmonischer oder gar contrapunktischer Behandlung ist nicht die Rede. Nicolais „Weiber von Windsor" stehen in dieser Beziehung viel höher. — Auch die Wiederholungen der „Grumfürstin" waren stark besucht.

Vom Königsberger Hoftheater Kirchhof wird eine neue Oper „Andreas Hofer" in Würzburg und Gamberg zur Aufführung vorbereitet.

Digitized by Google

In Wermter wird in diesen Tagen Lortzings Czar und Zimmermann zum ersten Male aufgeführt!

Zu Dunkirk in Ostfriesland hat ein Herr Wangemann, Organist daselbst, ein musikalisches Billard erfunden; es ist von den belgischen Commissaren der ruhmvollen Künste gebilligt worden und der Erfinder hat ein Patent darauf erhalten. Dies Billard soll das Studium der Harmonielehre erleichtern. Der erste Ball wird auf eine der sieben Noten der Dur- oder Moltonleiter gemacht und gibt den Grundton zu irgend einem Accord her, den der übrigen Spieler vervollständigen und auffinden müssen, wobei sie auf Noten spielen, welche den vorgemachten Intervallen den Accord bilden. Wer mehr wissen will, muss sich an den patentirten Erfinder wenden. Sein erstes musikalisches Billard hat er dem Bischof von Gent angeboten, der es in seiner Normalschule zu St. Nicolaus der musikalischen Lesen.

Arthur Rubinstein, der Sohn des grossen Klavierspielers Christian Friedrich, hat in Brünn mit vielem Beifall eine Fantasie von seiner Composition über Motive von Richard Löwenherz und Variationen über ein Originalthema für Pianoforte gespielt.

In der Hauptkirche in Antwerpen ist eine neue Messe mit Orchesterbegleitung aufgeführt worden, welche von einem Sechzehnjährigen Namens Hollmann, der ihn in Nivelles erzogen lassen hat, componirt ist. Das *Kyrie*, *Benedictus* und *Agnus Dei* haben besonders angesprochen.

Nach der Augsburger Zeitung soll Achill Lenz, gebürtiger Franzose, wieder ein Deutscher sein. Er stammt aus Schwaben und heirat eigentlich *Auberle*. Dies soll sich bei Gelegenheit einer Erbschaft, die ihm neulich angefallen ist, herausgestellt haben.

In Italien gibt ein junger Contrabassist, *Alfeo Galardoni*, Zögling des Conservatoriums zu Mailand, mit ausserordentlichem Beifall Concerte.

Ein Schüler Halévys ist zum Direktor der Hofkapelle des Dirigent Faustin I. von Haiti ernannt worden.

In Paris wird in diesen Tagen ein grosses Concertsaal eröffnet, welcher über 3000 Personen fassen kann. Derselbe ist hauptsächlich dazu bestimmt, Kleine mit den Meisterwerken deutscher, französischer und italienischer Musik bekannt zu machen.

In Petersburg machen die Opern von Verdi auch kein Glück. Meyerbeer's *Robert le Diable* wird dort ausstudirt und vom Publikum mit Sehnsucht erwartet.

In Stuttgart wird Meyerbeer's *Prophet* mit grossem Kostenaufwande in Scene gesetzt. Zur ersten Aufführung sind zahlreiche Besucher aus der Schweiz angekündigt worden. Dagegen und sonst Gesellschaft gegen Spielen verfährt.

Die Oper Giralda von Adam wird von Friedrich ins Deutsche übersetzt und binnen Kurzem in Berlin erscheinen.

Das Concert, welches der Frederikssaal in Frankfurt a. M. zum Besten der verfassungstreuen hanauischen Offiziere veranstaltete, war sehr besucht: 700 Billets à 1 Gulden wurden ausgegeben.

In Madrid wäre das neuerbaute Theater „el Oriental" durch einen Gasexplosion beinahe abgebrannt. Glücklicherweise wurde die Gefahr abgewendet; ein Kind ist indessen verletzt worden.

Eine neue Oper von Suppé, welche den wunderlichen Titel „g 3" führt, wird für das Friedrich Wilhelm-Städtische Theater in Berlin erwartet.

In Antwerpen studirt man an einer neuen niederländischen Oper von P. Gregoir *„Marguerite d'Autriche"*.

Sophie, dessen Witz unerschöpflich zu sein scheint, kündigt eine neue Vaudeville an, durchs führt den Titel: „Drei Tage aus dem Leben der Korse". Ein Lokalgemälde mit Musik von papierenen Blasinstrumenten. Gardinchen zum Zieh mit den Rockes. Ausstellung von Gottesbaum, Maschinerien und Pinselwerke zum Nachnennen der Speculant ein etc.

Der durchlauchtige König Oskar von Schweden hat ihmtlichen Mitgliedern der Hofkapelle und des Theaters zu einem gemeinschaftlichen Hofballe eingeladen. Eine nicht gewöhnliche Auszeichnung.

Von J. Raff wird eine Oper „König Alfred" erwartet; sie soll in Weimar zur Aufführung kommen.

Die *Musical World* berichtet über eine neue Composition von Mackarren, den die Engländer neben Balfe als einen grossen Tonsetzer ehren. Er hat vor einiger Zeit eine Oper „König Karl II." geschrieben, in deren Aufführung seine Gattin, eine geborne *André* aus Frankfurt (Offenbach?) mit Beifall die Hauptrolle sang. Er gedenkt, diese Oper nach Deutschland zu bringen (das wird auch wohl gleichen, es ist ja das Werk eines Ausländers!). Die neueste Composition ist ein weltliches Oratorium, welches er wie einst Händel zu Alexanderfest und Acis und Galathea, Sirenen betitelt. Der Stoff, ein Tausend und eine Nacht entlehnt, gibt eine Episode aus Horne's Rinaldo's Leben, er benennt diese Serenade „Der erwachte Schlafer." Die angeführte Zeitung nennt es ein Meisterwerk, das eine neue Epoche eröffne, einen neuen Stil anbahne (!). Dieser neue Stil besteht in dem Aufheben des Recitativs mithin in derselben Neuerung, die R. Wagner und Rob. Schumann in Deutschland versucht haben. Armes Recitativ! wie willst du dieser deutsch-englischen Allianz widerstehen, die sich so deinem Tode verschworen hat? Doch sei ohbesorgt — er giebt ein ewiges Leben, auf das haben die Gluck, Donizetti und Spontini gerechnet.

Digitized by Google

VERLAG VON M. SCHLOSS IN CŒLN.

Neueste, vollständige

GESANG-SCHULE

der Conservatorien der Musik zu Brüssel, Cöln, Gent, Lüttich, Neapel und Paris.

Mit deutschem und französischem Text

ZUM SELBST-UNTERRICHTE

vom ersten Anfange an bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend,

verfasst von

A. PANSERON,

Professor des Gesangs am Conservatorium der Musik zu Paris.

Ausgabe für Sopran oder Tenor, 2. Auflage, Preis 8 Thaler.
" " " " " 1 Band " 4 "
" " Alt oder Bass " " 8 "

Unter der Menge von Gesangschulen, welche bisher erschienen, dürfte wohl schwerlich eine zu finden sein, die den allgemeinen Anforderungen entspricht und Eigenschaften zum Gebrauche der Dilettanten sich eignet. Während die Einen, nur die höchste künstlerische Ausbildung bezweckend, in unermüdlichen Händen eine Masse von Schwierigkeiten aufhäufen, die meistens in der Praxis selbst gar nicht vorkommen, und dabei einen Stimmumfang zu Anspruch nehmen, den bisweilen kein Schüler besitzt, enthalten die Andern nichts als die ersten einfachsten Elemente und sind höchstens beim allgemeinen Schulunterrichte anwendbar. Das Werk dagegen, welcher bei mässiger Ausdehnung in klarer, einfacher Darstellung mit der Lehre vom Hervorbringen des Tones beginnt, in strenger stufenweiser Entwickelung, kurze aber bewährte Regeln und leichtfassliche, jedem Umfange anzupassende Uebungen aufstellt, um sich dennoch Gleichheit der Stimme in allen Tonlagen, reine Intonation, geschmackvolle und correcte Ausführung aller Arten von modernen Passagen und Verzierungen zu erlangen, sodann in einer Reihenfolge von Etüden die Tonarten in Anwendung bringt und zugleich durch angenehme interessante Melodien der Trockenheit des Studiums vorgebeugt macht, — ein solcher Werk wurde durch *Panseron* geboten und hat überall ungemein glänzende Aufnahme gefunden, so dass diesem wenigen Jahren eine neue Ausgabe nöthig wurde, eine Erscheinung, welche bei musikalischen Werken nur höchst selten vorkommt.

Herr *A. Panseron* war ganz dazu geeignet, diese Lücke auszufüllen. Sein vieler Studium der Gesangen, sein langer Aufenthalt in Italien als Abgeordneter der königlichen Akademie in Rom, seine vieljährige Erfahrung als Lehrer des Gesanges am Conservatorium zu Paris, mit ausgezeichneten Talent als Gesangcomponist, welches ihm auch im Auslande einen so bedeutenden Ruf verschaffte — dies Alles musste zu den höchsten Erwartungen berechtigen. Die französische Akademie, welche dieselbe durch *Cherubini, Auber, Halevy, Carafa* und Andere prüfen liess, bezeichnete sie in ihrem Gutachten als ein „klassisches Werk“; überall in Uebereinstimmung beeilten sich die bedeutendsten Conservatorien diese Schule in ihren Klassen einzuführen. Die deshalbigen Zuschriften, so wie das Gutachten der französischen Akademie sind in dem Werke abgedruckt und besonders auf sind darauf hier nur den Inhalt des Werkes kurz anzudeuten, um einen Begriff von der Beschaffenheit und Vollständigkeit desselben zu geben.

Erster Theil.

Entwurf der Schule — Einleitung. Erzeugung der Stimme — Bruststimme — Kopfstimme — Mittelton oder Ornedun der Stimme.

Gesangschule. Erfordernisse eines guten Sängers — Athmen und Haltung des Sängers — Ueber Vokalisation — Art und Weise, die Töne auszuhalten — Eintheilung der Stimmen — Umfang derselben — Hoher Tenor — Sopran — Uebungen zum Verbinden der Register — Alt, dieselben Uebungen — Tenor, dieselben Uebungen — Bariton, dieselben Uebungen — Bass — Tragen der Stimme — Verzierungen — Nasenstimme und Akzentuation — Tonleitern zum richtigen Einsetzen der Stimme und Tragen der Töne — Uebungen in Sekunden — Uebungen in Terzen — in Quarten — in Quinten — in Sexten — in Septimen — in Oktaven — in Nonen — in Dezimen — Vermischte Uebungen — Akkordenfolgen — Weitere Uebungen durch alle Intervalle, um der Stimme Beweglichkeit zu verschaffen — Moltonleiter und ihre Schwierigkeiten — Gropetto — Triller — Chromatische Tonleiter — Abgestossene Töne — Beispiele von schwierigen Intervallen im vermindertem Septimen-Accord — Beispiele von vollkommenen Cadenzen — Formeln auf Tonika und Dominante — Arpeggio — Uebungen für Solche, die nicht im Stande sind, Mittelstimmen zu singen — Zweistimmige Tonleitern — Mollonleitern für zwei Stimmen.

Zweiter Theil.

40 Vocalisen im lyrischen ruhigen und dramatischen Genre, mit dem leichtesten beginnend und bis zu den grössten Schwierigkeiten fortschreitend.

Unter den bedeutenden Vorzügen dieses Werkes heben ich besonders hervor, dass es sich vermöge der angenehmen klaren Darstellung wie kein zweites zum Selbstunterricht eignet. Ausserdem sind die Uebungen für den Umfang jeder Stimme beibehalten und zur Unterstützung der Singstimme durchgehends mit leichter Pianofortebegleitung versehen. Die Mittel, welche der Verfasser anwendet, um die Bruststimme mit der Kopfstimme auf den verschiedenartigsten Tönen zu verbinden, und dem Schüler die vorsichtigste und eleganteste Ausführung der Triller und chromatischen Leiter beizubringen, sind eben so neu als zweckmässig. Nichtsdestoweniger müssen die 40 Vocalisen als das Augenerschütterte des ganzen Werkes betrachtet werden und möchten bis jetzt wohl keine erschienen sein, die Ideen an Schönheit und Zweckmässigkeit gleichkommen. Mit der einfachsten Cantilene beginnend und stufenweise bis zu den schwierigsten Kunststücken fortschreitend, enthalten sie eine Reihenfolge gedrungen und charakteristischer Compositionen im religiösen und dramatischen Styl, in Romanzen-, Cavatinen- und Arienform, worin der Sänger mit allen Variationen und Manieren der neuesten Italiener den Beifall bekannt gemacht wird. Dabei sind die Melodien so reizend und stimmgerecht, dass der Schüler kaum die bedeutenden Schwierigkeiten wahrnimmt, die er zu gleicher Zeit besiegen muss. — Alle diese Vorzüge eignen das Werk ganz besonders zum Selbststudium der Dilettanten, welchen es auch hauptsächlich geschrieben worden. Der Verleger: **M. Schloss** in Köln.

Verantwortlicher Redacteur: Prof. L. Eschoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler & Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 28. **Cöln,** den 11. Januar 1851 **I. Jahrg**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten

Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Sinfonien.

Beethoven's Sinfonien werden heutzutage überall aufgeführt. Bei den grossen Fortschritten, welche in den letzten dreissig Jahren in der Technik der Instrumentalleistungen gemacht worden sind, werden die Schwierigkeiten derselben, insofern sie nur Fertigkeit der Ausführung verlangen, von jedem einigermassen gut zusammengesetzten Orchester — einige Stellen in den Partien der Contrebässe vielleicht ausgenommen — mit Leichtigkeit überwunden, zumal da die so häufig wiederholten Aufführungen bei den Spielern eine solche Bekanntschaft mit ihnen erzeugt haben, dass die meisten gegenwärtigen Orchester besser mit den Beethovenschen, als mit den Haydnschen, Mozartschen und Spohrschen Sinfonien vertraut sind.

Anders ist es mit dem Vortrag. Ist dieser Beziehung werden, und zwar selbst von guten Orchestern, auch sehr oft eine Menge jener zarten und Beethoven eigenthümlichen Schattirungen übersehen, welche von dem Meister durch sehr sorgfältiger, und viel genauer als gewöhnlich vorhin, eben deshalb angedeutet worden sind, weil ohne Beobachtung derselben das tiefere Wesen seiner Musik gar nicht erfasst und lebendig gemacht werden kann. Wenn der Verstand sich an harmonischen und contrapunktischen Verknüpfungen und Verschlingungen ergötzt, so wenden sich doch Melodie und Rhythmus vorwiegend an das Gefühl und bedingen das eigentliche Seelenleben der Tone, und dieses kann nicht zu vollendeter Erscheinung kommen, ohne den künstlerischen Vortrag. Dieser allein vermittelt die Empfindung des Tondichters mit dem Gefühl des Hörers. Er ist der wahre Dolmetscher der Sprache des Herzens, welche der Meister in der Partitur nur in Zeichen niederschreiben konnte, die ohne jenen Vortrag Hieroglyphen bleiben. *C'est le ton qui fait la musique* sagt das französische Sprichwort, mit Recht; einer Vortrag keine Musik.

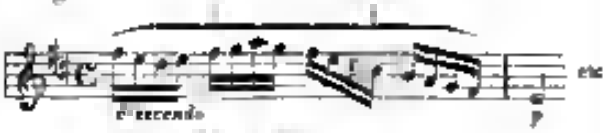
Wenn wir daher einige aphoristische Bemerkungen über diesen wichtigen Gegenstand, die wir zunächst an die siebente Sinfonie (*A dur*) anknüpfen wollen, in diesem Aufsatze mittheilen, so haben wir dabei durchaus kein besonderes Orchester, sehr gut besondere Dirigenten im Auge, sondern es leitet uns einzig und allein die Ansicht, dass jeder Verneh, der dazu beitragen kann, den Geist Beethovenscher Musik bis in seine innersten Tiefen zu erfassen, sobald er aus gründlicher Bekanntschaft mit diesen Werken, aus oftmaliger Anhörung und Selbstmitwirkung der Ausführung derselben hervorgeht, diese Musiker und dem Kunstfreunde willkommen sein muss, selbst wenn es ein verfehlter wäre, denn auch ein solcher würde durch Anregung zum Widerspruch die Sache fördern. Deshalb führen wir auch den Vorwurf nicht, dass derjenigen Bemerkungen im Verhältniss zu der allgemeinen Tendenz dieser Blätter sich zu sehr in technische Einzelheiten verlieren dürften, denn unser Ziel ist ja, die Ernst der Kunstliebe zu nähren und dieser kann nur gewinnen, wenn auch der blosse Kunstfreund eine genauere Einsicht in die Mittel bekommt, welche der Componist gewählt hat, um seinen Gedanken und Empfindungen lebendigen Ausdruck, seiner Gemälde Beleuchtung zu geben. Denn was diese für die Malerei ist, das ist der Vortrag für die Musik. Ihre die regelmässige Vertheilung von Licht und Schatten genügte einem Beethoven nicht; er bedurfte des ganzen Zauberes der wechselnd

dem dämmernden und glänzenden, aufsteigenden und sinkenden Lichteffekte und den wunderbaren Naturspielen ihrer plötzlichen Contraste für sehr Tongemälde, und sein Genius wendete diesen Zuhörer an, wie keiner vor ihm gethan und nach ihm vermocht hatte. Darum ist es die Pflicht des Musikers, den Willen des Meisters in dieser Hinsicht mit der gewissenhaftesten Pietät zu vollziehen, denn es gilt die Seele der von ihm geschaffenen Gestalten.

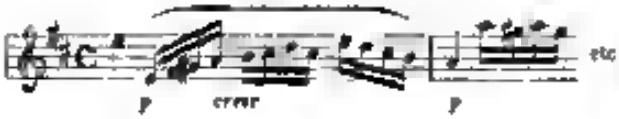
---

1. Die Bedeutung des *Crescendo* kennt ein Jeder, ein Anwachsen der Tonstärke, das in der Regel zum *Forte* führt. Beethoven wendet aber sehr häufig ein *Crescendo* an, das nicht zum *Forte*, sondern zum *Piano* führt, und dieser auf das Anschwellen der Tonstärke folgende Eintritt des *Piano* wird, da das Orchester einmal im Zug zum *Forte* ist, häufig vergeblich oder wenigstens nicht gleich auf die erste Note, der zweifelhaften Absicht des Componisten gemäss, markirt. Z. B. *A dur* Siufonie Takt 4 u. 5 des *Allegro vivace* 2/4 Takt. Das *e* der Flöte und Hörner erklingt 3 Takte lang *sempre piano*, wobei durch das *sempre* dem gewissermassen natürlichen Drang zum *Crescendo* ein Zaum angelegt wird; erst der 4. Takt öffnet dem *Crescendo* die Schleusen und lässt die Terz und die Fagotte, ja die letzten 3 Achtel sogar auch Clarinetten und Hörner hinzutreten; allein der 5. Takt setzt in allen Instrumenten gleich die erste Note des Themas im *pianoso* ein. Die beabsichtigte Wirkung ist diesmal die letzten 6 Takte der Einleitung (*Poco sostenuto*) erregen mit ihrem eintönigen *e* die Erwartung, die 3 ersten des Allegro bringen diese Erwartung der Erfüllung augenblicklich näher, aber nur durch den leise anfitrirenden ernsten Rhythmus, der ein freudig bewegtes Leben ahnen lässt; mit dem *Crescendo*-Takt aber rollt der Vorhang auf und zeigt den Überraschten nicht eine brausende Lust, sondern — ein reizvolles Idyll.

Ähnliche Stellen sind in der II. Siufonie, erstes Allegro Takt 4

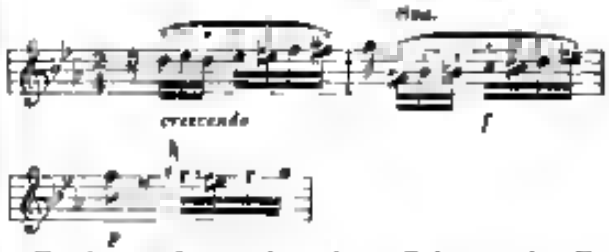


und S. 17 der Simrockschen Partitur

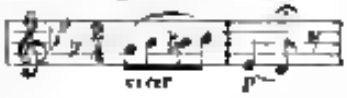


Ferner in Nr. III (*Fresco*, Allegro) T. 12—16.

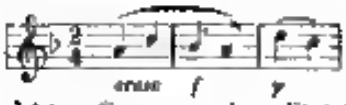
Gegen Ende des Trauermarsches



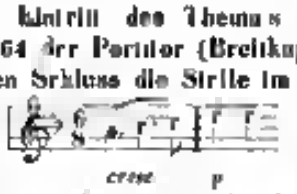
Im Finale in dem jedesmaligen Takt vor der Fermate in der Einleitung zum Thema:



In Nr. VI (Pastoralsinfonie) erstes Satz Takt 13 bis 15

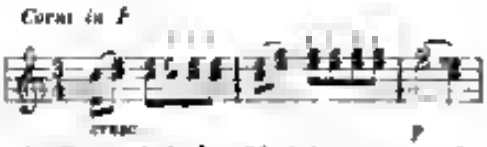


Ferner im dritten Satz vor dem Eintritt des Hornsolo, und im letzten Allegretto im 7. und 8. Takt Horn, Viola und Violoncelli crescendo bis zum *sfz.*, und Takt 9. Eintritt des Themas im *pianissimo* Ähnlich S. 164 der Partitur (Breitkopf und Härtel), und gegen den Schluss die Stelle im Quartett



In Nr. VIII erster Satz S. 26 der Partitur (Haslinger) im vollen Orchester

Im Trio der Menuett eintige Male, ein auffallendster S. 72



Im Finale S. 81 bei der Modulation von *As*- nach *C-dur*

Eben so bei der Wiederholung (von *Des* nach *F*) S. 104.

Digitized by Google

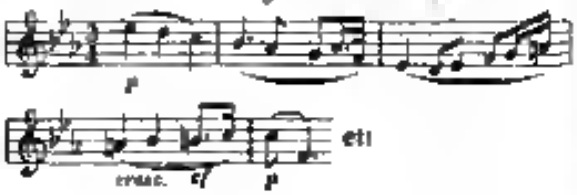
In der IX. Sinfonie im ersten Satz S. 41 der Partitur (Schott) nach 6 Takten *Crescendo* bis zum *Forte* der Klarinette der Oboen und Violoncellen

im Piano.

In den meisten Fällen tritt mit dem *Piano* entweder das Hauptthema oder eine der Nebenmotive des Satzes ein; die Bedeutung des vorausgehenden *Crescendo* ist alsdann derjenigen ähnlich, welche oben bei dem 4. Takte des *Allegro vivace* der *A dur* Sinfonie angegeben ist, eine Art Ouverture von einem oder einigen Takten an einer neuen Scene, welche nach jener um so überraschender eintritt. Man glaube ja nicht, dass die vollkommene Ausführung solcher Stellen so leicht sei, zumal im *Tempo Allegro*: die gewöhnlichen Fehler sind, dass entweder der Einsatz des *piano* zu stark ist, oder die letzten Noten des *Crescendo* zu einem *Diminuendo* werden, was eben so fehlerhaft ist, weil es der beabsichtigten Wirkung durchaus nicht entspricht. Man betrachte nur z. B. die obigen Stellen aus der *A*- und aus der *D dur* Sinfonie (Nr. II) und erinnere sich dann, ob man wohl in jener das *Crescendo* bis zum letzten Achtel und in diesen dasselbe auch bei den letzten 4 Sechszehnteln, und dennoch das unmittelbare *piano* darauf schon als wirklich gehört hat? Zur genauen Ausführung gehört ein fast unmerkliches Absetzen vor dem *piano*, dem Momente eines geschickten Athemholens beim Sänger vergleichbar. Auch wird oft die Phrasirung durch die Bindebogen schon darauf hin. Freilich darf es kaum die Sekunde fällen, die der Dirigent zum Niederschlagen des guten Taktheils braucht.

Eine andere Bedeutung hat das „*Crescendo* vor dem *piano*" in dem *Adagio*, zu welcher auch aus den oben angeführten eigentlich schon die Notenbeispiele aus der Pastoralsinfonie und aus dem Finale der Eroica gehören. In Stellen wie in dem Thema des *Larghetto* der II. Sinfonie:

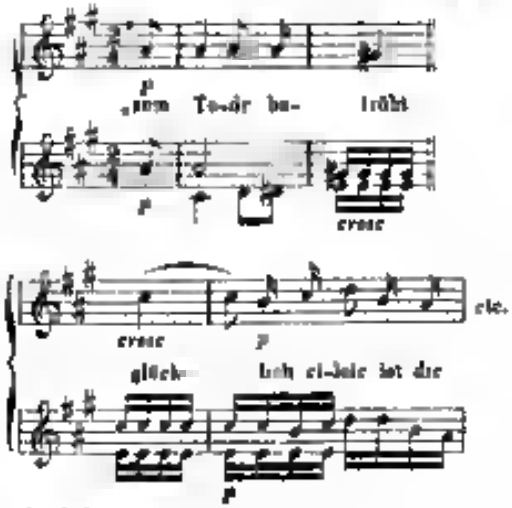
in dem Thema des *Adagio* der IV.:



etc.

in dem *Andante* der V.:

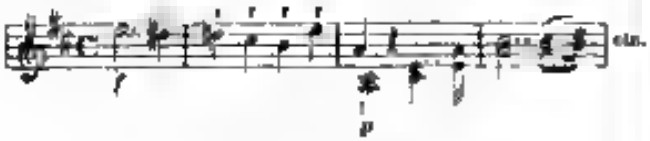
und in allen ähnlichen (besonders häufig in dem *Larghetto* aus *Es* in der Musik zum Egmont) ist das *crescendo* in Verbindung mit dem *piano* der Ausdruck einer Empfindung, die sich aus dem Innersten des Herzens hervorringt und dann in sanfter Wehmuth oder in dem Gefühl inniger Befriedigung — auch die Freude hat ja ihre Thräne — nur im leisen Hauch auszusprechen wagt, was die Seele empfindet. Es ist dasselbe, was auch die Sprache auszudrücken vermag, z. B. wenn eine wirkliche Künstlerin die Worte Klärchens am Schlusse der Scene mit Egmont: „So lass mich sterben, die Welt hat keine Freuden mehr auf diesen" — aus voller Seele spricht. Und wollen wir in Wort und Tönen vereint hören, was jenes *crescendo* zum *piano*, jenes tiefe Athemholen, dass die Brust zu schwellendem Gefühle hebt, bedeutet, so lassen wir folgende Stelle aus Klärchens Lied von Beethoven erklingen:



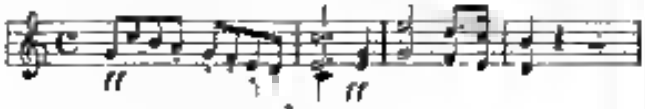
Seele die liebt."

Uebrigens finden sich auch in den Adagios ähnliche Stellen, in denen das *crescendo* die Einleitung zu einem neuen Motiv bildet, und einige, in denen beide Bedeutungen desselben zur Geltung kommen. Die genaue Ausführung verleiht dem Vortrag einen ausserordentlichen Reiz und ist im langsamen Tempo bei einiger Aufmerksamkeit leicht. Um so unverzeihlicher ist die Vernachlässigung des *piano*, wie man sie z. B. in der angeführten Stelle aus dem Andante der V. Sinfonie so häufig findet.

II. Die Erinnerung an diese letztgewählte Stelle führt uns zur Betrachtung einer zweiten, Beethoven eigenthümlichen, und mit der an oben besprochenen in vieler Hinsicht verwandten Ausdrucksweise. Es ist dies der Eintritt eines Schlussaccords im *piano* nach der Vorbereitung desselben im *forte*. Wir gebrauchen hier das Wort Schlussaccord im allgemeinsten Sinn, ohne Rücksicht auf vollkommene oder unvollkommene Schlüsse, da es hier gar nicht auf die Harmonie, sondern nur auf die Dynamik ankommt. Beethoven gebraucht diese Wendung gewöhnlich da, wo mit dem Schlussaccord zugleich ein neues Motiv eintritt. Am deutlichsten im ersten *Allegro* der II. Sinfonie (S. 16.)

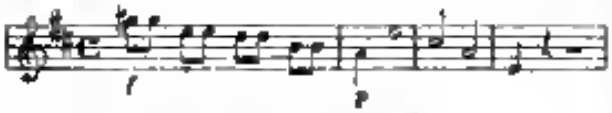


Man vergleiche diese Stelle mit einer ähnlichen im letzten Satze der Vier Sinfonie

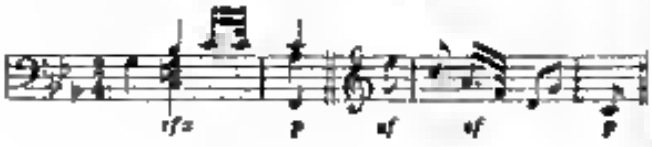


und man wird den grossen Unterschied finden, der dem Charakter der beiden Melodien gemäss in dem vorgezeichneten Ausdruck liegt. Dort athmet die nach dem *forte* eintretende Melodie der Clarinetten, Hörner und Fagotte eine sich aus dem Getümmel des Lebens erhebende Hoffnung, eine Ermuntrung zur That — wir schon tritt sie im *piano* mit hier stimmen die Klänge derselben Instrumente verstärkt durch die Oboen bei dem Triumph über die vollbrachte That das *Te Deum* an, und das kommt nur in voller Stärke der Töne geschehen.

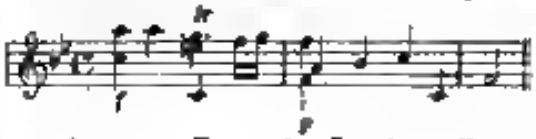
Andere Beispiele von dem *piano* Eintritt einen durch *forte* vorbereiteten Schlussen (man heraus sie, so wir man harmonische Tonschlüsse hat, dynamische Tonschlüsse nennen) sind im Finale der II. Sinfonie (S. 115).



In dem Trauermarsch der Eroica

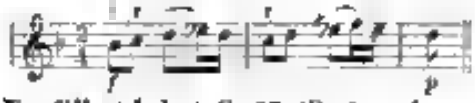


In der IV. (*B-dur*) Sinfonie im ersten Allegro (S. 19)



Eher so S. 55. — Ferner im *Larghetto* S. 77 u. 85, und im Finale am Schluss des ersten Theils und S. 185.

In der Pastoralsinfonie im ersten Satz S. 49



In Nr. VII. (*A dur*) S. 27 (Pariser Ausgabe)

Im Finale der VIII. Sinfonie S. 80, 101 u. 125 — Im ersten Satz der IX., S. 15, 34, 38.

Ueberall an diesen Stellen muss das *forte* bis zur letzten Note des Taktes scharf markirt und darauf das *piano* mit Sicherheit, aber zart eingesetzt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Briefe.

Mad. Cantalina hat, seitdem ich Ihnen zuletzt berichtete, ihren bisherigen Rollen-Cyclus um zwei Leistungen vermehrt: Lindy von Chamounix und die Regimentstochter. Die Wahl der zuerst genannten Dantritt'schen Oper kann insofern eine glückliche genannt werden, als die Vorzüge, deren grosse und echt künstlerische Bedeutung dieser immer klarer wird, die durch die Höhe ihrer Gesammt-Bildung unsere gebildetsten und durchsichtigsten Gesellschaftskreise fähig sind, in der Hauptrolle der rechten Gelegenheit findet, so zu bewähren, wie sich Adel und Grazie, wie sich das Maass, um den es sich bei jeder in das Gebiet des Schönen fallenden Leistung vorzugsweise handelt, inmitten der höchsten Leidenschaft, zuweilen erhalten lässt, erhalten muss, wenn ein wahrhaft künstlerischer Genius diesen Anspruch gestellt wird. Der Glanzpunkt der Leistung war in dieser Beziehung die Scene der zweiten Akte zwischen Linda und dem Marquis. Wir erhielten zugleich die reinste Entzückung über die hohe Zudringlichkeit des vornehmen und geschmeidigen Rauhen, und wir sahen die edle, geklärte Weib, die sie, noch in Momenten der höchsten Leidenschaft und der beunruhigendsten Gefahr, die Formen der Bildung vergisst, die sie eben an einem Wesen höherer Art, an einem auserwählten Spiegel der Göttlichen riempfing. Es ist ein Göttlicher Geist, der diese Kunstleistung durchdringt, er mag die Mutter, er mag diejenigen hell lieben, die, für den reinen Adler der Sehnsucht unempfänglich, gewaltiger Impulse, riesiger Kraftanstrengungen bedürfen, um erwärmt zu werden, und eben erwähnen die starken Effekte solcher Kraftgrösse, wenn sie treu irdisch geschickt

sind, wohl innerl. aber dann nicht wieder, während uns hier dauernde Befriedigung, dauernder Genuss gewiss ist. Am Schlusse der Oper sang Mad. Cerulino eine von ihr selbst componirte Arie, die sie ihr gern geschenkt hätten, nicht nur, weil die Composition sehr unbedeutend war, sondern auch wegen der Mangelhaftigkeit der Aufführung — denn erstens war Mad. Cerulino bereits etwas angegriffen, zweitens aber beschränkt sich, wie ihre Mittel überhaupt nicht gross sind, so auch ihre Leistungsfähigkeit als Colorataussängerin auf ein bestimmtes Maass, das sie nicht überschreiten darf, wenn sie sich den Ruhm bewahren will, dem Publikum nur Vollendetes vorzuführen. — Wie traurig er mit den Kräften der italienischen Oper bestellt ist, bewies die Aufführung der Linda zum Neue. Erstens fehlt uns ein Hauptrequisit jeder italienischen Operngesellschaft, eine Buffa! Die Stelle des Marquis war daher einem Manne übergeben, der weder singen noch spielen kann. In Folge dessen ging das Ensemble des Duetts, welches die Bergeln und Linda, das zu den besten Erzeugnissen der neuern italienischen Musik gehört, gänzlich verloren. Sgr. Cucurardi, der eine Barittonstimme ersten Ranges hat, aber vollständiger Dilettant ist, sang den Vater der Linda und Ehrbar sich zu einigen Stellen in Hinsicht der Leidenschaft so mit, dass es Einen Wunder nehmen konnte, wie sie so ungeschlachtigter Vater zu dem Besitz einer so edel gebildeten Tochter gekommen sei. Sgr. Lakomitz zeigte sich auch diesmal als Isaiahde und — von den Uebrigen lassen Sie mich schweigen. — Wenn die italienische Oper in den letzten vierzehn Tagen sich wenigstens theilweise gerettet hat, so hat sich Gleiches nicht von der deutschen nehmen, bei der alle Thätigkeit durch Intriguen gelähmt wird. Die Geschäftsführung der seitdem geruht, der Propst musste von Tag zu Tag bis zum heutigen Abend wegen Krankheit des Herrn Hanlon und wegen langsamen Einstudirens eines Stellvertreters, der Herrn Krauss, vertagt werden. Nun, da in Gnaden theilt das Schicksal der meisten an der Königl. Bühne gastirenden Schauspieler, indem sie erst nach vielen Tagen vergebens darauf hertreten, ihr Gastspiel fortzusetzen und nur den Beweis zu liefern, dass sie nicht etwas mehr besitzt, als eine alle Begriffe übersteigende Volubilität der Stimme. — Statt alles dessen hat man uns den Freischütz und die Jüdin gegeben, welche beiden Opern nur unser Gefühl der Haupt- und Mittelpunkt unseres Repertoirs, nicht der Freischütz, weil alle Kräfte zweiten Ranges dazu für unzureichend befunden werden, wenn die erstere Grössen krank zu sein geruhen, die Jüdin, weil Ihr Kräfte vorzugsweise für die Bühne des Elysiums engagirt ist. — Auch an Concerten sind die letzten vierzehn Tage leer gewesen. Die Weihnachtsmusik hat heuer Neues nicht. Neues Erfreuliches kann ich Ihnen aber von einem andern künstlerischen Genuss berichten, der in erster Linie steht, weil er neben der Vorzüglichkeit der technischen Ausführung sich dadurch auszeichnet, dass er die Grenzen der bloßen Salon- und Concertmusik überschreitend, der tiefsten Innerlichkeit dem Gemüthe angehört. Seit einer Reihe von Jahren hatte sich der hiesige Maler unermüdet, zur Stiftung eines Weihnachtsabends alljährlich in der Weihnachtszeit eine Ausstellung transparent erleuchteter Gemälde mit Musikbegleitung zu veranstalten. Die Gemälde sind gute Copien himmlischer Werke von Rubens, Rafael und Scheibler Kartellen; die Musikbegleitung wird von einem Theil der Damen unter der Leitung seiner Direktoren, der Herrn Neithardt und der Herrn v. Herzberg ausgeführt und beschränkt sich gleichfalls auf eine vorzügliche Auswahl, sei es von alten Italienern, sei er von modernen Meistern der Kunst. Sobald sich das Publikum in dem nicht schlechtesten Saale der Akademie der Künste versammelt hat, erklingen aus dem Hintergrunde die leise anschwellenden Töne der drei Augen der Zuhörer unsichtbaren Sänger, zu Ohr und langsam die Pforten, die das Bild verdecken, in glühenden und doch milden Farben neben wir die bedeutsamen Scenen der heiligen Geschichte, fromme Gefühle, süße Erinnerungen an die gläubige und unschuldige Zeit der Kindheit steigen in uns auf, wunderbar belebt durch den bald anschwellenden, bald abschwellenden, bald melodisch vorsingen, bald wunderbar sich verschlingenden Gesang, wir geben uns der zauberischen Wechselwirkung der Schwesterkünste hin, wir vergessen beide Ehr den Sinn innerer Empfindungen, die in uns angeregt wurden, wir verlieren uns in uns selbst, — da verklingen die Töne, die Pforten erklingen sind, tut bleibt die stille Wehmuth, dass unser Herz nicht immer so rein, unser Sinn nicht immer so verklärt ist, wie er es eben war. In einer Reihe von sechs Bildern und sieben Gesangstücken, die sich in Zwischenräumen von wenigen Minuten folgen, ist die Darstellung beschlossen, die wunderbarer Weise in dem protestantischen Berlin über alle Begriffe populär geworden ist. Dass, — unsere Sänger — einen specifisch protestantischen Charakter trägt sie nicht, sie bewegt vielmehr, dass auch das katholische Berlin das Bedürfniss der Durchdringung von Geist und Sinnlichkeit in sich trägt, einer Durchdringung, die, wie sie hier dargeboten wird, den Verstand vor dem Gefühl nicht zur Geltung kommen lässt. Der Moment geht so schnell vorüber, es ist ein süsses heiliges Verschwimmen der verschiedensten Empfindungen, aber es ist ein Verschwimmen. — Uebrigens ist nicht der kirchlichen Wirksamkeit die Theilnahme an der Ausstellung der Transparent-Gemälde die einzige würdige, die auch der Dombau dem Publikum gegenüber die jetzt zu verschaffen gewusst hat. Dass lass er die und wieder in Concerten mitwirkte, die klassische und Salonmusik durchaus enthalten, wir sind Verrath an der ächten Erstarrung der Kunst, die nimmer in flüchtiger Zerstreuung, sondern in der Sammlung der Geister zum lebendigen Aufnahme der höchsten und heiligsten Ideen zu suchen ist.

G. E.

Berlin, 30 Jan. 1853.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Fünftes Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

Unter Leitung des städtischen Capellmeisters E. Hartmann.

In diesem fünften Concert (am 7 Jan.) hörten wir hier in Köln zum ersten Male die grosse Sinfonie von Franz Schubert, deren Aufführung sind unser Orchester wiederum ganz vorzüglich bewährte. Die Erwartung aller Kunstfreunde war gespannt gespannt auf dieses Werk, das uns nach der so früh vorzeitigen Meisters Tode namentlich durch Mendelssohn der Vergessenheit entrissen wurde und seitdem die Bewunderung aller Welt auf sich gezogen hat. Und wahrlich mit vollem Recht

dem Schubert'schen Tonschöpfung ist eine von denjenigen Kunstwerken, die dem Genius, der da schaffen muss, nicht dem Talent, das da schaffen will, entgegengehen sind. Es ist ein Leben, eine Frische, eine Jünglingskraft darin, die wie ein Wunderhauch uns Fibern herabtönt; der leise Trümmer aus Gedanken uns nach fortreisst, dort fabelhafte Begebenheiten in dem aufstehenden lieblichen Duft zeigt, dann unten im tiefen Blau einer Gebirgsmasse sich verliert und mit sanftem Wellenschlag dahinende Silhouette umspielt, bis er sich wieder ohne neue Schaupforte leicht, und unmerklich dahin stirbt. Wer da fragen kann: „Aber warum hält er nicht Maass? warum stürzt er in so rauhen Stufen? warum brausst er so laut, dann wieder sein eigen Wort wieder dann, weil? um doch als verklärt gar Betrachter gern zudringen möchte, um der Kaiser-Gesellschaft Ursache und Wirkung zu nennen? Wie soll man zu gedeiliger Besinnung kommen, um über die Gesetze des Falls und der Strahlenbrechung nachzudenken oder die Temperatur des Wassers zu untersuchen?" — Wer so fragt, nun, für den gibt es eben den nicht, was Schubert's Seelchen ist, eine Naturerhöhung.

Frl. S. Schlotter sang eine Arie von Mozart *Idomeneo* mit obligater Violine (ursprünglich Clarinette?), und im zweiten Theil die grosse Scene und Arie von Fanny von L. Spohr, bei beiden Vorträgen fühlte man jene innere Befriedigung, die eine wahre Erhebung des Gemüths durch Töne ist und welche man so leicht erzielen kann, der allen Flitterpunkt des theatralischen Effekts verschmäht und sich rein durch den Schmelz des Wohllautes das Wig vom Herzen bahnt.

Das Schluss des ersten Theils machte ein altertümlicher geistlicher Gesang *Alle Creatis laetet*, aus dem 15. Jahrhundert, Manuscript aus der Sammlung des Fürsten von der Moskowa in Paris vom genommen. Chor ohne alle Begleitung vortrefflich vorgetragen glockenrein mit vollendeter Nüancirung und ohne auch nur im Geringsten in der Tonhöhe zu sinken, was um so mehr anzuerkennen, da der Ausdruck sehr oft das letztere gern zu thun pflegt und erhält.

Im zweiten Theile dieses wie F. Hiller's „O wüsst ich mir" Text nach Lord Byron (jetzt bei N. Simrock in Bonn herausgegeben) für Sopranstimme, Chor und Orchester. Die schöne, ja edelste Seel gehaltene Composition, die wir schon bei ihrer ersten Aufführung hinsichtlich haben, machte auch jetzt wieder einen tiefen Eindruck. Frl. S. Schlotter sang die Solopartie ganz vorzüglich.

Mit dem Vortrag des Mendelssohn'schen Concerts für die Violine trat Herr E. Gleichauf hier zum ersten Male öffentlich auf. Der junge Künstler ist ein Schüler des Bériot. Neben einem schönen vollen Ton und grosser Sicherheit der Bogenführung entwickelte Herr Gleichauf eine technische Fertigkeit, welche die Schwierigkeit des Mendelssohn'schen Concertstücks nicht nur mit Leichtigkeit überwand, sondern in ihrer correcten Ausführung auch eingehen den geistigen Gehalt der Composition wunderzugeben vergass. Und das unterscheidet ihn den Künstler vom blossen Virtuosen. Möge Herr G. auf dieser Bahn beharren; seine Zukunft, die ihm nicht fehlen kann, erkennt nur in der vollendeten Ausbildung jenen edeln, grossen, heiteren tonvollen Violinspiels zu liegen, welches so der immer seltener wird, weil — die dunen Saiten Oberhand genommen haben.

Eine glänzende Aufführung von C. M. v. Weber's Oberon-Ouvertüre beschloss das Concert. — Dem Vernehmen nach werden wir im nächsten den berühmten Violinspieler und Componisten Alois Schmitt aus Frankfurt a. M. hier, zu Genuss, und welchen wir die Musikfreunde auch der Nachbarstädte schon jetzt aufmerksam machen.

Darmstadt. Zur Eröffnung des diesjährigen Concert-Cyklus war das Oratorium Elias gewählt und fand die Aufführung desselben am 30. v. M. im Saale der Concordia Statt.

Wie nun auch die trüben Wolken, die den politischen Horizont unseres Vaterlandes umzogen, einige jede Aussicht zu den ideale Reich der Kunst gänzlich verschleiern zu wollen schienen, so hatte doch das Concert-Direktorium die Genugthuung, ihr mühsam Bestreben auf der einmal betretenen Bahn durch eine zahlreiche Theilnahme des Publikums gekrönt, und durch die Wahl dieser ausgezeichneten Tonschöpfung alle Zuhörer aus der Verstimmung, welche die Tagesfragen über sie gebracht hatten, in einen Grad der Begeisterung zu setzen, wie man er selbst bei der unbeim Uebergang von der Vortrefflichkeit dieses Werkes nicht zu hoffen gewagt hatte.

Elias ist Mendelssohns Schwanengesang, er hat in diesem Tonwerke gleichsam wie in einem Testamente, den ganzen Reichthum seines erhabenen Kunstergusses, die ganze Fülle seines grossartigen Talentes der bewundernden Nachwelt überwiesen. Die Wahl des bedeutungsvollen Momente aus der biblischen Erzählung des Propheten Elias zu Basis eines Oratoriums gab dem Componisten den glänzendsten Raum zur Entfaltung der dichterischen Erfahrung seiner reichen Studien und zur Anwendung seiner fast unerreichten Darstellungskraft. Alle Nüancen des Drama, alle Wellen der durch die Ereignisse erregten Gedanken und Empfindungen hat der Meister mit dem mächtigen bald ergreifenden bald hinreissenden Zauber wundervoll gerathener Töne in sprechender, dem einfachsten Gemüth verständlicher Wahrheit dargestellt, jede einzelne mit ihrem charakteristischen Fluss, den Genuss in erhabener melodischer Harmonie. Das Schlussbild nach dem Ausscheiden des Propheten eine Apotheose, die in bezeichnenswerther Bedeutung auf die höchste Erscheinung des neuen Propheten, der über die Gewaltigen geht, zu weist, den Triumph des Glaubens feierlich und mit allen Kräften des Gesanges und des Orchesters ausgerüsteten Schlusschor, ein herrliche messiahische Exegese würdig vollendet.

Die Ausführung war in jeder Hinsicht der erhabenen Mendelssohn'schen Schöpfung angemessen, die Aufgabe, den Zuhörern die Gedankenfülle des Meisters in der vollendetsten Schönheit ihrer durch Hermann begründeten Form zum möglichsten Verständniss zu bringen, vollkommen gelungen. — Die Chöre, in allen Stimmen trefflich besetzt, entwickelten überall die nöthige Kraft und Fülle in Bewältigung der Tonmassen und zwar von nicht geringerem Werth der Mitglieder zeugt, in höherem Grade, als dies bei der Aufführung des Paulus und anderer Partien des vorjährigen Cyklus der Fall war. Die Präcision des Vortrags der Begleitung, die dieses an manchen Stellen zu haben schien, bewies nur richtiges Eifassen der ernsthaften Zeichnung hehrster Gedanken. Die Klagen des Volkes, die Chöre der Baalspriester und die gewaltigen Schlusschöre wurden ganz in ihrer charakteristischen Schönheit ausgeführt. — Das Orchester trägte sowohl in der eigenthümlich malerischen Ouvertüre wie in den obligaten Partien und den Uebergängen, eine vollendete Präcision und Herr Langenbach mit den würdigen Mitgliedern seiner Kapelle, wie die Herren Dilettanten haben gerechten Anspruch auf dankbare Anerkennung ihrer Verdienste um das Gelingen der Aufführung erworben. Dürften wir indess einen kleinen Mangel rügen, so wäre es der, dass die Begleitung der Solopartien dann und wann etwas zu stark hervortrat, was vielleicht besonders bei einzelnen Blasinstrumenten bemerkbar sollte. — Wenn wir nun die Solopartien in die der Composition ganz so sehr wesentlichen Theil der Bedeutung und Schönheit unseres Werkes gelegt hat, im Allgemeinen ausdrücklich rühmend hervorheben, so folgen wir ganz dem Eindruck, den der vollendete Kunstfertigkeit und Sicherheit, dort der richtige wohlklingende Ausdruck musikalischer Empfindung hin-

vorbrachte. Mit vollkommener Befriedigung erwähnen wir der Partie des Elino (Bass) durch Herrn Schiffer aus Köln, so wie derjenigen Partien, die Fräul. Hartmann aus Düsseldorf (Sopran) zu singen die Ehre hatten. Herr Schiffer verband mit seiner reinen sonoren Stimme den ganzen Ausdruck, die ganze Kraft, welche die würdige Erscheinung des Propheten, seinen starken Glaubensmuth zu charakterisiren bestimmt sind, und er wusste mit rühmenswerther Mässigung sich frei zu halten von jenen Exaltationen, zu welchen so besonders geübte Sänger und hingerissene Stellen der Concertsänger so leicht sich hinreissen lässt. Wir sprechen aus der Seele des ganzen Auditoriums, wenn wir überzeugt, den Wunsch aus, dass Herr Schiffer auch bei künftigen Concerten seine kunstreiche Mitwirkung uns gönnen möge. Der Klang aus Fräulein Hartmann's glockenreiner Silberstimme war uns nach diesmal wieder die wohlthuendste Erscheinung, hat uns schon so oft in den Concerten der Wuppertaler erfreut hat. Nach Klingen so manch Ohr hat unvergleichlich ausdrucksvollen Empfindungen der Wittwe von Zarpath, deren Wiederbelebung aus Elias wir für eine der vollendetsten Schönheiten der ganzen Tondichtung, wie für den Glanzpunkt unserer Aufführung halten. Die Aufnahme der Alt-Partie, welche eine Dilettantin aus Elberfeld so übernommen, so freundlich gewesen war, bewies ebenfalls ein richtiges Verständniss des Gelesen-Vorhandenen. Dasselbe kann auch von den Sopr.-Quartetten und den Engeln gerühmt werden. Indess schien ein gewisses Befangensein das Harmonirtere der sonst gewohnten Sicherheit zu erschweren. Die Rolle des Obadja bewies, dass unser Tenor, Herr N. [illegible] durch eifrige und fleissige Studien bei Einfachheit seines Talentes gewiss zu benutzen ist. Gewiss sind wir dabei berechtigt, unter fernern Steigerung in den höchstlyrischen Leistungen, nebst Kräftigung der Stimme, im Interesse häufiger Concerte entgegenzusehen. Doch wir wollen nicht raisonniren, unser Zweck ist erreicht, wenn wir aussprechen, Mitwirkenden hiermit den aufrichtigsten Dank ausgesprochen haben für die genussreiche Vorführung eines Tonwerkes, das wir zu den vollendetsten rechnen, das jenem gemeinschaftlichen auch. Indess wir können nicht schliessen, ohne dem Vorwurf der Ungerechtigkeit auf uns zu laden, wenn wir nicht noch dem Herrn Dirigent Schroeder und der Concert-Direktion unsere Anerkennung sollten. Mögen sie den Anblick derselben hinsichtlich in dem Bewusstsein eines wahren Verdienstes an ihm Mitbürger als Schöpfer eines Institutes, durch das der Veredlung des Gefühls und des Sinnes für das Schöne ein so reicher Lohn gewonnen wird. —

*****.**

Leipzig. Über die neue Oper „der Corsar" von Jul. Rietz berichtet die „Europa" folgendes: Der Componist hat mit Herausgabe seiner Oper, der ersten, die er schrieb, so lange gezögert, als von seit Jahren die Arbeit seiner Hände, dass aus den Bestrebungen erwachsen, er möchte an dem Werke nicht gethan haben, als ein einziges Werk zu fingen anfing. Endlich brachte uns der Tag von der Neujahrsmesse die Oper von Rietz, Text von Julius Otto nach einer Erzählung von E. Sue, unter Rietz, die Mühe eines Mitgliedes vom Rathe der Zahn zu Vorschlag, soll aus einem Schüler umgebildet werden, der an die Republik mehr verdient gemacht hat. Sie liebt aber inzwischen einen ferrarischen Cavalier, als welchem nämlich führte sich Hutten bei der im Gefühl der wahren Liebe entdeckt. Ihr Hutten scheint geringen Stand, da seine Bonen der Republik lieber einen Bauern. Ihr Herz kämpft, aber die Empfindung siegt, sie will mit ihm Bauer Hutten sieben. Als sie aber entlassen wird, fasst er den Entschluss, als Corsar der Republik die Braut abzustehlen. Bianca, ihre schwarzäugige, glaubt den Geliebten bereits unter den Ehrbächern, sie nimmt Gift und endet ein Leben, dessen abgesehen Klage die Musik mit grosser Meisterschaft variirt, ohne dass doch der Text für einen Gegenstand zu Anfang gesorgt hätte. Unsere Besorgniss, der Componist habe zu viel gethan, hat sich fast bestätigt, der Reichthum an Elegie im grossen Arienwerk geht fast in Rhetorik über. Dabei fehlt es der Composition keineswegs an Energie. Wo hier Stoff irgendwie eine Wendung und Entschlossenheit hat bei bringt, bewährt Rietz Aufschwung und Kraft. Auch die Chöre aus Feier des pathetischen Glanzes zeugen von Fülle und Macht in Behandlung grösseren Inhalten als hier das Jahr dieses, zu welchem die Gluck'sche und Mozart'sche Stil fast lediglich seinen Inhalt hatte. Zur Entfaltung entschiedener Begabung ist das musikalische Drama bei der Tiefe sicht unmittelbaren Veranlassung. Sowieso's rommt sich Rietz in unter der deutschen Bewegung in dem Drama verwandelt, so affectvoll auch die musikalischen Ereignisse sich hier dem Thema eine Wendung geben. — Der schwarze Corsar überfällt mit seiner Schaar die Burgen vom Rathe. In dort ist es Braut, es mit aber nur Bianca's Leiche ent nach. Dem Gegenstand, bei der Vermählung mit dem Meere, nicht ist er ohnmächtig, seine schwarze Gondel dringt tief an den Bucentaurus heran und nach der Verhaftung auch er wollte seine Hochzeit feiern, springt er sich mit der Geliebten in die Luft. — Die Composition ist durchgehends tüchtig, bezeugt gemeinhin sich charakteristisch für Stoff und Situation, aber ein leidet bei dem Mangel an Wechsel und begegnet so einem häufig gleichartigen Eindrucke, namentlich in der Partie der Bianca, deren sonderbolle Elegie für die trefflich gearbeiteten Ensembles ihrer Cavatinen entschädigt wird. Frl. Meyer und die Hrn. Widemann, Behr und Demmin leisteten Ausgezeichnetes, ihre Partien sind so mangelhaft als die Instrumentation der Oper im Einzelnen sich Energie bei sich voll [illegible]. — Der Componist wurde empfangen am Schlusse des zweiten und letzten Aktes gerufen. Jedenfalls ist der zweite Akt in dem durchgängig meisterhaft gearbeiteten Werke die Krone des Ganzen. — Statt der Ouvertüre hat der 3. Akt vom zweiten durch einen Zeitraum von 3 Monaten getrennt, eine sehr glückliche Intrade, und dass die Musik im Mendelssohn'schen Style gehalten ist, darf angeführt werden. Eine Bemerkung kann nicht als hervorstechend bezeichnet werden, es müsste denn der Vorwurf zum Schlusse in schicht Folgen mitzählt an den Hirsch im Sommernachtstraum erlassen. — Fehlte die Häufungen in der Elegie bei Arienstil fort, so ist Deutschland um eine tüchtige Oper reicher, die sich auf allen Bühnen bewähren wird.

Neue Musikalien,
im Verlage
von **Barthoff Senff** in **Leipzig.**

Thlr. Sgr.

Kuckuck, Op. 55 No. 1. Aus dem Orient. „Kind, was thust Du so erschrocken?" Nach Marza Schaffy von *Fr. Bodenstedt* (Fräulein Johanna Wagner gewidmet.) Für Sopran oder Tenor mit Pianoforte . . . . . —,15

—,— Op. 55 No. 1. Dasselbe Lied für Alt oder Bariton mit Pianoforte . . . —,15

Liszt, F. Mazurka brillante pour Piano (Dédiée à Monsieur Antoine Koczalowski) . . . —,20

Marschner, H., Op. 50. Vier Lieder v. *Fr. Halm* für Bariton oder Alt-Stimme mit Pianoforte (Herrn Johann André gewidmet) . . . —,20

Digitized by Google

No. 1. Im Garten: „Ich poch an deiner Thüre."
No. 2. Im Wald: „Vöglein auf dem grünen Zweige."
No. 3. Am Bach: „Bach, sagen Dich, wo kommst du her?"
No. 4. Ein seliger Augenblick: „Lasst mich Sterben."

Reff, J., Op. 47. Drei Lieder von *J. G. Fischer* für eine Bariton- oder Alt-Stimme m. Pfte. (Dem Königl. Württ. hergischen Hof- und Kammersänger Herrn J. B. Pfarhofer gewidmet.) —,20
No. 1. „Du weisst es wohl, dass du mein Alles bist."
No. 2. Glückselig: „Früh vor den andern aufgeglüht."
No. 3. Das Ideal: „O du liebe, immerdar."

Brinckhr, C., Op. 20. Ballade pour Piano (Dédiée à Mademoiselle Wilhelmine Clauss). —,25

Reissiger, C. G., Op. 194 a. Drei Duette für zwei Sopran-Stimmen oder für Sopran und Alt m. Pfte. (Den Fräulein Elise und Adelheid Eberwein gew.) —,20
No. 1. Was ist geschehen? Von *Rückert*.
No. 2. In der Ferne. Von *Hofmann von Fallersleben*.
No. 3. Sie weiss es nicht. Von *Hofmann von Fallersleben*.

—,— Op. 194 b. Zwei Lieder für Bass oder Bariton mit Pianoforte. (Herrn Kammersänger Dall'Aste gewidmet.) —,12½
No. 1. Vorbei: „Das ist der alte Baum nicht mehr." von *Eichendorff*.
No. 2. Trennungslied: „Den Wirbel schlug ich oft so stark." von *Wolff*.

Salomon, S., Op. 27. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pfte. (Fräulein Henriette Nissen gewidmet.) —,25
No. 1. Der schwere Abend. von *Geibel*.
No. 2. Die Thräne, von *Herlossohn*.
No. 3. Ich kann es Dir nicht sagen. von *Wolfg. Müller*.
No. 4. Nur manchmal im Morgenwinde, v. *Geibel*.
No. 5. Ungewitterlied, von *Herlossohn*.
No. 6. O danke nicht für diese Lieder. von *Wolfg. Müller*.

—,— Op. 27. No. 3. einzeln —,5

Schumann, R., Op. 82. Waldszenen. Neue Clavierstücke. (Fräulein Annette Preusser gewidmet.) 1,5
No. 1. Eintritt.
No. 2. Jäger auf der Lauer.
No. 3. Einsame Blumen.
No. 4. Verrufene Stelle.
No. 5. Freundliche Landschaft.
No. 6. Herberge.
No. 7. Vogel als Prophet.
No. 8. Jagdlied.
No. 9. Abschied.

Vosa, C., Op. 114 No. 1. Le Sonetto de Louise. Rêverie pour Piano —,12½
—,— Op. 114 No. 2. Le Regard de Marie. Contillène pour Piano —,12½

Signale für die musikalische Welt. Wöchentlich erscheinende Zeitschrift. 1851. Neunter Jahrgang. 2 Thlr.

Jahrbuch für Musik. Vollständiges Verzeichniss der in den Jahren 1842 bis 1849 erschienenen Musikalien. Jahrgang 1—8 à 20 Ngr.

Verzeichniss, vollständiges, im Druck erschienener Compositionen von *Fr. Chopin, Fr. Kücken, F. Mendelssohn-Bartholdy, Franz Schubert* und *S. Thalberg*, nach der Opuszahl geordnet, mit Angabe der Dichter und der Texte bei Gesang-compositionen, ferner der Tonarten, der Verleger der Preise und der vorhandenen Arrangements. à 20 Ngr.

Einzeln

Chopin	5	Ngr
Kücken	5	„
Mendelssohn-Bartholdy	7½	„
Schubert	10	„
Thalberg	5	„

Für nachstehende Artikel habe ich den Debit übernommen.

Violinen von **Ludwig Bausch** in Leipzig.
Imitation nach **Stradiuari** Baar à 25 Ldor
Imitation nach **Giuseppe Guarnerio** „ à 25 Ldor
Imitation nach **Maggini** „ à 25 Ldor
Imitation nach **Gaspar da Salo** „ à 25 Ldor.

NB. Mit isolirtem Patent-Steg ist der Preis dieser Violinen um 2 Louisdor höher.

Violinbögen von **Ludwig Bausch** gefertigt.

		Thlr.	Ngr.
Brich. mit Silber garnirt	Baar à	10	—
Elegant mit Silber garnirt	„ à	8	—
Einfach im Aeusseren	„ à	6	—

Mit besonders prachtvoller Instrumentirung der Bögen erhält die Preise je nach Bestellung von 5 bis 100 Thlr.

Violinbögen von **Ludwig Bausch** polirt, mit Neusilber garnirt Baar à 3,15

Colophonium von **Taillaume** in Paris
Qualität supérieure à Schachtel —,7½
das Dutzend 3,15

Miniatur-Stimmgabeln. à Stück —,7½
das Dutzend 3,15
—,— In elegantem Etui à Stück —,15
das Dutzend 5,—

Musik-Notizbücher, Schiefer mit Notenlinien auf Pergament. Höchst elegant à Stück —,12½
das Dutzend 4,—

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Schell. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdruckerei in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 29. **Cöln**, den 18. Januar 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Der verlorene Sohn.

Oper von Auber.

(Siehe Nro. 25 S. 195.)

Paris, den 3. Januar.

Ich weiss nicht, ob ich meinem deutschen Vaterlande zum neuen Jahre wünschen soll, dass in demselben eine so grosse Fülle von neuen Opern ans Tageslicht komme, wie dies eben vergangene uns hier in Paris gebracht hat — eher dem Wunsch möchte ich Euch zusenden und gar so gern verwirklicht sehen, dass endlich auch den deutschen Compositeuren der reichliche Ertrag ihrer Arbeiten zu Theil werden möchte, der hier selbst mittelmässigen Werken gesichert ist. Die Opern schiessen hier auf wie Pilze, und erleben sie nur einige Aufführungen, so findet die Partitur auch sogleich ihren Verleger. Eine Sache, wie die, dass eine Oper, wie z. B. Schumanns Genoveva, Wagner's Lohengrin mehrere Male aufgeführt, von den bedeutendsten Blättern besprochen worden, das ganze musikalische Publikum in Aufregung oder wenigstens doch in Spannung gebracht habe, und dennoch nicht gedruckt wird, nicht einmal im Klavierauszug, das ist eine Sache, die nur bei Euch vorkommen kann, hier wäre es ein Ding der Unmöglichkeit. Doch ich muss eilen, ausführlich über Auber's Werk zu berichten, denn erhat haben Scribe und Halevy am 29. December wieder einen neuen Tempel ausgespielt, und wer weiss, ob nicht ihre „Pique-Dame" dem mühsam von Auber durch seinen wechselnden Satz auf *Rouge et Noir* erzielten Gewinne ein Paroli biegt.

In der That, das Abspringen von dem Einen auf's Andere, der Wechsel des Ernsten und Komischen ist hauptsächlich Schuld daran, dass Auber's Oper als Ganzes gar keinen Eindruck macht. Dass Einzelheiten ansprechend, melodiös, elegant und pikant sind — keine Frage, die Musik ist damit überfüllt, sie leidet an einem wahren Luxus von Details. Allein vergebens sucht Du nach dem Charakter eines Ganzen, nach dem Gepräge einer Einheit — ein ewiges Schwanken zwischen den entgegengesetzten Stilarten, zwischen der *Opera buffa* und der *Opera seria*, lässt den alten Meister zu gar keinem Stil kommen, und so muthet er uns zu, in Einem Athem über ein Gebet zum Herrn oder einen verzweifelnden Vater Thränen der Rührung zu vergiessen und über das Brüllen des göttlichen Stiers und die schlechten Witze eines betrunkenen Priesters zu lachen. Dazu kömmt, dass in den ernsteren Scenen Auber durchaus nicht in seiner Eigenthümlichkeit wieder erscheint, indem er sich zu den Italienern hinneigt, es fehlt an Originalität und an dem begeisternden Hauch des Genies in allen grösseren Ensemblestücken und in den Finale, und ich wüsste keine Seite dieser Partitur namhaft zu machen, unter welche zu schreiben wäre: „das hat ein Meister geschaffen." Selbst die Franzosen, die in der Regel mit einem meisterhaften vierten Akt zufrieden sind und in Erwartung dessen ein Paar langweilige grossmüthig aussitzen, vermissen im *Enfant prodigue* jegliche grossartige musikalische Scene, welche dieser Musik Dauer auf dem Repertoire und einen Pass in die Provinzen und ins Ausland sichern könnte.

Schon die Ouverture, in der Gattung derjenigen schwierigen Musikarbeit, welche aus Motiven der Oper ein geistreiches Programm bilden will, reiht die widersprechendsten Themen an einander, zwei Acien Azaels, den Marsch der Caravane und des

Bacchanal in dem Isistempel, bei welchem die gesamte Trommel die Hauptrolle spielt. Nach diesem furchtbaren Lärm, der den Charakter einer Orgie darstellt, rollt der Vorhang auf und — ach, wenn zugerst dann meine Feder es hinzuschreiben? und — ein heiliger Lobgesang der Israeliten im Thale Gessen (Jessen?) an Jehova ertönt!

O vos des cieux! i vos des anges!

entfernt Ruben's Genossen und Knechte aus in einem ruhig und einfach gehaltenen, das Gefühl ansprechenden Chorgesang. Da hast Du augenblick den abscheulichen Contrast, der sich durch die ganze Oper zieht und sie als Kunstwerk vernichtet. Und durch hannt Du in der ersten hiesigen musikalischen Zeitung lesen: „auf eine so inbrünstige, feurige und klangvolle Vorrede einen religiösen Gesang folgen zu lassen, der mildt Sehnsucht und patriarchalische Frische athmet, heisst die Kunst der Steigerung und den Eindruck der contrastirenden Nüancen als Mysterie verstehen."

Der erste Akt hält nun allerdings den idyllischen Charakter fest, wie auch der fünfte allein mit der Einfachheit der angewandten Mittel (und selbst diese erscheinen zuweilen gesucht) mit der harmonischen Ruhe des Colorits allein ist es doch nicht gethan, das patriarchalisch biblische Leben verlangt eine gewisse Erhabenheit der Idee in der Einfachheit, und eine erhabenere Sprache, was beides nicht in der Gewalt des Tonsetzers gelegen zu haben scheint, wiewohl die Absicht es zu erreichen vorhanden ist. Die Arie Boheno, des Vaters des verlorenen Sohnes,

Toi qui versas la lumière

hat gewiss keine durch ihre Neuheit auffallende Melodie, jedoch verrath sie richtigen Gefühl und hat entsprechenden Ausdruck. Die Begleitung ist schon selbst die Spielerei mit sieben in die Töne einer Oboe gestimmten Glöckchen, zur Nachahmung des entfernten Geläutes der Heerden ist nicht unangenehm. Zum Erfolg dieser und mehrerer anderer Nummern trägt besonders der herrliche Bariton des Sängers Massol bei; dieser Künstler besass früher, wie ich höre, nichts als eine wunderrelle Stimme, hatte aber keine Ahnung von Gesang; jetzt singt er correct und mit kunstmässigem Ausdruck, so dass er im *Enfant prodigue* dem Tenor Roger die Palme mit Glück streitig macht, indem dieser Stimme und Spiel bis zum Hanswurstchen forcirt und nicht mehr singt, sondern schreit.

Das Duett zwischen Ruben und Azaël, in welchem dieser den Drang seines Herzens, Memphis „die Königin der Städte" zu sehen ausspricht, gehört zu den besten Nummern; es ist Charakteristik darin, die an die Blüthezeit Auber's erinnert. — Weniger Werth hat die folgende Romanze der Jephthale, der Verlobten Azaël's:

Allez, suivez votre pensée!

Das Zwiegespräch der Flöte mit der Gesangstimme und eine hübsche Modulation, die den Halbschluss unterbricht und wieder zur Hauptmusik führt, helfen der Melodie etwas auf. Der Act erhält mit einem Terzett, das sich nicht über die Gewöhnlichkeit der Decorationen erhebt.

Im zweiten Act ändert sich die Scene und mit ihr der ganze Charakter der Dichtung und Composition: das landliche Gemälde der Hirtenhütten macht der Pracht von Memphis' Palästen und Tempeln Platz, die Stelle der Unschuld und des patriarchalischen Lebens nimmt pariserische Sittenlosigkeit unter ägyptischem Gewande ein, die leichtfertige, zweideutende, sinnliche Comödie tritt mit der idyllischen Lyrik, statt der biblischen Einfachheit auf. So fallen der zweite und dritte Act bis auf die Schlussscenen dem Gebiete der komischen Oper anheim, und selbst in der Schlussscene des dritten Acts, wo Jephthalene Leben in Gefahr kommt, ist ihre Verkleidung als Tänzerin ein Mittel der Comödie. Dass die komische Oper hier in der Pracht der Scenerie eine heroischen erscheint, kann ihren Charakter nicht ändern. An dieser Klippe ist Auber gescheitert, in dem Gemisch des ernsten und komischen Stils, welchen er bis zur Bouffonnerie treibt, ist er untergegangen, in Palästina ist er noch gesund und voll Empfindung, in Aegypten kränkelt er und die schwellenden Fluthen des Nils ersäufen sein Talent. Freilich trägt der hochfeine Dichter, der seiner losen Zunge nicht zähmen kann, wenn er religiöse Dinge, wie bei den Mönchlerdenen oder bei den Aethiopen, zu bespötteln giebt, einen grossen Theil der Schuld. Sein Oberpriester Barrhenia ist durchweg eine komische und zwar eine niedrig und widrig komische Person. Cunopes redet ihm:

Di Memphis lui frappant renommée
Au lieu de célébrer les eaux du Nil s'abaissent —

er antwortet:

Que veut-on que j'en fasse?

Er tritt gleich mit einem Wahlspruch auf, der „*dignus Pontificum coenis*" ist:

Que tout est bon en-bas,
Quand on sait d'en bon repas!

Als ihm Jephthale vorgeführt wird, empfindet er allerlei menschliche Regungen beim Anblick ihrer

Schönheit, und am teilsten wird die Pikanterie in folgender Stelle

Jephthéis.

Séparez, hélas! de mon père
C'est vous qui le remplacerez.

Bucchoris.

Mais non ... pas tout à fait ...

Was soll man mit solchen Dingen anfangen in einer grossen Oper? wie den musikalischen Stil finden, welcher dergleichen ästhetische Gallirismen mitten in einer biblischen Legende wiederzugeben vermag?

Der zweite Act beginnt mit einem Chor der zu Freude und Vergnügen auffordert, wobei denn natürlich das unvermeidliche Teinkiled des ersten Tenors seine Rolle spielt; es hat geschieht gemacht, hat aber in keiner Illustrirt etwas herausstechendes. Der Marsch zu dem Zug mit dem Stier Apis zeigt die ganze Erbärmlichkeit einer solchen charakterlosen Durcheinanders, einer musikalischen Ragouts von Scherz und Ernst. Er ist natürlich ein barbarisches Lärmstück, gegen dessen Pauken und grosse Trommelschläge ein pensanscher Zapfenstreich eine ganze Melodie ist; allein so lächerlich dieser Lärm und dieser Instrumentirung ist, so verschwindet er doch gegen die kolossale musikalische Burleske derjenigen Tacte, in welchen die Götterstimme des Orkisen durch das tiefe Gebrüll eines Ophirleids ausgedrückt wird! Da lässt Du den königlichen Corneval in einer biblischen Oper auf der ersten Bühne zu Paris!

Bucchoris tritt mit einer Arie auf, deren Melodie, breit, pomphaft, gewissermassen majestätisch, in Widerspruch mit den Worten und dem Charakter dieses priesterlichen Buffo steht, der nachher betrunken vorbei der reizenden Bajadere Lia zu Boden sinkt. Im dritten Act wiederholt die Schaar der schweigenden Priester diese Arie im Chor — man glaubt an eine Travestie der Zauberflöte, zumal diese bei den Franzosen auch *les mystères d'Isis* heisst, und in dieser ägyptischen Priesterorgie viel von den *mystères d'Isis* die Rede ist. Bocchoris aber, ihr Surrestro aus Seribe'scher Fabrik, schreit dazwischen:

Mystères ineffables
Du culpaire incompris!
En secret sur ses tables
Mangeons le bœuf Apis!

Aubee begnügt sich aber nicht damit, den Apis im Orchester brüllen zu lassen, er malt aus auch bei den Worten

Grâce à cet excellent breuvage

die heimliche Teeppe durch eine Zikzakpassage der Solocklarinette! — Das Duett, in welchem Bocchoris die Jephthéis zu verführen sucht, gehört zu den am wenigsten gelungenen Stücken. Besser in jeder Hinsicht ist die Romanze von Ruben, *G-dur*: „*Il est un enfant d'Israël*", wo besonders der Schluss:

C'est mon fils et je l'ai perdu!

recht schön ist (sie gehört noch zum zweiten Act). — Der Gesang der Jephthéis „*O Tout ton Gennes*" *A dur*, welcher bei der Wiederholung zum Quintett wird, ist voll Ausdruck in edler Melodie, aber das Quintett fällt in eine höchst gewöhnliche Strette auf andrea-italiärische Weise aus. Das Finale erhebt sich wieder etwas mehr zu besserem Stil, zeigt aber überall mehr das *savoir faire* als das Genie.

Im vierten Act kommt der Chor der Araber, die mit der Caravane ziehen, und das Lied des kleinen Camerlitreibers (Supeau) „*Tin, tin, tin! Voici le matin!*", womit die Scene eröffnet wird, etwas erweckt, aber die grosse Scene, wo Azaël das Paar, das ihn verführt und betrogen hat, Amenaphis und Nephte, wiederfindet, diese ihn verhöhnen und er seinen Schmerz und seine Wuth ihnen entgegensetzt, rechtfertigt diese Hoffnung nicht im geringsten. Hier hat der Componist nichts zu schaffen gewusst, als Rhythmus; keine Spur von Originalität, von Wahrheit des Ausdrucks, welcher der Situation angemessen wäre. Einige schöne Stellen in Azaël's Arie am Schlusse des Acts:

Tout tout perdu, Seigneur!

können für die Leere in allem Vorhergehenden nicht entschädigen.

Auch im fünften Act, wo der verlorene Sohn zum Dache des Vaterhauses zurückkehrt, wo er der seinen verlassenen Braut sich reuig zu Füssen wirft, will der Blitz des Genies nicht erglänzen, doch ist wenigstens eine gewisse Einheit der Farbe in den Nummern dieser letzten Abtheilung. Das Lied Azaëls „*O campagne chérie!*" findet Beifall, den Glanzpunct bildet Rubens Arie

Mon fils, c'est lui qui je revois ici

Bei der ersten Aufführung war die Schlussphrase derselben: „*J'avais perdu mon fils, et je l'ai retrouvé!*", von Massol meisterhaft gesungen, die einzige Stelle, bei welcher ein allgemeiner und unmittelbar entzündeter Beifall ausbrach, ein solcher, dem man es gleich anhört, dass er nicht gemacht ist. Der Schlusschor „*Gloire à l'Eternel*" ist des Eröffnungschors am Anfang der Oper würdig: die beiden Enden des Ringes passen zusammen. Wenn nur nicht

zu viel Zusatz von unedlem Metall in dem weichen Reif zwischen den beiden goldenen Enden wäre!

Die Ballettmusik ist reizend, schön, mitunter frappante Harmoniefolgen. Frische und Schmelz der Melodien, wirkungsvolle Instrumentirung, kurz alle gute Eigenschaften Auber'scher Operamusik findet man da wieder. Schade, dass die ganze Oper nicht getanzt werden kann!

B. P.

Robert Schumann.

(Schluss.)

Die zweite Periode umfasst eine grosse Anzahl von Compositionen von Op. 25 bis Op. 60, und unter diesen viele bedeutende und umfangreiche, im Ganzen 35 Werke in sechs Jahren, von 1840 bis 1845 — eine staunenswerthe Thätigkeit! Alles ist hier originell im edelsten Sinne des Worts. Schumann tritt nun auch als Gesangcomponist auf: es erschienen sieben Liedersammlungen in dieser Periode, bei deren Herausgabe theilweise eine nicht sorgfältig überlegte Auswahl obwaltete, als die besten werden hervorgehoben Op. 35, 36, 39, 42, 45, 49. — Auch mehrstimmige Gesänge finden sich, Op. 33 für vier Männerstimmen, Op. 35 und 59 für gemischten Chor.

Zu den vorzüglichsten Compositionen sind die drei Quartette für Violine u. s. w. Op. 41, und besonders die Quartette für Klavier, Violine u. s. w. Op. 44 und Op. 47 zu rechnen. — Als Op. 38 erschien die I. Sinfonie in *B dur*, welche mit der achten Beethovenschen verglichen wurde und die Rundreise durch Deutschland gemacht hat. Nach einer Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester Op. 52, und dem grossen Concert für Pianoforte und Orchester Op. 54 ist das Hauptwerk dieser Periode: „Das Paradies und die Peri" für Soli, Chor und Orchester, Op. 55, zum ersten Male im Jahre 1843 zu Leipzig aufgeführt. „Die Hauptwirkungen des Textes und der Musik liegen im ersten Theil; im zweiten und dritten Theil sinkt die Kraft der poetischen und musikalischen Wirkung. Abgesehen von diesen Mängeln bietet die Peri eine Menge der herrlichsten musikalischen Malerei, in den Kriegschören und der Schlussfuge des ersten Theils erscheint Schumanns Talent für dramatische Musik zum ersten Male und offenbart sich hier weniger glänzender, als die Oper Genovera, spätestens beständiger hat." — Die beiden Werke „Studien für den Pedalflügel" Op. 56 und „Skizzen für den Pedalflügel" Op. 58 in contrapunktischem Stil, „dem sich Schumann jetzt mit allem Eifer zuwendet," bilden den Uebergang zur folgenden Periode, „wo der Ernst, man möchte sagen die Grübelei, leider manchen guten Gedanken zum Besten des Contrapunkts niederdrückt."*) — Als reines Klavierwerk der zweiten Periode sind noch die drei Romanzen Op. 28 zu bemerken.

Die dritte Periode eröffnet die „Musik zum zweiten Theil von Goethes Faust" Op. 60, zum ersten Mal aufgeführt in Dresden zur Feier des hundertjährigen Geburtstags Göthes, den 28. August 1849. Allein das Werk ist unmittelbar nach der Peri entstanden und war bis zum Schlusschor fertig, als Schumann nach Dresden übersiedelte. Während die ersten Nummern sich in ihrer Klarheit und Darstellungsweise der Peri nähern, gehört der Schlusschor schon der Zeit an, in welcher Schumanns Hauptbestreben ist, kunstreich und mit grosser angelegten Formen zu schreiben. Das contrapunktische Element erscheint hier, wie in den spätern grössern Werken, herausfodernd. Die Auffassung des geräuschvollen Sitzens Allegro widerspricht dem Text — zwei Chöre schattirmäßig mit steter Wiederholung der Worte: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan."

Die beiden grössten Werke dieser Periode sind die II. Sinfonie in *C dur*, Op. 61, und die Oper Genovera. Die Sinfonie gehört dem Umfang nach zu den grössten Werken dieser Art, ihre Aufführung dauert so lange wie die der grossen *C dur* Sinfonie von Fr. Schubert, der längsten nach Beethovens neunter Sinfonie. Sie ist im Charakter wesentlich von der ersten in *B dur* verschieden: in der ersten weht ein heiterer, frischer Frühlingsodem, das selige Jauchzen eines freien Jünglings, hier die Thränen des ernsten Mannes, der Leid und Unglück schon getragen und sich erst nach grossem Kampfe von beengenden Fesseln befreit hat. Von dieser Sinfonie an tragen alle folgende Werke das Zeichen des ernsten Mannes an ihrer Stirne und wir bemerken einen weit grösseren Sprung von der zweiten in die dritte

---

*) Wir erwähnen nochmals, dass alle in diesem Artikel angeführten Urtheile dem Verfasser des Aufsatzes in den „Grenzboten" angehören. In Betreff der Mirjam-Tone in D moll Op. 63 und auf die Ouverture zu Genovera Op. 81 können wir dem obigen allgemeinen Urtheil über die Werke der dritten Periode nicht beistimmen; müssen aber freilich auch gestehen, dass uns die meisten Nummern derselben noch unbekannt sind. Die Red.

Digitized by Google

Periode, als von der zweiten in die zweite. Die Sinfonie in *C dur* war das erste größere Werk Schumanns nach seiner Krankheit; sie zeiht sich dem Besten an, was wir in diesem Gattung besitzen; das letzte Satz ist dem Umfang und Inhalt nach das bedeutendste. „Schumanns Weise der Melodie wird rauerer nächster Zeit als Norm dienen; bis jetzt aber ist und wird sie noch large ein Hindernisse in sein Bekanntwerden hinbrn; besonders wird darunter seiner Oper Genoveva leiden. Ob er der Beruf habe, ein Messias des Dpern zu werden, ist heum glaublich; wenigstens werden bei ihm noch manche Erfahrungen im praktischer Leben und ein lebhaftern auf den Kern des Stabs gehrendes Studium rauerer dramatischen Tonsetzer, sogar der Triumfen, vorzusetzen sein — *Er* hat zu gut gearbeitet, wie dies mehr von seiner letzten Werken zu diesem Übermaasse leidre; die Anhörung seiner Oper ist selbst für den einsichtigsten Künstler eine ziemlich erneuernde Aufgabe. Die Kunst gehört aber nicht allein ihren Priestern! Schumann neigte sich zum Extrem von gereichtem Absicher gegen die Affektkunstler, aber seiner Opposition geht durch ihre Heftigkeit die Kraft der Überzeugung verloren."

Die beiden Trios für Piano, Violine und Violoncello, Op. 63 in *D moll* und Op. 80 in *Es dur* verhalten sich zu Op. 44 und 47 wie die zweite Sinfonie zur ersten. „Zu ihrem Verständnisse ist es unumgänglich nöthig, in die früheren Werke zurückzugehen; sie bilden aber diese Kenntnisse wieder nie dienen, aber kalt lassen."

Ferner gehören hierher „Sechs Fugen über *B, A, C, H*", Op. 60. — Adagio und Allegro Op. 70. — Album f. Piano f. Op. 68. — Vier Märschen, 1849 Op. 76. — sämmtlich f. d. Pianoforte.

Von mehrstimmigen Gesangwerken wird zu erwarten: drei Lieder für vier Männerstimmen Op. 62, von tiefem Gehalte, aber nur durch die ausgezeichnetsten Stimmen und die sichersten Sänger auszuführen. — Romanzen für Männerstimmen Op. 65, wegen Poesie und Text ein Werk für Künstler auf hoher Bildungsstufe. — Romanzen und Balladen für gemischten Chor Op. 67 u. 75, leichter auszuführen und theilweise hinreissend schön. — Adventslied für Chor und Orchester Op. 71 [vor kurzem im Concert zu Düsseldorf aufgeführt]. — Spanisches Liederspiel für Solo, Chor und Pianoforte, Op. 74, sehr schön. — Romanzen für Frauenstimmen, Op. 69 und 77. — Vier Duetten Op. 78. — Album für Gesang für Eine Stimme, Op. 79 mit einfachen, sinnigen, deutschen Melodien.

Die Ouvertüre zur Genoveva ist als Op. 81 erschienen. — Das letzte Werk, Nr. 82, sind die „Waldszenen", vier musikalische Bilder vier bezeichnenden Überschriften, für Pianoforte allein.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Herr Th. Pixis ist als Lehrer an der Rhein. Musikschule und Mitglied des hiesigen Orchesters angestellt. Am 11. d. M. spielte dieser ausgezeichnete Virtuose in der musikalischen Gesellschaft und entzückte die Zuhörer auf's Höchste. Die so vom Fülle im Tone herrliche Tongebung und die grosse Sicherheit in der Überwindung jeder Schwierigkeit, so dass dieselbe als geistige Leichtigkeit erscheint, sind diesem jungen Meister eigen. Die vorgetragenen beiden Compositionen waren von Virtuosität.

Melanie [illegible] v. Fräl. Julie Rose im kleinen Casino-Saale, Sonntag d. 12. d. M. Von diesem ersten angekündigten Vocalen-Concerte versprachen wir uns sehr viel, da das Programm Namen wie Hiller, Girschner und natürlich mehrere Vorträge der Concertgeberin enthielt. Leider mussten wir es der Stimme von Frl. Rose einen gewissen Grad von Ermüdung gewähren und hatten von guter Quelle, dass die Sängerin erst ganz kürzlich von einem Unwohlsein genesen und wenige Tage vor dem Concerte in Elberfeld sehr ist gesungen. Nichts destoweniger sang dieselbe zwei Lieder (ich muss nur einmal wegen von Taubert auf Norwegisches Sehnsucht lied) mit vollendeter Technik und lebhaftem Beifalle des zahlreichen Publikums. Hr. Kleinhauf spielte eine Fantasie von de Beriot mit grosser Bravour; den Glanzpunkt der *Melanie* war unbedingt der Vortrag des Kapellmeisters Hiller. In einer freien Fantasie um Piano bewies derselbe seine hohe Meisterschaft als Tondichter und Virtuose.

Dienstag den 14. fand eine öffentliche Versammlung der hiesigen Akademie unter Leitung des Musikdirectors F. Weber im grossen Saale des Casino statt. Zur Aufführung kam das Oratorium „David" von D. Kinn. Unter den Solo zeichneten sich die Herren Fölz (Absalon) und Schnitzler (David) besonders aus; die Chöre waren von ergreifender Wirkung.

Düsseldorf. Sonnabend den 11. fand das letzte Concert statt; dasselbe brachte uns eine neue Composition von H. Schumann. Dieselbe ist „Zum Neujahrsfeste" betitelt und für Chor, Solo und Orchester componirt. — Frl. Soph. Schlosser, welche jetzt hier weilt, sang eine Arie aus „Idomeneus" von Mozart, eine aus „Elias" von Mendelssohn, sowie drei Lieder mit ausserordentlichem Beifalle. Ein Lied aus Schumann's (Widmung) musste sie auf stürmisches Verlangen wiederholen. Hr. Julius Tausch spielte das *Es dur*-Concert von Beethoven ganz ausgezeichnet. — Hoffen wir, dass wir in der Folge noch öfter Gelegenheit haben diesen Künstler zu hören.

Elberfeld, den 7. Januar. Unsere Liedertafel unter der Direction des Herrn Weinbrenner hat auch in diesem Winter einen Cyclus von Concerten veranstaltet, in denen der Vortrag von Männergesängen mit Aufführungen von grösseren Orchester- und Gesangwerken abwechselt. Das erste Concert brachte

Digitized by Google

eine Concertouverture von Lessing und Mehul's Ouverture zu Adrian von Ostende. Flinsbach's Kriegerscene und die Oper und Chor aus Cortez aus Spontini — zu Sonntagigen die grosse Arie aus Haydn's Schöpfung und einige Lieder für Sopran, trefflich ausgeführt von Frl. Hartmann aus Düsseldorf, und zwei Fantasien für die Violine von Hausmann und Paganini, gespielt von Herrn Sobel. — In dem neunten Concert am 4. Jan. hörten wir die Ouvertüren zum Wasserträger von Cherubini und zum Freischütz von Weber, zwei Männergesänge, und eine schöne Aufführung von Fr. L. Danzi's Würde. Den Glanzpunkt bildeten die Vorträge der Fd. Julie Hauss, welche eine Scene und Arie aus den Puritanern von Bellini, das Lied für Jenny Lind von Taubert „Ich muss das immer singen", ein schwedisches und ein norwegisches Lied mit vollendeter Virtuosität und hinreissendem Ausdruck sang. Der Gesang der beiden Bonsiorin, der die Meisterfreunde schon am Abend nach der Probe so zwei Stundchen ihre Huldigung darbrachten, ist wahre Poesie. Ihr Vortrag ist der klare, frische, natürliche Erguss der Töne, welche wie die Wellen unsern Silberbache über die Wiesen rollen und mit unendlicher Lieblichkeit über die Felsstücke dahin hüpfen, welche die Kunst zu den Weg legt.

Homburg. Am 4. d. M. fand im Apollosaale ein zweites Concert der Frl. Wilhelmine Clauss statt. Die jugendliche Virtuosin spielte ein Trio von Franz Schubert, wobei ihr von den Herren Hufner und Lee meisterhaft unterstützt wurde, zwei Piecen von Chopin, eine Fantasie von Liszt und die grosse Fmoll-Sonate von Beethoven, durch deren ausgezeichneten Vortrag sie sich wieder enthusiastischen Beifall zu Theil wurde. Auch alle welche die liebenswürdige Künstlerin lobsten, wurden verthalt und auch an Blumensträussen fehlte es nicht.

Frankfurt a. M. 4. Januar. Der zweite Cyklus der Quartett-Unterhaltungen der Herren F. Wolff, Waldhausen, Frank und Bindstedt hat der ausgezeichneten Leistungen halber nicht allein grossen Beifall, sondern auch eine mehr als gewöhnliche Theilnahme gefunden. — Ein Quintett in C moll von F. Wolff, welches wir hörten, verdient seiner Gediegenheit halber die Aufmerksamkeit aller Musikfreunde. — Am 3. Januar wurde im Museum-Concert Schumann's Sinfonie in B Nr. 1 gespielt. — Fräul. Jenny Hufmann aus Prag eine noch jugendliche Sängerin bekundete durch ihr Auftreten als Agathe (Freischütz) und Julia (Romeo und Julie) ein nicht unerkennungswerthes Talent. Wir dürfen dieser beachtenswerthen Künstlerin ein gutes Prognostikon stellen.

Wien, den 30. Dec. 1850.

Das Beste, was uns das schaudende Jahr in musikalischer Beziehung gebracht hat, war eine Aufführung von Haydn's Jahreszeiten. Sie fand am 22. Dec. im Burgtheater zum Vortheil des Beethovenpensionsfond statt und wurde am folgenden Tage wiederholt; beide Mal war das Haus gut besucht. Staudigl sang den Simon, Erl den Lukas, Frl. Nay die Hanchen. Das Publikum war sehr aufgeregt zu lebhaftesten Beifallsäusserungen; der Schlusschor der dritten Abtheilung (Herbst) musste sogar wiederholt werden. Ausserdem gab es im Laufe des Monats viele Concerte einheimischer und fremder Virtuosen, im Ganzen mehr Mittelmässiges als Hervorragendes. Die jugendlichen Geschwister Sophie und Isabella Dulcken aus London erlangten Beifall, jene durch ihr Klavierspiel, diese durch die höchst rohe Behandlung des Melophon. Der auch bei Ihnen vor mehreren Jahren als Wunderkind debutirte Pianist Jaell, der sich durch seinen Aufenthalt in Paris und unter Thalbergs Leitung zu einem recht wackeren Klavierspieler herangebildet, dem es nur wie dem häufig so Virtuosen bemerkt wird, welche durch Irrdrosselnn Talent verleitet, die manierirende Ausführung der geistigen unmittelbaren Inspiration, im Vortrage dieses Musikers Musik zu Wärme und geistigem Gehalt der Auffassung zu fehlen scheint. Sein Concert brachte ihm reichlichen Beifall, aber spärlichen Geld ein. Unser trefflicher Klavierlehrer Barmer führte neulich eine seiner Schülerinnen, ebenfalls ein Wunderkind, Fräulein von der kleinen Rosalie Burgau spielte Hummels A moll-Concert mit merkwürdiger Kraft und vieler Fertigkeit. Ein junger Violinist von 7 Jahren, Schöll, das Conservatorium besuchend, „was ist daran zu verwundern? Das Mädchen ist ja auch zu dem grossen Talent!" — Dass Conservatorium führt mir der Professor Treibig um, der als solcher zu seinem Concert nur eigene Compositionen wählte. Er gehört zu den guten Violinvirtuosen, noch wieder aber die ganze Haltung der heutigen Mode gewordenen weichlichen, contemporanmässigen Cellospielt ein. Die Cello ist ein Bass, das ist seine Grundnoten, ich lasse es mit gefallen, wenn sie in einem schönen Brustton übergeht, der einen männlichen Charakter behält, aber das weibliche Wimmern und Fistcheln am Steg ist nicht Violoncellspiel, sondern Carrenter dazuchen. Auch zu diesem Concert trug eine junge Fremdin, Frl. Anna Santner, die Sonne dazu, sie wurde nach dem Vortrag einer Fantasie (?) von Kalkbrenner gerufen und trug noch eine Kinde von Kiel vor. Es will immer etwas sagen, unter die drittehalb hundert Klavierspielerinnen Wiens noch bemerkbar zu machen.

—s—

Wien. Die Schwestern Sophie und Isabella Dulcken geben hier Concerte und ernten viel Beifall, erstere im Pianoforte, die letztere Melophonistin. Im Hinsicht wird der Melophon, der Benjamin der Blasebalg-Instrumente genannt. — Im vierten Gesellschafts-Concerte hörten wir Mendelssohn's herrliche A-dur Sinfonie, und eine Ouvertüre „Nachdichtungen zu Omar" von Gotze. Diese Ouverture sucht mehr originell zu sein, als sie es in der That ist, doch verdient die Instrumentation das vollste Lob. Frl. Spohr trug ein Harfen-Solo mit vieler Eleganz und grosser Fertigkeit vor.

Theresse Milanollo hat in Mainz nicht nur für die Armen, sondern auch mit ihnen gespielt. In dem grossen Saale des Rathhauses versammelten sich 500 Armen, um die Vertheilung der Spenden in Empfang zu nehmen, welche den Ertrag des letzten Concerts der Künstlerin ihnen gewonnen hatte. Theresse trat auf grünste dem leeren Concertpodium und spielte so recht aus voller Seele, die Thränen, welche den Zuhörern über die Wangen rollten, bewiesen wie tief das Volk es empfinde, wenn wenn es wahre Hilfe hört. — Auch Jenny Lind vergisst Ihr Armen in der Heimath nicht, es hat durch das Haus Baring in London 4000 Fl. Stiftung auch Frankfurt zur Anschaffung von Winterbedürfnissen für dürftige Familien geschenkt.

In London wurden die Instrumente und Manuskripte des Herzogs von Cambridge versteigert. Eine Geige von Stradivarius, das Lieblings-Instrument des Virtuosen, kam auf 500 Thlr., — eine andere von demselben Meister 250 Thlr., ein Bogen 49 Thlr.

In Hullenff macht ein holpacher Violinspieler, *Amadée Dubois*, Aufsehen

---

Bei der italienischen Oper in Porto bleibt die Sonntag Stero unter Grisar nie heimat nur in *diva* (die göttliche) und die Parlenarbeur der Hodembuse Variationen, welche an sonlich im Barbier von Sevilla auftrette, entzückte Alles Hingegen lehlt es dieser Oper an einem Tenor, der Ihenbürtig wäre Der Rosse Iwanoff die als Genaro in der Lucrezia Borgia auftrat, genügte nicht und konnte den Beifall den man ihm schon im Jahre 1833 hier spendete nicht wieder in demselben Grade erwagen Die Jahre gehen nicht an jeder Stimme so spurlos vorüber wie bei Henriette Sontag! Im Fiorentini gefiel in der Hauptrolle trotz der Erinnerungen an den Grisi, die a dem Publ hem lebten Frau Ida Hertrand die in due vergangenen Saison in London sehr geschätzt wurde mag den Ort an sie hat urte hu cirche Altitanne und ist Rechen Ausdruck drunoch wird an ihr schwer werden die Albner vergessen zu machen In Linda von Chamouni wetteiferte sie mit der Sonntag und beide Singerinnen trugen begeisterten Beifall davon der Sonntag war besonders in den tragischen Scenen des 2 und 3 Aktes durch die dramatische Auffassung ihrer Rolle gross Unter den Tenor Calzolari und die Urbani sehr getheilt auf keinen Fall mahl er ein derjenigen Hilfe welche das Zusammenwirken mit einer Sontag erfordert — Mapleo hat seinen Abschied als Gesanglehrer beim Conservatorium genommen und will sich wieder ausschliesslich der Bühne widmen

---

Clara Novello ist auf dem Theater San-Carlos in Lissabon in der *Beatrice di Tenda* aufgetreten Die portugiesische Kritik stimmt mit der deutschen (nur Zeit als die Novello bei uns in Concerten sang) überein „Man Chre ist ein Talent unten Range hat eine schöne Stimme Treffliche Methode, singt mit Geschmack und Reinheit aber lind sehr kalt“

Als Graf Hanra von Wehner vor 25 Jahren in einem Schreiben erklärte dass die Partitur von Oberon nur von ihm zu bezahlen sei und die Bühnen des In- und Auslandes sich wegen der Bedingungen mit ihm verständigen sollten gaben 21 Bühnen Antwort, viele lehnten ab und mehrere machten unverständlich Bedenkliches Von Altenburg Bamberg Riga und Petersburg kamen die Bilfe entbrochen an Weber zurück

---

Ein bedeutender Dilettant von den höhern Regionen der Gesellschaft, der Graf Alfons Clarke von Feltre ist am 5 December v J zu Paris gestorben 44 Jahre alt. Er war der Sohn des ehemaligen Marschalls Clarke Herzog von Feltre zu der Musik als Schüler Reicha und hatte manche mehrere Lieder und kleinere Klavierstücke zwei komische Opern componirt *Il Fils du prince* aufgeführt im J 1834 auf dem Theater der *Opéra-comique* und *Vincendio di Babilonia*, im J 1843 auf einem Gesellschaftstheater aufgestellt.

Der Capellmeister Titl in Wien hat sechs dramatische Ouverturen veröffentlicht, die an folgenden Werken componirt sind 1 Franz von Sirkingen — 2 Der Königslieutenant — 3 Julius Cäsar — 4 Johanna von Neapel — 5 Ein deutsches Mitterleben — 6 Die Räuber

---

Die Nachricht der Augsburger Zeitung dass Auber ein Deutscher Namens Auberin sei, ist ein Irrt Auber stammt aus einer französischen Familie in der Normandie und ist zu Caen geboren seine Brüder so Paris

---

Als Hofl unter Ludwig XV die Einkünfte in so grosse Unordnung gerathen waren, dass die Hofbeamten ihr Gehalt nicht zur gehörigen Zeit bekamen meldete sich das Opern-Personal mit der Bitschrift, man möchte ihm doch sein rückständiges Gehalt geben „Ma ou Herren“ sagte das Monarch, erst müssen die befriedigt werden, die singen und dann kommt die Reihe an die, die singen“

Vi Köchin hat seine Opus 58 5 Lieder für 4 Männerstimmen, welche bei Hilmer in Leipzig erschienen, dem Kölner Männergesang-Verein mit einem für denselben bestimmten Schreiben dedicirt

---

Das Innere des Berliner Schauspielhauses soll in diesem Frühjahre umgebaut werden

---

In den Berliner Salons-Soireen kamen heuer jedesmal 2 Sinfonien zur Aufführung; seit kurzem scheint eine Neuerung eingeführt worden zu sein In der letzten Soiree werden nämlich drei Sinfonien (Haydn *D dur* Mozart *G moll* und Beethoven *C dur*) gespielt! Auch den Guten kann man zu viel thun

---

Die Bild der bunten Bevölkerung in Nordamerika und einen Fingerzeig über die musikalischen Anlagen der Amerikaner gibt die Zusammensetzung des Opern Orchesters in New-York Von seinen 72 Mitgliedern sind 39 Deutsche (darunter 27 Böhmen) 9 Franzosen 8 Engländer 7 Italiäner 4 Spanier 2 Ungarn 1 Kafe, 1 Portugiese ein afrikanischer Neger der die grosse Trommel schlägt — und kein einziger ein Amerikaner

---

Mannsmuthdummheit In Turin fand neulich im teatro *Carignano* ein kummerlicher Vorfall statt bei der Aufführung von *Rentrico di Tenda* glaubte die Prima Donna, dort der enthusiastische Beifall, welcher den unerwarteten Erscheinen der kleinen Familie hervorrief ihr gelte Da dieses gerade beim Schlusse des Aktes der Fall war und der Inhalt im Theater kein Ende nahm, erhob sich der Vorhang und die hochnäsichste Singerin dankte mit hundert Verbeugungen Am Ende wurde sie ihren Irrthum gewahr mag sich verroth und verwirrt sich nach ebenem rasche Schlupfpt Am andern Tag schickte die Kleinigkeit ihr ein werthvolles Geschenk. — Ein Gegenstück dazu hat die Aufführung der italienischen Oper *Atalanta* von Graun in Berlin zur Zeit Friedrichs des Grossen dar. Der König hatte den Landgrafen von Hessen eingeladen und nun mit ihm zu der Loge Da erklingt auf der Bühne der ernste Chor *Viva Atalanta viva Atalanta!* Der alte Herr erhebt sich, tritt an den Brüstung und verneigt sich mehrere Mal er hatte verstanden Vivat der Landgraf!

Die Theater in Paris scheinen sich wieder zu heben Der Direktor des Theater *Français* hat in den letzten 10 Monaten so gute Geschäfte gemacht, dass er 75,000 Frcs. Schulden abgezahlt hat und 25,000 Frcs zurücklegen konnte.

Bei G. D. Baedeker in Essen ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Männerlieder,

für Freunde

des mehrstimmigen Männergesanges

herausgegeben von

Wilhelm Greef.

7. Heft.

Sämmtlich Originalcompositionen enthaltend.

Dieses elegante Heft verdient besonders die Aufmerksamkeit aller Männergesangvereine da es nur Original-Compositionen enthält.

Erstes Heft,	Zweites Heft,	Drittes Heft,
34 Lieder	22 Lieder (5 Orig. Compositionen)	20 Lieder (11 Orig. Compositionen)
4. Auflage	3. Auflage.	3. Auflage
Viertes Heft,	**Fünftes Heft,**	**Sechstes Heft,**
18 Lieder (11 Orig. Compositionen)	22 Lieder (10 Orig. Compositionen)	18 Lieder (11 Orig. Compositionen)
2. Auflage	2. Auflage	2. Auflage

Jede Auflage 2500 Exempl., et Heft 3 Sgr.

In Heft 2—7 finden sich (ausser mehreren Compositionen des Herausgebers) eingemischte Beiträge von J. Beer, A. Bergt, Th. T. Brunner, H. Dorn, H. Eckhausen, L. Erk, C. Geissler, Fl. Geyer, C. K. Hering, F. Hiller, F. C. Klauer, C. Lauch, J. E. Leonhard, M. Levi, L. Liebe, G. W. Mackrot, E. Reichtessel, J. G. Müller, W. Müller, C. Pax, P. Räder, E. Richter, J. K. Stück, L. Schrifte, F. G. Schulz, C. T. Seiffert, W. Speyer, A. G. Spenholtz, G. W. Stolze, A. G. Thelle, E. G. Wagner, F. Wayrich, E. A. Wendt, C. Wilhelm und A. Zillner — unter 120 Liedern in sechs Heften — 77 Originalcompositionen.

Neue Musikalien,

im Verlage

von F. W. Arnold in Elberfeld.

	Sgr
Beethoven, Sonate à d mineur Op. 6.	15
Boegmüller, Récréations, 22 Pièces très faciles pour Piano	20
Gade, Frühlingsblumen, 3 Stücke für Piano	17½
Goris, Olga, Mazurka pour Piano Op. 9.	12½
— Etude de Concert pour Piano Op. 8	10
— Serenade pour la main gauche seule Op. 9	10
— Alice, gr. Valse pour Piano Op. 18	12½
Kalliwoda, le Desir, gr. Valse sentimentale pour Piano	12½
Mendelssohn, Gondellied für Piano allein	12½
— 6 Gesänge mit Pianoforte (dem Waldschlosse, Pagenlied)	17½
Mordoch, Sängermarsch für 4 Männerst.	10
Rutsinger, Roland, Ballade v. Kopisch Op. 105 a für tiefe Stimme	10

Bei **Carl Haslinger qm. Tobias** k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung in Wien erschien:

	Thlr	Sgr
Strauss, Joh., Julinois Marsch f. Pfte. Op. 244	—	8
— Wiener Jubel Marsch f. Pfte. Op. 245	—	7½
— Wiener Stadt Gerüchte Marsch für Pianoforte. Op. 246	—	7½
— Deutsche Jubellaute Walzer f. Pfte. Op. 247	—	15
— Dieselbe für Violine und Pianoforte	—	15
— Derselbe für Orchester	1	15
— Quadrille ohne Titel f. Pfte. Op. 248	—	10
— Dieselbe für Violine und Pfte.	—	15
— —,— für Orchester	1	10

ANZEIGE.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen ist von der Unterzeichneten zu beziehen:

DER 104. PSALM

nach den Worten der heiligen Schrift frei bearbeitet

und

für Männerstimmen

mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt

von

CARL ERFURT,

Musikdirector an der evangel. Kirchen und am königl. Andreano in Hildesheim

Op. 44.

Preis der Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszuge 4 Thlr. Preis der vier Stimmen 1 Thlr. 5 gr. oder 30 Sgr.

Diese neueste grössere Composition der durch mehrere schöpferischen, vom besten Erfolge gekrönten Werke im Gebiete der ernsten, besonders kirchlichen Musik schon in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Componisten hat bei ihren mehrmaligen Aufführungen, zuletzt in dem Hauptconcerte des diesjährigen Liederfestes der vereinigten norddeutschen Liedertafeln, tiefen Eindruck hinterlassen und sich grossen und allgemeinen Beifall errungen. Von Sr. königl. Hoheit dem kunstsinnigen Kronprinzen von Hannover wurde dem Componisten als Anerkennung dessen, was er gerade durch dieses Werk Vortreffliches geleistet hat, eine grosse goldene Ehrenmedaille verliehen. Wir glauben deshalb und auf das Urtheil von kundigen Musikkennern gestützt, der Werk besonders allen Männer-Gesangvereinen als ein durchaus lohnendes angelegentlich empfehlen zu dürfen.

Hildesheim, December 1850.

Gerstenberg'sche Hofbuchhandlung.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von G. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

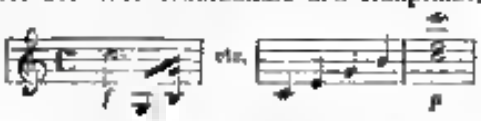
Nro. 30. **Cöln,** den 25. Januar 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schloss in Cöln erbeten.

Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Sinfonien.

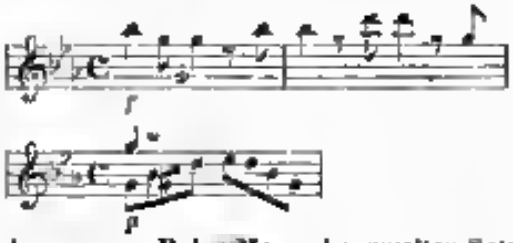
(Fortsetzung. S. Nr. 28.)

Durch die Zusammenstellung, die wir in dem ersten Artikel aus den Sinfonien Beethoven's gegeben haben, wird es wohl unzweifelhaft gemacht sein, dass die besprochenen dynamischen Bezeichnungen von Beethoven selbst herrühren, nicht etwa dem Zufall oder einem Irrthum der Notenschreiber zuzuschreiben sind. Es liesse sich jene Zusammenstellung unendlich bereichern aus Beethoven's Werken, besonders aus den Violinquartetten und sämmtlichen Clavierkompositionen; wir halten uns aber hier nur an die grösseren Orchesterwerke und fügen den Beispielen des „*crescendo* oder *forte* zum *piano*" noch aus der I. Sinfonie (*C dur*) bei: den Eintritt des *piano* nach einem mässigen *crescendo* im 5. Takt des ersten Allegro, auch auffallender im zweiten Theil bei der Wiederaufnahme des Hauptmotivs:

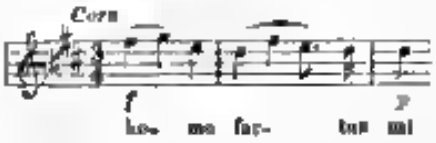


und sechs Takte darauf wieder ebenso. Im Andante:

Aus der II. Sinfonie gehört der Schluss in *Cis* vor der Rückkehr durch den Dominanten Accord nach *D-dur* (S. 27) hierher, und aus der IV. der 19. Takt des zweiten Theils des ersten Satzes (S. 28). In der Ouvertüre aus *E-dur* zu Fidelio die zwei Takte zu Anfang des eigentlichen Allegro-satzes *crescendo*, darauf der Eintritt des Themas *piano* in der Ouvertüre zu Coriolan gegen Ende des ersten Theils:

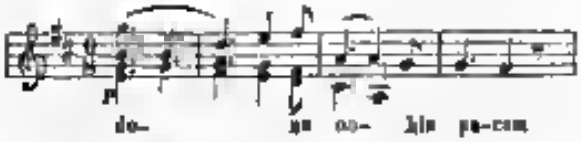


In der grossen *D dur* Messe im zweiten Satze des *Et incarnatus est*:

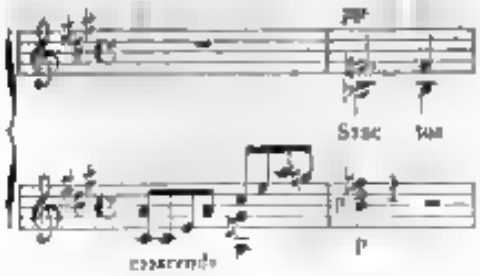


Ferner das *crescendo* hin zu dem *piano* auf „*et sepultus est*" in den letzten vier Takten des *Crucifixus*, dann im *Sanctus*:

Im *Dona nobis pacem* kurz vom Anfang das zwölf Takte lang steigende *crescendo* bis zum Eintritt des sanften:



Endlich noch eine sehr schlagende Stelle im *Sanctus* der *C dur* Messe.



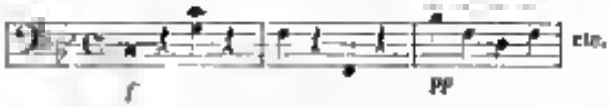
wo es doch wohl Niemanden einfallen wird, nach dem *crescendo* des Orchesters den *B-dur*-Accord von diesem stark angreifen zu lassen, während der Chor der Sänger *pianissimo* eintritt!

Aus der Vergleichung aller dieser Stellen geht deutlich hervor, dass hier nicht von einer Grille oder Laune des Componisten die Rede sein kann; die Absicht und die bezweckte Wirkung liegen klar vor, und daraus reiniert sich die Nothwendigkeit, diesen Bezeichnungen das gewissenhafteste Aufmerksamkeit bei der Ausführung zu widmen.

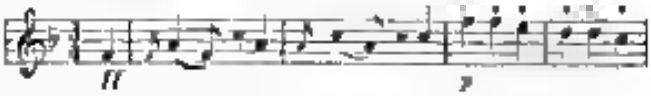
Aber findet sich dasselbe nicht auch schon bei Mozart und Haydn? Ähnlichkeiten allerdings, allein nicht ganz so, wie es Beethoven anwendet, und dann durch nur so sehr einzeln stehende Beispiele. Im Adagio haben Haydn und Mozart das *crescendo* vor oder nach *piano* auch an einigen Stellen; die berühmteste und bekannteste bei Mozart ist im zweiten Finale (und daraus in der Ouverture) des Don Juan

allein es ist doch ein Unterschied zwischen dieser Stelle und den angeführten Beethovenschen. Im Don Juan gleicht das *crescendo* und das darauf folgende *piano* dem *crescendo* mit folgendem *diminuendo*, was auch schon in dem Auf- und Absteigen der Tonleiter liegt, das *crescendo* führt am Ende auch zu einem wirklichen *forte*, wenngleich es durch mehrere *piani* unterbrochen wird, und von einem Schlussfall ist dabei gar nicht die Rede. Im Tempo allegro erinnert ich nach aus Mozart's Sinfonien keiner Stelle, welche mit den Beethoven'schen Ähnlichkeit hatte. Wohl aber findet sich bei Haydn (der überhaupt in Allem, was mit Beethoven entfernt verwandt ist, weit mehr der eigentliche Vorgänger Beethovens war, als Mozart) nach der Schluss, wenn er mit dem Eintritt eines neuen Motivs zusammenfällt, nach dem *forte* im *piano* — jedoch nicht so unmittelbar und schroff, wie bei Beethoven, sondern durch Pausen mehr vorbereitet. Z. B. in der *Es dur*-Sinfonie, die mit dem Paukenwirbel anfängt, im ersten Allegro der Eintritt des lieblichen Mittelthemas auf den Schluss in *B-dur*:

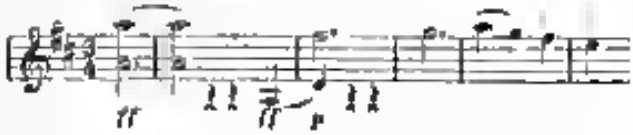
wie bei Beethoven im ersten Theil des ersten Satzes der IV. Sinfonie S. 10 vor dem Eintritt der Fugenstelle



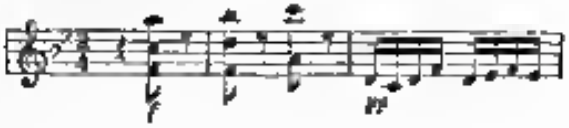
III. Endlich gehören in diese Analogie noch die jenigen Stellen, an welchen das *forte* einen oder einige Tonte hindurch den Reigen zwar eröffnet, aber plötzlich wieder Erwarten abbricht, um dem *piano*, mit welchem die eigentliche Melodie eintritt, Platz zu machen. Am deutlichsten wird, was wir sagen, der Beginn des *Scherzo* der VII. Sinfonie zeigen:



Diese Ausdrucksweise gehört offenbar in das Gebiet des Humors: es ist als wenn die Dirigenschaft die Flöten, mit affectirtem Geräusch (vorc *échut*) anfüllen und dann die Kollegen in feinen, zierlichen, geputzten Posen herrichten. Wir finden daher die hierher gehörigen Stellen hauptsächlich nur in denjenigen Sätzen, welche einen humoristischen oder doch ironischen Charakter haben. Z. B. II. Sinfonie, im Trio des *Scherzo* S. 107 das *forte* mit allem Rohr und Blech, Trompeten und Paukenwirbel, und unmittelbar darauf die lieblichste Melodie der Oboe:

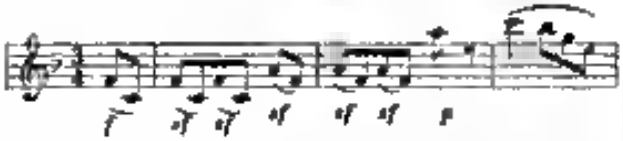


In der IV. Sinfonie zu Anfang des letzten Satzes (Takt 3 und 4)

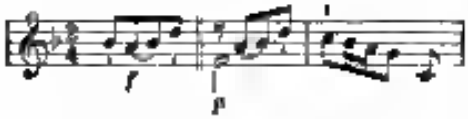


und im zweiten Theil desselben Satzes (S. 150)

In der VIII Sinfonie (*F dur*) im Anfange des *Menuetto:*



Auch die Stelle im ersten Allegro der Pastoralsinfonie, welche am Schluss des ersten Theils die Wiederholung einleitet, ist hierher zu rechnen:

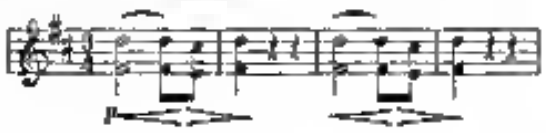


sie kommt im zweiten Theil vor dem Eintritt der Clarinette noch ein paar Mal vor.

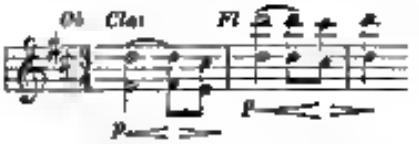
Das Gesagte dürfte vollkommen hinreichen, um von der Wirklichkeit dieses plötzlichen Wechsels von Licht und Schatten in den Beethoven'schen Sinfonien zu überzeugen und die Orchester darauf hinzuweisen, in der genauesten Beachtung desselben eine Ehre zu setzen. Jede willkürliche Aenderung des Ausdrucks an diesen Stellen müssen wir durchaus verdammen.

IV. Wir reihen dem bisher Besprochenen einige Bemerkungen über das *Crescendo* mit folgendem *decrescendo* an.

Das Anschwellen und Abnehmen des einzelnen Tons, das was der Sänger *Mezza di voce* nennt, kömmt natürlich bei der Instrumentalmusik seltener in Anwendung, als beim Gesang, weil es nur gehaltene und getragene Noten im langsamen *Zeitmasse* trifft. Wo es aber in der Orchestermusik vorgezeichnet oder vom Gefühl geboten ist, ist die kunstlerische Ausführung desselben nothwendig und von herrlicher Wirkung. Der Natur der Sache nach wird diese Aufgabe in der Regel nur den Blasinstrumenten zu Theil, weil sie der menschlichen Stimme am nächsten kommen und das An- und Abschwellen des Tons durch den Athem, wie der Sänger, bewirken. Ein trefflichen Beispiel giebt das wunderschöne Trio in *D-dur* zu dem *Scherzo* in *F* der VII Sinfonie:



Wenn hier die Fagotte, Hörner und Clarinetten, und bei der Wiederholung auch die Oboen und die nachahmenden Flöten



dem Gefühle den richtigen Ausdruck geben, so ist die Wirkung hinreissend. Bei der letzten Aufführung dieser niedlichen Sinfonie in den Gesellschafts-Concerten von Köln war dies der Fall, namentlich beruhten die Flöten ihre Töne wie ein fernes Echo dahin, das sich im sanften Zu- und Abnehmen der Tonfärbe genau den vorangehenden ausdrucksvollen Klängen der Oboen u. s. w. anschmiegte.

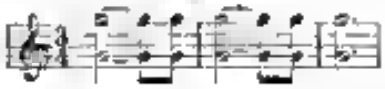
Die Aufgabe der Violinen in diesem Trio ist gerade die entgegengesetzte; sie müssen ihr *a* in der ein- und zweigestrichenen Octave ohne alle Schattirung in der möglichst gleichen Tonstärke des *piano* durchhalten, die höchste Einförmigkeit ist hier einmal gerade das, was der richtige Vortrag fordert. Man vergönne uns bei dieser Gelegenheit eine kleine Abschweifung über die Bedeutung eines ausgehaltenen oder wiederholten Einen Tons, über welchem verwandte Harmonien schweben. Es liegt darin der Charakter einer Vision, der Ausdruck von etwas Wunderbarem, eine gewisse Feierlichkeit, welche entweder die Ahnung des Geisterhaften, Uebernatürlichen, oder das Gefühl einer beseligenden Ruhe, eines süssen Friedens in uns weckt, wie der Anblick der ewigen Sterne, die keinen Wechsel kennen. So finden wir es zuerst bei Händel in der bekannten Stelle im Jacob in dem Chor Nr. 39 aus *D-dur*, wo nach dem Anruf Josuas: „Du strahlend Licht, steh' still auf Gibeon!" erst die Violinen, dann die Oboe und endlich die Trompete das *a* fünfundzwanzig Takte lang aushalten. — Dann ganz unnachahmlich schön bei Mozart im Finale des ersten Akts der *Zauberflöte* bei der Erscheinung der drei Genien: „Zum Ziele führet dich diese Bahn", wo Flöte, Clarinette und Altposaune das *g* anhaltend durchklingen lassen. — Den Schauerlichen, Geisterhafte im Einförmigen erscheint im Don Juan in der erschütternden Mahnung der steinernen Bildsäule auf dem Kirchhofe, und in dem Chor der höllischen Geister nach dem Versinken des Comthurs: „*Tutta à tua colpa è pero*" im *unisono* auf *a* (welcher Chor freilich auf unsern Bühnen, denen es mehr um das Feuerregen, als um die Mozart'sche Musik zu thun ist, fast nie gehört wird), so wie

Digitized by Google

bei C. M. v. Weber im Freischütz zu Anfang der Scene in der Wolfsschlucht durch den Eisen Ton des Geisterchors vor dem „Uhu!" — Bei Beethoven in der V. Sinfonie (*C-mol*) am Schlusse des *Scherzo* in dem Uebergang zum letzten Satz, wo die Bässe nach dem *pizzicato* auf einmal auf *As* springen und dies *ppp* sechzehn Takte lang fest halten, während die Bratschen und zweiten Violinen diese das *r* gar zweiundvierzig Takte hindurch erklingen lassen und die Pauken mit ihrem dumpfen Pochen auf *r* das Schauerliche der Erwartung bis zum Geisterhaften steigern, bis auf einmal mit dem *C-dur* das Wunder, dessen Ahnung unsere Seele spannte, in aller Pracht des Lichts vor uns aufgeht — In der Oper Fidelio der gehaltene *C* der Accord des Fagotts, der Clarinette, Oboen und Flöte in der grossen Arie der Leonore zu den Worten: „so leuchtet mir zum Friedenshafen, der hell auf dunkeln Wolken steht."

Demselben Charakter reihet sich nun die Stelle in der *A-dur*-Sinfonie, von welcher wir ausgegangen sind, auf das herrlichste an. Mitten in die heitere Freude der fröhlichen Menschen tritt auf einmal mit dem *a*, welches alle Stimmen am Schlusse des *F-dur* vier Takte lang *ff* fest halten, der unerwartete Anblick einer Naturerscheinung, die Sonne weilt vor ihrem Untergang am Horizont und vergoldet die Blätter des Waldes und die Kuppeln und den Saum des Gewölks — Alles tritt hinaus ins Freie in den heiligen Tempel Gottes, über dem sich der Himmel wölbt, und die Harmonie und Melodie, welche auf dem unbeweglichen Eisen Ton der Violinen sich wiegt, verkündet die Gefühle eines beseligenden Friedens, der die Seele durchdringt. Aber dies Gefühl steigert sich zur athemlosen Bewunderung während des mächtigen *Crescendo* im zweiten Theil des Trios, in welchem durch den Verhalten der Melodie der zweitheilige Rythmus und die Rule den Horns aus der Tiefe die von Augenblick zu Augenblick wachsende Pracht der Erscheinung malen, bis der begeisterte Hymnus im *fortissimo* anbricht, und nun statt der Violinen das weit ausstrahlende *a* der Trompeten zu dem letzten Aufglühen den feurigen Sonnenball den Freudengesang aller Stimmen überhaupt auf die überwältigende Erscheinung gleichsam fest hält. Majestätisch steigen am Schluss die Trompeten allein durch die Töne des Dreiklangs herab, die Hörner folgen ihnen in sanftestem Ton, leise und immer leiser erklingen die Saiten in getragenen Noten der tieferen Octave, nur das zweite Horn wiederholt noch wie ein Träumender die Anklänge an die vorige Melodie — die Nacht ist da, und die Freude beginnt den munteren Tanz von Neuem.

Nehmen wir nun diesem Trio das gehaltene *a* der Violinen und Trompeten hinweg, so verschwindet der ganze Zauber der Tondichtung. Für den Vortrag ist noch zu bemerken, dass die Trompeten bei dem *fortissimo* den gehörigen Athem durch nutzen und in den beiden Takten zwischen dem ersten und zweiten Satz der Melodie



so eilt zwei Achtel abstossen, wie dies sonst irgendwo geschah, sondern nur das letzte eben an die Pauke.

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Briefe.

Den 15. Januar.

Die Direction des Königsstädtischen Theaters führt in ihren löblichen Bestrebungen, Mannigfaltigkeit in das Repertoir zu bringen, fort. Wir sahen in der letzten Zeit auf dieser Bühne Cimarosa's heimliche Ehe, ein Werk, das bei den Besuchern der italiänischen Oper so beliebt geworden ist, dass es fast in jeder Saison mit Erfolg vorgeführt werden kann. Leider ist die heimliche Ehe von den deutschen Bühnen ganz verschwunden. Statt so vieler italiänischen Opern der neuesten Zeit, an deren Mauinnie sich das Publikum nachgerade satt gehört hat, würde man gut thun, dies eine Werk wieder in Scene zu setzen, das gerade dem deutschen Geschmack ganz besonders zusagt. Die Vortrefflichkeit der Charakterzeichnung, die Leichtigkeit des Melodienflusses, der feine Humor, der aus einer Vorgänger Rossini's verräth, die vortrefflichste Geschicklichkeit in der Behandlung des Ensemble, — alle diese Eigenschaften würden hinreichende Empfehlungen für eine Einbürgerung in das stehende Repertoir der deutschen Bühnen seyn. Wir finden bei Cimarosa nicht die tiefe Empfindung, die Mozart ist, noch nicht in *Così fan tutti*, verleugnet, eben darum aber sprudelt der Quell seiner Heiterkeit noch frischer und reiner, es ist eine echte *Opera buffa*. Cimarosa schrieb die heimliche Ehe im Jahre 1791, dem Todesjahre Mozart's, die Verwandtschaft mit dem Geiste dieses

grösstes dramatischen Componisten zeigt sich vielfach, es bleibt aber dem Italiener nach immer eine gewisse Leichtigkeit und, wenn man will, Frivolität eigenthümlich, die der ernste Deutsche nicht ganz in sich aufnehmen. Die diesjährige Aufführung der Oper war im Ganzen befriedigender, als je vormals, die Castellan als Caculina und Labocetta als Paolina leisteten Vorzügliches. Namentlich hat sie Labocetta, dass sie durch massige Benutzung seiner unvergleichlichen Mittel (die erhabensten Töne dieses wundervollen Tenors sind zwischen dem *g* und *h* der eingestrichenen Oktave) viel genauere Triumphe zu erreichen im Stande ist, als durch eine gutgemeinte, aber zweckhafte Kraftanstrengung. Das Ensemble war frisch und lebendig, wie wir es bei komischen Opern stets von der Italiener gewohnt sind. Hiesige dürften ihnen deutsche Schauspieler schwerlich gleich kommen. Für die nächste Zeit werden an der Königlichen Oper der Mosen und die diebische Elster von Rossini und die Stumme von Portici vorbereitet — sämmtlich Opern, die wir seit langer Zeit nicht zu hören Gelegenheit hatten. — An der Königl. Bühne ist indess der Prophet viermal gegeben worden. Leider stellten sich fast einer jeden Aufführung Hindernisse entgegen, die dem Publikum einen vollständigen Genuss dieses interessanten Werkes unmöglich machten. Pfister, der den Propheten giebt, hat die Erwartungen, die man von ihm hegte, um ein Bedeutendes überboten, zwar mag der weiche Timbre seines Organs dem Charakter der Rolle nicht zu, er befriedigt aber in manchfacher Beziehung. Die Stellung Pfisters ist eine ganz eigenthümliche. Obschon er als Sänger viel liefert, als Mantius und Kraus, nicht, ist er doch der Einzige, der die grossen Partien des Robert, Licinius, Cortez, Cola Rienzi überhaupt durchführen im Stande ist, das Publikum hat daher die Pflicht der Dankbarkeit gegen ihn. Weit weniger, als Pfister, befriedigte Mad. *de la Grange*, die in der Rolle der Fidès bewies, dass sie nur als Coloratur-Sängerin bedeutend ist. Ihre dramatische Auffassung, die sich in den grellsten Farben am meisten gefällt, mag an andern Orten mehr zusagen, als in Berlin, wir haben zu viel und zu viel Gutes gehört, als dass wir nicht zu der Erkenntniss gekommen sein sollten, dass das Massvollere das eigentliche Lehrmeisterin der schönen Kunst ist. Frau Khuner zählt die Bertha zu ihren vorzüglichsten Leistungen, die Rolle der Wiedertäufer, den Oberthal u. s. w. waren gut, zum Theil vorzüglich besetzt. Die Leitung der Oper durch Boro genügt allen Ansprüchen Meyerbeer's, mehr kann nicht verlangt werden. Für die nächste Zeit werden wir leider auf wiederholte Darstellungen des Propheten vorzubereiten müssen, da Mad. *de la Grange*, wie ich so eben hören, ihren Gastrollen-Cyclus bereits geendet hat. Eine interessante Neuigkeit der Königl. Oper war das gestern erfolgte erste Auftreten eines hier viel besprochenen Tenors, des Herrn von der Osten. Herr von der Osten war früher im Staatsdienst angestellt, vor einen zwei Jahren wand er auf seine liebliche und hohe Tenorstimme aufmerksam und gab ihm der Rath, zur Bühne zu gehen. Nachdem er eine Zeit lang vor zweien unserer besten Gesangslehrer, Herr Kotzoldi und Herr Stern, gebildet war, ward er auf Kosten der Königl. Bühne nach Paris geschickt, um seine Studien bei Bordogni fortzusetzen. Nach seinem gestrigen Auftreten in der Nachtwandlerin das viele Gesangsfreunde herbeigezogen hatte, lässt sich nichts Bedeutendes erwarten, es stellt sich vielmehr heraus, dass diejenigen Recht hatten, die ihn von Anfang an für einen auf das lyrische Genre beschränkten Sänger erklärten. Der Stimme fehlt die Intensität, die für den dramatischen Gesang unerlässlich ist. Wir werden uns also wohl noch längere Zeit gedulden müssen, bis der hier erwähnte Tenor-Mimus in die Welt tritt. Indess will ich mir nicht anmassen, nach einem ersten Auftreten ein unfehlbares Urtheil fällen zu können — wir werden ja sehen. — Eine in mehrfacher Beziehung interessante Aufführung veranstaltete in diesen Tagen Heinrich Dorn. Eine Sinfonie, ein Requiem und zwei kleine Gesang-Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass, sämmtlich von des Concertgebers eigener Composition, machten den Inhalt des Concertes aus. Die Sinfonie (aus *E dur*) ist ein nicht unbedeutendes Werk, doch scheint es wender die strenge Instrumentalcomposition noch der Kirchenstil das eigentlich für Dorn gelegene Gebiet zu sein. Das Requiem ist, das lässt sich nicht leugnen, originell aufgefasst; man könnte fast sagen, dass es ein nothwendiges Produkt der gegenwärtigen Kunstbestrebungen und dass es aus diesem Grunde von Interesse und sogar von Wichtigkeit ist, es kennen zu lernen, nicht desto weniger muss man es als eine vollständige Verirrung bezeichnen und der Richtung, die darin angebahnt ist, ganz entschieden entgegentreten. Das durch Meyerbeer in der dramatischen Musik vorherrschende Princip, mit grellen Farben zu malen und die tiefsten und erschütternden, aber zugleich die menschlichsten Leidenschaften in den Vordergrund zu ziehen, die Neigung, das Hässliche zu einem Gegen-

stande der Kunst zu machen — eine Neigung, die auch in der kunstigen Poesie ihre Vertreter hat, z. B. Eugen Sue und Rückert — hat sich hier auf kirchliche Gegenstände angewendet. Alle Nuanzen der alten liebeleichen Texten wurden nach ihrer effektvollsten Seite aufgefasst, während doch der Ernst der religiösen Erhebung das Massvolle und Edle zur Voraussetzung hat, das *Dies iræ* etc. etc. giebt Gelegenheit zu einer Tonmalerei, die an den Höllen-Breugel erinnert, das *veni sancte* und das *benedictus* sprechen sich wieder in Tönen der süssesten Wollust aus. So starken Contrastsinn begegnen wir überall, überall dem Bestreben, dem Text eine an die Schwächen und Unreinlichkeiten des Herzens sich anlehnende Seite abzugewinnen. So intermezzirt daher auch das Requiem durch die Neuheit des Versuchs ist, mitunter an sich doch nicht billigen, und wir wollen wünschen, dass Dorn sein Talent dem Gebiete zuwende, das dazu bestimmt ist, nun das menschliche Herz in seinen gesunden und krankhaften, seinen edeln und unedeln Richtungen musikalisch darzustellen, dem dramatischen. Die beiden Gesang-Quartette, die bereits im Drucke erschienen sind (Frühlingslied und Kaffeehochzeitstanz aus dem Kindergarten von Löwenstein) sind fast untadelhaft zu nennen, Frische, Lieblichkeit, Humor, Wahrheit des Ausdruckes, alle diese Vorzüge lassen sich an ihnen rühmen. — Die Sinfonie-Concerte, die ihren regelmässigen Fortgang nehmen, stehen bis jetzt noch immer unter Tanhuser's alleiniger Direction. Es wird sich in Kurzem entscheiden, ob es gelingt, auch Dorn ein Plätzchen in diesen Liebhaber-Concerten der musikalischen Welt zu verschaffen. In diesem Augenblick sind die Partheien thätig, die Dornianer und die Tanhuserianer wirken öffentlich und insgeheim. Ohne Intriguen, Kämpfe und Gehässigkeiten aller Art geht es nun einmal nicht.

G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Vorigen Samstag hörten wir in der musikalischen Gesellschaft eine zweite der zur Preisbewerbung eingereichten Sinfonien. Dieselbe trägt das Motto „Am Rhein", ist noch bei der bedeutenden Rhein-Feier entstanden und durchgeführt. — Ein einmaliges Hören einer Sinfonie kann kein Urtheil feststellen, weshalb wir uns denn auch jeder Bemerkung über diese Tonstück enthalten. — Frau von Marra hat einen Cyclus von Gastdarstellungen mit *Lucia di Lammermoor* begonnen, wir werden später Gelegenheit haben von diesem *Sängerin*, welche vor wenigen Jahren vom hiesigen Publikum mit Beifall überschüttet wurde, zu sprechen. — Der Direktor unseres Theaters wird uns binnen kurzer Zeit viele tüchtige Gäste zuführen, Frau Bachmann-Lutter-Bindernagel wird bald eintreffen und gleich nach ihr die ausgezeichnete Tänzerin Lucile Grahn.

Wir gerathen nicht die Virtuosen überall hin! Lian Christiani, eine Violoncellspielerin, welche namentlich in Berlin sehr viel Beifall fand, ist am 6. August v. J. in Kamtschatka an Scorbutanfällen angekommen. Bis Irkutsk, je nach Brennjarch, um den Goldsucher am Altaigebirge Inkiren hatten sich andere Künstler gewagt, aber ein Virtuosenconcert für das kamtschadalische Publikum ist noch nie da gewesen. Frl. Christiani war mit der Familie des Grafen Muraview, des Gouverneurs von Ost-Sibirien, da hin gekommen. Ob ihr Spiel die Herzen der Kamtschadalen aufgeheitert habe, wird nicht berichtet.

Leipziger Blätter sprechen sich günstig über die neue Oper von J. Klein, „Bianca oder der Corsar" aus. Der Text ist von dem dirigirenden Stadtrath Ludwig Otto, Sohn des Componisten dal. Otto in Dresden. Die Schlussscene, welche noch darstellbar ist, (der Corsar sprengt sich mit seiner todten Braut in die Luft) wird gelobt; eine kürzende Hand würde der Wirkung des Werkes mit der Bühne Vortheil bringen.

Auf dem italienischen Theater in Rom-Trik ist Mozart's Don Juan aufgeführt worden. Der Recensent in „Herald" sagte „Rossini ist in der aufgeführten Oper so langweilig wie einige Partien in Haydn's Schöpfung, und wir sind ketzerisch genug zu behaupten, dass manche Partien im Don Juan schlechtin und als die schlechten Partien der modernen Opern." — Aber Donizetti's „Gemma di Vergi" wird mit Begeisterung gepriesen. — Amerikanische Blätter!

Dresden. Der Hofgeigmeister Schurrder, Bruder des Dresdner Capellmeisters, wurde am Tage seines fünf und zwanzigjährigen Amtsjubiläums d. 6. December v. J. in der Freyslebenschen Sängerakademie, deren Director er ist, mit Gesang und Redeleier empfangen und mit einem allerhöchstseinem mit Silber verzierten Taktstock beschenkt. Charakteristisch für Dresden war es, dass der Vorsteher der Akademie seine Anrede an den Geforierten schloss, eine Dame aus dem Vorstande aber mit treuem sehr gelungenem Vortrag sprach. C. M. v. Weber's Musikscepter, mit den eingelegten Noten des Liedes „Ich bin und Gott und meiner Euryanth" wird im historischen Museum, dem es der Wittwe verehrt hat, gezeigt. Frau von Weber hält nicht „heraus darbend" wie es jüngst zu einer Zeitung kam, sie genießt eine anständige Pension, wohnt in dem Hause ihres jüngst verstorbenen beim Telegraphenbüreau angestellten Sohnes, und veranstaltet öfter sehr angenehme musikalische Abendzirkel. — Liplandis und Fr. Kummer's Quartettsoiréen erfreuen fortwährend das gebildetere musikalische Publikum. — Das hiesige zweite Theater, das sogenannte Stadttheater, kann sich nicht halten.

Leipzig. Im neunten Gewandhausconcerte wurde Beethoven's Ouvertüre „die Ruinen" und F. Hiller's Sinfonie in E mol „Es muss doch Frühling werden" aufgeführt. Frau v. Stockhausen trug mit Beifall eine Arie von Mozart (*Idoneo*) und die Scene aus der Semiramis von Rossini vor. Sie ist im Besitze einer mächtigen Altstimme und hat geschmackvolle Schule. Im zehnten Concerte am 1. Januar kam Joh. Seb. Bachs Cantate „Ein feste Burg ist unser Gott" zur Aufführung (Sängeka-

demie und Thomanerchor) — ferner Glucks Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis, Beethoven's Ouv. Op. 124, Mendelssohns 95. Psalm und Mozarts Sinfonie in C der mit dem Schlusschor.

In Berlin sollen, wie es heisst, die Eumeniden des Aeschylos mit Meyerbeer's Musik zum Carneval auf der Hofbühne gegeben werden. Die Eumeniden in Berlin — nun wir werden es gewiss so schön finden!

Der berühmte Spontini hatte bei der ersten Aufführung seiner Oper „die Vestalin" grosse Schwierigkeiten zu überwinden. Er kam nach Paris, nachdem er in Italien mehrere Opern geschrieben hatte, allein keine von diesen hatte die Alpen überflogen und man wusste wenig von ihm in der grossen Welt. Er wagte sich erst zu der grossen Oper, wenn er zufrieden, dass seine Werke Ardinghus im Tempel Faydeau fanden. Oft wurden nach und nach drei komische Opern von ihm gegeben, die ihn jedoch nicht weniger als allgemein bekannt machten. Indess die Kaiserin Josephine übergab ihm die Leitung ihrer Kammermusik und in ihrem Schoss fand er eine mächtige Stütze. Hierauf von Jouy hatte ein Operngedicht verfertigt, welches von der Commission der grossen Oper angenommen wurden war. Michel und Cherubini hatten es in Händen gehabt, hatten aber beide die Composition dieses Sujets abgelehnt — es konnte sie nicht begeistern. Einer Gedicht war hier anderes, als „die Vestalin". Ein Gönner Spontini's überredete Herrn Jouy das Buch diesem zu überlassen. Jouy gab es hin, hinten doch die zwei berühmtesten Componisten von Paris ihn zu rühren, sein glückliches Loos „geschwind" Spontini ging an die Arbeit, die Partitur war fertig, aber die Direction der grossen Oper beeilte sich eben nicht, sie in Scene zu setzen. Endlich drang Josephinens Einfluss durch und die Proben begannen. Nun Lauenkuhl addirten! Spontini bemerkte beim Einstudiren eine Menge Schwierigkeiten rauher Partitur, und änderte, hinzu und feilte unablässig. Bei jeder Probe brachte er Umgearbeitetes mit. Vergebens zeigten Sänger und Mitglieder ihren Unwillen in lautem Murren, Spontini liess sich nicht irre machen und setzte die gewissenhafte Instrumentirung gegen rind reibt bis zum letzten Finale beharrlich durch. Aber Coalitionsgeschwätzigkeiten pflegen unfehlbar vorwahr zu werden als diplomatische. Man mischte sich um den Sänger und der Unzufriedenheit des Theaters permanent, schrieb den schulleidenden Plan des jungen Maestro seiner Unthätigkeit zu, und so hatte Spontini am Tage der ersten Aufführung nicht nur gegen die Gleichgültigkeit, sondern gegen entschiedenen Vorurtheile des Publikums zu dämpfen. Desto ehrenvoller, desto glänzender war der Sieg. Die Vestalin gehört bekanntlich zu den wenigen Opern, welche gleich bei ihrem Erscheinen allgemeinen Beifall erlangten und derselben nicht wieder zu lassen; dass noch jetzt nach mehr als zwanzigjährigem Bestehen macht die Aufführung derselben stets Hörer. Mit dem Urtheil des Publikums erreichte sich das das Nationalinstitute wählen den Preis den Napoleon für das beste Kunstwerk in einer je nehmjährigen Periode gestiftet hatte, dem Componisten der Vestalin zuerkannte. Die Anhänger der Conservatoriums waren dagegen Spontini Incorrectheiten und Verstösse gegen die Regeln der Harmonie vor, erfuhren gegen den Stil, der weder transcendent noch italienisch rei n i w. Die Zeit hat gerechtere jene Kritiken heute dem Musik mehr, aber die Musik zur Vestalin entzückt noch immer.

Gutes Buch für Conservatorien. Ein Herr G. Rosenberg in Halle macht in der neuen Zeitschr. f. M. auf die Beziehung der Gall'schen Schädellehre zur Tonkunst aufmerksam und kommt dabei zunächst auf das Ergebniss, dass „das wesentlichste Organ der Musik der Tonsinn, unabhängig von andern Geistesgaben und Organen sei und als eine selbstständige Grundanlage angesehen werden muss." Nun, dass dies wohl noch Niemand geweihnt. Er meint ferner, wird dann Tonsinn nach Gall an einer bestimmten Gehirnstelle der Sitz dieses dem dessen Augenwinkel zu erkennen sei und weist diese an den Köpfen Irbenden und an den Büsten und Kupferstichen verstorbener Tonsetzer nach. Auch gut. Nun aber kommt die Hauptsache „musikalischer Compositions-Talent kommt erst und rechte Vergleichungen Individuen in ein eigentliches Fach wissen. Hier kann in sehr vielen Fällen die phrenologische Erfahrungswissenschaft ein sicherer Pfad werden. Sind z. B. die Organe der Ehrfurcht, Pietät und der Wohlwollens und der Musik bedeutende Organe gross, so componirt vorzugsweise Kirchenmusik. Ist das Organ der Kinderliebe klein, so schreibt er keine Kinderlieder und Bildungsgegenstände und Zerstörungsgrausamkeit gross, so wird auch vielleicht durchrechte, kriegerische Musik am besten gelingen. Ist das Organ der Neigung und Verwirrung ( ) klein, so möchte auch ja nicht mit dramatischer Musik ist, aber gross und ist dabei das Organ des Witzes und der Laune noch gross, dann vielleicht komische Opern auch Barzoukurtz; ist der Sinn für Idealität, für Wunderbares, für Hoffnung (!) gross, so wird gross, so ist er wirklich romantische, phantastische Kunstwerke machen." — Wir bescheiden uns, die Erfindung dieses neuen Kompasses, wie jene rechte Fähigkeit der Composition zu kommen, anzutheilen. Die Conservatorien und Musikschulen werden dieses die Nothwendigkeit unserhen, nur den Musik Professoren einen Schädelbaum d. h. Professor des Fürstendienstes zuzutheilen, damit keiner ihrer Zöglinge seinen Beruf verfehle. —

Erkenntlich nennen sie einen Soldaten der Napoleonischen Armee, den Kaiser „den kleinen Korporal". Jetzt ist in Paris eine dieses Namens ein jugendlicher Tenorist bekannt, Simone *Dolmetscher*. Der berühmte Sänger Ingres entdeckte dessen vorzügliche Stimme zu Nantes, nahm ihn mit nach Paris und lud ihn zur Conservatorium. Er leistet Vortreffliches, aber jetzt ist sein zweiter Urlaub abgelaufen und es wird vom Kriegsminister abhängen, ob er die Künstlerlaufbahn ein lassen kann oder nicht, denn — er ist Corporal beim 37. Regiment und auf einem Jeden verpflichtet.

Halle ist gegenwärtig in Paris. Jullien ist mit Jetty Treffz und dem berühmten Hautboisten Tiefer nach Manchester gegangen. Virtuos hat es gewagt, auf dem Dampfschiff nach dem Vertrag seiner *Cantabile* nicht zu fügen — in England eine gefährliche Sache — durch gab sich das Publikum durch die Entschädigung des Intendanten, dass ihn dies Stück zu sehr ergriffen, zufrieden.

(Eingesandt)

Der Componist L. M. in W., hat ohne ein bekanntes rheinisches Volkslied eine neue Sinfonie geschrieben. Dieselbe wurde dort probirt und jede Nummer erhielt unverdienstlichen Beifall. Aus sicherer Quelle erfährt man, dass Herr L. dieses Werk vom Mitunternehmen als Preis-Stücken an den Cheta und Kiln eingeschickt hat.

Im Verlage der Unterzeichneten erschien und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Gesangbuch für Schulen,

herausgegeben

vom

Lehrervereine zu Köln.

Erstes Heft

Für die unteren Klassen.

Eine Sammlung

von 75 der schönsten und bewährtesten ein- und zweistimmigen

Schullieder.

(Mit Melodien in scharfem und elegantem Notendruck.)

Zweite Stereotyp-Ausgabe.

2 Bogen — 12. In Umschlag dauerhaft broschirt.

Preis 2½ Sgr.

Gesangbuch für Schulen,

herausgegeben

vom

Lehrervereine zu Köln.

Zweites Heft.

Für die oberen Klassen.

Eine Sammlung

von 100 der schönsten und bewährtesten

Schullieder.

(Mit Melodien in elegantem Notendruck.)

kl. 8. geh. Preis 4 Sgr.

In Partien bezogen mit Frei-Exemplaren.

Alt Duffkoul-Schonberg'sche Buchh. in Köln.

Bei **F. W. Fissener & Comp.** in Mainz erschienen:

	Thlr	Sgr
Bacci, G., 5 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 2	—	25
Fissmer, W., Kinderklavierschule. Zweite Auflage	1	—
Gerke, O., 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 31	—	17½
— Die Weihe des Gesanges für vierstimmigen Männerchor mit Soli. Op. 33	—	17½
— 3 leichte Duetten für zwei Guitarren. Zum Gebrauche für Anfänger. Op. 34	1	—
— Erinnerung an die Schweiz. Dramatische Fantasie für Clarinette. Op. 38. Mit Orchester und Pianoforte	2	—
Gerke, Erinnerungen etc. mit Orchester	1	20
— Mit Pianoforte	—	17½
Kiensen, Th., Variationen über drei letzten Gedanken von Bellini für Pfte.	—	12½
Meibinreel, A., Drei leichte instructive Sonatinen für das Pfte. zu 4 Händen. Op. 132. 2. Heft à	—	20
— 3 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 135	—	22½
Mucks, F., 4 Lieder für Sopran od. Tenor mit Pianoforte. Op. 14	—	22½
Pianofortefreund, Der herausgegeben von Glärzer, Hauer und Fissmer. I. Abtheilung für Schüler, die eine kleinere Clavierschule gründlich durchgeübt haben	1	—
II. Abtheilung für mittlere Pianofortespieler. 2. Hefte à	—	15

Neue Musikalien,

im Verlage

von C. F. PETERS,

Bureau de Musique,

in Leipzig.

	Thlr	Sgr
Bach, J. S., Mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien. Zum ersten Mal unverändert nach authentischen Quellen mit ihrer ursprünglichen Textes und mit den richtigen historischen Nachweisungen herausgegeben von **Ludw. Erk**, Lehrer der Musik am Königl. Seminar für Studienlehrer in Berlin. Erster Theil. 150 Gesänge, nebst diesen 22 bisher nicht gedruckt	3	—
Beethoven, von, L., Arietta „Io questa tomba oscura" con accompagnamento di Pianoforte	—	5
Bernard, M., Melodie varie pour le Piano et dédiée à Mr. Ch. **Voss**, auteur du thème	—	15
Kalliwoda, Wilhelm, Caprice-Fantasie für das Pianoforte. Op. 1. 6 Charakterstücke für das Pianoforte. Op. 2	—	25
Schumann, Rob., Genoveva, Oper in 4 Akten nach **Tieck** und **F. Hebbel**. 81. Werk. Clavierauszug v. Clara Schumann, geb. Wieck	7	—
Wuerst, Rich., 3 Charakterstücke für die Violine, mit Begleitung des Pfte. Op. 14.	1	5

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte Musikalien sind in der Musikalienhandlung von B. Schlosser zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Oechsle. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 31. **Cöln,** den 1. Februar 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Joseph Haydn's Musik.

II.

(Siehe Nr. 21 v. 23. Nov. 1850.)

In dem ersten Artikel, welcher die obige Ueberschrift führt, wurde der Grund der Wirksamkeit der Musik Haydn's und jedes nicht verbildeten Menschen im Allgemeinen auf die volksmässige Natur derselben, welche von Haydn künstlerisch erfasst, vergeistigt und veredelt worden, zurückgeführt. Wir knüpfen daran heute wieder an, denn es ist uns durch die Bekanntschaft, die wir in der letzten Zeit mit mehreren Compositionen der neuesten Schule gemacht haben, so recht klar geworden, wie Haydn's Tonschöpfungen eben aus dem angegebenen Grunde gleich bei ihrem ersten Erscheinen die Zuhörer entzücken konnten, und zugleich ihre belebende Kraft auf das Gemüth des Menschen noch heute bewähren, während bei so vielen Tonwerken unserer Zeit das erste Anhören nur selten zur Anerkennung derselben führt und mehr ein Studium, als ein Genuss zu werden ist. Was können wir dagegen sagen, dass der Kunstfreund, der gebildete Laie in solchen Fällen das italienische Wort „Studium" für sich in das deutsche Wort „Qual" überträgt, wenn wir selbst, die Musiker vom Fach, so oft erklären müssen, wir vermöchten den Ideengange dieses oder jenes Musikstückes noch nicht zu folgen, wir müssten es öfter hören, die Partitur einsehen, und dergleichen mehr?

Ich meine, was schön ist, was dem wirklichen Genius, der wirklichen Weihestunde der Kunst seinen Ursprung verdankt, nicht dem Vorsatz etwas so und so Gemaltetes machen zu wollen, oder gar der Gewohnheit, täglich so und so viel Stunden lang zu componiren, das muss — wohl verstanden bei einer vollkommen guten Ausführung — gleich beim ersten Male wenn auch nicht die Menge, doch jedenfalls den musikalisch gebildeten Zuhörer anziehen, fesseln, ergreifen. Wiederholtes Anhören, eigenes Ausführen oder Lesen und Studiren werden dann tiefere Blicke in den Werth der Composition werfen lassen, werden den ersten Eindruck rechtfertigen und erhöhen. Die Schönheiten der Durchführung und Ausarbeitung der Ideen werden sich durch die Betrachtung des Verstandes dem Gefühl immer mehr erschliessen, aber die Ideen selbst, die Erfindung, müssen das gebildete Ohr auf der Stelle für sich einnehmen. Für die Erfindung ist aber das melodische Element in der Musik die Hauptsache. Wie sich der Geist des Menschen im Auge abspiegelt und der Blick im Momente zündet, so ist die Melodie die Seele der Musik und offenbart sich auf der Stelle, und weder die tiefsten Combinationen des Kontrapunkts, noch die raffinirteste Rhythmik können ihren Mangel ersetzen, ja sie machen ihn nur um so fühlbarer. Auch die Musik ist, sie mag wollen oder nicht, dem Einflusse des Zeitgeistes unterworfen; eine fortwährende Steigerung, ein Ueberbieten der Wirkungen durch Rhythmen, durch kühne oder richtiger gesagt unerhörte Harmonien, durch theils frappante, theils lärmende Instrumentirung werden ihr durch eine herrschende Nothwendigkeit, die der innere Rhythmus des Lebens gebiert, gewissermassen aufgedrungen, was die Einen Fortschritt, die Andern Verfall nennen. Aber die wahre Kunst geht deshalb nicht unter, sie schreitet ihren Weg mitten durch, und reicht nur denen die Palme, welche wirklich musikalische Ideen zur Welt bringen, d. h. solche, die sich im Melodischen aussprechen.

Die gesunden Ohren sind auch jetzt nicht tauber, als zu Haydn's Zeiten, die Herzen nicht verhärteter als damals; die Melodie hat noch heute dieselbe Gewalt, als am Tage ihrer Geburt. Die Effekte verrauschen, auf die gewundenen Wege im Irrgarten des Contrapunkts fällt das dürre Laub der Zeit, aber die Melodie bleibt und grünt fort, die Melodie ist ewig.

Darin liegt denn auch das hauptsächlichste Geheimniss des Zaubers, den Haydn's Musik bereits vor einem halben Jahrhundert über die Menschen ausübte, und die Lösung des Räthsels, dass derselbe Zauber noch heute aber uns waltet, wenn wir seine Werke hören. Was nützt musikalische Kunstwerke von der Höhe, die sie eine Zeit lang behaupten, bersh? was begräbt sie in Vergessenheit? Entweder der gänzliche Mangel an Melodie, oder der Unwerth, die Farblosigkeit, die Unwahrheit derselben; wenn die Melodie einmal morsch geworden, dann fällt das ganze Gebäude über den Haufen. Was Haydn's Werke aufrecht hält, ist der frische, einfache, natürliche, melodische Fluss der Gedanken, die volksmässige Weise, die deutsche Melodie. Ja, mit Stolz sagen wir: die deutsche Melodie! Es ist zum Rasendwerden, wenn man die Lüge noch immer wiederkauen hört, die Deutschen hätten keine Melodie! Ein Volk, das einen Reichthum von Liedern besitzt, wie kein anderes in der Welt, ein Volk, das einen Haydn, Mozart und Beethoven, einen Fr. Schubert, C. M. von Weber und Spohr hat, soll arm an Melodie sein! — Aber dass wir auf dem Wege sind, sie zu verlieren, dürfte allerdings etwas wahres sein.

Die Erfindung der Melodie ist und bleibt das unfehlbare Kennzeichen des musikalischen Genies. Einer so vollendeten künstlerischen Natur, wie Joseph Haydn's, erscheint alles musikalisch; seine eigene Empfindung ist Musik, er denkt nicht Philosophie, nicht Aesthetik, nicht Geschichte, nicht Romantik u. s. w., er denkt Musik, seine Anschauungen und Vorstellungen, seine Gedanken und Phantasien sind Musik und müssen sich aus innerer Nothwendigkeit eine musikalische Form schaffen. Die ganze Natur erscheint ihm als Musik, er hört in sich keine andere Sprache als Musik, und so ist es denn auch ganz natürlich, dass er keine andere redet. Aber in dieser strömt es ihm vom Munde, in dieser ist er Originalschriftsteller, während hundert Andere ihre gewöhnliche Landessprache und selbst den Dialekt der Heimath nicht vergessen können und die musikalische Sprache zu reden vermeinen, wenn sie lediglich zu übersetzen versuchen, was sie so jener gedacht.

Auch Haydn hatte, wie er selbst sagt, in früher Jugend seine Periode, in welcher er glaubte, „es sei Alles recht schön, wenn nur das Papier recht schwarz voll Noten sei," und er freute sich königlich, wenn er sechszehnstimmig componirte. Aber sein guter Genius und Phil. Em. Bachs erste sechs Sonaten öffneten ihm die Augen. Die Natur siegte, und als bei Erscheinung seiner ersten Quartette in B die Kunstrichter über Herabwürdigung der Musik zu Tandeleien schrien, liess er sich nicht irre machen; er fühlte, dass sein volksmässiges Empfinden und Denken ein fruchtbarerer Boden für das Wachsthum seiner Talente sei, als die Kritik der Musikgelehrten seiner Zeit. „Mein Fürst Esterhazy," sagt er, „war mit allen meinen Arbeiten zufrieden. Ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, um verbessern, zusetzen, wegarbeiten, wagen. Ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich so mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden." — Auf die Frage, wie er es angefangen habe, so schöne Sachen zu componiren, antwortete er einst: „Ich setzte mich ans Klavier, fing an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäss auszuführen und zu entwickeln. So suchte ich mir zu helfen, und doch ist es, was so vielen unserer neuen Componisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben; aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat."

Wir können uns nicht enthalten, auch an Mozarts Antwort auf eine ähnliche Frage hier zu erinnern, da sie ebenfalls das ahnen über das Wesen einer ächt musikalischen Natur Gesagte recht schlagend bestätigt. „Wenn ich gut aufgelegt und ganz in meinem Esse bin", schreibt er, „dann kommen mir die Ideen haufenweis, wo sie herkommen oder wie sie kommen, das kann ich nicht sagen. Die mir aber gefallen, die halte ich fest im Gedächtniss. Wenn ich sie nur einmal fest gepackt habe, so gelingt es mir dann auch, auch und nach aus dem ganzen Teig eine Pastete zu kneten nach den Regeln des Contrapunkts u. s. w. Ich geraathe dann darüber in Begeisterung, wenn ich nicht gestört

werde, so erweitern sich meine Ideen und entwickeln sich und wenden immer klarer, und so ist die ganze Composition in meinem Kopfe schon so weit zu Ende gekommen, dass, so gross und bedeutend sie auch sein mag, ich sie im Geiste mit Einem Blick übersehe, gerade so als wie das Ganze eines schönen Gemäldes oder einer hübschen Figur sich vor meinen Blick stelle. Ich höre in meiner Einbildungskraft das Ganze auf Einmal, nicht etwa nach und nach, wie es doch nachher nur gehört werden kann. Dann gesteme ich einen wahren Schmaus. Die Vorrichtung des Erfindens und der Fertigung geht in mir vor wie ein schöner Traum. Aber das Vermögen, Alles so auf Einmal hören zu können, das ist das Allerschönste dabei. Was ich einmal so aufgefasst habe, vergesse ich nicht leicht wieder und das ist die grösste Gabe, die mir Gott verliehen hat. Dann gehe ich mit dem Niederschreiben auf's Papier sehr geschwind. Ich kann deswegen auch wohl dabei gestört werden und Alles um mich her vorgehen lassen; ich arbeite dabei fort und kann während der Arbeit auch wohl mit Einem von Hühnern und Gänsen sprechen" —

Haydn war noch im hohen Alter für die Entwickelung seiner Kunst begeistert, was besonders aus den Worten hervorgeht, welche er an seinem vier und dreissigsten Geburtstage zu einem Freunde sprach, der sie nie aufbewahrt hat. „Mein Fach ist grenzenlos", äusserte er sich, „das wer in der Musik noch geschehen kann, ist wenig gegen, als das, was schon durch geschehen ist. Mir schweben öfters Ideen von, wodurch meine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber meine physischen Kräfte erlauben es mir nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten". — Keiner verkannte also wenigger als Haydn die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines Fortschrittes; aber wenn man seine Werke in diesem Hinblick vom ersten bis zum letzten betrachtet, so wird man sich überzeugen, dass er den Fortschritt nicht in ergrübelte Combinationen, nicht in gekünstelte Dissonanzen, nicht in ungewöhnliche Formen setzte, sondern in das fortschreitende Streben nach dem Ideal des Schönen; das Schöne war sein Ziel, nicht das Neue, deshalb wichen Moden und Anmeln nie von seinen Seiten, denn er wusste wohl, dass es ohne sie kein Schönes gibt.

Seine Modulation, seine Harmonie, seine Instrumentation, Alles ist klar, rein, durchsichtig, und zwar überwoll, auch da wo er leidenschaftlich ist, wo er in Nacht dahergeht oder in Sturm, wo er donnert und bläut und wo er erschüttert. Und das ist die zweite preiswürdige Eigenthümlichkeit seiner Musik, welche im Bunde mit der Melodie das Wunderbare wirkt, dass seine Schöpfungen gleich bei ihrer Geburt entzücken und dass ihre Jugend unsterblich ist. Eine natürliche Melodie fordert nicht nur eine ebenso natürliche Harmonisirung, sondern sie verhilft auch dazu, sie bringt sie gewissermassen schon mit auf die Welt. Ist aber die Melodie verzwickt, so verführt sie zu geschraubter Harmonie, die Sucht, durch Ungewöhnliches, Ungehörtes, noch nie Dagewesenes original zu erscheinen, verleitet den Componisten in ein Labyrinth von Accorden, die allermeist auf dem Papier sehr wohl berechtigt sein können, aber trotz dem durch ihre Klänge das Ohr zerreissen. Das haut und bläut und stürzt sich übereinander, das drängt und schiebt sich incoerender, dass zu Ende Tonsetzer und Zuhörer nicht mehr wissen, wo aus noch ein.

Moduliren, sagte einst ein italiänischer Meister, heisst einen Weg machen, langsam wohin gehen. Das Ohr geht gern mit, es wundert sogar mit die zu wandeln, aber nur der Bedingung, dass es da, wo du es hingeführt hast, auch etwas findet, was ihm seinen Weg belohnt, und dass es sich du wiederum einen Augenblick ausruhe. Lässt du es aber immer nur die laufen und laufen, ohne seine gerechte Forderung zu befriedigen, so wird es müde und verdrieslich, es bleibt stehen und lässt dich allein fortstreben.

Moduliren ist eben keine grosse Kunst für den Musiker vom Fach. Aber Melodie und Gesang in einem gegebenen Tonart zu schaffen, aus diesem Tonart nur zu rechter Zeit und bei gehörigen Veranlassung kecensuzugehen und ohne Härte und Trivialität wieder zu ihr zurückzukehren, den Wechsel der Accorde, wie alle Mittel der Kunst, nur zum Hebel des Ausdrucks und der Wahrheit der Empfindung zu benutzen —, das ist schwer. Eine Tonart wieder verlassen, wenn man kaum darin ist, sich ohne Grund und ohne Ziel in die abgelegensten, dunkelsten Gänge verlieren, in Sprungen und Sätzen vorwärts gehen, nur um den Platz zu wechseln, weil man ohne sich versteht auf einer Stelle zu verweilen, d. h. eine Idee zu „soutenieren" und „fest zu packen", wie Haydn und Mozart sagen —, das ist nichts anders, als die Armuth an Phantasie und Erfindungsgabe durch das Blendwerk eines scheinbaren Reichthums übertünchen. Und wie oft fällt einem dabei Hogarth's Quacksalber ein, der eine sehr verwickelt zusammengesetzte Maschine heute, mit künst-

lichen Hebeln, Gewichten, Rädern, Rollen, Wellenzügen und Schrauben, um damit — — einen Korb aus der Flasche zu ziehen!

Biographisches über lebende Künstler.

Henry Litolff.

Henry Litolff ist im Jahre 1820 in London geboren. Sein Vater, ein Elsasser aus Kolmar, hatte als Offizier mehrere Feldzüge unter Napoleon mitgemacht, rieh später als Violinist in London niedergelassen und sich mit einer Engländerin verheirathet. Der junge Litolff hatte im Jahre 1832 das Glück, mit dem berühmten Professor Moscheles, der sich damals in London aufhielt, bekannt zu werden. Dieser vortreffliche Künstler, einer der letzten Pfeiler der Klassicität in der Musik, ahnte das in dem Knaben schlummernde Talent und nahm ihn in Schutz. Leider wurde dieses Verhältniss durch einen Zwischenfall unterbrochen, der auf die ganze nächste Zukunft Litolff's eine entscheidende Einwirkung gewann. So unbesonnen der Schritt war, so wirft er gleichwohl ein Licht auf die frühzeitige Selbstständigkeit des jungen Virtuosen. Er knüpfte in seinem siebzehnten Jahre eine Verbindung mit einem vierzehnjährigen Mädchen an, heirathete sie trotz des elterlichen Widerstandes und begab sich mit ihr nach Frankreich, um dort eine Existenz zu machen, die ihm in England versagt schien. Er kam voller Hoffnungen in Paris an, verstand jedoch kein Wort von der französischen Sprache! die wenigen Mittel, welche ihm zu Gebote standen, waren bald erschöpft — nirgends Hülfe. Das Leben Ernst trat ihm hier in seiner furchtbarsten Gestalt zum ersten Mal entgegen, der Traum, in Paris Namen und Geld zu gewinnen, verschwand und Litolff durfte sich noch glücklich schätzen, in Melun, einem Städtchen mit 7000 Einwohnern, vier Meilen von Paris, durch Vermittelung eines Freundes Gelegenheit zu finden, als Klavierlehrer gegen geringer Honorar — einen Franc für die Stunde — sich und seiner Gattin nothdürftig fortzuhelfen. Beinahe drei Jahre verweilte er in Melun und seine Zukunft schien ihn für immer an diesen unbedeutenden Wirkungskreis fesseln zu wollen. Da trat für ihn eine jener seltsamen Fügungen des Schicksals ein, welche man gewöhnlich Zufall nennt. Im Sommer 1840 wurde die Umgegend von Melun durch einen furchtbaren Hagelschlag heimgesucht, welcher die ganze Erntehoffnung des Jahres vernichtete. Dieser Unglücksfall bewog drei Pariser Künstler, den Direktor des Conservatoriums Habeneck, den Sänger Duprez und den Pianisten Stamati, sich zu einem Concert zu vereinigen, welches sie in Melun zum Besten der Verungglückten veranstalteten. Achtbare Künstler sind meist grossmüthig, so ward es denn dem jungen Klavierlehrer aus Gnade gestattet, in diesem Concerte als *hors d'oeuvre* sein Lärmlein leuchten zu lassen. Er wählte zu seinem Vortrag eine Sonate von Beethoven und siehe da — kaum hat er sie, getragen von dem Feuer seiner angeborenen Begeisterung, vollendet, so sieht er sich von den Pariser Virtuosen umringt und mit Lobeserhebungen überhäuft. Namentlich war es Duprez, der mit Staunen dieses außerordentliche Talent bemerkte, welches unter den beschränkten Verhältnissen einer Provinzialstadt zu verkümmern drohte. Noch an demselben Abend begleitete Litolff auf den bezaubernden Zureden des berühmten Tenoristen die zurückkehrenden Künstler nach Paris. Anstatt der Aufzählung seiner Triumphe nur die Notiz, dass er drei Monate nach jenem verhängnissvollen Concertabende bereits zu den zwölf Preisträgern des Conservatoriums gehörte. Nun war die Bahn gebrochen. Litolff, der bis dahin sich fast ausschliesslich mit der Technik des Klavierspiels beschäftigt hatte, begann sich der Composition zuzuwenden.

Die glücklichen Umstände, welche ihm von dem Verlaufe eines Jahres in Paris den Ruf eines bedeutenden Virtuosen verschafften, erlitten eine Störung durch Familienverhältnisse, welche ihm das Leben in der Seinestadt verleideten und ihn von da ab von seiner Gattin trennten, wenn auch die gerichtliche Scheidung erst im Laufe des Jahres 1840 erfolgte. Er verliess also Paris und wandte sich nach Brüssel, wo er im Concert des Conservatoriums mit seiner ersten grösseren Composition, der Concertsinfonie in *H moll*, auftrat. Der Beifall, den er in Brüssel und überhaupt auf seinen Kunstreisen in Belgien erregte, grenzte an Enthusiasmus. Sein Inneres war jedoch durch die berührten Ereignisse im Schoosse seines Familienlebens tief zerrüttet: er verfiel in ein Gehirnfieber, welches ihn auf lange Zeit von der Kunst gänzlich abzog. Er verschwand aus Belgien und vergebens haben wir zu erforschen gesucht, wohin er sich damit gewendet. Nun tauchte er aus plötzlich zu Ende des Jahres 1844 wiederhergestellt in Warschau auf, wo er als Generalkapellmeister mit einem ungeheuern Gehalt angestellt wurde. Drei Jahre verwaltete er diesen Posten, welcher indessen

Digitized by Google

auf seine Thätigkeit keinen günstigen Einfluss ausübte, und gab dann seine glänzende Stellung auf, um nach Deutschland und zwar zuerst nach Leipzig zu gehen. Er spielte hier im Gewandhause jene Concertsinfonie in *H moll*, aber der Erfolg war ein ziemlich unbedeutender sei es dass er während seines Aufenthaltes in Warschau in der Technik zurückgegangen, sei es, dass die neue Form der Composition nicht zusagte. Das nächste Ziel seiner Konzertreise war Berlin, wo er einen wahren Triumph erfuhr. Er gerieth gerade in den Liedjubel hinein, gewiss eine gefährliche Probe! Doch — er bestand sie siegreich. Liszt erregte Furore und theilte sich mit Fräulein Lind in die Lorbeeren welche Beiden reichlich gespendet wurden. Wir erinnern als Beleg dafür nur an einen Aufsatz Reissiaha's, der damals, wenn wir nicht irren in der Vossischen Zeitung erschien, überschrieben „der geheilte Herz." In Berlin gewannen sich Liszt's Ruf für Deutschland. Von Berlin aus besuchte er nach achtjähriger Abwesenheit seine Vaterstadt London, von wo ihn indessen auch hierzu Aufenthalt fortgesetzt ungünstige Familienverhältnisse wieder hinweg führten und zwar nach Amsterdam, wo er seine Concertsinfonie in *Es dur* für Pianoforte und Orchester schrieb. Machte die an und für sich imposante Composition auf alle Kenner Eindruck, so trug auch der Umstand, dass der zweiten und vierten Satz holländische Nationalmelodien zu Grunde liegen namentlich dazu bei, Liszt in Holland zu einer populären Grösse zu machen. Verschiedene künstlerische Gesellschaften ernannten ihn zum Ehrenmitglied, überall wurde er mit Jubel aufgenommen und mit Beifall überschüttet.*)

(Schluss folgt.)

Londoner Briefe.

London, Dezember.

Sowohl Jullien's als die Nationalconcerte sind vorüber und Niemand spricht mehr daran. Nur die Direktoren der letzteren mögen wohl noch eine Zeit lang ihre pekuniären Verluste eingedenk sein, indem die eingehobene Summe eine sehr bedeutende sein soll. Hier zu Lande, wo Kunst und Wissenschaft gleich einer Ware behandelt und da mit Speculation getrieben wird, erregt so etwas gar kein Aufsehen, besonders wenn alle Mitwirkenden ihre Zahlungen erhalten wie es bei den Nationalconcerten der Fall war. Ein auffallendes Beispiel einer Musikspeculation erlebten wir im vorigen Jahre an dem Unternehmer der sogenannten *Wednesday-Concerte* (Mittwochs Concerte), Herrn Stammers. Der Mann war früher Kohlenhändler, mit einem Male fiel es ihm ein Musikspeculant zu werden. Die Idee, für einen Schilling Eintrittsgeld grosse Concerte zu geben, fand Anklang und Fuss betheiligten sich einige Mitunternehmer, die eben so wenig von Musik verstanden als Herr Stammers. Die ersten Kunstler wurden engagirt. Der Saal füllte sich zum Ersticken voll, das Ende vom Liede, dass den Künstlern auf ihre Forderungen 20% in vierteljährigen Raten gezahlt wurden. Dies Arrangement kam zu Stande und es wurde gleich ein zweites Unternehmen begonnen englischen Schauspiel und Oper in dem allerliebsten Theater *Marylebone* unter der Direction des Herrn Stammers. — Von einigen Werken besuchte ich ein Theater, um einer sowohl in Deutschland als hier viel besprochene Oper des blinden Componisten Alexander Mitchell zu hören. Die Oper heisst „die zwei Brüder" und ist ursprünglich in Braunschweig oftes und mit Beifall gegeben worden. Die Aufführung fand in einem kleinen abgeschiedenen Theater statt, im *Soho Theatre*. Auch hier hatten sich eine Anzahl Sänger und Sängerinnen, theils Dilettanten, theils Leute vom Fach zusammengefunden, die unter der Firma „Neue englische Oper" spekuliren wollten. Die Leitung der Musik war dem früher in Cöln lebenden hochst talentvollen Musikdirector Anschütz übertragen. Es war meine Absicht nur einen Theil der Oper zu hören, sie erregte mein Interesse jedoch so sehr, dass ich bis zum Ende blieb. Es sind ganz hübsche Musikstücke in derselben. Hervortretende, wirklich als genial zu bezeichnende Pieces sind: ein Chor im zweiten Akt, Terzett im dritten Akt, eine Sopran Arie und Cavatine, so wie eine Preghiera. Die Melodien sind frisch und fliessend. Die Instrumentirung interessant, nur manchmal zu stark, wenigstens für den sehr kleinen Saal.

Die Ausführung liess theilweise sehr viel zu wünschen übrig, und überall erkannte man das zusammengewürfelte Darstellergespersonal. Nicht uninteressant ist es, dass der unglückliche blinde Componist beinahe zwei Jahre gebraucht, die Partitur Note für Note seiner alten Mutter zu diktiren. Auch diese Theaters-Spekulation wollte nicht glücken und nach

*) Wir erinnern uns, dass eine Gesellschaft von Utrechter Studenten ihn vierzehn Tage lang ein glänzendes Gefolge von einer Stadt zu andern gab, was damals nicht wenig Aufsehen erregte. D. Red.

einigen Wochen hörte die arme englische Oper auf, ihre Vorstellungen zu geben. Selbst das Nationalinstitut aus, englische Sänger und ein englischer Componist wollte nicht ziehen, obgleich man täglich in den hiesigen Zeitungen davon spricht, eine englische Oper sei Bedürfniss. Die Hauptunterhaltungen in musikalischer Beziehung bieten jetzt die beiden grossen Oratoriengesellschaften dar. Die älteste dieser beiden Gesellschaften ist die „*London Sacred Harmonic-Society*." Chor und Orchester bestehen aus 800 Personen. Jeden Monat wird ein Oratorium zur Aufführung gebracht. Der Abonnementspreis für sechs bis acht Aufführungen beträgt 2 Lst. für den ersten Platz und 1 Lst. für den zweiten Platz. In diesem Jahre zählt die Gesellschaft nach glaubwürdigen Mittheilungen an achtzehnhundert Abonnenten. Eine gleiche Anzahl soll die andere Gesellschaft, genannt „*Sacred Harmonic-Society*", zu Abonnenten zählen. Ein Beweis, dass Sinn und Geschmack für klassische Musik demnach hier nicht unbedeutend ist. Die zur Aufführung gelangenden Compositionen sind in beiden Vereinen beinahe dieselben. Diese Woche giebt die Eine den Messias von Händel, die andere Woche die Andere dasselbe Werk, und zwar in demselben Lokal in Exeter Hall. So mangelhaft dieser Saal noch im vorigen Jahre war, so darf er nun nach einem bedeutenden Umbau zu den vortrefflichsten in seiner Art gezählt werden. Er hat 77 Fuss Länge und 55 Fuss Breite. Früher war die Decke flach und von vielen Säulen unterstützt, die ihrer Dicke halber die Resonanz beeinträchtigten und die Aussicht hinderten. Nachdem viele Vorschläge und Pläne zu einem Umbau gemacht worden, nahm man den an, durch eiserne Bögen von einer Seite zur andern, welche auf den Hauptwänden ruhen, den Saal zu wölben, so dass die Decke jetzt frei ist, keiner Unterstützung von Pfeilern mehr bedarf und der Saal an Höhe 12 Fuss gewonnen hat. Der Bogen, welche die Decke bilden, sind zwölf an der Zahl. Jeder Bogen wiegt 7 englische Tonnen Eisen, und der Quadratfuss ist berechnet zu 45 Pfd. Sollte nicht auf dieselbe Weise, vorausgesetzt, dass die Festigkeit der Mauern es erlaubt, der ehrwürdige Gürzenich Saal eine gewölbte Decke erhalten können? Für die Vortragenden ist der Saal in dieser neuen Gestaltung genehm, aber auch gefährlich, indem die feinsten Nüancen in jedem Theile desselben aufs genauste gehört werden. —

Wir kennen kein besseres Lokal in Betreff der Grösse so wie in akustischer Beziehung. Mit Vergnügen berichte ich über die Aufführung des Messias von Händel durch die *London Sacred Harmonic Society*. Händel'sche Chöre werden in technischer Beziehung vortrefflich ausgeführt bei einem über 500 Sänger starken Chor, namentlich wo so wenige Proben abgehalten werden können, wegen Mangel an Zeit und Wohnungsentfernungen, welches unüberwindliche Schwierigkeiten sind, massen wir unsere Bewunderung über seine Leistungen aussprechen. Die Sopranpartie wurde von Mrs Sunderland, einer Dilettantin, aufs vortrefflichste gesungen. Selten haben wir so viel und so richtigen Ausdruck im Vortrage von einer englischen Sängerin vernommen. Dabei besitzt sie eine ausgezeichnete Reinheit der Stimme und eine Gleichheit derselben in allen Lagen, die bewundernswürdig ist. Der Vortrag der Arie „ich weiss dass mein Erlöser lebt" wird mir stets unvergesslich bleiben. Die Altpartie sang Miss Williams, die beste hier lebende Künstlerin für diese Stimmpartie, höchst correct, jedoch zu kalt und monoton. Mr Lockey als Tenorist war mittelmässig, Mr. Philipps für die Bass-Soli befriedigte. Das Orchester war vortrefflich besetzt und sehr brav. Das Oratorium wurde mit der Mozart'schen Instrumentirung gegeben und in den Hauptchören auch mit der Orgel. Der Totaleffect war ein grossartiger und der Composition dieses für alle Zeiten unerreichbaren Werkes würdig. Von überraschendem Eindruck ist es, wenn beim *Hallelujah* das ganze Auditorium sich erhebt und stehend diesen Prachtchor anhört. Der Dirigent, Mr Surmann, ist zugleich Gründer dieser Oratorien Gesellschaft und hat sich grosse Verdienste durch seine unermüdlichen Bemühungen um dieselbe erworben. — Balfe hat ein grosses Concert in Exeter-Hall für die nächsten Wochen angekündigt, worin die bedeutendsten Künstler Londons mitwirken sollen. Ernst, der König der Violinspieler ist von Paris wieder hier eingetroffen und wird zuerst in Balfe's Concert auftreten, alsdann auf einen Monat in den Provinzialstädten Englands Concerte geben. Man beabsichtigt hier in der Voraussetzung, dass eine grosse Anzahl von Künstlern bei Gelegenheit der National Ausstellung London besuchen werden, ein Local als Versammlungsort für dieselben einzurichten, zur Unterhaltung, Besprechung musikalischer Angelegenheiten u. s. w. Ob die angeregte Idee sich verwirklichen wird, muss noch erwartet werden. Wünschenswerth wäre allerdings im Interesse der Kunst und der Menge der hier lebenden Musiker, besonders aber auch der fremden Künstler, ein solcher Vereinigungspunct für Alle.

Dr *Ferdinand Ruhlen.*

Aufforderung.

Am 21. Januar raffte ein plötzliches Tod Albert Lortzing, Kapellmeister am Friedrich Wilhelms-Städtischen Theater zu Berlin, in seinem 47. Jahre dahin. Tags vorher leitete er noch eine Probe, beim Aufstehen am Morgen des 21. klagte er über Brustbeklemmung und bald darauf traf ihn ein Schlagfluss. Er hinterlässt eine ganz mittellose Familie, eine Wittwe und sechs Kinder. Für die ersten Bedürfnisse hat der Theater-Director Deutschmann, das Personal durch Ueberweisung von Abzügen ihres Gehalts, und die menschenfreundliche Unterstützung von Meyerbeer, Dorn, Taubert u. s. w. gesorgt. Allein der ganze Vaterland hat hier wieder einmal eine Schuld an einen seiner heimgegangenen Söhne abzutragen! möchten dazu alle Bühnen-Directionen und Concert-Vereine Deutschlands durch Aufführungen zum Besten der Familie Lortzing wetteifernd die Hand bieten *)

Sechstes Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

„Der Mensch denkt und Gott lenkt" heisst das Motto einer Sinfonie, die zur Preisbewerbung eingeschickt ist. Neu wenigstens ist die Anwendung dieses Sprüchworts auf Musikdilettanten, dass es aber auch für eine Wahrheit bewährt, hat das Concert am 28. Jan. gezeigt. Wir versprachen uns sehr viel davon, aber unsere Erwartungen wurden in mancherlei Hinsicht nicht erfüllt. Erfahrung führt zu Irrthum in allen Dingen, also auch in den musikalischen. Sie hat uns jetzt gezeigt, dass durchaus nicht jede Musik, welche für das Theater componirt ist, trotz ihrer vorhandenen Werthe noch im Concertsaal eine Wirkung ist.

Wir hörten dieses Mal zwei für die Bühne bestimmte Compositionen, das Finale Nr. 3 „Jubelsaal, Heldenthaten" aus C. M. v. Webers Euryanthe und Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum. Das Weber'sche Finale, in der Oper mit dem Zuthalten von Aufzügen, Tänzen, Handlung und Spiel der Hauptpersonen ein schönes Musikstück, machte ohne alles dieses gar keinen Eindruck. Sogar der Chor, der sonst so thätig und wirksam ist, hatte keinen Klang, es mangelte die rechte Vortragsweise und — *Bum* sagen — ein guter Opernchor von 24—30 Choristen macht auf der Bühne einen grösseren Effekt als dieser in allen andern Musikgattungen so trefflicher oder vielmehr unübertrefflicher Dilettantenchor von mehr als 200 Mitgliedern. Auch mögen die vom Herzogthum genommenen Tempi mit dazu beigetragen haben, die Zuhörer in der Schwebe zu erhalten, als müsste der Dirigent erst noch kommen, was wenigstens schlimm ist, sonstlich für eine Aufführung im Concertsaal, wo man hier hört und die Musik der Phantasie zu Hülfe kommen muss, damit sie das fehlende Leben der Handlung ergänze, etwas zu langsam. Auch Frl. Julie Deco, welche die Partie der Euryanthe sang, vermochte durch die einzelnen Sonnenblicke ihres Gesangs nicht den Nebel zu verscheuchen, der mit über das Ganze zog. Dagegen entschädigte uns vollkommen durch den reizenden, mit unbeschreiblich-lieblichem Vortrag der Dunkelnacht Arie Lina von der Barbier, welche wieder Beifallssturm hervorrief, wie er in diesem Saal eine Seltenheit ist. Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum wurde im Ganzen gelungener ausgeführt, als das Finale aus der Euryanthe; die diffizile Mundharmonikaarbeit der ersten Stücke wurde überall, wo sie in dieser wundervollen Tonschöpfung erscheint, vom Orchester und in dem betreffenden Gesange auch vom Chor und die Solo (Fil. Beer und Fil. Vatth) trefflich wiedergegeben. Angenehm war der Vortrag der Sabrina durch das Orchester, wogegen die Ausführung der Ouverture an einigen Stellen eine gewisse Unruhe hatte, welche der Gleichheit des Zusammenspiels schadete; auch klangen gleich von vorn herein die Accorde der Blasinstrumente nicht so rein, wie wir sie sonst hier zu hören gewohnt sind. — Auf bei dieser Musik würde die Wirkung eine bedeutendere und allgemeinere gewesen sein, wenn die mete Beziehung derselben auf das Drama und auf einzelne Scenen desselben wenigstens durch ein verbindendes Gedicht den Zuhörern zu deutlicherem Bewusstsein gebracht worden wäre. Auf jeden Fall Gedichte Shakespeares Sommernachtstraum denen mehr als Wolf's Prosism, zumal da die Mendelssohn'sche Musik hier neu war.

Unstreitig das Beste war diesmal der Anfang, die meisterliche Ausführung der grossen Ouvertüre Nr. 3 zu „Leonore" von Beethoven, und das interessirte die Leistungen des ehrenwerthen Vaterstaats Herrn Alexander Schmitt auf dem Pianoforte. Herr Schmitt spielte zum Concerte *pathétique* und ein Rondo mit Orchester „Erinnerung an Field" abwechselnd von seiner Composition. Sein Auftreten erregte durch die Beziehungen unseres Heiligen an ihn, der in frühester Jugend dessen Schüler war, eine ganz besondere Theilnahme. Sein Spiel gehört bekanntlich jener soliden Schule an, wie sie die Vorträge Moscheles, Field's und Hummel'scher Concertwerke und das Schmitt'schen Compositionen selbst verlangt. Es that wohl, einmal wieder eine solche Behandlung des Klaviers zu hören, und der treffliche Anschlag, die perlende Hellhörigkeit der Tonleiter, und die durch und durch nicht unwohl virtuosenmässige, als lebhaftesterhabe Farbe des Vortrags lassen die lautesten und wohlverdientesten Anerkennung.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

— Gute. In der Musikalischen Gesellschaft wurde letzten Samstag eine von Paris zur Preisbewerbung gesandte Sinfonie gespielt, deren Titel das Motto „Si nemo nobis" und zeichnet sich vor den beiden bereits gehörten vortheilhaft aus: das Scherzo Fragment ist sehr schön. Capellmeister Hiller spielte an demselben Abende eine eigen herrlich komponirte Sonate für Piano, welche sehr ansprach. — Frau von Marx erschien als Sonntags als Elvira in den Puritanern und erndtete stürmischen Beifall. Vortrag, Textbuch und Spiel waren so bewundernswürdig, dass alle Zuhörer hingerissen wurden. — Montag trat Frau Bünfontainter-Rudersdorff als Donna Anna im Don Juan auf und behandelte die dramatische, echt deutsche Sängerin, ihre Stimme ist stark und wohlklingend. Ihr Vortrag musterhaft und das Spiel dramatisch und durchdacht. Frau B. H. wurde nach den beiden grossen Arien jedesmal mit stürmischem Beifall gerufen und mit Tusch des Orchesters empfangen, eine Ehre, welche hier nur sehr selten gespendet wird. Frl. Zoeflenbe

*) In Bälde ist durch die Hm. Hiller und Boscovitz ein Antrag zur Unterstützung der Hinterbliebenen eröffnet worden, welcher bereits erfreulich Früchte trägt. Beiträge nimmt die Hofmusik-Schöchbergischen Buchhandlung entgegen.

als Elvira verdient ebenfalls Anerkennung, da sie ihre Partie recht brav gesungen.

Köln, 30. Jan. Herr Direktor Löwe verdient den vollen Dank des Publikums, dass er nur gegenwärtig zwei Gäste aufführt, welche der hiesigen Oper, deren Leistungen überhaupt alle Anerkennung verdienen, einen neuen Aufschwung geben. Frau von Marra steht bei unserm Theaterpublikum in der wohlverdienten Gunst, welche sie sich hier ihrer frühern Anwesenheit erwarb, und macht volle Ehre. Nun war eine die Erscheinung der Frau Kammersänger Hauptmann — und welch eine Erscheinung! Wir haben gestern ihre Darstellung der Norma und erfreuten uns mit einer Zeit einmal wieder einer Hauptleistung, wie sie auf der Bühne leider immer seltener werden. Frau Kammersänger-Hauptmann ist durch und durch Künstlerin; die Benennung einer dramatischen Sängerin ist durchaus nicht erschöpfend für sie, sie ist die Repräsentantin der musikalischen Tragödie. Alles was dazu gehört, eine Stimme, welche in allen Tönen eine Macht ist, eine Technik, welcher jedes Mittel zu Gebote steht, sei's durch Glanz der Coloratur und der Triller Bewunderung zu erregen, sei's durch die Brust und den vollen Metall des Tenor Ohr und Herz zu erschüttern, oder durch den leisesten Hauch die Seele zu ergreifen und zu rühren, — dazu eine Auffassung der Rolle eine Musik und Plastik, welche an die besten Muster der tragischen Darstellung erinnert. Alles das besitzt Frau H.-H., und wurde mit diesen so selten in solcher Vollkommenheit vereinigten Mitteln eine Norma zu schaffen, wie sie sich Bellini selber wohl kaum gedacht hat. Allerdings ist es wahr, was ein wohlunterrichteter Correspondent in diesen Blättern (Nro. 42 vom 8. J.) über ihr Gastspiel in Berlin äusserte, sie hat oft etwas, das an der Outrirten streift, etwas gewissermassen Bravourirendes. Aber eine Heldennatur hebt und soll ihren Charakter nicht verleugnen; stolz will ich das Spanier sagt Don Philipp, und mag es leiden, wenn auch der Donner überschallt. Wenn Frau H.-H. ihre Leidenschaft auswellen wie ein Hagelwetter herunterschleudert, wenn ihr mächtiger Triller nicht wie eine aufgeschreckte Lerche zum Himmel steigt sondern wie ein leuchtender Meteor vom Himmel herabfällt, dann die Funken zu Boden sprühen, so weiss man recht gut was sie thut, sie weiss, dass sie die Leidenschaft nicht auf theatralische Blumenwiese hinüberwandelt, sondern sich in den Aufruhr der Elemente stürzt. Freilich ist es schwer, sehr schwer im Bewusstsein der Kraft und in der idealistischen Begeisterung die unwiderstehlich mit sich fortreisst in jedem Momente Maass zu halten und die Grenzen des Schönen nicht zu überschreiten; aber rufe Euch denn diejenigen Sänger und Darsteller lieber, die gar nicht zu dieser Gefahr kommen? — Nur eine Vortragsmängel, welchen Frau H.-H. sehr häufig verwendet, wodurchsie wir bisweilen aber vorzugsweise seltener benutzt, so ist das Tremoliren, mit dem wir uns nun einmal durchaus nicht befreunden können. — Frau Moreburg als Adalgisa neben der Norma, in deren Nähe sich nur Wenige behaupten können, dürfte wohl ordentlich Beifall, wie sie denn überhaupt die brüchigste Stütze unserer Oper ist.

L. E.

Elberfeld. Am 24. d. M. fand das dritte Abonnements-Concert unter Schurmanns Leitung statt. Die Symphonie Eroica von Beethoven eröffnete darselbe auf eine höchst würdige Weise. — Fräulein Sophie Schlurr sang mit der an ihr gewohnten hohen Meisterschaft eine Arie aus Elias, eine Arie aus Faust und zum Schluss drei Lieder (Ich grolle nicht v. Schumann, im Walde v. Eckert, Unbelangenheit von C. M. v. Weber). Weber's Freischütz mit ansprechendem Text von Sternau beschloss das Concert. Wir haben einen sehr genussreichen Abend gehabt und freuen uns auf den nächsten Concert, weil es hier noch nicht an Gehör gekommener Orchesterwerk aufgeführt werden soll.

Frau Dingelstedt hat die Ernennung zum Intendanten der Hofbühne zu München erhalten und tritt ihre Stelle schon am 15. Februar an. Um seine Entlassung als Bibliothekar des Königs von Württemberg hat er nachgesucht.

Carl Mayer (geb. 1802 in Königsberg in Preussen), berühmt als Klaviervirtuos, Lehrer und Componist, schickt seinen Jetzten Wohnsitz in Dresden aufgeschlagen zu haben. Jedoch beabsichtigt er im Laufe des Februar eine neue Kunstreise und zwar zunächst nach Wurschau zu unternehmen.

Die Mozartstiftung in Frankfurt a. M. hat den zweiten Stipendiaten seit ihrem Bestehen, Herrn H. J. Derschell, der drei Jahre lang im Genuss des Stipendiums war, entlassen. Der junge Componist hat eine komische Oper „Masks und Mantille" vollendet, welche nächstens dort aufgeführt werden soll. Die Stiftung selbst hat jetzt ein Kapitalvermögen von 24,700 Gulden, welches durch die Vermehrung von auswärts so grossen Ruhm gebracht worden ist. Möchten wir doch bald von der Rheinischen Musikschule zu Köln dasselbe berichten können!

In Königsberg haben die Geschwister Nurode ein Quintett Concerte gegeben. Das will heut zu Tage viel sagen. Die ältere Amalie (18—17 Jahr alt) spielt Klavier, die jüngern Wilhelmine (14—15 Jahr alt) Violine. — Auch ein Violoncello auf der Bühne. Concertmeister Prutin aus Stockholm, gab drei Concerte.

Neue Sammlung

vielstimmiger Canons

verschiedener Componirten

für Gymnasien und Schulen

herausgegeben von

Peter Baur,

Gesanglehrer am Gymnasium in Aurich

Preis 2½ Sgr.

Diese in vielen Lehrerkreisen angeführte Sammlung verdient ihrer zweckmässigen Einrichtung halber die grösste Beachtung. — In Partien genommen werden Freiexemplare gegeben.

Der Verleger M. Schloss in Köln.

In meinem Verlage erschien:

Bleib bei mir!

Lied im Volkstone gehalten,

componirt von

J. OFFENBACH.

Für Sopran oder Tenor — Für Alt oder Bariton
Für Mezzo-Sopran

Jede Ausgabe 7½ Sgr.

Seitdem hat ein Lied einen so grossen Beifall gefunden, als dieses; binnen einem Jahre wurden über 1000 Exemplare verkauft.

M. Schloss in Köln.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 32. **Cöln,** den 8 Februar 1851. **1. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloß in Cöln erbeten.

Zustand des Orgelspiels in Frankreich und Belgien.

Das Orgelspiel und derjenige Compositionsstil, der sich allein für dieses grossartige Instrument passt, blühten ehemals in Italien, dem Vaterlande aller Musik; allein sehr bald ging die Kunst desselben verloren, und Deutschland war das Land, wohin sie auswanderte, und wo sie seit dem sechszehnten Jahrhundert in ununterbrochener Reihe bis auf unsere Tage ihre grössten Meister zählte. Seit Froberger, Buxtehude, Pachelbel u. s. w. gedieh die deutsche Orgelschule fortwährend, bis der grosse J. Seb. Bach sie auf ihren Gipfelpunkt hob. Nahen ihm Händel, und neben ihm seine Schüler Kuhn, Kittel, Kirnberger pflanzten die Praxis und die Tradition seines Spiels fort, und durch Rembt, Fischer, Koerbt, Rink und Andern hat Deutschland auch jetzt noch die grössten Orgelspieler neben allen musikalischen Nationen aufzuweisen, wie Schneider in Dessau, Bauer in Breslau, Haupt in Berlin, Becker in Leipzig u. A.

Frankreich, und selbst das an Künstlern so fruchtbare Belgien, können in dieser Beziehung nicht auf die entfernteste Weise mit Deutschland in Vergleich kommen. Seit Franz Couperin (Ende des 17. Jahrhunderts) bis auf den heutigen Tag ist in Frankreich nichts für die Orgel erschienen, was nur einigermassen Werth hätte. Vorher hatte es noch Organisten gegeben, welche Froberger und Frescobaldi studirten und auf dem richtigen Wege waren; aber die französische Schule des Orgelspiels entartete gänzlich durch den Geschmack an dem gezierten und geblümten Stil, den Lulli und seine Nachfolger in Schwung brachten. Der Gebrauch des Pedals verlor sich fast ganz und seit der Zeit Ludwigs XV. verstand man es zu nichts weiter zu gebrauchen, als zum Aushalten ganzer Noten.

Schon unter Ludwig XIV. kam die Sitte auf, dass man es unter der Würde des Organisten hielt, auch Noten zu spielen — er musste sowohl beim Gottesdienst, als in den Zwischenräumen, die derselbe gestattet, stets improvisiren. Bei allen Bewerbungen um Organistenstellen war die freie Fantasie, wie wir jetzt zu sagen pflegen, die Hauptsache bei der Prüfung. Man kann leicht denken, wozu dies führen musste, wenn nicht das gründlichste Studium der Harmonie und des Contrapunkts mit dieser Sitte der Ausführung Hand in Hand ging. Dies war nun keineswegs der Fall, die meisten Organisten beschränkten sich auf Gemeinplätze und setzten das Höchste ihrer Kunst in die Abwechselung der Register oder Mensuale. So hat denn die musikalische Literatur der Franzosen nichts Vernünftiges, zu nur Erträglichen im Fache der Orgelcomposition aufzuweisen. Kommen, der ein guter Orgelspieler gewesen sein soll, hat nichts der Art hinterlassen, die Orgelstücke von Marchand sind erbärmlich, was Calvière und Clerambaut geliefert, ist nicht der Rede werth, Duquin, Dandieu, Boëllmann und Charpentier schreiben schülerhaft — kurz in einem Zeitraum von anderthalb hundert Jahren hat Frankreich nichts, gar nichts, was nicht etwa den wunderlichen Schöpfungen eines Bach und Handel an die Seite zu stellen wäre, modern was nur den mittelmässigsten Arbeiten ihrer Nachfolger im geringsten die Wage halten könnte. Bei so bewandten Umständen ist es sehr erklärlich, dass Seenen wie diejenige, welche ein Pariser Correspondent dieser Blätter in Nr. 20 (v. 16. Nov. S. 160) so lebhaft schildert, selbst in den grössten Provincialstädten Frankreichs alle Augen

klein vorkommen müssen, denn die kirchliche Gemeinde, also das Publikum des Organisten, ist seit einem Jahrhundert an die Dudelrien brkannter Tanz- und Liedermelodien gewöhnt und glaubt wir wissen was für eine hohe musikalische Bildung zu verrathen, wenn sie statt deren einen Marsch aus Nurma oder „Heil Dir, mein Vaterland" aus der Regimentsstubenuhr verlangt!

Die Praxis der Ausübung war auch nicht so viel besserm Zustande, als die Composition. Vom gebundenen Spiel, das in der Natur des Instrumentes liegt, und von dem Fingersatz und Fingerwechsel, ohne welchen es unmöglich ist, hatte die grosse Menge unter den Organisten gar keine Idee. Die praktische Behandlung des Pedals war so gut wie unbekannt, man würde in ganz Frankreich keinen einzigen Organisten gefunden haben und jetzt nur sehr wenige finden, welche im Stande wären, Bach'sche Präludien und ähnliche Stücke ich will nicht sagen zu spielen, sondern eine zu studiren, weil es ihnen an aller Kenntniss der ersten Elemente des Pedalspiels fehlt.

Das Pariser Conservatorium versuchte im Anfang dieses Jahrhunderts den Studien für Orgelcomposition und Orgelspiel eine kennere Richtung zu geben, allein vergeblich. Erst die neueste Zeit, welche überhaupt der deutschen Kunst jeglicher Art in Frankreich Geltung verschaffte, machte durch die Einführung der deutschen Vorbilder die Einsicht in die Lehre, so das Nichts möglich und brachte den Franzosen eine Ahnung von dem bei, was ihnen fehlte und von dem, was sie anstreben müssten. Der unermüdliche Fleiss einiger wackerer Musiker von Talent und Eifer hat die Werke der Deutschen in die jüngere Schule eingeführt, und da auch die Kunst des Orgelbaues, welche ebenfalls sehr zurück war, sich durch deutschen Mustern zu bilden und zu vervollkommnen anfängt, so scheint endlich die Zeit zu nahen, wo Frankreich und Belgien sich aus dem untergeordneten Rang in Bezug auf Orgelspiel und Orgelcomposition emporzuringen beginnen werden.

Dennoch hat die Orgelschule des Pariser Conservatoriums bis jetzt noch wenig Ergebnisse geliefert. Besser und wirksamer ist die Sache von dem Conservatorium zu Brüssel angegriffen worden. Herr Lemmens, der mehrere Jahre die gründlichsten Studien bei Ad. Hesse in Breslau gemacht, hat dem Orgelspiel und die Orgelcomposition zu seinem Lebensberuf gewählt und steht jetzt an der Spitze des Unterrichts in diesem Fache zu Brüssel. Er spielt die Bach'sche Musik vortrefflich und ist ihr eifriger Verehrer und Bewunderer. Sein vorzüglichstes Streben ist, die Organisten so heranzubilden, dass sie in Stand gesetzt werden, die Grundsätze des Bach'schen Stils auf die Orgelmusik, welche der katholischen Gottesdienst erfordert, zu übertragen. Zu diesem Behuf hat er unter dem Titel: „*Nouveau Journal d'Orgue ou Pièces des organistes du culte catholique*" ein Werk herausgegeben, worin acht Lieferungen des vorigen Jahrgangs erschienen sind. Jede Lieferung enthält einen Theil der Theorie und Praxis des Orgelspiels und dann eine Sammlung von Urbungen und Orgelstücken, für den Gottesdienst mit mehrstimmiger Begleitung, Präludien und dergl. eingerichtet. Die achte Lieferung gibt eine vollständige Schule des Pedalspiels und darauf angewandte Urbungsstücke.

Der Zweck des Herrn Lemmens ist, nach und nach die Anwendung des deutschen Kirchenstils J. Seb. Bachs und seiner Schule auf den katholischen Gottesdienst anzubahnen und zu gleicher Zeit die weltliche Musik durch edlere und ernstere Melodien aus der Kirche zu verdrängen. Die neue Lieferung des Jahrgangs 1851 enthält die Hymnen *Jesu corona virginum* und *Creator alme siderum* nach Art der Bach'schen Choralpräludien bearbeitet, ferner eine Fuge für drei Manuale und ein dreistimmiges *Ave Maria* mit Orgelbegleitung. Wir glauben auch die katholischen Organisten des Rheinlandes auf dieses verdienstliche Unternehmen aufmerksam machen zu müssen.

Fétis.

Pique-Dame,

komische Oper in drei Acten von Scribe und Halévy.

Scribe hat sich dieses Mal die Begeisterung zu seiner Arbeit nicht aus Shakespeare oder der Bibel geholt, wie im „Sturm" und dem „verlornen Sohn", sondern aus Russland. Dort spielen bekanntlich die starken Getränke eine grosse Rolle und deshalb gibt er gleich zu Anfang herein die Introduction die lieal spirituöse Farbe:

„Un verre de genièvre
Nous rechauffe le cœur
Quand sa douce liqueur
Vient humecter ma lèvre —

so hab' ich neuen Muth", singen die leibeigenen Arbeiter in den Bergwerken, ehe sie die Fahrt antreten. Der Dichter mag sich seelisch den begeisternden Trank in die pariser Lunatfarbe übersetzt und den Champagner statt des Wachholders an Müdfe

gerufen haben; wenigstens trägt seine Oper, oder vielmehr sein Lustspiel, ganz den Charakter jenes sprudelnden leichtlebenden Geistreichen. Es ist besonders im Dialog voll Witz und Geist, spannend der Verwickelung, selten weniger als langweilig. Den Stoff hat eine Erzählung von Puschkin gegeben.

Die junge Gräfin Marie d'Olgorucki hat der Czar Peter III. beleidigt und fürchtet dessen Rache. Um sich dieser zu entziehen, nimmt sie der Name ihrer Tante, der Fürstin Paulowska an, stellt sich sogar, um sie getreu zu copiren, etwas buckelig und lahm und zieht sich auf die Güter der Fürstin zurück, die auf irgend einem russischen Grenzgebiete liegen, auf welchem Salzbergwerke sind. Wo vom Salzgraben? Gedrid, das wird sich zeigen. Vor der Fürstin Paulowska geht die Sage, dass sie ein Familiengeheimniss besitze, vermöge dessen man durch drei Karten, unter denen die Pique-Dame der Hauptkarten ist, im Hazardspiel unfehlbar gewinne. Der angeheuere Reichthum der Fürstin bestärkt das Volk und reizt den Adel in diesem Glauben. Der Oberst Sisoroff, dessen Regiment an der Grenze steht, wo die Besitzungen der Fürstin liegen, ein leidenschaftlicher Spieler und abergläubisch dabei, macht der Gräfin d'Olgorucki den Hof, denn er hält sie für die Fürstin Paulowska und sieht wegen der doppelt lockenden Aussicht auf ihr Vermögen und auf die Pique-Dame genanntlich über die hohe Schulter und den kurzen Pass der zu erobernden Braut hinweg. Nur, das ist aber leider Neues, Eher so wenig, dass Marie schon einen anderen liebt, und zwar den jungen Constantin Nelidoff, den Sohn eines geistreichen und in Ungnade gefallenen Ministers, dem sogar der Adel abgesprochen worden. Nelidoff ist Unteroffizier, ist mit der Gräfin zusammen hierhergereist, und trifft ganz im Rausche seines Glückes mit seinem Nebenbuhler zusammen. Das gibt Zwist, denn auch der Unteroffizier sehr französisch denkt und empfindet, wie gleich in seiner ersten Cavatine:

Quand la blanche neige
S'étend dans les bois — —
Ah! qu'on est heureux
Dans un seul troisième!
Et vous, ses maîtres
Qui vous cachez tous deux!

so ist durch den Oberst der Typus russischer Rohheit, und die Sache endet damit, dass Nelidoff ihn herausfordert. Sisonow weigert sich, weil der Vater des jungen Mannes ihm 300,000 Rubel schuldig sei und er erst bezahlt sein will, ehe er seinem Gläubiger todt schiesst oder sich selber todt schiessen lässt. Ich weiss nicht, ob dieser feine russische Charakterzug Puschkin oder Scribe angehört. Kurzum, der Unteroffizier wird heilig, besiegt den Oberster, wird verhaftet und zur Zwangsarbeit in den Salzbergwerken verurtheilt.

Der zweite Act spielt unter der Erde und die prachtvolle Decoration des Innern des Salzbergwerks rechtfertigt die Wahl desselben Ortes der Bergrutschung. Constantin tritt auf und denkt nur an seine Liebe. Bald darauf kommen die Arbeiter, da ehes Zeichen gewesen, so wissen sie nichts besseres zu thun, als zu spielen, zumal da ihr Obermaufseher Roskow selbst dem Spiel leidenschaftlich ergeben ist. Der Auftritt erhält sich, die Verirrenden gerathen in Streit, am Ende tritt der Chor der Frauen und Mädchen dazwischen und versöhnt die Streitenden. Die Gräfin erscheint, um der Geliebten zu begegnen, was ihr denn auch gelingt. Dem Roskow, jener Obermaufseher, hält sie wie Jedem in diesem Bezirk für die Fürstin Paulowska, und zugleich entbrennt in ihm das Verlangen, den Talisman zu besitzen, vermöge dessen man in jedem Spiel gewinnt. Die Gräfin, listig und erhalten wie alle liebende Mädchen, stellt sich entrüstet über seinen allerdings ziemlich brutalen Antrag, überliefert ihm aber am Ende mit einem Ringe das vermeinte Geheimniss der Pique-Dame, und Constantin ist gerettet.

Der Leiter Ael versetzt die ganze Gesellschaft, mit Ausnahme des Chors der Bergleute, nach Karlsbad. Dort, am Pharaotisch, entwickelt sich der Knäuel, in den übrigens noch eine Menge Faden verflochten sind, die man unmöglich in einer Skizze den Hauptinhalts alle offen legen kann. Kurz, Sisonow hat dem Roskow der Talisman halb abgeschwatzt, halb abgestohlen, beide überzeugen sich zu ihrem grossen Leidwesen von der Ohnmacht desselben, das Geheimniss der ehemaligen Kraft der Pique-Dame wird durch die Gräfin selbst erklärt — es besteht darin, dass die Kaiserin Elisabeth Vergangenes fand, vermittelst drei bezeichneter Karten, Drei, Zehn und Pique-Dame, ihren Hofleuten das Geld abzugewinnen — und die Hochzeit des glücklichen Paares beendigt die Comedie.

Halévy's Musik ist eben Halévy's Musik, wie sie in seinen komischen Opern in den letzten Jahren sich zeigt. Die fertigste Routine kann nichts langweiliges aufkommen, dagegen verführt sie auch zu Spielereien, und die Sucht Alles pikant zu machen, lässt den Componisten mitunter statt zu Kunstmit-

Digitized by Google

teln, zu Kunstgriffen seine Zuflucht nehmen, wie z. B. im ersten Act beim Auftreten des Obersten (den ein militärisches Gefolge und die Regimentsmusik begleiten) ein Orchestersatz die sogenannte russische Musik, wobei jedes Instrument nur Einen Ton angibt, nachahmt. Auch die Malerei in der Ouverture (mit der Glocke in e, welche sowohl die Dominante von *A mol* und dann die Terz von *C dur* bildet) und in dem Vorspiel zu dem zweiten Act, wo die unterirdische Arbeit der Brigitte geschildert wird, gehören dahin. Einige Sologesänge haben hübsche, einfache Melodien, mit Bravourarien ist hier pasterdicht die Pique-Dame arbeit reichlich bedacht, wir dem überhaupt ein grosser Theil des Erfolgs der Oper von der Darstellung dieser Rolle abhängt, welche ein bedeutendes Talent für Gesang und Schauspiel verlangt, denn die Gräfin hat auch viel Dialog. Mad. Ugalde ist ihrer Aufgabe in jeder Hinsicht gewachsen; ihre Erscheinung ist immer reizend, ihre Gesangschule vortrefflich, so dass man bei ihren Vocalisationen und Trillern im zweiten Act glaubt, sie wolle Perlen in die Salzgruben tragen, und dabei ist ihr Spiel vollkommen. Den zweiten Sopran zu den Ensembles gibt die Rolle der Lisaveta ab, welche als Geliebte des Roskow recht artig in die Handlung verflochten ist. Die Scene der Spieler in dem Bergwerke und das darauf folgende Duett zwischen Roskow und der Gräfin ist sehr gelungen; dagegen ist mir das Finale des ersten Acts mehr vorgekommen.

Die Spielscene im Kursaale zu Karlsbad im letzten Act ist ein Gegenstück zur Versinkungsscene in der weissen Dame: da ist Alles Leben und Handlung und die Musik macht weiter keine Ansprüche, als diesen Leben zu unterhalten und zu steigern. Man weiss, wie die Franzosen über derartige Anwendung der Musik denken, sie finden die dienende Stellung derselben in solchen Fällen ganz in der Ordnung und jede weiter greifende Prätention weisen sie entschieden zurück. In Bezug auf die komische Oper lässt sich auch wohl sicher dagegen sagen, will diese Gattung überhaupt existiren, so bleibt die Handlung, die Comödie, die Hauptsache. Andere gestaltet sich unser Urtheil, wenn sogar ein Herr Berlioz über die Musik der grossen Oper, in Auber's *Enfant prodigue*, sagt: „In der Tempelscene nimmt die *mise en scène* die Aufmerksamkeit dermassen in Anspruch, bietet so gigantisch-fremdartige und auffallende Gemälde und Gruppen dar, dass selbst für den Musiker viele Seiten der Partitur sperlos und unbeachtet vorübergehen." Indess, man kann dem Schalk nicht trauen, wenn einer nicht viel über die Musik sagen will, so nimmt er dafür den Mund über Anderes recht voll; daher denn Schilderungen wie folgende: „Ich habe nie etwas gesehen, das die Vergleichung aushielte gegen diese kolossale Truppe im Jahtempel, mit Priestern und Frauen mit flagranten Haaren besetzt, reinarbeitet von riesigen Fackeln, in Mitten dieser cyclopischen Architektur, zwischen den ungeheuern Granitsäulen. Das sind im grössten Massstabe die Gemälde von Martins, den Fest des Belsazar und die Zerstörung von Ninive." Vielleicht verräth sich der Schalk, wenn er in seinem ganzen Bericht über den *Enfant prodigue* nur an der Stelle der Musiker hinauskehrt, wo Auber den Dirigenten im Orchester brüllen lässt: „Dies geschieht" sagt er, „in der kleinen Szene des Grandions, welche bald zur Quinte herabsteigt, bald stehen bleibt." Auber hatte Haydn in seiner Schöpfung zum Vorgänger, er hat ihn aber weit hinter sich gelassen. Doch das ist unbeilich, denn zu Haydn's Zeit kannte man das Oratorienlied noch nicht, dessen vorzüglichstes Verdienst es ist, die sanfte Stimme der Kindlichkeit so treu wie möglich wiederzugeben."

Wie dem ono auch sei, das Publicum lauft nach dem „verlorenen Sohn" und nach der „Pique-Dame". Wie lange? Ei nun, so lange bis Scribe's unermüdliche Phantasie eine Decoration, die noch nicht dagewesen, erfunden hat, um dir er dann schon ein Opernsujet gruppiren wird. Indess merkt Ihr *la bas* in Deutschland noch Fortschritte vom Einpalast auf der Neuen in Eintown's neuester Oper sprechen sogar Pariser Blätter!

Paris, den 12. Jan. 1851. *E. P.*

Biographisches über lebende Künstler.

Henry Litolff.

(Schluss.)

Im Frühjahr 1846 kam er nach Braunschweig. Er hatte unterdessen für Deutschland so lebhafte Sympathien gewonnen, dass er sich hier niederzulassen beschloss und die freundlichen Residenz, die ihn mit Zuvorkommenheit aufgenommen, zum Wohnorte erwählte. Hier war es, wo er sich auch der dramatischen Composition zuzuwenden anfing. Er komponirte ein Libretto des Hofsängers Fischer „die Braut vom Kynast." Der Erfolg, welchen diese Oper in Braunschweig, sowie in Frankfurt a. M. erlangte,

hätten es wünschenswerth gemacht, dass ihr der Weg über die andern deutschen Bühnen bis jetzt nicht verschlossen geblieben wäre. In Braunschweig begann die Periode der vernichtenden Arbeitsamkeit Litolff's, von nun an musikalisch hintereinander werthvolle Compositionen verschiedener Art, in denen sich die Vielseitigkeit des Tonkünstlers bekundet. Da es aber unbewundert erhielt das Entzückende durch den Erfolg in weiteren Kreisen bewahren zu lassen, so trat Litolff im Jahre 1848 eine neue Kunstreise an, und zwar nach Wien. Die Aufnahme war eine glänzende, die Anerkennung des Virtuosen eine allgemeine. Die oben erwähnte Concertsinfonie in *Es dur*, ein Trio Nr. 1 für Pianoforte, Violine und Cello und eine neu komponirte Concertsinfonie „*Eroica*" für Violine und Orchester, verhilfreichten Litolff's Namen als Pianisten und Tonsetzer. Die ersten Künstler Wiens beeiferten sich, bei der Ausführung jener Compositionen mitzuwirken, namentlich war es der berühmte Violinist Leonard (mit dem er schon in Holland im vertrautesten Freundschaftsverhältnisse lebte), der sich durch den Vortrag der erwähnten „*Eroica*" viel Ruhm bedeckte. In diesem künstlerischen Treiben traf mit gewaltigen Schlägen die Revolution hinein. Litolff, der in dieser Epoche durch die Nachricht von dem Tode seines einzigen Sohnes tief erschüttert war, warf sich, von Natur schon leicht erregbar, und im Bestreben seinen Schmerz zu betäuben, mit seiner künstlerischen Thätigkeit in den Strudel der damaligen Gährung. Er schrieb ein Lied und einen Marsch für die Studentenlegion. Durch war die Betheiligung an jenen Ereignissen nur eine kurze und oberflächliche. Noch vor dem Oktobersturm verliess er Wien und kehrte nach Braunschweig zurück, wo er naturalisirt und mit dem Bürgerrecht beschenkt wurde. Nach kurzem Verweilen wandte er sich wieder nach Holland, wo sein Erscheinen von demselben Erfolg, wie das erste Mal begleitet war. Während dieser *Zeit* arbeitete er rastlos an grösseren Compositionen. Leider überschritt er bei diesem Streben das Maass, welches die Natur seiner etwas schwächlichen Constitution angewiesen hat. Vielleicht trug auch zu manche geistige Erschütterung mit dazu bei, den Krankheitsstoff, der schon einmal in einem Gehirnfieber zum Ausbruch gekommen war, von Neuem anzufachen. Kaum nach Braunschweig zurückgekehrt, ward er von einer Hypochondrie befallen, welche ihn über ein Jahr umnachtete. Treuer Pflege und zarter Sorgfalt einer befreundeten Dame gelang es indessen endlich, den Leidenden wiederum auf den heiteren Weg des Lebens zurück zu führen, und zu ist es denn endlich in der ganzen gesunden Fülle seiner geistigen und künstlerischen Bedeutsamkeit im Gewandhausconcerte zu Leipzig wiederauf.

Aus der Masse seiner Compositionen, womit er die musikalische Literatur bereichert hat, sind als die vorzüglichsten anzuführen: Zwei Concertsinfonien für Klavier und Orchester, in *H moll* und *Es dur*, „*Eroica*" Concertsinfonie für Violine und Orchester; „Die Braut von Kynast," eine Oper, reich an glücklichen und grossartigen Momenten, die Ouverture zu Grillparzer's Hebespirre, Trio Nr. 1 und 2 für Klavier, Violine und Cello. Hieran schliessen sich ausser einigen andern Orchestercompositionen zu geringerer Bedeutung eine Menge von Salonstücken und Liedern von sehr ungleichartigem Werth — —

[Wir haben diese biographischen Notizen aus dem Leben eines Künstlers, der auch durch seine Persönlichkeit besonders interessant und liebenswürdig ist, einem Aufsatze in der „Illustrirten Zeitung" entlehnt.]

Berliner Briefe.

Ende 29. Januar.

Das Interesse der musikalischen Welt bewegt sich in diesem Augenblick vorzugsweise um den Tod Lortzing's und um das Pianofortespiel Anton von Kontski's. Der Tod Lortzing's ist ein Ereigniss, dass die ganze Zerfahrenheit unserer kunstlerischen, ja unserer sozialen Zustände aufs deutlichste wieder ans Licht stellt. Wie war es möglich, fragt man sich jetzt, dass der bedeutendste deutsche Componist auf dem Gebiete der komischen Oper während des letzten Decenniums in solcher Dürftigkeit lebte, dass er einen so untergeordneten Wirkungskreis haben konnte? Oder war es einem Lortzing würdig, Dirigent an einem Theater zu sein, das nicht einmal über die Mittel verfügt, dessen eigene besseren Werke auf Aufführung zu bringen? War es unserer würdig, Singspiele und Entre Acts zu dirigiren? Diese Unangemessenheit der sonnigen Stellung scheint uns fast noch traurigen, als die Dürftigkeit, in der er selbst gelebt und seine Familie zurückgelassen hat. Eine Natur von solchem Gehalt kann kein höheres Streben, als das nach einer ihrem innern Wesen entsprechenden Thätigkeit, ist diese gefunden, so erträgt sich vieles Andere leicht. Ein solches Loos ward Lortzing nicht zu Theil, während Andere, die entweder überhaupt

nichts produciren oder in ihren Productionen nur Geschmacklosigkeiten zu Tage bringen, auf hohem Throne das Kunstscepter führen, musste der Componist des „Czaar und Zimmermann" sich damit begnügen, einer Anstalt als Operndirigent anzugehören, die gar keine eigentlich künstlerischen Tendenzen hat, sondern nur der flachen Zerstreuungssucht des Berliner Publikums huldigt. Jetzt beeilt sich Alles, das Geschehene gut zu machen. Dem Leichenzuge schliessen sich alle musikalische Notabilitäten an, alle Kunstinstitute drängen sich um die Ehre, Concerte zum Bestre der Familie zu geben. Nun er nicht mehr in unserer Mitte lebt, erkennt ihn Jeder als einen Mann von hervorragender künstlerischer Bedeutung an, warum geschah dies nicht in seinem Leben? —

Die schmerzliche Sensation, die der Tod Lortzing's hervorbrachte, hinderte indess nicht, dass wir uns nach wie vor des musikalischen Genusses, die die Gegenwart uns brachte, hingaben. Alle Welt weiss, dass, wie in Deutschland überhaupt, so namentlich in Berlin der Sinn für das Virtuosenthum vollständig erloschen ist. Es gilt dies am meisten von den Piano-Virtuosen, die gegen die Uebrigen in so fern in Nachtheil stehen, als sie nicht einmal auf die Sinnlichkeit in dem Grade wirken können, wie es einem tüchtigen Violinisten oder Cellisten möglich ist. Wenn es trotzdem einem Pianisten gelang, vierzehn Tage hindurch Gegenstand des Tagesgespräches in einem musikalischen Zirkels zu werden, so ist dies gewiss ein Zeichen sehr rollendeter Leistungen. Antoo v Kontski heisst der Künstler, dem dies Wunder gelungen ist. Er ist Hof-Pianist der Königin von Spanien, ein Bruder des berühmten Violin-Virtuosen Apollinary von Kontski, und zwei fünf und dreissig alt; schon 1839 machte er sechs seinen vier Geschwistern in Wien Aufsehen. Seiner Fertigkeit und Ausdauer, die an das Erstaunlichste gränzt, giebt er die höchere Weihe durch die Elastizität des Anschlags, die den vollsten und zartesten Ton gleichmässig hervorzubringen im Stande ist, und durch die feine Eleganz des Vortrags, die dem Melodischen nicht minder, als den üppigsten Figuren gewachsen ist. Man kann ihn eher mit Thalberg, als mit Liszt vergleichen. Leider hat er es verschmäht, sich in dem Vortrag fremder Compositionen hören zu lassen, seine eigenen beschränkten sich indess nicht auf das Gebiet der gewöhnlichen Salonmusik; vielmehr hörten wir auch ein Trio und ein Sextett seiner Composition, zwei Werke, die freilich wohl auf der Höhe des Gattung stehen, aber doch ein Zeugniss davon ablegen, dass der geschätzte Künstler das Interesse für die höheren Richtungen der Kunst nicht verloren hat. Die beiden Concerte, die Kontski bis jetzt gegeben hat, waren von einem ausgewählten aber kleinen Publikum besucht, so einstimmig auch das Urtheil über ihn ausfiel, so ist er doch nicht im Stande die Abneigung, die alle Welt gegen Virtuosen-Concerte hat, zu überwinden. In den von Kontski veranstalteten Concerten hatten wir zugleich Gelegenheit Herrn v. d. Osten, über dessen Debut in der Nachtwandlerin ich Ihnen letzthin berichtete, als Concertsänger kennen zu lernen. Die Stärke seiner Stimme ist dem Concertsaal gewachsen, der Klang ist aber nicht durchweg befriedigend. Es liegt etwas Krankhaftes, Uebereiztes in dem Ton, das auf Viele zwar einen gewissen Reiz ausüben mag, dem reinen Geschmack aber widerstrebt. Hinzu kommt Unsicherheit der Intonation und Kälte des Vortrags, dass manche einzelne nahöntarische Musteren noch nicht überwunden sind, lässt sich dem Umstande zuschreiben, dass Herr v. d. Osten seine Studien erst ziemlich spät begonnen hat. Fast durchweg gelungen trug er eine der Schubert'schen Meisterlieder („guten Morgen, schöne Müllerin") vor; im Ganzen genommen dürfte ihm indem der Schubert'sche Genius wohl unzugänglich bleiben, das einfach Lyrische ist das ihm angemessene Feld. Ausser Herrn v. d. Osten liess sich in demselben Concerte ein englischer Sänger, Brahem, hören, der sich vorzugsweise für Basso Partien bestimmt zu haben scheint. Seine Stimme ist so rauh und metallos, wie die meisten englischen Stimmen, sein Vortrag beweist indess fleissiges Studium und Talent für das Komische. — Die Singakademie, dies alte Institut, das auf allen Seiten die Spuren der Baufälligkeit an sich trägt, führte heute vor acht Tagen den Paulus auf. Die in vieler Beziehung mangelhafte Aufführung bewies uns auf's Neue wie reichwandig dieses in seinen Prinzipien vorzüglichen Institut ohne Reform an Haupt und Gliedern ist. Es ist keine Frage, dass selbst in mancher kleinen Stadt die Mendelssohnschen Oratorien mit grösserer Präzision zur Aufführung kommen. Ich entsinne mich einer Aufführung des Paulus unter Mendelssohn selbst. Die Zeit war so beschränkt, dass nur eine Chor- und eine Orchesterprobe stattfinden konnte, und diese Aufführung war wie aus einem Guss; jetzt war das Ganze matt und lahm, hin und da Gelungenes, und wir müssen uns damit zufrieden geben. Vortrefflich sang Mantius die Tenor-Cavatine; Krause, der den Paulus sang, hinzugebert durch den

wunderschönen Ton seiner Stimme, der ebenen Ruhe seines Vortrags würden wir aber etwas mehr menschliche Wärme vorziehen. — Die italiänische Oper hat indess den Mosè von Rossini und den Don Pasquale von Donizetti neu in Scene gesetzt. Moses, den Rossini 1817 für Neapel arbeitete und 1827 für Paris umarbeitete, hat im Ganzen nicht sonderlich erwärmt, und wird um so weniger dauernd fesseln, als die Costellina, die den Mittelpunkt der diesjährigen Italiänischen Saison bildet, so der Rolle der Anna keine hinreichende Gelegenheit findet, in den Vordergrund zu treten. Man sollte diese Oper nur zur Aufführung bringen, wenn man für die Hauptrolle den Mosè einen Repräsentanten ersten Ranges hat. Der Don Pasquale war von jener in Berlin beliebt, und mit Recht, denn er gehört zu den besten Erzeugnissen der italiänischen *Opera buffa*, dass die Costellina als Norina ausgezeichnet sein wird, lässt sich erwarten. So glänzt denn jetzt eine Pariser Sängerin in Berlin in derselben Rolle, in der die Sontag die Pariser entzückt. Das Ensemble ist recht gut, ausnehmlich zeichnet sich neben der Costellina Labocetta aus. — Für die nächste Zeit stehen uns mannichfaltig interessante musikalische Novitäten bevor, namentlich die für Lertzing's Familie beabsichtigten Aufführungen, ein grosses Concert des Stern'schen Gesangvereins, in dem wir unter Anderm die Walpurgisnacht von Mendelssohn hören werden, und die bekannte Stiftung, der die besondere Ehre widerfahrt, in den Sinfonien-Concerten der Königl. Kapelle zur Aufführung gebracht zu werden. Wie sich die klassischen Gerüchte Berlioz zu dem neuen Attentat verhalten werden, steht bis jetzt noch im Schooße der Götter, doch hoffen wir, dass die gediegene Arbeit des jungen Componisten sich Bahn brechen wird.

G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

*** Bonn. Die schwedische Violin- und Pianoforte-Virtuosin Fräulein Amalie Hanhan, aus Schülerin von Ernst, ist hier angekommen und wird in dem nächsten Concerte des Männergesang-Vereins auftreten. Rühmliche Blätter melden er viel Rühmliches von dieser jungen Künstlerin, dass wir wirklich sehr gespannt sind, dieselbe zu hören. — Capellmeister Hiller ist nach Paris gereist und wird vierzehn Tage dort verweilen. — Frau von Bauern sang letzten Sonntag die Anna in der Rubinstein'schen mit grossem Beifalle; der Sänger war etwas angegriffen. Der Violinist H. Glarebout, welcher längere Zeit unter Hellmesberger's Leitung Contrapunkt studirte, wird nur binnen wenigen Tagen verlassen und nach Amsterdam gehen. Herr Glarebout, einer der besten Schüler des Oriolo, wird überall eine seinen schönen Talenten würdige Aufnahme finden. — Frau Kühnemann-Bedenhardt sang am Dienstag die Rache in Halevy's Jüdin mit allgemeinem Beifall.

*** Bonn, den 1. Febr. Vergangenen Sonntag fand im grossen Saale der Lesegesellschaft das Concert des Sängervereins unter Leitung des Herrn Prof. Hermenstedt statt, welches wegen allzulanger Hindernisse von Beethoven's Geburtstag zu den jetzt aufgeschoben werden musste. Der erste Theil begann mit Mendelssohn's Sinfonie. Das Tempo des ersten *Allegro* war etwas zu langsam und der Eingang desselben mühsam; das Larghetto ging ziemlich gut bis auf der Hörner und die leisern Schattirungen; das *Allegro* wollte recht gut. Es folgte Mendelssohn's G-moll Concert für Violine und Orchester, gespielt von Herrn D. Hermanns auf einem Flügel aus der Fabrik des Herrn Brauns hierselbst. Herrn Hermanns Spiel ist sehr gewandt, er hat einen leichten Anschlag und seine Tonleitern sind rein und deutlich. Das Tempo nahm er oder zu schnell, was wir fast bei allen Vorträgen dieses jungen werkern Künstlers bemerkt haben; die fast immer unausbleiblichen Folgen der Eile wird Hr. H. selbst am besten zu erkennen wissen. Oefteres öffentliches Spielen mit Quartett- oder Orchesterbegleitung wird sehr bald das jugendliche Feuer in die rechte Bahn führen. Der Accompagnement des Orchesters war schwankend und viel zu stark. Drei Hymnen von Churchill für Solo, Chor und Orchester beschlossen den ersten Theil; sie wurden im Ganzen gut ausgeführt, die Composition selbst nur etwas monoton. — Im zweiten Theil wurde Cumalo von Gade gegeben, im Ganzen recht befriedigend. Unter den Solo-Gesängen zum Dumont-Fior in der Partie des Fingal sind uns, besonders durch seinen trefflichen Vortrag, Frl. Veith war gut bei Stimme, ihr Vortrag kann aber etwas dulcis, eine der Dilettantinnen überwachte durch eine bändige Stimme. Die Bläserchöre waren sehr brav, der Frauenchöre nicht immer genau rein, wie denn auch die Stimmung im Orchester das gebildete Ohr nicht befriedigen konnte. In der Composition fanden wir manches Interessante, jedoch auch mehr Langweiliger und Monotones.

Mit Anfang des Jahres hat sich hier unter dem Namen Beethoven-Verein eine musikalische Gesellschaft gebildet, deren Zweck Aufführung von Instrumentalmusik für geneigten Kreise ist. Die Theilnahme an derselben ist sehr regen, es Dirigenten sind die Herren Fr. Wenigmann und Prof. L. Brackell gewählt worden, und wir haben schon einige recht genussreiche Abende in ihr gehabt. — Unsere Cäcilienschule scheint auf ihren Lorbeeren zu schlafen. Neben ihr hat sich ein Handwerkergesangverein gebildet, welcher in der kurzen Zeit seiner Bestehens unter der aufgeweckten und tüchtigen Leitung der Herrn J. Bauer schon recht erfreuliche Fortschritte gemacht hat; die Mitglieder derselben erleichtern aber auch den Dirigenten seine Mühe durch pünktlichen und regelmässigen Besuch an den Uebungen und durch alles, was eine wahrhaft eifrige Theilnahme an der Sache um der Sache willen erheischt.

Solingen, Febr. Am 15. d. feiert der hiesige Männergesang-Verein *Orpheus* das 25jährige Gedächtniss seiner neuen Verlesung durch Entweihung einer herrlichen, aus Beiträgen seiner Mitglieder hervorgegangenen, kostbaren Fahne. Neben derselben ist auch ein Concert-Flügel in Bestellung gegeben, dessen Kosten durch monatliche Beiträge der Mitglieder gedeckt werden. Gewiss ein guter Zeuge der schönen Eintracht und Liebe zur Kunst, welche in gedachtem Vereine herrschen, und die sobald nicht aus ihm weichen mögen.

Crefeld. Am 23. Januar fand das erste Abonnements-Concert unter unserem wackern Direktor C. Wilhelm Lehung statt und brachte uns viel Schönes. Die schwedische Violinspielerin Pritzl A. Henoun spielte eine Fantasie von Artot und Variationen von Kalliwoda mit grosser Fertigkeit und echt künstlerischem seelenvollen Vortrage. Das 43. Psalm von Mendelssohn, Nachtlied von Reinecke, drei geistliche Lieder für eine Altstimme mit Chor von Mendelssohn, Winterlied von Gade, ein Quartett von Dorchum und die Ehre Gottes aus der Natur von Beethoven wurden, die drei letzten von unserer Liedertafel sehr brav ausgeführt.

In den biographischen Notizen über Alb. Lortzing, welche wir in Nr. 21, S. 164 gegeben haben, ist zu berichtigen, dass er nicht 1. J. 1800 zu Weimar, sondern 1. J. 1803 in Berlin geboren ist. Sein erster Versuch in dramatischer Composition war die Operette „Ali Pascha von Janina" v. J. 1824 und 1. J. 1832 der beliebte Liederspiel „Der Pole und sein Kind". — Seine Bescheidenheit ging so weit, dass er auch dem Verleger seiner Oper „Czar und Zimmermann" welche ursprünglich den Titel „die beiden Peter" führte, ganz gemüthlich durrete: „Wenn nur mein Verleger nicht der dritte Peter ist!" — Vor etwa zwei oder drei Jahren versicherte er einem Freunde, dass seine „Emmerich" Oper ihm im Ganzen etwa 1800 Thaler eingebracht hätten! — Am 24. Januar fand sein Leichenbegängniss auf eine höchst feierliche Weise statt. Aber

Was rüttelnst du nun daheim Todten?
Bittest du ihn in Ruhe gebeten?

Charakteristisch für die Zeit — nämlich in Berlin — ist es, dass ein Prediger „Vater" beim christlichen Mahle die Begleitung und Einsegnung der Sargar ablehnte. Herr Prediger Alt übernahm beides auf die bereitwilligste Weise.

Leipzig. Der Corsar von Bloto ist bereits vier Mal gegeben worden. — Im 12. Abonnements-Concerte am 16. dieses wurde eine neue Sinfonie (Nr. 4) in B-dur von Niels W. Gade gemacht, von ungewöhnlich kleinem Umfang jedoch in vier Sätzen: Allegro 2/1, Adagio Es-dur 2/4, Scherzo G-moll 3/4, Sostenuto B-dur 4/4. Die Kritik sprach sich darüber ziemlich übereinstimmend aus: sie schreibt ihr Lieblichkeit, gefälligen und angenehmen Eindruck, viele einzelne Schönheiten u. s. w. zu, aber sie beklagt, dass das nordische Element, das eigenthümliche Colorit der frühern Werke gänzlich fehle. Das mögen sich nun ein Jeder in die gewöhnliche Sprache übersetzen, wo es dann ungefähr so viel heissen wird, als: die neueste Sinfonie Gade's hat uns bei weitem nicht so gefallen als seine früheren. — Als Sängerin glänzte Frau von Stockhausen, die mit einer ausgezeichneten Altstimme einen kunstmässig gebildeten, sehr ausdrucksvollen Vortrag verbindet. Ein junger Violinist, Herr Goenwald, fand grosse Anerkennung.

Ueber das 13. Abonnements-Concert am 24. Januar geht uns folgende Notiz zu: Henry Litolff schenkte gestern wiederholt dem Gewandhaus-Concerte seine erwünschte Mitwirkung und wurde bei seinem Erscheinen vom Publikum mit lebhafter Acclamation empfangen. Er spielte dieses mal zweiter Sinfonie-Concert in B-moll ein Eigenes Werk, das wenn auch weniger gross angelegt, als der dritte, welches wir im achten Concerte hörten, doch nicht minder bedeutend als jenes ist und gleichfalls von entschiedenem Talente zeugt. Das Werk trägt ein dorisches mitunter dithyrambisches Gepräge, die Instrumentation ist durchgängig interessant und originell. Es drängt auch dieses mal die Clavierpartie nach dem Hintergrunde. Man war gestern schon bei weitem vertrauter mit dem Künstler und den Eigenthümlichkeiten seiner Musik, alle Sätze erhielten lieben Beifall. Einen wahren Sturm von Applaus riefen das von Herrn Litolff am Schlusse des ersten Theiles vorgetragenen Scherzo seiner Composition „Souvenir d'Enfance" und „Turpriharo" herauf, der nicht endenwollende Beifall nöthigte ein noch nur Zugabe einem dritten Stücke. Alle drei von denen der erstere voll weicher Lieblichkeit und Anmuth, das zweite höchst pikant in Sextengängen sich bewegend, der dritte eine frappanter Schwierigkeit wurden mit glänzendster Bravour und bewunderungswürdiger Ausdauer vorgetragen. Frau von Stockhausen sang zum Arien, die eine zur „Idomeneo" von Mozart, die andere zur „Il Crociato" von Meyerbeer, beide mit vielem Gelingen und grossem Beifalle, die Wahl der Stücke war keine ganz glückliche, da man gewisse Bedenken ihnen nach durch den mehr trefflichen Vortrag nicht zu nehmen war. Die vollendet ausgeführten Orchesterwerke waren Gounod's „Die Walpurgisnacht" von Berlioz, „Die Weihnachtsphe" von Berlioz, zum Beginn des Concerts, und Sinfonie in C-moll von Beethoven, zum Schluss desselben.

Mannheim. Hier wird endlich das Standbild C. M. von Weber's in Angriff genommen, wozu seit Jahren unterzeichnet und gesammelt worden ist.

Wien, den 13. Jan. Fräulein Emma Steinbach trat in die Reihe unserer besten Klavierspielerinnen. Ihr zweites Concert erwarb ihr grossen Beifall, sie wurde nach dem Vortrage jeder Musikstücke gerufen. Das Spitze des Programms bildete Beethoven's F-moll-Sonate, für die moderne Suite der Pianofortemusik war Thalberg's Don Pasquale-Fantasie, Bullach's Romanza varié, Ciel Mayer's Concert-Etüde gewählt.

Lückenbüsser.

Der grosse T. U. hat trotz der gründlichen Heimleuchtung die ihm in diesen Blättern geworden, doch nicht zu Hause dirigirt und schnellt in der Leipziger neuen Zeitschrift Musik drin und wenn uns dem Hinterhalt einige Kirschkerne nach dem Rhein! Wir gönnen ihm das Vergnügen, auch versuchen wir gern, da es ihm wohl nie widerfahren mit sich in seinen eigenen Ideen mit denen eines denkenden und schaffenden Dichters (wie z. B. R. Wagner's) zu begegnen, dass er so etwas auch bei andern Leuten unbegreiflich findet. Um aber in einzelnen Ansichten mit einem Musikphilosophen einig, im Ganzen dennoch verschiedener Meinung sein zu können, dazu ist freilich ein selbstständiges Urtheil erforderlich, und das ist wiederum bei einem Nachtreter, der der Stimme nur von einem Bannerherrn so Lehn trägt, keineswegs zu suchen. Aus diesen Gründen und da sich besagter T. U. in lobenswerther Zerknirschung selbst einen „eisenden Wurm" nennt, wird es uns Niemand verargen, wenn wir das wurmstichige Holz, in welchem er sein bohrendes Hasein führt, nicht weiter in behobeln gewinnen und

H. Mud.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von H. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 33. **Cöln**, den 15 Februar 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Sinfonien.

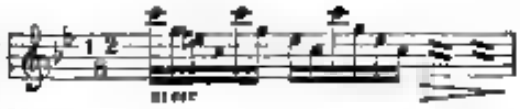
(Fortsetzung. S. Nr. 28 u. 29.)

IV. (Schluss.) Wir haben im Abschnitt IV. (Nr. 29) zuletzt über das *Crescendo* mit folgendem *Diminuendo* in so fern es einen einzelnen Ton betraf, gesprochen. Wir gehen nun zu denjenigen Stellen über, in welchen diese Vortragsart auf einem oder zwei Tacte, und auf eine Reihe von Tacten, auf eine ganze Periode angewendet ist.

Der erstere Fall ist in allen Sätzen von langsamem Zeitmaasse häufig und die Ausführung nicht eben schwierig. Z. B. in der V. Sinfonie im *Andante* nach der Fermate in der Solostelle der Flöte, Oboe und der beiden Clarinetten.

Ferner in der *Sinf. Pastorale* im *Andante* S. 62.

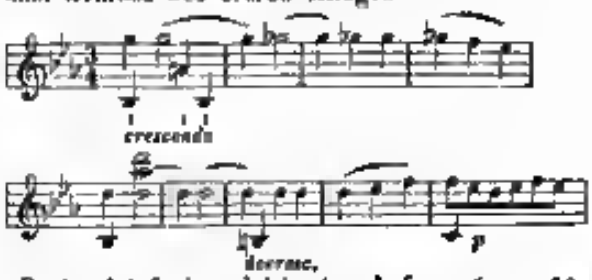
S. 67



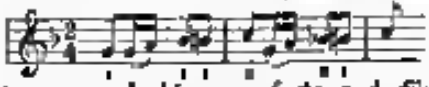
und S. 95

Dazu in der *Eroica* im *Poco Andante* des letzten Satzes zwei Mal in den elf Tacten vor Eintritt des *Presto*, die Hauptnoten dabei ist, das *crescendo* nicht bis zum *forte* anwachsen zu lassen und das *diminuendo* nicht auf der ersten Note, nicht wie hier das Abnahmungszeichen anfängt, gleich mit einem förmlichen piano zu beginnen, wie man es anweilen ausführen hört. Durch diesen Fehler fallen diese und ähnliche Stellen in die Analogie derjenigen, die wir unter Abschnitt I. S. 213 zusammengestellt haben, welche aber durchaus verschieden von den hier angegebenen sind.

Schwieriger wird der Ausdruck für das Orchester da, wo ganze Reihen von Tacten, Perioden oder längere Melodien das *crescendo* und *diminuendo* verlangen. Beispiele geben die *Eroica*, etwa 70 Tacte vor dem Schluss des ersten Allegro.



Die Pastoralsinfonie giebt im Anfang (vom 10. Takte an) bei der Wiederholung der Figur:

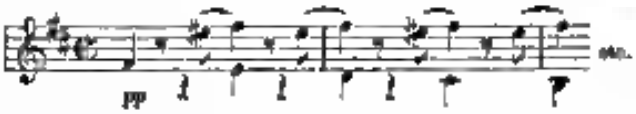


fünf Tacte *crescendo* bis zum *forte* und fünf Tacte *diminuendo* bis zum *pianissimo*. Der umgekehrte Ausdruck, ein seltnerer Fall, kommt S. 35 der Partitur mit derselben Figur vor, nämlich vier Tacte *diminuendo* bis zum *pp* und von diesem vier Tacte *crescendo* zum *ff* beim Eintritt des Hauptthemas.

Das *Allegretto* der VII Sinfonie bildet von da an, wo die erste Violine mit dem Hauptthema und die zweite mit dem Nebenthema einsetzt, fünfzig Tacte lang bis zum Eintritt des *A dur* ein zusammenhängendes *Crescendo* und *Diminuendo*, das in dem *ff*, mit welchem die ersten Violinen das zweite und sämmtliche Blasinstrumente das erste Thema aufnehmen, seinen Gipfelpunct hat. Hier, wie freilich überhaupt, ist die kunstgerechte Ausführung des *Diminuendo* um schwieriger, zumal da es bis zum wirklichen *piano* sich auf acht Tacte vertheilt und von allen Instrumenten, Trompeten und Pauken nicht ausgenommen, dargestellt werden muss, wobei die abgebrochenen Triolenfiguren der Bratschen, Celli und Bässe die vollkommene Uebereinstimmung Aller im allmäligen Schwinden der Tonstärke noch besonders erschweren. Vor allem muss auf den eigentlichen Uebergang vom *crescendo* zum *diminuendo* sorgfältiger geachtet werden, das Hinauf- und das Herabsteigen geht über eine sanfte Anhöhe, die sich unter demselben Winkel senkt, unter welchem sie steigt; jeder Ruck, auch der unbedeutendste, der beim Eintritt des *diminuendo* hörbar wird, ist ein grosser Fehler. Uebrigens hat auch der gleichmässig anschwellende Ausdruck des *crescendo* in langer Ausdehnung, wie oben hier in der VII. Sinfonie 24 Tacte hindurch, und z. B. in der Ouvertüre zur Vestalin von Spontini 18 Tacte lang, seine Schwierigkeit. Weitere Beispiele über das *crescendo* und *diminuendo* ganzer Reihen anzuführen (in der IX. Sinfonie sind sie häufig) ist überflüssig, da die Sache für den Ausdruck überall dieselbe bleibt.

V. Eine andere Eigenthümlichkeit der Ausdrucksart bei Beethoven bietet das *sempre piano* oder *sempre pianissimo* dar, welches lange Perioden, ja ganze Theile eines Musikstücks trifft, diese müssen alsdann ohne alle Schattirung in immer gleicher Tonschwäche vorgetragen werden. Es kommt hierbei vorzüglich darauf an, die Neigung zum *crescendo*, welche sich fast unwillkürlich einstellt, zu unterdrücken und auch nicht die geringste Steigerung der Tonstärke aufkommen zu lassen. In allen Sinfonien Beethoven's, von der ersten bis zur neunten, ist diese Vortragsweise in weit ausgedehnterem Maasse, als bei Haydn und Mozart und auch in ganz anderem Character als bei diesen, angewendet. Sie kömmt in der Regel nur in Sätzen von schnellem oder wenigstens mässig bewegtem Tempo vor. Es gehören hieher:

In der I. Sinfonie vom *Trio* des Menuetto in *C-dur* der erste Theil und die grössere Hälfte des zweiten, wo besonders die Violinen, weil ihre Figuren zwei Tacte lang aufeinander folgende Tonleiter haben, sich vor dem *crescendo* in Acht nehmen müssen — In der II. Sinfonie im letzten Satz S. 140 der Partitur, zwar nur 12 Tacte lang, aber häufig falsch vorgetragen, weil die ähnliche Stelle S. 121 ein *crescendo* hat, das aber hier durchaus nicht statt finden darf. Ebenso nach den zwei Fermaten S. 151:



wo das *pianissimo*, nachdem es 12 Tacte sich ganz gleich geblieben, in den folgenden 14 Tacten zum leisesten Hauch wird.

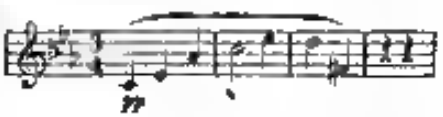
Am meisten characteristisch und zum ersten Male in solcher Ausdehnung angewendet, erscheint das *sempre piano* in dem *Scherzo* der III. Sinfonie, der *Eroica*, wo es über 90 Tacte lang anhält und von einer wunderbaren Wirkung ist. Auch die einzelnen Einsätze der halben Noten im zweiten Theil

sind nur eben zu markiren, aber ja nicht *sforzando* zu spielen. — Bei dieser Gelegenheit wollen wir die Herren Harmonisten darauf aufmerksam machen, die letzte Note ihres dreistimmigen Satzes im Trio (den *B dur* Accord und in der zweiten Phrase das *es*) doch ja ganz kurz abzustossen, weil das Nachklingen dieses Schlusstones in den unmittelbar darauf folgenden hinzugenommenen Accord eine sehr unangenehme Dissonanz gibt.

In der IV. Sinfonie gehört im ersten Allegro die so schöne Einleitung zur Wiederaufnahme des Hauptthemas im zweiten Theil hinter, von S. 38 bis 45 der Partitur (Simrock), 56 Tacte lang, wobei besonders der 14 Tacte lang im sich gleichbleibenden *pianissimo* schaltende Pacheowichel eine herrliche Wirkung macht. — Ferner der zweite Theil des *Menuetto* S. 105 bis 107 und im Finale zu Anfang nach den drei *forte* Accorden im dritten und vierten Takt die 15 folgenden Tacte, wo besonders beim Einsetzen der Bratschen kein *crescendo* hörbar werden darf.

In der V. Sinfonie fällt die ganze sechzehnte Wiederholung des ersten Satzes vom *Scherzo* in *pizzicato*, 80 Tacte lang, und unmittelbar darauf folgend die 42 Tacte der Einleitung zum Finale dem

sempre p und *pp* anhalten. Nehmen wir hierzu noch die bloss durch eine Fermate von diesem *pizzicato* getrennten vorhergehenden 46 Takte *pp* (die Wiederholung des zweiten Theils des Trios), so haben wir eine ununterbrochene Reihe von 162 Tonen von einem gleichmässigen *piano* ohne alle Schattirung, nur dass das *pp* beim Eintritt der Pauke zum *ppp* wird — eine Aufgabe der Ausführung für das Orchester, die den Spielern selbst anfangs langweilig vorkam, denn so etwas war freilich noch nie dagewesen, bis ihnen die wundervolle Wirkung durchsah, durch das endliche Dreimalschlagen des *C-dur* Jubels klar wurde. Je einförmiger diese ganze Stelle vorgetragen wird, desto wirksamer ist sie; das Solo-Fagott muss so gleichgültig wie möglich seine kurz abgestossenen Töne in die Welt schicken, es darf höchstens einen Schreck darüber bekommen, dass ihm der Ton, wenn auch noch so leise, durch wirklich entwischt ist. Ebenso sorglos müssen die *pizzicati* der Violinen und der Celli dahin hüpfen, keine Note darf sich unterstehen, eine Rolle spielen zu wollen, selbst die geringste Koketterie ist der einzelnen untersagt. Überhaupt ist hier von eigentlichen Tönen von Fleisch und Bein gar nicht die Rede, es sind nur die musikalischen Geister der Töne, die wie Irrlichter umherflattern, bis sie mit dem *Ab* des Contrabasses, der bis jetzt schweigend ihrem neulosen Treiben zugesehen, alle mit einander auf einmal verschwinden, und dann während des gehaltenen einförmig fortsummenden *Ab* und *c* nur das leise Klopfen der Pauke noch einen schwachen Pulsschlag von Leben in dieser scheinbaren Einöde verräth. Endlich wagen die Violinen sich wieder aus dem nächtlichen Dunkel herauszuwinden, zaghaft versuchen sie den Anklang an das alte Thema



aber schnell brechen sie ab, sie fühlen, dass sie auf falschem Wege sind, das Alte ist in Nacht und Nebel begraben, nun ringen sie nach Neuem, sie steigen immer höher, um eine Aussicht zu gewinnen, aber furchtsam und bange, denn das unheimliche *c* nimmt immer noch fort, erst als sie das hohe *f* erreichen, schwillt ihr Muth, die Nebel verschwinden, in ihr *crescendo*, das nun erst beginnt, stimmen alle Saiten und erhallen nach einander auch der harmonische Chor der Blasinstrumente ein, bis mit dem Ausstrahlen des *C-dur* die lebhaftesten Tongemälde wieder erscheinen, so voll von Mark und strotzender Lebenskraft, wie sie noch nicht dagewesen. — Bewundernd schauen wir zu einem Geiste empor, der solcher Auflammungen fähig war und sie mit so einfachen Mitteln zu verwirklichen wusste.

(Fortsetzung folgt.)

Mehrstimmige Gesänge für Männerstimmen.

a. Solo-Quartette für vier Männerstimmen. Zweites und drittes Heft. Neun Compositionen von Otto Claudius. Op. 25. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser.

Obschon diese neun Lieder in einer Sammlung von Solo-Quartetten abgedruckt erscheinen, so können doch vier davon, wie der Componist bemerkt, auch im Chore gesungen werden. Das erste Lied in diesem Hefte, in der fortlaufenden Nummer der Sammlung von Solo-Quartetten als Nr. 6 bezeichnet, „Sehnsuchtsthränen" hat eine anhebende Melodie, auch sind die Modulationen zu unstät, man wird keiner einzigen Tonart, selbst nicht der Hauptonart froh. In dem folgenden Liede Nr. 7 „Begegnung" wechselt sehr häufig die Takteintheilung zwischen $^2/_4$ und $^3/_4$ Takt. Obgleich bei gutem Vortrage vielleicht dieser Taktwechsel an sich nicht mehr störend einwirken wird, so können wir doch die Nothwendigkeit eines solchen Mittels bei dem unerschöpflichen Reichthum, den uns die musikalische Musik innerhalb regelmässig eingetheilter Takte bietet, nicht zugeben. Wozu überhaupt bei solchen kleinen Liedern, wo es doch in der Regel nur die Einheit einer Empfindung unbekommt, diese Zerrissenheit in der Form, zu welcher man nirgendwo eine genügende Veranlassung entdeckt? Sollte die lose Laune hier Willkür etwa original sein? Ei, so wäre es am Ende noch origineller gar keine Takteintheilung mehr zu gebrauchen. Störend wirken auch die langen Pausen, während der Text einen Sturm der Gefühle ausdrückt, der immer vorwärts drängt. Sonst ist dies Lied allerdings weit bedeutender als das erste. Nr. 8. „Liebeshelmuth." Ein gemüthliches Lied, dessen Wirkung jedoch so etwas dadurch geschwächt wird, dass bei seiner dreitheiligen Form, der zweite Theil in der Tonart der Unterquinte steht (der erste Theil ist zu kurz für diese Modulation), eine Bemerkung, die auch auf Nr. 6 ihre Anwendung

Digitized by Google

findet. Auch finden sich einige Härten in der Stimmenführung, z. B. im 6. und 23. Takte im 2. Tenor, ferner der harmonische Querstand im 15. Takte zwischen dem 1. und 2. Bass.

Nr. 9. „Reinelind" hat die bei Nr. 7 gerügten metrischen Mängel in erhöhtem Maasse. Ohne dass der Text irgend eine Veranlassung darbietet, folgt immer einem Takt $^6/_8$ ein Takt $^3/_4$, was für das Gefühl weit unangenehmer ist, als der früher erwähnte Wechsel zwischen $^6/_8$ und $^9/_8$. Die geschmacklose in jeder Hinsicht kinglische Modulation auch *A-mol* bei den Worten „recht lustig nach vor allem" bricht über dies Lied vollends den Stab. — Dagegen können wir uns an Nr. 10 „Warnung vor dem Wasser" erfrischen: es ist ein recht hübsches Trinklied, das angenehm auszuführen ist und seine humoristische Wirkung gewiss nie verfehlen wird. Es gehört zum Besten, was die Sammlung bietet.

Nr. 11. „Kein Tropflein mehr im Becher" schliesst sich dem vorigen im Charakter und Werthe an; die meiste Wirkung wird es bei leichtem und lebhaftem Vortrage machen. Die bisfoss Aergernisse könnte man an den Sextensprüngen aufwärts auf kurzen Sylben Takt 14 u. 15 im ersten Tenor nehmen.

Nr. 12. „Es fliegt manch Vöglein". Der Componist hat sich bestrebt, den Volkston, welcher vom Dichter in diesem Lied gelegt ist, getreu wieder zu geben, und man kann das Lied sicht besser loben, als wenn man anerkennt, dass ihm dies recht gut gelungen ist. (Die bei Nr. 8 gerügte Stimmführung im 2. Tenor findet sich auch hier Takt 14 und 26 wieder.) — In der folgenden Nr. 13 „Herr Schmied" ist der Volkston nicht so richtig getroffen, auch ist die Dehnung der letzten Sylbe in den Worten „Rosslein" und „Schlüsselein" Takt 6 und 12 nicht weniger als lobenswerth.

Nr. 14. „Tirolerinnenlied" ist wieder recht gelungen und wird sich in seiner gemüthlichen Frohlichkeit gewiss recht viele Freunde erwerben. Zu wünschen wäre, dass Stimmenführungen wie die der vorletzten Takt des zweiten Tenors zeigt nicht vorkämen. Nr. 10, 11, 12, 14 sind auch im Chor zu singen und dieses sind gerade die besten und einfachsten Lieder; sie werden das Heftchen allen Männerchören empfehlen.

b. Vier Lieder für vierstimmigen Männergesang von Carl Richter. Op. 3. Berlin, bei W. Damköhler.

Die Lieder zeigen, dass der Componist, nach der Opuszahl zu urtheilen, ein junger Mann, melodische Anlagen hat und nicht ohne Gefühl für Rhythmus ist. Jedoch ist die genaue Eintheilung der Melodien in immer wiederkehrende Rhythmen von 2 oder 4 Takten so einförmig, und es wurde gerathen sein, bei künftigen Arbeiten die Mittelstimmen und den Grundbass sowohl rhythmisch als melodisch mehr auszubilden und selbstständiger zu behandeln. Die schwachere Seite dieser Lieder ist der Mangel an Modulation. Das erste Lied „Mein Lieb" ist ziemlich melodisch gehalten, was ihm sehr zu gut kommt, da die Harmonie an Monotonie leidet, welche namentlich auch durch die häufigen Cadenzen in *B* herbeigeführt wird. — Warum der Componist das Trinklied Nr. 2 in *Mol* aufsagen lässt, und „Bier und Rum" als „Stern und Mond" und „rothen Wein" als „Sonne" so klagend feiert, ist nicht wohl zu begreifen. Dieses Lied modulirt etwas mehr als das vorige, doch leidet es auch an Monotonie durch Wiederholungen, z. B. der Noten auf die Worte „drum Wirthin macht die Zeche", die man in jeder Strophe dreimal nach einander und noch ein viertes Mal mit einer geringen Aenderung zu hören bekommt. — Nr. 3. „Der Hochlandkoabe". Auch dieses Lied modulirt wenig, doch schadet ihm dieses nicht viel bei dem nationalen Anstrich, den ihm der Componist gegeben hat. Störend sind die beiden Fermaten in der zweiten Strophe nach den Worten „schmuckes Mädchen, Muerlandmädchen", welche von dem folgenden schon genugsam durch *p* und *f* getrennt sind. Wir hatten gewünscht, dass die 2. Strophe in *H-mol* schlösse; die Stelle „Die Sonne geht hinterworts" würde dann viel kräftiger hervortreten. Nr. 4. „Mein Herz ist im Hochland". Dies Lied wird eine gute Wirkung nicht verfehlen, besonders in seinem *Dur*-Satz, während der Mittelsatz in *Mol* auch etwas monoton ist. — Im Ganzen berechtigen diese Lieder als ein *Opus 3* zu guten Hoffnungen, und da ihr Vortrag keines grosses Stimmumfang erfordert, so sind sie auch wegen ihrer leichten Ausführbarkeit angehenden Quartettsängern und Männerchören zu empfehlen.

D.

Nekrolog.

Karl Möser.

Karl Möser, in früherer Zeit einer der berühmtesten Violinspieler Deutschlands, ist am 27. Januar, 77 Jahre alt, zu Berlin verstorben. Er war am 24. Januar 1774 in eben dieser Stadt geboren. Sein Vater, selbst Musiker und damals Stabstrompeter

beim Ziethenschen Husarenregiment, wurde das erste Lehren des Knaben, dessen auffallende musikalische Anlagen sich schon sehr früh entwickelten, so dass er zu der Zahl der musikalischen Wunderkinder gerechnet wurde. In seinem achten Jahre spielte Karl zum ersten Male öffentlich. Er erregte allgemeines Aufsehen und nach einigen Jahren nahm sich des Königs Friedrich Wilhelm II, den selbst ausübender Musiker war (er spielte bekanntlich Violoncello) seiner an. Der fünfzehnjährige Moser wurde auf Empfehlung seines hohen Gönners in der Hofcapelle des Markgrafen von Schwedt angestellt. Nach dem Tode des Markgrafen verlor er diese Stelle und kam rasch Berlin zurück, wo er anfangs einen schweren Stand hatte. Zu seinem Glück gewann er die Zuneigung eines französischen Barons, welcher in Berlin lebte, dieser unterstützte ihn anfangs durch Ferm von Honorar für Unterrichtsstunden sehr grossmüthig und brachte ihn auch bei Hofe wieder in Erinnerung, wo man ihn vergessen hatte. Er wurde bei der königlichen Capelle angestellt und erhielt auf Befehl des Königs durch besonderen Unterricht von dem Concertmeister Haake.

Mörsr war fleissig und liess sich, wiewohl er das gesellige Leben mit allen seinen Zerstreuungen liebte, weder durch diese, noch durch die Gunst der Frauen, die dem schönen jungen Manne in dem damals sehr leichtsinnigen Berlin nur zu bald lächelte, von dem Kunst abtrünnig machen. Indess zerwirkelte ihn doch seine Lebenslust und seine Neigung zu Abenteuern *à la Don Giovanni* in manche Verlegenheiten, und als gar ein vertrauter Verkehrsmann des Künstlers mit der Gräfin von der Mark, der natürlichen Tochter des Königs, dieserm entdeckt wurde, musste der gefährliche Virtuose Berlin verlassen. Er wurde verbannt, jedoch nicht nach Sibirien, sondern nur aus den preussischen Staaten, und kaufte mit beiden Ducaten Reisegeld, die ihm das gnädige Vater der Gräfin anweisen liess, einen Aufenthalt im Auslande wählen.

Es gereichte ihm zum Heil. Er ging nach Hamburg und traute dort Fränzl, Viotti und Rode kennen, die drei berühmtesten Violinisten ihrer Zeit. Namentlich nach Viotti und Rode bildete er sein Spiel um, so dass er selbst von sich sagte, er sei erst in Hamburg ein Künstler geworden. Etwa drei Monate war während dieses Umbildungsprocess, aus welchem er als ein geschulter Nachahmer seiner Lehrer hervorging. Er gab in den nächsten Jahren mit grossem Erfolg Concerte in Hamburg, Christiania und Stockholm, ging auch nach London, wo er jedoch zu ungünstiger Jahreszeit eintraf und nur den Gewinn von dieser Reise davontrug, dass Salomon, der bekannte Unternehmer der grossen Nationalconcerte, für welche Haydn seine zwölf grossen Sinfonien schrieb, ihn hatten lernte und ihm für die nächste Concertzeit eine Mitwirkung gegen 200 Guineen Honorar anbot. Allein Mörsr, der nach Stockholm zurückgekehrt war, vergass über die schönen schwarzen Augen einer italienischen Sängerin Salomon und die Guineen und blieb fürs erste in Schweden.

Nach Friedrich Wilhelm's II Tode (1797) eilte er wieder in die Heimath zurück, die ihm wie Jedem, der sie gezwungen meiden muss, doppelt lieb geworden war. Er wurde in Berlin sehr gut aufgenommen und gehörte von nun an zu jenem geistreichen musikalischen Kreise, welchen der geniale Prinz Louis Ferdinand um sich versammelte, und in welchem die Kunst als die höchste Würze des Lebens und die Liebe als ihre Schöpferin galt. Es war dies die Zeit, in der auch Dussek und Hummel in Berlin mit dem Prinzen befreundet lebten, und dieser seine tief gefühlten Compositionen für das Clavier entwarf. Im J. 1804 machte Mörsr eine Reise nach Wien, wo Haydn's und Beethoven's Bekanntschaft ihn begeisterte, diese Meister aber von seinem herrlichen Vortrag ihrer Quartette hingerissen wurden. Es ist ein Beweis für Moser's Talent und für seine musikalische Bildung, dass er namentlich die Beethoven'schen Quartette Op. 18, welche damals erst vor 2—3 Jahren herausgekommen waren und anfangs von wenige nähige Dilettanten fanden, so trefflich auffasste und wiedergab.

Der Krieg von 1806 und der unglückliche Tod des Prinzen Louis zerriss auch für Mörsr alle die schönen Lebensverhältnisse in Berlin. Er ging nach Warschau und von da nach Petersburg. Allerdings hatte er in seiner Kunst eine nicht versiegende Hülfsquelle, fand auch in dem anziehenden Umgang mit Baillot und Lafont in Petersburg einigen Ersatz für die verlassenen musikalischen Kreise in Berlin, allein dennoch zog er ihn unwiderstehlich immer dahin zurück, und sobald die Verhältnisse des neuen Preussens sich etwas geordnet hatten, kehrte er ins Vaterland zurück und wurde im J. 1811 vom Berliner Publicum mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen. Er erhielt die Stelle eines Concertmeisters in der königlichen Capelle. Von nun an verliess er Berlin nicht wieder (nur einmal machte er in späteren Jahren eine Reise nach Paris), wurde 1825 zum Musikdirector ernannt und

Digitized by Google

erhielt bei der Feier seines fünfzigjährigen Dienstjubiläums im J. 1841 den Titel eines k. Capellmeisters. Seitdem hatte er von allen Geschäften zurückgezogen und hatte die grosse Freude, seinen ehemaligen Ruhm in seinem talentvollen Sohne, dessen Lehrer er war, wieder aufblühen und noch weit glänzender strahlen zu sehen.

Als Violinspieler war Karl Möser der letzte und tüchtigste Vertreter der Viotti'schen und Rode'schen Schule, jedoch kann man ihn nicht zu den Violinisten *ersten* Ranges rechnen. Er war nicht eigentlich schöpferisch, zeichnete sich aber vielleicht eben deswegen durch ein ganz vorzügliches Talent der Auffassung jeglicher Gattung und jedes Stils aus. Sein Spiel war rein, melodiös und stets voll Anmuth, aber es fehlte ihm die Tiefe und Fülle den Idealen, sein Vortrag war pikant und offenbarte eine Vereinigung von Zweckmässigkeit und Keckheit, aber das Genialartige war ihm, wenigstens im Concertspiel, fremd. Quartette von ihm aufführen zu hören, namentlich Haydn'sche und Beethoven'sche, war ein wahrer Kunstgenuss. Als Componist war er unbedeutend: einige Pretonnisen und Salonnaisen älteren Stils hatten zu ihrer Zeit eine gewisse Vogue, jetzt sind sie verschollen. Als Dirigent war er gut, und das grösste Verdienst erwarb er sich um die Berliner Musikzustände durch die erste Gründung öffentlicher Quartett-Unterhaltungen, aus denen später die sogenannten Sinfonie-Soiréen, anfangs ebenfalls noch unter seiner Leitung hervorgingen. *L. B.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

*** Cöln. Frau Kühnemeister-Budersdorff sang am Sonntag die Isabella in „Robert der Teufel" und empfing wie früher rauschenden Beifall. — Mittwoch sang diese Künstlerin die Susanne in „Figaro's Hochzeit" mit demselben Erfolge. — An demselben Abende fand das zweite Concert des Männer-Gesang-Vereins statt, in welchem die Schwestern Fräl. Amalie Hermann hier zum ersten Male spielte und zwar ein Solo für die Violine von Kalliwoda und eine Fantasie für Clavier von Rosellen. Die Fertigkeit auf beiden Instrumenten ist, wenn auch keine ausserordentliche, doch eine ziemlich bedeutende zu nennen, der Ton der Geige ist zu schwach, weshalb wir Frl. H. rathen, sich eine von stärkerem Tone zu verschaffen; der Anschlag auf dem Piano ist sehr schön. — Frau von Marx obgleich unwohl, sang zum Vortheil für den Männer-Gesang-Verein, dessen Ehrenmitglied sie ist, drei Lieder von Kreutzer, Proch und Kücken und „Die Lerche" von Hiller mit Begleitung des Chors und unter anhaltendem Beifalle des zahlreichen Publicums. Der Männer-Gesang-Verein sang Quartette von Otto Kücken, Mendelssohn und Zöllner vor und bewies auf's Neue die hohe Vollendung seiner Leistungen. Wir werden später Gelegenheit haben, über diesen Verein mehr zu sagen.

*** Bonn. Am Montag den 10. d. M. wurde uns der Genuss zu Theil, Frau Kühnemeister-Budersdorff mit der hiesigen Bühne, welche gemeinschaftlich mit der kölnischen unter der Direction der Herrn Löwe steht, in der Rolle der *Donna Anna* in Mozart's Don Juan zu bewundern. Der hervorstechende Moment ihrer Darstellung war die Scene, in welcher bei ihr auf einmal die Ueberzeugung aufdämmert: „Er ist der Mörder meines Vaters!" — dann die darauf folgende Erzählung im Recitativ und die gewaltige Arie: „Ich kenne den Verräther." Am Schlusse derselben wurde der Künstlerin gerufen und mit Trompeten und Pauken und dem Beifallsruf aller wahren Kunstfreunde empfangen. Im Uebrigen war die Aufführung sehr mangelhaft. Don Juan hätte, im Gesang zu gewissenlos wie zu seinen Grundzügen, Don Ottavio würdig der Sympathie d. h. sei deutlich der Mitleidr. Leporello und Zerline (wiewohl etwas besser) noch zu erträgliches. Und Elvira? Bei ihrem Erscheinen konnten wir nicht begreifen, wie Don Juan diesen Kleine verlassen, aber bei ihrem Gesange eben so wenig, wie neuen Parterre-Publikum zu hervorrufen konnte! In der Arie zur Er „Mich verlässt der Undankbare" fehlte ein drei Mal in dem Quartett zum *B.* der Frage zu, dem Terzett zur *A* ebenfalls — was thun? unsere Dunnerdhun (??) jubelten im Herzen und bewarfen sie mit Blumensträussen, von denen ein grosser Theil im Orchester fiel und dort unter die unbarmherzigen Füsse der Musiker gerieth. Es ist doch wahr schlimm um eine Universität, die keine zum die Kunst würdigen und die keine Sitte, welche zu verabredeten Ovationen den rechten Zeitpunkt zum geeigneten Garte gegenüber zu wählen weiss!

Wien, den 23. Juni. Die Geschwister Dulcken geben in Pesth Concerte und gefallen sehr, nur wiederholt man der Pianistin Unterer Gefühl, während ihre Technik und der Vortrag Klavierspielen Muth das Publikum zu rauschendem Beifall und wiederholtem Hervorruf hinreisst. — Ein Violinspieler Lauh naht sich immer mehr zu den Hof einer hervorragenden Virtuosen. Bei seinem letzten Auftreten spielte er das Violinconcert von Mendelssohn, Molique's Schweizerlieder und Ernst's Othello-Phantasie. Die Bravourgattung mag ihm offenbar am meisten zu, weshalb denn auch der Vortrag des letzten Musikstücks der Beifallswürdigste war.

Sehr erfreulich wird allen Musikern die Nachricht sein, dass die berühmte Gesellschaft der Musikfreunde dem Unternehmenden Bürgerstande nicht, wie man befürchtete, zu Grabe gehen wird, sondern im Gegentheil so unter Thätigkeit erwacht ist. Allerdings war die Leitung so wie die Thätigkeit in den letzten Jahren sehr wenig anregend, das Institut hat leichtbar an Altersschwäche, nach mögen die politischen Verhältnisse nachtheilig eingewirkt haben. Wenn man noch bemerkt, welche Verdienste sich diese Gesellschaft um die Tonkunst erworben hat, wenn es die Meisterwerke Haydns, Mozarts und Beethovens in den grossartigsten Aufführungen dem Publikum vorführte und eine Menge von aufkeimenden Talenten unterstützte, wenn man weiss, dass ihre musikalische Bibliothek eine der reichsten, ihre Instrumentensammlung aus allen Jahrhunderten wohl einzig in ihrer Art ist, so wird man sich kaum zu hören, dass durchaus zu Auflösung derselben nicht zu denken ist, sondern dass die Intate Generalversammlung einen Ausschuss ernannt hat, um die Statuten von neuem durchzusehen und den Vereinsorganen zu gestalten. Thätige Sachkenner sind in diesem Ausschuss gewählt, der Entwurf der neuen Einrichtung ist bereits

Digitized by Google

fertig und wird in einer dritten Versammlung erörtert und zum Beschluss gebracht werden. So haben wir denn die sichere Aussicht, dass jenes herrliche Eigenthum nicht zersplittert werden und die Wirksamkeit der Gesellschaft mit neuem Eifer wieder beginnen werde.

Stuttgart. Am 1. Januar veranstalteten der hiesige Liederkranz eine Gedächtnisfeier für den am 14. Dec. 1849 in Riga verstorbenen Conradin Kreutzer, mit welcher eine Sammlung zur Unterstützung der Wittwe verbunden war. Auf F. Franker's Gedicht, welches bei dieser Gelegenheit gesprochen wurde, theilen wir nach dem Morgenblatt (Nr. 11) den Schlussvers mit:

Vernimmst du ihn mit seinem Leben,
So frisch wie erster Frühlingstag
Dir wie mit einem Jahr begraben?
Vernimmst du seines Herzens Schlag?

Ihn, dem der Töne Erzt und Mitte
So lang deutsch vom Bundes Ross,
Umringt vom heuschen Gefilde
Wie in Grundau Kurenschlum
Ihn, der der Sinnenvollsten einzig
Dem Wort des treuesten Liedersandes
So wahr, so dauerwandt, wie deiner,
Geheimnisvoll in die Macht des Tons

Der durch sein Lied die armen Herzen
Ein Lenke mählig, so hinnlisch weicht,
Engeistert singt vom Vaterlande
So oft bedroht, so oft befreit
Der mit der „Siegesbotschaft" Zuge
Die „Welle über'm Rhein" durchbricht,
Und jauchzt im „Aar- und Schwanenlied"
„Der Herr verlässt die Seinen nicht" —

Du, der vom Tal, hat „Wien und Quelle"
Mit Lieder sang vom Berg empor
Und zu dem Glöckleins der Kapelle
Den „schauerlichen Leichenchor," —
Du Sänger, Herzensgabe,
Der ungend rief „gelassen im Thal"
Auch du bist dort „gebracht zu Grabe"
Und „der Gesang sang nun dort einmal",

Doch Ihr deinem Leichenhügel
Ging auf ein neuer „Tag des Herrn"
Unsterblich rauschet mit lichtem Flügel
Dein Genius auf unserm Stern,
Und Tausende kam du gefunden,
Die deinem Liede angewandt,
So jung als wir dich empfunden,
So liebend, als wir dich erkannt!

Eisenach, den 5. Februar.

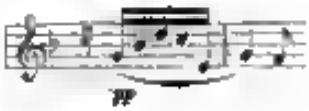
Wir haben dieses Winter Musik die Hölle und die Fülle und darunter manches Gute, je Vortrefflichs, aber auch viel Mittelmässiges. Es waren grossen Theater liegen in der Regel auf einander zu Streit, nämlich die französische Oper, welche im königlichen Theater, und die italienische, die im Theater der Circus spielt. Wenn ich sage im Streit, so meine ich dass sie sich um das Publicum streiten, gegen die Journalisten sind sie aber einig, mit diesen haben sie einen Kampf auf Leben und Tod begonnen. Denken Sie sich die Empörung unter den Zeitungsredacteuren und den Theaterrecensenten, als *officiös* als einem Morgen die grossen Ankündigungen beider Theater an allen Strassenecken am Schlusse nicht etwa eine Kriegserklärung gegen diese Herren enthielten, sondern eine förmliche Eröffnung der Feindseligkeiten mit Geschütz von so schweren Kaliber, dass es auf nichts geringeres abgesehen war als die ästhetisch-kritische Presse von Erfurt zu vernichten und auf dem nächsten Theaterbällchen durchen zu lassen: *elle a cessé d'exister!* Und es war beabsichtigt so sich? Es Dresdenen klagten die Kritiker der Oberrituben Aarpräche auf freien Eintritt u. s. w. an, warfen ihnen Parteilichkeit, Ungerechtigkeit und alles möglichen vor und verkündeten der Welt, dass sie diesen Tyrannen der öffentlichen Meinung stürzen wollten. Eine grosse Massregel folgte diesem hitzenden Manifest — sämmtliche Logen der Journalisten wurden ihnen verschlossen, ein freies Entrée mit Ihnen Mühe verwagt. Ja, die wildgewordenen Theaterlöwen mässigten sich so wenig in ihren Ausdrücken, dass einige Redacteuren sie wegen Verleumdung gerichtlich belegt haben. Die Vertreter der gesammten kritischen Presse kamen und zusammen grossen Debatten, endlich den Beschluss, das ganze Gewicht des passiven Widerstandes, über dessen allgemeine Mode man Gerücht aus Deutschland an uns hierher gekommen war, in die Wagschale zu legen. Ein Redner rief aus: „Das Schweigen der Volks bei ihrem Erscheinen ist die Lehre der Königen; das Schweigen der Kritik ist der Tod der Theaterunternehmer!" Das schlug durch und die gemeinsame Verschwörung war fertig, durch die furchtbare Waffe des Schweigens den Feind zu besiegen oder wenigstens durch Anhängern ihn zur Capitulation zu zwingen. So stehen die Sachen noch bis auf diesen Augenblick — man erzählt sich ruhmt von freien Conferenzen, in denen wir man hoffe, eine unerwartete Macht, nämlich der Minister des Innern, den Ausschlag geben wird. So sehen auch wir haben neue Dresden.

Die französische Oper hält sich durch den „Propheten", welcher der Zeitungen nicht mehr bedarf, da ihn wie mähnlich bekannt, ihr Füllhorn bereits reichlich über ihn ausgeschüttet haben. Die Aufführungen desselben sind übrigens sehr mittelmässig und kommen nicht einmal denen der in Cöln und Düsseldorf gemachten hohen, geschweige denen der Leistungen der Hofbühne. A. Thomas „Sommernachtstraum" und Adams „Giralda" haben nicht „gesiegt", wie der technische Ausdruck lautet, die Journal-stimmen triumphiren. Sie mögen Recht haben, da unsere Pariser Oper nichts hat, wenn ihr Vorspann von den Zeitungsschreibern ausmacht.

Die italienische Oper ist das verhätschelte Kind der hiesigen Aristokratie. Ihr Gesellschaft ist nichts weniger als vollkommen, aber an bei vielen Guten besonders ein lebendigen Zusammenspiel und bei manchen Mitgliedern wirklicher Gesang. Den man auf unserer französischen Bühne vergebens sucht. Es ist dies das zweite Winter, dass wir eine italienische Oper haben, da sie gute Geschäfte macht, wird sie hoffentlich auch hier künftig einbürgern. Schade ist es, dass der Saal, ursprünglich für einen Circus *à la Franconi* erbaut, ungünstig für die Musik ist und auch etwas abgelegen. Norma und Donnaiuolo füllen das Repertoire, jene vorzüglich mit *Mathilde di Sidrone* und den *Bersini*, dieser mit Lucrezia. Linda, *Don Pasquale* und *Anna Bolena*. Ein guter Zuschuss für den Geschmack des Publikums ist es, dass Verdi's *Masnadieri* wieder bei Seite gelegt werden mussten.

Das Conservatorium giebt wie gewöhnlich eine Reihe von Concerten, von denen wir bis jetzt zwei, das letzte vor diesen Tagen gehabt haben. Im ersten wurde von Jugendwerken C. M. von Weber's die Ouverture zum „Beherrscher der Geister", und Mozart's grosse C dur Sinfonie gemacht, letztere vorzüglich gut ausgeführt, nur war es uns unbegreiflich, wie Herr Fédin im vorletzten Takt des *Andante* in F dur die Figur der Flöte und

Google

ersten Violine  in einem *Ritardando*, welches auf d fast zu einer Pausse wurde, und mit einem cresc. und *dimin.*, konnte vortragen lassen. Ueber das die Beriot'sche Violinconcert, von denen drei beiden Schülern, den Herrn Tanhuro, Schreuer und Steudlich meisterhaft vorgetragen, habe ich Ihnen schon früher geschrieben; es macht in der That eine merkwürdige Wirkung. Das G moll Concert für Piano von Mendelssohn und der Gesang der Gräfin Tocinski-Tuca, welche vor etwa zehn Jahren Sängerin in Paris war und jetzt, da die Götter Ihren Gemahl bei Mailand gelegen, von der Bühne zurückgezogen sind, wiederum zur Kunst ihre Zuflucht nimmt, füllen ebenfalls den genommenen Stunden das Programm.

(Schluß folgt.)

In Florenz ist ein Theatergesetz erschienen, durch welches verboten wird, dem Gesang durch Hindeutungen oder Gesticulationen einen Ausdruck zu geben, welcher der Zuschauer zu unzüchtigen oder der öffentlichen Ruhe nachtheiligen Kundgebungen anregen könnte! Der Grund dieses Eingreifens der Polizei in den musikalischen Vortrag ist in dem Vergnügen zu suchen, welches sich das Publikum macht, Napolitanisches zu beklatschen und mit *Evviva l'Italia!* und *Morte al straniero!* (Tod den Fremden!) zu accompagniren. — Dagegen drückt die Polizei zu Mailand das Auge zu, wenn Mad. Wuss ihre 48 Gunden und junge Mädchen auf dem Theater della Scala tanzen lässt.

Meyerbeer ist mit Zusendung eines prachtvollen Diplomes zum Ehrenmitglied des philharmonischen Vereins zu St. Petersburg ernannt worden. Es ist dies derselbe Gesellschaft, welche im Jahre 1802 gestiftet, am 22 Mai 1808 Haydn zu ihrem ersten Ehrenmitgliede ernannte und ihm eine goldene Medaille, 47 Ducaten schwer, mit der Umschrift *Societas Philharmonica Petropolitana Haydno Nestori* übersandte.

Aus Italien bringen die Zeitungen die Meldung von dem Tode Spontini's. Er starb den 24 Januar zu Jesi (im Kirchenstaat), seiner Vaterstadt, wohin er sich zurückgezogen hatte, um den Winter dort zuzubringen und durch das mildere Klima seine geschwächte Gesundheit wieder herzustellen. In der Hierher zog er sich eine Erkältung zu, die ihn nach wenigen Tagen dahin raffte. Wir behalten uns vor über sein Leben und Wirken in einer der nächsten Nummern ausführlicher zu sprechen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

	Thlr.	Sgr.
Sophie Catherine (Grosse Oper), von F. von Flotow. Vollständiger Clavierauszug mit Text	10	—
— Derselbe zu zwei Händen	6	—
Ouverture für Orchester in Partitur	3	—
— „ in Stimmen	3	—
— „ für Pianoforte zu 4 Händen	—	25
— „ „ „ „ 2 Händen	—	20
— Nr. 1. Introduction (Frauenchor). Nehmenders wird sie gesehen		20
Sophie Catherine etc. Nr. 2. Duett (2 Soprane). Ich weiß nicht recht, ich kann es nicht sagen	—	15
— Nr. 3. Quintett (2 Sopr. — 2 Tenore u. Bass). Nun meine Herren wenn es gefällig	—	27½
— „ 4. Finale	1	5
a. Metrommelied (Männerchor). Hui! bei'	—	17½
b. Fähnrichlied (Tenor). Ein Fähnrich kam zum Regiment	—	10
b bis. Dasselbe für Bariton	—	7½
c. Marsch für Pianoforte allein	—	5
— „ 5. Recitativ u. Arie (Sopran). Wie nährlich Schaum ist ein Blick	—	25
— „ 5 bis. Dasselbe für Alt	—	20
— „ 6. Recitativ und Arie (Tenor). O müssen Tränengeld	—	17½
— „ 7. Terzett (2 Sopr. u. Tenor). Wer wagt an mich wie Blumenduft	—	17½
— „ 8. Duett (2 Tenore). Ja noch brennt heiße	—	22½
— „ 9. Introd. u. Lied (Sopran). Mein deutscher Vaterland	—	7½
— „ 9 bis. Lied für Alt oder Bariton	—	7½
— „ 10. Romanze (Sopr.). Als mich unerst das Kamerbaum anschlanse	—	5
— „ 10 bis. Dieselbe für Alt	—	5
— „ 11. Scena u. Turmlied. (2 Tenore u. Bass). Ha, kecker Wicht	—	25
— „ 12. Finale (2 Sopr. — 2 Tenore, Bass u. Chor). Ich bin und bleibt ewig ihr Gewinnen	1	7½
— „ 13. Recitativ u. Lied (Tenor). Fern im Meeresstrahl	—	15
— „ 13 b. Für Bariton	—	10
— „ 14. Duett (Sopran u. Tenor). Du war so kein Wahn	—	17½
— „ 15. Quartett (3 Tenore u. Bass). Das Kater schleicht mit Flöten	—	17½
— „ 15 bis. Lied für eine Singstimme	—	7½
— „ 16. Ballet (1 Polonaise 2 Tscherkessentanz. 3 Marsch d. Finale)	—	20
— „ 17. Finale. Verwegnet bald wird die erscheinen	—	20
— Potpourri daraus zu 2 Händen. Nr. 1—11 b	—	20
Voss, Ch. La grande Duchesse (Sophie Catherine)		
— Morceau élégant pour Piano op. 121	—	20
Gungl J. Quadrille über Motive der Oper Sophie Catherine für Orchester op. 95	1	20
— Dieselbe für Pianoforte-Solo	—	10

Nilno, Quadrille über die lustigen Weiber von Windsor, aus Nicolai für Orchester	1	20
— Dieselbe für Pianoforte	—	10
Lentner, Hanna-Polka Hammonia-Polka f. Orchester	1	20
— Hanna-Polka für Pianoforte	—	7½
— Gruß an Hamburg oder Hammonia-Polka f. Pf.	—	7½
Nicolai, Ouvertüre zur Oper: Die lustigen Weiber von Windsor für Orchester. Partitur	3	—
— Dieselbe in Stimmen	3	—
— Dieselbe für Pianoforte zu 4 Händen	—	25
— Dieselbe für Pianoforte zu 2 Händen	—	20
Vaut, Ch. „Ach wenn du wärst mein eigen" Caprice fantastique sur une mélodie favorite de F. Ruckes p. Pfte op. 92	—	25
— Giralda. Opéra d'Adam fantaisie de Salon p. Pfte. op. 120	—	20

Verantwortlicher Redakteur Prof. L. Rochoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchdrucker u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 34. Cöln, den 22. Februar 1851. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 15 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Sinfonien.

(Fortsetzung S. No. 33.)

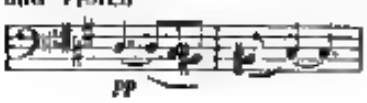
In der VI. Sinfonie ist das *sempre pianissimo* auf in den ersten 48 Tacten des Satzes, welcher dort das Scherzo vertritt und „Lustiges Zusammensein der Landleute" überschrieben ist, eingewandelt. Es geht zwiriel durch ein kurzes *crescendo* zum *forte* über, hat also hier nicht eine so tiefe Bedeutung, als in dem Scherzo der fünften Sinfonie, welches wir es eben besprachen; — die lustigen Leute nähern sich von Weitem dem Platz und hüpfen erst in einzelnen Paaren zum Tanzen daher, wenn die Melodie der Flöte und Geigen in *D* dur einladet, auch diese Melodie ist ganz *piano* zu halten, doch wird sie, wie es die Natur desselben und das *legato* mit sich bringt, stets ein klein wenig vor den *staccato* Sätzen hervortreten können.

Häufiger und charakteristischer tritt das *sempre piano* wieder in der VII. Sinfonie (*A-dur*) auf. Gleich im *Poco sostenuto* der Einleitung sind die im *staccato* aufeinanderfolgenden Tonleitern der Geigen im *pp* wohl zu behandeln, damit sie kein *crescendo* bringen, welches erst Takt 14 eintritt, ebenso ist es der Stelle, wo die Violinen in der tiefern Octav die süsse Melodie der Oboe wiederholen, das gleichmässige *pp* von der herrlichsten Wirkung, wenn es so leise wie möglich — denn es ist ja nur ein Widerhall eines *piano*, nicht einen *forte* — eingesetzt und 3 Takte lang fortgeführt wird. — Unter die 4 ersten Takte des *Vivace* 6/8 Takt ist schon oben (Nr. 28 I. S. 218) gesprochen. Ausserdem sind in dem ersten Satze mit *pp* ohne alle Schattirung vorzutragen 1) die 14 Takte zu Anfang des zweiten Theils nach den vier *Forte*-Schlägen und den zwei Tonpausen — dadurch zeigt sich erst recht die Feinheit des Gewebes der Instrumente in den Gegenbewegungen der auf- und absteigenden punctirten Tonleitern, 2) die 14 Töne vor dem grossen *crescendo*, welchen wieder zum Hauptthema einleitet, anfangend mit

3) gegen den Schluss, vom Eintritte des *Ae-dur* nach den zwei Tonpausen an

bis zum Anfang des *crescendo* im 14. Takte von der je sorgfältiger hier jedes Steigen oder Anschwellen vermieden wird, desto herrlicher ist die zauberische Wirkung dieser Stelle — die Hörner und im folgenden Takt die Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte können gar nicht zart genug die Figur

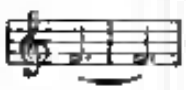
einsetzen, denn das *A-dur* soll hier nicht wie der Glanz der Sonne, sondern wie das tiefe sanfte Blau des Himmels aus den vorziehenden lichten Wolkchen hervortreten. Daher muss dann auch die Figur der Basse und Violen



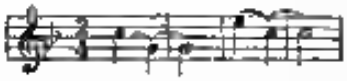
mit der grössten Ruhe vier Mal in ganz gleichem *pp* erklingen und dann erst ein anfangs fast unmerkliches *crescendo* beginnen.

Hierbei können wir nicht ungerügt lassen, wie falsch die letztgenannte Figur selbst von guten Orchestern oft vorgetragen wird, indem die betreffenden Spieler das zweite gebundene *cis* im zweiten Tacte wiederum erstreichen, anstatt den ersten fünf Achtel lang in keinem fuchklingen zu lassen. Es ist nichts widerlicher, als ein solcher Ruck, der den rhythmischen Charakter dieses Motivs ganz und gar zerstört, das sich im Gegensatz dem sonst fast durchweg in dem *Vivace* herrschenden *Staccato* im einzigsten *legato* hin und her wiegt, wobei das acht Tacte lang unbewegliche *e* der Blasinstrumente in den obern Octaven dieselbe Bedeutung hat, welche wie oben S. 235 u. folg. ausführlich besprochen haben. Ausserdem verstösst ein solcher Vortrag gegen die bekanntesten Regeln über synkopirte und durch einen Bindebogen verbundene Noten. Man denke sich nur den widrigen Eindruck, den z. B. die doppelt angestossene Note des Horns im Trio des Scherzo

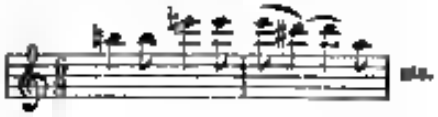
und der Saiteninstrumente dazu



oder im ersten Allegro der Pastoralsinfonie in der Stelle der Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte

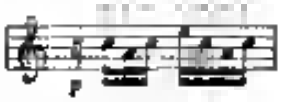


machen würde! Und dennoch wird bei ähnlichen Stellen eine Unaufmerksamkeit häufig gefühlt, wie z. B. auch von der 1. Flöte und Violine in demselben *Vivace* der VII. Sinfonie

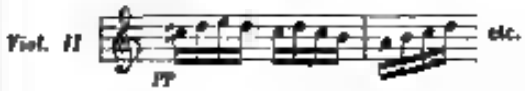


Wie haben zum *sempre piano* in der VII. Sinfonie zurück. Wie finden es wieder in den ersten 48 Tacten des *Allegretto* in *A-mol*, in denen es namentlich das erste Motiv

trifft, während das zweite, welches im 25. Tacte dazu trill, vermöge seiner Sanftheit eine geringe Schattirung im Ausdrucke verträgt. Man beachte hier auch, dass die beiden Viertelnoten des zweiten Tacts, welche jedesmal, wo sie vorkommen, mit Punkten und einem Bogen bezeichnet sind, um ein verhältnissmässiges Zeitlichlängen gehalten werden müssen, damit sie nicht wie Achtel mit folgender Achtelpause klingen — eine Feinheit des Ausdrucks, welche man nicht immer bei der Ausführung dieses Satzes hört. Sodann fordert das *sempre piano* noch sein Recht bei der Wiederaufnahme des *A-mol* nach dem *Trio* in *A-dur*, von da an, wo Fagott, Oboe und Flöte die Melodie haben und die 1. Violine und Bratsche abwechselnd mit der Sechszehntelfigur

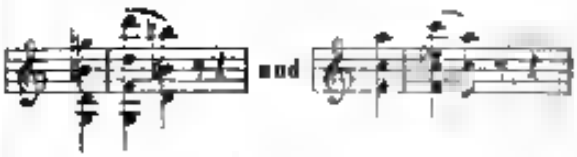


hinzutreten, und dann zweckmässig noch während der 27 Tacte das *legato*



Endlich gehört hierher die ganze Wiederholung des ersten Satzes des *Scherzo* in *F dur* zwischen dem Trio in *D dur* und der Repetition dieses Trios. Diese 52 Tacte müssen wiederum ohne alle Schattirung des Ausdrucks im *p* dahinsausen, und sowie der Anfang, der einst *forte* war, jetzt *piano* wird:

so müssen auch die starken Zwischenschläge, welche frühere sogar mit *ff* hineinführen



jetzt *piano* erklingen: das Ganze ist eine Erinnerung, die wie ein Schattenbild vorüberschwebt. Die Bezeichnung dieser zwei Stellen mit *ff* in der Pariser Partitur-Ausgabe der Beethovenschen Sinfonien (1844, bei Maquerie) ist falsch, wie überhaupt diese Ausgabe namentlich in den Bezeichnungen des Ausdrucks sehr mangelhaft ist, sich aber sonst durch scharfen, obgleich kleinen Notenstich, schönes Papier und wohlfeilen Preis — fünf Francs jede Sinfonie — empfiehlt.

Gaspare Spontini.

I.

Einer der Herrscher im Reiche der Töne, Spontini, ist gestorben. Seine ausserordentlichen Leistungen im Fache der dramatischen Musik gehören zwar einer Zeit an, die längst hinter uns liegt, denn der Stern seines Ruhmes stand im Scheitelpunkt als Napoleons Sonne strahlte, in der Epoche des höchsten Glanzes des französischen Kaiserreiches fiel ein Theil dieses Glanzes auf den Tondichter der Vestalin zurück; aber die ganze Bedeutung seiner Werke für die Entwickelung der Oper gehört der Geschichte, gehört allen Zeiten an, und wenn der Meister auch die letzten Jahrzehnde seines Lebens nur von dem Ruhme jener frühern Periode seines Schaffens zehrte, so war dieser Ruhm doch so wohl begründet, dass er nicht eine für Spontinis Lebensdauer ausreichte, sondern auch für die Unsterblichkeit seines Namens bürgt.

Gaspare Spontini ist am 17. November 1778 geboren (nicht 1784, wie das Schillingsche Lexikon der Tonkunst irrthümlich angibt) auf dem Dorfe Maiolati bei Jesi, (oder Gesi) einem kleinen Städtchen im Gebiete des Kirchenstaates. Der innere Trieb drängte ihn zur Musik, denn ursprünglich war er zum geistlichen Stand bestimmt und erhielt eine Erziehung, welche auf diesen Beruf berechnet war. So soll er z. B. eine ziemliche Fertigkeit im lateinischen Versmachen besessen haben. Dass er den ersten Unterricht in der musikalischen Composition von dem berühmten Pater Martini zu Bologna erhalten habe, dem auch Mozart viel verdankte, ist nicht richtig, wirwohl die meisten Biographien Spontini's es berichten, denn Martini starb 1784 (3. Aug.), also noch vor dessen Geburt, nach seinem wirklichen Geburtstage aber im sechsten Lebensjahre Spontinis. Weiter man nun noch zugeben, dass Spontini schon im sechsten Jahre fähig gewesen, theoretischen Unterricht zu begreifen (worüber indess alle Angaben fehlen, obgleich er sich vom zwölften Jahre an sehr schnell entwickelte), so ist es doch bekannt, dass der Pater Martini in den letzten zehn Jahren seines Lebens wegen körperlichen Leiden gar keine Schüler mehr annahm. Eben so unverbürgt wird Bonani in Rom als sein Lehrer genannt. Gewiss ist, dass er ein Zögling der neapolitanischen Musikschule war. 1791 in seinem dreizehnten Jahre trat er in das Conservatorio *della Pietà* zu Neapel und studirte dort unter dem Contrapunktisten Sala, der mit Traetta an der Spitze der Anstalt stand. Als Knabe soll er eigensinnig und launisch, dabei träumerisch, ernst und ohne Theilnahme für die Spiele seiner Brüder und alles das, was Kinder sonst reizt, gewesen sein.

In Neapel machte er reissende Fortschritte und gehört mithin auch zu den vielen Erscheinungen, welche beweisen, dass die musikalische Anlage diejenige im Menschen ist, welche sich am frühsten offenbart und zugleich am frühern Ende zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit entwickelt. Denn wenn auch nicht alle musikalische Wunderkinder bedeutende Componisten geworden sind, so finden wir doch eine sehr selten grosse Componisten, die nicht schon in ihrer zartesten Jugend Bewunderung erregten. Spontini war sieberzehn Jahre alt, als im Jahre 1795 seine erste Oper aufgeführt wurde. Es war dies eine komische Oper *I Puntigli delle donne* (Weibergrillen), sie kam in Rom zur Darstellung, gefiel und öffnete dem jugendlichen Verfasser die dramatische Laufbahn. Noch in demselben Jahre ging er nach Rom, der Wiegenstadt seines Ruhms, und schrieb dort sein zweites Werk *Gli Amanti in cimento* (die Liebenden in Gefahr), denn in Venedig *l'Amore segreto* (die heimliche Liebe), hierauf wieder in Rom nach einem Text von Metastasio die ernste Oper *l'Isola disabitata* (die wüste Insel), welche in Parma zuerst aufgeführt wurde, während er selbst einem Rufe nach Neapel folgte.

In Neapel brachte er sein fünftes Werk binnen zwei Jahren, die komische Oper *l'Eroismo ridicolo* (der lächerliche Heldenmuth) 1797 zur Aufführung, und diese gewann ihm die Gunst Cimarosa's, der von dieser Zeit an herzlichen Antheil an seinem Streben nahm und ihm fünf Jahre lang Freund und Lehrer blieb. Im folgenden Jahre gab man in Florenz eine ernste Oper *Teseo riconosciuto* (die Erkennung des Theseus) von ihm, einige Biographen erwähnen noch auch die *Berenice* in diesem Jahre, welche die komische Oper *la finta Filosofa* (die falsche Philosophin) und 1800 *la fuga in maschera* (die Flucht in der Maske) folgte, beide in Neapel gegeben und mit grossem Beifall.

Da der Hof sich nach Palermo flüchtete, so wurde Spontini dahin berufen und schrieb in den Jahren 1800 und 1801 zwei komische Opern (*i Quadri parlanti*, „die redenden Gemälde" und *il finto Pittore*) und eine ernste (*gli Elisi delusi*). Das Klima sagte ihm nicht zu und so sehen wir ihn wieder in Rom, wo er noch im J. 1801 die komische Oper *il Geloso e l'Audace* schrieb, und im folgenden Jahre in Ve-

nedig, wo er *le Metamorphosi di Pasquale*, *Chi più guarda meno vede* (Wer zu viel sieht, sieht nichts!) und *la Principessa d'Amalfi* zur Aufführung brachte. Dies war die letzte Oper, die er in Italien componirte.

Wir haben also sechszehn Partituren, welche Spontini bisher ziehen Jahren schrieb, eine Thätigkeit und Fruchtbarkeit, welche in Vergleich mit andern italienischen Componisten nichts auffallendes hat, aber höchst merkwürdig ist im Gegensatz zu seiner spätern Art zu arbeiten, die sich durch gründliche Bedächtigkeit oder Bedenklichkeit, durch fortwährendes Aendern und Bessern oft bis zum letzten Augenblick vor der Aufführung den Vorwurf der Langsamkeit oder gar des Mangels an Genie zuzog. Wer nun den Stil und den musikalischen Gehalt jener italienischen Opern betrifft, unter denen 12 der komischen Gattung angehören, an wird von französischen Kritikern, welche theils die Partituren gelesen, theils einige derselben partiell in Paris gehört hatten, die Leichtigkeit der Erfindung und Ausführung in der Weise Cimarosa's und anderer Zeitgenossen und Landsleute des Meisters gerühmt und ausdrücklich behauptet, dass viele aus denjenigen Formen und Weisen der Melodieführung und Colratur, welche später Rossini mit so viel Glück ausbeutete, selbst auch das beliebte *Crescendo*, sich im Keim in Spontini's Opern vorgebildet finden. „Gewiss ist," sagt Paul Smith in Paris, „dass Rossini sich beim Componiren des Finales im Barbier von Sevilla, des Finales der Vestalin erinnerte; warum sollte er nicht sich noch mancher anderer Dinge erinnert haben, die in seiner Jugend Eindruck auf ihn gemacht hatten? Er hatte ein sehr gutes Gedächtniss und wusste es trefflich zu benutzen." — Hiermit stimmt A. B. Marx, welcher sechs von den Partituren jener Spontini'schen Opern aus eigner Anschrift kennt, vollkommen überein. Er sagt durchaus in dem trefflichen Aufsatz über Spontini im Schilling'schen Lexikon (der nur durch mehrere Druckfehler besonders in den Titeln der Opern entstellt ist) unter andern folgendes: „Leichte Erfindung, anmuthiger, frischer, oft empfindungsvoller Gesang, Wohlgefallen an Coloratur, neben ihr und den getragenen Sätzen viel *Portando*, eine leichte, sich gern unterordnende Instrumentation, die aber dabei gern durch artig belebte oder auch schon heftiger aufstürmende Motive vorwärts treibt: das sind ungefähr die hervortretenden Charakterzüge der Jugendwerke. Dabei Spuren dessen, was sich auch 10 bis 20 Jahren in Spontini und Andern zu entschiedener Gestalt entfalten sollte. Die Coloratur zeigt jene Coloraturen Rossini's vorne mit denen 20 Jahre später unsere Dilettanti gespielt haben und die nachher als Bellinische oder sonstige Originalitäten wieder genossen wurden; ja sogar jene unsterblichen Crescendos, in denen sich die Fittige des Rossini'schen Genius auf das kühnste zu entfalten schienen, finden wir in Spontini's *la Fuga* in *Muschera* und in *Teseo riconosciuto* ganz deutlich vorgebildet." — Dadurch wird es erklärlich, wie Spontini in seinem Vaterlande in so kurzer Zeit und so frühen Jugend einen so grossen Ruf erlangte; er offenbarte trotz dem, dass er sich an die geltende Weise des Meisters seiner Zeit im Allgemeinen anlehnte, doch ein überlegenes Talent, denn er war Erfinder und brach, wenn auch nicht durch neue Kunstformen doch durch eine eigenthümliche Behandlung der vorhandenen und durch frappante Mittel, die er anwandte um seinen Intentionen Wirklichkeit zu geben, eine neue Bahn in der dramatischen Musik.

Dass ihm aber diese Erfolge, welche Ruhm und reichliche Vortheile an Geld und Gut brachten, nicht genügten, dass er ohne alle äussere Veranlassung durch einen Enthusiasmus, der aus ihm selber entsprang, die glänzende Laufbahn im Vaterlande plötzlich abbrach, dem schönen Italien und allen lockenden Reizen des harmonirenden Bellini und einer gefeierten Stellung entsagte, das zeigt einen entschiedenen Charakter, dem wir hohe Achtung zollen müssen. Er fühlte in sich das Bewusstsein einer höhern Kraft und wagte es, der Ahnung seiner kühnen Grösse zu folgen. Er ging nach Paris: der zweite Abschnitt seines Lebens, seines künstlerischen Schaffens begann.

Düsseldorfer Musikleben.

Der Ablauf des für diesen Winter bestimmten Cyklus von sechs musikalischen Aufführungen des allgemeinen Musik-Vereins zu Düsseldorf, und die gesteigerte Theilnahme des Publikums an denselben, wodurch noch eine zweite Folge von drei oder vier grossen Concerten bis Palmsonntag ermöglicht wird, geben erfreulichen Anlass zu einer umfassenderen Darstellung hiesiger Musikzustände, welche in einem, dem rheinischen Musikleben gewidmeten Blatte, vielleicht schon allzulange unbesprochen blieben. —

Unser Dusseldorf ist schon seit Jahren mit der, ihm nur vielen wohl gebührenden Benennung einer Musenstadt ausgezeichnet worden, wenn aber von

Digitized by Google

dem hier in Wahrheit bestehenden Zusammenwirken fast aller schönen Künste bisher nur die bildende nach auswärts Zeugniss gegeben hat, so liegt der Grund für unsere Tonkunst in der wahrhaft sittlichen Selbstgenügsamkeit und Ruhe des liebenswerthen rheinischen Publikums, welches sich wohlgefällig den Honig vom Hymettus und Parnass in die willige Kehle träufeln lässt, ohne sich sonderlich um den Aetheil der Hyperboräer draussen im Lande zu kümmern. Dieser liebenswürdige Egoismus begeht aber Raub am allgemeinen Gute, und Frau Musika hat deshalb wohlbedürftig ihr gesprächiges Blatt ins Leben gerufen, um dem ein Ende zu machen. Dennoch bei aber ein guter Nachhalt aus dem Vorklang unserer Dirigenten-Namen und deren Tonschöpfungen hier und in ihren späteren Wirkungskreisen schon vordem weit hinausgedrungen, auch ehe es eine spezielle rheinische Musik-Zeitung gab, so dass der höhere Aufschwung der Tonkunst in Düsseldorf mit wenigen Worten der Erläuterung bezeichnet werden kann —

Wiederum an die bildende Kunst anknüpfend, müssen wir dieser das Verdienst einräumen, den Reigen der Schwesternsaeu bei uns eröffnet zu haben. Die Düsseldorfer Maler erweckten in ihrer vorzüglichen Kunstrichtung bei Immermann den Gedanken säcularer Darstellungen, welche sie unter seiner Meisterleitung zu einer mehr als dilettantischen Abrundung brachten. Dies führte den Dichter zur unmittelbaren Betheiligung an der sinnenden Bühne, des seiner Zeit berühmte Stadt-Theater trat ins Leben, und bestellt ein musikalischen Dirigenten Felix Mendelssohn an seine Spitze. Hiermit war der Anfang eines inhaltigen Ineinanderwirkens der schönen Künste gegeben — und die Gutter haben seitdem — *quod bonum felix faustumque sit!* — bleibendere Stätte an unserm Heerd genommen. Mendelssohn fand den musikalischen Acker an hiesigem Orte nicht zu ganz schlimm gepflegt, um man es später, leichtvergessend, hat darstellen wollen. Das schöne, so Gott will nicht zu den Vätern versammelte Institut des einstmaligen Musikfeste, blühte jugendlich empor, wohlgenährt von den enormen Schätzen und des Mitstifters, des alten Burgmüllers, und der leider allzufrüh im Tode zusammengebrochenen Kraft seines hochbegabten Sohnes Norbert, der uns mit dem Doppeltoren seiner Stufezie und Oper und der bewundernden Anerkennung eines Mendelssohn, nur den Schmerz der Erinnerung hinterliess. Die Concert-Aufführungen strahlten nun mehr und mehr noch höheren Zielen, und behaupteten auch unter den späteren städtischen Musik-Directoren bis auf den heutigen Tag jene classische Richtung, welche selbst noch vor den berühmten Leipziger Gewandhaus Concerten die strenge Reinheit unseres Concert-Programms zu Stolz und Ehre des hiesigen Kunstsinnes gereichen lässt.

Julius Rietz folgte in Mendelssohns Stelle und führte des Meisters schwerwiegende *battuta* mit bewundernswerther Sicherheit, der besondere das Orchester mit fast unwillkürlich eingeübtigter Ehrfurcht und überraschender Herrschbildung folgte. Auch über seinen fast unersetzlich scheinenden Verlust, als er nach Leipzig berufen wurde, wussten uns ein günstiges Geschick durch die freilich bei uns etwas ephemere Lichterscheinung Ferdinand Hiller zu trösten, der seinerseits den Gesangkräften unserer Stadt besondere Pflege widmete und neben seiner sonstigen vielseitigen Thätigkeit durch den angenehmen geselligen Mittelpunkt seines Künstlerhauses auch die höhere Kammermusik zum ersten Male bei uns öffentlich in ihre Rechte treten liess. Gewiss würden wir über seine Entführung nach der rheinischen Metropole noch nachhaltiger grollen, wenn nicht Kölns Nachbarschaft sie uns etwas weniger empfindlich gemacht, und Dresden uns durch die Berufung Robert und Clara Schumanns so reichen Ersatz verschafft hätte. So sind wir denn bis auf heutigen Tag gut gefahren, und Meisterhände mögen den strahlenden Apollo Wagen fort und fort lenken auf klingender Sonnenbahn! —

Bevor wir nun die einzelnen Leistungen unserer Musikkräfte in ihrem öffentlichen Erscheinen genauer, wenigstens aus letzter Zeit her, nachträglich betrachten, wird eine kurze Uebersicht ihrer Bestande und Directionen am Platze sein.

Dem Allgemeinen Musikverein gebührt hierbei die erste Stelle, weil er es ist, welcher die verschiedenen Faktoren, zum erfreulichen Ganzen vereint, in Thätigkeit setzt, doch kommen wir auf ihn bei der kritischen Beleuchtung seiner diesjährigen Musikaufführungen in's Besondere zurück, und schicken deshalb eine Uebersicht der verschiedenen tonkünstlerischen Corporationen voran, welche sich ihm in Gesammtleistungen grösstentheils zu freundlicher Verfügung stellen.

Zunächst ist hier der städtische Gesang-Musik-Verein zu nennen, welcher, unmittelbar unter Leitung des städtischen Musik-Directors dieses, in Gemeinschaft mit dem allgemeinen Musik-Vereine, erneut und beruft. Sein Amt ist die Wartung des

gemischten Chore in wöchentlicher Uebung, hauptsächlich als Vorbereitung zur Aufführung grösserer Gesangwerke in Concerten und bei höheren Kirchenfesten. Dass, beiläufig bemerkt, die Kirchenmusik in Düsseldorf nicht in dem Grade mit vorgeschritten ist, als man es bei der meist katholischen Bevölkerung der Stadt und ihrer sonstigen Bevorzugung ernster Musik erwarten sollte, liegt wohl hauptsächlich an dem ganz äusserlichen Umstand, dass die Orgelräume der hiesigen Hauptkirchen kürzest ungünstig für Aufstellung grösserer Chor- und Orchester-Massen gebaut sind. Der genannte Gesangverein veranstaltet jedoch jährlich drei oder vier geistliche Aufführungen, worunter sich in früheren Jahren einige Charfreitags-Musiken durch altitalienische Gesangstücke ohne Begleitung auszeichneten. Gegenwärtig bedrohl ein allzu fühlbares Uebergewicht des Frauenchors bei schwindender Theilnahme der männlichen Sänger den wohlerworbenen Ruhm der Gesellschaft mit allmäliger Abnahme, und irgend eine durchgreifende Reorganisation in dieser Beziehung scheint dringend nöthig.

Die angedeutete Vereinzelung des Männerchors ist hier wie mancher Orten durch das Liedertafelwesen veranlasst, und wir müssen uns eben in den vielfachen derartigen Vereinen Düsseldorfs einen Augenblick umsehen, wenn wir die lieben Sänger bei Bier, Küchen, Pfeifen und Zäliner wiederfinden wollen, wo sie sich, Händel und Bach entflohen, in Rausch und Rauch verschanzt haben.

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Briefe.

Den 13. Februar.

Gerathen Sie nicht in Schrecken, wenn ich Ihnen mittheile, dass jüngst in den Mauern Berlin's ein Treffen stattgefunden hat, und noch obendrein in demselben Saale, um den vor dritthalb Jahren ein Kampf zwischen der Nationalversammlung und den Wrangel'schen Heerschaaren stattfand, in dem Concertsaale des Schauspielhauses — es handelt sich hier nicht um neue kriegerische Ereignisse, nicht um politische Kämpfe, sondern um harmlose Gegensätze auf musikalischem Boden, Gegensätze indess, die für die Entwickelung der hiesigen Verhältnisse von grosser Bedeutung sind. — Ihre Zeitung erscheint in Köln, achtzig Meilen von hier, da lässt sich ein offneres Wort reden, als in hiesigen Blättern, wo tausend Rücksichten den Berichterstatter hindern, anders als durch die Blume zu sprechen, lassen Sie mich von diesem Vortheil Gebrauch machen. — Die Singakademie begann seit Zelter's Tod (1832) durch eine unglückliche Neubesetzung der Directorstelle ihren früheren Glanz einzubüssen. Mendelssohn, für den sich eine Partei gebildet hatte, war damals 23 Jahre alt und schien den Meisten zu jung, Andere waren ihm wegen seiner jüdischen Abstammung noch, Andere wegen des neuen Kirchenstils, den er sich bildete, abgeneigt; man entschied sich für Rungenhagen, der durch Kirchencompositionen im Stile der Singakademie — denn man kann in der That von einem solchen Stil reden — die Hoffnung rege machte, dass er das Institut im Geiste Zelter's fortleiten würde. Er hat dieser Hoffnung auch einer Seite hin entsprochen, er hielt an dem alten Princip der Singakademie fest; Händel, Fasch, Haydn blieben nach wie vor die Grundsäulen des Instituts, ohne dass darum ferner liegende Compositionen, wie die Palestrina's und Sebastian Bach's, oder unsern, z. B. von Mendelssohn, Hiller, Schumann, Lowe ausgeschlossen wurden, es breitete sich somit das Repertoir über das ganze Gebiet der Kirchenmusik aus, so aber, dass die Vertreter der Zeit, die in Musik und Dichtung sich am entschiedensten auf Klarheit und harmonische Ruhe gründet und darum vorzugsweise die classische heisst, am entschiedensten in den Vordergrund gestellt wurden. Aber Rungenhagen besass nicht die kräftige und derbe Natur Zelter's, ja er besass überhaupt nicht die Energie, die einem Dirigenten nothwendig ist, wenn ein sich auch in die gebildetsten und gemässigtsten Formen kleidet. Die Mühe des Einstudirens wurde nachlässiger getrieben, und so sank der Verein, der einst den ersten Rang in Deutschland eingenommen hatte, trotz seiner herrlichen Mittel von Jahr zu Jahr tiefer und tiefer. Indess steigerte die zunehmende Vollendung des Virtuosenthums ebendrein noch die Anforderungen auch an diese Seite der ausübenden Musik, natürlich konnten die Leistungen der Singakademie um so weniger befriedigen. Viele nahmen noch Anstoss an der strengen Ausschliessung der lebrichten und der dramatischen Musik, ein Princip, an dem die Singakademie mit Recht festhielt, berechtigte und unberechtigte Wünsche und Neigungen verbanden sich also zu einer starken Opposition gegen die Akademie die endlich in den Plänen eines jungen talentvollen und gesuchten Musikers, Julius Stern, ihren Concentrationspunkt fand. Julius Stern gründete seinen Gesangverein im Jahre 1849. Dasselbe Jahr, in dem Wrangel das Gras auf den Strassen

Berlin's wachsen sah, wer trotz dem das Entwickelung des neuen Vereins nicht ungünstig, der es sich besonders angelegen sein liess, einerseits Mendelssohn's Werke zu executiren, andererseits auf die Ausführung alle möglichen Sorgfalt so verwenden Stern wusste seinen musikalischen Geschmack mit zäher Energie, die letztere mit den mannigfaltigsten Formen des innern Gesellschaft zu verbinden; so übte schon seine Persönlichkeit einen mächtigen Zauber namentlich auf die Damenwelt aus, hinzu kam die Freude, die man nach überstandenen Anstrengung an den lieblichen Resultaten hatte, endlich fand sich noch die Oberflächlichkeit des grossen dilettantischen Publikums in Stern wieder, die an Engelsfüssen, vierstimmigen Liedern und dergleichen, an moderner Sentimentalität, an den milden Grössen Mendelssohn's sich gern umwandte, nicht aber die Kraft besass, um an einem bestimmten Prinzip in seiner ganzen Ausdehnung und in seiner vollen Strenge festzuhalten. Allmälig wachsen die Zahl der Mitglieder des Stern'schen Vereins immer mehr, die Schaar der Getreuen in der Singakademie mehrselz immer mehr zusammen; in diesem Augenblick wenden beide Vereine über eine ziemlich gleiche Zahl von Mitgliedern disponiren können. Der Sternsche Verein war bis jetzt noch nicht mit grösseren Aufführungen vor die Oeffentlichkeit getreten, Stern selbst hatte auch nicht gezeigt, ob er fähig sei, Aufführungen mit grossem Orchester unternehmen zu können; diese Feuerprobe ist jetzt bestanden. Das grosse Tonstück zwischen der Singakademie und dem Sternschen Vereine ist geblieben. Am 10 Februar gab der letztere ein Concert in dem ausser dem von dem ausgezeichneten Pianisten Frank vorgetragenen D Mol Concert von Mozart, das Ave verum von Mozart und das Gaudeamus aus dem Rossini'schen Stabat mater a capella, und der 114 Psalm und die Walpurgisnacht von Mendelssohn mit Unterstützung der Königl. Kapelle zur Aufführung kamen. Die Aufführung war in jeder Beziehung vorzüglich; namentlich leistete der Verein auch in den a capello vorgetragenen Stücken höchst Anerkennungswerthes, mehr faktisch nicht — denn die höchste Vollendung auf diesem Gebiet dürfte schwerlich durch dilettantische Bemühungen zu erreichen sein. Sternselbst hat sich als einen höchst talentvollen Dirigenten bewährt. Während den Sternsche Vereine nur noch zwei Jahren, ja vor wenigen Monaten als eine Vereinigung von Dilettanten erschien, die mehr zu ihrem Vergnügen Musik trieb, als dass sie etwas Bestimmtes für Berlin repräsentiren hätte, steht er jetzt als der einzig würdige Repräsentant des Chorgesanges da, die Singakademie aber, die bis jetzt die Repräsentation für sich in Anspruch nahm, wird fortan nur als ein Verein gelten können, dessen Mitglieder zu ihrem Privatvergnügen sich musikalisch unterhalten. Dies Resultat ist für den tiefen Blickenden betrübend. Denn der Kern der Sache ist der, dass dem Institut, das dem Prinzip nach etwas zu bedeuten hat, in Betreff der Anerkennung zu der traurigsten Unbedeutenheit herabgesunken ist, während der Sternsche Verein, der in seinem Prinzip dem dilettantischen Unterhaltung und einem flachen Eklektizismus huldigt, durch die Vorzüglichkeit der Ausführung den Höhepunkt des öffentlichen Ansehens erreicht hat. Es ist sehr zu bezweifeln, ob dieser Schaden jemals wieder gut heilt werden können.

Eine zweite Feuerprobe bestand indess noch Louis Ehlert, dessen Frühlingssinfonie in dem sechsten Sinfonie Concert zur Aufführung kam und lebhaften Beifall fand. Dies Resultat ist um so ehrender für den jungen Componisten, als das Publikum unserer Sinfonie Concerte zu den sprödesten der Welt gehört und in der Regel nichts als Beethoven, Haydn und Mozart gelten lässt, Schubert, Gade, Taubert sind sämmtlich entweder ganz oder fast ganz durchgefallen, und man wagt es schon kaum mehr, irgend ein neues Werk diesen starren Konstrichtern vorzuführen. Dieses mal war die strenge Bastiaar Kritik gnädiger und zeigte sich zwar nicht enthusiasmirt, aber doch anerkennend. Uebrigens verdient Ehlert's Sinfonie den Beifall, der ihr geworden, namentlich zeichnet sich das erste Satz theils durch die Lieblichkeit der Themen, theils durch geschickte und fasselnde Arbeit aus. Beethoven und Mendelssohn scheinen dem Componisten vorzugsweise Vorbilder gewesen zu sein. — Maria Costellan hat jüngst als Norma gezeigt, dass sie auch in dem heroischen Stil Unerwartetes leistet, einzelne Momente gibt sie trefflicher, als irgend eine ihrer Vorgängerinnen. Indess entspricht sie dem Gesamtbilde dieser Partie doch immer nicht so vollständig, als es ihr gelingt, das leichtere Genre zur Darstellung zu bringen, wie sie es auch gestern als Elvire in den Puritanern bewies. Hier war sie ganz, was sie sein sollte, und stachen aus von Anfang bis zu Ende eine Kunstleistung hin, wie man sie täglich sehen möchte und sehen sollte, um den reinen Sinn für das Schöne immer erhöhter und fester auszubilden. *G. E.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

** Cöln. Am Sonntag den 22 Februar wird in dem hiesigen Conservatorium unter Mitwirkung fast aller musikalischen Vereine eine Gedächtnissmusik für Conradin Kreutzer Statt finden. Das Programm enthält nur Compositionen des Gefeierten und ist der Ertrag des Concertes für die hinterbliebene Wittwe und Tochter des Tondichters bestimmt. In der vorigen Nummer dieses Blattes ist bereits über eine am 1. Januar l. J. in Stuttgart veranstaltete ähnliche Feier berichtet worden. Cöln, wo Kreutzer mehrere Jahre als Capellmeister wirkte, durfte nicht zurückbleiben. Möge diese, wenn auch spätte, Erfüllung einer weisen Dankespflicht vielseitige Nacheiferung und reichen Erfolg finden. Denn wahrlich Conradin Kreutzer hat gerechten Anspruch auf solche Anerkennung und Pietät. Seine Opern, insbesondern „Nachtlager von Granada" und „Libussa" haben bei ihrem ersten Erscheinen grossen Beifall gefunden und erfreuen sich noch immer der Theilnahme des Publikums. Als Clavierspieler und Componist erhielt Kreutzer einen hervorragenden Rang ein. Diese Leistungen würden genügt haben, seinem Namen einen guten Klang zu sichern. Aber wer von Allen kann ihm die Palme streitig machen in der Composition des deutschen Liedes? Wer hat, wie Kreutzer, so rein und edel, so kräftig und tief, so leicht und zart den deutschen Männergesang ertönen lassen? Er hat die Lieder seines geistigen Zwillingsbruders, Ludwig Uhland, durch die Musik verherrlicht und bereichert, sowohl das einfachste Lied, oft mit wenigen Worten angedeutete lyrische Stimmung mit Schmelz und Pracht der Farben ausgemalt und belebt. Im grossen weiten Vaterlande ist kein Wunder zu welchem nicht diese echt deutschen Klänge die Herzen erquickten und stärkte und mit jedem Tage neue Freunde gewinnen. Wohlan! mögen allenthalben die Freunde von Kreutzer's unbeschreibbarem Verdienst zusammentreten und bei Sang und Klang ihre Scherflein sammeln, um das Hinscheidenden einen Theil den freudigen Dankes, den wir dem Sängermeister schulden, abzutragen. —n—

Mit Vergnügen geben wir die verbürgte Nachricht, dass das niederrheinische Musikfest dieses Jahr wiederum gefeiert werden wird und zwar in Aachen. Der Capellmeister Lindpaintner aus Stuttgart, dem man schon vor zwei Jahren die Direction angetragen hatte, wird dirigiren. Zur Aufführung kommen Händels Israel in Aegypten, eine kirchliche Composition von Churchill und Frau Schumann's grosse C dur-Sinfonie. Mlle Frau von Hasselt-Barthy steht das Consilio wegen Uebernahme der Sopran-Solo in Unterhandlung. (Also Alles wieder auf die angenannte grottenartige Weise, mit Gold aufgewogene Solisten, weit hergeholte Dirigenten — und doch der Name niederrheinisches Musikfest?)

A. Wilding aus Westphalen, der seit Jahren in Berlin lebt und einer der tüchtigsten musikalischen Grammatiker und Contrapunktisten ist, hat auch dem 129 Psalm bei Tag der Fulgata ein mehrchöriges mit Orchesterbegleitung componirt. Die musikalische Abtheilung der Akademie der Künste hat ein sehr lobendes Urtheil über diese Arbeit abgegeben. Das steht der Aufführung entgegen.

Der Pianist Schulhoff hat in Warschau ein solches Aufsehen erregt, wie es seit Liszt nicht der Fall gewesen. Er ist von da nach Petersburg gegangen.

In der Industrie-Halle der Londoner Ausstellung wird eine Orgel von Bl. Simmen einen bedeutenden Theil des Raums, der für die musikalischen Instrumente bestimmt ist, einnehmen. Aus der preussischen Rheinprovinz gehen zwei Instrumente aus der Fabrik von Gerhard Adam in Wesel, ein Concertflügel und ein Pianino oblique und ein Flügel von Blumm in Düsseldorf, nach London.

Eine Engländerin mit italienischem Namen, Signora Lucania, ist im Besitze einer — Tenorstimme, die sogar an die Bariton streift. Man sagt, Lumley habe sie — oder ihn — bereits für sein Theater gewonnen.

Wien, Januar.

Karl Czerny ist mit neuen Klavircompositionen wiederum öffentlich aufgetreten, die jedoch nicht das Erwartungen interessiren haben, welche seine frühere Arbeiten mit Recht erregt hatten. — Die Tenorist Reichel vom Prager Theater hat in der Rolle des Raoul in den Hugenotten nicht befriedigt; seine Stimme hat einige hübsche hohe Töne. — Ein Concerte des Männergesangvereins werden sehr reich bestätigt in dem letzten worden mehrere Lieder da Capo gerufen. Da in diesen Concerten gar keine Abwechslung herrscht, sondern blos gesungen wird, so ist die Theilnahme in unserer Musikstadt ein Beweis dass es mit dem Männergesang doch noch nicht so ganz vorbei ist, wie uns Viele glauben machen wollen. — Wir vernehmen, dass in Marland die Theater wieder stark besucht werden, selbst die unglückseligen Räume der Scala sollen sich, wenn — — Frau Wolter ihre 48 Tänzerinnen aufführt. Aus den Provinzen hören wir wahrhaft erbarmungswürdige Klagen der Theaterunternehmer, von allen aufzuführenden Stücken und Opern müssen Duplicate an die Statthaltereibehörden gesandt werden. Die armen Directeten können ausserhalb nicht Ein Exemplar kaufen, viel weniger ein zweites! Dass die Portokosten und die Qual der Erwartung während der Zeit bis zur ungehörigen Erledigung das Sache. Alle Directionen wünschen die Zeit zurück, wo Verzeichnisse der erlaubten Stücke amtlich herausgegeben werden. So versteht man bei uns, die Sehnsucht nach den alten Zuständen praktisch zu befördern. — Die Aufführung von C. M. v. Webers „Oberon" steht von hier dieses schöne Opus ist seit langer Zeit hier nicht gegeben worden, desto besser dass das Balloperntheater noch jetzt ihre gegenüber. Das wandelnde Panorama wird der am Rhein rühmlichst bekannte Maler Mühldorfer liefern. Webers „Freischütz" wird dagegen oft gegeben und findet stets ihr Publikum.

Leipzig. Im 14. Abonnementconcerte spielte Raimund Hrzyschek ein Concertstück für die Violine (E dur) aus seiner Composition; angehäufte Schwierigkeiten sind darin, aber wenig Gehalt. Am 20 Januar, mithin mehr spät, haben dann endlich auch die Abendunterhaltungen für Kammermusik begonnen. Hrzyschek spielte ein Quartett von Haydn (G dur) Litolff ein neues Klaviertrio von seiner Composition, und David u. s. w. das Septett von Beethoven. Zum Besten der Familie Lortzing gingen durch das Concert am 3. Febr. (Dietz — Frau von Strantz — Frau Louise Frege — Devrel) 530 Thaler ein. Brauel.

Der Signore Cottrel hat die zweite Vertheilung der Hugenotten in Petersburg an ihrem Benefice 14,350 Rubel eingebracht, ferner ein Schlum. von Brillanten, 5000 Rubel an Werth, von dem Kaiser und unzählige Geschenke von der hohen Aristokratie.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schlum. Druck von J. F. Bachem, Buch-Hochhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 35. Cöln, den 1. März 1851 I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis für Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Gaspare Spontini.

II.

Im Jahre 1805 kam Spontini nach Paris. Es galt, sich in die dortige musikalische Welt nur ein wenig erst einzuführen, denn trotz seines grossen Rufes in Italien war er in Paris ganz unbekannt. Er verschmähte es nicht, Unterricht zu geben, führte hie und da in gesellschaftlichen Kreisen Bruchstücke aus seiner Partitur am Klavier auf, und brachte im folgenden Jahre 1804 seine Oper *la finta Filosofa* zur Darstellung bei den Italiänern der *Opera buffa*. Allein er fühlte, dass er ernsteres Texte komponiren müsse, wenn er hier durchdringen wollte. Er fand einen Dichter, schrieb die Oper *Julie ou le pot de fleurs*, sie wurde auf dem Theater Feydeau gegeben und — fiel durch. Eine einzige Vaudeville Melodie lebt noch davon in französischen Liederbüchern. Es war die rechte Julie noch nicht.

Spontini verlor nicht den Muth, er nahm ein anderes Textbuch vor, das leider noch unbrauchbarer war, wie das erste; die Oper *le petits moyens* entstand, kam auf demselben Theater zur Aufführung — aber o Himmel! das unbarmherzige Publikum liess sie nicht einmal zu Ende spielen. Denn als der Schauspieler Elleviou, ein Freund Spontini's, bei dem Beginn des Pfeifens eine kühnlerische Geberde von der Bühne herab gegen die Zuschauer machte, brach der Sturm los, das Parterre, wüthend, stürzte ins Orchester, trieb die Musiker hinaus und zerschlug Pulte und Instrumente.

Was nun anfangen? noch zwei Niederlagen? wer wird dem Ausländer, dem Italiäner, dessen Musik mit solchem Skandal durchgefallen, auch ein Buch anvertrauen, um mit ihm und durch ihn so Grahn getragen zu werden? Man hat gut sagen, das Genie durchbricht alle Hindernisse; ja, das ist oft wahr; nur hat man nicht immer aufgezeichnet, welche Rolle die Umstände, Glück und Zufall dabei gespielt haben, und die untergegangenen Talente, denen jener Gnost des Zufalls nicht lachte, hat vollends Niemand in die Register der Kunstgeschichte eingetragen. Spontini's Lage schien verzweiflungsvoll. Da nahm er auch der verunglückten Aufführung mit seinem Schicksalsgenossen, dem Dichter, in einem Kaffehause, niedergeschmettert von dem harten Fall. Dieser, eine leichtere französische Natur und gemüthlig dabei, suchte den Componisten zu trösten und erzählte eine ganze Reihe von Unfällen, welche diesem oder jenem berühmten Mann auf der theatralischen Laufbahn begegnet wären. „Was wollen Sie?“ fuhr er lebhafter fort, „da nimm zum Beispiel mein Freund Jouy. Er hat das Textbuch zu einer grossen Oper gedichtet, die Commission hat es seit Jahren angenommen und keine Mensch setzt es in Musik, alle Welt lässt es liegen, erst Méhül, jetzt Cherubini, der es noch da hat und nirgends von sich hören lässt!“ — Bei diesen Worten hob Spontini den gesenkten Kopf, sein Auge begann zu flammen, wie ein Adler schoss er auf Jouy los: „Wie, mein Herr, Sie haben einen Operntext, die die Theaterjury angenommen hat? eine grosse heroische Oper? Gut, das ist ja das Glück, das Leben eines Künstlers! Und die Componisten verschmähen es? Ihr Gedicht, ihr Gedicht, mein Herr! fordern Sie es zurück und, ich beschwöre Sie, geben Sie es mir!“

Und dies Gedicht, es war kein andres als die Vestalin. Was Méhül, was Cherubini verschmähte oder warum sie sich nicht gewagt hatten, das erhielt Spontini; er las, und es ergriff ihn wunderbar —

das war die rechte Julie, die den Funken, der längst in seiner Brust glühte, zur Flamme der Begeisterung blies. Wohl mochte er sich jetzt sagen: „Ja, ich will der Gluth ihrer Gefühle, der Leidenschaft, die das schwanke Schiff ihres Daseins zwischen Wonne und Verderben hin und her wirft, Leben verleihen, will der Kraft und Liebe des Helden, der furchtbaren Macht des Priesters Gestalt geben in Tönen." Dann trat er vor ein Bild hin, das seit kurzer Zeit in goldenem Rahmen über seinem Piano hing, legte die Hand auf eine Partitur, die unter dem Bilde aufgeschlagen lag, und sprach: „Du hast den Funken in mir entzündet, dessen wachsendes Feuer mich verzehrt — ich folge Dir, und wenn ich auch in dem lodernden Brande untergehen sollte! Leihe Du mir die Schwingen Deiner Gottin, daß sie mich rettend zur Klarheit empor trage, wenn mich der dunkele Drang der Schaffenden auf Wege der Nacht führt!"

Es war Gluche Bild, vor dem er stand, und auf dem Bande der darunterliegenden Partitur war mit goldenen Buchstaben zu lesen: Iphigenie in Aulis.

Und so war es wirklich. Die grosser Umgebungen, in die der Tondichter zu Paris trat, das geschäftige Leben einer Hauptstadt, aus deren blutgedüngtem Boden die Freiheit erwachsen war, um sich an die Brust eines Helden zu werfen, der sie in seiner eisernen Umarmung zwar erdrückte, aber doch dem Selbstgefühl eines grossen Volkes durch seine Thaten das Siegel der Wahrheit gab, der Glanz und die Pracht des Kaiserhofes, das fortwährende kriegerische Gepränge, der Anblick jener Adler und jener Heere, wie sie die Welt seit den Zeiten der römischen Imperatoren nicht wieder gesehen — Alles das schlug mächtig ein in die Seele des feurigen Italiners; er wurde kühn an seinem Kunstreichen; er fragte sich ob noch wohl die tändelnde Weise der komischen Oper, ob das Spiel mit dem Sinnenreiz der Töne dem Ernst des Lebens entspreche, in dessen Mitte sein eigner Entschluss ihn geworfen. Da hörte er zum ersten Male eine Oper von Gluck, Iphigenie in Aulis; das traf, das schlug wie ein Blitz in die Nacht seiner Zweifel — nun war ihm das Räthsel gelöst, wie er dem unbewussten Drang in seiner Brust genügen sollte — das musikalische Drama trat in seiner ganzen Grösse vor seine Phantasie, dem Ernste, der Wahrheit desselben weihte er von nun an sein Leben. — Sicher ist, dass Gluchs Vorbild viel auf Spontini wirkte, jedoch gewiss nur deshalb, weil die Keime zu ähnlicher Entfaltung auf dem Grunde seiner Seele lagen. Es ist damit, wie mit der Einwirkung grosser Lehrer der Wissenschaft auf ihre Hörer: oft zündet ein einziger Wort und weckt eine ganze Reihe von Gedanken — wo her? weil sie in verhüllten Keimen längst vorhanden waren, aber den elektrischen Schlages bedurften, der die Hülle sprengen und ihre Entwicklung frei machen konnte. Darin liegt eben der Unterschied zwischen dem blossen Nachahmer und dem Genius, der durch die Anregung eines andern zum Bewusstsein seiner eigenen kommt. Unmöglich ist es bei der Ausbildung eines Geistes überhaupt, ermeßlich aber eines urhöpferischen im Reiche der Kunst die feinen Fäden, welche zwischen Urheber und Wirkungen ihr Gewebe spinnen, überall aufzufinden und doch unweiner, da ja der nebelfende Geist während seiner Thätigkeit sich dieses Webens selbst nicht einmal immer bewusst ist. Wir haben es deshalb oft, die gänzliche Umwandlung von Spontini als Tondichter durch weitere erklären zu wollen, als durch die gegebenen Andeutungen, die man wohl ohne Fehl zu gehen auf die Macht zweier grossen Namen, Napoleon und Gluck, zurückführen konnte.

Spontini hatte also sein Gedicht und ging mit Begeisterung an die Arbeit; aber damit war noch lange nicht Alles gethan — die grösste Schwierigkeit stand noch bevor, nämlich alle die Schranken zu durchbrechen, welche Eitelkeit, Neid, Kurzsichtigkeit, Dünkel, hergebrachter Formenschlendrian, Unfähigkeit der Schein vor das geweihte Gehege der grossen Oper zogen, um jeden Eindringen davon fern zu halten. Spontini's Freunde und mit ihnen Jouy sahen die Nothwendigkeit ein, durch einen Erfolg auf dem Theater der komischen Oper den frühern Mißlingen in Vergessenheit zu bringen, mächtige Gönner und einflussreiche Verbindungen zu gewinnen und sich dadurch den Weg zum Tempel der grossen Oper zu bahnen. Es gelang. Jouy schrieb einen Text, Spontini komponirte ihn, das Theater Feydeau nahm ihn an, die Oper *Milton* wurde gegeben, gefiel und blieb auf dem Repertoire. Die nächste und wichtigste Folge war, dass die Kaiserin Josephine Spontini zum Director ihrer Kammermusik ernannte. Und wahrlich, sie bedurfte nicht geringern, als dieses mächtiger Schutzes, um der Vestalin den Weg durch alle Eifersüchteleien, Anfeindungen und Spöttereien zu öffnen. Mittlerweile gab Spontini noch ein italienisches Intermezzo *l'Eccolo gara* (der erhabene Wettstreit) auf dem Theater Louvois und ein Oratorium. Im Jahre 1807 überreichte er der Kaiserin die Partitur der Vestalin und am 15. December kam die Oper zur Aufführung.

„Wir haben vor kurzem in diesen Blättern (in Nro 30 S. 230) bereits erzählt, mit welchen Schwierigkeiten und Unfreundlichkeiten von Seiten des Opernpersonals Spontini während der Proben zu kämpfen hatte, besonders erregte das fortwährende Ändern und Bessern des Meisters an seinem Werke Unzufriedenheit und gab dem Neide und der Verläumdung Vorwand zu den boshaftesten Nachreden. Dazu kam die wirklich grosse Schwierigkeit der Ausführung und die unerhörliche Strenge Spontinis, der im vollen Bewusstsein dessen, was er gewollt hatte, den Launen der Sänger und Sängerinnen auch nicht um eine Achtelnote nachgab. Selbst die grosse Künstlerin Mad. Branchu, die nachher ihre schönsten Triumphe gerade in Spontini's Opern und namentlich in der Julia feierte, gestand späterhin, nach einer Mittheilung von Berlioz, dass sie dem Meister einst in einer Anwandlung von Verzweiflung in der Probe erklärt habe, sie werde seine „unsingbaren Recitative" (*ces inchantables recitatifs*) nie lernen.

Trotz alledem war der Erfolg ein seit Gluck's Zeiten in Paris unerhörter, ein vollständiger Sieg, ein wahrer Triumph. Aber er war nicht ohne schweren Kampf errungen. Spontini hatte die ganze französische Schule gegen sich, die ganze kritische Phalanx des Conservatoriums, wo es noch lange Zeit auch dem entschiedensten, nirgends mehr bestrittenen Erfolg demnach zum guten Ton gehörte, sich über die Musik der Vestalin lustig zu machen. Aehnliche Erscheinungen haben wir auch in neuern Tagen erlebt, und sie werden sich da stets wiederholen, wo eine in starrentyp. Form gegossene, zunftmässige Schulkritik sich gegen den Strom des Lebens zu stemmen sucht. Gerechtern Richter fand das Meisterwerk bei dem Nationalinstitut, wo ihm der Ehrenpreis, den Napoleon für das beste von einem Werke in jeder Kunstgattung während einer zehnjährigen Periode gestiftet hatte, mit 10,000 Francs zuerkannt wurde. Mitbewerber waren die ausgezeichnetsten Musiker Frankreichs gewesen, ein Cherubini, Lesueur, Méhul, Gossec, Berton, Paër, Catel, Kreutzer, Dalairac u. s. w. Das Conservatorium dagegen verwarf natürlich in seinen Organen auch dieses Urtheil der akademischen Kunstrichter, und stellte die Oper von Lesueur „Der Barde" als bei weitem preiswürdiger dar. Da des Herrn Professoren viele Bücher zu Gehör standen, so hatte dieses leider auch in Deutschland neuerdings mehr überhand nehmende Manöver der Journalisten-Clique die Folge, dass wir noch jetzt in einigen Biographien Spontini's (z. B. in Brockhaus Convers.-Lexikon) lesen, dass „die öffentliche Stimme" der Lesueur'schen Oper den Preis zuertheilt hatte. Du lieber Gott! die öffentliche Stimme feiert noch heute „die Vestalin" und das öffentliche Gedächtniss noch vergebens in jedem Winkel nach „dem Barden"! — Auch in Deutschland erregte Spontini's Werk ausserordentlichen Aufsehen und um so mehr, da sein Name bis dahin bei uns ganz unbekannt gewesen war. Zu Berlin wurde die Vestalin zum ersten Male beim Krönungsfest den 18. Januar 1811 gegeben und wurde Lieblingsoper des Publikums, am 8. October 1829 fand ihre hundertste Aufführung daselbst statt. In Neapel hatte sie allein während einer Saison das Theater San Carlo, wo die Colbran, nachher Rossini's Gattin, die Julia gab. Mit einem Worte, binnen wenigen Jahren huldigten alle gebildete Nationen Europas dem Namen Spontini.

Das hatte Ein einziges Werk bewirkt, und diese Thatsache beweist nullum die Schwierigkeit der Aufgabe für den Schöpfer desselben, sich auf der Höhe zu erhalten, welche die ganze gebildete Welt diesem Werke angewiesen.

Spontini wandte seine Thätigkeit einer neuen Arbeit zu, deren Gegenstand wiederum aus der antiken Welt genommen war, diese Oper hatte den Titel — denn weiter ist nichts davon bekannt geworden — „Elektra" oder „Orest", wonach wir höchstens vermuthen können, dass sie vielleicht zwischen den beiden Iphigenien von Gluck ihre Stelle finden und mit ihnen eine Trilogie bilden sollte. Allein er gab sie auf für einen Stoff, der mehr in der Zeit und dem kriegerischen Geiste der Franzosen wurzelte, für „Ferdinand Cortez oder die Eroberung von Mexiko". Es liess damals, dass Napoleon selbst dem Componisten den Wunsch zu erkennen gegeben habe, er möge diesen geschichtlichen Stoff für eine musikalisch-dramatische Bearbeitung wählen. Es ist wohl denkbar, dass sich der Gewaltige an dem Bilde eines Eroberers ergötzte, der mit dem Trotz eines Helden im Angesicht von zahllosen feindlichen Scharen den mexikanischen Fürsten die Antwort giebt:

Cette terre est à moi, je ne la quitte plus!

(Cortez, Akt II. Nro 21.) Die Oper erschien im Jahre 1809 auf dem Theater und hatte ebenfalls einen entschiedenen Erfolg. Späterhin, im Jahre 1824, legte Spontini in Berlin die letzte Hand daran und nach dieser Umarbeitung erschien das Werk in dem Klavierauszug von Fr. Nane bei F. Hofmeister in Leipzig. Im Cortez sind die Chöre auch weit grossartiger behandelt, als in der Vestalin, hier er

tönt zum ersten Male Völkermusik, hier treten zum ersten Male die Mannes handelnd auf. Doch wir kommen später auf die Charakteristik der Spontinischen Musik zurück und bleiben jetzt bei den äusseren Lebensverhältnissen des Meisters stehen. Nur das wollen wir noch gleich beifügen, dass ohne „Cortez" vielleicht keine „Hugenotten" und keine „Propheten" existiren würden.

Im Jahre 1810 erhielt Spontini die Direction des italienischen Theaters in Odessa. Er vereinigte eine treffliche Gesellschaft und führte dem Partner Publikum zum ersten Male Mozarts *Don Giovanni* vor*), dann auch *Così fan tutte* und *le nozze di Figaro*. Eine Kabale, welcher Paer, der zu derselben Zeit das kleine italiänische Theater des napoleonischen Hofes leitete, nicht fremd gewesen sein soll, verleidete ihm diese Stellung, so dass er sie schon nach zwei Jahren wieder aufgab. Aber nicht blosse für die Bühne, auch für die Concertmusik war seine Wirksamkeit in Paris bedeutend und vor Allem ist der Ernst und die Schwierigkeit zu loben, mit welcher er die ächte Kunst pflegte und Werke wie Pergolese's *Stabat Mater*, Mozarts *Requiem*, Haydn'sche Sinfonien und Gesänge aus der „Schöpfung" zur Aufführung brachte. Ueberhaupt war er ein bewundernder Verehrer Haydn's und auch in Berlin veranstaltete er noch öfters grosse Aufführungen der Schöpfung durch sämmtliche musikalische Kräfte der königlichen Bühne, welche zu dem Bretes zählten, wo man hören konnte.

Im Jahre 1814 schrieb er eine Gelegenheitsoper *Pélagie ou le Roi et la Paix*, und 1810 mit Persuis, Berton und Kreutzer eine Balletoper *les Dieux rivaux*. Als Salieri's „Danaide" von der grossen Oper im Jahr 1817 wieder vorgenommen worden, arbeitete Spontini, wozu ihm der heilige Salieri von Wien aus Vollmacht gegeben hatte, die Arie der Hypermnestra um und schrieb mehrere Balletmusikstücke, so wie das genialie feurige Bacchanal im dritten Akt hinzu, welchen er nachher in Berlin seiner eigenen Oper Nurmahal einfügte.

Phantasiestücke für Pianoforte und Violine, von Carl Reinecke. Op. 22. Cassel b. Luckhardt. Hft. I. 1 Thr. Hft. II. 22½ Sg.

Da die neuere musikalische Literatur in dieser Gattung wenig Gutes aufzuweisen hat, so sind wir dem Verfasser dieser Stücke Dank schuldig, uns mit einer so schönen Gabe beschenkt zu haben. Ein so aufrichtiges Streben etwas Gutes zu schaffen, wie Herr R. bekundet, ist nicht genug hervorzuheben, und wir sprechen hier zugleich den Wunsch aus, dass der Verfasser doch bald einige grössere Werke für Pianoforte und Violine *concertante* schreiben möge, damit die leeren und geschmacklosen sogenannten Duos, wie sie gegenwärtig an der Tagesordnung sind, aus der Gesellschaftsmusik verdrängt werden.

Nr. 1 in *D dur* ⁴/₄ Takt ist fliessend in der Melodie, neben sehr gut für die Violine gesetzt, was durchaus anzuerkennen ist. Das einzige was wir daran auszusetzen hatten, ist, dass das *Accompagnement* etwas gar zu unruhig ist, wodurch das Stück an seinem Charakter beeinträchtigt wird. Das Ganze würde sich besser machen, wenn die Begleitung nicht so geräuschvoll wäre. Indess kommt viel auf den Klavierspieler an. — Nr. 2 ist ein herrliches Stück, lebhaft, fliessend, duftig. Ueberhaupt scheint es uns, dass die Sätze in schnellem Tempi dem Verfasser besser gelingen, als die langsameren. — Nr. 3 ist in Form eines Walzers geschrieben und wie die vorhergehenden Stücke mit Anmuth und Leichtigkeit ausgeführt. Man sieht, dass dem Verfasser alle Mittel zu Gebote stehen, die nicht leichte Form des Liedes mit andern auf eine einzige Weise zu verschmelzen. Mit dem Intermezzo am Schlusse der 3. Nr. können wir uns jedoch nicht befreunden; das Gewöhnliche ist darin nicht überschritten. Diese Nr. ist überhaupt wohl am wenigsten gelungen. Dafür ist Nr. 4 wieder so schön, dass wir reichlich entschädigt werden; durch das Ganze weht eine gewisse Melancholie, die diesem Stücke einen besonderen Reiz verleiht.

Wir fügen weiter nichts hinzu, als dass wir diesen schönen Compositionen recht grosse Verbreitung wünschen, was übrigens nicht ausbleiben wird, da das Gute sich durch sich selbst empfiehlt und überall Eingang findet, wo man noch Sinn dafür hat.

G.

Siebenter Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

Es fand am 25. Februar statt und wurde mit der Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini eröffnet. Sie wurde sehr gut ausgeführt, besonders trat die Wirkung der Violinen, denen in dieser herrlichen Composition eine so glänzende Rolle auf meisterhafte Weise zugetheilt ist, trefflich hervor.

Frl. Schlaun sang im ersten Theil die Arie „*Parto*" aus Mozart's Titus und im zweiten die grosse Scene aus C. M. v. Weber's Freischütz mit rauschendem Beifall. Ihre schöne klangvolle Stimme, der mild und doch ernste, vollendet abgerundete Ton

*) Die Besetzung war folgende: *Don Giovanni*, Tacchinardi, *Leporello*, Zucchi; *Donna Elvira*, Crivelli, *Masetto*, Porta, *Donna Anna*, Mad. Festa, *Zerlina*, Mad. Zucchi, *Elvira* — ?

Digitized by Google

in Verbindung mit einer ausgezeichneten Technik rühere ihr die Palme unter den deutschen Sängerinnen, die ihr die allgemeine Urtheil längst zuerkannt hat. Die obligate Clarinette in der Bassarischen Arie war recht gut, dagegen wurde die Scena aus dem Freischütz nichts weniger als gut begleitet — was um etwa gar nicht probirt, oder waren die Bläser durch das unmittelbar vorhergegangene Stolzing'sche Dirigent gewordene dunkle die klaren Weber'schen Harmonien so begeistert hindurchdudelten?

Herr Theodor Poenitz, den wir mit Recht den Stolz unserer Orchestern nennen, trat mit dem ersten Satz von Vieuxtemps' A dur-Concert auf, einer grossen und breit gehaltenen Composition, in welcher sich das dämonische Spiel unseres Virtuosen, seine wundbare Sicherheit in allen Lagen seiner ernste, dabei kunstlerische Auffassung des mordwürdigen Charakters dieses Musikstücks durch einen vollendeten Vortrag bekundeten. In den zweiten Abtheilung des Concertes bewährte Hr. Pinto hiernach auch seine grosse Virtuosität im glänzenden Bravourspiel und das durch eine von ihm componirte Fantasie über Italienische (recht interessante) Themen's das Publikum zu enthusiastischem Beifall. Die Variationen und besonders die letzte Strette, welche sich in der Composition auch vortheilhaft von seinen ähnlichen unterscheiden, trug er meisterhaft vor.

Haydn's Motette für Chor und Orchester „des Standes edle Sorgen" schloss die erste Abtheilung. Die heiterlichen Contraste zwischen erschütternder Kraft und beruhigender Milde zeigen sich in diesem kleinen Werke Von Meister und verfehlten bei der guten Aufführung ihren Eindruck nicht.

Die zweite Abtheilung brachte uns Eröffnung einer neuen Symphonie von Rob. Schumann No. 3 in Es dur, Manuscript, welche der Componist auf Einladung der Concertdirection zu Frankfurt selbst zu dirigiren. Das Werk besteht aus fünf Sätzen. Überschreitet aber trotzdem durchaus nicht das gewöhnliche Maass, es beginnt mit einem Allegro ausgeschrieben, welchem ein Scherzo in 3/4 und ein Intermezzo in 2/4 Takt folgen, das vierte Satz trägt die Unterschrift „im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie", worauf dann ein Finale das Ganze schliesst. Wer aber Schumann viel zu doch, um bei jedem Erscheinen seiner neuen Werke von ihm die Frucht der allerschwenglichen Lobpreisung so weit entzuschlüsse, dass sie keinen wahren Ton mehr hat, wir sind überzeugt, dass er den schaffenden Geistes dir sich bewusst ist, etwas Edles, etwas nach seiner Ueberzeugung Richtiges und Grosses zu erstreben, entweder, wenn eine wohl oder übel organisirte Jünglingsschaar Claque das Hohe den ihm verschwebt in ihm niedere Sphären zieht und den Tonfühlen zu ahnen meint, wenn sie allen Chaos der Bedeutungen auf ihn wirft und nicht bedenkt, dass man auch auf Geldsäcken pus einem stumpfen kann. Wir glauben den Componisten mehr zu ehren, wenn wir seine Bewunderung von so vielen so unendlicher Mannigfaltigkeit verschlungenen contrapunktischen Combinationen, welche — wir glauben es dreist behaupten zu können — auf J. S. Bach nicht wieder zu dagewesen sind, aussprechen, aber zugleich die ernste Frage an ihn richten, ob die Urtheile so mancher tüchtigen Kenner über die von ihm eingeschlagene Richtung, ob die kalte Aufnahme seiner letzten Compositionen durch das grosse Publikum (wenigstens dort ja nicht mit dem grossen Haufen verwechselnd sei) ihn nicht wenigstens so weit bedenkenswerth erscheinen, dass er die Frage in sich aufkommen lässt, ob er so Unbesonnenheit zum rechten Wege in der Musik dann auch wirklich die richtige sei? Wir halten es bei einem solchen Talente, wie Schumann es ist, nicht für eine Concession an die Kunstgenossen, sondern für eine Pflicht gegen die Kunst, das Bestehende seiner selbst nur in einem Spiegel, nämlich in einem jeden Sep die geradeste geo Freunde vorhalten, mitzugeben und den Versuch zu machen, sein Ich als Objekt ausser sich hinzustellen, seine Werke als Gegenstände zu betrachten, nicht blos als Ergüsse einer subjectiven Stimmung oder Ueberzeugung. Dann dürfte sich vielleicht auch ihm selbst, wenn ihm der Geist Haydns, Mozarts und Beethovens vorschwebt, ein Zweifel erdringen, ob das, was er jetzt schreibt Musik sei, die mit dem Strom der Empfindungen, der Gefühle der Leidenschaften der Menschen dahinzieht, oder ob wogender Meer von Tönen in denen vorwiegenden Wellen der Verstand allein das rettende Steuer mit dauernder Anstrengung zu fassen vermag. Die zweimalige Aufführung dieser neuesten Sinfonie hat uns die Ueberzeugung gegeben, dass der Verfasser des Aufsatzes über Schumann in der Grenzboten Ihnen Anfang wie in No. 29 mitgetheilt haben. Recht hat, wenn er sagt, dass in den Werken der letzten Periode „der Ernst nur zuweilen neigen der Grübelei, leider auch einen guten Gedanken zum Herten Ein Contrapunktes niederdrückt!" Man kann gerade nicht behaupten, dass der melodische Element in den neuen Sinfonie vernachlässigt wäre, allein wir uns nur daran als lebend denken, so könnten wir sagen: es kommt nie zum Bewusstsein seines Lebens, denn kaum geboren wird jedes Kind dasselbe mit Fußhängeschenken überschüttet und aus seinen Umgebungen erdrückt, ehe es zum leidlichen oder etwas Denken gedeihet. Da sind nun Menge Ideen — aber wenn der Himmel, was den Strom der Ideen unter diese Gestalten wirft, dass sie sich einander verkennen und wie vom Schicksal gehindert sich selbst entreissen. Das gilt besonders vom dritten und dem vierten Satz dieser Sinfonie. Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie! Die beiden Mittelsätze, das Scherzo im Stil eines Humoresk geschrieben und das Intermezzo ein Allegretto scherzando in 2/4 Takt, sind so trefflich gelungen und gefallen auch am meisten, während das Publikum bei den übrigen Sätzen kalt blieb. Das war nun wohl ziemlich natürlich, denn Schumann's Musik ist hier und überhaupt am Rhein so gut wie unbekannt, wie soll man ein Concertpublikum eine seiner letzten Compositionen auf der Stelle hören und geniessen können, wenn selbst der Musiker gestehen muss, dass „zum Verständniss Einzelne man in die 1 dieser Werke umgewandt zu müssen, und dass ohne diese Kenntniss sie ermüdet machen, oder dull lassen?" So Johannsworld wir es dann finden, dass Ein Concertdirector ein grösseres Werk von Schumann vorlehnt, so können wir doch die Wahl nicht billigen, wenn nicht, wenn ich einem Unbekannten Freunde erwerben will, ihn erst von seiner liebenswürdigen Seite zeigen, damit die Empfänglichkeit für den Ernst und die Tiefe seines Wesens geweckt werden! Warum nicht das erste Sinfonie aus E dur gewählt? — Die Ausführung des schwierigen Werkes war sehr gut und hat gewiss auch dem Componisten Freude gemacht, ausgezeichnet waren die sehr schwierigen bedeutenden Hörner, die Trompeten (unsere Schwalbe an der Spitze) und die Pauken.

Den Schluss des Concertes machte die glänzende Aufführung einer glänzenden Composition Spontini's, der Ouvertüre zur Oper Olympia.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Am 22. d. M. hat die in der vorigen Nummer angekündigte Kirchenmusik der Gesellschaft Concordia unter Leitung des K. Musikdirectors F. Wüllner im hiesigen Gesellschaftsgebäude stattgefunden. Die Theilnahme des Publikums war gross und der Reinertrag des Concertes ist zum Besten der Witwen und Tochter bestimmt. Es beträgt zwanzigdreiundvierzig Thaler. Das Programm des Festes hatte zum Zwecke, die künstlerische Wirksamkeit des Gesellschaftes nach den verschiedenen Seiten zur Anschauung zu bringen und enthielt daher — ausser zwei Stücken, die Frau von Marx von Gefälligkeit vortrug — vier Composition-

von Kreutzer, dramatisch-lyrische und für Clavier. Die Bureau-Tür zum Nachtlager von Granada eröffnete in wohlgelungener Aufführung das Fest, um nun O. Sterzer gedichteter von Roderich Benedix vorgetragener Prolog sprach in einiger Wärme Zweck und Bedeutung der Feier aus. Fil. Veith, eine Schülerin der Rhein. Musikschule, trug das C moll Concert vor und erntete durch ihr Spiel, welches Intimanden durch Gewandtheit, Fertigkeit und Eleganz sich empfahl, die Erwartung, dass ihr Talent, bei fortgesetztem Studium unter Hiller's Leitung, Bedeutendes leisten werde. — Frau von Marra sang die grosse Arie aus *Lucia di Chamounix* aus Bellini mit gesunder Kunstschaft und unter enthusiastischem Beifall. Am Schlusse der ersten Abtheilung bildete die erste Finale von dem Nachtlager von Granada, welches zwar recht tüchtig ausgeführt wurde, jedoch nicht den Effekt, wie auf der Bühne herumtrauhte. — Im zweiten Theil hatte unsere Männergesangsvereine vier Quartette mit gewohnter Vollendung vor. Es folgte das Terzett Nr. 14 aus dem Nachtlager von Frau v. Marra und den Herren Fätz und Fuhrfur und ein Duett aus *Lucia di Chamounix* von Fr. v. Marra und Hrn. Hoch vorgetragen. Beide Stücke lassen nichts zu wünschen übrig, es sei denn, dass etwa bei dem Terzett das Tempo etwas lebhafter hätte sein mögen. Zum Schlusse hörten wir die von Kreutzer als Einlage zu Auber's Oper „Der Schwur" komponirte Bacarole mit Chor und obligater Harfenbegleitung, gesungen von Herrn Fuhrfur. — Die ganze Feier liess einen unverlöschenden, wohlthuenden Eindruck zurück, und es ist der Tonkünstler dahingeschieden, seine Gedanken, seine Empfindungen leben in tausend Herzen erhebend und beglückend fort. Wer so wie Kreutzer im Herzen seines Volkes lebt, der wird stets in dankbarer Erinnerung bleiben. Mögen uns auch anderwärts Kreutzer's Werke dem Beispiele Köln's folgen. —

Köln. In voriger Woche bei Frau Küchenmeister-Rudersdorf nach einer Reihe ungewöhnlich glänzender Gesangsleistungen Köln verlassen. Am Sonntag, den 23. d. M. erndtete Frau von Marra ein Lauter ausschendes Bravo, sie wurde am Schlusse gerufen, mit Blumen und Ordensbeutel begrüsst.

Bielefeld, den 8. Februar.

(Schluss.)

Das zweite Concert des Conservatoriums gab eine Sinfonie von Haydn in B (Nr. 83), Mendelssohn's Bouverture zum Sommernachtstraum und Rossini's zu Wilhelm Tell, die letztere zum Schluss. Es ist sehr gut, dass das Orchester unsers Conservatoriums Rossini besser spielte, als Haydn und Mendelssohn; der Aufführung der Sinfonie fehlte der rechte Geist, der Vortrag ist bei dieser einmüthigen durchsichtigen Musik Alles allein es schien, als wenn einer Composition welche ja gar keine Schwierigkeiten darbietet, hat denen Ruhm zu erwerben wäre, mit dem Absolvirten Genüge gethan werden könnte. Mit der Auffassung der Mendelssohnschen Ouvertüre konnte ich mich auch nicht überall einverstanden erklären; mein Nachbar erinnerte etwas barbarisch, man hätte wenigstens Victor Hugo's Verse

Dans le plaisir
Naît un brouet,
C'est l'haleine
De la nuit —

auf's Programm setzen müssen, damit doch darunter geschrieben stände, was das ungezeugte Gemüthe eigentlich darstelle. Ein Kirchengesang aus dem 16. Jahrhundert, a capella vorgetragen, war interessant. Der Flötist Reinhart ein noch ganz junger Mann, erntete die Ehre des Abends — er bläst in der That vortrefflich.

Bedauert hat, wer Paris, einen grossen Verein der musikalischen Künstler (*Association des Artistes musiciens*), welcher jeden Winter eine Reihe von Concerten gibt. Der Ertrag kommt in den Fond der allgemeinen Hülfskasse für bedürftige Kollegen oder deren Witwen und Waisen — eine schöne Anstalt, die noch in Deutsch. und Nachahmung verdiente. Dirigent dieses Concertes ist Herr Hammann, zu ersten wurde Beethoven's achte Sinfonie in F gegeben und ziemlich hell eingenommen, was zum Theil in der Aufführung liegt, denn dieses Cabinetstück verlangt eine sehr feine Behandlung. Cherubini's Ouvertüre zur Lodoiska und Meyerbeer's Strassen gingen gut, die Effekte der letzteren fanden in den Brillantreen des Publikums ihr Echo. Das zweite Concert hatte ein ähnliches Programm, nur Orchestermusik war nichts weiter zu hören, als die Ouvertüre zum Faust von Gounod und eine Wiederholung von Meyerbeer's Ouvertüre zu Strassburg. Das Beste war das Violinspiel von Th. Hammann, der durch den Vortrag eines Concerts von Henri Vieuxtemps und einer Phantasie von seiner Composition seinen wohlthätigen Beruf aufs neue bewährte. Das Violinconcert von Henri Vieuxtemps hat ich kaum jedoch das Streben des Componisten nach einem ernsten, edlen Stil, der sich von allen Faxen fern hält, sehr lieben.

Bei der physikalisch-musikalischen Gesellschaft ist es mehr auf Unterhaltung und Zerstreuung abgesehen, als auf eigentliche Kunstleistung. Sie ist ihrem Ursprung die schlechthin von allen, man macht da Musik, gibt Quartettchen Vorstellungen mit Gesang von Dilettanten und Künstlern vom Fach, Bälle und dergleichen mehr. Der Verein besitzt ein bedeutendes Vermögen und ist im Begriff, sich ein neues prachtvolles Lokal zu bauen mit einem Concert- und den alle verbundenen Vergnügungen.

Ausserdem besitzt sich Brüssel durch die Menge von gewählten Privatkreisen aus, zu denen man gute und schon angeführte Dilettanten hört. Künstler ersten Ranges, wie *de Bériot*, *Léonard*, *Artot*, *Amelot*, *Hammann*, *Servais*, die beiden *Batte*, *Elsas* für Clarinette, *Burkhert* für Flöte u. s. w. sind die Zierden dieser Gesellschaften, und Sie hören diese Meister nicht nur in den Salons, wo die Allerhöchsten rauschen, sondern auch da und da ist auch besser, wo der Dampf der Cigarren den gemüthlichen Verein von echten Kunstfreunden umhüllt. — Ich kann meinen Brief nicht schliessen, ohne Ihnen zu erzählen, dass der Vortrag von Belmondo durch Mehrere zu unisono bei *de Beriot* zu einer wahren Manie geworden ist. Seine Quartette spielte er neulich mit doppelter Besetzung mit Léonard, Amelot und einem unserer Zöglinge; sein neuestes Concert liess er von neuen Zöglingen unserer Klasse spielen, das erhielt von Läufen, ja selbst bei einem Klavierstück von einer Composition verdoppelte er die Violen und das Violoncell. Wer mag's Ihnen? Ich kann es nicht Ihnen nicht entdecken. In der Schule lasse ich mir es gefallen, aber öffentlich, in Concerten?? —

Bremen, Ende Januar 1851.

Man mag gegen die Aufführungen von Opernmusik in Concerten sagen was man will, es ist ihnen nicht abzusprechen, dass sie ein richtiges Verständniss der betreffenden Compositionen wesentlich befördern, und mindestens dramatischen Genuss der Oper gewähren, den uns die Lektüre mit beiläufigen Bildern der neuen Werke der dramatischen Oberhoheit bietet. Je grösser die Summe musikalischer Gedanken ist, mit denen der Opern-Componist Text und Handlung umgeben hat, desto mehr treten uns die Schönheiten unsers Werkes vor die Seele, wenn wir, nicht in Anspruch genommen von Bühnen-Illusionen und scenen Tönen hinsehen können. Wir haben deshalb auch in unserem zweiten Abonnements-Concerte die Aufführung der Ouvertüre der Introduction und den Duetto aus Mozart's „Don Juan" freudig begrüßt. — Die Ouvertüre ging gut und die Ensembles verfehlten ihre

Google

Wirkung selbst da nicht, wo Leporello's rastloses Temperament sich über die Mozart'schen Noten hinweggesetzt und in sein Tafelgeschlecht im Stück gelassen hatte. Das Duett von Fräulein Hiemann und Herrn N. gesungen, wurde vollkommen den Beifall, den der dicht gefüllte Saal spendete. — Die Sopranistin schlägt in den sämmtlichen Partien von „Don Juan" so wohl wie in den 3 Liedern „Vogelein, wohin so schnell?" von Franz, „Die Nacht" von Mendelssohn und „Ein Elle" von Hatz, wiederum in Erwartungen in denen sie bekanntes ausgezeichnetes Talent berechtigt. Das „T in In E-moll" von Mendelssohn bewies in seiner Ausführung dass auch Ihr diese Dichtung der Musik sich bei uns hinfür und Anerkennung finden. In der Pamina-Partie darzustellen Herr Sch. seinen Schüler Hermann, seine Musikerfahrt. — In Herrn von O. — der die Arie aus „Hans Heiling" an jenem Tag vorzutragen da hatte hatte, lernten wir einen ebenso gutmüthigen wie kräftigen und wohlklingenden Bass kennen. Zum Schluss des Concertes wurde „Die erste Walpurgisnacht" von der fantastischsten Composition Mendelssohns aufgeführt. Das Stück bewegt sich ganz in jener Romantik in der das Gedicht des Tondichters seine Heimath erkennen. Der Chor „Kommt mit Zauberei" wurde durch die Mitwirkung von so vielen Kräften, den Ihr es kaum Wort nennt und kaum einzuhalten. Und so in Inbrunst zu Höhe strebend wie es ist in einer Art als unbezwingbarer Mitwirkung. — Der Chorgesang zeichnete sich durch Kraft und Präzision von Einsatz und durch angenehmen Vortrag aus. Nur den erst Tenor sollen wir gewollen verhalten anmutig zu schwach bezeichnet zu sein. Auch die Soli waren genügend vertreten, so dass die ganze Aufführung eine gelungene genannt werden darf.

Die von Fräulein Hartmann gegebene „Adventskantate" wurde trotz des widrigsten Wetters, die in höheren Zeiten schon allein hinzu mit dazu, als Concert unmöglich zu machen, sehr besucht. Hummels Ave Mar. Quintett eröffnete den musikalischen Abend. Dieses, an melodischen Combinationen so unendlich reiche Tonwerk hat uns durch die treffliche Ausführung in seinem ganzen Schmuck entgegen, wie die Vorstellung durch lauten Beifall kund gab. Die Concertgeberin sang dann die sehr sinnvolle Vortrag der Arie aus Haydn's „Schöpfung" „Nun beut die Flur" wie „sowie der Engel" „Jauchzet ihr Himmel" von Eckert und „Frühlingsnacht" von Hatz allgemein die Fräulein Hartmann mag dann und wann nicht mit Herrn Sch. vorzugsweise aus „Euryanthe" „Ich Weiterzeugin" das ungleiche Volk und Der Ausdruck unser Kunst Gefühl, das in wenigen erlauchten, aber kunstreichen treffenden Zügen von den Stufe einer reiner Freiheit und unser Kunst wohl vollkommen dem unter Volkes ist die Seele Liebe quell mit solcher Kraft und Wirklichkeit aus der Brust der Sängerin hervor, dass wir gewiss hätten eine schöne Tonkunst Albinen in warmen Herzensergusse die Grüsse und den Dank ihres Vaterlandes leicht zu hören, wenn nicht die unglückliche deutsche Tonkunst, gleich wie Ironie durch Hohn neuerdings — Die allgemeine Bewegung wurde noch gehoben durch drei Lieder, in welchen Herr Sch. von Düsseldorf mit grosser Leistung — Fertigkeit einen dunklen Bariton entfaltete, welches dunkelnden „dem Kindchen Wiederlied" heraus, eine neue geistreiche Composition aus Schumann, aus welcher wir die ganze Fülle innerlicher Ideen, mit der das poetische Gedicht uns von „Jugendlichen Leben" hinzuzeichnen, jung Jugendmuth trägt, in übermutsprudelnder Weise mitempfinden. — Die Liedersänger gab zunächst eine Ballade von Alex. von Bosten, und schloss uns dann mit Dorfmann „Frühlingsglaube", das mit jugendlichen Frische hervorbrach und pfeilen vorgetragen, mit Recht grossen Beifall erhielt.

Felix

Bonn, den 23. Febr. In einer der letzten Versammlungen des Beethoven-Vereins hatten wir das Vergnügen Herrn R. Gleichauf zu hören. Sein Vortrag des 6. Violinconcerts von de Beriot, welches der grosse Meister dem jungen Virtuosen seinem Schüler gewidmet hat, um die zahlreich versammelten Zuhörer gleich nach dem ersten Ton in grosse ungewöhnlichem Beifall hin. — Am 21. d. M. gab die Concordia ein Vocal- und Instrumentalconcert zu wohlthätigen Zwecken unter Leitung des Herrn Dirigenten Herrn F. Wenigmann. Nach der Egmontouvertüre sang Fräulein Julie Dorr die grosse Arie aus der Schöpfung und Lieder drei Lieder von denen der mit hörenden mehr Vielfältigkeit schwerlich Vortrag das „Echo" und das Tondichtung „Ich wird nun einmal singen" den meisten Beifall erhielten. Herr Wilh. Wenigmann spielte Violinconcert G dur, von David und zeigte eine recht solide Anlage zum guten Violinspiel, dem noch die die Fülle, ermöglichte Tiefmuthen das Publikum nicht fehlte. Im Vortrag von den Liedern durch die Concordia sind trotz des wohlsamen Klangs gut ausgleichen Stimmen in Tenor und Bass nicht auf der Höhe, welche die Leistungen dieses Vereins sonst einnehmen. Der gar so häufige Wechsel der Mitglieder scheint den Bemühungen der Dirigenten, auf dem gelegten Grunde immer dominirter fortzubauen, hinderlich zu sein. Den zweiten Theil des Concerts füllte eine im Ganzen wohlgelungene Aufführung von Mendelssohn's Sinfonie-Cantate Lobgesang nach Worten der h. Schrift.

In Athen wurde am 15. Januar die italienische Oper mit dem Pantaleone eröffnet. Von Aeschylus und Sophokles hat sich Dualetti weiter nur Intermezzi. Ein Odeumzinges ist jedenfalls und dennoch nur vermindert.

In Sondershausen ist am 31. Januar eine neue komische Oper von H. Frankenburger aufgeführt worden. „Winnie oder eine Nacht auf dem Hause" Text von F. F. Kohn. Die verunglückte Stadt Winnie wird dadurch wie ein Nebelbild dem Zuschauer vorgeführt. (?) (Illustr. Zeitung.)

Neue deutsche Oper. Faquin, von Dessauer, gegeben Wien den 30. Januar. — Die letzte Nacht, von Lucas Lucas, 3 Akte. Mailand den 12. Januar. — König Alfred von Joachim Kull, Weimar den 10. Februar.

Zum Beweis, wie neidlos das hierzulande und deutschlands Figaro in Frankreich geschätzt wird, dient das Urtheil, welches das Handelsgericht von Paris neulich über den Musikverleger A. Lebon gefällt hat. Dieser arrangirte einen Walzer von Dessau Concertant zu vier Händen, drückte den Namen des Verfassers ganz klein unter einer grossen Vignette, das einzigen dingungen mit grossen Buchstaben neben an die gewöhnlichen Stelle des Namen der Componisten. Kaum darauf verunstaltete er einen Abdruck des Walzers mit neuen Händen mit demselben prachtvollen Titelblatt, worauf dann zufällig der Name Lebon ganz fehlte und nur der Name Lebon glänzte. Der andere Verleger wurde zur Confiskation sämmtlicher Exemplare, Vernichtung einer neuen Ausgabe mit des Autors Namen „in grossen Buchstaben und am gehörigen Orte" und zu 300 Francs Entschädigung an den Verfasser verurtheilt.

Nach Pariser Nachrichten soll Tchaikowsky eine Oper geschrieben haben, welche in London und dem Theater der Königin aufgeführt werden würde. (?)

Der berühmte Violoncellist Alexander Cotta hat in Holland glänzende Concerte gegeben. Im Haag spielte er bei Hofe und erhielt von dem Könige eine goldene Brillant prachtvolle Kette.

Die neue Censur zu Rom erstreckt sich nicht nur auf die aufzuführende Oper, sondern auch auf den Text derselben. So einer Verdi'schen ruft der Tenor, als er seine Angebetete hinter der Scene singen hört, ein: „Ah! sie kann singen!" Das durfte nicht geduldet werden und die ehrwürdige Commission verbesserte „sie kann singen!" Aber das Publikum, das den Text auswendig wusste, wer empört, dass die schöne Romerinne hinter keine „Engel" mehr sollten, und pfiff die „horsonimbe" Aenderung lärmend aus.

(Eingesandt.)

Die in diesem Blatte und in mehre andere Zeitschriften veröffentlichten Aufforderungen zur Unterstützung der Pinsel der verstorbenen Componisten Kreutzer und Lortzing mögen bei jedem fühlenden Menschen den schmerzlichsten Eindruck hervorrufen und berechtigen sei wohl diesem Gefühle einen schwachen Ausdruck zu verleihen. Ist es nicht empörend, wenn wir auch so vielen Beispielen, Männer, welche durch ihre geistigen Schöpfungen Tausenden die höchsten Genüsse verschaffen, deren Namen wie mit Stolz die deutschen Nation nennen, dahinsterben und ihre hinterlassene Familie in Kummer und Elend schmachten sehen müssen? Ist es nicht lächerlich, dass man Jahrzehnte nach dem Tode hervorragender Männer Tausende zusammen bettelt um deren Namen in Umlauf zu — deren Hauptzweck ist genug mehr eine Befriedigung der Eitelkeit der sich damit Befassenden genannt werden dürfte — der Nachwelt zu erhalten, während die Wittwen Kinder und Enkel derselben im Elende zugrunde gehen sind oder wenigstens kummervoll ihr Dasein fristen? Wird man dort in unserm einzigepriesenen Vaterlande niemals den Lebenden gerecht werden?!

Mit Freuden haben wir in letzterer Zeit vernommen, dass Köln Preise für Compositionen neuer Sinfonien ausgeschrieben, und auf diesem Wege wenigstens den guten Weg betreten hat, die Produkte lebender Meister zu honoriren oder zu den Spaziergängen der Verlinger in die Hände gerathen, welche möglichst Weise dem Componisten auch eine kleinen Geld nur Deckung der Druckkosten abzupressen versuchen.

Wir möchten hiermit den Aufruf an alle Vereine Deutschlands richten, nur Allem das Wohl der lebenden Meister im Auge zu behalten, nur Allem dahin zu wirken, dass so viel wie immer möglich Werke lebender Künstler an öffentlichen Aufführungen gemacht, und den Componisten überall eine Tantieme vom Reinertrage derjenigen Concerte angesichert werde, in welchem ihre Compositionen zur Aufführung gelangten.

Diesen Aufruf richten wir aber zu Nächstem an die betreffenden Vorstände der rheinischen Pfingstmusikfeste. Wir beschwören dieselben, bei den Namen Mozarts und Beethovens den Lebenden gewiss zu machen, dass Ihnen ihre Schöpfungen selbst deren Namen den Nachwelt überliefern. Es liegt ferne, den Meisterwerken Händels unsere volle Anerkennung zu versagen, allein wir können doch auch nicht umhin zu gestehen, dass es nie überreichen Händel welchem genannt werden dürfte, auf unsern Pfingstfesten heimisch jedesmal Händel'sche Oratorien aufgeführt zu werden, und es steht nur zu diesem Jahre wieder in Aussicht, in Aachen den Judas Maccabäus aufführen zu hören, welcher, so viel aus ersichtlich ist, nicht allein vor wenigen Jahren in Aachen selbst, sondern auch in Düsseldorf und Köln auf Pfingstmusikfesten aufgeführt wurde. Existiren denn wirklich keine Schöpfungen lebender Meister, welche einer Aufführung werth gehalten werden? oder geben sich die Vorstände dieser Feste nicht die Mühe sich danach umzusehen? oder haben diese Vorstände etwa gar nur Personen, die nicht zu Stande und zum Componiren zu beurtheilen, die aber, um sich den Schein hoher Kennerschaft zu erhalten mit überflüssigen Einhinsteln ihren alten Freund Händel protestiren? Wenn wirklich keine Werke lebender Künstler vorhanden wären, welche einer Aufführung auf einem der rheinischen Musikfeste werth wären — und dann müssen wir entschieden verneinen — so wäre es noch dem ohne ungeübten Beispiele Feine zu der Zeit, dass die Vorstände dieser Vereine den lebenden Künstler dadurch zu Schöpfungen aufmunterten, dass sie Ihr es auf deren Werke angewiesen und die Componisten nicht allein zur jedesmaligen Direction ihrer Werke vermögen, sondern auch gebührend dafür honorirten. Es sei damit nicht gesagt, dass man die Alten ganz bei Seite schieben möge, aber das müssen wir doch ausgesprochen wissen, dass wir ein Unrecht darin finden, ein und dieselbe Composition von Händel auf 3 oder 4 Pfingstfestconcerten aufführen zu lassen und die Compositionen lebender Künstler dadurch zu vernachlässigen. Pfingstfeste sind ooch Feste und dürften wir dem Musikinstinkte zu Anhalt auch die Bitte ans Herz legen, eine andere Wahl zu treffen und daher von Allem der Lebenden zu gedenken!

Aachen, den 13. Februar.

Berichtigung

In der nr. Nr. 34. bitten wir in dem Artikel Spontini zu berichtigen: S. 267 Z. 8 v. u. Z. 1 Tracta statt Tranta Z. 18 Pontigli statt Port. und S. 268 Z. 3 pitoresque statt ecc.

In meinem Verlage sind nachstehende sehr empfehlungswerthe Musikalien erschienen:

Eschmann, C., Was einem so in der Dämmerung einfällt. 12 charakteristische Tonbilder für das Pianoforte. Op. 8.
- Heft 1. Erinnerung an F. Chopin — An Sie — Vesper — 20 Sgr
- — „ 2. Nachtfalter — Salon Etude — Geistliches Lied — 20 Sgr

Tanzalbum, Casseler, für Pianoforte, für 1851. 4. Jahrg. — 15 Sgr

Inhalt: **Golde, A.** Potpourri über das beliebte Lied von Gumbert: Die Thränen. — **Golde, A.**, Diana Walzer. — **Butt, J. J.**, Kurhessischer Zapfenstreich Galop. — **Scheidler, C. A.**, Schneeglöckchen Polka. — **Golde, A.**, Wiedersehen Galop. — **Butt, J. J.**, Wehmuthsklänge Polka. — **Scheidler, C. A.**, Maiblumen Walzer.

Volkmar, Dr. W., Hülfsbuch für Organisten. Vor- und Nachspiele für die Orgel mit u. ohne Pedal.
- Heft 1. 67 Vor- und Nachspiele. 2te Auflage — 20 Sgr
- — „ 2. 70 Vor- und Nachspiele. 3te Auflage. — 20 Sgr
- — „ 3. 72 Choralvorspiele. 2te Aufl. — 20 Sgr
- — „ 4. 72 „ „ — 1 Thlr

Cassel, im Februar 1851.

C. Luckhardt, Musikhandlung.

Hierbei als Beilage: Verlags-Catalog von C. Glaser in Schleusingen.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von E. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 36. **Cöln,** den 8 März 1851. **1. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Gasparo Spontini.

III.

Während dieser Zeit hatte Spontini bereits einen Operntext unter den Händen, dem er sich wiederum mit ganzer Liebe und Begeisterung hingab. Im Jahre 1818 vollendete er die Arbeit und im December 1819 wurde seine **Olympia**, grosse Oper in drei Akten, zum ersten Male in Paris gegeben.

Dies Werk gewann merkwürdiger Weise nicht den Beifall, den es nach dem Urtheil der Kenner verdient; wenigstens hielt es sich in Paris nicht auf der Wochenbühne der grossen Oper. Und doch ist die Olympia ganz nach denselben grossen Grundsätzen gearbeitet, wie die Vestalin und Cortez, ja sie hat in der Rolle der Statira eine Schöpfung aufzuweisen, der keine der frühern an die Seite zu setzen ist. Die Gründe dieser Thatsache sind weniger in dem Werke selbst, als in den gänzlich veränderten äussern Verhältnissen der Pariser Zustände während der Restauration zu suchen. Die Begeisterung für die kriegerische Herrlichkeit war einer ziemlich spiessbürgerlichen Lebensansicht, welcher Ruhe und Frieden über Alles ging, gewichen und von oben her gerade alles Mögliche, um die Ermüdung und Erschlaffung der Nation zum Vortheil der alten Dynastie auszubeuten. Der Inhalt der Olympia, der Streit um das Erbe Alexanders des Grossen, der Kampf zweier Feldherren, deren ganze furchtbare Macht auf der Anhänglichkeit ihrer Heere so ihre grosse kriegerische Persönlichkeit beruhte — fand keinen Boden mehr in Paris. Im Gegentheil, er war keiner Partei genehm: den Königlichen war er zu kaiserlich, sie kannten Alles, was an militärische Grösse erinnerte, Andere erschien der kriegerische Prunk und die Bilder der Gloire aus der Zeit eines Welteroberers wie ein bitterer Hohn auf die Gegenwart, in welcher die Bajonnette fremder Heere noch an den Grenzen Frankreichs blitzten. Die Republikaner endlich, während aber die damalige Reaction, welche sich auch an den Königsmördern von 1793 rächen wollte — namentlich beschäftigte die Verfolgung des Abbé Gregoire damals die öffentliche Meinung — fanden in Statira's Ausruf

Je descends à la terre
Et vous à sa volère
L'ennemie de vos rois

gar eine keineswegs leichtfertige Aufregung zum Hass gegen die ehemaligen Conventsmitglieder. Als nun vollends am 13 Februar 1820 der Herzog von Berry auf den Stufen des Operhauses ermordet und darauf die grosse Oper ganz und gar geschlossen wurde, so war dies der Todesstoss für die Olympia, die kaum angefangen hatte, sich auf dem dortigen Pride Bahn zu brechen. Als noch acht Jahren, im Jahr 1827, Spontini's erste in Berlin umgearbeitete Oper (sie schloss früher mit einer tragischen Katastrophe, war an man damals bei Operbühnen noch nicht gewöhnt war: deshalb hatte der Meister im Verein mit T. A. Hoffmann den dritten Akt ganz umgestaltet) wiederum zu Paris auf die Bühne brachte, erhielt sie um so weniger einen vollständigen Erfolg, als die veränderten Zustände und Stimmungen Frankreichs unter Karl X. noch weit mehr Wurzel geschlagen hatten. Diesen entsprang das Bedürfniss einer sinnlichen, reizend piquanten, wollüstigen Musik, und das Verlangen danach stillte Rossini, dessen Opernmusik nicht sowohl eine Umwälzung des Geschmacks und der Ideen der Pariser bewirkte, als vielmehr der umgewandelten Stimmung entsprach und eben den

halb in kurzer Zeit zu so ausgebreiteter Herrschaft gelangte. Der Hof, die gesammte *haute volée*, die ganze Oberleitung der schönen Künste unterstützten diese Richtung, und während die Masse der Dilettanten für Rossini schwärmte, versagte der General-Intendant der königlichen Schauspiele, Herr von La Rochefoucauld, der Sängerin Branchu, welche allein im Stande war, die Stimme zu singen und darzustellen, die Vergünstigung, noch einige Wochen beim Theater zu bleiben, nachdem sie in der ersten Vorstellung der Olympia, welche zugleich ihr Abgangsbenefiz gewesen war, zum letzten Male die Bühne betreten hatte *). Spontini verliess mit betrübtem Herzen Paris und kehrte nach Berlin zurück.

Dorthin hatte ihn nämlich bereits im J. 1820 der König Friedrich Wilhelm III. als Generalmusikdirector und ersten Kapellmeister berufen. Er trat daselbst 1821 mit der umgearbeiteten Olympia auf, deren Schluss jetzt eine glänzende Friedensfeier war, und hatte die Genugthuung, dass das Berliner Publikum ihn und seinem Werke eine ebenbürtige lebendige Theilnahme und Bewunderung zollte. Er fand hier in der Mildee Hauptmann eine Darstellerin der Statira, wie es keine zweite gab noch geben wird, und erst mit dem Rücktritt dieser aussordentlichen Künstlerin wurde die Oper zurückgelegt, oder musste vielmehr aufgegeben werden, weil keine es wagte, ihre Nachfolgerin zu werden. Nach den neuesten Nachrichten denkt man jetzt in Berlin daran, die Oper wieder zur Aufführung zu bringen; ob vielleicht Johanna Wagner oder Frau Köster oder wer sonst die Mildee ersetzen soll, wissen wir nicht.

Von jener Zeit an begann nun für Spontini eine langjährige Wirksamkeit in Berlin, bis zum Jahre 1839, welche der glänzenden Stellung, die ihm die Gunst des Königs gegeben, würdig und reich an Erfolgen, aber auch an bittern Erfahrungen war.

Noch im Winter von 1821 auf 1822 componirte er zu einem Ballette des Festspiel „Lalla Rook" nach Thomas Moore's Gedicht und schuf bald darauf diesen Gegenstand zu einer Oper unter dem Titel Nurmahal um, in welche er jedoch nur wenige Musikstücke aus jenem Festspiel, und das Buchassal, das er zu Salieri's Danaiden geschrieben hatte, aufnahm. Es fehlt der Handlung dieser Oper nicht an ernsten und ergreifenden Momenten, welche die Liebe Dschehangirs und Nurmahal's, Eifersucht, buhlerische Intrigue, Rache und Verschwörung herbeiführen; allein alles dies verschwimmt in ein Meer von Lust und Sinnenreiz, welches das Riesenfest zu Kaschmir umspült, so dass dem Ballet, der Decoration und Maschinerie gleicher Raum und fast gleiche Wichtigkeit als der eigentlichen Handlung eingeräumt ist. Es ist mithin dies Werk eine Mittelgattung, eine Balletoper, wenn man will, übrigens reich an schönen Melodien und durchaus nicht ohne musikalischen Werth. Sie gefiel ausserordentlich und erhielt sich, obgleich es ihr nicht an Gegnern fehlte. Wir erinnern uns mit Vergnügen der allerdings durch die prachtvolle Ausstattung blendenden Aufführungen, als Duett für zwei Soprane blieb lange ein Lieblingsstück der Berliner.

Nach einer Umarbeitung des dritten Aktes von Cortez schrieb er die grosse Zauberoper Alcidor, gedichtet unter seiner Leitung von Theulon. Sie kam im Sommer 1825 zur Aufführung und wurde mit grossem Beifall aufgenommen, rief aber auch eine Opposition ins Leben, welche von jetzt an eine Wendung zu nehmen begann, die ihre Führer schwerlich vor dem Richterstuhl der Unparteilichkeit und noch weniger vor dem der Humanität verantworten können. Wie stellen dagegen die Urtheile von Männern wie Marx und Zelter, von denen der letztere wahrlich nicht zu Spontini's Freunden gehörte, und der erstere über jeden Verdacht einer „Kritik aus Rücksichten" erhaben ist. Marx sagt in seinem Artikel über Spontini im Tonkünstlerlexikon: „War in Nurmahal dem Ballet, so wurde in dieser neuen Hofoper einer Reihe der glänzendsten Zaubererscheinungen, die zum Theil in den Lüften oder in der Cyclopenhöhle vorgehen, weitere Raum gegeben, die, mit eben so glänzender, in vielen Momenten höchst charakteristischer Musik begleitet, der Rahmen für eine Handlung waren, zu der der Componist seine ganze alte Kraft neu, und in einzelnen Zügen mächtiger als je, bewährt hatte." — Zelter, dem man die bekannte Anekdote zuschreibt, dass er beim Herausgehen aus der Oper Alcidor den vorbeiziehenden Zapfenstreich mit „Gott sei Dank! da hört man doch einmal wieder eine sanfte Musik!" begrüsst habe, äussert sich in einem Briefe an Göthe vom 4. Juni 1825 in seiner derben Weise, welche unter der mächtlichen Schale dennoch einen Kern von Anerkennung birgt: „Unsere neue zentnerschwere Zauberoper, die vier Stunden spielt, habe nun zweimal bestanden" — sagt er; „zwei gegeneinander in Streit liegende Zauberfürsten, von denen einer ein Guldinnel beherrscht mit ihren Residenzen, geben Maschinisten und Decorateurs volle Arbeit. Chöre von Gnomen und Sylphen machen das

*) Sie ist im December vorigen Jahres gestorben.

Digitized by Google

Zauberwerk. Ein liebendes Paar, verfolgt von dem Gnomenvolke und beschützt von der andern Seite, wird zuletzt vereinigt u. s. w. Die Musik ist eine ganz erstaunliche Arbeit; man musste schon ein rechter Musikus sein, um es bewundernd genug zu schätzen. Es ist ein Chaos von den rasten Effekten, die sich unter einander aufreiben wollen, wie die singenden Fürsten, und nemässigen Flöten des Componisten voraussetzen. Es steckt eine zehnjährige Arbeit in dem Werke, und ich könnte mich zerreissen und würde dergleichen nicht hervorbringen. — Die umgehende Kritik in gedruckter und ungedruckter Gestalt thut dem Componisten gleiches Unrecht, indem die eine wegwerfend und die andern mit kalter Erhebung verfährt. — Was er hat machen wollen, ist ihm nur zu sehr gelungen, er hat Verwunderung erregen, erschrecken wollen, und mit mir hat er seinen Zweck völlig erreicht. Er kommt mir vor wie ein Guldhönig, der mit seinem Golde den Leuten Löcher in den Kopf schmeisst."

(Schluss folgt.)

Düsseldorfer Musikleben.

(Fortsetzung s. Nr. 34.)

Von allen musikalischen Gesellschaften dieser Art treten in Düsseldorf nur der sogenannte städtische Männergesang-Verein und die Künstler-Liedertafel in die Oeffentlichkeit, weshalb auch hier über sie und ihre fast gleichmässig anerkennenswerthen Leistungen hier einige Worte zu sagen sind.

Der Männergesang-Verein, als der ältere von beiden, und bis auf neuere Zeit unter Leitung seines Mitstifters, Hrn. Knappe, eines noch hier lebenden, redlich wirkenden Gesangslehrers und Componisten sämmtlicher Männerquartette, hat das numerische Uebergewicht erlangt, und zog frühzeitig die besten Mannesstimmen der Stadt heran. Gegenwärtig steht er, mit der Liedertafel zugleich, unter Direction des Herrn Julius Tausch, ohne dass diesem die erwünschte Verschmelzung beider Corporationen zu gelingen scheint. Der Männergesang-Verein schöpft seine Kräfte mehr aus der städtischen Bürgerschaft und sichert sich dadurch eine vortheilhafte musikalische Stabilität. Freilich kann er sich eben deshalb vor einer Zurücksetzung höherer tonkünstlerischer Zwecke gegen überwiegend geselliger, nur unter Führung eines so gediegenen Musikers wie Tausch bewahren. Der Verein hat aber, aus besagtem Prinzip, einige grössere Feste in den letzten Jahren veranstaltet, die auch nach aussen hin freudige Anerkennung fanden, z. B. das rheinisch-westphälische Männergesang-Pfingstfest 1848 unter Knappe, und das Weltgesangfest für rheinische Männervereine zu Pfingsten vorigen Jahres unter Tausch. Auch die alljährliche Gemüthlichkeit der sogenannten Bohnenfeste am Dreikönigsabend seit einigen Jahren regelmässig wiederbelebt, und in weiter Oeffentlichkeit musikalisch veredelt zu haben, müssen wir dem Verein als eine hübsche Idee dankend anerkennen.

Die sogenannte „Künstler Liedertafel" ging, ihrem Namen entsprechend, anfangs aus einer engern Vereinigung hiesiger bildender Künstler hervor, verwischte jedoch allmälig diesen Charakter durch vermehrte Aufnahme von Nichtkünstlern. Glücklicher Weise blieb ihr Weltstreit mit dem vorbergenannten Vereine, bis jetzt wenigstens, fast durchweg in den Schranken der Harmonie, und so kann eine derartige Concurrenz für Kunstleistung und Publikum nur vortheilhaft sein. Dass sich unser Malerstand noch in dieser Weise fester in sich abscheiden wollte, kann ihm doch nicht so unbedingt zum Vorwurf gereichen. Der Künstler lebt ja seine eigne Welt, deren innere Farbung sich in Licht- und Schattenseiten zu grell von jeder Auschauung der Alltagsinteressen im Auge der Aussenmenschen abhebt, und so mag man ihm ein etwas egoistisches Einspinnen in sich selbst auch bei musikalischem Genusse schon eher vergönnen. Unsere Liedertafel nun hat durch das Ab- und Zuströmen der hier weilenden Künstler eine weniger gesicherte Beständigkeit und erlebte manche Veränderung. Nachdem sie unter Direction des jetzt in Berlin wohnhaften, rühmlichst bekannten Pianoforte Virtuosen, Hrn. W. Steffenhagen, sich tüchtig gebildet hatte, trat sie nach dessen Abgange unter Leitung des gegenwärtig in Münster fungirenden Musikdirectors, Hrn. Carl Müller, neu zusammen, und erreichte durch ihn ihre Blüthenperiode. J. Kietz selbst, der sie auch ihm dirigirte, hielt sie kaum auf gleicher Höhe. Wie gesagt, ist ihr gegenwärtiger Führer Hr. J. Tausch, über dessen erfolgreiches Wirken wir noch öfters werden zu berichten haben.

Die Leistungen beider vorgenannten Vereine zeigen ihre gründliche Eigenthümlichkeit, wenn nämlich, im Ganzen genommen, der Männergesangverein sich durch grössere Zartheit und wohlthuendere Stimmfülle in rein lyrischen Vorträgen auszeichnet, so gelingen der Liedertafel besser fein ausgefeilte Pointen im humoristischen Gesange, leichte Beweglichkeit und frappante Nuancirung. Auch die meistentheils

deutlichere Textaussprache muss man ihr vor so manchen anderen Gesang-Chören eiorümmen —

Die musikalische Belebung der hier so vortrefflich ausgeführten „lebenden Bilder" übernahm gewöhnlich die Liedertafel abwechselnd mit dem Chor des Gesangvereins der Stadt, und einen, hier besonders zu erwähnenden durch Hiller gestifteten und sehr fein ausgebildeten gemischten Solochore, welcher, aus wenigen ausgewählten Stimmen zusammengesetzt, Quartette von Mendelssohn, Hiller, Hauptmann und Schumann oft höchst gelungen vortrug. Möge aus der letzteren diesem Verein, welcher so wacker zur Verschönerung edelster Geselligkeit beitrug, nicht untergehen lassen!

Auf der andern Seite theilt die Liedertafel ihr humoristisches Element mit einem eigentlich aus dem Bereich dieser Besprechung liegenden Kunstler-Verein unserer Stadt, der Gesellschaft „Malkasten". Wir erwähnen dies aber beiläufig, weil sich mit den komischen theatralischen Darstellungen in diesem merkwürdigen Malkasten eine eben so überraschende tolle Mummerschanz in Embryo zu entwickeln scheint, welche im Bereich der musikalischen Muse Deutschlands noch nicht allzuerfreulich angebaut ist — die burlaske Tonsetzkunst, die wir doch nicht geringschätzend betrachten wollen, wenn sie, wie hier, in sehr dramatischer Charakteristik auftritt. Wir hörten in letzterer Zeit zu den Theaterstücken des Malkastens einige lyrische und melodramatische Compositionen vom Dirigenten des dortigen Musikvereins, Hrn. Korbner, welche von diesem Begabung noch zu dramatischer Musikerfindung ganzen den Zeugniss ablegten. Möge sich der bescheidene Künstler die Pflege dieses eigenthümlichen Feldes angelegen sein lassen! aus diesen neuen „Düsseldorfer Anfängen" kann sich Erfreuliches entwickeln, und wir brauchen wahrlich Humor in dieser grauen Zeit! —

Der eben genannte Namen leitet uns auf die Besprechung des Instrumental-Vereins, welchem Hr. Korbner, der selbst einer der ausgezeichnetsten Mitglieder unserer Drehmeister (Solo-Clarinettist) ist, ebenfalls mit Geschick vorsteht. Dieser löblich wirkende Verein bildet, besonders für Dilettanten, eine gute Vorschule zu den grossen Concerten des Allgemeinen Musikvereins, und gibt in seinen wöchentlichen Zusammenkünften erwünschte Gelegenheit zur Durchführung mancher sonst weniger gehörten Orchesterwerke. Auch neuaufstrebenden Componisten bietet sich dort die Möglichkeit, ihre Erstlingswerke sich und Andern vorzuführen. Einen ähnlichen Anlass zu weiterer Wirkung hat diesen auch unser Schumann geben wollen, als auf seinen Vorschlag einen unserer Winterconcerte den bis Neujahr 1851 eingerichteten Tonwerken lebender Componisten gewidmet sein sollte, welche bereits einen gewissen Grad von Meisterschaft bekunden werden. Leider hat keines der eingesandten Werke diese Bedingung vollkommen erfüllt, und so kann der an sich so schöne und achtbahmungswerthe Vorsatz unseren Concert-Verwaltungsausschusses für diesmal nicht ausgeführt werden. Wir sind nun im Zirkel unserer hiesigen Darstellung hiesiger Musikkräfte auf deren Hauptforum zurückgekehrt, und beginnen jetzt von Rob. Schumanns Hierherübersiedelung anfangend eine gedrängte Uebersicht der in diesem Winter stattgefundenen Concerte des Allgemeinen Musikvereins.

Das erste derselben bildete, vereint mit dem Gesangchor und der Direktion des städtischen Gesangmusikvereins, nachdem schon vorher Männergesangverein und Liedertafel den angewandten Meister begrüsst hatten, eine musikalische Empfangsfeier zu Ehren Rob. Schumann's und seiner geistvollen Gattin. Hiere Tausch dirigirte das eröffnende Concert mit grosser Sicherheit. Es begann mit Schumann's leidenschaftlich bewegter Genovera-Ouvertüre in gelungener Ausführung. Drei Lieder des Gefeierten wurden von Frl. Mathilde Hartmann und zwei hiesigen Dilettanten (Sopran und Tenor) mit gesteigertem Beifall vorgetragen. Den Schluss bildete der erste Theil der Schumann'schen hinreissenden Cantate: Paradies und Peri. — Das darauf folgende Festmahl hat nebst einigen treffenden Reden, worunter sich F. Hiller's innige Worte auf's liebens würdigste hervorhoben, mehrere sehr gelungene Quartettvorträge des oben erwähnten Solochors. —

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Briefe.

(Adam's Giralda auf der königl. Bühne. — Concerte u. s. w. für Lortzing's Hinterbliebene. Verein der Sommerkapellen.)

Giralda oder die neue Psyche, romantisch komische Oper in drei Akten von Scribe und Adam, wurde gestern zum ersten Male im Königl. Opernhause aufgeführt. Die Königl. Bühne hat sich diesmal das Verdienst erworben, eine neue Oper zuerst unter den deutschen Bühnen zur Aufführung zu bringen, der etwas schwerfällige Mechanismus der hiesigen Theaterverhältnisse bringt es mit sich, dass wir in der Regel ziemlich spät dazu kommen, Neuigkeiten kennen zu lernen. Der Titel der Oper wird gewiss

manchem Theaterbesucher Kopfzerbrechen verursachen; darum, glaube ich, wird es den Lesern Ihrer Zeitung willkommen sein, wenn ich Ihnen in Kürze den Inhalt des griechischen Mythus von der Psyche ins Gedächtniss rufe. Psyche, eine Königstochter, erregte durch ihre Schönheit den Neid der Venus. Amor erhielt von der Göttin den Befehl, sie in den verächtlichsten aller Menschen verliebt zu machen; aber Amor verliebte sich selbst in sie. Indessen wendete sich der Vater, der seine Tochter vermählt zu sehen wünschte, an das delphische Orakel und vernahm von diesem, man solle Psyche auf den Gipfel eines Bergen führen und daselbst verlassen, denn sie sei zur Braut eines Ungeheuers bestimmt. Dies geschah, aber Amor entführte sie und brachte sie in ein Lustschloss, wo er jede Nacht, ungesehen und unbekannt, sie besuchte und mit Anbruch des Tages wieder verliess. Das ungetrübte Glück dieses Verhältnisses wäre sie gesichert worden, wenn sie der Warnung Amors gefolgt und sie neugierig gewesen wäre, ihn näher kennen zu lernen. Allein sie fürchtete ein Ungeheuer in ihm zu umarmen, trat, als er einst unbeschaffen war, mit einer Lampe zu ihm, entdeckte den schönsten unter den Geistern und liess vor freudigem Schreck einen Tropfen heissen Oels auf seine Schulters fallen. Amor erwachte, warf der Geliebten ihr Mistrauen vor und entfloh. Jetzt war Psyches Ruhe dahin. Trostlos irrte sie in allen Tempeln umher, forschte überall nach ihrem Geliebten und kam endlich in den Palast der Venus. Hier begann ihr eigentliches Leiden. Venus behielt sie bei sich, behandelte sie als Sklavin und legte ihr die härtesten Arbeiten auf. Psyche wäre unter der Last erlegen, hätte Amor, der sie noch immer heimlich liebte, sich ihrer nicht unsichtbar angenommen und ihr in allen Unternehmungen beigestanden. Mit ihm überwand sie endlich selbst den Hass und die Eifersucht der Venus und ward unsterblich und auf ewig mit ihm verbunden. Mit der tiefen Bedeutung dieser Allegorie, die uns auf ähnliche Weise, wie die Erzählung der Bibel vom Sündenfall lehrt, dass mit dem Zweifel und dem Wissenstrieb das Unglück des Menschen beginne und dass andauernde Treue die endliche Versöhnung herbeiführe, hängt nun freilich der Stoff der Ghalde nicht zusammen, sondern die Aehnlichkeit ist eine äusserliche. Da ihr Herr Correspondent in Paris die Handlung der Oper bereits so geistvoll und ergötzlich geschildert hat *), so bedarf es keiner weitern Auseinandersetzung der Intrigue, die in complicirter französischer Manier angelegt ist und auf den Charakteren eines des Freuden der Liebe nicht abgeneigten Königs, einer frommen Königin, eines hoffirten Hofmanns, des dummen und rohen Müllers, der reizenden Ghalde und des Unbekannten, eines Schützlinge der Königin, beruht. In dem Verlauf der Handlung beruhen die Verwicklungen darauf, dass Alles im Dunkeln geschieht, alle möglichen Verhandlungen werden im Dunkeln abgeschlossen, darum unaufhörliche Täuschung, unaufhörliche Verwirrung. Die Oper ist hier eine romantisch-komische genannt worden, es ist nicht zu leugnen, dass der Stoff einen romantischen Kern in sich hat, den ein Deutscher vielleicht zur Hauptsache gemacht haben würde, natürlich ist es, dass der Franzose ihn in den Hintergrund treten lässt und sich an die komische, spannende, pikante Seite des Stoffes hält. Dem Dichter ist es ausnehmend gelungen, ein spannendes und unterhaltendes Libretto zu liefern. Trotz der verwickelten Intrigue entgeht dem Zuschauer nichts, da der gesprochene Dialog das Nöthige zum Verständniss thut. Scharf gezeichnete und mannigfaltige Charaktere halten jede Monotonie fern. Der zweite Akt, in dem die Verwickelung auf ihre Spitze getrieben wird, hebt sich als der interessanteste heraus. Wir haben lange nicht das Opernpublikum so herzlich lachen hören, wie im zweiten Akt der Ghalde. Die Musik steht, so weit es sich nach einmaligem Hören beurtheilen lässt, zwar der des Pastillons von Lonjumeau nach, Adam hat sich dem leichtfertigen Geschmack des Publikums, das unterhalten sein will, noch mehr gefügt, ohne nach besonderen Feinheiten, wozu er wohl Talent hat, zu streben, nur der leichte, gefällige Ton des Ganzen, die anmuthige Grazie, das geschickte Anschmiegen der Musik an die verschiedenen Situationen, in denen die Personen des Stückes uns vorgeführt werden, sind Verdienste, über die man nicht so mit der Achsel zucken darf wie das französische Berlinerthum es zu thun liebt. Die leichte Conversation, die kunstreichen Verwickelungen des Lebens, die Contraste des Lustspiels bedürfen eines andern musikalischen Ausdrucks, als tiefe Empfindungen, als hochtragische Conflikte. Wo Adam darauf hinaus geht, Empfindungen darzustellen, gerath er leicht in die Gefahr, geschraubt oder trivial zu werden; das Lied, die komische Situation, die lebendige Handlung sind sein Element. Einzelne Nummern, z. B. das Mühlenlied des Glaus, der von Montlee vortrefflich gespielt und gesungen wurde, haben Aussicht populär zu werden, eben so das Lied des Königs im dritten

*) Siehe Nr. 17 vom 25. Oktober v. J.

Akt. Nächstdem zeichnen sich die Arie des Königs im ersten Akt, das Terzett des zweiten Aktes und das Quintett des dritten Aktes vortheilhaft aus. Doch spreche ich mir in Betreff des Einzelnen hier jetzt um so weniger ein sicheres Urtheil zu, als eine der Hauptpartien sehr unzureichend besetzt war. Im Ganzen glauben wir der Gizaldi einen günstigen Bühnenerfolg versprechen zu können.

Die Beneficevorstellungen für Lortzing's Familie haben stattgefunden und zu unserer Freude einen reichen Ertrag gewährt. Namentlich war das von Schlesinger und Kossak arrangirte Concert, bei dem die numerirten Plätze zwei Thaler kosteten, glänzend besucht. Musikalisch hatte es kein Interesse; die Italiäner sangen Bravour-Arien, um dem *Aust goût* zu genügen, musste eine deutsche Sängerin, Frau Herrenburger-Tucsek mit Lucrezia ein italiänisches Duett singen, die Musik zur Preciosa wurde nebst einem von Sterzau gedichteten verbindenden Text aufgeführt; Meyerbeer und Dorn dirigirten; der Stern'sche Gesangverein führte die Chöre aus, und endlich — denn alles dies könnte die zwei Thaler noch nicht motiviren — Charlotte von Oven, ehemals Hagn, deklamirte. Im Opernhause geh man den Czaar und Zimmermann zu Lortzings Benefice; das Haus war auch hier glänzend gefüllt, aber die Aufführung matt. Ich würde mich vielleicht auf jeder Provinzialbühne besser amüsirt haben; die grossen Räume des Opernhauses passen so wenig zu einer leichten komischen Oper, wie ein grosser goldner Rahmen zu einem niedlichen Genrebild. Und überdies wird man zu ganz andern Ansprüchen aufgefordert, denen unser heutiges Operpersonal nicht genügt.

Auch der Brand des Kroll'schen Locals hat zu mehreren Aufführungen Veranlassung gegeben, von deren einer ich Ihnen berichten will, da sie ein Beweis war, wie viele ungezeichnete musikalische Kräfte in Berlin vorhanden sind, die sich doch nicht zu einer erträglichen Stellung durchzuarbeiten können. Fünf von den Orchestern, die regelmässig in den Sommer- und Wintergärten spielen, hatten sich zu einem Concert vereinigt, das abwechselnd von ihren fünf Dirigenten, Josef Gungl, (der noch seiner Rückkehr von Petersburg die Berliner nicht mehr hat erwärmen können), Münzfürst, Lunde, Liebig und Moons geleitet wurde. Die Massenwirkung war eben so grossartig, als die Sauberkeit und Einheit der Ausführung anerkennungswerth. Der Eindruck auf das Publikum war so überraschend günstig, dass man sich eine Wiederholung dieser Combination wohl versprechen darf. Bisher hatte nur Wieprecht ähnliche massenhafte Aufführungen, die sich indess auf Militärmusik beschränkten, veranstaltet, in diesem Unternehmen liegt etwas ganz Neues. Von den fünf genannten Orchestern ist übrigens das Liebig'sche das bedeutendste. Schon seit einer Reihe von Jahren giebt Liebig mit seinem Orchester wöchentlich ein Concert zum Eintrittspreis von 2½ Sgr., das fast ganz aus klassischer Musik besteht. Hier hört man alle Beethoven'sche Sinfonien a. a. f. in ganz tüchtiger Ausführung. Studenten, junge Musiker und Andere, die sich nicht zu den Thalerconcerten erheben können, wallfahrten hieher. Liebig hat ein wirkliches Verdienst um die Bildung des jungen musikalischen Berlins. Und wo sollten Sie nur sehen, wie sattelfest unsere musikalische, so oft nach die dilettantische Welt in Beethoven ist, und das wäre ganz schön, wenn nicht auch hierin wieder viel übertrieben würde.

Den 20. Februar. *G. E.*

Leipziger Briefe.

18. Concert — Hermine Haller — G. Mertel — F. Mendelssohns *A dur* Sinfonie — Tedesco.

Beiliegend erhalten Sie das Programm unseres gestrigen achtzehnten Abonnementsconcerts (Ouvertüre z. Braut von Messina v. F. Schneider — Arie der Vitelia *Non più di fiori*, ges. von Frl. Hermine Haller — Concert v. *Chopin*, gespielt von Georg Mertel — Sinfonie Nr. 4. *A dur* v. Mendelssohn — Arie aus Jessonda, Frl. Haller — Ouverture zu Egmont v. Beethoven). F. Schneiders Ouverture malt den Gegenstand der Tragödie mit getreuen Farben, pathetischen Klängen und klarer contrapunktischer Behandlung; dennoch scheinen die Gedanken etwas verbraucht und die angewandten Kunstmittel besonders die Instrumentation, stehen gegen die Mannigfaltigkeit der neuern Instrumentirung zurück. Frau lein *Haller* steht hier in grosser Gunst. Sie besitzt eine kunstgerechte Schule und einen seelenvollen dramatischen Vortrag; die Theilnahme an ihren Kunstleistungen als dramatische und als Concertsängerin ist durch die lebensgefährliche Krankheit, aus der sie sich vor kurzem wie ein Phönix aus der Asche erhob, noch gesteigert worden. Der junge Klavierspieler Georg Mertel, erst kürzlich aus dem hiesigen Conservatorium ausgetreten, ein Schüler unseres *J. Moscheles*, der als ein ächter Priester der Musen mit continuirlichem Eifer sowohl durch Com-

position, als durch Lehre dahin wirkt, die Principien der wahren Kunst in dem Studium der modernen Uebermuthswenigkeit nicht untergehen zu lassen — spirite das Chopin'sche Concert mit vielem Glück und reichlichem Beifall. Die Unbeirrungsnatur, mit welcher er die gehaulten Schwierigkeiten überwandt, kontrastirte pikantell mit dem einzigen Vortrag des Adagio, dem jedoch auch mehr Tiefe des Ausdrucks zu wünschen gewesen wäre.

F. Mendelssohn's Sinfonie in *A dur*, seit dem vorigen Jahre hier zum zweiten Male aufgeführt, entnehmen die *Zuhörer*. Es ist dies diejenige, welche er mehrere Jahre vor seiner *A moll* Sinfonie für die philharmonische Gesellschaft in London komponirt und dort aufgeführt hat. Sie ist auch nicht veröffentlicht. Das Werk ist der reine Typus von Mendelssohns Geist und Gemüth. Im ersten (*Allegro vivace*) und im letzten Satze (*Saltarella Presto*) überwältigt uns die sprudelnde Frische der Gedanken, die sich kontrapunktisch gediegen und gewaltsam vor schlingen und doch keinswegs die Gründlichkeit der Ausführung pedantisch zur Schau tragen. Das *Andante* wird bei jedem Zuhörer Gefühle der Liebe, der Sehnsucht und alle edlere Empfindungen wecken. Wer Musik fühlt und diese Töne hört, der muthe gleich mitsprechen und seine angeregten Empfindungen mittheilen. Das *Menuetto* ist die reinste Seelenlust, heil Scherz, aber ausge Wahrheit und Innigkeit. Ein vorzüglicher Lehrer wird dieses Werk schmücken.

Nur *Beethoven's* Egmont-Ouverture konnte dieses Concert würdig krönen. Schade dass die Tempi übertrieben schnell waren, welches trotz der Leidenschaftlichkeit des Werks nicht zu rechtfertigen ist. Zu verwundern ist es, dass ein so electrisirender Dirigent, wie J. Rietz, der erst kürzlich die Ouverture zur „Zauberflöte" mit einer so lebenswerthen Modulation aufführen liess, dann nie gegen die Performeg-Manier mancher Orchester viel klarer und wunderbarer hervortrat, dass er im Tempo der Beethoven'schen das Maass überschritt.

Der Klavierviruose *Tedesco* hat hier im vorigen Abonnementconcert durchaus kein Glück gemacht. Unser Publikum applaudirt zwar gern eine technische Fertigkeit und kühne Bravour, ohne Mangel an Gehalt der Composition, schlechter Geschmack und falsche Richtung lässt es nicht ungeahndet vorüber gehen. Was verleitet aber die neuern Virtuosen zum Abfall von der wahren künstlerischen Richtung in Composition und Vortrag? Meiner Meinung nach Folgendes. Die Künstler bemühen sich um die Gunst und den Beifall der Zuhörerschaften grosser Hauptstädte wie Paris, London, Wien, weil er in solchen der Beifall zugleich materielles Gewinn bringt, und von da aus die Strahlen des Ruhmes in ganz Europa, ja bis nach Amerika hinüber zünden. In jenen Hauptstädten wird dann Geschmack der Italiänischen Oper vorherrschend gefröhnt. Was in dieser gefallen hat, *Cantilene*, *Cabaletta*, *Cavatina*, *Preghiera*, nie wird in die Salons, in die Concerte übertragen, ja einige Instrumentalisten nehmen sogar die Manieren einzelner italiänischer Sänger zum Typus ihres Stils. Somit bekommen wir zwar manche reizende Melodie zu Gehör, aber nicht alle Derbheit und die ganze harmonische Armseligkeit der italiänischen Schule. Von kontrapunktischer Behandlung eines Gedankens ist gar nicht die Rede. So entstehen dann Compositionen, wie das *H moll* Concert, welches *Tedesco* spielte. Einige Anfangen von guter Instrumentation, die ein Paar Takte hindurch spannen, werden im Keime erdrückt durch das Schmettern der Trompeten und Posaunen und den Donner der Pauken. Die Einleitung stirbt dahin im Smorzando einer Flöte und ein einzelner pizzicato Ton des Contrabasses drückt ihr Ableben aus. Nun erhomelitet der Seinspieler in einigen Takten *a la Chopin*, erhebt sich auf Fittigen von Oktaven wie ein Adler *à la Liszt*, dann wird er nördlich wie ein Italiäl seine Tenne, tanzt leichtfingerig über Arpeggien hinweg wie eine *Taglioni*, und schliesst mit einem wunderbaren Triller mit elastischen Sferantes gleich den Entrechats einer Fanny Elsler. Das Orchester fällt stürmisch ein und schlägt die gehörigen Lärmsignale zum Applaus — aber das heutigen Publikum wendet verdriesslich den Rücken. Leben Sie wohl!

△

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin. Zu Ostern Spontini's werden mehrere Aufführungen seiner Compositionen stattfinden. Da die Oper Olympia wegen des Mangels an einer Darstellerin der Statira noch nicht möglich ist, so wird die königl. Bühne die Vestalin oder Cortez geben. — Am 14. Juli feierte die Katholische Kirche das Andenken der grossen Compositeur durch eine Messe und Aufführung von Mozart's Requiem unter Mitwirkung der königl. Sänger und Sängerinnen. — Spontini hat dem hiesigen Chorpersonal 1000 Thaler zur gleichmässigen Vertheilung vermacht, noch sein alter Notenschreiber hierselbst ist in seinem Testament bedacht worden.

Das Dinkelmann'sche Bühnenpersonal zählt 55 Schauspieler und Sänger, einen Chor von 49, ein Ballet von 19 und einen Troß von 72 Angestellten (?). Das Finale des Don Juan wurde jüngst mit einem neuen Höllengrau ausgeführt, jeder der mehreren

durch die Luft dahinführenden Teufel soll sieben Thir. gekostet haben! Ihr Spaß war hoch gar zu arg und die Wiederholung dieser Schlussscenen wurde untersagt.

Bunot und Hulik haben in Manchester Abendunterhaltungen klavierischer Musik gegeben.

Die „Illustr. Zeitung" berichtet von dem Pianisten Franz Eduard Hunten, welcher 1825 in Wien geboren, von seinem Vater unterrichtet, bereits in seinem siebenten Jahre Concerte gab, dann unter Chopin's Leitung sich ausbildete, und gegenwärtig in Nordamerika grosses Aufsehen durch sein Spiel und seine Compositionen erregt.

Sondershausen, den 8. Febr.

Wir haben diesen Winter recht viel schöne Genüsse gehabt, wozu unsere Kapelle nach Kräften das Ihrige beigetragen. Erlauben Sie mir, dass ich Ihnen über das letzte Concert Einiges mittheile. Wir hörten in demselben zum 1ratenmale die Ouverture zu *Robespierre* von Litolff, und ich wir 1ritiren hier den geistreichen Tongemälde, das in wilden Dissonanzen mit einigen Pinselstrichen den Charakter *Robespierres* bezeichnet, bis es in die Marseillaise ausleitet und dieselbe hinausgedrängt verarbeitet. Es ist im Ganzen ein herrliches Werk, und ich bin gewiss, es für die beste Composition Litolff's zu halten.

Das zweite interessante Musikstück war die Ouverture zu *Jeanne d'Arc* von Mangold. Er ist eigenthümlich, wie die jetzige Zeit auch Musik steht überall das Charakteristische, kurz das Phänomenale in der Musik. Man wird in diesem Werke von dem Meister in die Romantik des Mittelalters geführt, nicht *Jeanne d'Arc* in der sternenhellen Nacht mit den Geistern ihrer prophetischen Seele verkehrend, sie wird von ihnen begrüßt und von ihrem Zauberstabe berührt, hier beginnt die Bewegung ihrer Seele und führt sie durch alle Phasen ihrer Geschichte. — Alle diese Mäuseien sind in die fantasierenden Töne der romantischen Musik gehüllt, man durchlebt selbst einmal der Geschichte der Heldin, und diese plastische Darstellung rollendet sich in den schönsten Formen. — Die Instrumentation ist interessant und schön, er ist kein Effekt machen wollen, diese die schönste Einbruch wird gegeben durch die tiefere Wahrheit der Composition.

In jetziger Zeit, wo die Bizarrerie in Kunst und Wissenschaft nur zu oft unwohnt und dem reinen Geschmack der alten Einfachheit, der innern Wahrheit des Gemüthes gefährlich zu werden droht, thut eine 1rein reiche Erscheinung doppelt wohl und wir dürfen den Meister beneiden, der zu rein auf den Bahnen der wahren Schönheit fortwandelnden Strebung. Das Werk, welches unter Leitung unseres vortrefflichen Kapellmeisters Herrmann mit Begeisterung ausgeführt wurde, erfreute sich eines ungetheilten Beifalles.

Leipzig. Am 5. Febr. wurde im 15. Abonnementconcert eine neue Sinfonie von W. Taubert (B moll) unter hier Componisten eigener Direction aufgeführt. Sie hat vier Sätze: Allegro, Andante, Menuetto (zu langsamen Tempo) mit Trio und Finale. Die Theilnahme des Publikums an dem randenthlichen Werke war eine recht rege und es lässt sich voraussetzen, dass der Componist mit derselben Befriedigung unsere Kunsthalle verlassen haben wird, wie die Zuhörerschaft. Die Sinfonie ist noch Manuscript. — (Signale.)

*Hessen, den 18. Febr. Meyerbeers Prophet wurde vom 4. Male auf unserer Hofbühne aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen. Dr. F. Fahner der dirigirte, und Orchester und Opernpersonal wetteiferte, um diese grossen Meister durch gute Aufführung der so schwierigen Oper Freude zu machen. Auch die in Scenesetzung durch Herrn Theaterdirector Hartmann war trefflich, schon auch dem 3. und 4. Akt wurde Herr Jahle (Johann), Frau Ulrich (Fidès) und Herr Theatermaler Wernicke gerufen.

Der Musikdirektor Dr. Gaunert ist zu Karlsruhe am 25. Februar am Schlagfluss plötzlich verschieden.

Ein ungarischer Instrumentalistenchor, 15 Mann stark, ist auf einer Reise von Wien aus über Berlin und Hamburg nach London begriffen, um dort zur Zeit der Ausstellung aufzutreten. Der Verein hat zu Dresden auf dem Hoftheater 2 Mal gespielt und besonders die magyarischen Nationalweisen mit grossem Beifall. Namentlich die Trompeten sollen ausgezeichnet sein.

Schwerin. Der verflossene Monat Februar brachte uns manchen reichhaltigen musikalischen Genuss, sowohl im Theater als im Concertsaal. Unser tüchtiges Orchester wetteiferte mit den sehr anerkennungswerthen Leistungen unserer Bühnenmitglieder, unter denen besonders die Herrn Kil und Kreiss und Frau Hunta hervorragen. Letztere die auch wohl bei Ihnen am Rhein, namentlich in Bonn und Köln noch in freundlichem Andenken steht, hat in einer Reihe wohlgelungener Darstellungen auf der Bühne, so wie als Liedersängerin und Mitwirkende auf dem Piano sich immer mehr die Anerkennung und den Beifall unserer Publikums erworben. Als Agathe im Freischütz, Jeanette Kuryanthe, Julia in Romeo und Julia, Anna in der weissen Dame u. s. w. zeigte sie wie selbst da, wo die Natur eine gesangreiche und glänzende Stimme verlangt hat doch gedrängene Bildung, weise Benutzung der gegebenen Mittel, feiner Geschmack und richtige Auffassung und Durchführung einer Rolle einen vollständigen Erfolg erzielen. Ihr feinsinniger und gewandter Vortrag verschiedener Lieder von Schubert und Lindblad war voll Anmuth und liess erkennen, zu wünschen übrig.

Ihre Bestrebungen, die Zukunft des Hinterbliebenen des zu früh verstorbenen Componisten **Albert Lortzing** sicher zu stellen, hat von allen Seiten eine regre Theilnahme gefunden. Auf den Wunsch der Wittwe und auf das Vorangehen mehrerer Bühnendirektionen haben auch die Unterzeichneten bereits erklärt, die gesammelten Gelder und milde Beiträge in Empfang zu nehmen, zum Besten der Familie anzulegen und zur gehörigen Zeit der vormundschaftlichen Behörde zu übergeben. Viel ist schon geschehen, doch bleibt noch mehr zu thun übrig, um der Wittwe mit Ruf unversorgten Kindern ein ruhiges Auskommen zu sichern. Viele Bühnenvorstehungen haben bereits Beiträge gegeben oder vorbereitet, hoffen wir, dass hier übrigens es als Ehrenpflicht betrachten werden, dem gegebenen Beispiele zu folgen. Ebenso bitten wir die Freunde der Kunst und des Verstorbenen, sowie Alle, die warm für menschliches Leid fühlen, Jeder so ernsten Kreise dahin zu wirken, dass die Beiträge zur Linderung besonders reichlich fließen!

Die Gelder sind an den mitunterzeichneten Herrn Commerzien-Rath **Emil Prasterius**, Königsstr. Nr. 69, zu adressiren, der darüber in unserm Namen quittiren wird.

Berlin, 10. Febr. 1851.

G. Meyerbeer, k. Generalmusikdirector und Capellmeister.
H. Dorn, k. Capellmeister.
W. Taubert, k. Capellmeister.
F. A. Reimann, Musikmeister.
G. Stawitzky, Regisseur bei k. königl. Schauspiele.
E. Prasterius, Commerzien-Rath.
F. W. Dieckmann, Kaufmann.

Verantwortlicher Redakteur Prof. L. Fischoff. Verlag von H. Schlaer. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 37. **Cöln,** den 15. März 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 15 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Religiöse Musik für Männerstimmen.

Die Geschichte des Männergesangs hat in den verflossenen beiden Jahrhunderten die verschiedensten Phasen der Entwickelung durchgemacht und sich von den ersten Anfängen, die sehr bescheiden und einfach waren, zu höherer Geltung emporzuschwingen gesucht. Er ist ihm dieser Streben zunächst in Einzelnen auf die unsere Vorfahren vollkommen gelungen — es giebt fast keine Stadt in Deutschland die nicht ihren Männerchor, ja die nicht ihre Cäcilienvereine für diesen aufzuweisen hatte, und selbst die Gesangvereine auf dem Lande sind zahlreich. Eine solche Erscheinung ist keine zufällige, noch weniger eine gesuchte, und diese Thatsache ganz allein giebt dem Männergesange schon einen vollen Berechtigungstitel, in die Reihe ernsterer Kunstleistungen zu treten, welche für die Kunstgeschichte überhaupt von Bedeutung sind. Eine Konzertgattung, welche er innig mit dem Volksliede verwachsen ist, wird der deutsche Männergesang, lässt sich vor dem einmal eroberten Gebiete nicht wieder verdrängen; ein diplomatischer Feldzug der musikalischen Aristokratie fügt sie nicht zu. Nach den Tanz- und Liedergesängen Mozarts wurde gibt er heute, welche mit gleichem Erfolg gegen die Ansprüche der höheren Stände auf ein ausschliessliches Privilegium für den Kunstgenuss protestirt hätte. Ist sie doch noch mehr wie jede andere unmittelbar aus dem Volke erwachsen; denn lange ehe die ersten Männerquartette zu Anfang dieses Jahrhunderts die Theegesellschaften ergötzten (die „Komm stiller Abend nieder" — „Schon glänzt auf meiner Flöte" u. s. w. von Call, Eisenhofer und Danzern), war das Volkslied durch Jahrhunderte

drei oder vier Studenten, Schüler und Handwerksburschen, wenn auch nicht immer sehr stimmig, doch mit frischer Kehle und frischem Herzen. Von der Strasse, von dem Marsche und von der Commerskneipe nur schüchtern sich der Männergesang in die Sälen ein; natürlich musste er sich dazu einer feiner zusammenen, die derben Fäuste in Handschuh stecken und zierlicher Verbeugungen machen. Es glückte, wirkte die mutherzigen Weisen, die beliebt wurden, bewirkten nur die eigentliche Empfänglichkeit für diese Gattung, für der heuteliscken Feierstunden in derselben bedeuteten sie wenig.

Da kam das Jahr 1813!

> Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!
> Wer trägt die Hände noch lang in den Schooss?

So sang der Volksdichter Th. Körner, „Lützows wilde Jagd" hervorte in den Webersschen Rhythmen wie auf frischen Rosen drüber und der Volk hatte einen Gesang wieder, aber die deutsche Meister hatte ihm die künstlerische Weise gegeben und mit Einemmale wurde man, was der Gesang von Männern bedeute. Wenn hebt ihr diese Lieder der Vaterlandsliebe, ihr Vereine? Ist es nur Beruf der Liebhaber in Moos zuzusammechten oder mit gelasten „Sterbeliedern" zu verfolgen?

Welche Genius hatte die rechte Bahn vorgezeichnet, und wo Vaterland und Freiheit zum Gesange begeisterten, da musste auch bald Religion und Sittlichkeit in ihrer Bund treten. Durch solchen Inhalt wurde der Männergesang zu einer Höhe gehoben, welche die ersten Anfänge desselben nicht hatten ahnen lassen; nicht allein die rein lyrischen Ergüsse desselben im Liede wurden vergeistigt und veredelt, namentlich durch Weber selbst und dann von einer

durch Conradin Kreutzer, Mendelssohn, Marschner u. A., sondern er erhob sich auch zu grossern Kunstformen, besonders zu Compositionen für den religiösen oder kirchlichen Gesang.

Ein Meister in dieser leichtern Gattung ragen Bernhard Klein und Friedrich Schneider hervor; die Motetten Kleins werden stets Muster für dergleichen Gesänge ohne Begleitung bleiben, nicht blass ihrer kunstmässigen Arbeit, sondern auch ihrer Sangbarkeit wegen, und Schneider's Compositionen, der zuerst das Orchester beim Männergesang betheiligte, sind in jeder Hinsicht den Tonsätzen des „Weltgerichts" würdig und im Allgemeinen noch lasslicher und ansprechender in Melodie und kräftigem Rhythmus, als jene.

Nur ein nicht dankbarer Componist ist dieser an die Seite zu stellen, Chernbini. Nachdem er schon in einer andern Gattung auf meisterhafte Weise gezeigt, was durch reine Stimmenchöre zu wirken sei, in dem dreistimmigen Soldatenchor aus *D dur* im „Wasserträger", schrieb er, nachdem der Männergesang in Deutschland sich so gehoben hatte, ein *Requiem* für Männerchor, welches zu seinen besten Compositionen gehört. Es ist dreistimmig, und es dürfte die Frage sehr beherzigenswerth, ja vielleicht von entscheidender Wichtigkeit für den Fortschritt in dieser Compositionsgattung sein, ob überhaupt bei Gesangstücken für Männerchor und Orchester, nicht rathsam sei, den Chor auf drei Stimmen zu beschränken. Die Stimmführung würde an Klarheit gewinnen und der Componist nicht gezwungen sein, den ersten Tenor zu häufig in eine Höhe zu erheben, welche die Ausführung erschwierig macht und die Sänger zu Grunde richtet. Eine gründliche Erwägung dieser Sache dürfte auf jeden Fall wünschenswerth sein, und es sollte uns freuen, wenn unsere Bemerkung dazu Veranlassung gäbe.

Als ein neuer Zuwachs zur kirchlichen Musik für Männerstimmen liegt uns vor:

Der 104. Psalm. Nach den Worten der h. Schrift frei bearbeitet und für Männerstimmen (4stimm. Chor und Soli) **mit Begl. des Orchesters in Musik gesetzt von Carl Erfurt. Op. 44.** (Zu beziehen durch die Gerstenbergische Buchhandlung in Hildesheim.) Partit. mit reinergelegtem Klavierauszug 4 Thlr. Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr.

Das Werk ist Sr. Königl. Hoheit dem Kronprinzen Georg von Hannover vom Componisten gewidmet, welcher, durch anderweitige Gesangcompositionen bereits rühmlich bekannt, als Musikdirector an der evangelischen Kirche und an dem Andreanum zu Hildesheim lebt.

Die freie Bearbeitung des Textes besteht darin, dass einige Verse des Psalms nach Luthers Uebersetzung geblieben sind, z. B. Chor Nr. 1, Arie Nr. 4 und Chor Nr. 5, andere Verse aber in eine metrische und gereimte Form gebracht worden sind, Nr. 2 Solo mit Chor und Nr. 3 Chor. Ob diese Bearbeitung dem Werke günstig war oder ob es nicht besser gewesen wäre, die einfach erhabenen Verse des Psalms unverändert zu lassen, werden wir später noch berühren. Nr. 1 Chor beginnt mit einer kurzen feierlichen Einleitung *Andante sostenuto*, worin ein Tenor-Solo, vom Chor begleitet, auf das folgende *Allegro Maestoso* vorbereitet, in welchem der Chor ein Thema ingenartig und abwechselnd mit andern Stimmen vorträgt. Das Thema spricht eben einen Knoten aus, doch ist ihm seine Einfachheit bei der Bearbeitung als Fuge für Männerstimmen nicht ungünstig gewesen. Die Stimmenführung ist fliessend, wenngleich auch dieser Satz im Ganzen an denselben Gebrechen leidet, welche die meisten Fugen für Männerstimmen mehr oder weniger theilen. Die Stimmen trennen sich nicht genug und sind oft genöthigt den Raum der Tonn zu überschreiten, so dass sie gerade nie besten wirken. Auch wäre es rathsam gewesen bei der Transposition der Stelle Seite 15 „On hin schön und prächtig gemahnt" welche viermal nach einander jedesmal in der Tonart der Obersexte versetzt erscheint, einmal eine andere Modulation zu gebrauchen, um Monotonie zu vermeiden. Im Ganzen wird dieser Chor bei starker Besetzung und Tüchtigkeit der Sänger eine gute Wirkung machen.

Nr. 2. Bass-Solo, welches dreimal durch einen kleinen Chor unterbrochen wird. Diese Form war durch die metrische Bearbeitung geboten, aber es scheint, dass der Componist besser gethan hätte, die einfachen Worte der Bibel beizubehalten, sie würden ihn wahrscheinlich mehr begeistert haben. Diese Nummer ist wohl die schwächste, was den geistigen Gehalt betrifft. Die Solostimme hat neunzehn recht gewöhnliche Phrasen und der Chor wird dadurch langweilig, dass er dreimal dasselbe ohne irgend eine Veränderung vorbringt.

Nr. 3. Religioso. Chor ohne Begleitung recht einfach und gut gehalten, er wird seine Wirkung nicht verfehlen.

Nr. 4. Arie für Tenor. Ein für den Sänger dankbarer Satz, der an Werth bedeutend gewonnen ha-

hen würde, wenn der Componist sich mehr der Colorator enthielten und zuweilen kürzer deklamirt hätte.

Nr. 5. beginnt mit einem kurzen Doppelchor *D dur* als Einleitung zu einer Fuge, in welcher die Stimmen wieder als einfacher Chor erscheinen. Nachdem die Fuge eine Zeit lang auf ansteigende, fliessende Weise fortgeführt ist, wird sie von den Seinstimmen welche zu einem Schlusse auf der Dominante von *H moll* hinleiten, unterbrochen. Nach einer Fermate auf dieser Dominante theilen sich die Stimmen wieder in zwei Chöre und ein Theil des frühern Doppelchores wiederholt sich, bis neue Modulationen eintreten, welche das Ganze zu steigern suchen und zu einem wirksamen Schlusse hinleiten. Wir haben schon oben bei der Besprechung der 1. Fuge erwähnt, wie wenig wir Männerstimmen dafür geeignet halten, solche fugirte Sätze auszuführen, weil der Tonumfang zu gering ist, und die gleiche Tonfarbe der Deutlichkeit Abbruch thut. Um so mehr halten wir Doppelchöre der Art für unzweckmässig. Die Stellen, wo die Chöre abwechseln, mögen wohl unter Umständen einen guten Effekt hervorbringen, wir bezweifeln aber, dass dies der Fall ist, wo die Stimmen sich viel und zu gleicher Zeit bewegen. Im übrigen ist diese letzte Fuge wirksamer und klarer als die erste. Viel Umfang erfordert auch hier der erste Tenor. Die Instrumentation (das gewöhnliche Orchester, mit 3 Posaunen, aber ohne Clarinetten) scheint, so viel man vom Ansehen der Partitur denken sagen kann, gut und wirksam zu sein.

Wenn wir nun, nachdem wir die einzelnen Sätze besprochen haben, unser Urtheil über die Composition dieses Psalms im Ganzen abgeben sollen, so ziehen wir, dass diejenigen Männergesangvereine, welche im Stande sind grössere Werke mit Orchesterbegleitung auszuführen, diesen Psalm mit Dank aufzunehmen lieben, da abnliche Arbeiten für Männerchöre auch nicht häufig sind. Himmelanstürmend sind die Gedanken freilich nicht, aber sie lassen sich bei guter Ausführung mit Wohlgefallen anhören und das Werk ist denjenigen, die sich damit begnügen, zu empfehlen. *D.*

Düsseldorfer Musikleben.

(Fortsetzung s. Nr. 34 und 36.)

Das erste Abonnements-Conzert unter Schumanns Leitung eröffnete in sehr gelungener Ausführung die grosse Beethoven'sche Festouvertüre (*C dur op. 124*) auf würdige Weise. Die Frau Clara Schumann hochwillkommenes Auftreten wurde mit gebührendem Jubel begrüsst. Die hoffentlich auf lange Zeit mit ihrem Gatten unserer Stadt gewonnene Meisterin trug Mendelssohn's Klavierconzert in *G moll* mit jener allbekannten Kunstvollendet vor, zu deren Preis der Componist diesen feurigen und melodieenreichen Tonstücken das höchste selbst genügt hat, indem er sich ihr im Virtuosenthum, nicht aus falscher Bescheidenheit, sondern mit ernster Schätzung unterordnete. Nach solchem Aussprüchen wollen wir im Lobe der genialen Frau nicht kalten auch Allen singen. Die darauf zur ersten Aufführung gebrachte Composition Rob. Schumanns Adventlied von Rückert für Chor und Orchester, konnte wegen zu schwacher Besetzung und nicht genügender Festigkeit des Chores, besonders in den Männerstimmen, bei schwer abzuläugnender Unsangbarkeit einzelner Seinstellen (dieser Hauptfehler deutscher Componisten) den Eindruck nicht hervorbringen, welcher sie durch manche grossartigen Chormomente sicherlich erzielen kann. Den Schluss des ersten Theils bildete „Präludium und Fuge (*A moll*) für Pianoforte von J. S. Bach", vorgetragen von Frau Schumann mit perlenklarem Hervorheben der polyphonischen Stimmgewebe, und überraschender Kraft der Oktavengänge in der linken Hand. Die zweite Abtheilung füllte schliesslich Gadea Comala, welche als Composition hinreichend besprochen ist. Sie machte bei uns in dieser neuen Aufführung entschiedenen Glück. Der Gesang chor wirkte begeisternd, wenn er auch die Macht der Blechinstrumente nicht bewältigte. In den Solopartien glänzten die Damen, Fel. Hartmann (Comala) an der Spitze durch Stimmfülle, Wohlklang und innige Auffassung. Pingal, der in der Composition freilich wenig als Held auftritt, hätte deshalb um so eher weit mehr Pathos und Energie des Ausdrucks verlangt, als ihm ein, übrigens gesangkundiger Dilettant, mit welcher aber etwas flache Bassstimme, an diesem Abend grade geben konnte.

II. Conzert. 1. Ouverture zu *Faniska* von Cherubini. Arie für Sopran aus *Ines de Castro* von C. M. v. Weber. Violinconcert von Mendelssohn. Ouvertüre zu *Iphigenie* in Aulis von Gluck. *Requiem* für Mignon aus Goethe's „Wilhelm Meister" für Chor und Orchester von R. Schumann (Manuscript). 2. Siebente Siel von Beethoven.

Die Orchesterleistungen in diesem Conzerte waren besonders gelungen (kleinere Versehen wie sie aller Orten vorkommen, nachträglich zu rügen, kann ja der Sache der Musik wenig ersprießlich sein)

vor Allem glänzte die herrliche *Adur* Stuf in voller Pracht, und wir lernten unsern Schumann auch als festen Orchesterdirigenten achten. Seine zum ersten Mal aufgeführte neue Composition erwarb sich, in gelungener Ausführung, weit mehr Anerkennung als das Adventlied. Obschon der Text eine spröde für musikalische Behandlung ist, indem die verwaltende Reflexion sogar den Wortausdruck des Dichters durchkreuzt, so hat Schumann doch die ergreifende Stimmung hineingelegt, welche sich z. B. gleich in der Trauermarsch-Introduction (*C moll* $^4/_4$) und in der lieblichen Klage der Solo-Frauenstimmen aufs Entschiedenste geltend macht. Der Schlusschor „In der Schönheit reinem Gewande" ist von hohem edlem Schwunge. Das Werk ist allen Concertvereinen sehr zu empfehlen. — Die Concertarie von Weber wurde von einer Dilettantin mit grosser Bravour gesungen, ist aber eine ihres Meisters durchaus unwürdige Composition, so dass man darin eine persiflirende Nachahmung modern-italienischer Effect-Schnörkeleien vermuthen sollte. Je Mendelssohn's *Emoll* Concert für Violine zeigte unser neu engagirter erster Solo-Geiger, Herr v. Wasielewsky, sehr anerkennungswerthe Eigenschaften einer edlen Schule, und wurde für den gediegenen Vortrag dieses für uns auch neuen, wirkungsvollen Tonstückes mit verdientem Beifall belohnt.

III. „Israel in Egypten" von Händel. Wir bekennen frei, dass wir in dieser Aufführung des Riesenwerkes die Pistol rarmissiren, welche nie Mendelssohn und Rietz den Oratorien des Altmeisters widmeten. Freilich waren die Chormassen bei Weitem nicht hinreichend, und besonders die Männerstimmen zur Durchführung der Doppelchöre kurzbeinigungend, was dem Dirigenten nicht zur Last geschrieben werden kann, aber selbst mit vielen neuen Tempi konnten die ältern Freunde Handels unmöglich einverstanden sein. Von den Solisten sind nur Herr Koch aus Köln (Tenor), Frl. Friederike Schlüsse aus Köln (Alt) und unsere Frl. Hartmann (Sopran) rühmlich zu erwähnen; über alles Andere wollen wir den Mantel werfen, denn es gibt auch im Concertleben produktivirte Unglücksraben, und ein solcher war von niemal der in Rede stehende.

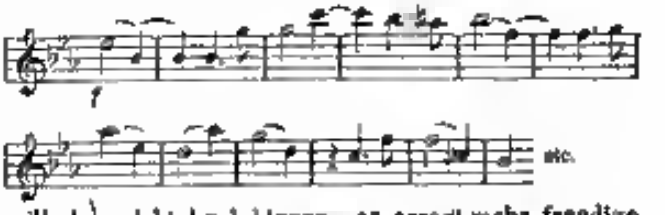
IV. 1. Neujahrslied von F. Rückert für Chor und Orchester von R. Schumann. Aria aus Mendelssohn's Elias (Frl. Sophie Schloss). Beethoven's *Gdur* Clavierconcert (Herr J. Tausch). Arie von Mozart's Idomeneo (Frl. S. Schloss). 2. Ouvertüre (*D moll*) von F. Hiller. Romanze für Violin und Orchester von Beethoven (Herr v. Wasielewsky). Lieder von Eckert, Molique und Schumann (Frl. Schloss) und Ouverture zum Freischütz.

Dies Mal waren die Solo-Vorträge die Glanzpunkte des Concertes. Frl. Sophie Schlüsse, welche wir jetzt abermals mit Freuden als unsere Mitbürgerin begrüssen, eine unserm Publikum aus früherer Bekanntschaft höchst werthe Notabilität ersten Ranges, riss in ihren Gesangsleistungen den dichtgedrängten Saal zu ungewöhnlichem Beifallssturm und Dacaporuf nach dem Schumann'schen Liede hin. Auch Herr Tausch in ganz ausgezeichnetem Vortrage des schwierigen Pianoforteconcertes und Herr v. Wasielewsky theilten mit der Meisterin die Palme. Vielleicht hatte unser erhitzer zu erregendes Auditorium in seiner endlichen Erwärmung auch das Schumann'sche Neujahrslied begeisterter aufgenommen, wenn es, dem Text und Tage gemäss, an den Schluss des Concertes hätte verlegt werden können. Dennoch hatte es Unrecht eine, so derbheiss vortrefflichen, und im Ganzen auch klar verständlichen Arbeit nicht gebührender zu lohnen. Uebrigens ist es ein Jammer, dass diese Fülle von musikalischen Ideen an ein Gelegenheitsgedicht vorlängsdder Art verschwendet wurde. Welcher mattherzige, durch und durch prosaische Text! Worte wie: „wen zeigst du im Bilde" (ernsten Jahr), „was führst du im Schilde?" „Jetzt nimmst du den Zepter, den Königsgewand, legst von dir, (?) verlehrer Gebieter, das Pfund (??)", „der Rath wird schon reifen", „du siehst, und wie schon, es ist wos gethan (!), — solche Reimpoesie sollte kein Schumann mit Tönen durchhauchen zu heiligsamem Lehen. Die Tondichtung aber ist, wie gesagt, um so frischer und lebendiger. Die breite grossartige *Hdur* Stelle „O Fürst auf dem Throne" schimmert wie eine Glorienkrone, und der Kunstz des Chorals „Nun danket alle Gott", abwechselnd zwischen Chor und Blechinstrumenten zur fortrollenden Melodie des feurigen Schlussgesanges „Schliesst Bruder die Stunde" tönt herrlich, wie der friedliche Ruf des Wächters „sehr hark von der Zinne". Ohne Zweifel wird sich dieses Tonstück Freunde genug erwerben. — Die Hiller'sche Ouverture ging sehr glatt und abgerundet, und war uns durch die vorjährige Aufführung als ein formell ausgezeichnetes Musikstück bereits bekannt. Statt der angekündigten Weber'schen wurde Cherubini's Meister Ouvertüre zum Wasserträger gegeben.

V. Concert für Kammermusik (ohne Orchesterbegleitung). Diese sogenannte Soirée wurde durch

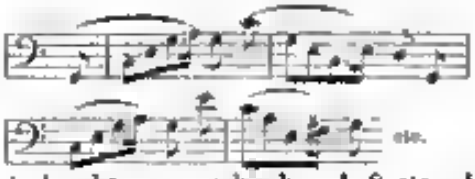
der Frau Schumann Vortrag der Pianofortestimme in Mozart's *ddur* Trio, der 17 ernsten Variationen aus Mendelssohn's Nachlass und dreier kleineren Klavierstücke (Nocturnen von Chopin Rhapsodie von Norb. Burgmüller und Lied ohne Worte von Mendelssohn) nebst Beethoven's *gdur* Sonate mit Violine (Herr v. Wasielewsky) verherrlicht. Frl. Hartmann sang Beethoven's Liederkreis „An die ferne Geliebte" und 3 einzelne Gesänge von Riele, Schubert und Mendelssohn, letztere mit grösserem Beifall als den ersten Cyklus, der für eine männliche Stimme gedacht, schon dem Wortlaute nach (wie auch das Heine Schubert'sche „Fischermädchen") für einen Tenor jedenfalls wirksamer ist.

VI. 1. Sinfonie (Nr. 3 *es dur*) von Rob. Schumann (Manuskript.) Arie aus Haydn's Schöpfung, (Frl. Julie Beer) Concert für drei Claviere von J. S. Bach, (Frl. Falk, Schlein und Dupré) 2. Ouvertüre zu „Hero und Leander" von J. Rietz. Russischer Nationalgesang (Fr. Beer) Ouv. zu Fidelio. Lieder von Schubert und Taubert (Frl. Beer). Galanterweise besprechen wir zuerst das Auftreten einer gleichfalls gegenwärtig hier wohnenden jungen Sängerin, Frl. Julie Beer, welcher aus unserer Nachbarsiddien ein bedeutender Ruf vorangegangen war. Sie rechtfertigte denselben grösstentheils durch eine vortreffliche Tonbildung bei nicht sehr bedeutenden Stimmmitteln, und durch eine, am rechten Orte gewiss niedlich wirkende Coquetterie des Vortrages. Ob diese Bestrebungen zur Ausführung der Haydn'schen Arie „Auf starkem Fittiche" vollkommen ausreichen, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Die zarten Stellen gelangen ausgezeichnet, besonders waren die fein verhallenden Fermaten auf e und f hohen Lahes werth, aber die Trillerausführung auf drei Noten liesse sich rechten. Der *sol dessus* russischen Nationalgesang wurde von anwesenden Unterthanen seiner czarischen Majestät unter piquanter Sauce von italienischen Fiorituren nicht wieder erkannt, also wird man es unserm deutschen Ohr wohl verzeihen, wenn wir weder Musik noch Worte darin verstanden. Das einfach seelenvolle Lied von Schumann „O Sonnenschein" haben wir zu verschiedenen malen in unsern Concerten gediegener vortragen hören. Ganz in ihrer Sphäre war aber die talentvolle Sängerin in dem eleganten Salonliede von Taubert „ich muss nun einmal singen," wodurch sie denn auch schliesslich unsere *dilettanti* in lauten Entzücken versetzte. Der classische Vortrag des Bach'schen Tripla Concertes durch drei tüchtige Schülerinnen unserer Frau Dr. Schumann contrastirte zauberhaft genug mit jenen Leistungen moderner Gesangskunst, und konnte deshalb nur jenem Theil der Zuhörer von hohem Interesse sein, welche dieses contrapunktischen Wunderbau in so klarer Ausführung zu verfolgen im Stande waren. Die lehrreiche Schlussfuge mit ihrem staunenswerthen Orgelpunkte wurde von den Damen besonders rund und präcis zu Gehör gebracht. Beiläufig seien auch die bekannten Pianofortes aus der Fabrik des Herrn Klems von hier wegen ihres Wohllautes und Schallvermögens mit gebührender Anerkennung erwähnt. — Die Ouvertüre zu Fidelio gelang leider an diesem Abende nicht so wie sonst, das gehörige Feuer fehlte und einige Harmonieverstösse machten sich unangenehm fühlbar. Dagegen wurde die von Rietz zu Hero und Leander — ein grossgedachtes, wahrhaft adeliges Tonstück, welches nur durch ermüdende Länge verliert, — vom Orchester mit wahrer Liebe gespielt. — Die erste Aufführung der neuen Sinfonie von Schumann erwähnen wir als das künstlerisch gewissermassen Beste, wenigstens Interessanteste dieses reichen Concertabends zuletzt. Sie machte besondere in den zwei ersten Mittelsätzen sichtbare Wirkung, und wurde überhaupt in ihrer, trotz vieler Schwierigkeiten recht gelungenen Aufführung mit grossem Beifall gehört. Die neue Tondichtung unseres verehrten Componisten beabsichtigt wohl nicht einen heroischen Charakter; sie entrollt eine vielmehr — wenn man solche immerhin subjektiv bleibende Auffassung gestatten will — ein Stück rheinisches Leben in frischer Heiterkeit. Der erste Satz in lebhaftem ⁴/₄ Takt (*Es dur*) mit seinem eiligen Motiv:



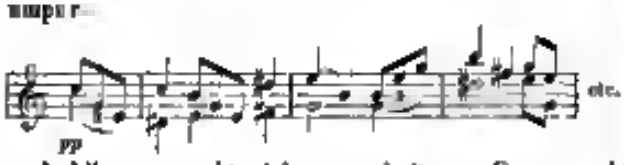
will eben nicht hoch hinaus, er erregt mehr freudige Erwartungen, als dass er sie völlig erfüllt, grosse sinfonische Schlagmomente fehlen ihm und dies beeinträchtigt seine Wirkung. Vielleicht hat es aber eben in der Absicht des Meisters gelegen, eine mehr äusserliche Rührigkeit zu schildern. Wenn wir in unserm Bilde bleiben wollen, so giebt uns der zweite Satz (*Scherzo Moderato* ³/₄ *c dur*) ein behäbiges Rheinländchen; man denkt an schöne Wasserfahrten zwischen rebengrünen Hügeln und freundliche Winzerfeste. — Fagotte, Violen und Celli beginnen mit lieblichen Melodien barcarolenartig

Digitized by Google

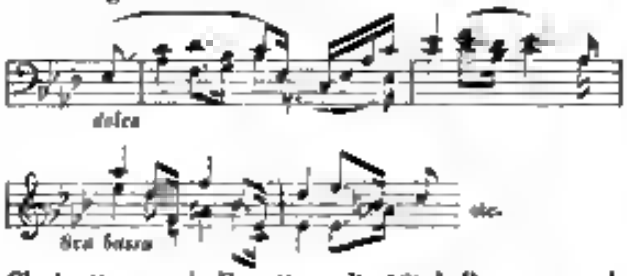


bald untereinander von mechanischem Auftreten der Violinen und hohen Bläser.

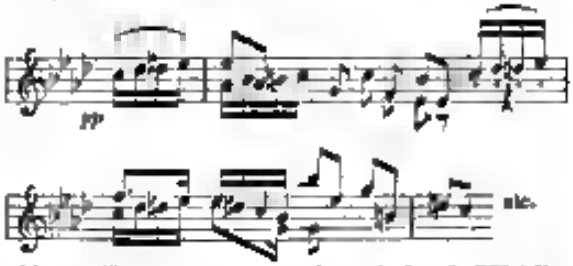
welche nachher in *f* mit diesem zweiten jenes erste Motiv begleiten. Ein drittes quillt in den Hörnern umher:



und Alles verwebt sich zum heiteren Gesang, bis das erste Thema die Oberhand behält, und in reizendem Celloarabesse beruhigt *pp* verläuft. Dritter Satz. Intermezzo (*as dur* ¾). Der Tondichter lehnt sinnend sein Haupt in's alte Bergfenster, holde Träume durchwogen seine Seele:

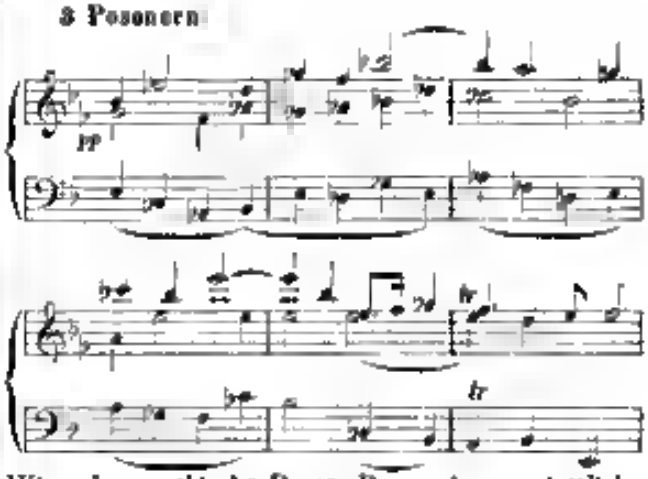


Clarinetten und Fagotte mit lieblicher Bewegung der Brustbrust. Dreorf antwortet das Streichquartett an ihre frühere Waldhornklänge mit feigendem hin- und herschlupfendem Motiv:

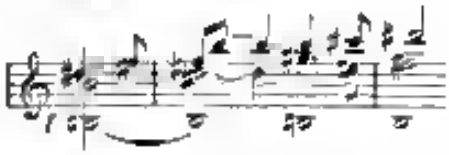


Dies kleine Tonstück ist durch und durch Waldluft und zierliche hirte Stimmführung. Vierter Satz (*Es moll* ⅔). „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie" schreitet sehr würdig heran:

3 Posaunen



Wir sehen geistliche Dame, Prozessionen, ritterliche Figuren in den Chorstühlen. Alles gipfelt sich in hierarchischer Figurenfülle bis zum rechtmässigen ans *re moll* versetzten Solo Einleitt eller Bläser in *h dur* — die Posaunen voran, wie drei hehrhaftige Prälaten, den Segen ertheilend:



worauf es wieder wie Orgelklang leise zerrückwallt in's verhallende *Es moll*. Fünfter Satz. Lebhaftes Finale (*es dur C*) mit frischem, weit ausgesponnenen Einleitungsthema, in welches sich die Tonsätze der vorigen Sätze verflechten. Es ist Alles ins Freie hinausgerissen und erfreut sich am lustigen Abend der Erinnerung. Diese fleißigen, durch den Raum beschränkten Andeutungen sollen einzig zu genauerer Erkenntnißhaft mit einem wohlthuft bedeutenden Tonwerk einladen.

VII. Concert (Ersten eines zweiten Cyklus). 1. Ouvertüre von J. Tausch. Concertsatz von C. M. von Weber (Frau Schumann). Arie aus Titus v. Mozart (Frl. Weithal aus Amsterdam). Etude v. Chopin, Lied ohne Worte von Mendelssohn und *Poème d'amour* von Henselt (Frau Schumann). Lieder von Josephine Lang, R. Schumann, und Fr. Schubert (Frl. Weithal). 2. *c moll* Sinfonie von Beethoven.

Auch in diesem Concerte führte uns die Direction eine neue Sängerin in Frl. Wulthal aus Amsterdam vor, welche sich im Besitz einer vollklingenden Altstimme zeigte, deren tiefes Register von seltener Kraft und Fülle ist. Der Vortrag der berühmten Arie „Parto" liess uns bedauern, dass die zu heftig

angewendete hohe Stimmlage nicht so ungeeignet Ausgleichung mit den Mitspielenden stand. Die dreihalb nöthig gewordene Trauerpantomime der Arie erhielt es gerechtfertigt nicht zu ihrem Vortheil. Herr Kurbach nur bietet die begleitenden Clarinettstellen mit erheuer Sauberkeit. In den von Frl. Wrietzhal vorgetragenen Liedern war die sehr deutliche Textaussprache für sich, als Ausdrucksmittel, doppelt rühmlich, auch war viel Feuer im Ausdrucke nicht zu verkennen. Das Publikum spendete reichlichen Beifall. Frau Dr. Schumann errang den Preis der Abende, so überreichlich ihre früheren Concertleistungen auch durch ihr entzückend schönes Spiel. Das brillante melodische Bravourstück von Weber trug der Künstlerin dreimaligen Orchesterruf ein, und riefen hier stürmischen Jubel des Auditoriums. Auch die kleineren Klavierstücke waren dreimal höchst dankbar genommen, und, wie immer, vollendet ausgeführt. — Die Ouverture von unserem trefflichen Tausch ist ein ehrenwerthes Tonstück, das sich mehr einer älteren Richtung in gedrängter Weise anschließt, was ihr wahrlich nicht zum Nachtheil gesagt sein soll. In beschränkter Instrumentirung ist der Componist seinem Musikgrundprincip vielleicht ein wenig allzustreng gefolgt. Ansprechende Melodie und edler Charakter empfehlen dies Werk des jungen Musikers in hohem Grade. — Über die *c moll* Siefonie von Beethoven ist schwer noch ein gebührendes Lob zu sagen. Alle Stimmen des Preises sind an ihr verschwendet. Die Aufführung war, wenn auch keine überaus begeisternde, doch eine sehr gelungene.

Über die näheren Concerte dieses Winters sollen spätere Berichte gegeben werden. —

—5

Londoner Briefe.

Im Januar

In Betreff interessanter musikalischer Ereignisse ist an formellen Winterabende nicht und da ein gewöhnlichem Concert, das zu besuchen nicht der Mühe wert ist, die sowohl der Concertgeber als das Programm nicht im Stande Anziehendes darbieten. Bullen gewaltig angekündigtes Concert war wohl gut besucht, hat aber durchaus nicht den Erwartungen entsprochen. Selbst die hier gar öffentlichen Blätter sprachen sich (was viel sagen will, indem durchgängig dem nur selbst wird) ungünstig darüber aus. Ausgenommen Ernst, der wir immer Ausgezeichnetes bietet, war nicht viel Erfreuliches zu hören. Ein halb Dutzend alter und neuer Songs von Bulfe u. Composition, so wie einige ennuiöse oft gehörte Ouverture zu Falstaff waren die Schöpfungen, die der Concertgeber dem Publikum darbot. Bulfe gab Übrigens nur seinen Namen her zu diesem Concert, indem ein hiesiger Musikalienhandlung es ihm für 200 Liv. abgekauft haben soll. Sie scheint damit, dass er hier nur eines Namens bedarf. Verdienst kommt nicht so sehr in Betracht. Dieser musikalische Windstille wird ein musikalischer Orkan folgen und mit Schrecken sieht man den nächsten Monaten entgegen. Wie in der grossen Industrie-Ausstellung die Erzeugnisse aller Nationen ausgestellt werden, so haben wir auch die Aussicht die Virtuosen aller Länder hier zu sehen. Jeder hofft sein Glück zu machen und wir sind im Gegentheil der Ansicht, dass es ihn Manchen eben zu diesem Jahre sehr höchst sonderbare Sulten werden wird. Das Publikum wird durch eine so unendliche Menge sehenswürdiger Gegenstände auch immer der grossen Industrie-Ausstellung in Anspruch genommen werden, dass es gar nicht Zeit gewinnen wird einer musikalischen Unterhaltung beizuwohnen. Zudem ist anzunehmen, dass der grössere Theil der Besucher Londons in diesem Jahre zum erstenmale die Metropolis sieht und seine Zeit nahezu zu verwenden sucht, als zu Concerten. Wir sprachen hier den wohlmeinenden Rath aus besonders für Künstler, welche in der Absicht nach London kommen um Geld zu machen, ja vorsichtig sicher mit ihrer Kunst zu Rathe zu gehen. Auch an anderer Zeit haben wir früher gesehen, dass Künstler, welche auf dem Continente so den ersten gezählt werden, trotz der zahlreichen Empfehlungen zu grosse Verlegenheit gerathen und froh waren durch Freundes-Unterstützungen hier Mittel wieder zu erreichen. Es bedarf um hier etwas zu machen entweder eines europäischen Rufes oder eines langen Aufenthalts, um bei dem Treiben einer so ungeheuren Bevölkerung sich zur erst bekannt gemacht zu haben. Nun ist auch in Betracht zu ziehen, dass hier Ausnahmen in diesem Jahre doppelt so theuer für den Fremden ihre wird, als je, und dass dies schon jetzt fühlbar wird, geschweige dann später. Wir halten es für Pflicht, in ihrem vielgelesenen Blatte unsere aufrichtige Meinung auszusprechen, das Resultat langjähriger Erfahrung, und in der wohlwollendsten Absicht.

Für die Oper ist die Aussicht desto vortrefflicher und ist die Befürchtung da, dass die beiden jetzt bestehenden Opernhäuser nicht vorzuziehen werden, die Besucher Alle aufzunehmen. Der Eigenthümer von *Her Majesty Theatre*, Herr Lumley, wird mit Ende Juni aus Wien nach eine wie es heisst ausgezeichnete deutsche Oper einrichten. Demnach werden an drei Abenden italienische und an drei andern Abenden deutsche Opern in demselben Hause abwechseln. Staudigl und Pischek sollen hoffe gewonnen sein. Mad. Sonntag wird sowohl in der italienischen als in der deutschen Oper mitwirken. Sonach ist dem neuen ersten Male die Aussicht vorhanden, dass eine deutsche Oper gute Geschäfte machen und nicht wie bisher Schiffbruch leiden werde. Das Programm der italienischen Oper in *Her Majesty Theatre* ist so eben ausgegeben, sie wird im Mai eröffnet werden. Als Hauptsängerinnen für diese Saison sind bezeichnet: Mad. Sonntag, Mlle. Cornelius Dupres, Mlle. Parodi, Mad. Piccolomini, Mlle. Alboni, Mad. Bunhiers Kiel. Als Sänger: Gardoni, Calzolari, Sig. Bonvera, Coletti, und die beiden Lablache. Mad. Direktor Mr. Nuffin. Neue Opern in Aussicht sind folgende: Eine von Meyerbeer, welcher die interessantesten Musikstücke aus dem Feldlager zu Schlesien entwickelt mit einem neu. Dann eine ganz neue von Scribe und Thalberg. Von Auber wird hierauf eine angekündigt, besonders für die Alboni geschrieben. Alsdann ein nachgelassenes Werk von Donizetti und „Gustav" von Auber. Chor und Orchester werden verstärkt werden. Die Liste des Balletpersonals enthält den Namen der grössten Tanzkünstlerinnen. Bulfe soll ebenfalls mit der Composition einer Oper beschäftigt sein. Ein neues Oratorium David von Moralny ist in Vorbereitung und wird nächstens unter der Componisten eigener Leitung in *Exeter-Hall* zur Aufführung kommen. Wir haben das bereits erschienene Klavierstück vor uns liegen; bei guter Arbeit — viel Neues und Schönes, nur Schade, dass das Neue nicht schön und das Schöne nicht neu ist. Der Com-

punkt schickt sich Mendelssohn zum Meister genommen zu haben. Näheres werden wir nach Aufführung der Aufführung mitheilen. Der in Aussicht gestellte Besuch der unserer Königlichen Frau Dr Clara Schumann erfreut alle wirklichen Kunstfreunde; ob derselbe aber der lebhaften Anerkennung auch erfreuen wird, wollen wir nicht unbedingt behaupten. Wir würden eine ruhigere Zeit gewünscht haben, als die jetzt herrschende. Die früher gemeldete Mittheilung, dass Jenny Lind ihr diese Saison nach London kommen werde, ist neuerdings wieder in Frage gestellt worden, indem die vielen mit neuen angegangenen Concert-Engagements in Anspruch zu nehmen dürften. In der Bravour hat der Fröhlich nicht den Enthusiasmus ihr Fach Land gezeigt wie sonst überall. Man wollte dort keine erhöhte Preise zahlen und so waren die Concerte schlecht besucht. *Dr F. Kohler*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. (Provinzialcorr. Musikschule.) Für die Preisbewerbung, welche die hiesige musikalische Gesellschaft ausgeschrieben hat, sind sehr viele und dreizehn Sinfonien eingesandt worden, jedenfalls eine erfreuliche Thatsache, indem sie eine gewisse Vorbereitung der musikalischen Studien in Deutschland bewirkt. Wir sagen, der musikalischen Studien, denn fast alle diese Sinfonien sind richtig und gut geschrieben, wenn auch natürlich in Erfindung und geistvollen Arbeit sehr verschieden. Nur eine ist darunter, welche sich so wohl aus der Piece, als von der Dreistigkeit ihres Einsenders Zeugniss giebt, zu dürfen der Verfasser derselben eine ernste öffentliche Rüge verhängt. Diese Sinfonie kündigt sich als „über ein bekanntes rheinisches Volkslied gearbeitet" (!) an. Ein Musikstück enthält nun pure der Rheinlied „Bekränzt mit Laube", und schliesst heraus den ersten Satz einer Haydn'schen Quartette von B dur in C komponirt und für Orchester instrumentirt. Aber auch genau und gar mit allen Stichwörtern der Vorlage, Alles von Haydn, und eirbts von Herrn L. M. in W. — Eine lieber Herr Dr G. in Weimar. Wir sind unschuldig, ich kann er jetzt sehr wohl erklären, dass Ihnen die musikalischen Ideen der ersten Sätzen gefallen haben.' —

Die Lehrkräfte unserer Musikschule haben seiner Herrn Pianist in dem Tenorsänger und Pianisten Herrn Eduard Frank aus Berlin wiederum einen sehr erfreulichen Zuwachs erhalten. Auch seit Herrn Marliersinke (gegenwärtig in Paris) hat die unablässig thätige Direction Unterhandlungen angeknüpft, welche rosige Hoffnung auf diesen Anstellung geben. Mit so richtigen jugendlichen Talenten der Vorzeit mit den noch nicht thätigen hiesigen Meistern geht die Anstalt unter der trefflichen Leitung F. Hillers einer schönen Blüthe entgegen. Hiller ist gerade hier Monarchen reichen Instituts vorzustehen, nicht nur liebert ihm ein Rol als einer der ersten jetzt lebenden Componisten die nöthige Achtung und Autorität bei seinen Mitarbeitern, sondern seine allgemeine wissenschaftliche und ästhetische Bildung durchdringt auch dermassen die musikalischen, dass sie ihn den Grundsätzen, welche bei einer Kunstschule die Lehrenden sich müssen leicht erkennen und ihre praktische Anwendung ermöglichen lässt, auch ihn vor jeder einseitigen Richtung bewahrt.

***Köln. Letzten Samstag hörten wir in der musikal. Gesellschaft abermals eine der nur Preisbewerbung angesandten Sinfonien; dieselbe trägt das Motto: *Der seinen rat verzagen gesandem* und hat Emfall — Faun aus Burnu, welche auch hier gestiert, ist in ersteren neuen Partien wie Desdemona (Othello), Prinzessin (Johann von Paris), Bertha (Prophet) aufgetreten.

Koeln, den 27 Februar.

Am Mittwoch bis 12 Februar gab Herr F. G. Schwenke jun. hier einen musikalischen Abendunterhaltungen, so dass er es sich vorzugsweise zur Aufgabe gemacht hatte, das Publikum auf den gänzlich unbekannten Componisten seiner Schule, der Compositeur Carl Schwenke, bekannt zu machen. In der That verdient er durch originelle und geistvolle Tonsetzer in hohem Maasse in weitern Kreisen gekannt und anerkannt zu werden, wie es hier jetzt der Fall ist. Wir erinnern nur ein anderer Mal unrichtlicher und demselben zu rechnen sein Leben, wie seine Compositionen machen ihn unser wirklichen Bespreche in ihrem geschätzten Blatte gleich werth. — Für heute erlauben Sie nur einige Notizen über ein mit dem vorzüglichsten Beifall aufgenommenes und auf Verlangen zwei Mal ausgeführtes Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli.

Dieses Quintett von C. Schwenke liefert einen neuen Beweis von dem reichen und schönen Talente des Tonsetzers und zeichnet sich durch Erfindung und künstlerische Bearbeitung der harten Werken vorzüglich Meister, indem er sich unerschöpflich durch einen entzückenden Flair der Gedanken, durch Hochthun so schöner oft meisterhaft verwebten Melodien, sowie durch eine außerordentliche Frische und Lebendigkeit auszeichnet. Wir möchten uns erlauben hier auf einige Einzelnheiten näher einzugehen und u. A. besonders hervorheben wir kunstvoll und doch stets natürlich das gesangreiche Motiv der ersten Satzes

in Verbindung mit andern Motiven in den verschiedenen Instrumenten auftritt, welche Verflechtung verschiedener Themen auch im letzten Satze (dem Allegretto) vorkommt. Der Schwung ist sehr lebendig, wahrhaft humoristischer Satz erlangt einen sehr lebhaften Vortrag, so wie auch der dem nachstehende Trio, mit zweiter Hälfte rauher Laune und sehr zart gehaltenen des Staccato Spiels der Violoncell und Viola sich von überraschender Wirkung. Durch grossen Beifallszuruf schnellt sich auch nach das Adagio aus. Einen eigenthümlichen heiteren Charakter gewinnt der letzte Allegretto hervorzuheben dadurch dass die durch alle Stimmen fortlaufende Sechzehntel Figur durch den genauen Satz fast ununterbrochen sich fortbewegt.

Das erste Violin etwa ausgenommen verlangt dieser Quintett im Canzon nicht zu sehr eine bedeutende Virtuosität, ein vielmehr einen sehr vorzüglichen kunstgerechten Vortrag. — Herr John Böle aus Aachen, welcher die Partie der ersten Geige vortrug, ist ein tüchtiger, gebildeter Bläser und vorzüglicher Violinspieler bekannt. Schüler von C. Müller in Braunschweig und von L. Spohr, weiss er vorzüglich durch schöner Tragen den Tone die Cantabile gross vorzüglich hervorzuheben. Indem er nur einem Instrumente (der unter der erhöhten hier er a roll) einen herrlichen vollen Klang giebt, gelingt ihm nicht minder der lebendige Vortrag auch der mannigfaltigen Leidenschaftlichen Sätze. Nur Uebertreiben der Tempi im Allegro etc. wodurch einige Spieler auch ihrer Solosongerstehen rechten Schwung, ohne Compositionen bringen, ist leider in unserer Zeit fast ein allgemein gewordenes, dass es beinahe ein Wunder erscheint, wenn Künstler auftreten, welche die Wahrheit der Ausdrucks nur Geltung zu bringen suchen und dem reinen edlen Vortrag vor den blossen Kunstfertigkeit wieder Anerkennung zu verschaffen wissen.

— 13 —

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Hirschfeld. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Buch-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 38. **Cöln**, den 22. März 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schloss in Cöln erbeten.

Gaspare Spontini.

IV.

(Siehe Nr. 34, 35, 36.)

Der Oper Alcidor folgte im Jahre 1829 in Berlin „Agnes von Hohenstaufen," Gedicht von Raupach. Spontini hatte schon früher den ersten Akt aufführen lassen, was dem Eindruck des Ganzen nicht vortheilhaft sein konnte. Er hätte das Drängen seiner Feinde, die es ihm zum Vorwurfe machten, dass er kein Genie sei, welches in jedem Jahre eine Oper liefern könne, auf keinen Fall beachten sollen. Späterhin arbeitete er die ganze Opee noch einmal um und in dieser Gestalt kam sie 1837, also zwölf Jahre nach dem Alcidor, auf die Bühne. Ooeromantischer Geist des Gedichts nöthigte ihn zu einem andern musikalischen Stil, der ihm in einzelnen Szenen vorzüglich gelang, während selbst die Freunde gestanden, dass der Hauch des Genius, der die Vestalin, Cortez und Olympia durchwehte, im Ganzen immer weniger fühlbar werde. Historisch wichtig, wegen der Nachfolger, ist der Auftritt, wo während eines Unwetters, dessen Donnerstürmen das Orchester malt, ein Quintett im Vordergrund gesungen wird und ein Nonnenchor in der Ferne ertönt, letzteres mit Begleitung der Orgel, welche Spontini durch Blasinstrumente und Contrabässe hinter der Szene tönenbend nachahmt. Jetzt machen es sich die Componisten bekanntlich bequemer, und verlangen, dass jedes Theater, wie jede Kirche, seine Orgel habe.

Als Dirigent war Spontini energisch und streng; er ruhte nicht eher, als bis dem Ausdruck jedes musikalischen Gedankens sein vollstes Recht geworden, und so wie er an seine Compositionen die vielleicht manchmal zu sorgsame Feile legte, so feilte er auch an dem Vortrag selbst einzelner Notehen und Vorschläge, bis ihr Ausdruck seiner Idee genügte. Das war freilich nicht jedem Orchestermitglied angenehm und mancher Musiker verwandelte die Schweißtropfen, die der Unerbittliche ihm hatte vergiessen lassen, in Wermuthsaft, den er in die bekannte Office trug, wo alles dergleichen gern angenommen und zu bittern Trunken verarbeitet wurde. Ein Abriss von Spontini's Leben kann sich leider der Erwähnung jener Parteientriebe nicht gänzlich hinreichen, welche einen Beweis geliefert haben, wie eine systematische, consequent durchgeführte Verkleinerungs-Intrigue gegen einen hervorragenden Persönlichkeit es so weit bringen kann, dass ihre Spinnengewebe am Ende sich zu Maschen und Netzen verdichten, welche selbst eine grosse Kraft zu umstrikken und für die öffentliche Wirksamkeit zu lähmen vermögen. Wer sich zum Führer der Gegner eines ausgezeichneten Talents aufwirft, kann immer sicher sein, alle diejenigen für sich zu haben, deren Maulwurfsaugen die Sonne blendet und denen schon ein schrilles Talent allein, geschweige denn die dadurch erlangte äussere vortheilhafte Stellung, für einen Frevel an der eignen Mittelmässigkeit gilt. Wir wollen nicht untersuchen, was den Kampf, den Rellstab gegen Spontini geführt, veranlasst hat, es mögen ursprünglich edle Motive, einem wirklichen Interesse für die Kunst entsprungen, abgewattet haben — auffallend ist indessen freilich die Wandelbarkeit der Ansichten des berühmten Kritikers einer gefeierten Celebrität der Gegenwart gegenüber — allein so viel ist gewiss, dass dieser Kampf auf ein Feld gezogen wurde, auf welchem die Distelsaat persönlicher Anfeindungen die Keime der Kunstblüthe sehr bald überwucherte. Treffend sagt deshalb der musi-

kalischen Berichterstatter der Berliner „constitutionellen Zeitung" E. K(osak) vom 6 Februar. „Ohne mit philosophischem Bewusstsein zu ergründen, dass der von den Gedanken [und allen äusseren Bedingungen] seiner Entwickelung losgerissene Meister gleichsam von den Reflexen seiner poetischen Vergangenheit, die er nur in eignen Werken fand, zu Berlin zehren musste, warf sich die Opposition mit unverschämten Forderungen an Productivität auf den alternden Meister und verstimmte die spärlichen Sonnenblicke des Genies im einsamen Studirzimmer durch regelmässige literarische Knittelwürfe." — Schliessen wir die Erinnerung an diese unerfreuliche Episode in Spontini's Leben mit dem schlagenden Witz des Kladderadatsch, der da behauptet, der Berliner Kritiker habe sich bei der Nachricht von Spontini's Tode gewundert, dass der Meister ihn so lange überlebt habe.

Die widrigen Unannehmlichkeiten verleideten und verbitterten dem Componisten der Vestalin den Aufenthalt in Berlin; er stellte sich in die Reihe der Bewerber um einen erledigten Platz im französischen Nationalinstitut, die ausgezeichnetsten Musiker Frankreichs, welche darauf Ansprüche machen konnten, traten vor ihn zurück, was ihnen nur Ehre machte, und er wurde im Jahre 1839 zum Mitglied ernannt. Diese Ernennung legte ihm die Pflicht auf, in Frankreich zu leben; der König von Preussen bewilligte ihm die Erlaubniss dazu, und so verliess er Berlin um sich wieder in Paris niederzulassen. In Berlin hat er sein Andenken auch durch eine Stiftung verewigt, den sogenannten Spontini-Fonds für Wittwen der Orchestermitglieder. Bei seiner Anstellung war ihm ein Benefice-Concert jährlich zugesichert. Spontini veranstaltete ein solches in jedem Jahre durch grosse, glänzende Aufführungen klassischer Werke, verzichtete aber auf die Einnahme und legte sie als Grundkapital für die genannte Stiftung an, die dadurch während der fast zwanzigjährigen Wirksamkeit des Meisters in der preussischen Kunstgeschichte sehr bald zu Kräften kam. Auch der jetzige König bewies sich gegen Spontini, welcher nach dem Regierungsantritt desselben wieder nach Berlin gereist war, höchst grossmüthig; der Ausbruch eines übermüthigen Witzes, hatte den Künstler zu jenem mehr als inkivilen Briefe veranlasst, der ihm eine Anklage und Verurtheilung wegen Majestätsbeleidigung zuzog. Der König verzieh ihm nicht nur, sondern gestattete ihm den fernern Aufenthalt in Frankreich mit Beibehaltung der königlich-preussischen Titel und Würden und des vollen Gehalts.

Die Worte der betreffenden Verfügung mögen als ein schönes Denkmal welchen königlicher Gesinnung hier Platz finden: „Se. Majestät hat zu beschliessen geruht, Sie aller der Verbindlichkeiten zu entlassen, welche Ihnen durch den Contract von 1819 u. s. w. auferlegt worden sind und mithin Alles zu lassen, was Sie bisher mit der General-Intendantur in Verbindung gesetzt hat. Alles, was Sie bisher an Geldvortheilen und Titelverleihungen aus den contractlichen Bestimmungen bezogen, soll Ihnen verbleiben. Ihre ganze Muse sollen Sie der Composition widmen und können Se. Majestät nur annehmen, dass erstern wohlthätig auf letztere einwirken werde, da von nun an alle Reibungen und die mannigfaltigen Beschwerden wegfallen werden, welche die Leidenschaften aufregten und dem Genie die Ruhe nahmen, die zur Hervorbringung genialer Werke durchaus erforderlich ist. Ihre neuen Compositionen werden Sr. Majestät sehr willkommen sein, und versteht es sich hiebei von selber, dass Sie diese zu dirigiren berechtigt sind. Berlin, den 8. Oktober 1841. Gez. Wittgenstein. Stollberg." — Einer damaligen Zeitungsnachricht zu Folge kaufte ihm der König auch noch seinen Erard'schen Flügel und zwei grosse Wandspiegel für 2000 Thaler ab. Am 14. Juli 1842 veranstaltete die Singakademie eine grosse Musikaufführung zu seinen Ehren, und er selbst gab eine Abschiedsaudienz, in welcher ein geschätzte Dilettantin eine neue Composition von ihm vortrug: *„Mon Adieux à mes bons et vrais amis de Berlin"*.

Nach einer Mittheilung von Berlioz litt Spontini in den letzten zehn Jahren an einer sonderbaren Gehörkrankheit, die dann auch vorzüglich mit dazu beitrug, dass dem sonst so regen und ehrgeizigen Geiste Ruhe und Zurückgezogenheit lieb wurden. Diese Krankheit befiel ihn periodenweise, er hörte dann fast gar nicht, aber jeder einzelne musikalische Ton, der in sein Ohr drang, schwirrte ihm wie ein Gewebe von Dissonanzen. Natürlich war es ihm dann unmöglich, so lange diese Störung das Organ nicht wahrte, Musik zu hören, oder sich auch nur damit zu beschäftigen.

Im Jahre 1811 hatte er sich mit der Schwester des berühmten Pianoforte-Fabrikanten Erard vermählt. Die zärtliche Sorgfalt, die seine Gattin ihm widmete, trug viel dazu bei, die trüben Tage seines Alters zu erheitern, denn er war ausserordentlich reizbar und höchst empfindlich gegen wirkliche und vermeinte Anfeindung und Zurücksetzung. Es fiel ihm schwer, nur von dem Ruhme der Vergangenheit zu zehren und so neigte er der Gegenwart, die ihn verach-

lässigte, ein Selbstgefühl entgegen, das sich aller dinge öfter zu der Schroffheit abstossenden Stolzen gesteigert haben mag.

In Paris gelang es ihm nicht, eine seiner Opern wieder auf die Bühne zu bringen. Er eiferte gegen die Götter des Tages, ihre Musik nannte er „une musique féroce" *) — merkwürdige Aeusserung eines Componisten, der erst Ambosse in die Töne der Oktave hatte stimmen lassen, um ihre Aeroschläge bei dem Cyclopenchor im Alcidor zu benutzen! Er schien zu fühlen, zu welchem Aeussersten ein übermässiger Aufwand von Instrumentalmitteln führen kann und soll damals gesagt haben: „Was ich für die Kroll gethan habe, werde ich jetzt für die Armuth thun". Er vergass, dass man keine Revolutionen mehr in der Kunst macht, wenn eine gewisse Abendstunde in unserm Leben geschlagen hat. Erfreulich war ihm die Huldigung, welche ihm in Deutschland noch einmal dadurch zu Theil wurde, dass ihn das Comité des niederrheinischen Musikfestes im Jahre 1847 einlud, die Aufführung der Ouvertüre und des zweiten Aktes der Olympia am 28 Mai zu Köln zu dirigiren. Spontini sagte zu, wohnte den Proben mit seiner frühern Regsamkeit bei und zeigte durch seine feinen Bemerkungen und Fingerzeige, wie sehr er es verstand, das Ideal der Ausführung, das ihm vorschwebte, bei den Mitwirkenden zum Bewusstsein zu bringen. Am Feste selbst dirigirte er jedoch nur die Ouvertüre und überliess den Kapellmeisterstab bei der Aufführung des zweiten Aktes der Olympia an Burn.

Spontini war aus einer Familie, deren Mitglieder sich fast alle dem kirchlichen Leben gewidmet hatten: einer seiner Brüder war Pfarrer auf einem Dorfe in Romischen, der andere (Anselmo) starb vor einigen Jahren als Mönch in einem Kloster zu Venedig und auch seine Schwester hatte den Schleier genommen und ist als Nonne gestorben. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sein Vater nur in der Hoffnung, ihn einst als Kapellmeister eines Klosters oder einer Kirche zu sehen, die Einwilligung gegeben, ihn auf die Musikschule nach Neapel zu schicken. Spontini hing fest an seiner Kirche und an ihren äussern Gebräuchen. Schon im Jahre 1842 machte er eine fromme Pilgerfahrt nach seinem Geburtsort und gründete dort mehrere wohlthätige Stiftungen. Der Papst ernannte ihn 1844 zum Grafen von San Andrea. In der letzten Hälfte des vorigen Jahres reiste er wieder nach Italien, er hoffte, die Luft der Heimath würde seine Gesundheit stärken und die trübe Stimmung seiner Seele verscheuchen. Am 22 Januar heiratete er darauf, trotz eines fieberhaften Schnupfens und der dringenden Abmahnung seiner Gattin die Messe zu hören, er erkältete sich zum Tode und verschied am 24 Januar.

Unsere Leser, und besonders unsere Leserinnen werden auch einige Bemerkungen über die äussere Erscheinung des dahingeschiedenen Meisters wünschen. Nun denn, Spontini war nichts weniger als ein schöner Mann, seine Gesichtszüge fast mehr hässlich, als schön, aber trotz dem voll Ausdruck und von einer seltsamen Eigenthümlichkeit. Das kleine, aber sterbende, dunkle Auge hatte bei Unterhaltungen über gewöhnliche Gegenstände nichts besonders charakteristisches, eher einen Ausdruck von Gleichgültigkeit, selbst von einer gewissen Schwermuth und Niedergeschlagenheit; sobald aber von Kunst oder auch von Geschichte und Politik die Rede war, so wie beim Dirigiren, entflammte es sich zu leuchtenden Blitzen, die immer zündender wurden, je mehr der Gegenstand ihn hinriss, seinen grossartigen Ansichten und Empfindungen ohne Rückhalt auszusprechen und dabei weder Freund noch Feind zu schonen, mit beissender Rede zu schneiden. Sein Körperbau war zart und ebenmässig, von mittlerem Wuchs, durchaus nicht hager, aber auch nicht stark; das dunkle Haar, stets sorgsam behandelt und gekräuselt, stand ihm gut. Das Deutsche sprach er nur gebrochen, das Französische ohne allen italienischen Accent und sehr gewandt, wenngleich er im Allgemeinen mit Worten sparsam war. Ein originalkratisches Wesen war ihm in allen Dingen zur zweiten Natur geworden. — Den Besuchenden empfing ein Livreebedienter dessen „*Monsieur le Chevalier n'y est pas*" man sich nicht gefallen lassen musste, ja selbst mit dem „*Monsieur le Chevalier ne reçoit pas*" wurde keine Umstände gemacht, höchstens wurde es auch dem Titel oder dem mehr oder weniger berühmten Namen auf der abgegebenen Karte mit den Redensarten „*Monsieur est désolé*" oder „*au desespoir*" verbrämt. Vorgelassen, wurde man durch mehrere mich geschmückte Säle geführt, in deren Ausstattung mit Basten, Gemälden, Kupferstichen, Bronzen, Pianos, welchen Teppichen und elastischen Polstern die geschmackvolle Prunklieb des Kunstlers mit der üppigen Sorglichkeit einer vornehmen Behaglichkeit wetteiferte. Auch sein Cabinet entsprach dem Luxus der andern Zimmer. Der Empfang war zuvorkommend, jedoch mit jener Ruhe und Kälte, von welcher man zweifelhaft blieb, ob sie der Aus-

*) P. Smith in der Gazette mus. de Paris.

druck des Künstlerstolzes oder eines in sich abgeschlossenen Geisteslebens war.

Sein sehr reizbares Selbstgefühl wurde allerdings in gewissen Rücksicht bei ihm zum Egoismus: er achtete die Ueberzeugung Anderer zu wenig, und so hoch er Glück und Mozart stellte, so hatte er doch für das Verdienst seiner Zeitgenossen (und zwar jeder Nation, nicht blos der deutschen, wie man ihn fälschlich beschuldigt hat) dennoch keinen richtigen Maassstab. Ungeduldig, ängstlich über allen Kleinlichkeiten des Lebens und durch Widerspruch leicht verletzbar, trieb er die Bizarrlichkeit, mit der er seine Ueberzeugungen versucht und geltend machte, bis zur Hartnäckigkeit, die ihn dann oft zu einem schroffen, herrischen Auftreten führte, welches die meisten Menschen, wie die Welt jetzt eben einmal ist, nicht einmal wenn es für unzweifelhaften Recht und anerkannte Wahrheit geschieht, vertragen können, geschweige denn da, wo sie gute Gründe für ihre eigne entgegengesetzte Ansicht haben oder zu haben glauben. Bedenkt man vollends, wie Spontini seit seinem ersten Auftreten in Paris bis zu seinem Scheiden aus Berlin eine Zielscheibe aller Pfeile der Kabale, des Hasses, der beleidigten Eitelkeit war, wie diese als ruhendes Angriffe, dieser immerwährende Kriegszustand eine unnatürliche Spannung seines Geistes und Charakters erzeugen mussten, so wird man uns beistimmen, wenn wir sagen: leicht ist das Urtheil der Welt über das fertig, was ein Held, ein Fürst, ein Mann der Wissenschaft und Kunst als Mensch war, aber wie die Menschen ihn dazu gemacht haben, das findet selten seine Ergründer und Richter.

Anton von Kontsky.

Die Virtuosität, welche in den letzten zehn Jahren, wie man glaubte, den Höhepunkt erreicht zu haben schien, fand in Liszt, Thalberg, Dreyschock, Henselt u. a. Vertreter, welche mehr oder minder nicht blos als unübertroffene, sondern auch als schaffende Künstler erscheinen wollten. Betrachten wir ihre technischen Leistungen, so hat jeder Einzelne eine sogenannte starke Seite, durch welche er zu glänzen sucht und durch welche er seinen Nebenbuhlern den Rang streitig machen zu können glaubt. In Liszt war, wer die Technik betrifft, alles vereinigt: sein Spiel war in jeder Beziehung vollendet und man hätte glauben sollen, bei ihm könne man gegen bis hierher noch nicht weiter gehen. Wie aber auch die Leistungen, welche unsere Virtuosen als schaffende Künstler an Tage gefördert haben, so müssen wir mit schwerem Herzen bekennen, dass zwar alle versucht haben ihre schaffende Kraft zu prüfen, aber mehr oder minder eine Anzahl Compositionen zu Tage gefördert haben, welche uns blos den Beweis liefert, dass es leichter ist zu reproduciren, als selbst zu schaffen. Die Kunst hat durch ihre Schöpfungen nur in so weit einen Gewinn gehabt, als wir an denselben die Vertretungen einer vollendeten Kunstrichtung besonders geleistet haben und dadurch nothwendiger Weise zu dem Gedanken gezwungen worden sind, dass der heutige Virtuosenthum mit seinen schaffenden Werken gegenüber die wahre Kunst mehr untergraben als fördern. Es versteht sich, dass hier nur von denjenigen Compositionen die Rede ist, welche für das Instrument des Virtuosen und für den Glanz der Technik bestimmt sind, nicht von Orchester- oder Gesangwerken, die mit der Virtuosität nichts zu thun haben. Als die heiligen Zeitungen die Ankunft von Kontsky meldeten, als sie uns andeuteten, wir sollten nicht allein einen Virtuosen, sondern auch als schaffenden Künstler zu den seltensten Erscheinungen gehörig, empfinden wir, durch so viele Täuschungen dieser Art mißtrauisch gemacht, eine Unlust, welche uns an dem von ihm angekündigten Concert begleitete. Wer Liszt gesehen und gehört hat, wer seine armseligen Nachahmer beobachtet hat, wird mit diesem Mißtrauen nicht verargen. Als wir den Saal betraten und den Künstler selbst in seinem bescheidenen und einfachen Wesen sahen, als wir ihn endlich hörten, da machte uns unserer Seele der Bild eines himmelstürmenden Titanen auf, um Vergleich, welchen man seinem Zeit auf Liszt, aber mit nicht so vollem Recht [??] angewandt hatte. Bei Kontsky sind alle Vorzüge, welche sich bis dahin vereinzelt bei Virtuosen vorfanden, zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Sein Spiel ist eben sowohl mit dem brausend dahin stürmenden Musen zu vergleichen, als mit dem schönsten und reinsten Italienischen Frühlingstage, wo tausend und aber tausend Blumen durch Sonnenheit und würzigen Duft Auge und Ohr erquicken. Neben seinen Oktavengängen, Terzen- und Sextengängen, seinen Triller- und Doppelschlägen, zu welchen wir mit einer um gesteigerten Gewalt fortgerissen, der Athem stockt vor Ungeduld, ob der Künstler wohl so diesen kühnen Weise das angestrebte Ziel zu erreichen im Stande sei. Man glaubt einen Strom von Tönen zu sich sanft rauschen zu hören, man sieht in demselben den kühnen Schifter und Angst und Bangen beklemmt uns die Brust. Doch endlich legt sich der wilde Wogen, wir sind in eine wunderbar schöne Landschaft versetzt, tausend süße Klänge schweben wie ein Frühlingshauch an uns vorüber, Himmelsruhe und süßer Friede senkt sich auf uns nieder und die empfängliche Brust athmet jauchzend auf. Sieht man nach dem Instrumente hin, so glaubt man der Künstler angeborne dasselbe, seine Hände scheinen die Tasten nicht zu berühren, es ist gleichsam ein entströme ihm von zu Hauch, welcher alles belebt. Kontsky's Kraft ist da unser Bisen, er spielt einen ganzen Abend und man sieht und merkt ihm keine Anstrengung an. Sein Spiel ist der höchste Triumph der Technik, und Allen hat er die Palme streitig gemacht und sie für sich errungen. Andere waren im Stande durch ihr Spiel zu berauschen, allein es war ein flüchtiger Champagnerrausch, welcher nur eine kleine Zeit andauerte um dann einer neugenossenen kaum Platz zu machen. Kontsky erfüllt die Brust mit einem Wonnerausch, dessen geistige Kraft, so oft man an ihn zurück denkt, in stetter Frische vor die Seele tritt.

Betrachten wir nun Kontsky als Componist. Es ist nun vor-

gleich gewesen ihn wenigstens als Schöpfer für das Clavier mit und ohne Begleitung, (wir kennen von ihm 4 Trio, 1 Sextett, 1 Concert in A moll, Lieder ohne Worte, Etuden, Capricen etc.) so wie als Orchester-Componist (Sinfonie in C moll und zwei Post-Ouverturen) durch eigene Anschauung kennen zu lernen und uns zu überzeugen, dass er ein gründlicher Musiker ist, dessen Streben nur den höhern und edlern Zwecken vor Augen hat, da wo er der Mode des Tages zu huldigen scheint, geschieht es nur um der leider jetzt sehr grossen Zahl nach Brot dürstenden und Liebhabern zu genügen, welche die Kunst nur als eine sogenannte noble Passion betreiben, und denen jedes tiefere Bedürfniss gänzlich mangelt. Man kann zwar sagen, der wahre Künstler dürfe sich dazu nicht hergeben, er müsse erhaben sein über die Anforderungen der ungebildeten Menge, allein mit Wehmuth nehmen wir demnächst dass die materiellen Bedürfnisse des Lebens auch ihre Rechte haben und dass leider heut zu Tage manch edles Talent in dem Ringen nach den nöthigsten Existenzmitteln zu Grunde geht. Die Clavier-Compositionen Kontsky's zeugen alle von der unbegrenzten Beherrschung aller technischen Mittel und vereinen dabei in sich einen Reichthum von wirklich edeln und schönen Gedanken, welche zugleich von der gründlichen musikalischen Bildung des Tonsetzers Zeugniss ablegen. Am grossartigsten ist in dieser Beziehung das Concert in A moll. Streng in der Form der Concerte von Field, Hummel und Kalkbrenner gearbeitet, enthält es eine Fülle von wirklich schönen Passagen wie vielleicht kein Clavier-Concert der Neuzeit. (Bonert und Beethoven dürfen hier nicht zu Vergleich gezogen werden, ihre Tonschöpfungen auf diesem Gebiete der Kunst stehen wie alle übrigen dieser Meister so einzig da, dass es Unrecht wäre, ihnen die Leistungen mit den neuen Zeit in Vergleich bringen zu wollen.) Die Herbarter-Compositionen Kontsky's sind, namentlich die Sinfonie in C moll, sehr gut gearbeitet, reich instrumentirt ohne überladen zu sein, bekunden sie den talentvollen und streng durchgebildeten Musiker. — Er hat hier bereits sechs Mal öffentlich und bei Hofe gespielt und giebt am 3. wiederum Concert. C.

Berlin, den 1. Nov.

Achtes Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

Der 18. März brachte uns — keine Revolution auf der Strasse, aber eine sehr lebhafte Aufregung im Concertsaal, welcher mehr wie je von den rauschenden Beifallssalven des Anwesenden wiederhallte. Und diesen begrüssten das Neue und das Alte, sie feierten die wahren neuen Erscheinungen auf dem Gebiete des Schönen und die alten Unbestreitbaren zum glänzenden Throne des Herrschers, die Gegenwart und die Vergangenheit, die Schöpfungen P. Hiller's und L. von Beethoven's.

Beim Aufrollen des Vorhangs zeigte uns die Tonbilder ein Gemälde, welches gleichsam bestimmt schien, uns den Bogen der Zeit nach dem Schaffen der Neuzeit zu versinnlichen. Die verschiedensten Elemente gähren durcheinander, aber es klärt sich nicht auf, es treten allerlei Gestalten auf, entweder recht kräftig, denn man erkennt, dass sie Charakter und Willen haben, und es ist viel oder vielleicht Handlung da, aber doch keine That. So erschien vor die Ouverture von Hector Berlioz, die er überschrieben hat: „zu König Lear". Wir begegnen heutzutage leider nicht zu weit verbreiteten Mode der Ueberschriften zur Bezeichnung des Charakters einer Musik oder der jedesmaligen poetischen Stimmung ihrer Schöpfung, und diese Handweiser sind oft im wahren Sinn des Wortes ein verbildet, dass wir auf die Frage, was denn eigentlich diese Composition von Berlioz zu der Ehre eines Prologs zu Shakespeares grossartigstem Drama berechtige, gar nicht eingehen wollen. Auf jeden Fall war es interessant, hier einmal eine Tonschöpfung eines Componisten zu hören, der ohne Zweifel zu den hervorragendsten Talenten in Frankreich gehört, wenn auch seine Bedeutung für die Kunstgeschichte unserer Nachbarn auch von einem Fremden dort, und hier und da auch in Deutschland bedeutend überschätzt worden ist. Auch diese Ouverture trägt stellenweise den Stempel des Genies; die ganze Anlage ist gross und breit, oben dass uns dies gleich von vorn herein ins Bewusstsein tritt, schadet nur dem Eindruck des Ganzen, weil wir im Verfolg uns so oft die Kraft schwinden sehen, die dazu gehört, eine solche Anlage durchzuführen. Das Streben, überall etwas Neues zu geben, tritt so lebhaft hervor, besonders in einzelnen urbrodten Ausgeldungen, die dem Unterhen Ohr hoffentlich noch lange unerträglich bleiben werden.

Andern war die neuere Musik durch die zwei Compositionen vertreten, welche uns P. Hiller zum ersten Male vorführte, ein Concertstück für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, und der 137. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Mit wahrer Freude begrüssen wir diese beiden letzten Bruchstücke des Hiller'schen Genies als ächte Kunstwerke, als Schöpfungen des Genies, über welche das Urtheil gleich beim ersten Anhören sich entschieden fest stellt: weil in ihnen eine Musik, nichts als Musik ohne alle Ueberschriften gedacht ist und erklingt, weil die musikalischen Ideen und Melodien neuer Geldhit zu grossen und gar zu Anspruch nehmen, dass der Verstand, der uns gar so gern das Wenden zeigen möchte, sich vor dem Eindruck des Gewordenen nicht hervorwagt und nicht dasseres zu tun weiss, als heute nicht weiten Privilegien sich des Vortritts zu begeben und dies Mal die Empfindung, die Stimmung des Gemüths ungestört zu führen zu erkennen. Das Klavierconcert ist eine aus jenen Musikstücken, die eine vergebliche versucht aus der reichen Sprache der Töne zu den dunkeln der Worte zu übersetzen, und Beethoven und Weber haben wir nichts gehört, was die Fortschritte des Fortschritts im Tondichten so recht deutlich mit dem Adel der Composition in dieser Gattung verbunden, es ist ein Werk, das die volle Gewalt seiner Schönheit auch besonders dadurch auf uns ausübt, dass wir während des Hörens an gar keine Vergleichung denken, dass das Ganze Bild unsern Blick so fesselt, dass der Auge gar nicht zu Verwendung kommt, entweder nach andern Bildern zu schauen. Der Beifall der schon zuletzt des Stärke beim Uebergang der Adagios zum letzten Saiteneinbruch, wollte am Schlusse beim Ende, denn Alles war von der Composition, wie von dem vollendeten Vortrag, wodurch der Tondichter mitten reichem Kunstwerke die Seele gab, hingerissen. Gleichen Beifall erhielt der Psalm, dessen Schlusssatz ganz besonders ansprach. Wir denken auf beide Compositionen zurückzukommen.

Außerdem hörten wir auch in der ersten Abtheilung des Concerts das Göthe'sche Gedicht „Auf dem See" von M. Hauptmann für vier Solostimmen und vierstimmigen Chor ohne Begleitung in Musik gesetzt. Die hübsche Composition wurde recht gut, sowohl vom Solquartett (Frl. Tuitz, Frl. F. Schloss, Herrn Koch und Schlieffer) als vom Chor vorgetragen. Herr Koch führte auch das Solo im Hiller'schen Psalm recht gut aus.

An Solo-Vorträgen hörten wir das grosse Duett zwischen Belmonte und Constanze aus der Entführung von Mozart, und eine Arie aus Mozart's Cosi fan tutte, die Sopranpartie in beiden,

vorgetragen von Fräulein Julie Rose, die Tenorpartie von Herrn Bauch. Wir gehören nicht zu den Eigensinnigen und ungeschlachten Kinnlahmen, die über jeden — sei, der auf einem Concertprogramm erscheint, herfallen; aber dieses Mal nahm sich doch das Humoristische Arie, noch dazu neue seiner schwächsten Compositionen, zwischen Hiller's Psalm und Hauptmann's Cantate gar so possierlich aus, etwa so als wenn man eine Nachtigall im Käfig zwischen Falken und Eichen aufhängt. Indessen es giebt Leute, denen noch dies gefällt, und Frau Rose hatte wenigstens die Genugthuung, daß das Publikum es sie nicht entgelten ließ, daß sie sich in so ernster Umgebung befand, indem es die grosse Bereitwilligkeit ihres Gesangs lebhaft applaudirte.

Der zweite Theil brachte eine würdigere Geschichte der Abonnementsconcerte: Beethoven's C moll-Symphonie, welche (bei soll ein ge Versehen) gut und ohnmall ausgeführt vom Publikum mit der gespanntesten und freudigsten Theilnahme von Anfang bis zu Ende begleitet wurde. Schon vor dem Schlusse rauschte der lente Beifall auf und die letzten Takte erklangen unter dem stürmischen Applaus und Bravorufe der begeisterten Menge.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln, 12. März. Heute Abend hatten wir die Geduldsprobe zu bestehen, deren Theil das aus dem Concertmeister Heinrich Ritter aus Berlin hier zu Stande gebrachten Concertes anzuhören. Als Inhaber eines von Jahren von Spohr ausgestellten, in der Köln. Zeitung abgedruckten Empfehlungsschreibens war es Herrn Ritter gelungen, für diesmal ein für solche Aufführungen zahlreiches Publikum zusammen zu bringen. Der Concertgeber kann alseine Töne und Passagen blasen, es gut wie hundert Andere, hat auch einen kräftigen Athem, denn er bläst auf sehr hörbare Weise verschwenderisch auch ohne Luft ohne als in die Flöte; aber es fehlt dem Vortrag Auffassung, Geschmack, Geist und so vielerlei Alles, was den Virtuosen macht, weshalb denn auch er und noch das Publikum sich diesem Kunstgenusse zu entziehen suchte. Herr Ritter möge nur immerhin „Idiom" gehen, so lange hier in Köln dieses sein erstes Concert in der Erinnerung lebt, wird er wohl kein zweites geben. Aber bei dem auswärtigen Publikum wollen wir ihm doch diese Empfehlung nicht vorenthalten. —

Köln. In der nächsten Woche wird die komische Oper „Pulcinella und Moorer" Musik von unserm Mitbürger Herrn F. Dorkom, hier zur Aufführung kommen.

In Köln war bei der Aufführung der „Begeisterten Tochter" zum Besten des Opernhaus-Pensionsfonds das Theater in allen seinen Räumen gedrängt voll. Fr. von Marra und Herr Fuchs (Tenor) wirkten ohne Entschädigung mit und Herr Director Lomb unentgeltlich auf allen Ersatz für die Kosten der Vorstellung. — Ehre so rühmliche Erwähnung verdient die edelmüthige Bereitwilligkeit, mit welcher Fr. von Marra, damals noch kaum von ihrer Krankheit genesen, zu Bonn in den „Hugenotten" zum Vortheil der Stadtarmen, ohne irgend ein Honorar dafür anzunehmen, auftrat.

In Mannheim verzichtete bei der Vorstellung zum Vortheil der Hinterbliebenen von Lessing Alles, ohne nur irgend Tagegelder, Reisekosten, auf Zahlung: Statisten, Billetempfänger, Zettelträger, Dienerschaft, Zeitungen und selbst die Gasthäuser.

Posen. Herr Franz Wallner, ein persönlicher Freund des verstorbenen Lortzing, erließ in den hiesigen Blättern gleich auf die Nachricht von dem Hinscheiden seines Freundes einen ergreifenden Aufruf und veranstaltete zu Ehren mit den ersten Kunstnotabilitäten unserer Stadt eine Akademie, welche einen sehr erfreulichen Ertrag — und wohl den ersten von allen — zur Unterstützung der Hinterbliebenen lieferte.

Aus Königsberg lesen wir verschiedenen Berichten über eine neue Oper von dem Musikdirector Sobolewski, über dessen außerordentliche Begabung als Musikkenner dort einstimmig sind — und doch machen seine Compositionen für die Bühne nicht den Eindruck von Kunstwerken; es soll eine Fülle von Fantasie, von schönen und originellen Ideen darin sein, eine Menge von einzelnen Schönheiten — allein sie leiden an Masse und Formlosigkeit. Sobolewski hat bereits drei Opern zur Aufführung gebracht: „Salvator Rosa", „der Scher von Khamsum", und jetzt am 14. Februar „Zisha vom Kahn". Unter die letztere stimmen alle Berichte wieder den alten Klagelied zur „Wie kann man an ein solches Textbuch die Arbeit eines musikalischen Genies verschwenden?" Es ist gar keine innerlich zusammenhängende dramatische Handlung da, es geschieht nichts, und die Oper endigt mit einer Vergiftungsscene, welche den Gefühl empört, indem Zisha und seine unschuldige Schwester Wanda als Opfer fallen und der kaiserl. Bischof an Schwarzl ruhig sterbt. — Also wieder, wie bei so viel gewöhnlich ist, eine Oper durch den Text gerichtet, wieder die Unmöglichkeit da, sich Bahn zu brechen auf den Bühnen Deutschlands. Werden endlich Componisten denn nicht endlich einmal klüger und vernünftiger werden? werden sie nie einsehen, daß es bei Operntexten nicht auf neue berühmten Dichternamen, wie Meyerbeer, Rubini, u. s. w. oder Wolfram von Eschenbach und andere mittelalterlichen Genossen ankommt, sondern auf dramatischen Talent, Bühnen-Einsicht, Kenntniss der musikalischen und theatralischen Effekte? Effekte! Nur da machen der ganzen Zunft die Ohren zu Bergel Port mit den Effekten, rufen sie — wir schreiben Opern als romantische Oratorien. Und für wen? Er nun, für die Langeweile.

Zu Wien ist die Aufführung von Mendelssohn's A moll-Symphonie in einem Extraconcert der Gesellschaft der Musikfreunde wiederholt worden, nachdem sie in dem letzten Abonnementsconcert so grossen Beifall gehabt hatte. Der Berichterstatter des „Humoristen" sagt darüber: „Jene, welche Mendelssohn's Ruhm auf das Piedestal des berühmtesten Vorbeiten zu stellen sich abmühen müssen wohl bei dieser Sinfonie von solcher Verzerrtheit gehalt werden. Denen da mit doch schon dem hohen Geiste so Einem Satze mehr Gefühl, als sie an Antimendelssohnianer oft dreimal andere Produkten seiner Schützlinge hervorpressen kann."

Wien. Am 13. Febr. wurde nach fast 20 Jahren der Bahn Weber's Oberon zum Vortheile des Theater-Pensionsfonds im Hofbaucher am Kärntnerthore gegeben. Der Haus war gedrängt voll. Frl. Rey sang die Rezia, Frl. Wildauer die Fatime, Ander den Hüon, Staudigl den Scherasmin. Die Möbiderlichen Dekorationen erregten Bewunderung und der genialen Maler wurde mehrere Male gerufen. — Der Pauli Cuno hat a minus mehr bekannten Concerte gegeben. — Die Akademie zum Besten der Familie Lortzing, der einige Jahre hier als Capellmeister gewirkt, war — leer. Ohne den Beitrag des Männergesangvereins von 30 Fl. und einige Unbemittelten hätte sie die traurigen Resultat gehabt.

Rotterdam. Der König von Preussen hat dem Herrn A. C. G. Vermeulen wegen seiner Verdienste als Stifter und allgemeiner Secretair der niederländischen „Vereins zur Beförderung der Tonkunst" den rothen Adlerordens IV. Classe verliehen.

Berlin. Der Musikdirector und Componist Wilsing aus Soest in Westphalen hat als Anerkennung für sein Streben um die Förderung der ernsten Musik und für die Composition der 139. Psalms (sechszehnstimmig) die goldene Medaille für Musik erhalten. — Am 2. März wurde nach langer Mühe Spontini's Vestalin im Opernhause gegeben; das gedrängt volle Haus zeigte die lebhafteste Theilnahme, die Ouvertüre wurde da Capo verlangt und Frau Köster (Julia) und Herr Pfister (Licinius) gefielen. — Am 5. Mai führte der Singakademie unter Grell's Direction Haydn's Schöpfung auf. Frau Herrenburger-Tuneck, und die Herren Hauser und Zschiesche sangen die Soli, eine Dilettantin die Eva.

Paris, Februar.

Von einem Ausfluge nach Fibiol zurückkehrend besuchte ich Lille. Die Schatten- und Lichtseiten dieser grossen Fabrikstadt mit über hunderttausend Einwohnern, von denen im Theil im Bewusstsein angenommenen Reichthum für den Kleiderprunk an einem einzigen Abend Tausende verschleudert, während sich vor abgehärmten Antlitz eines nahezu gleichen Theils der bittere Mangel spiegelt — dieser grellen Contraste des socialen Lebens werden Ihren Lesern am Rhein noch aus den geistreichen Schilderungen der Andenken sein, welche der leider so früh verstorbene Schwarzbach vor zwei Jahren im Feuilleton der Köln. Zeitung gegeben hat. Ich will Ihnen heute nicht von solchen Eindrücken, sondern von Musikalischen Harmonien sprechen.

Unter den vielen Deutschen, besonders Rheinländern, welche in Frankreich als Meister sich einen Wirkungskreis geschaffen haben, zeichnet sich Emil Stichhahler aus Düsseldorf aus, der eben in Lille als Lehrer, Componist und Bildner des Sinns und Geschmacks für echte deutsche Kunst die ernste Stelle einnimmt. Er kam als junger Mann vor etwa fünf bis sechs Jahren dorthin. Wenn er auf dem Piano klassische Musik spielte, so hiess es: „Alles recht gut, aber zu streng, zu preciös, wir embrassen zu nicht." Der junge Künstler hatte nicht darauf zu hören und fuhr fort im Leben, zu ernst und streng war er in der Kunst, und seinem ehernen Fleisse haben die Musikfreunde in Lille nun auch Jahren musikalische Genüsse zu danken, wie sie in Frankreich sonst Paris reichen soll. In der Société de musique de chambre hat er die Werke von Mozart, Hummel, Al. Schmitt, Beethoven, Weber u. s. w. zur höchsten Anerkennung gebracht und auch durch sein ganzes Wirken eine bedeutungsvolle Stellung in der höhern Gesellschaft erworben.

Als Pianist ist er in der Schule Clementi's und Hummels gebildet; sein Spiel ist ausserordentlich zeitlich und gehaltvoll, frei von Manier und Ziererei, aber kräftig und hinreissend, wo es den Moment erfordert. Am lobenswerthesten ist aber das Streben, nicht auch, sondern die Composition, welche er gerade spielt, ihren zu lassen. Von seinen eigenen Tonschöpfungen hörte ich unter andern ein grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, die gediegene Arbeit einer selbstständigen Bildnerin. Das erste Satz in *H moll* hat eine tolle erste Haltung mit gesangreichen und gut durchgeführten Melodien. Das *Adagio* zeichnet in *D* dur athmet eine Milde, welche die Seele anspricht, während das *Scherzo* in *D dur* durch seine lustigen springenden Motive trefflich damit contrastirt. Das *Rondo Allegro* in *H* moll zeigt wohl die meiste Fantasie im Verein mit kontrapunktischen Fügungen; das Hauptmotiv des ersten Satzes ist beim Uebergang in *H dur* mit dem zweiten Thema des Rondo glücklich vermählt. Das gründlichste Studium der grossen deutschen Meister ist überall nicht zu verkennen und dies hat den Componisten nur dem Haschen nach Originalität bewahrt, ohne der Selbständigkeit seiner Arbeit den geringsten Eintrag zu thun. —

Aber ich nehme zu viel Raum in Anspruch, nicht wahr? Doch dann — wo er dem Verdienste rheinischer Musiker auch diesem Hof zu Auslande gilt, wird die rheinische Musikzeitung ihre Spalten nicht verweigern. Ich erlaube mir daher noch, Sie auf zwei neue Hefte, die den Cyclus von Stichhahler's Liederkompositionen bereichern werden (Meine bei Schott) aufmerksam zu machen. Es sind zwei Lieder, das erste Heft hat der Tonsetzer der Jenny Lind, das zweite seinem Freunde dem Maler Hasenclever in Düsseldorf gewidmet. H.

In Braunschweig brachte die Vorstellung von „Czaar und Zimmermann" am 180. Theater für der Familie Lortzing ein ohnegeachtet der herzoglichen Theaterkasse den Kosten getragen. Der erste Rang war sehr leer. Die Nachricht von einer Pension der Wittwe ist unbegründet.

In Mainz erschienen auf dem grossen Opernthester Tondrama zu Ehren Abend die deutschen Dichter Schiller und Göthe — aber wie? Schiller in einer Oper von Verdi „Louise Miller," und Göthe in einem Ballet „Faust." Das letztere Machwerk erinnert indessen mehr an Puppentheater, als an die Tragödie und schliesst mit einer gleichzeitigen Himmel- und Höllenfahrt! —

Herr Willem, der sich selbst „der grosse Sänger auf der Flöte" genannt, von der Abendzeitung mit dem charakteristischen Titel „der bekannte Flöten-Altmeister" beehrt, will industrielle Ausstellung nach London gehen. Wahrscheinlich wird er unter allen dort aufgestellten Automaten den Preis erhalten. Bei seinem letzten Concerte (?) am Rhein, ersetzte am Zuhörer, der nothdem ersten Stück den Saal verliess, mit Erbitterr „Unglückmal gap Flötenspiel, das ihm nie hätte einfallen sollen!"

Paris. Fred Jüllens, geb. zu 12. Febr. 1841, macht als achtjähriges Violin ist Aufsehen. Sein Vater, ein armer Arbeiter im Crest (Departement de Drome) sah, als er den musikalischen Anlagen des Kindes entdeckte, nach Vienne und dann nach Marseille, wo sein Pauk-Sohn bei sehr entsetzlichen Lehrern, den er ihm nur geschaffen konnte, bald unter dem Namen des „kleinen Paganini" bekannt wurde. Der Knabe spielte auch in Kaffeehäusern eine kleine Summe zusammen und damit erreichten sein Vater und Sohn auf auch Paris. Es ging ihnen mitunter sehr schlecht, erst in Lyon leuchtete ein Glückstern auf, und so gelangten von Stadt zu Stadt endlich auch dem erwähnten Ziele. In Paris prüfte das Conservatorium den Knaben, nahm ihn auf, und entfernte ihn vor kurzem mit dem ersten Preis. Er ist bereits mit grossem Beifall öffentlich aufgetreten.

Weimar. Rolla's Oper „König Alfred" sollte auch aufgeführt werden, dagegen fand am 16. Februar am Geburtstage der Grossfürstin ein überaus glänzendes Concert im Theater unter Liszt's Leitung statt, der erst das ganze Concert dirigirte (Wagner's Ouvertüre unter Tannhäuser, Scene und Finale der dritten Akts von Meyer's Oper, Mendelssohn's Violinconcert von Joachim gespielt u. s. w.) und dann mit langer Zeit wieder einmal öffentlich spielte, auf besondern Wunsch der Gross-

Digitized by Google

Stratta. Seit er sich nicht mehr öffentlich hören lässt, spielen die meisten Ouvertüren „wie Lizt!“ Wer ihn am 16. seiner *Illustration du Prophète* hat spielen hören, der wird gerührt gewesen, dass Niemand mir ihm auf gleicher Höhe sich befindet, dass er noch immer unerreicht blieb. Lizt am Piano ist noch heute von demselben unwiderstehlichen Zauber umgeben, der einst die Welt fascinirte, aber der Dämonische in der Erscheinung ist verschwunden, es hat einer stolzen und hohen Ruhe Platz gemacht. Vom Wemmerschen Publikum blieb keine Nüance unverstanden und Lizt spielte orterrissen fast neunterbrochenem Beifallssturm.

Bei **Ed. Bote & G. Bock** *in Berlin erschien so eben:*

	Thlr.	Sgr.
Bilen, Constitutions- od. Friedrich Wilhelms-Quadrille für Orchester, op. 10	1	20
— Dieselbe f. Pianoforte à 2 mains, op. 10	—	10
Gungl, Jos., Russenlieder-Walzer für Orchester, op. 94	2	15
— Dieselbe f. Pianoforte à 2 mains, op. 94	—	15
Gungl, Johann, Zoölide-Polka, op. 63 und Nymphosee-Polka, op. 64, f. Orchester	1	20
— Zoölide-Polka, op. 63, für Pianoforte à 2 mains	—	5
— Die Nymphosee-Polka, op. 64, für Pianoforte à 2 mains	—	5
Heymann, Fantaisie militaire sur un motif de l'opéra le muette de Portici pour Pianoforte, op. 4	1	—
Kummer, 6 Salonstücke für Violoncello und Pianoforte, Hft. 6	—	25
— Dasselbe Heft 4	—	15
Nicolai, O., Potpourri aus den lustigen Weibern von Windsor, arrangirt für das Pianoforte von Martin	—	20
Tenbrink, Eine Nacht auf dem Meere, Clavier-Auszug mit Text	3	—
— Preussens Banner. Lied für 1 Singstimme mit Pianoforte	—	6
Wando, Der todte Soldat. Lied für Bass mit Pianoforte	—	10
Wales, Deux Bagatelles en forme de Rondeaux sur des motifs favoris de l'opéra: le grande duchesse (Sophia Catharina) op. 21, complet	—	20

Hahn, Deutsche Lieder für Gymnasien, Seminarien und höhere Bürgerschulen	—	5
Winterfeld, von, Vorlesungen über Musikleben und Musikempfinden im 16. und 17. Jahrhundert	—	9
Lortzing's Portrait, gemalt von Schramm, lithographirt von Fischer (Der Ertrag ist zum Besten der Hinterbliebenen Lortzing's bestimmt.) Auf weissem Papier	—	20
Auf chinesischem Papier	1	—

Bei R. Friedlein in Warschau erschien:

	Thlr.
Dietsch, M., Tarantelle p. le Piano, op. 21	20
— Valse brillante pour le Piano, op. 23	17½
— Marche pour le Piano, op. 24	12½
— Tableau. Alborada p. le Piano, op. 25	17½
Dobrzynski, J. G., Mazurka für Gesang u. für Pianoforte	12½
Herzberg, A., Souvenir d'Opole. Valses p. le Piano, op. 56	12½
Kumoo, H., Romance pour le Piano, op. 1	17½
Komorowski, J., Tryolni i Gnewno Pfte	7½
— Polnisches Lied mit Pianoforte	7½
Lobumiecki, K., Polnisches Lied mit Pfte., op. 12	10
— La rose n'a pas Romance mit Pianoforte, op. 13	10
— Polnische Barcarole mit Pfte., op. 14	17½
— El Sorpeto. Venetianisches Lied mit Pianoforte, op. 16	17½
— Im Herbst. Lied für Mezzo-Sopran mit Pianoforte, op. 17	12½
— 4 Mazurkas pour le Piano, op. 18	25
— Mazurka pour le Piano, op. 20	7½
— Polnisches Lied mit Pianoforte, op. 21	15
— Canserie Polka pour le Piano, op. 23	7½
— Gwiazdka. Poln. Lied m. Pfte., op. 22	10
— 3 Marches pour le Piano, op. 24	15
— Catherine-Contredanse p. le Piano, op. 25	15
— Sognidilla et Romance avec Piano, op. 27	17½
— La Parisienne. Romance av. Piano, op. 28	15
— Magyar Polka pour le Piano, op. 29	7½
— 2 Mazurkas pour le Piano, op. 30	17½
— Theresa-Walzer für Pianoforte, op. 31	17½
— Polnisches Lied mit Pianoforte, op. 33	15
Nowakowski, J., Chanson d'Amour. Nocturne pour le Piano, op. 33	15
— Ballade pour le Piano, op. 34	25
— Polnisches Lied mit Pianoforte	7½
Pusch, de Ant., Moulin de Vilno pour le Piano, op. 34 Nr. 2	15
Tuesig, A., Berceuse pour le Piano, op. 8	20
Wieliarski, J., Ouverture grande Marche pour le Piano, op. 20	20
Wieniawski, C. T., Winiki Mazur pour le Piano, op. 7	12½

Bei Carl Haslinger qm. Tobias
k. k. Kunst- und Musikalienhändler in Wien ist erschienen:

	Thlr.
Strauss, Johann, Excelsior-Polka für das Pianoforte, 249. Werk	7½
— Dieselbe für Violine und Pianoforte	7½
— Dieselbe für das Orchester	30
Jüllig, Fr., Fantasiestücke f. das Pianoforte	20
Woldmüller, F., Lotelle du Soir. Rêverie pour le Pianoforte. Oeuvre 72	20

Sämmtlich bei M. Schlüter in Cöln vorräthig.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schlüter. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler's Buchdruckerei in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 39. **Cöln**, den 29. März 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen — **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — **Insertions-Gebühren** pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Gaspero Spontini.

V.

(Siehe Nr. 34, 35, 36, 38.)

Es bleibt uns nun noch übrig, mit einigen Worten an dasjenige zu erinnern, wer den Tonsetzer der Vestalin, des Cortez und der Olympia zu einer bedeutenden Erscheinung in der Kunstgeschichte gemacht hat.

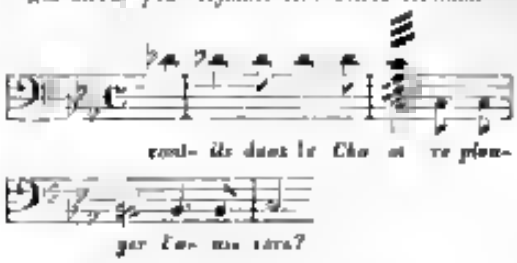
Spontini war unbestreitbar dramatischer Componist; das reiche Schöpfungsvermögen eines Mozart und Beethoven, welche in jeder musikalischen Kunstgattung Meisterwerke hervorbrachten, war ihm nicht gegeben. Man kann also allerdings behaupten, er sei keine durch und durch musikalische Natur, kein musikalisches Genie gewesen, wenn man diesen Begriff für unzertrennlich hält von der Kraft einer schöpferischen Fantasie, die aus dem innern künstlerischen Leben, aus der musikalischen Seele des Künstlers heraus unmittelbar schafft und über jeden Stoff mit Freiheit schaltet, weil ihr eben dieser Stoff nicht von aussen gegeben wird, sondern aus dem innern selbstdrängend hervorquillt. Allein so den dramatischen Componisten diesen Maassstab des Genies zu legen, ist eine Ungerechtigkeit; denn seine Kunstlernatur ist gerade denn eine genialle, wenn sie einem fremden Stoff ihr eigenstes Gepräge aufzudrücken vermag, wenn sie das von aussen Gegebene ihrer geistigen Kraft unterthan macht, wenn sie mit dem prometheischen Feuer das thönerne Standbild durchglüht, dass es eine lebendige Schöpfung werde. Vergleichungen, Abstufungen, Kleinereintheilungen, Zank um Genie oder Talent werden uns dabei nicht weiter führen als zu dem Geständniss, dass ein absolutes Genie nur Gott selbst sein könne: bei Menschen wird immer so viel Materielles, so viel von physischer Organisation Bedingtes, so viel Aeusserliches, Wechselvolles, Vergängliches in Betracht kommen, dass eine grundsätzliche Rangordnung der Geister eine philosophische Grille bleibt. Freilich, wenn Beethoven den Ideen, die in ihm lebten, durch eine *Eroica* oder eine *C moll*-Sinfonie musikalische Gestalt gab, so schuf offenbar das Genie; allein wir fragen, wenn die Musik einer Iphigenie, Alceste, Armide, einer Vestalin und Olympia nicht in der Seele eines Gluck und Spontini gelebt hätte, ob dann jemals die Poesie des Textes im Stande gewesen wäre, sie zur Erscheinung zu bringen? Ohne das zauberische Weben des Grafen, das, wenn auch durch äusseren Anstoss, dennoch aus dem Innern schafft, wäre es unmöglich gewesen. Lassen wir eine immerhin auch eine Einseitigkeit des Genies gelten: nicht die Ausdehnung, sondern die ursprüngliche Kraft ist der Maassstab desselben: ob diese sich an Einem Stoff bewährt, oder an vielen, das ist gleichgültig. Wir würden auch nicht, wo sonst die Gränze zu ziehen wäre, und warum man einem z. B. Mozart nicht absprechen dürfte, dass er ein Genie sei, weil er bloss ein grosser Musiker, nicht auch ein grosser Maler und Bildhauer gewesen! Wir glauben, dass gerade jene Beschränkung auf Eine Gattung der Musik so viele tüchtige dramatische Componisten in Italien hervorgebracht hat, während die deutschen Musiker ihre schöpferische Kraft in allen möglichen Gattungen zersplittern und oft denn erst zur dramatischen Musik kommen, wenn sich ihre Fantasie in die Formen der übrigen Gattungen bereits so festgerannt hat, dass sie von ihnen nicht mehr kommen kann und uns dann in einer Opernkomposition alles möglichen giebt, nur nicht ein dra-

matisch musikalisches Kunstwerk. Der Grundsatz: „Vor Allem lasst eines geschehn“ wird dann, wie der Kunstausdruck der modernen Kritik ist, verschmäht, wir erhalten auf der Bühne lyrische Empfindungen von Anfang bis zu Ende, oder uniformenmässige Breite ohne Leben und Handlung, oder Orchesterunfugen mit gesungenen Noten — und wenn das verfehlte Werk nicht ansprichl, so wird das Publikum angeklagt und für seine angeschulte plumpe Natur werden angeklagt, und wo möglich todtgeschlagen. Aber das Publikum ist glücklicher Weise unverbilsch — es krankelt wohl einmal, besonders wenn die Aerzte selbst es verhatschelten oder gar vergiften — aber es stirbt nicht, es erjungt sich, ehe man sich dessen versieht; dann kehrt es den gemachten Götzenbildern den Rücken und betet die wahren Götter wieder an.

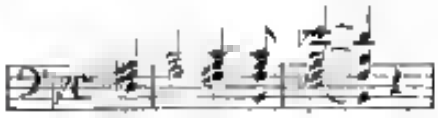
Wenn jemals ein plötzlicher Ausbruch des Genies die musikalische Welt überraschte und in Erstaunen setzte, so war es die Erscheinung der Vestalin auf der Bühne. Dieser erhabene Stil des Ganzen, diese Fülle von edlen Melodien, diese hinreissende Sprache der leidenschaftlichen Liebe, diese Thränen des Herzens, diese stolzen, markdurchdrohnenden Drohungen aus dem ehernen Munde des Priesters, das Heranschreiten, das riesenhafte Walten des zermalmenden Schicksals, das Wogen der Volksmassen in den Chören, die Pracht der musikalischen Bilder, die fremdartigen Harmonien, die unendlichen Hauche der Blasinstrumente, und dann wieder die gewaltigen Tonwellen des Orchesters, die sich wie brausende gewordene Berge übereinander wälzen — das ergriff, das riss fort, das erschütterte, das überwältigte. Das Schiff zog im Strome der Begeisterung dahin, auf dem die Nussschalen nicht bemerkt werden, aus denen noch zwei oder drei laute Kunstlinge in seinem Tonwerk mit Fingern gewiesen werden. Wir kennen es noch anders sein? In der einen Wagschale eine Welt voll neuer, schöner musikalischen Ideen, in der andern ein Paar verbotene Quinten und Octaven!

Uebrigens hat das ganze Geschrei der alten Schule über Spontini's grammatische Incorrectheit gar keinen haltbaren Grund. In der Vestalin wird man höchstens zwei wirkliche Verstösse gegen die Regel finden, die der Feder entschlüpft sind; zu hören sind aber auch diese nicht von unkundigen Ohren nicht, und es ist hinlänglich bekannt, dass eine haarspaltende kritische Durchstöberung dergleichen Dinge in den Partituren der grossten Meister, wie z. B. Handels und Mozarts findet. Alle übrige Stellen, welche im Cortez und der Olympia die Pedanten vor den Kopf stossen, sind kühne Harmonienfolgen oder absichtliche Härten, und ein wahres Kinderspiel gegen das was heutzutage gewagt wird, wo man die gesperrten zehn Finger blindlings auf die Tasten des Klaviers legen und doch sicher sein kann, dass man einen Accord anschlägt, der irgendwo in einer neuen Sinfonie oder dramatischen Musik vorkommt. Die schroffen Modulationen, die Ausweichungen in entlegene Tonarten und die enharmonischen Fehler Spontini's streut in die dramatische Musik ein und benutzt sie als ein Kunstmittel, die Wahrheit des musikalischen Ausdruckes zu erzielen; in den Stellen, wo er sie anwendet, sind sie von erschütternder Wirkung und wahrlich nicht ein Zeichen der Armuth oder des Irrthums, sondern das Genies, welches die heiligsten Landstrassen verlässt, um durch den Hochwald zu brechen und den Wanderer plötzlich in eine fremdartige Natur zu versetzen. Einige der auffallendsten Stellen der Art sind z. B. der Sprung von *Des dur* nach *C dur* im Finale des Opferpriesters im II. Akt der Vestalin bei den Worten:

Les dieux pour signaler leur colère vengeresse



Im Cortez Act I. erste Scene im Terzett der gefangenen Spanier:



Ferner eben da von *G moll* nach *As dur* bei den Worten: „*sur mort sans gloire*“. Ferner im Saldorfenchor (Akt II) von *Es dur* nach *Des dur* auf die Worte: „Hispanien uns winkt“. Und in der Olympia häufig, z. B. in der Erkennungsarie der Statue im Tempel zu Anfang des II. Akts u. s. w.

Die Hauptsache ist, dass Spontini zu allem was er in dieser und in jeder andern Beziehung that, einen guten Grund hatte, denn er mit vollem Bewusstsein dessen, was er wollte, handelte. Er wollte aber nichts anderes, als die Grundsätze, welche Gluck für die dramatische Musik in seinen Wer-

hen aufgestellt hatte, auf eine Weise durchführen, die den Ideen unserer Zeit und dem Fortschritt der Musik überhaupt, namentlich aber der Instrumentalmusik, entspräche.

Gluck's Streben hatte sich auf zwei Grundsätze concentrirt, auf das Princip der Einheit und auf das Princip der Wahrheit. Ohne sie ist kein dramatisches Kunstwerk möglich, folglich müssen sie auch in der Oper herrschen, wenn diese ein musikalisches Drama, nicht eine zusammengewürfelte Mosaik von Tonstücken sein soll. Die künstlerische Einheit verlangt einen Text, welcher diesem Princip gemäss gedichtet ist; eine einfache Handlung, ohne grosse Verwirrung, gutrugen von wenigen Hauptpersonen, von Seiten des Componisten einen gleichmässigen Stil, eine durch scharfe Züge markirte Charakteristik, und eine konstituirende Steigerung des musikalischen Pathos. Gluck glaubte bei der Befangenheit unserer Zeitalters für das Antike, hauptsächlich in diesem die erfreuderlichen Stoffe zu finden und nahm meist die griechischen Tragiker zu Vorbildern. Spontini war glücklicher. Wenngleich seine Vestalin und Olympia ebenfalls der römischen und griechischen Welt entnommen sind, so treten doch ihre Hauptgestalten unsern Gefühlen und Empfindungen viel näher, als die Helden des heroischen Zeitalters der Griechen; ihre Leidenschaften sind die unsrigen, ihre Liebe und ihr Hass, ihr Mitleid und ihr Zorn, ihr Stolz und ihr Muth sind unserer Sympathien gewiss, um so mehr, da sie auf in der Persönlichkeit der Einzelnen die ganze Charakterentwicklung lebendig und scharf gezeichnet hinstellen. Im Cortez vollends tritt uns der Stoff noch weit näher und das ewige Wagniss, der dramatischen Handlung, die sich in einigen hervorragenden Personen concentrirt, eine weltgeschichtliche Begebenheit zum Grunde zu legen, war ohne Zweifel ein grosser Fortschritt auf dem Gebiete der Oper. Solche Stoffe durch sogenannte komische Intermezzi zu verunstalten, die tragische Maske hin und da mit frazzenhaften Lappen zu bekleiden, zu einem solchen Zerreissen der Einheit des Stils würde sich Spontini's reine Muse nie hergegeben haben.

Allein es war natürlich, dass diesen Stoffen die einfachen Mittel Gluck's nicht genügen konnten. Spontini fühlte, dass die menschlichen Leidenschaften, die er in ihrer ganzen Aufregung darstellte, entsprechend aufregende musikalische Färbung fordern, und so warf er ein neues Element in die dramatische Musik, die Wirkung der Massen und der Gegensätze. Er bedurfte für die Charaktere, die er zeichnete, einen grossartigen Hintergrund, der theils mit ihnen contrastirte, theils sie trug und hervorhob, und er schuf ihn sich durch zwei Dinge, indem er erstens den Volk, den Chor, mit in die dramatische Handlung zog und ihn nicht bloss als reflectirenden Zuschauer behandelte, und zweitens dasselbe Princip auf den Chor der Instrumente anwendete und die Töne gleichsam wie Geister aus der Orchestra auf die Bühne steigen liess, um mit den Darstellenden zu wetteifern. Dass es nun ihrer Spontini nicht erging, wie dem Zauberlehrling Goethe's, der die heraufbeschworenen Geister nicht bändigen konnte, dass er die neuen Elemente, welche Einfachheit und Einheit zu zertrümmern drohten, mit der Bewältigung des Genies bewältigte und seinem Zwecke zu dienen zwang, so dass nicht sowohl durch sie als trotz ihrer in jedem der drei grossen musikalischen Dramen eine unverkennbare Einheit den Stil waltet, das ist es eben, was ihn zum Meister stempelt, der bei der grössten und breitesten Anlage Ordnung, Klarheit, Gleichmässigkeit und volle Wirkung auch Einem Ziele hin, mit Einem Worte ein künstlerisches Ganzes zu erhoffen weiss. Wenn Gluck aus einem antiken Tempel hinstellt, dessen einfache Säulen er kaum mit architektonischen Blattergesimsen zu zieren wagt, so führt uns Spontini in einen Dom, dessen Gewölbe von Pfeilern getragen werden, die aus zusammengewürfelten Säulen bestehen, und in welchem an den Knäulen dieser Pfeiler und überall in den Bogen und Vertiefungen der Hallen, ja in der Verhauptheit der Fenster eine reiche Fülle von Kunstarbeiten prangt, die beim ersten Anblick in den kolossalen Verhältnissen des ganzen Baus zu verschwinden scheinen, und dennoch alle zusammen auf den Einen mächtigen Eindruck hinwirken, der uns überwältigt. Und sollte nicht hier ohne es wie dort die Inschrift über der Pforte: *Et hic Deus est!* *) eine Wahrheit sein?

(Schluss folgt.)

Berliner Briefe.

Den 13. März.

Zu den schönsten Concerten dieser Saison gehörte ein herrlich zu wohlthätigen Zwecken im Concertsaal des Königl. Schauspielhauses veranstaltetes, in dem Mlle. Castellan, Mad. Wurtzel und der Königl. Opernchor mitwirkten. Mad. Castellan sang unter Anderem die reine Sopranarie „nun beut die Flur"

*) „Auch hier wohnt eine Gottheit."

aus Haydn's Schöpfung, aber leider um einen Ton in die Tiefe transponirt — was zugleich die traurige Folge hatte, dass manches Vernehmen in der Begleitung vorkamen — und nicht mit dem unfehlbaren kindlichen Gefühl, das man an Haydn's Musik mitbringen muss. Wir übergingen nur hier auf's Neue, dass Sänger, die in Italienischer Schule gebildet sind, besser thun sich von deutscher Musik fern zu halten; dieselbe Arie hörten wir einige Tage später von Frau Barrenburger-Tuczek, die als Sängerin auf einer weit niedrigeren Stufe steht, als Mad. Castellan, mit weit grösserem Genusse, weil sie uns eben im Wesentlichen das gab, was Haydn gewollt hat. Mad. Wurtel aus Prag bewährte sich im Vortrag des Hummel'schen Septuors und zweier Sätze aus Mendelssohn's *D moll*-Trio als eine solenmäßige Pianistin, ihr Vortrag ist schön, aber nicht so genial anregend, man hört ihr Spiel mit einer gewissen Behagen gang, aber ohne enthusiasmirt zu werden. Als Zugabe zu Concerten, deren Hauptreiz in einem Andern beruht, wird ihr Clavierspiel gern gehört werden, sie wird aber schwerlich im Stande sein, selbstständig ein kulturhaftes Concert zu Stande zu bringen. Kontski hält sich indess noch immer in Berlin und hat theils mit eigenen Mittel Concerte veranstaltet, theils in fremden mitgewirkt; das Interesse für ihn ist aber im Zeichnen, ein im Sinken begriffen. Der Domchor trat in dem Concert in Rede zum seiner Londoner Reise zum ersten Mal öffentlich auf. Den Vortrag eines Palestrina'schen Musikstückes nahm das Publikum ziemlich kühl auf; man verstand es nicht genügend. Und allerdings ist es eine ganz andere Welt von Tönen, in die wir bei Palestrina und seiner Schule treten, als an die wir durch moderne Musik gewöhnt sind. Es ist dem ganzen Publikum nicht zu verargen, wenn es sich nicht gleich zurecht zu finden weiss, was ist jedenfalls das offene Eingeständniss des Nicht-Verstehens lieber, als eine affektirte, unwahre Begeisterung. Wenn demnach aber einmal in ist, so halten wir es um so wünschenswerthen, recht oft die herrlichen Schöpfungen des Italienischen Kirchenstils zur Aufführung zu bringen, die in ihrer reinen, edeln Haltung ein wahrhaftes Gegengewicht gegen die Verzerrung, die Sinnlichkeit und die Eitelkeit der modernen Musik zu bilden bestimmt sind. Das Göttliche selbst darzustellen, die in seiner Universalität über alle menschliche Empfindung und Leidenschaft erhaben ist, dies war das Streben der alten Italiener, und wenn es ihnen auch nicht gelang, die vollendete Gottheit den Augen der irdischen Welt zu zeigen, so ist es doch ihnen ein leichter Schleier, der das Ideal der Vollendung verdeckt. Die heutige Generation hat den Sinn für das Unendliche, für das vollendete Reine und Schöne verloren; die Welt, in der eine Richtung triumphirt, die nur den Menschen von seiner niedrigsten Seite zu zeigen liebt, ist unfähig, das Leidenschaftslose, das Schöne zu lieben. — Mozart's *Ave verum* zu dem die Gottheit uns freilich mit viel Freundlichkeit, zugänglicherer Miene entgegentritt, als in Palestrina's Werken, brachte reiche Wirkung hervor, diese es da eben verlangt wurde. Der Domchor bewies durch den Vortrag dieses Stückes, dass es der Stern'schen Verein, von dem wir es einige Tage vorher ebenfalls gehört hatten, in *a-capella*-Gesang mit ihm bei Weitem nicht aufnehmen kann. Für das Kind gen dürfte es in dieser Beziehung keines Beweises, denn Dilettanten-Vereinen werden es in dieser Gattung trotz aller Mühe und bei den besten Mitteln nie wunderlich weit bringen. — Die Gräfinn, die von die italienische Oper während dieses Winters darbot, nähern sich ihrem Ende. Mad. Castellan wird vor noch einmal auftreten, dann begiebt sie sich nach London. Zu den vollendeten Leistungen, über die ich ihnen bereits früher berichtete, kam in der letzten Zeit noch die Lucrezia Borgia hinzu. Interessant war es mir, sie als Concertsängerin kennen zu lernen, denn dadurch befestigte sich mein Urtheil über sie dahin, dass sie durchaus dramatische Sängerin, als welche aber auch das leichtere Genre beschränkt ist. So wenig sie auf dem Theater, sobald man nur eben die Fähigkeit besitzt, mit dramatischem Verständniss zu dieses jenseits die Grenzen des Schönen zu überschreiten scheint, so fühlt man es doch im Concert, dass viele Momente der Auffassung nur dramatische Berechtigung haben. Auf der Bühne rührt und in den Rollen, die sie vorzugsweise gab, zeigte sie sich als ein so glänzendes Gestirn am Kunsthimmel, dass sie uns der Erinnerung derer, die sie hörten und für ihr milder Wesen hinreichende Freudeit der Bildung entbrachten, so bald nicht verschwinden wird. — Wenn uns eine Sängerin, an der wir uns oft erfreut haben, verlässt, so steht uns der dadurch Beste einer andern ebenfalls höchst bedeutenden Künstlerin in Kurzem bevor. Fil. Johanna Wagner gehört vom 1. Mai ab der Königl. Bühne an, um im Verein mit Frau Dr. Köster und Frau Barrenburger-Tuczek repräsentiren den weiblichen Part so unentbehrlich, wie wir es mit langer Zeit nicht gehabt haben und wie es wohl keine andere deutsche Bühne aufweisen kann. Frau Dr. Köster hat sich seit ihrem Engagement in Berlin immer mehr zu einer wirklich bedeutenden dramatischen Sängerin herangebildet; keinen Klangel der Stimme in den höhern Lagen und noch in Anschlag zu bringen gegen die Gluth und die Energie der Leidenschaft, die diese Künstlerin neben dem lieblichsten Wohlklang in ihrer Gewalt hat, die weiss diese dem Klang der Stimme etwas einschneidend durchdringendes zu geben, das uns sofort den Sturm der Leidenschaft, der Abscheu und der Energie verdeutlicht, die in dem Innern sich erhoben hat, der Vortrag selbst, die Accente, das Portamento, — Alles dies ist ganz verändert, es solchen Mannigfaltigkeit der Tonfärbungen und der Ausdrucksmittel wohnt eben den dramatischen Sänger. Fil. Johanna Wagner, die vor wenigen Tagen auf den nachdrücklichen Wunsch des Königs zu einmaligem Gastspiel von Kreuzburg hierher gekommen war, um die Fidas im Propheten zu singen, steht in ihnen mit Frau Dr. Köster auf einer Stufe, als sie ebenfalls im strengsten Sinne des Wortes dramatische Sängerin ist; sie geht in manchen Effekten noch weiter über die Grenzen des Schönen hinaus als jene, und weiter, als wir es billigen können. Das Pianoforte in der Kirche wird von ihr mit fast knallendem Ton angeschlagen. Auf der andern Seite nimmt sie aber eine durchaus selbstständige Stellung ein. Ihre Stimme, die die Klangfarbe des Alto und den Umfang eines Mezzo-Soprano hat, ist voll und weich; ich fehl und möchte sie eine illibere Fülle nennen, und das ist allerdings ein Mangel, den sie indess durch den Ton gänzlich ihrer Organs ersetzt. Aus ihrer Stimme spricht ein tiefes, deutsches Gemüth, und diese Tiefe muss vielleicht noch höher stehen, als irdischer Glanz. Dann kommt noch die wahrhaft majestätische Fülle der Stimme, diese beiden Eigenschaften in ihrer Verbindung genügten, um

dem Vortrag der Arie des zweiten Aktes (der Sogen) die höchste Vollendung zu geben. Noch dem Eindruck dieser Leistung scheint es uns für alle Partien, in denen sie vorzugsweise auf die Darstellung die Edele und Grosse ankommt, eine eben so vortreffliche Vertreterin zu sein, als Frau Dr. Kaiser für das Bewegtere, Leidenschaftliche, Jugendfahnen. Und wenn es eine Anzahl von Rollen giebt, z. B. Donna Anna, Leonore, in denen beide Anforderungen leisten, so ist das ein Gewinn für die Bühne und für das Beethovenstudium. Frau Herrenhofgen ist auch immer in dem Genre, der sie ohnehin so vortrefflich vertritt, und den sie glücklicherweise nicht oft überschritten hat, eine kaum angenehme Erscheinung. Auch für zweite Partien ist durch Sängerinnen wie Frl. Brezendorf, Trinkaus, Gay genugsam gesorgt; nur das männliche Opernpersonal hat viele Lücken, oder besteht vielmehr aus lauter Lücken. Gebe Gott, unsern angehenden Sängern etwas mehr Fleiß und Ausdauer, dann wird auch dies besser werden. — Außer dem Propheten ward herrlich noch die Vestalin zur Geburtstagsfeier Spontini's aufgeführt, eine Wiederholung der Oper hat aber noch nicht stattgefunden. — Die Singakademie führte unter der Leitung Grell's die Schöpfung auf, wie auch nicht mit derselben Präcision, die an dem Stern'schen Gesangvereine so rühmen ist, so doch mit recht tüchtiger Frische und Lebendigkeit, das herrliche Werk. Diese aus von Neuem empfunden, in welchen Abgrund die Blasiertheit und Unbewusstheit der modernen Musik gerathen ist.

G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Am Donnerstag, den 27. März wurde auf dem hiesigen Stadttheater zum ersten Male aufgeführt „Prinz und Bettler", komische Oper in 2 Akten, Text von Zoccalaglio nach dem Französischen bearbeitet, Musik von Franz Derkum, Lehrer an der kölnischen Musikschule. Die Oper, in welchem ganz heiteren und spannenden Stoffe noch die höchst melodiösen, klaren, gefälligen und dabei gut gearbeiteten Musik trägt und von der getragen wird, hatte einen vollständigen Erfolg. Jede Nummer wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen und der Componist am Schlusse gerufen. Wir halten diese komische Oper ein Erstlingswerk Derkum's in dieser Gattung für eine sehr erfreuliche Erscheinung, hauptsächlich weil sie die dramatisch-komische Musik auf jene Einfachheit zurückführt, welche nicht zu instrumentalisiren und in der neu finnenumhüllen Rhythmik, sondern in der Melodie und deren wahrem Fluß auf dabei deutscher Weise ihre Wirkung ausübt. Wir kommen ausführlicher auf die Wirk zurück.

Seit längerer Zeit besteht hier ein Unterstützungsfond für Orchestermitglieder. Die grosse Theilnahme, deren sich unsere musikalischen Institute erfreuen, hat es der Direction der Gesellschaft in der ernsten Zeit möglich gemacht, diesen Fond in einen Pensionsfond umzuwandeln, und dennoch bestehen auch manchen Zinsen doch so alte und kleine Pensionen, nur Orchestermitglieder gezahlt wird. Wenn es dem ausgezeichneten Streben der Direction gelungen ist, immer mehr vorzüglichen und kräftige Kräfte heranzuziehen, so dass das kölnische Orchester gegenwärtig mit den besten ähnlichen Institutionen Deutschlands wetteifert, so wird auf der andern Seite die Sorge für den dauernden Bestehen des gewonnenen Gutes eine noch größere Anerkennung. Mit Freude werden daher alle Musikfreunde die Gelegenheit ergreifen, durch den Besuch des neuesten Gesellschaftes-Concerts, Donnerstag, den 1. April, dessen reiner Ertrag ohne allen Abzug als Capital zu dem gedachten Pensionsfond bestimmt ist, einen Kunstmarkt dauernd begründen zu helfen, welchen der Stadt und dem städtischen Gemüthe zur Ehre gereicht. Da zugleich höchst interessante Musikstücke zu Gehör kommen, z. B. Mendelssohn's reizende A dur-Sinfonie zum ersten Male, Ouverturen und einige Gesänge aus F. Brillers Oper „Ein Traum in der Christnacht", ferner Beethoven's herrliche Fantasie für Clavier mit Chor und Orchester, ein Werk, in welchem er unsere der Idee Leben gab, die er spätestens in der 9ten Sinfonie zu so gewaltiger Wirkung steigerte; endlich ein Solovortrag unseres trefflichen Piele, so zweifeln wir nicht, dass der Saal gedrängt voll sein wird.

Leipzig. Am 3. März wurde im IX. Abonnementsconcert eine neue Sinfonie von August Walthal, Musik-Director in Basel, unter Leitung des Componisten aufgeführt und erhielt Beifall. Die 2. Abendunterhaltung für Kammermusik brachte neben F. Schumann's A moll Quartett und Mendelssohn's Octett ein neues Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli von L. Spohr, das zwar ohne recht so grossen Anklang fand, aber durch sehr schöne Gedanken und meisterhafte Behandlung derselben entschieden gefiel. — In der Euterpe führte Frau von Berlin von Sinnen in seiner Composition mit grossem Beifall auf und wurde gerufen.

Weimar. Am 9. März wurde Hoff's Oper „Adolf Allred", Text von Lagus, zum erstenmal gegeben und erhielt einen vollkommenen Erfolg. Liszt war verhindert, dem bisher zurückzukehren; der Componist dirigirte selbst und wurde am Schlusse gerufen.

Herr von Könneritz wird sich von der Generalintendantur zu Berlin mit einer Pension von 2000 Thlr. zurückziehen. Als seinen Nachfolger nennt man den kunstsinnigen Grafen Redern. Baurath Schneider wird als technischer Director angestellt werden.

Nach einer brieflichen Mittheilung, die von dem Componisten selbst herrührt, hat Meyerbeer eine neue Oper in vier Akten vollendet.

Der Violoncellist Bulmerincq, ein Bruder des in Bonn lebenden talentvollen Musikdirectors, ist auf einer Reise nach dem Rhein begriffen, um sich, wie es heisst, in Düsseldorf niederzulassen. Es ist möglich ein genialer Zeichner, in dem er in der gedachten Rheinstadt wohl recht in seinem Platze wäre. Neulich hat er in seinem Künstlerhause zu Thüringen ein ganzes Dorf portraitirt, den Bauer zu sehr Neugierden.

Merkwürdige Huldigung. In Zürich warfen die Studenten dem Kunstler Friedmann bei seinem Benefiz unter andern Kranzen auch den hundert Blumenkörbe befestigt waren.

Bonn, den 24. März 1851.

Am Donnerstag, den 20. d. veranstaltete Frl. Pauline Voltz aus Cöln im Saale der hiesigen Lese- und Erholungsgesellschaft ein Concert unter gefälliger Mitwirkung der Kammersängers Dr. Bach, der Herr Schiffer, Herr Jos. aus Kölner Dom, und einen hiesigen Dilettantenchores, wozu sich ein zahlreiches Publikum in dicht-

Digitized by Google

gedrängten Reihen eingefunden hatte. Die jugendliche Künstlerin unterstützte auf freundliche Weise die hiesigen Concerte schon öfter als Sängerin und steht als solche durch ihre schöne Sopranstimme und durch guten Vortrag in recht gutem Ruf. Ihr ihrem ergeben Concerte überraschte sie nun in einigen Vorträgen auf dem Pianoforte und und wir fast im Zweifel, ob sie als Sängerin oder als Pianistin höhere Achtung sei. Wir und überzeugt, dass Frl. Veith zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt und wünschen der königlichen Musikschule, in welcher Frl. Veith unter der Leitung der Herrn Hiller und Kreb sich ausbildet, Glück, dass sie bereits in ihren Anfängen solchen Zöglinge aufzuweisen hat. Nach der bekannten, höchst interessanten Hiller'schen Composition „O weint um mich", welche den angenommenen Vortrag erhielt, brachte die Concertgeberin zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn (Heft 7 Nr 1 und 3) zu Gehör. Wenn in dem ersten Liede ein gut hervorgehobener Ton, ein eigentlicher Gesang zu erkennen war, so musste man in dem zweiten die Ausdauer, die Kraft und die Mittel hierzu dasselbe bewundern, was die Pianistin der Handgelenk erzeugen konnte dabei ein lebhafter Beifall nicht fehlen. Etwas mehr wir indessen ganz entschieden tadeln zu ist das zu häufig angewandte Tempo rubato, eine Spielmanier, welche überhaupt nur mäßig und dieser nämlich ist, wie das zu häufige Tremuliren im Gesang und im Violinspiel.

Im zweiten Theile des Concertes trug Frl. Veith im Verein mit dem Herrn Wengmann noch das Scherzo und Finale des ersten (Es dur) Trio von Beethoven vor, jenes Op. 1, welches ganz tonhoch und anglich im Geiste der Composition zu spielen sehr schwer ist, das Publikum erkannte das redliche Streben der Vortragenden durch lebhafte Beifallsbezeugungen an. An dieser Stelle sei auch die Concertflügel aus der Fabrik des Hrn. Braun dahier lobend Erwähnung gethan.

Unter den Mitwirkenden verdient vor Allen die Bonnensänger Herr C. Koch vorzüglich genannt zu werden. Sein Vortrag der Lieder von Schubert und Pura, und in der zweiten Abtheilung des Liedes „In einem kühlen Grunde" (Hiller's Traum in der Christnacht) war ganz ausgezeichnet. Auch Herr Schäfer wusste sich in der Arie des Grafen im Figaro Beifall zu erringen, obwohl er an jenem Abende nicht gut bei Stimme zu sein schien. Die übrigen Ensemble-Stücke beinahe mehr oder minder. Die Sopranstimmen im Dilettantenchor waren vortrefflich.

Wir sprechen schließlich noch unsern herzlichen Dank aus für die Gesellschaft, welche Hr. Prof. Dr. Heimsoeth, der das Concert arrangirte, uns verschaffte, und dies um so mehr, als wir nur durch solche Concerte die Schmach vergessen können, welche dem hiesigen Publikum unauslöschlich durch die Vorträge des Dem. Ritter und Gerne angethan worden. (12.)

---

4 Cöln. Im Vaudeville-Theater des Herrn Stellwerk wurde am 15. März eine neue Operette „der geprellte Alkade" von W. Hunn, Musikdirector dieses Ortes, vorgeführt, welche zu nicht geringen Hoffnungen auf den späteren Arbeiten des strebsamen Ehrenthum berechtigt. Freilich ist dem Erstlings-Werk nicht ganz ohne Schwächen, welche sich besonders in der Ouverture hauptsächlich in dem Haschen nach angenommenen Effekten kundgeben. Der Componist hat bei Niederschreibung derselben in etwas unser Acht gelassen, dass eine die Ouverture nur auf das, was später die Oper bringt vorbereiten soll. Übrigens gab sie eine Tolonie des Componisten Zugeiss.

Die einzelnen Nummern der Oper selbst sind melodisch gefällig, den verschiedenen Situationen richtig angepasst, weshalb die beabsichtigte Wirkung auch nicht verfehlt wurde. Besonders hervorzuheben sind: das Tanz-Duett Nro 7 (unbestritten das beste Musikstück der Oper) und das darin sich reihende Quartett, welches noch durch schöne Blumenführung auszeichnet. Die Ausführung selbst lässt dem manches zu wünschen übrig; vor Allem aber müssen wir beklagen, dass beinahe sämmtliche Mitwirkende nicht bei Stimme waren, was natürlich den Totaleindruck sehr beeinträchtigte. Hoffentlich wird dieser Umstand bei der bevorstehenden Wiederholung wegfallen und alsdann dem Die-Werk seine Anerkennung werden. Dem übrigens gesunde Operette hat Köln willkommen sein wird, besonders wir keinen Augenblick. L. D—n.

Preisbewerbung für Componisten.

Der Unterzeichnete setzt einen Preis von fünfzig Thalern für die beste Composition eines einstimmigen Liedes mit Clavierbegleitung aus.

Preisrichter sind die Herren F. Hiller, städtischer Kapellmeister, F. Derekum, Lehrer an der Rhein-Musik Schule, und Prof. L. Bischoff.

Die Bewerbung findet unter folgenden Bedingungen Statt:

1. Es ist Eines der nachstehenden, mir zu diesem Zwecke überlassenen, bis jetzt noch ungedruckten drei Gedichte an jener Composition zu wählen.
2. Die Composition muss vor Ende Juli l. J. portofrei an den Unterzeichneten eingesandt und mit einem Motto versehen werden. Der Name und Wohnort des Bewerbers muss in einem verschlossenen Briefe enthalten sein, auf welchem dasselbe Motto und die Adresse, wohin die Rücksendung erfolgen soll, angegeben ist.
3. Diejenige Composition, welche für die beste erklärt wird, erhält einen Preis von fünfzig Thalern, wogegen der Unterzeichnete das Verlagsrecht derselben erwirbt.

Das Ergebniss der Bewerbung wird seiner Zeit durch diese Zeitung bekannt gemacht werden.

Köln den 20. März 1851.

M. Schloss,
Musikalienhändler und Verleger der Rhein-Musik-Zeitung.

Digitized by Google

Der Liebe Leichenbegängniss.

Von *Heinrich Heine.*

Du bist gestorben und weinst es nicht
Blümchen im Deine Augenlicht,
Erblühen ist Dein rothes Mündchen,
Und Du bist todt, mein todtes Kindchen.

In einer schönen Sommernacht
Hab ich Dich selber zu Grabe gebracht
Klagende die Nachtigallen sangen,
Die Sterne sind mit mir gegangen.

Der Zug der ging durch Wald vorbei
Dort wiederhallte die Litanei
Die Tannen, in Trauermantel vermummt,
Sie haben Todtengebete gebrummt

Am Weihensee vorüber ging
Die Elfen tanzten inmitten des Rings
Sie blickten plötzlich nicht auf schauen
Uns nachmahnen mit Leichtmienen.

Der Mond der ging vom Himmel herab
Und hielt eine Rede auf Dirnem Grab
Die Sterne weinten die Vögel sangen,
Und in der Ferne die Glocken klangen

Sie war die Schönste von Allen.

Von *G. Pfannine.*

Wohl ist im Busch und Rasen
Kein Plätzchen so still und blum,
Wo nicht zusammen wir waren, —
Ich mag jetzt hier allein,

Wohl haben wir Kränze gewunden,
Wohl manchen duftigen Strauss
Aus Blumen des Waldes gebunden, —
Dies Alles Alles ist aus

Die Blätter sie sind gefallen
Die Blumen sie sind verdorrt,
Sie war die Schönste von Allen,
Sie hielt nicht Treue, nicht Wort,

Die Blätter, die Blumen durchprangen
Im Lenz von neuem den Wald,
Sie hatte wie Lenz mich umfangen
Und war im Herzen so kalt,

Ihr Name in die Birke geschnitten
Verwittert im Windeswehn,
Doch wen ich gekämpft und gelitten
Das will nicht und kann nicht vergehn

Du wunderstusses Kind!

Von *C. D. Blumen*

Ich möchte wohl der Frühling sein,
Der holde Fürst der Pracht,
Da schlüsse ich Dich in Rosen ein
Nach ich Du Dum gedacht
Und kamm immer Dich heraus,
Du süsse Königin,
Bis dass Du in dem Blüthenhaus
Mir sagtest „komm mich hin!"

Und wär ich erst der goldne Thau
Da kam ich Nachts zu Dir
Und auf den blaudamtnen Saum
Nähm ich Dich Herz mit mir
Und kam es immer weiter mehr,
Bis dass Du sprachst voll Glück
„Du hast mein Herz mit Dir entführt,
So gib mir Dein zurück!"

Und wär' ich eine reiche Rose,
Ein Kelch voll Duft und Schein,
Da sässe ich still in Deinem Schooss,
Du herzlich Schwesterlein!
Da schaut ich Deinen Lippen Zier,
Und wenn ich sterben müsst,
Ich flüme nicht aus Dir, von Dir,
Bis dass Du mich gehamst!

Ich möchte wohl Dein Liebster sein,
Du wunderstusses Kind,
Da schlüsse ich Dich in Rosen ein,
In Thaume leicht und lind.
Da pries ich Deiner Augen Lust,
Den hold erblühten Leib,
Bis dass Du rufst an meiner Brust
„Nimm hin Dein selig Weib!"

Bei **M. Schloss** in Köln erschien und ist durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen

Clavier-Compositionen

von

L. Ch. de Lisle.

	Sgr.
Souvenir de Bal. Nr. 1. La Oracleone-Polka. Op. 22. Nr. 1	15
Souvenir de Moriba. Les plus jolis motifs dansants de cet opéra, contenant: 9 galops, 1 polka et 1 valse	19½
— Hierron jede Nummer einzeln	5

Von demselben Componisten erschien im vorigen Jahre bei mir:

12 Mélodies-Etudes pour le Piano. Op. 14. 2 Hefte à	25

De Lisle ist einer der beliebtesten Componisten in Paris und ganz Frankreich, da er sich durch meine vielen schönen Melodien nur vielen Compositeur auszeichnet. Die Etuden haben auch in Deutschland bereits grossen Beifall gefunden. Diese Werke sind nicht schwierig, aber gesallen und eignen sich deshalb zum Vortrage ganz besonders.

Die Männergesang-Vereine Deutschlands

machen wir auf folgende, sich zu Gesangfesten herrlich eignende Composition aufmerksam:

G. Rebling, op. 12, Nr. 1. Thürmerlied, von Geibel, für Doppelchor. — Magdeburg, Heinrichshofen. (Pr. compl. 20 Sgr. Stimmen in grösserer Anzahl sehr billig)

Die neue Zeitschrift für Musik von *Brendel* sagt in Nr. 37, S. 293 darüber:

Wir rufen dem Componisten zu: Bravo so! Es ist dieser Gesang einer von denen, die so recht den Nagel auf den Kopf treffen, in seinen einfachen, obwohl doppelsinnigen, aber höchst markigen und charakteristischen Harmonien so imponirend, in der Benutzung des grossartigen Chorals „Wachet auf" ruft uns die Stimme" so schlagend und wirkungsvoll dass er allen deutschen Männer-Vereinen, die ihr nöthige numerische Stärke besitzen, angelegentlichst empfohlen zu werden verdient. Ja manniger für Doppelchor in dieser Gattung vorhanden ist, was wirklich dieser Namen verdient, indem es nur einer kleinen Verdoppelung der Stimmen ohne harm. selbstständige specielle Führung den zweiten Chor vorhanden ist, um so mehr kommt wie das Thürmerlied in weichem uns der Dichter einmal die süsstönende Leier mit der herben vertauscht, herzlich willkommen! —

Von demselben Componisten erschien: Op. 3 und op. 12, 2—4 für 4 Männerstimmen à 20 Sgr. Op. 7. 5 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 25 Sgr.

Bei *M. Schloss* in *Köln* ist erschienen:

POLYHYMNIA.

Auswahl

beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

		Sgr.
Nr. 1.	Dorn, H., Der alte Zecher. Op. 53	10
„ 2	— Abends. Op. 51. Nr. 4	10
„ 3	— Frage und Antwort. Op. 52. Nr. 2	5
„ 4	Fischer, C. L., Seidenstiehr	5
„ 5	— Du lieber Engel, Du!	5
„ 6	Fischer, N., Spielmannslied. Op. 6.	8
„ 7	Hiller, F., Die drei Zigeuner. Op. 42. Nr. 1	10
„ 8	— Das Wildbacher aus Rhein. Op. 42. Nr. 2	7½
„ 9	— Der Quelle von Heracastel. Op. 42. Nr. 3	12½
„ 10	Kinkel, J., Abschied	5
„ 11	Koch, E., Liebchens Auge	7½
„ 12	— Ich hab im Traum geweinet	5
„ 13	— Geh zur Ruh mein Herz	10
„ 14	— Verlassen!	12
„ 15	Offenbach, J., Der deutsche Knabe.	8
„ 16	— Bleib bei mir	7½
„ 17	Schlesinger, A., Der Troubadour	7½

Bei **F. W. Fleemer & Comp.** in Minden erschienen:

	Thlr. Sgr.
Bonal, G., 5 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung der Pfte. Op. 2	—,25
Fleemer, W., Kinderklavierschule. Zweite Auflage	1,—
Gerbe, O., 9 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 31	—,17½
— Die Weihe des Gesanges für vierstimmigen Männerchor mit Soli. Op. 33	—,17½
— 2 leichte Duetten für zwei Geigen. Zum Gebrauche für Anfänger. Op. 34	1,—
— Erinnerung an die Schweiz. Dramatische Fantasie für Clarinette. Op. 39. Mit Orchester und Pianoforte	9,—

Sämmtlich bei M. Schloss in Cöln vorräthig.

Verantwortlicher Redacteur Carl L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Google

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Blachnff.**

Nro. 40. **Cöln,** den 5 April 1851 **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr Durch die Post bezogen 4 Thlr 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schloss in Cöln erbeten.

Gasparo Spontini.

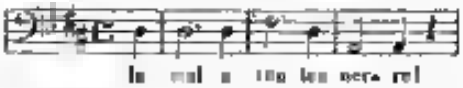
VI.

(Schluss.)

(Siehe № 34 35, 36, 38, 39)

Wenn Spontini die ohne Forderung der Theorie Gierke, die Einheit des Stils, vollkommen befriedigt, so ist er auch der andern, der Wahrheit der dramatischen Musik, treu geblieben. Die Musik der Oper soll der Ausdruck der dramatischen Stimmung sein, die Töne sollen dem Charakter derselben vollständig entsprechen. Diesem Gesetz hielt Spontini vor Allem hoch und er hat, wenigstens mit Bewusstsein, sich dagegen gesündigt: keine einzige Phrase, keine Coloratur ist nachzuweisen, welche als Reizmittel für die Menge der Mode angeklebt wäre. Dergleichen Köder für den Beifall auszuwerfen, fühlte sich Spontini zu hoch, sein ächter Kunstsinn bewahrte ihn davor, indem er ihn mit der Ueberzeugung erfüllte, dass die Melodie, welche er gegeben, der einzig richtige musikalische Ausdruck der betreffenden Stimmung sei.

Nun lässt sich allerdings nicht läugnen, dass Spontini in der Zeichnung individueller Charaktere nicht hervorragte und dass es gegen Mozart wohl zurücksteht: einen Osmin, einen Leporello, eine Susanne, eine Zerline, eine Donna Anna zu schaffen, möchte ihm eben unmöglich gewesen sein. Mit Ausnahme der Statira in seiner Oper Olympia sind alle seine Charaktere nicht individuell, sondern allgemein, sie stellen die Liebe, den Helden, den Priester dar, aber nicht eine Julia, einen Cortez u. s. w. Die Personen sind nur Träger der Gattungen, aber diese Gattung ist mit hoher Wahrheit geschildert, die sehr häufig ein Triumph der musikalischen Kunst genannt werden kann. Man denke nur z. B. an die grosse Scene der Julia im Tempel (Act II der Vestalin) — wo ist je die Gluth der Leidenschaft, der Wahnsinn der Liebe hinreissender und erschütternder dargestellt? An den Duett des Hirsius mit dem Oberpriester — wo sich die schäumenden Wogen der Leidenschaft gegen den Felsen der priesterlichen Hoheit brechen, wo das Priesterthum jeden menschlichen Erbarmen mit den Opfern des Aberglaubens für einen Frevel erklärt und seine ganze furchtbare Macht in den drohenden Ruf presst:



An den zweiten Act von Cortez, wo die Empörung des Heeres gegen den Feldherrn ausbricht und der Held sich zürnt. Das sind alles Momente, in denen die Musik nicht Personen, sondern dramatische Charaktere und Situationen schildert, welche aus grossen allgemeinen Erfahrungen des Lebens heraus gegriffen sind und Geltung für alle Zeiten haben.

Daher kommt es denn aber noch, dass Spontini's Musik, trotz allem Aufwand der Kunstmittel, dennoch eine gewisse Einförmigkeit hat. Sie bewegt sich in einem gewissen Kreise von melodischen Gedanken und harmonischen Folgen, welche einer bestimmten Sphäre von Ideen entsprechen. Diese Sphäre ist allerdings keine gewöhnliche, die Ideen haben ein Gepräge von Adel und Hoheit, das sie als verklärende allein sie ist trotzdem eine beschränkte, und ist ihr Kreislauf vollbracht, so verzieht auch der Quell der melodischen Erfindung, den sie hervorrief, oder er fliesst wenigstens nicht mehr so frisch und lebendig.

Schöpferisch erscheint Spontini in der Behandlung

des Recitativs, der Chöre und des Orchesters. Das Recitativ hat er auf eine Höhe gebracht, die seitdem Keiner wieder erreicht hat. Die Richtigkeit der Declamation, die Innigkeit der Empfindung, das tiefe Gefühl und der Adel der Melodie, dazu die Energie, das Markige, der Trotz des Rhythmus, die kunstreiche Einwebung von kurzen Sätzen im Tactmasse, dazu die Mannigfaltigkeit der Begleitung im Orchester, die ganz neue und eigenthümliche Anwendung der Bässe, die charakteristischen Ankündigungen durch Bläserrufe, welche stets ihre Bedeutung haben — alles dies giebt den Spontinischen Recitativen eine plastische Wahrheit, welche bewundernswerth ist und sie zu ewig gültigen Mustern in dieser Kunstform macht. Wenn man die Recitative der Vestalin, des Cortez und der Olympia betrachtet, so begreift man nicht, wie eine neuere Schule so der Verirrung kommen konnte, das Recitativ, diesen höchst wesentlichen Bestandtheil der dramatischen Musik, aus der Oper verbannen zu wollen! Und das wird uns sogar als ein Fortschritt gepriesen, während es ein offenbarer Rückschritt ist, der uns rollende um den Rest von Handlung und dramatischem Leben bringt, den die neuesten Opern im Gewande der altdeutschen Sage allenfalls noch haben können.

Die Chöre hat Spontini zuerst in ihre volle Berechtigung eingesetzt. Während sich die Frauen-Gesänge in der Vestalin noch eng an Gluck's Weise anschliessen, erheben sich die Volksstimmen bei dem Triumphzug, dann namentlich beim Tempelstreit im zweiten Act, beim Trauerzuruf und dem Gewitter im dritten, zu ganz andern Kunstformen, die der Bedeutung entsprechen, welche der Tondichter den Massen in der dramatischen Handlung gegeben hat. Sie greifen unmittelbar in dieselbe ein und dienen ihm recht eigentlich dazu, die dramatische Situation musikalisch darzustellen. Ohne alle contrapunktische Arbeit ziehen ihnen dennoch die Abwechselung der Melodie in den verschiedenen Stimmen, die harmonische Füllung namentlich durch die frische Klangfarbe des fast immer zweistimmig behandelten Tenors, und die kolossale Steigerung eine ausserordentliche Wirkung. Im Cortez verlässt der Chor die Scene fast nicht; von sechsundzwanzig Nummern, welche diese Oper mit Ausnahme der Balletmusik hat, ist zu fünfzehn der Chor (Mexikaner oder Spanier) betheiligt, ein Verhältniss, das wohl nirgends sonst vorkommt. Hier ist in den fanatischen Gesängen der heidnischen Götzendiener von Mexiko und im zweiten Act in der Empörungsscene der Spanier ein Volksleben auf die Bühne gebracht, wie noch Niemand gewagt hatte, so musikalisch darzustellen.

Die Herauziehung des Orchesters zur Gesammtwirkung steigerte Spontini auf eine Weise, die allerdings ihre Gefahren hat, wie das Daherfahren mit feurigen Rossen, wenn nicht eine kräftige Hand die Zügel hält. Scheint es doch, als wenn in den Werken nach der Olympia, im Alcidor und Agnes von Hohenstaufen, der Meister selbst, unbesorgt um den Sturz, ihnen die Zügel auf den Rücken geworfen hatte, so ungebändigt brausen sie daher. In seinen drei Hauptwerken aber verrieten wie die Besonnenheit des Lenkers nicht, sie beweisen nur die Richtigkeit des Grundsatzes, dass die Anwendung der Masse der Instrumentalmittel an sich nicht unkunstlerisch ist, es kommt nur auf den Zweck und auf die Art der Behandlung an. Wäre dem nicht also, so würden wir nach keine Beethoven'sche Sinfonie haben. Was kann Spontini dafür, dass Auber und seine Nachfolger, z. B. Flotow, eine Instrumentirung, die nur dem Heroischen, dem Leidenschaftlichen angemessen ist, auf die komische Oper übertragen haben, wo sie nothwendig zur Carrikatur wird? dass die neuern Italiener die Kraft nicht in den musikalischen Ideen, sondern in dem betäubenden Lärm suchen? Wer einen Sturm heraufbeschwört, um eine Windmühle in Bewegung zu setzen, der hat freilich Sinn und Verstand verloren. Aber der Kampf der Elemente in der Natur, der Zusammensturz der Leidenschaften hoher Menschen, das Hervorbrechen eines verwirrtenden Geschickes, die mögen auch auf den Wettern der Instrumentirung dahin fahren wie Massen auf der Bühne erscheinen, wo das Volk mit bestellt und in vier- und fünfstimmigen Chören spricht, da wäre ein zimperliches Orchester lächerlich und es darf nicht nur, es muss die verstreuten Stimmen der Instrumente zu voller Kraft und Einheit zusammenraffen. Von Anfang bis zu Ende darauf los zu pauken und zu posaunen, die unbedeutendsten Reden und Verhältnisse mit knatterndem Hagel von Tönen zu überschütten à la Verdi und Consorten, konnte einem Manne wie Spontini nicht einfallen. Aber im rechten Moment und zur rechten Zeit (wie z. B. im zweiten Finale der Vestalin) eine überwältigende Wirkung durch das Orchester hervorzubringen, das war die durchaus neue und grosse Aufgabe, die sich sein Verstand stellte und die sein Genie lösen durfte durch sich kreuzende Syncopen, durch einander entgegenstrebende Rhythmen, durch die plötzliche gewitterähnliche Einschlagen einer unvorbereiteten Harmonie, durch die kühnsten Contraste,

durch die Zusammenraffung aller Kräfte des Tonwerkzeuges. Er kömmt mir dabei oft vor wie ein Zeitgenosse Napoleons, der mit der größten Ruhe an ein hundert Stück Kanonen und Massen von Fußvolk und Reiterei dahinter auf Einen Punkt des Schlachtfeldes concentrirte, dann aber auch jedesmal unwiderstehlich damit losbrach.

Allein nicht nur die Massenwirkung der Instrumente führte Spontini ein, sondern er gab dem Orchester auch ein lebendigeres Colorit, namentlich durch die häufigere und mit den Saitenbeistrumenten in Contrast gebrachte Anwendung der Blasinstrumente, durch die selbstständige Rolle, die er den Violoncells und Bässen und den Mittelstimmen der Fugette und besonders der Bratschen enthielte, die er fast immer zweistimmig wie die Violinen behandelte, endlich durch die Benutzung der Posaunen und der Posaunen und vorzüglich auch der Hörner in ganz neuer Weise. Ein Hauptmittel aber, wodurch er die beabsichtigten Wirkungen erzielte, war die Art des Ausdrucks, welche er vorschrieb, die Aufregung, Spannung und Steigerung, welche er durch den Vortrag, durch die Accentuation, durch die Schattirung der Tonstärke hervorrief. Hieher gehören die *forte-piano* (*Fp* und *sFp*) auf den guten die trotzigen *sforzato* auf den schlechten Taktheil, die Gegensätze zwischen dem *pianissimo* und *fortissimo*, das *piano* in den Blechinstrumenten, endlich das hineinnehmende *crescendo* in der ganzen Masse, was nun später Rossini, und nach ihm die Bellini, Donizetti u. s. w. zum Uebermaaße vorgeführt und für ihre Erfindung ausgegeben haben.

Wir können diesen Aufsatz nicht schließen, ohne auf eine Erscheinung in der Kunstgeschichte aufmerksam zu machen, welche unseres Wissens noch nicht beurtheilt worden ist und durch Kochel beachtungswerth ist. Sie betrifft vorzüglich den zuletzt besprochenen Gegenstand, den Fortschritt in der chromatisirtischen Instrumentalmusik und in der Kunst, durch die Mittel des Vortrags neue Wirkungen zu erzielen. Spontini schrieb seine zwei besten Opern, die Vestalin und den Cortez, in den Jahren 1805—1810. Zu derselben Zeit schrieb Beethoven seine zweite Sinfonie, seine Eroica, seine vierte in *B*, seine fünfte in *C moll*, seine Pastoralsinfonie und seinen Fidelio. Keiner wusste etwas von dem Andern, das steht fest, und dennoch welche merkwürdige Uebereinstimmung in den Mitteln, welche beide in der Orchestermusik zuerst anwandten! Niemand wird uns so mißverstehen, als wollten wir Spontini als Musiker einem Beethoven gleichstellen; wir wiederholen also für etwaige böswillige Wortverdreher, dass hier nur von der Ähnlichkeit der neuen Effektmittel bei beiden die Rede ist. Die Contrastirung der Klangfarben und der Tonstärke, der Widerstreit der Rhythmen — der Musiker würde sie antispastische nennen —, die *sforzati* auf den schlechten Taktheil, die *crescendi*, das Concentriren der Massen auf Einen grossen Moment, das Ueberwältigen mit einer plötzlich eintretenden unerwarteten Harmonie, alles das finden wir in der Partitur der Vestalin und in den Partituren der Beethoven'schen Sinfonien. Man vergleiche nur die gewaltigen Syncopen im ersten Satz der *Eroica*, das Einklingen der Posaunen, Trompeten und Pauken u. s. w. auf den letzten Takt-Viertel im Gewitter der Pastoralsinfonie, die prachtvolle Instrumentirung der Massen in der *C moll* Sinfonie und so vielen andern, und man wird finden, dass es viel leichter der Mühe werth sein möchte, die Vergleichung bis ins Einzelne zu verfolgen, um zu zeigen, was die Geschichte der Zeit, was eine Entwickelungsperiode der Menschheit, wie z. B. die des französischen Revolution und des Kaiserreiches, für eine umwandelnde Wirkung auf die Kunst ausübt.

An den Herausgeber der Rheinischen Musik-Zeitung.

Neulich kam mir eine neue, zu Paris erschienene Ausgabe der Beethovenschen Sinfonien zu Gesicht. Die Ausgabe ist ziemlich hübsch gedruckt und sehr billig, da sämmtliche Sinfonien in Partitur nur 50 Franken kosten. Mir war es besonders interessant zu sehen, wie die Franzosen die Chöre in der letzten Sinfonie übersetzt haben, und ich lese diese gleich nach. Leider ist von dieser Uebertragung nicht viel Rühmenswerthes zu sagen, weder die Worte des Dichters, noch die Töne des Musikers werden durch sie zu richtigem Verständniss vermittelt. Gestatten Sie mir einige Bemerkungen darüber. Unmittelbar vor dem Eintritt des Chors steht das kleine Solo für Bariton mit den einfachen Worten:

„O Freunde nicht diese Töne"
Sondern lasst uns angenehmere anstimmen
Und freudenvollere"

Das ist so wiedergegeben:

Amis, abandons le ton, chantons le joie
Et ses chemins et ses divins transports!
De dieu que nous l'invoque, que nous l'invoque,
Empruntons les plus doux les plus doux accords!

Dies zeugt von gänzlichem Missverständniss dessen, was der Componist gewollt hat. In jenen ein-

fachen Worten liegt gewissermaassen der Schlüssel der ganzen Sinfonie. „Nicht diese Töne!“ Mit dieser Negation sagt sich der Componist von den drei ersten Sätzen gewissermaassen los, er schwingt sich über sie hinweg, er sucht Befriedigung, die er nur im vierten Satze findet und giebt. Diese Negation das Vorhergehenden, die schon in den früheren Stellen der Basse liegt und hier gewissermaassen erst Worte bekommt, ist das Wesentliche der ganzen Stelle — und — das hat der Franzose nicht verstanden. Seine schwulstigen Worte passen gar nicht zu der Musik. „*Chantons la joie*“ liegt gar nicht in den Noten. Das Wort „*joie*“ ist hier ganz unverständlich zu früh gebracht. Wie ein Lichtstrahl fällt das Wort „Freude“ unmittelbar nachher in die Seele des Hörers — wie ein Lichtstrahl, der ihn aus dem dunkeln Gewirre des bisher Gehörten hinausführt in die sonnigen Höhen des vierten Satzes. Diese ganze gewaltige Wirkung ist verpfuscht durch das zu frühe pimpen „*chantons la joie*“.

Die erste Strophe des Schiller'schen Hymnus lautet im Französischen nun so:

Gloire à toi, fille éternelle,
Dieu rayon brillante étincelle!
Ta seule voix appelle
Nous prosternés vers toi nous pas!
Tu taris les larmes,
Tout mortel cède à ta charmes
Et le cœur hère d'allarmes
Se console dans ton bras.

Wie matt ist das gegen die deutschen Worte! Da ist keine „Feuertrunkenheit“! Das ist nicht der Aufschwung der Freude, der den Menschen über das Irdische empor reisst — *on se console dans ton bras* — man tröstet sich bei der Freude über das andere Ungemach des Lebens, man wird nicht emporgerissen, man bleibt im Staube des Irdischen liegen, der höchstens durch die Freude etwas gelöscht wird.

Das fünfmalige „Freude“, womit das ganze Thema beginnt, heisst in der Uebersetzung „*Gloire*“. Das ist ganz gegen den Geist der Musik. Die „Freude“ — im vollsten Sinne des Wortes, der Anknüpfungspunkt, den der Mensch mit dem Himmlischen hat, ist der Grundgedanke der ganzen Musik und oben der kündigt sich so schlagend mit der fünfmaligen Wiederholung an. Das „*Gloire*“ sagt hier eben gar nichts, weil es erst durch das *à toi* einen Sinn erhält. Allerdings hat die französische Sprache kein zweisilbiges Wort, das hierher passt und darin mag auch wohl der Grund liegen, warum der Uebersetzer in dem ersten Solo so pimpt mit seinem „*chantons la joie*“ fortfährt, — das *gloire* wäre sonst ganz unverständlich gewesen.

Die zweite Strophe ist fast noch schlechter übersetzt:

Que celui dont l'âme
Possède une tendre femme,
Que l'aimable femme
Se joigne à nous transports
Même qui l'insensible
Au plaisir inaccessible
S'éloigne épouvanté
Pourrons pas le sourcils

Da ist keine Spur von der Gluth der deutschen Dichtung. „Eines Freundes Freund“ und „*une tendre femme*“, ein „holdes Weib“ und „*l'aimable femme*“. Das ist Poesie und die nüchternste Prosa. Das ist die Liebe des Jünglings, dem das Herz zur Welt anschwillt und die Liebe des Lebemanns, der *avec elle* im *palais royal* auf einem kleinen Zimmer dinirt.

Und wie wenig ist das Folgende verstanden. Schiller sagt: „der Unglückliche, dem das Geschick versagt, „auch nur eine Seele sein zu nennen“, er stehle sich weinend fort“. Der Uebersetzer aber wirft den Fahlinsen, der sich nicht mit freuen will, zur Thüre hinaus und überlässt ihn seinen Gewissensbissen.

Weit gelungener dagegen ist die folgende Strophe:

A ton sein, belle nature,
Tout boit une ivresse pure,
Tout recherche ta parure,
Les bons comme les pervers.
Tu roses pour nous l'abeille,
Pour les doux fruits de la treille,
Nectar du Pauge qui veille
Près du trône de l'Éternel.

Aber dennoch ist das Verständniss der „Freude“ dem Franzosen nicht aufgegangen. Es liegt so haarscharf in den Versen:

„Wollust ward dem Wurm gegeben
Und der Cherub steht vor Gott.“

Das ist gar nicht versucht worden zu übersetzen.

Die folgende Strophe ist zum Theil auch nicht übel gelungen:

Voir, mes amis! rapides
Comme ces astres splendides
Qui traversent limpides
L'immensité des cieux
Courons joyeux!
Oui! et mon ami radieux
Qu'un héros victorieux
Vite mes amis! rejoins heureux!

Die letzte Strophe lautet:

Peuples! étions tous en frères,
A jamais soyons liés,

Google

Et vous les diamans sphères
Qui vous roulez sur nos têtes,
Gloire pour les mêmes,
Gloire, dans suprême
Qu'on l'honore et l'aime!
Ébloui de sa grandeur
Adorons le créateur!

Hier ist weder von Schiller noch von Beethoven ein Verständniss. Dass der höchste Gipfel der Freude noch der höchste Gipfel der Sittlichkeit („Seid umschlungen Millionen" — die allgemeine Liebe) und der Gipfel der geistigen Erhebung („Ahnest du der Schöpfer, Welt!") sei — diesen Gedanken, dem Beethoven Töne voll heiligen Durchschauerns gegeben hat, vermag die Uebersetzung nicht wiederzugeben. Der Zusammenhang zwischen der Freude und der Gottahnung ist dem Uebersetzer dunkel geblieben. Schiller fühlt sich nur als Mensch, er umschlingt die „Millionen", d. h. die Menschen. Der Franzose geht nicht aus sich heraus — er umschlingt nicht die Menschen, sondern die Völker. Schiller ist Mensch dem Menschen gegenüber, der Franzose bleibt Franzose den andern Völkern gegenüber. Nichts bezeichnet wohl schärfer den Unterschied des deutschen und französischen Geistes als diese Uebersetzung. Der Deutsche, schwingt er sich auf die Höhe der Bezeichnungen, ist Cosmopolit — er umfasst die Menschheit mit Liebe — der Franzose bleibt immer in seiner nationalen Uniform und schliesst mit den Uebrigen höchstens ein Friedens- und Freundschaftsband! — Die Worte *Adorons le Créateur!* am Schlusse des Adagios entsprechen ebenfalls auch nicht auf die entfernteste Weise der schönsten Stelle der ganzen Sinfonie: „Ueber Sternen muss er wohnen", der französische Text ist hier wieder dürre Prosa gegen die musikalische Poesie Beethovens.

Wenn man nun allerdings sagen muss, dass die vorliegende Uebersetzung weit hinter dem Geiste des deutschen Gedichtes zurückbleibt und auch der Musik nur oberflächlich angepasst ist, so lässt sich auf der andern Seite nicht verkennen, dass — wenn eine Uebersetzung aus dem Deutschen für die französische Sprache an sich schwer, das Wiedergeben jener Schiller'schen Hymnus eine kaum zu lösende Aufgabe für einen Franzosen ist. Man thut darum wohl gut, wenn man das Gelungene in der besprochenen Uebertragung anerkennt und sich freut, dass die neunte Sinfonie überhaupt in Frankreich anfängt Fuss zu fassen. Sie mit ihrem enthusiastischen Aufschwung, wird ein einzel von den Franzosen verstanden, ist am besten geeignet, dieselben aus ihrer einseitigen Weltanschauung aufzurütteln.

Ole Bull in Hamburg.

Hamburg, März 1851.

Ich weiss nicht, ob Ihnen vielleicht einer von den überschwänglichen und lobpreisenden Ergüssen zu Gesicht gekommen ist, mit denen die hamburgische Kritik den Herrn Ole Bull überschüttet hat. In diesem Fall erwarten Sie wahrscheinlich einen ähnlichen Hymnus von mir, denn nach jenen Kritiken der „Nachrichten" und des „Freischütz" zu urtheilen, wäre ganz Hamburg in einem Allen mit sich fortreissenden Ole Bull Enthusiasmus begriffen. Meine Absicht ist indessen eine gerade entgegengesetzte; ich will gegen jenen vermeintlichen Enthusiasmus im Namen aller wahren Kunstfreunde energisch protestiren. Fast scheint es, als wolle die Kunst mit der Politik gleichen Schritt halten: wie hier die vormärzlichen Zustände in verschärftem Maasse wiederhergestellt werden sollen, so, scheint es, sollen wir auch das Joch der Virtuosentyrannei, dem wir im Jahre 1848 glücklich entronnen zu sein hofften, aufs Neue und noch drückender empfinden lernen. Ole Bull war hier in Hamburg seit einem Jahrzehnt abgethan. Man hatte allgemein erkannt, dass hier ein Charlatan der schlimmsten Art sein Spiel mit dem Publikum zu treiben suche, und hatte, dieses Spieles überdrüssig, demselben den wirksamsten Widerstand entgegengesetzt: man war nicht mehr hingegangen, den „nordischen Paganini" zu hören. Seitdem hatte man noch von transcatlantischen Triumphen gehört, in den letzten Jahren aber gar nichts mehr von und über Ole Bull. Da auf einmal erheben die Blätter ein mächtiges Geschrei von dem wiedererstandenen Orpheus in der Person des Herrn Ole Bull, von dem von aller Charlatanerie freien, schönen, entzückenden Spiel dieses Virtuosen, und das Publikum glaubt daran und huldigt willig dem aufgedrungenen Abgott. Nachdem ich mich nun von dem vorgeblichen Wandel in dem Ole Bull'schen Spiel selbst überzeugt, bekenne ich Ihnen, dass ich meine hochgespannten Erwartungen auch weit übertroffen gefunden — ich fand statt eines gewöhnlichen Charlatans einen wahren Tausendkünstler, der mit dem Aufwand der allergeringfügigsten Mittel das Publikum wahrhaft fanatisirt. In der That, man kann es nur einem magischen Einfluss vergleichen, wenn man hört, wie es diesem Rattenfänger gelingt, ohne bedeutende Kraft des Tons, ohne imponirende Fertigkeit und ohne jede tiefere Empfindung — alles Eigenschaften, bei deren Vorhandensein der gute Geschmack und die wahre Kunst auch immer aufs Gröblichste beleidigt werden können, —

nach jeder seiner musikalischen Pausen einen wahren Beifallssturm heraufzubeschwören. Da ist auch nicht eine einzige Composition, die mit einem solchen Musikstück auch nur die entfernteste Aehnlichkeit hätte. Lauter fade Zusammenstuppelungen der abgedroschensten musikalischen Effecte, musaffirt mit irgend einer ordinairen Melodie, die dann ungleich den romantischen Titel für das Ganze hergibt, wie: „*Et Schlesiesig*", „*La verbena de St Juan*", „*Am Grabe Washington*" u. s. w. — Der Bolosimmo ist bei allen diesen Stücken nur eine höchst bescheidene Rolle angetritt; sie begnügt sich einen Theil, etwa ein Viertel oder die Hälfte der nationalen Melodie anzustimmen, um sich alsbald unter den Harfen, Trommeln und Pauken des Orchesters zu verlieren, oder noch häufiger, sich selbst durch obligates Gequieke, dem Wehklagen eines getretenen Hundes nicht unähnlich, zu unterbrechen, um bald darauf auf dieselbe Weise eine Passage anzufangen und zu unterbrechen, und endlich regelmässig mit einigen modern italiänischen Reminiscenzen, die aber als solche eben nur leise angedeutet werden, zu schliessen. Dass es dabei nicht an falschen Tönen, namentlich regelmässig unreinen Octaven an Klangriffen und unnützigen Wurzen dieser piquanten Ragouts fehlt, bedarf wohl keiner besondern Erwähnung. — Denken Sie sich dazu noch den Effect des wie auf Commando über die Saiten fallenden Hauptbogens und das ächt künstlerische Stampfen mit dem Fuss, und Sie haben ein vollendetes Bild des „Magus aus dem Norden", des genialen „Geigenfürsten", wie ihn ein republikanischer Kritiker mit ausdrücklicher Verwahrung gegen die „darin liegende Beleidigung" genannt hat. Wenn diese Zeilen dem reisenden Virtuosen als Steckbrief dienen, nach dessen Beschreibung Sie ihn, wenn er in Ihren Gauen auftritt, schon im Voraus zu würdigen wissen, so ist ihr Zweck erreicht.

E.

Berliner Briefe.

Den 29 März

Eine wahre Sündfluth von Concerten hat uns in der letzten Zeit heimgesucht. Der März und April sind schreckliche Monate für den Unglücklichen, den Neigung oder Pflicht bestimmen, nicht leicht etwas Höchstens ungehört zu lassen, schon gegen Mittag nicht mehr hin umherrennen und bald dem Concertsaal, bald irgend einem der kleineren Säle, die oft alle zu gleicher Zeit mit Beschlag belegt sind, zueilen, denn um 12 Uhr beginnt die Matinée, in der sich irgend ein hoffnungsvoller Virtuose produciren will; das Resultat aber ist meist wenig belohnend, denn man hört, was man tausendmal gehört hat, und beide Theile sind um eine Hoffnung ärmer. Des Abends drängen sich Concerte aller Art und Opern, von Allem etwas zu hören macht eine Rettung möglich, mit Strumpfzerreissen alle es in zwei oder drei Concerte, wie könnte es denn den Concertgeber dem verzweifelten Schicksal Preis geben, gar kein einziges Wort über ihn auszusprechen, er, auf dessen Urtheil auch immer Berlin wie auf ein Orakel lauscht? Wir haben in der That eine solche Ueberfülle musikalisch-leidlicher Kräfte, dass die Musik dabei Gefahr läuft zu Grunde zu gehen, und dennoch, wenn wir einmal etwas recht Tüchtiges brauchen, können wir es nicht finden, und wenn wir einmal etwas recht Tüchtiges verlieren sollen, beklagen wir uns darüber. In dem letztern Fall sind wir jetzt mit Ed. Fenck, den uns Ihre Stadt Köln rauben will; nehmen Sie sich in Acht, dass die guten Beziehungen, in denen sonst Berlin mit Köln steht, nicht dadurch eine kleine Störung erleiden. Fenck erfreut sich seit den vier oder fünf Jahren seines hiesigen Aufenthaltes einer ganz vorzüglichen Rufes. Vor allen Dingen hat er sich stets fern gehalten von den modernen Virtuosen-Künsten oder Künsteleien und von der herrschenden Sentimentalität des Clavierspiels, er hat sich streng der klassischen Richtung ergeben, und es ist ihm ohne Mühe gelungen, es zu einer höchst bedeutenden Anerkennung zu bringen, wenigstens in den Kreisen, auf deren Anerkennung es ihm ankam. Zu der durchaus gesunden Richtung seines Spiels kommt ungewöhnliche Kraft und Fertigkeit. Ich habe ihn mehrfach auch in Privatkreisen zu hören Gelegenheit gehabt, zu dem Besten, was ich von ihm hörte, rechne ich die Ouverüre zur Zauberflöte, zu Figaro's Hochzeit und zum Oberon, die er selbst für's Pianoforte arrangirt hat, und das *D moll*-Trio von Mendelssohn. Es wird durch Fenck's Beisitz nach Köln eine fühlbare Lücke bei uns entstehen, denn unsere modernen Pianisten von Bedeutung haben sich zu sehr dem Salon-Spiel ergeben, als dass ihr Vortrag klassischer Werke einen ganz reinen Eindruck machte, und diejenigen, die uns noch am ersten befriedigen könnten, wie Taubert und Kullak, lassen sich fast gar nicht mehr öffentlich hören. Ein dunkler Ruf ist zu uns gedrungen, dass Sie nach Carl Reinthaler, einen jetzt in Paris lebenden jungen Künstler, für die Rheinische Musikschule gewonnen

hätten, wir würden in ihm ebenfalls eine thätige und ernst strebende Kraft verlieren *) Wäre wir nur wenigstens im Stande, über die Fortschritte der hiesigen Musikschule gleich Erfreuliches zu berichten, aber bis jetzt liegt das Unternehmen in mehr oder Beziehung im Trüben, darum schweige ich lieber. — Unter den vielen Concerten, die, seitdem ich Ihnen zuletzt schrieb, die hiesige Revue passirten, erwähne ich zunächst ein von Frl. Emilie Mayer gegebenes. Emilie Mayer ist eine Dame, die ihre Zeit fast ausschliesslich mit Componiren zubringt. Wer sie persönlich kennt, weiss, dass an Eitelkeit, Ueberspanntheit u. dgl. Mutire bei ihr gar nicht zu denken ist, man werde sich überhaupt ganz falsche Vorstellungen von ihr machen, wenn man sie sich so vorstellte, wie die Frauen, die die natürlichen Schranken des weiblichen Talents überschreiten, meistens sind. Sie ist still und bescheiden, durchaus weiblich, und fühlt in ihrer musikalischen Thätigkeit eine stille selige Befriedigung, die ihr ganzes Lebensglück auszumachen scheint. Dem Publicum und der Kritik trat sie mit ihren Leistungen schon zweimal gegenüber, im vorigen Winter und jetzt kürzlich, vor 14 Tagen, sehr anspruchslos, denn sie begnügte sich mit einem eingeladenen Publicum. Sie beschränkt sich nicht auf Lieder u. dgl. leichtere Waare, sie schreibt Sinfonien und Streichquartette, und zeigt darin eine, namentlich für eine Frau, höchst anerkennenswerthe Beherrschung der Technik. Eigentlichen Erfindungstalent ist ihr indess abzusprechen, die Richtung, der sie bis jetzt folgt, bewegt sich mehr in den Spuren Mozart's und Haydn's, als in denen Beethoven's. Carl Löwe in Stettin und Wirprecht in Berlin sind ihre Lehrer. Zu derselben Zeit, in der Emilie Mayer ihr Concert gab, fand ein durch die Mitwirkung der Mad. Castellan höchst glänzendes Concert der Mad. Wartel aus Paris Statt. Mad. Castellan hat uns jetzt verlassen; Mad. Wartel brachte es auch diesmal nur zu einem Beifall der Anerkennung. Acht Tage später veranstaltete eine ziemlich bekannte, dem Dilettantenkreise angehörige Sängerin, Frau Justizrathin Eurchard, ein Concert, das theils durch die Mitwirkung des Domchors, theils durch das Auftreten einiger ausländischen Kräfte von Interesse war. Der Domchor sang *O crux* von Palestrina und das herrliche achtstimmige *Crucifixus* von Lotti; von neueren Compositionen führte er uns ein *Adoramus* von Friedrich Geyer vor, eine Composition, die sich durch edle Harmonie und günstige Stimmeffecte auszeichnet. Die ausländischen Kräfte waren Herr Braham aus England und Frl. Weinthal aus Holland. Herr Braham, der so begeistert für deutsche Musik ist, dass er den Entschluss gefasst hat, in Deutschland sein Glück als Theatersänger zu versuchen, macht ganz und gar den Eindruck eines englischen Sängers, und dürfte, wenn er sich nicht den milderen Sitten unseres Volks etwas fügt, schwerlich einer sonderlich glänzenden Laufbahn bei uns entgegensehen, er hat aber vortreffliche Mittel, die nur einer fürsorgenden italiänischen oder deutschen Schule bedürfen. Frl. Weinthal, eine Schülerin Garcia's, hat ihre schon an sich bedeutende Altstimme durch die fast vollendet zu nennende Tonbildung zu voller Wirkung entfaltet; die Arie von Morradante, die sie in dem Concert in Rede vortrug, machte einen imponirenden Eindruck. Wie wir zu unserer Freude hören, wird diese Künstlerin Gastvorstellungen in der italiänischen Oper geben; dadurch wird sich ein bestimmteres Urtheil fällen lassen. — Die italiänische Oper ist indess durch die Abreise der Mad. Castellan und durch das Verbot der Stimmen von Portici in einige Verlegenheit gerathen. Die deutsche Oper brachte „die lustigen Weiber von Windsor", ein Werk, das jetzt, nachdem Nicolai todt ist, immer günstigere Aufnahme findet, Figaro's Hochzeit, Robert der Teufel, alles nichts, worüber es einer besondern Mittheilung bedurfte. Ein glänzend besuchtes, aber im Ganzen nicht sehr befriedigendes Concert veranstaltete der Erbsche Männergesangverein, der einzige grössere, der hier existirt. Die Mitglieder desselben, 80—100 an der Zahl, gehören meistens dem Stande der Volkslehrer an, und dieser Umstand ist sowohl für die Qualität der Stimmen als für die Richtung des Vereins, der sich im Ganzen auf Volkslieder u. dgl. einfachere Musik beschränkt, ungünstig. Es scheint in Berlin unmöglich einen Männergesangverein, an dem sich alle einigermassen civilisirte Classen der Gesellschaft betheiligen, zu Stande zu bringen. Die Zelter'sche, unter der Leitung Rungenhagen's stehende Liedertafel, die übrigens sehr rigoristische Tendenzen in der Auswahl ihrer Gesänge hat, ist statutenmässig auf die Zahl von 24 Mitgliedern beschränkt und erfreut sich gegenwärtig keiner sonderlichen Blüthe. Noch schlechter scheint es mit den andern Liedertafeln auszusehen. Wir leiden an einer allzu grossen Zersplitterung der Kräfte, es ist gar nicht zu berechnen, wie viele kleine Gesangvereine hier bestehen, durch die das musikalische Leben von

*) Beruht auf einer Namensverwechslung mit C. Reinecke.

dem Centrum in die Peripherie getrieben wird. Hin und wieder tritt einer oder der andere dieser Gesangvereine öffentlich auf, und mitunter nicht ohne Glück. Dagegen wäre auch einiges zu sagen, wenn nicht grosse Unternehmungen daran scheiterten. Kaum Mendelssohn war im Stande, die reichen Kräfte Berlins zu einer bestimmten einzelnen Aufführung zu vereinigen. Der Geist des Partheigeistes und der Selbstsucht greift immer mehr um sich. Das Bedürfniss einer bedeutenden Persönlichkeit, die sich selbst zum reinen und ungetrübten Vertreter eines humoristischen Prinzips macht, wird von Tage zu Tage grösser, denn die jetzigen Koryphäen sind theils nicht bedeutend genug, theils ist ihr Ziel und Streben Selbstsucht, und darum kann nimmer etwas Vernünftiges werden. *G. E.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Mainz. Freitag den 18. März gab Herr Concertmeister Franz Hartmann einen Abendunterhaltung, zu welcher sich ein zahlreiches Publikum eingefunden hatte. Der Vortrag des ersten Quintetts von Mendelssohn, Nr. 16 der nachgelassenen Werke, war die Krone des Abends. Wir besprechen das herrliche Werk in unserer nächsten Nummer ausführlich. Herr Capellmeister Hiller spielte eine neue Composition von sich, eine grosse Sonate für Pianoforte, worin besonders der erste und letzte Satz sehr gefielen. Die Herrn Buch und Dumont-Pfeifer rangen mit Beifall. Variationen für zwei Violinen von Ballewski wurden von den Herren Pixis und Hartmann so vortrefflich gespielt, dass man beinah die Gediegenheit und Fleiss der Composition über den glänzenden Vortrag vergass.

Dienstag den 1. April fand das 2. Gewandhaus-Concert, und zwar zum Besten der Orchester-Pensionskasse statt. Gluck's Ouverture zur Iphigenie zu Aulis in ihrer ursprünglichen Gestalt eröffnete dasselbe; das Tempo schien nur zu schleppend. Mozart's *Ave verum*, wenngleich schon zweimal in diesem Winter gehört (vom Berliner Sänger und im Gesellschafts-Concert), sprach wiederum bei der gelungenen Ausführung sehr an. Mendelssohn's *A dur*-Sinfonie (N. 4), erst kürzlich durch den Druck veröffentlicht, hier zum ersten Male aufgeführt, und zwar vortrefflich und mit sichtbarer Liebe und Fleiss für das reizende Werk des dahingeschiedenen Meisters, gefiel ausserordentlich; jeder Satz wurde mit lautem Beifall aufgenommen. Wir gerieten durch eine lange nicht eine Orchestermusik der neueren Zeit auf der Stelle so für sich eingenommen hat, wie denn von Mendelssohn derselbe vor mehrern Jahren für die philharmonische Gesellschaft in London geschriebene Sinfonie. Ausprechende Melodien, feine durchsichtige Arbeit ohne Ziererei, durchaus keine gesuchte Neuheit der Harmonien, Einheit des Charakters, Fluss und Guss, und trotzdem Einfachheit der Instrumentirung, die bei Andenken namentlich an Berlioz und Rheinberger's Orgelsymphonien erinnert, sind die eigenthümlichen Vorzüge dieses Werkes, welches unter den Mendelssohn'schen Orchestercompositionen einen vorzüglichen Rang einnimmt, und auf jeden Fall das diatische und gefälligste derselben ist. Die Ausführung im nicht schwierig erfordert aber einen sehr reinlichen, zart nüancirten, und in den Melodieinstrumenten ausdrucksvollen Vortrag, wie er ihn durch unser Orchester zu Theil wurde.

Im zweiten Theil hörten wir Hiller's grosse Ouverture zu der Oper „Ein Traum in der Christnacht," in welcher wir neben der Mannigfaltigkeit der Motive deren Bedeutung wohl erst erst durch die Aufführung der ganzen Oper klar werden dürfte, vorzüglich auch die schöne Instrumentirung bewunderten. Die direct folgende Romanze „In einem kühnen Kahne" und das ganze Duett zwischen Marie und Conrad wurden von Frl. Fr. Veith und Herrn Koch gut vorgetragen und sehr beifällig aufgenommen. Herr Koch bewährte in verhallendem Gesang der Romanze seine ganze Meisterschaft, und seine liebenswürdige Sängerinn zeigte ein erfreuliches Talent zum dramatischen Gesang. — Herr Pixis gab uns eine Composition von Vinuzzumpi mit Begleitung der Orchesters, und er bleibt zweifelhaft, ob der seelenvolle Vortrag der Sängerin oder der glänzende Spieler mehr zu dem Gefallen hinreisst, unter welchem der trefliche Künstler gerufen wurde. — Das Schluss machte Beethoven's geistvolle Pastorale für Klavier, Orchester, Solostimmen und Chor, in welcher Herr Capellmeister Hiller die Pianofortestimme übernommen hatte. Die gerundete Aufführung machte einen wohlthuenden und erhebenden Eindruck.

* Cöln. Vinuzzumpi ist vor einigen Tagen auf einer Durchreise nach Paris hier gewesen. Derselbe wird in Paris einige Concerte geben und von da nach London gehen.

Düsseldorf. Die Herren Tausch, v. Wartensleben und Nummer beabsichtigen einen Cyklus von Trios, Quartetten zu geben, in die erstere, welche binnen wenigen Tagen angekündigt werden, folgende Werke zu Gehör kommen: Mendelssohn's Trio (*D moll*), *Pensées fugitives* von Heller und Ernst, und Beethoven's grosses Trio in *B dur*. Wir wünschen den jungen tüchtigen Künstlern Glück zu diesem Unternehmen.

Der Herzog von Gotha hat eine neue Oper „Casilda" in 4 Akten, Text von Prof. Brinckmann nach des Herzogs Angabe beschrieben, componirt.

Neue Gesang-Compositionen

im Verlag von Reinecke & Hahnefeld in Magdeburg.

Armenia, Orphea, Klassische Gesänge für Alt und Sopran, von Bach, Gluck, Handel und A., Nr. 1—21 à 5—10 Sgr. Odeon, Klass. Duette f. Sopran und Alt, Nr. 1—3. Chwatal, op. 85, 1, 2 Kinderlieder à 10 Sgr. Gretchen Hoffmann, op. 12. Der Zecher, humoristische Ballade f. Bass, 20 Sgr. op. 16, 2 Frühlingslieder, 10 Sgr. op. 17, 3 Duette für Sopran und Bass, 20 Sgr. Gumbert, op. 22, die beiden Taubchen, 10 Sgr., op. 26, 3 Lieder, 20 Sgr., op. 37, 3 Gesänge für Sopran, op. 38, Zwiegesang f. Tenor und Bass à 15 Sgr. Kalliwoda, op. 171, 6 Gesänge, 20 Sgr. Liederhalle, Nr. 1—33 à 2½—5 Sgr. Lindpaintner, op. 148, 6 Lieder à 5 Sgr., compl. 20 Sgr. Marschall, op. 24, 3 Gesänge 15 Sgr. Reile's Motetten, Heft 1, 20 Sgr. Schmezer, 12 Gesänge für Tenor à 5—10 Sgr.

Ein Flöten-Virtuose, welcher mehrere Jahre im Orchester gewirkt, sucht ein Engagement. — Nähere Auskunft bei M. Schloss in Cöln.

(Hierbei Prospectus der neu errichteten Gesangschule von A. Panofka.)

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Rischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. F. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 41. Cöln, den 12. April 1851. 1. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Felix Mendelssohn-Bartholdy's Nachlass.

I.

Es ist eine eigene Sache um die Bekanntmachung der nachgelassenen Werke eines grossen Schriftstellers oder Tonsetzers, und im Allgemeinen hat das Publikum wohl Recht, wenn es gegen dergleichen Veröffentlichungen etwas mißtrauisch ist. Denn wie persönlich, und wie gar materiell sind oft die Beweggründe, welche zur Herausgabe veranlassen, und wie manchmal hat nicht schon die Erfahrung gezeigt, dass es für den Ruhm des Dahingeschiedenen besser gewesen wäre, wenn man nicht alle von seiner Hand beschriebene Papierschnitzel unter die Presse gebracht hätte! Wir wollen das historische Interesse, welches solche Veröffentlichungen haben, keineswegs läugnen, auch der wissenschaftlichen Kritik werden sich oft aus unbedeutenden Produkten willkommene Aufschlüsse über den Bildungs- und Entwicklungsgang des Talents ergeben. Wir betrachten die Sache nur vom ästhetischen Standpunkt aus, wir fassen ohne alle Beziehungen nur den künstlerischen Werth ins Auge, und da müssen wir gestehen, dass nur allzuoft mittelmässiges, oder mittelmässiges, unter der Flagge eines grossen Namens auf den Weltmarkt der Litteratur und Kunst eingeschmuggelt wird.

Es kommt bei nachgelassenen Werken sehr darauf an, ob es wirklich solche sind, deren Veröffentlichung der Verfasser selbst beabsichtigte und deren Herausgabe der Tod verhindert hat, oder solche, welche die Angehörigen und Freunde desselben aus irgend einem Interesse, das übrigens ein sehr ehrenwerthes sein kann, aus sämmtlichen hinterlassenen Papieren zusammensuchen, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, ob der Verstorbene diesen Blättern die correcten Ideen unserer ersten Jugend oder die Früchte des Mannesalters anvertraut habe. Die Pietät gegen ihn wird hierbei oft so das Gegentheil verkehrt, indem die Herausgeber dasjenige ans Licht bringen, was er entschieden nicht für die Öffentlichkeit bestimmt hatte. Allein auch selbst bei der Bekanntmachung hinterlassener Werke, welche in die erste Kategorie gehören, sollte, wenn der Verfasser ein hohes Alter erreicht hat, eine vorsichtige Kritik walten, weil alsdann oft die Flamme der Begeisterung nicht mehr so lebendig glühte, als zu der Zeit, wo er diejenigen Werke schuf, die seinen Ruhm begründeten.

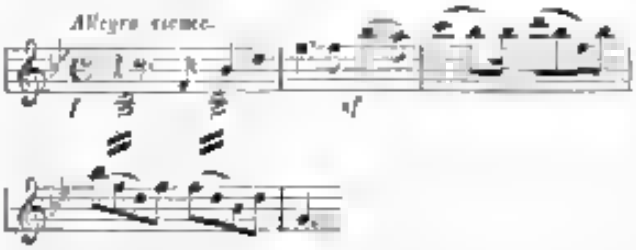
Felix Mendelssohn aber ist der Kunst in der Blüthe seiner Jahre entrissen worden; die Schwingen des Genius sind nicht allmälig erlahmt, ein unbarmherziges Geschick hat sie mit Einem Male gebrochen. Bei der reichen Fantasie dieses Tondichters, bei seinem rastlosen Schöpfungsdrang war zu erwarten, dass in der Werkstatt des Abgeschiedenen auch manche ganz oder zum Theil vollendete Kunstwerke stehen mochten. Diese Verlassenschaft durfte dem Vaterlande, durfte der gesammten Kunstwelt nicht vorenthalten werden; hier wurde die Veröffentlichung Pflicht, und mit dem Dank gegen die Angehörigen und gegen die Verlagshandlung sprechen wir es freudig aus, dass dieser Nachlass eine herrliche, reiche Erbschaft ist, deren Schätze nicht blosse beziehungsweises Interesse, sondern einen selbstständigen und zwar meist hohen Kunstwerth besitzen. Und dies rührt vorzüglich daher, weil die umfangreichsten und vorzüglichsten Werke desselben wirklich nachgelassene Werke sind, d. h. solche, die Mendelssohn in seinen letzten Jahren,

oder doch in einer Zeit geschrieben hat, in welcher er die Kinderschuhe des Lebens und der Lehrjahre längst ausgetreten hatte.

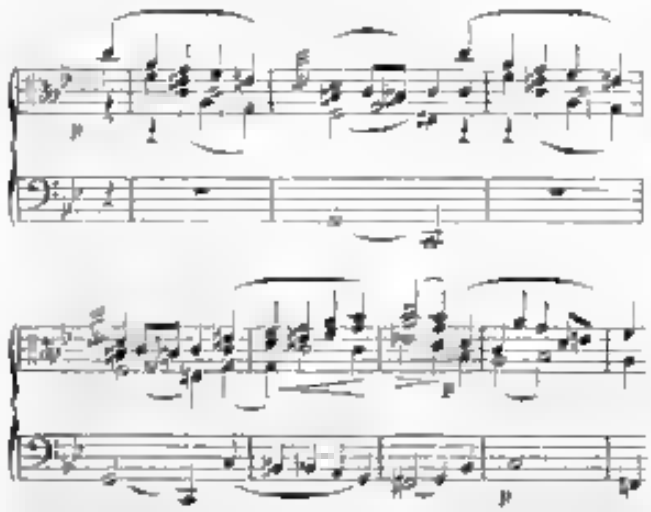
Wir besprechen davon zunächst das

Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Op. 87. Nr. 16 der nachgelassenen Werke. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. (In Stimmen.)

Dieses Quintett müssen wir von vorn herein für eine der schönsten Werke erklären, welche Mendelssohn geschaffen hat. Es besteht aus vier Sätzen. Die Hauptmelodie des ersten Satzes *B dur Allegro vivace* ¾ trägt ganz den Typus der Mendelssohn-schen Melodien: mit Jubel erhebt sich das Thema in der ersten Violine und gewaltig zieht der Strom der Töne, der es trägt, dahin.

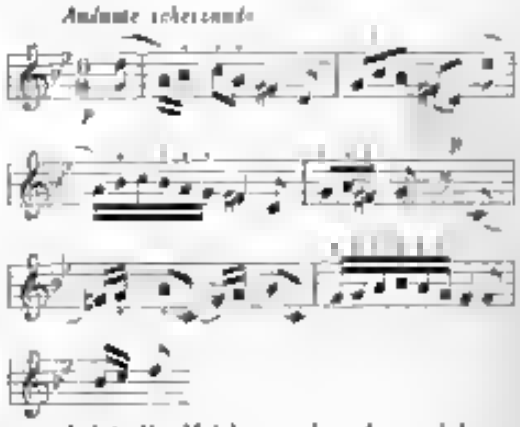


Nachdem das Thema klar hingestellt ist, erscheint eine unruhige Triolen-Figur mit leisem Gemurmel, welches *crescendo* sich erhebt und zum Sturm anwächst, der uns den ersten Gedanken wiederbringt, welcher nun weiter ausgeführt wird. Dann erscheint als zweites Thema folgendes Motiv:



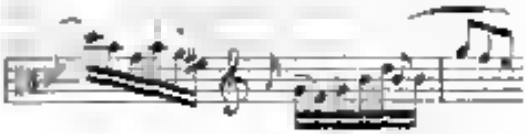
Dies sind die einfachen Stoffe, aus denen Mendelssohn einen Satz geschaffen hat, welchem in dieser Gattung wenig an die Seite zu stellen ist. Er zeichnet vortheilhaft gegen frühere Quartett- und Quintett-Arbeiten Mendelssohns durch reine Klarheit ab. Die mannigfaltigsten Verschlingungen der Themen hindern nicht, dass jede Figur deutlich hervortritt. Der Satz ist nicht durch eine Wiederholung in zwei Theile getrennt, sondern das Ganze ist Ein Guss. Die 1. Violine ist mit vielen Arpeggien bedacht und erfordert einen gewandten und kräftigen Spieler.

Der zweite Satz, ein *Andante Scherzando* ⅜ *G moll*, ist ein äusserst originelles und lieblichen Stück, und wenn man im ersten Satze den Mendelssohn gleich erkennen kann, dass ein von Mendelssohn sind, so möchte das wohl hier weniger der Fall sein, dagegen die Bearbeitung wiederum möglich die Hand Mendelssohns erkennen lässt. Die *Scherzi* in Mendelssohns Quartetten sind von dem Meister so eigenthümlich behandelt, dass sie beinahe als eine neue Gattung anzusehen sind, diesen *Scherzi* schliesst sich dieser zweite Satz in Geist und Behandlung an, nur in langsamerem Tempo als sonst gewöhnlich. Das Thema ist folgendes:



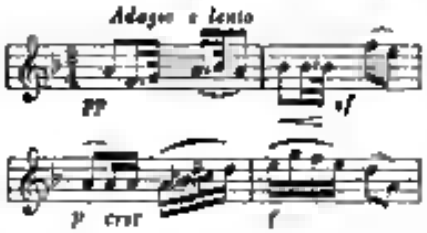
Reizend ist die Wirkung der Ausweichung nach *F dur* im 5. Takte. Mit diesem Thema wird spielend der Faden eine Zeit lang fortgesponnen, bis mit folgender Figur

unter mancherlei Verschlingungen nach *B dur* moduliert wird, wo dann das zweite Hauptthema auftritt:

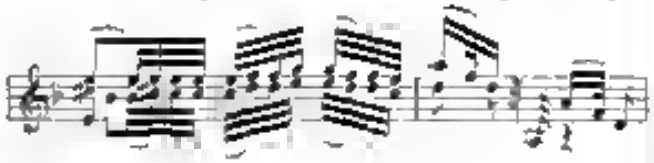


Höchst originell ist die Stelle, welche uns diesem Thema wieder in das erste überleitet. Die verschiedenen Themen treten jetzt abwechselnd, mehr zusammengedrängt auf, und führen zu einem Schlusse, bei welchem nur zu bedauern ist, dass ein so schönes Stück doch endlich ein Ende haben muss.

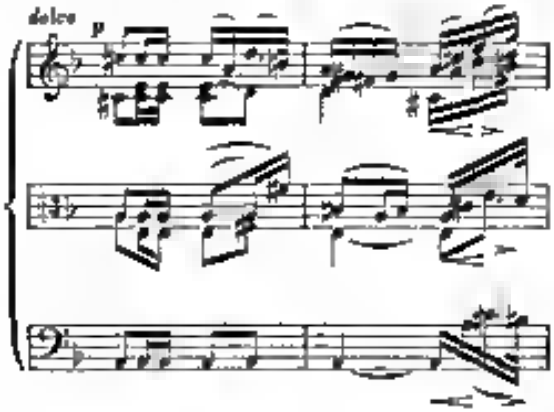
Nachdem im zweiten Satze unser Inneres von dem Wechsel stürmer Schmerzen und heiterer Ueberraschungen spielend und neckend bewegt worden ist, tritt uns im dritten Satze *Adagio e lento D moll* der Schmerz im ernsten Gewande an. Dieser Satz ist in einem edlen und grossen Stile geschrieben. Er beginnt mit einer klagenden Melodie,

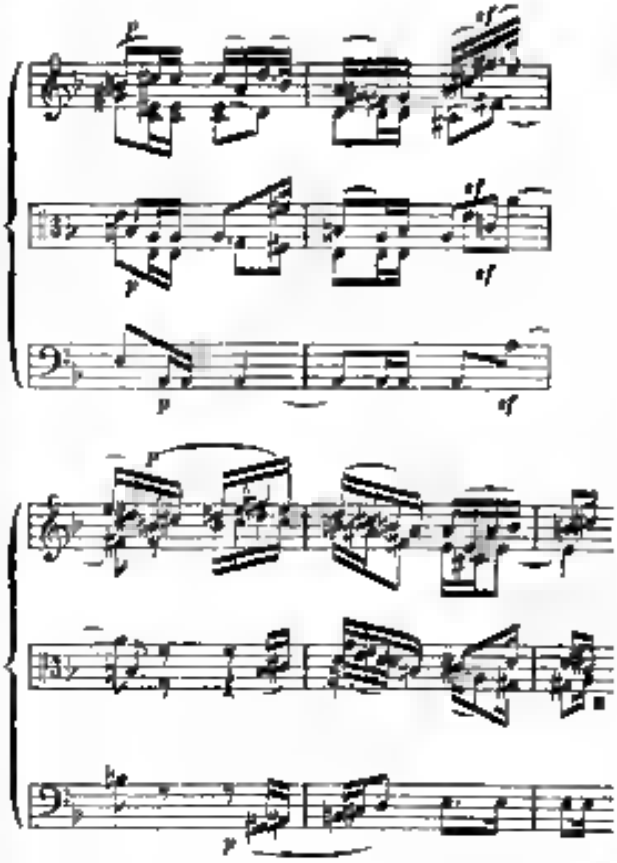


welche sich durch den ganzen Satz in den schönsten und wunderbarsten Verschlingungen hinzieht. Nach Aufstellung des Themas wird mit folgender Figur

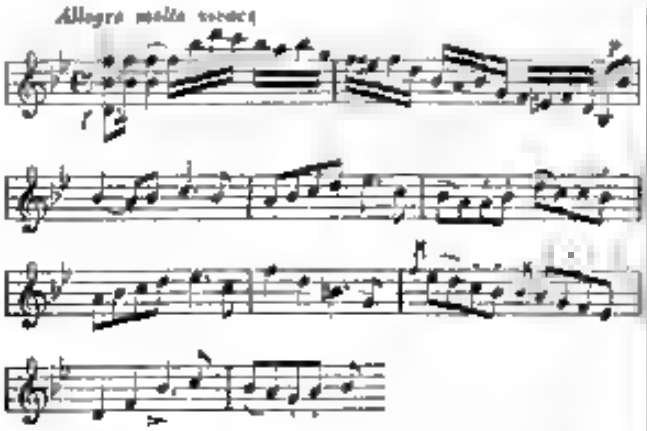


moducirt, bis ein neues freundliches Motiv in *A dur*, ein Sonnenblick der Erhebung in der Nacht des Schmerzes, erscheint. Es bildet zu seiner düstern Umgebung einen wohlthuenden Contrast und spricht sich folgendermassen aus:



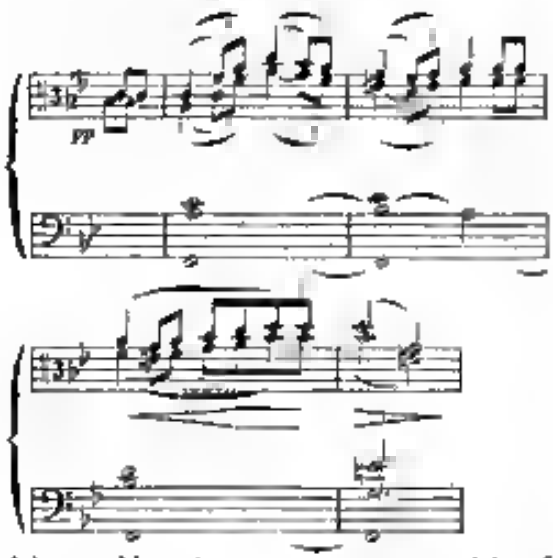


Durch diese tröstende Melodie verweilt sich lange, der Anfang des ersten Themas beginnt wieder mit seinen tiefen Klagen und führt uns in kurzen Modulationen auch der Hauptsatz zurück vermittelst einer Sextolenfigur, welche hier auftritt und welche der Componist in der 1. Violine gegen das von der 2. Violine und 1. Bratsche geführte Thema kräftig festhält. Dann erscheint im *Cello* die obige zweite Melodie in *D dur* und bei ihrem Schlusse beginnt die 1. Violine wieder das Hauptthema *pianissimo*, welches sich nun mit unwiderstehlicher Gewalt bis zum *fortissimo* unter Tremolo-Begleitung der andern Instrumente steigert. Der Effekt dieser Stelle ist gross! — überhaupt gehört dieser Satz zu dem Bedeutendsten, was Mendelssohn geschaffen hat. Zu der tiefen Empfindung der Reinheit der Seelenstimmung, welche die Melodien athmen, gesellt sich die vollendetste Technik in Behandlung der Themen, welche jedesmal neu auftritt. Wir kommen nun zum letzten Satze, *Allegro molto vivace* und bedauern ihn nicht mit den andern Sätzen in gleicher Reihe stellen zu können. Das Thema ist folgendes:



Aus diesem Thema ist beinahe der ganze Satz mit Meisterhand, d. h. im Technischen, gewoben, aber es fehlt etwas Unaussprechliches, das in den andern Sätzen reichlich vorhanden ist. Das Thema wird in seine einzelnen Theile zerlegt und diese vereinzelt und zusammen trefflich verarbeitet — aber es ist an manchen Stellen eben nur Arbeit. Das wenigstens ist unsere Ansicht von diesem Satze, die wir aber durchaus nicht als maassgebend für Alle aufstellen wollen.

Das zweite Thema:



welches wohl geeignet gewesen wäre, einige Lichtpunkte und blendende Schmelze in das Gewirre der vielen Sechszehntheilfiguren zu bringen, erscheint unbegreiflicher Weise nur ein einziges Mal ganz, und dann von dem Schlusse des Satzes eine wieder ein kurzer Theil desselben. Wer weiss, ob Mendelssohn diesen Satz hatte drucken lassen, ohne einige Aenderungen daran vorzunehmen! Doch lassen wir das und gestehen wir, dass hauptsächlich nur das Schlussstück, welchem die vorhergehenden Sätze in so reichem Maasse dienen, uns so ansprechend gegen den letzten gemacht hat.

Wir haben unsere Meinung über das Werk ausgesprochen, so gut als es sich nach zweimaligem Hören und Ansicht der Stimmen ohne Partitur thun lässt, und wenn wir auch glauben, dass es kaum nöthig sein wird, die Quintettspielen auf ein Werk des verewigten Meisters für sie erst aufmerksam zu machen, so wollen wir doch unsere Pflicht nicht versäumen, ihnen hiermit eines der schönsten und bedeutendsten Werke, die in dieser Gattung geschaffen worden sind, zu empfehlen. Wie wir hören, soll Mendelssohn es während seines Aufenthaltes in der Schweiz im letzten Sommer seines Lebens geschrieben haben. *D.*

II.

Leipziger Briefe.*)

(Letztes Abonnementsconcert — F. Mendelssohn's Oper „Loreley" — Bista, Cursi — Mad. Wartel — Beethoven's 9. Sinfonie.)

Wenn ich Ihnen auch nicht eine chronologische Folge von Berichten über unser Kunstleben mittheile, so werde ich doch Bedeutendes, das sich in demselben ereignet, nicht übergehen und so fühle ich mich auch jetzt durch ausnahmsweise Thätigkeit unserer Concert-Direction veranlasst, Ihnen etwas über den Schluss unserer Concertsaison zu sagen. Wir sahen dem zwanzigsten und letzten Abonnements-Concert mit höchster Spannung entgegen; der Andrang war so gross und die volle Zahl der Abonnenten durch Fremde so gesteigert, dass der Grad der physischen fast unerträglichen Hitze der Wärme der poetischen Begeisterung die Wage hielt.

Ich wende mich zugleich zu der anziehendsten Nummer des ersten Theils, zu der Aufführung von dem Finale des ersten Akts der vorallendeten Oper „Loreley" von F. Mendelssohn-Bartholdy, gedichtet von E. Geibel. Es wird Sie gewiss interessiren, wenigstens aus einem Bruchstück zu sehen, wie der Dichter die Rheinsage von Loreleyfelsen dramatisch gestaltet hat; ja ich möchte fast sagen, Sie können aus dem Text ahnen, wie

*) Wir schliessen diese Mittheilung unseres geschätzten Herr. Correspondenten hier an, weil sie ebenfalls hauptsächlich ein meisterhaftes Werk Mendelssohn's betrifft.
D. Red.

Digitized by Google

Mendelssohn's Musik ihn vorgefertigt haben mag — aber auch nur entfernt ahnen, denn die hinreissende Schönheit derselben übertrifft jede Vorstellung.

Leonore, die Pflegetochter eines Schiffers zu Bacharach, soll an der Spitze ihrer Gespielinnen bei der Vermählung des Pfalzgrafen vom Rhein das fürstliche Paar beglückwünschen. Sie erkennt im Pfalzgrafen den eignen Geliebten, der ihr ein Jäger Treue geschworen. In Verzweiflung irrt die Betrogene in der Nacht am Ufer des Rheins umher, dies ist der Moment, wo das Finale beginnt. Die Luft- und Wassergeister erscheinen im Chor.

Sopr. u. Alt. Wohin, woher, am dunkeln Rhein? —
Vom Bischofsitz, vom Wolkenstein!
Und Ihr, woher? — vom Bodensee.
Wir sind noch kühl vom Gletscherschnee.
Wollen uns wärmen
In lustigen Schwärmen
Im üppigen Lauf.
Da dort unten wachen wir auf.
Rheingeschlecht! Herauf! herauf!

Ten. u. Bass. In der Strömen Fluthentstehen
Ruhen wir an krystallnen Tischen.

Sopr. u. Alt. Auf! auf! laßt Ein Steuder ziehen!

Ten. u. Bass. Bis der Abend hat zum Friedlein,
Fels muß dennoch Fluth muß ziehn.

Sopr. u. Alt. Rheingeschlecht! Herauf, herauf!

Allgemeiner Chor.

Auf feuchten Flügeln
Ziehn wir daher,
Brausen auf, brausen ab
Unter Land und Meer,
Da reissen Ein Segel, die Eichen zerhauen,
Denn der Wind und der Sturm sind wilde Gesellen.
In Strömen Tiefen,
In funkelnder Pracht,
Bei dem blutigen Hort
Wir halten die Wacht.
Wir locken dem Schiffer mit Saitenspiel
Und ziehen in den Wirbel das barstende Kiel.
Doch bei Nacht, doch bei Nacht, ohne Mond, ohne Stern,
Da führen mitternacht den Reigen wir gern.
Wie sausen die Lüfte, wie sprudelt die Gluth,
Wenn Wolk' und Wind und Welle sich mischt!
Horch! wie nahet ein Menschenkind,
Dem vom Auge die Thräne quillt?

Leonore tritt auf — die Luft- und Wassergeister verbergen sich, um sie zu belauschen. Sie spricht ihre Verzweiflung aus, und auf den Ruf

Wer schafft Rache?
Wer schafft Vergeltung
Meiner Qual?

entwortet der unsichtbare Geisterchor mit derselben schauerlichen Frage:

Wer schafft Rache
Wer schafft Vergeltung?

Leonore klagt den Himmel an:

Wo ist die Gerechtigkeit droben,
Von der man sagen
Dass sie mit ehernem Wage
Wäge die Schuld?
Ich hab' ihr Wandeln
Nicht vernommen
Noch ihre Blitze gesehn
Unter dem schuldigen Haupt!
Wo ist die Gerechtigkeit droben?

Chor.

Wo ist die Gerechtigkeit droben?

Leonore.

Ich rufe Euch ihr Kräfte der Tiefe,
Euch, ihr düstern Gewalten,
In Fels und Wasser
In Luft und Wind! u. s. w.

Chor.

Du hast gerufen,
Wir kommen aus Fels und Wasser,
Aus Luft und Wind.
Rede! Was ist Dein Begehr?

Leonore.

Vergeltung! Rache! An ihm,
An seinem Geschlecht!
Mögen es fühlen
Den Hohn der Liebe,
Das Schmerzen Feuer,
Die Qual des Herzens,
Das sich verzehrt.

Chor.

Rache schaffen wir Dir.

Leonore.

Geht mir Schlummer, Meeres verschlingende!
Geht mir die Stürme, eilet zum Verderben!
Geht mir tödtlich Liebesgewalt!

Die Geister sagen es ihr zu. Sie fragt um welchen Preis?

Chor.

Sollst Dein Herz zum Lohn uns geben,
Sollst uns opfern Deine Liebe!

Leonore.

Soll Euch opfern meine Liebe!

Chor.

Drum der Rheines sollst Du werden,
Drum des Rheins in Feierschlaf.

Leonore.

Es sei! Es sei!
Wie ich den Schleier hier zerreisse,
So sei zerrissen meine Liebe!
Flattre sie hin in den Lüften!
Dem Wind, dem Sturm
Vermach ich sie.
Mein Herz versteine,
Wie dieser Felsen
Fühllos starrend!
Dir, o Strom,
Verlob ich mich an.
Wenn sich das Weib
Der Rache entsendet,
Bin ich Dein und gehöre Dir an!

Chor.

Wie Du den Schleier hier zerrissen,
So sei zerrissen Deine Liebe,
Flattre sie hin in den Lüften!

Leonore.

Nimm hin zum Pfande,
Nimm hin den Brautring
Dir, o Strom,
Scheidender, kühner
Zum Preis der Vergeltung
Verlob ich mich an.

Chor.

Heil der mächtigen Siegliebe!
Heil der Schönheit verderblichem!
Rache geloben wir Dir!

Was meinen Sie zu diesem Text? daraus lässt sich etwas machen, nicht wahr? Mendelssohns Musik dazu ist hinreissend schön — dramatisch, schauerlich, melodisch, durchweg edel, selbst in der Anwendung des dröhnenden Schalls der grossen Trommel. Der Eindruck war elektrisch, ein vollständiger, überwältigender Sieg des Schönen. Selbst einige Verferbter einer neuen Richtung in der Kunst, die die Mendelssohn'sche Schöpfungen für veraltetes Zopf oder für abstract erklären, ihn vom Geistesschwung der Zeit schon überflügelt wissen wollen und ihn auf den „überwundenen Standpunkt" verweisen, selbst diese wurden zu enthusiastischem Applaus hingerissen. Welch ein Schmerz, dass dies Werk nur ein Bruchstück ist und auch wohl auf immer bleiben wird, denn wer will es ergänzen? Wenn es denn von der Bühne herab uns schwerlich jemals entzücken wird, so wird es sicher im Concertsaal bei seinem gediegenen Werth und der bezaubernden Innigkeit seine grosse Wirkung nie verfehlen, besonders wenn ihm eine so treffliche Aufführung wie hier zu Theil wird (Leonore: Frl. Meyer, der Chor: die Mitglieder der Singakademie, der Thomaner-Chor und die besten Schüler des Conservatoriums). — Noch ist es Manuscript, ohne Zweifel wird es aber auch eine Zierde des gedruckten Nachlasses des unsterblichen Tondichters werden.

Das Concert war übrigens überhaupt ein reich ausgestattetes. Schon gleich durch die allerliebste Ouverture zu den Abencerragen eine Cherubini, gar fein ausgeführt, wurden die Zuhörer aufs freundlichste gestimmt, um später das Meer eines Tones zu erfassen. Recitativ und Arie aus der Oper „der Corsar" von J. Rietz wurde von Frl. Meyer mit dem tiefen Ausdruck und der reinen Schule gesungen, die wir an ihr gewohnt sind. Die Composition ist edel und harmonisch gediegen, jedoch als Tonwerk nicht so umfassend, wie eine Concertarie, noch so schnell treffend wie das Lied, weswegen die Arie besser in den Rahmen der Oper passt. — Webers Concertstück, von Mad. Wartel aus Paris vorgetragen, wurde beifällig aufgenommen. Spiel und Toilette waren zierlich und elegant, aber statt der Energie Affectation. Wir hatten — oder wir sahen vielmehr — wie Mad. Wartel im Ensemble des Marsches, den das volle Orchester spielt, den Effekt durch Octaven mit beiden Händen verstärken wollte, ein Unternehmen, welches an die berühmte Sculptur erinnert, wo Ariador den gezähmten Leopardes reitet. Dergleichen gehört zu den Zeichen unseres verhaunenden Zeitalters, so wie z. B. auch A. Henselt mehrere Klavierstücke von C. M. v. Weber als neue effectuirt (?!) herausgab.

Der zweite Theil gab Beethovens neunte Sinfonie. Sie ergriff die Hörer mit dem Sturme der Leidenschaft. Allen Schwierigkeiten der Ausführung wurde mit Kampfeslust Trotz geboten, der Sieg war glorreich, und „Freude, schöner Götterfunken" erglühte in Aller Herzen.

So schlosse eine Saison, die in Vielen den Wunsch einer Zugabe erregte und ihn auch laut werden liess; es wird von Umständen abhängen, ob die Direction der Concerte ihn befriedigen kann. Nur noch Einem Genuss sehen wir in wenigen Tagen im Gewandhause entgegen, der leisten Quartett-Unterhaltung. Nebst bekannten klassischen Werken sollen einige aus F. Mendelssohns Nachlass gegeben werden, und Prof. Moscheles ist dringend ersucht

wurden, seine neue Sonate für Pianoforte und Violoncell mit Capellmeister Rietz vorzutragen.

Auch unsere Theater-Direction wird dem verewigten Mendelssohn eine Huldigung darbringen: sie bereitet die Aufführung von Mendelssohns Liederspiel „Die Heimkehr aus der Fremde" vor, dem die Operette „Abentheuer Karls II.", Musik von Haven, angereiht werden soll.

Leipzig den 2. April. △.

Pariser Briefe.

Den 29 März.

Wer in den Monaten Februar und März über alle Erscheinungen in Paris auf dem Gebiete der musikalischen Kunst berichten sollte, der müsste erstens einmal gerechte Indexe zu ihm haben und dann auch ebenso oft spielen können oft zu drei vier Theilen, um wenigstens mit einem halben Ohr überall zugegen zu sein. Freilich geht es noch am Mittel, den Forderungen zu einem Generalberichterstatter zu genügen. Herr Blanchard de Bellet überall täglich zehn Meuten hing, er wird genehm, er führt zwei Worte mit diesem oder jenem, dann eilst er sich wieder zu den Wagen — sein Agent aber bleibt im Concertsaal. Du begreifst warum Dein Correspondent diese Industrie zum Einrichtung nicht verbedeutsam kann. Du musst Dich also mit einer Uebersicht begnügen, in der jedoch nicht wesentliches fehlen soll, somit nichts von die Lerm unser deutschen Musik-Zeitung interessiren kann.

Am Februar eröffnete Alard die Quartett-Unterhaltungen wieder, die er im Verein mit dem Violoncellisten Franchomme und andern Künstlern jährlich in hier neue Saal der Conservatoire geb. dieses Mal in Saal Sax. Es sind sehr besuchte Matinées — es gehört zum Ton dahin zu gehen — Haydn, Mozart und Beethoven, auch Mendelssohn werden gespielt, weniger Spohr und Andere. Das regelmässigen Concerte der Vereine dauerten fort. In der *Ste. Cecile* hörten wir Mozarts *C dur*-Sinfonie und Beethovens Pastorale für Clarier Orchester und Chor, mit einer ganz eigenthümlichen Unterbrechung des Textes. In im 3. Concert gab eine der tüchtige und für die deutsche Kunst sehr thätige Dirigent Seghers sogar den „Elegischen Gesang" von Beethoven, den sich selbst zu Deutschland nirgends öffentlich gehört habe, die Uebersetzung von *Maurice Sanger* ist nicht übel. Ausserdem brachte uns dasselbe Concert die 4. Sinfonie *(B dur)* und die Egmont-Ouverture von Beethoven und Webers Ouverture zur Preciosa. Der Eingangs Chorus war dem Publikum zu hoch, die wunderbare Vermählung der Stimmen mit den Klängen der Instrumente rief die undeutsche Aussprache eines Kritikers (wahrscheinlich eines Agenten) hervor, dass hier für die Stimmen auf Instrumentalwerke geschrieben sei! — In der zweiten Matinée von Alard hat F. Hiller gespielt, ich konnte derselben leider nicht beiwohnen, war mir ja so zu mehr leid thut, da bei allen Kunstfreunden nur Ein Stimme über seinen meisterhaften Vortrag der Beethovenschen *D dur*-Trio und seiner eigenen „Etüden für Pianoforte und Violine" herrscht, deren Composition auch sehr gerühmt wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

**Cöln. Mittwoch den 5. gab der Männergesang-Verein unter Leitung der Königl. Musikdirektors Weber im grossen Casinosaale sein 3. Concert. Das Programm bot eine reiche Auswahl von Musikstücken und wird nur Männerquartette, wie dieser grösstentheils in den beiden ersten Concerten der Fall gewesen. — Der Männerchor „Sei nur gnädig" von B. Klein, die „Capelle" und „Nachtgesang" von Kreutzer, dann das neueste Quartett (dem Männergesang-Verein hier gewidmet) „Trinklied" von Kücken, wurden auf eine vollendete Art und Weise vorgetragen. Mit besonderem Vergnügen hörten wir „Weine nicht" als Tenor-Solo mit Frauenstimmen aus unserm wackern Musikdirektor Weber, dasselbe zeichnet sich durch seine schönen Melodien und Originalität aus. Herr Fölz sang dasselbe ganz vorzüglich. Herr Concertmeister Hartmann spielte das 5. Concert von de Beriot und bewies abermals wie sehr ihm der Name einer tüchtigen Künstlers gebührt; wir hörten aber, wiederum gesagt, ein klassisches deutsches Musikstück vorgetragen, welcher dem herrlichen Spiel des Herrn Hartmann mehr zusagt und dem wir nur hoffen nicht irren, bewies der Vortrag der Beethovenschen Sonate in *f* im Vereine mit Herrn Capellmeister Hiller. Im weiten Kreise wirkte der Sing Akademie mit, ein ziemlich zahlreicher Verein, welcher reiche herrliche und frische Stimmen aufzuweisen hat. Die Mendelssohn'sche Glaube Rudolphi Jagdlied Frühjahrslied der Glücklichen wie die Hymne desselben Componisten machten durch ihren höchst correkten Vortrag einen ausserordentlichen Wirkung, die Sopran-Solo zu der Hymne wurden von einer Eleonore mit vielem Ausdrucke und schöner wenn auch nicht sehr starken Stimme gesungen. — Herr Capellmeister Hiller gleitete durch seine freie Fantasie, in welcher er das Jagdlied von Mendelssohn meisterhaft dearbeitete. Möchte die zurückkehrende Eitelkeit des Publikum und der mitwirkenden Damen und Herren dem verehrten Meister Hiller ungeteilt als Ehre erscheinen, mit möglichst oft durch sein Spiel zu erfreuen.

*Cöln. Letzten Samstag hörten wir in der musikalischen Gesellschaft den Flötisten Johannes aus Mörsen, seit 12 Mitglied des Orchesters in Gent. Derselbe trug Variationen über ein Russisches Lied von Heinemeyer mit vieler Fertigkeit vor. An demselben Abend wurden Ungarische Lieder für Orchester und ein Melodram für Männerchor und Orchester von dem ungarischen Componisten Bartay aufgeführt. Ein Component dirigirte selbst.

Saarlouis. In jüngster Zeit hat sich hier ein Orchester-Verein von 32 Personen gebildet und am 30. März die Eroica-Sinfonie von Beethoven mit reiner Präzision aufgeführt. Binnen kurzer Zeit folgen die 4. Sinfonie von Beethoven und die 4. von Mendelssohn. Den thätigsten Bemühungen des Herrn W. Kranzoldt verdanken wir es, dass unsere neuaufblühende Stadt um einen Verein reicher geworden ist, dem wir das beste Gedeihen wünschen.

Bonn, 9. April. Gestern gab Herr Rud. Gleichauf hier Concert unter Mitwirkung der Herren Brunetti, (Pianoforte) und Joh. Wenigmann (Violoncello) von hier und der Frau Veith und des Herrn E. Kaub von Köln. Von dem grossen Trio von Mendelssohn Op. 66 gefiel besonders das Scherzo sowohl in Composition als Vortrag. Herr Gleichauf spielte das Air varié Nr. 9 von de Beriot, die Adagio von Vieuxtemps und eine Fantasie von de Beriot; wenn in den Bereiterkeiten Stärken die Bravour verdiente Anerkennung fand, so gewann der junge Künstler doch vorzüglich durch den solidern gelungenen Ton und den ausdrucksvollen Vortrag des Adagio den lebhaftesten Beifall. Frl. Veith sang die Arie „Nun beut die Flur" aus der Schöpfung, und mit Herrn Koch das Duett aus Jessonda „Schönes Mädchen", welches besonders beifällig aufgenommen wurde. Herr Koch übertrug sich selbst an diesem Abend sowohl in dem Duett als in einer Schubertschen Liedern ihm zum Vortrag einen wahren Zauber auf die Zuhörer aus. Er sang aber auch so recht von amore und mit so zarter Nüancirung des Tons, wie wir ihn selten gehört haben. Herr Joh. Wenigmann trug ein Violoncellsolo von Romberg vor; er hat einen schönen Ton, eifriges Studium und öfterm öffentliches Auftreten werden ihm dar noch mangelnde Aplomb, eine kräftigere Bogenführung und eine grössere Dreistigkeit im Angriff der Passagen geben, die er in technischer Hinsicht bereits genügend überwindet.

*** **Würzburg**, 6. April. Unsere Theater-Saison geht zu Ende. Herr Direktor Engelken hat alles aufgeboten, um den Ansprüchen des Publikums zu genügen. Das Opern-Repertoire war folgendes: Aubber's Stumme (1 Mal), Bellini Zigeunerin (2), Bellini Norma (3), Nachtwandlerin (2), Boieldieu weisse Frau (2), Donizetti Lucia (2), Regimentstochter (2), Belcarr (2), Lustrem Bergin (1), Liebestrank (1), Flotow Stradella (1), Martha (5), Durald Zampa (2), Kreutzer Nachtlager (1), Lortzing Czar und Zimmermann (2), Undine (1), Mozart Don Juan (3), Zauberflöte (2), Meyerbeer Prophet (9), Hugenotten (3), Rossini Barbier (2), Verdi Nabucco (2), Ernani (2), Weber Oberon (5), Freischütz (2), Kreuzhof Andreas Hofer (2). — Es wurden also von 15 Componisten 30 verschiedene Opern und überhaupt 62 Opern-Vorstellungen gegeben. — Frau Therese Milanollo wird erwartet; über ihre Concerte werde ich seiner Zeit berichten.

Conradin Kreutzer hat eine romantische Oper: „Aurelia oder die Braut aus Bulgarien" hinterlassen. Text von E. Gollmick. Es heisst, die Darstellung derselben werde auf dem Hoftheater in Darmstadt vorbereitet.

Frankfurt a. M. Der Capellmeister Schindelmeisser hat uns verlassen und seine neue Stelle in Wiesbaden angetreten. In seinem Abschiedsconcert am 22. Febr. hörten wir von seiner Composition eine Sinfonie aus *B dur* und die Uebertragung der Beethoven'schen Sonate *pathétique* für Orchester.

Neue Pianoforte-Compositionen

im Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg.

Chwatal, H., op. 92, Pianoforte-Schule, Liefr. 1—4, 2½ Thlr.; op. 93, Tonfahrten, 12½ Sgr.; op. 65, Sonatine im Umfang von 5 Tönen, zu 4 Händen, op. 90, Tanzinsel, 8 leichte Tänze, 10 Sgr., op. 79, 96, 97. Potpourris aus Stradella, Martha, Prophet à 15 Sgr., op. 98, Leid und Freud in Tönen, 20 Sgr. **Gulde**, 4 Märsche über Kriegslieder aus 1813, 14, 15, 17½ Sgr. **Marschner**, op. 149, Denkst du daran? Eine Bull-Erinnerung am Pianoforte, 27½ Sgr. **Osmen**, op. 50, Klänge der Liebe, 8 Hefte à 10 Sgr.; op. 65, Kindertränme, Lief. 12, à 15 Sgr.; op. 80, Trois danses gracieuses, Op. 69, Fleurs d'Italie Nr. 1, 2, 3 à 10 Sgr. **Rillot**, op. 12, Instructive Sonate, 17½ Sgr. **Tanz- und Ballmusik**, je 20 beliebte Tänze à 1 Thlr. **Beethoven**, op. 4, 13, 8 Nr. 1—4, 20. **Haydn**, Quartette Nr. 1—4, Sinfonien Nr. 15—20 à 4ms. arr. v. Klage à 1—1½ Thlr.; Orgelmagazin, neues deutsches, Heft 1, 10 Sgr.

Den Herrn Componisten biete ich folgende Operntexte an:

1. Otto der Grosse.

Grosse historische Oper in 4 Akten.

2. Friedrich Wilhelm, der grosse Kurfürst.

Tragische Oper in 4 Akten.

3. Larley.

Romantische Oper in 4 Akten.

4. Frauenloh.

Romantische Oper in 3 Akten.

5. Klara Hebert.

Romant. Oper in 3 Akten.

6. Hans Wacht,

oder

Die Spanier vor Oggersheim.

Komische Oper in 3 Akten.

(Nach einer wahren Anekdote des 30jährigen Krieges.)

7. Gretry.

Komische Oper in 3 Akten.

(Mit Beibehaltung einer Melodie Gretry's.)

Hierauf Reflektirende wollen sich gefälligst, franco, an Herrn M. Schlaun in Cöln oder direkt an mich wenden.

Ernst Pasqué,

Sänger am Grossherzogl. Hoftheater zu Darmstadt.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schlaun zu haben.

Verantwortlicher Redacteur: Paul L. Bischoff. Verlag von M. Schlaun. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler & Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 42. Cöln, den 19. April 1851. I. Jahrg.

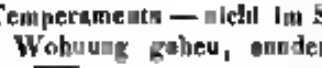
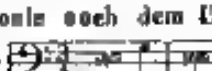
Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schloss in Cöln erbeten.

Die Tonkunst für Alle.

I.

Ohne weit ausgeführte Parallelen zwischen Kunst und Leben, musikalischer und politischer Entwickelung vorauszuschicken und damit den Beweis zu führen, dass die Erzeugnisse auch der Tonkunst für Alle vorhanden, Alle zum Genusse derselben berechtigt und berufen sind, sei zunächst auf den Gegenstand selbst eingegangen und hierzu der Thatsache besonders gedacht, dass die Erzeugnisse dieser Kunst eine immer regere und allgemeinere Theilnahme finden. Jedenfalls muss es ein Fortschritt genannt werden, wenn die bedeutendsten Werke der Tonkunst den gleichzeitigen Eindruck auf der Kunstverständigen wie auf den Laien nicht verfehlen. Diese Erscheinung beweist, dass der Künstler herabgestiegen ist von den Höhen der „künstlichen" Kunst, dass nicht auf ein besonderes Kunstverständniss des Zuhörers, er nur noch auf die rein musikalische Wirkung seines Kunstwerkes baut, dass er also die Bestimmung stets vor Augen hat, welche die Natur selbst der Tonkunst angewiesen, es wie die unverdunkelliche Empfänglichkeit des menschlichen Gemüthes, auf das sie wirken will und soll; dass wohl wird die kunstverständige Menschheit stets Ohren, Herzen, Empfänglichkeit für die Einwirkung durch den Ton und gewisse natürliche Massstäbe für die Elemente der Tonkunst, sie eher spezielle Kenntnisse in der Harmonielehre oder dem Contrapunkte zum Genusse eines Tonwerkes mitbringen. Haydn, Mozart, Beethoven ist es und zwar Beethoven allein, der durch seine Sinfonien, diese herrlichen Pulsaden der Haydn-Mozart'scher Instrumentalmusik, den Weg zu einer „Tonkunst für Alle" gebahnt hat.

Wirkt die Tonkunst nur auf das Gemüth und auf dieses nur durch das Ohr, so ist eine Einwirkung in bestimmter Weise auf den ersteren gar nicht denkbar ohne eine ähnliche auf das letztere. Man sagt ein Tonwerk müsse mehre Male gehört werden, ehe man es seinem Verständnisse gelangen könne. Das ist ganz gewiss wahr, namentlich in Bezug auf diejenigen Zuhörer, welche mehr davon verstehen wollen, als sie eigentlich verstehen sollen, und doch auch nicht genug, um wie der wahrhaft Kunstverständige über Nebendinge die Hauptsache nicht aus den Augen zu verlieren, wahr für Solche, welche sich der Einwirkung eines Tonwerkes nicht hingegeben vermögen, ohne es B. den Melodien nachzusprechen, die Melodien zu verfügen, er Tabl und Eintheilung zu denken oder gar etwa Begeisterung zu beobachten. Die undankbarste und zugleich unfruchtbarste Bemühung würde es sein, wollte man die grosse Anzahl der Laien ebenfalls auf diesen besonderswerthen Standpunkt zu bringen suchen. Alterdings aber vestangt ein jeder Zuhörer in einem Tonwerke einen sinnlichen Anhalt, ohne welchen namentlich eine Erinnerung an dasselbe geradezu unmöglich ist, ohne welchen auch der Wunsch gar nicht in ihm entstehen kann, es wieder zu hören; diejenigen Hellhörenden aber, welche einen solchen Anhalt in melodischer Folge, Takteintheilungen oder gar Bogenstrichen finden mögen, bilden dann doch, Gott sei Dank, die angenehme Minderzahl. Nun frage man einen Laien nach dem Anhören eines Sinfoniesatzes z. B. von Mozart, was es denn eigentlich gehört habe? und er wird keine andere Antwort zu geben vermögen, als etwa: eine Menge Töne miteinander und aufeinander, die ich jedoch in keiner Weise näher zu bestimmen im

Stande bin und von denen mir daher eine specielle einzelne Erinnerung nicht geblieben ist. Man frage ihn jedoch das Nämliche nach dem Anhören des 1. Satzes der *C moll*-Sinfonie von Beethoven und er wird wenn nicht singen, so doch den Rhythmus dieses Motives mit dem Finger nun auf den Rücken klopfen, es wird nach dem Anhören des 1. Satzes der *A dur* Sinfonie — ist er einiger maassen lebhaften Temperaments — nicht im Schritt nach seiner stillen Wohnung gehen, sondern im Rhythmus der Figur einer fröhliche Menschen hüpfen, es wird nach dem Anhören des 1. Satzes der heroischen Sinfonie nach dem Unmusikalischen der melodische Gang  in den Ohren summen, keinem Zuhörer die rhythmischen Motive 2/4 (*Fdur*-Sinfonie, 2. Satz) und 3/4 (9. Sinfonie, Scherzo), sowie die harmonischen Klänge 3/4  (9. Sinfonie, 1. Satz) und 3/4 (*Fdur* Sinfonie, Finale) wieder aus dem Gedächtnisse wollen.

Diese Andeutungen führen ganz von selbst auf die bei Untersuchung der Verdienste Beethoven's um eine „Tonkunst für Alle" zuerst aufzuwerfende Frage: wie muss eine Musik für Alle beschaffen sein? — Bei Beantwortung dieser Frage kann von dem, was Kunstverständige von einem Tonwerke verlangen, als von etwas hinlänglich Bekanntem gänzlich abgesehen werden und wird daher nur in Betracht zu ziehen sein, welche Eigenschaften vor Allem der Laie fordert. Aber auch der Inhalt braucht als etwas sich von selbst Verstehendes und durch die Beschaffenheit der Kunstmittel und der Menschennatur in bestimmte Grenzen Gewiesenes nicht weiter untersucht zu werden, so dass nun nur die Verwendung der Kunstmittel zur Erreichung des bestimmten Zweckes bei Allen — gewissermaassen die Verständigung des Instrumentalcomponisten mit dem unmusikalischen Zuhörer — in Frage kommt.

Wenn hiermit der enge Gesichtskreis wohl hinreichend angedeutet ist, von welchem aus die erschöpfende Beantwortung der obigen Frage versucht werden soll, so drängt sich zugleich eine Antwort dem Frager auf, welche dasjenige umfasst, was als Hauptforderung gelten muss, die Alle zu ein Tonstück machen, und diese Antwort ist: Wohlklang, absoluter Wohlklang. Wohlklingend muss eine Musik vor Allem sein. Der Eindruck eines Tonstücks auf den Zuhörer kann ein anderer, als ein wohlthuender, überhaupt nicht sein wollen oder sollen; wenigstens bedenkt der Zuhörer sich selten für neugierige Eindrücke. Da nun aber das Ohr den Eindruck der Musik auf die Seele vermittelt, so ist ein wohlthuender Eindruck auf das Gemüth nicht denkbar ohne einen solchen auf das Ohr, und daher muss allerdings zunächst das Ohr „ergötzet" werden. Dies wird rücksichtlich der einzelnen Elemente der Tonkunst geschehen durch die vortheilhafteste Verwendung der Klangwerkzeuge und das Vorwalten einer wohlthuenden Tonlage, sodann aber zunächst durch eine schöne d. h. absolut wohlklingende Harmonie, einen Schritt weiter jedoch durch Natürlichkeit der Tonfolge und der Bewegung. Melodischen Gang und rhythmische Bewegung aber erkennt der Zuhörer nur dann als natürlich an, wenn er sie gewissermaassen in sich vorfindet und dies, wenn er in sich oder in der Natur vorfindet, ist in Bezug auf Rhythmus das Maass von 2 und dessen direkte Vermehrung 4 und 8, sowie das hiervon abgeleitete Maass von 3 und dessen reine und gemischte Vermehrung: 6, 9 und 12. In Bezug auf Melodie die durch die Naturharmonie gegebenen Töne, deren Benutzung in Aufeinanderfolge oder Zusammenklang den feststellt, was wir bekanntlich „Tonart" nennen.

Ein weiterer Schritt jedoch, ein Blick auf die nächsten grösseren Verhältnisse lässt zugleich die Forderung einer zweiten Eigenschaft, welche gleichwohl von der Haupteigenschaft des Wohlklangs hervorgeht, als unerlässlich erscheinen, wir wollen sie Gleichklang nennen, d. h. das Fortklingen von etwas Gleichem wenigstens auf eine gewisse Dauer — auf eine Dauer, die es dem Ohre möglich macht, der Einwirkung eines besonderen Wohlklangs sich bewusst zu werden. Es wird diese zweite Forderung bedingt durch die Natur der Kunstmittel und die Beschaffenheit des menschlichen Gemüths. Die Tonkunst wirkt nach und nach, und wie sie sagen, was sie zur Deutlichkeit, zum bewussten Verständnisse bringen will, das ist mit einem Male noch nicht hinreichend gesagt, und das Gemüth nimmt einen bestimmten Eindruck von dem, was nur vorüberfliegt, ebenfalls nicht auf. Hiernach kann die Musik nur durch Tonbilder von längerer Dauer wirken, welche entweder als selbstständige kleine Tonstücke oder als Hauptbilder grösserer Tonsätze

auftreten, die aber nur hervorzuheben sind durch gleichmässige Mittel, namentlich melodische und rhythmische. Es ist hiermit die Nothwendigkeit der längeren Ausführung eines melodischen Motives, der Beibehaltung einer rhythmischen Hauptbewegung angedeutet. Dass aber die Forderung des Gleichklanges aus dem Grundsatze des Wohlklanges sich ergiebt, erhellt daraus, dass eine bunte Aufeinanderfolge verschiedenartiger Bewegungen oder melodischer Windungen erfahrungsmässig weder dem Ohre noch dem Gemüthe wohlthut, zur Anregung aber auch einer bestimmten Richtung hin am Allerwenigsten geschieht ist, sondern entweder gar keinen oder einen widerlichen Eindruck hinterlässt. Das Gemüth braucht Zeit, ehe es einem bestimmten Eindrucke, zu dem es überdies hier nur allmälig geführt werden kann, mit Bewusstsein sich hingiebt; folglich muss das Ohr auf längere Zeit in einer und derselben Weise beschäftigt werden.

Aus dem Gleichklange aber, der nothwendigen Folge des Wohlklangs, ergiebt sich eine dritte Forderung: die Steigerung, d. h. eine derartige Mannigfaltigkeit des Gleichklanges, welche die Einheit desselben nicht stört, sondern zu erhöhtem Eindruck bringt. Diese Forderung wird allein durch die Natur des menschlichen Gemüthes bedingt, denn wenn eine Aufeinanderfolge vielen Verschiedenartigen im besten Falle gar keine Wirkung auf dasselbe macht, so wird die zwiefache Forderung Einen und Desselben in der mannichfachen Art und Weise nur Ueberdruss und Langweile erzeugen. Dieser lähmenden Wirkung des Gleichklanges kann nur vorgebeugt werden durch Vorführung desselben in immer neuer Weise, d. i. durch Steigerung des Gleichklanges.

Hiermit sind die Grundideen einer „Tonkunst für Alle" gezogen. Wer ohne Vorbildung für das specifisch Musikalische von einem Werke der Tonkunst einen in der Natur der Sache begründeten bestimmten Eindruck durch das Ohr auf das Gemüth mit Recht erwartet und verlangt, wird, wenn er im Allgemeinen auch nur bei der Hauptforderung des Wohlklanges stehen bleibt, im Besonderen nothwendig noch bis zu den Folgen (oder auch Ursachen) dieses Wohlklanges, nämlich zu der Forderung des Gleichklanges und der Steigerung heraufzugehen haben. Im Grunde fallen diese Forderungen allerdings mit dem bekannten „Mannigfaltigkeit in der Einheit" zusammen, und wenn als Hauptforderung für die Tonkunst der Wohlklang so hervorhebt ist, so wird der Grundsatz in Bezug darauf heissen: Einheit des Wohlklanges bei möglichster Mannigfaltigkeit, nämlich: Gleichklang des Wohlklanges bei möglichster Steigerung des Gleichklanges. Der hier beliebte Weg der Entwickelung der nothwendigen Forderungen an eine Musik entspricht dem Gange der Forschung, auf welchem aus den Sinfonieen Beethoven's eben diese Forderungen gewonnen worden sind. Was es in den Werken seiner unmittelbaren Vorgänger vorgefunden hat, war der Wohlklang allein, nämlich der Wohlklang ohne seine vollen Consequenzen. Von diesem Wohlklange wird hier um so mehr nur ganz im Allgemeinen zu sprechen sein, als wohl die Musik Beethoven's, nicht aber die Musik Haydn's und Mozart's noch Geheimnissen für uns enthält.

Beethoven fand den Wohlklang im engern Sinne vor in den Sinfonieen Hayda's und Mozarts, nämlich eine schöne und klar ausgesprochene, dabei sich gar zu häufig verbindende Harmonie, sowie im Allgemeinen die Herrschaft einer natürlichen Melodie und einer gleichartigen Hauptbewegung, im Besondern hin und wieder auch Spuren des Gleichklanges, nämlich die kurze Ausführung eines melodisch rhythmischen Motives, weil öfter jedoch nicht der Tonbilder nur Tonbinnen, eine jede für sich von grosser Schönheit, aber in ziemlich bunter, ja planloser Abwechselung mit den übrigen, von einer Steigerung im Grossen wie im Kleinen dagegen kaum erkennbare Spuren. Daher sind es die Consequenzen des Wohlklanges, der Gleichklang und namentlich die durch Vermehrung dieses Gleichklanges nothwendig werdende Steigerung, durch deren Anwendung nach jeder einzelnen Seite hin Beethoven den Fortschritt in der Tonkunst gefördert hat, wie sich dies aus dem Folgenden näher ergeben wird.

p 337 *CFWU.*

Der Dämon der Nacht.

Oper in 2 Akten von Bayard, Musik von Rosenhain.

Der Pianist Rosenhain aus Frankfort hat es vorgezogen, seine Erstlingsarbeit im Opernfach seinem Vaterlande nicht zuerst zu bieten zu gehen, sondern sie, wie Meyerbeer, erst dann über den Rhein zu senden, wenn sie die Strahlenkrone der Pariser Gloria als sichern Eingangspass mitbringen kann. Nun ist zwar Herr Rosenhain kein Meyerbeer und seine Oper wird auch diesseits und jenseits des grünen Stromes die Fadure und die Gemüther nicht so in Bewegung setzen, wie der Prophet, allein er hat es doch durchgesetzt, dass seine zweiaktige Oper, das Werk eines Deutschen, am 17 März in der *Academie nationale de Mu-*

sique der Franzosen, d. h. im grossen Opernhause zu Paris, gegeben worden ist, und das will etwas sagen. Wer da weiss, was Alles dazu gehört, um hier ein Concert zu Stande zu bringen, ja nur in einem Concert zu spielen, der wird vor dem kühnen Gedanken, eine Oper in Prosa zur Aufführung zu bringen, wahrhaft erbeben. Rosenhaftes Beherrschkeit, ein wohlbegründeter Ruf, und — ich weiss nicht, was noch weiter, haben über ihr Hindernisse gesiegt, und wenn er auch nicht ergrau drei Vaul, *mal*, *sei*, so kann er doch den Coeur'schen Lapidarstil in deutschen Paraphrase auf sich anwenden: „Ich bin vor Jahren hierher gekommen, habe mich gehörig umgesehen, und habe einen Fuss auf das Grundgestell der Bühnenkunst gesetzt."

Das Buch ist nach einem Vaudeville le *Dernier de la nuit* von E. Arago und Bayard, welches vor etwa fünfzehn Jahren gegeben wurde, von dem letzteren Mitverfasser für die Oper eingerichtet. Vom Dämonischen oder Geisterhaften *in natura* ist hier nicht die Rede, wohl aber *in effigie*, das heisst in der Fantasie einer jungen Mädchenne. Eine dritte grössere Rolle spielt das nicht französische Element, das Pikante, d. h. das Lüsterne. Die Scene ist am Hofe eines Dämonik, denn nur eine nordische Jungfrau glaubt an Geister, und in der Einsamkeit einer Gelegenheit auf die Jungfräulichkeit liegt schon das Pikante. Dafür sind wir hier auch im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, dessen Sittenzeuge werden nämlich Scenen am Hofe zu Kopenhagen einer Dazwischenkunft von Dämonen eingemischt. Die Geschichte beginnt mit einem merkwürdigen Erzeugniss: eine Hand drum hat ihren Gürtel verloren. Die Oberhofmeisterin und Dorgen der erzürnten Schaar der Hoffräulein (wieder ernsteilich gesagt, zu sehr hübschen Choren Veranlassung geben), eine Frau von Grammont — welch' ein interessant herrlicher Name für die Franzosen! — hält das *Corpus delicti*, den verrätherischen Gürtel, in der Hand, und — wahrscheinlich aus Eifersucht — zu allerlei verdächtiger Vermuthungen verleitet, stellt sie eine strenge Untersuchung an. Sie ergründet natürlich nichts, wie das gewöhnlich bei solchen Gelegenheiten an Höfen und in Prosinnerien der Fall ist. Aber ein die zwei erhöchten Fräulein, geschworene Feindinnen, allein sind, gesteht Mathilde der Edith mit Zittern und Zagen, dass sie ihr eheliches Unerhörtes sei, ein Dämon habe ihr den Gürtel entrissen. „Mein Gott! wie sah er denn aus?" — „Ach! ich konnte ihn ja nicht sehen, es war zu dunkel."

Une voix me disait: prends, c'est le lutin
Qui désire la mort pris de ta bien-aimée!
Je voulus crier mais essayer —
Sur mes lèvres je mis un peu...

Edith.

Bon, j'entre
Ce demon-là

Mathilde.

Le lendemain

Edith.

Ah! nous sommes au lendemain!

Was ist zu thun? Mathilde, deren Herz der riesenartige Damon schon früher durch seinen zeitenden Gang im Park, wiewohl unsichtbar, gewonnen hat, heirathet die Sache als ein *fait accompli* und schwört dem unbekannten Wesen ewige Treue.

Der junge König Friedrich will sie mit Edgard, einem reichen Officiere, erziehen, eifrig ein wärmerreicht, und da der König befiehlt, wirft sich ihm zu Füssen und ruft von „Ich bin vermählt!" Der Vorhang fällt.

Im zweiten Akt erscheint Mathilde beim Anbruch der Nacht, eine Lampe in der Hand, eine zweite Psyche, oder vielmehr eine dritte, wenn man die Giralda, wie billig, mitrechnet. Sie hofft, ihr Dämon kehre wieder und hat sich deshalb sehr vorsichtig mit Licht versehen. Da erhebt er mit Geisterschritt über die Bühne; sie wendet sich, ein Schrei fällt auf die Erscheinung — ein Schrei der Entsetzens entführt ihrer Lippen, die Lampe stürzt effektvoll zu Boden — „Gott!" ruft sie schluchzend aus, „wer hätte gedacht, dass er so alt wäre!" — Es war der ehemalige Gouverneur der Königs, der auf den Zehen nach dem Zimmer der Oberhofmeisterin schleicht — Er steht vor die arme Psyche und weint, wenn sie daran denkt, dass dieser Acker wiederkehren könnte! Doch still, die wohlbekannte Geisterstimme erklingt: „Und welche Gestalt würdest Du dann Dämon?" — „Die Züge des Königs!" erwiedert sie er neiv, wie schmerzhaft! Dies Wort lost der Zauber, der Dämon erscheint in Fleisch und Bein, er ist der König, der dem „Idol seiner Seele" die Hand zur Vermählung reicht. Er schliesst die Mesalliance und das ist die einzige Aehnlichkeit, die das Stück mit der neuen Geschichte Dinemarks hat. Uebrigens heirathet Edgard die Edith und ich kann nicht drüber sichen, dass der alte Gouverneur die alte Gouvernante nicht noch heimführt.

Und dazu eine derische Musik? Doch, und zwar eine Musik, die freilich noch keinen individuellen Charakter, keinen originellen eigenthümlicher

Still hat, aber den Geist deutscher Melodik athmet, wie er uns aus Weber's und Franz Schubert's Erzeugnissen anweht. Rosenhain hat die Handlung von der romantischen Seite aufgefasst, wie es denn auch wohl einem deutschen Dichter leicht gelingen sein würde, das Sujet ohne die französischen Frivolitäten zu einem lehrreichen Opernlexi zu bearbeiten. Aber bei den Franzosen muss das Extreme wirken; die Verleugnung der Herzen gänzlich ihnen nicht, wenn von geheimnissvoller Liebe die Rede ist. Doch ich will mit diesen Vorwürfen schweigen, denn ich denke ihm an Hrlbrle's Dramen! — Rosenhains Musik ist weniger dramatisch als lyrisch; ohne deshalb können wir die Ueberladung der Instrumentation nicht billigen, wiewohl sie allerdings kunstvoll und gut vertheilt ist, jedoch aber einzelne Musikstücke, wie z. B. der Gesang des Dämons, beweisen, dass der Componist durch zarte und bescheidene Instrumentirung trefflich zu wirken vermeint, je weniger sollte er auf sein Bild stellenweise so dicke Farben auftragen, dass der Eindruck des Ganzen, die Einheit der Gattung dadurch verloren geht. Die Ouverture ist sehr schön; im Andante derselben erklingt in den Violoncells der duftige Gesang des Dämons, eine Melodie, welche sich durch die ganze Oper zieht, und das Allegro ist auch ihr ein Thema der Oper, eine Ballade Mathildens im I. Akte „*Le mur a l'heure ou tout sommeille*" genannt. Die Vocalpartie ist gut behandelt, sowohl in den Einzelsätzen, als in den Ensembles und in den Chören. Die Scene wo der Gesang des Dämons im Prinzen verschiedene Stellen erklingt, ist reizend. Mathildens Ballade, ihr Duett mit Edith, und das Finale gefallen im ersten Akt am meisten; das Finale ist glänzend, aber zu reich instrumentirt. Das tüchtige, hebräergerechte Mosaik in der Form fehlt freilich auch. Im zweiten Akt macht ein Duo zwischen von Männern hinter der Scene (erhaben durch den Gesang von Dämonen) und von Fresnoy auf der Bühne (die Hoffnung) durch die Verbindung von trostlosenden Rhythmen und den ungeregelten Charakteren der Melodien eine lieblich Wirkung. Eine Arie Mathildens, eine Romanze des Königs „*Ombre du mystère*" und ein grosses Duett zwischen dem König und Mathilde sind nebst einem Finale der hervorragendsten Stücke des zweiten Aktes.

Die Oper erhielt einen ehrenvollen Erfolg und ist bis jetzt drei Mal wiederholt worden. Roger, Mad. Lebrun und Mademoiselle Neo trugen durch meisterhafte Gesang, Roger besonders auch durch seine Spiel, sehr viel zu der beifälligen Aufnahme bei. Ob sie sich auf dem Repertoire erhalten wird, muss die Zeit lehren.

B. P.

Pariser Briefe.

(Schluss. S. N. 41.)

Weil ich einmal bei der Kammermusik bin, so muss ich gestehen, dass eine grosse Bequemlichkeit und allerdings ein wahrer Geistesmuth dazu gehört, ihre Genüsse zu suchen und auszuhalten. Wer da glaubt, *Matinee* gehöre dem Morgen und *Soirée* dem Abend an, der ist in einer biblischen Unschuld befangen und hängt noch an dem abgestandenen Vorurtheil, dass die Sonne den Tag und seine Zeit mache. Die Morgenunterhaltungen hingegen gegen zwei Uhr Nachts fangen an und ruhen aus, die schönste Spazierstunde auf die Abendstunde werden auf 9 Uhr angekündigt, beginnen aber gewöhnlich erst um halb eil Uhr Nachts. Ein neue Alles in der Welt seinem Kreislauf erfüllt, so werden wir, wenn das so fort geht, nächstens wieder wirkliche *Matinen* haben, die sich früh, nämlich um halb Eins nach Mitternacht ihren Anfang nehmen. Und nun das Gedränge und Geschiebe in diesen Abendsalons! Es sind musikalische *Revuen*, wo von das Vorgegen im eigentlichen Sinne des Wortes auszuhalten muss.

Es giebt hier auch eingefleischte „Musiker", d. h. Leute, welche in der Musik denselben Geschmack huldigen oder zu huldigen affectiren, welchen die Toilette in den Reconcertsaalen wieder einführt. Kein ausgekochtes *Andante*, wie der heutige Kunstausdruck lautet, oder ein Paar Stücke dazu, nun zu verschimmelten und vergilbten Notenpapier der ehrwürdige Ritter anlegt und anlegt, wäre gegen alle musikalische Etikette. Es ist alle dings sehr erheblich, wenn z. B. in den Zirkeln des Fräuleins Christine von Bulliville, der hübschen Pianistin, im Saale Sax, Mozarts Trio für Klavier, Clarinette und Bratsche, Beethovens Variationen über das Händel'sche Thema für Piano und Violoncell gegeben werden; aber wenn nach einem Beethoven'schen Quartett eine von Burckhardt eingeschaltet wird und die elegante Zuhörerschaft den sich allmählig *dudel, cassé, renversé* und *pirouettant* entzückt, ein „köstlich" über das andere Mal und zwar eigentlich heut, damit der unwiderstehliche Anblick der Annemiene zu dem Rathlen nicht entgehe — so ist das doch gar zu poetisch. Man nennt das hier *Musique retrospective* und die *Retrospectiveuse* in der Mode ist eine Commandite der ganzen politischen Firma Rückwärts, rückwärts. *Die Redaktion!*

Ein unerschöpflicher Fleissmensch, der Veteran Onslow, hat vor einem Quintett in *C moll* (der Himmel weiss der wievielste!) vom Stupf gehalten. Es wurde in einem der Kammerconcerte von Gouffé gespielt. Onslow ist dazu in jedem Hinsicht der alte: viel Verstand, viel Combination, viel Wissenschaft, viel Rhythmus, aber wenig Musik. Das Adagio kokettirt mit dem retrospectiven Stil.

Unsere Landsmännin Wilhelmine Clauss hat in mehreren Concerten und Soireen gespielt und zwar mit grossem Beifall. Es wollen da Thal etwas besseren unter der Fluth von Pianisten und Pianistinnen, von welcher Paris überschwemmt ist, sich emporzuheben und es sogar zu kommen, und dort ist dies der kleinen Deutschen mit dem hübschen Lockenkopfchen, den schönen Augen, dem runden Arm und den niedlichen Fingern, in denen wir die wunderbare Kraft, die sie bei den Octavenschlägen entwickeln, gar nicht ahnt, vollkommen gelungen. Zur Feuilleton, das der *Opinion publique* geht in seinem Enthusiasmus so weit, dass es die liebenswürdige Künstlerin zu einer Ungarin macht, welcher Liszt seinen Ehrenadel zu Füssen legen müsse!

Google

Das Klavierspiel, und zwar der gute, wenigstens der technisch gute, ist wahrhaftig so allgemein geworden, dass die Bezeichnung „er spielt gut Klavier" ohne weiter kein Kompliment ist, als es ein reicher ehrlicher Mann, ein guter Bürger, bezahlt seine Steuern u. s. w. Daher verfallen denn die Journalisten zum Handwerk auf allerlei Uebertreibungen und wetteifern in Erfindung neuer Lobsprüche.

Die Emancipation der Frauen macht übrigens in dem Reiche der Kunst gewaltige Fortschritte. Wir haben hier eine Menge — Sänger, Componistinnen, Violinistinnen, Flötistinnen, Harfenistinnen, Organistinnen, Pianistinnen, und vor allen Gesangsinnen. Ich spreche natürlich nur von solchen, der öffentlich auftreten — wer? die Pianistinnen doch auch? Allerdings, die spielen hat den Wohlthätigkeits-Concerten zwar kein Instrument, aber doch eine Hauptrolle, denn sie stehen als *patronesses* mit grossen Lettern auf dem Anschlagezettel und wehe dem, der so ihren *Cercle* gehört und nicht an Contentment auschaut! Die Pianistinnen aber bilden ein ganzes Bataillon, da ist die *Mademoiselle Fidel Germain* (die neulich in einer Fantasie das Andante aus Beethovens *A dur-Sinfonie* mit Walzern und Galoppe sprechen), *Mauvert*, *Dufoyra*, *de Kessel* (componirt Sinfonien), *Kriniz*, *Jouvelin*, *Jacotot* (zwei Schwestern, die auf zwei Klavieren über gegebene Themen fantasiren ohne sich um die Harmonie zu genieren), *Pierson*, *Parmen* (Professorin am Conservatorium, schreibt Sonaten, Trios, u. s. w. für Piano, Ouvertüren und Sinfonien für Orchester), *Lurman*, *Wartel*, *Martin*, *Nicole* (Tochter des Opernsängers, schreibt Klavierstücke mit vielsagenden Titeln), *Mattmann*, *Mangnet*, *Maurer-Launer*, *Milhès*, *de Chaumont*, *Dillon* (auch Dilettantin und Componistin), hat Hoffmann's fantastische Erzählungen in Klaviermusik übersetzt), *Rony*, *Chaumont* — — genug, genug! ein wahres *Leporello-Register*!

Doch halt! Fräulein *de la Roche-Jagu*, einer alten bretagnischen Adel, darf ich nicht unerwähnt lassen. Diese Dame hat die edle Passion ihrer Stunden, nur dass sie nicht auf Hasen und Rehe, sondern auf Noten und Accorde jagd macht. Vor ein Paar Tagen giebt mir ein Freund einen gedruckten Brief, der eine glänzende Ankündigung eines Concerts enthält, in welchem Compositionen, sogar Bruchstücke von Opern aus der Feder des Fräuleins de la Roche zum Besten gegeben werden sollen. Alle Welt erhält Gratis-Einladungen, man geht hin, wird aber beim Eintritt ich weiss nicht unter welchem Titel, um 50 Centimes in Contribution genommen. Einige hundert Fränkleinsammler standen auf dem Zettel, allein ein Redner tritt auf und verkündet, dass es den gewonnen Geschwistern unmöglich gewesen, durch die Menge der Zuhörer die nöthige Orchester zu dringen! Die Originalität dieses Falles versöhnt das Publikum und versetzt es in eine so domiciel-ironische Stimmung, dass jedes Stück des grossigen Dilettanten-Orchesters rauschend beklatscht wird. Endlich tritt ein Sänger auf und wird mit *Ah! ah!* (willkommen) aber *o weh!* er hat die Grippe. Trotz dem beginnt er die erste Arie „Weiche Lust, Feldel zu sein!" — als er aber an die Stelle kommt, wo er die Trompete anbläst, geht ihm die Stimme total aus. Ein Dutzend junger Leute, die wie an einem Fenster unterstanden, rufen *Allons! la trompette!* worauf wieder das ganze Publikum im Unisono antimmt: *Ah quel plaisir d'être soldat!* und in Tempo vom Stein hinausmarschirt. So etwas ist nur in Paris möglich, denn von der Gutmüthigkeit eines blasigen Concert-Publikums dem Ho gar keine Idee! Von irgend einem Ausbruch der Bubbeit ist da ein Beda. Merken die Pariser, dass sie sich halten müssen, so rächen sie sich durch allgemeine Heiterkeit.

D. F.

Aus Leipzig vom 9. April.

Die dritte und letzte musikalische Abendunterhaltung im Saale des Gewandhauses veranstaltete man am vorigen Donnerstage, den 3. April, einem reichen Genuss, indem sie uns alte und neue Meisterwerke in der gewohnten Vollendung der Ausführung vorführte. Mozart's Streichquartett in *Fdur* eröffnete den Abend, vorgetragen von den Herren Concertmeister Dreyschock, Dörrigen, Hermann und Wilhelmi; — das Werk ist genugsam bekannt, — sein bald sentimentaler bald gemüthlich heiterer Charakter entfaltete sich bei dem trefflichen Zusammenspiel der Künstler mit allem Nachdruck. — Die zweite Nummer bildete das letzte, noch ungedruckte Werk von Prof. J. Moschelles, eine Sonate für Pianoforte und Violoncell in *Edur*. Der Componist, der erhoch seit mehreren Jahren nicht mehr öffentlich gespielt, hatte sich diesmal durch die dringende Aufforderung des Concert-Directoriums bewegen lassen, sein Werk selbst vorzutragen und betrat beim das Orchester, als er von dem lauten Jubel des Auditoriums begrüßt wurde. Die herrliche Composition erregte um so grösseren Begeisterung, als sie von dem Componisten mit jugendlicher Frische und feuriger Leidenschaft, von dem Virtuosen Dörrigen, der die Violoncellpartie übernommen hatte, mit Wärme und Liebe vorgetragen wurde. Wenn ein spezielleres Eingehen auf das Werk selbst nach einmaligem Hören zu gewagt sein möchte, so genüge hier zunächst eine dreistimmige Individualisirung jedes einzelnen Satzes für sich, und dann auf die ideelle Verwandtschaft der vier Sätze untereinander und ihr organisches Zusammenwachsen zu einem Ganzen aufmerksam zu machen. An das *Allegro espressivo ed appassionato* das aus dem edlen ernsten Thema zu energischer Leidenschaft hinausmarscirt, schliesst sich das neckisch tanzende *Scherzo dolcissimo* mit dem schönen canonischen Trio, worauf in der Melodie der *Finale* das innerste Gemüth ergriffen und zu begeisterstem Pathos erhoben wird, das *Finale* endlich führt im *Allegro* immer lebhaft und frisch fort und führt das Ganze zu einem kräftigen Allmählich. Donnerndes Beifall begleitete jeden der vier Sätze und steigerte sich am Schlusse zu um so freudigeren Ausdrücken, da sich das durch das Kunstwerk hervorgerufene Enthusiasmus den warmen Dankgefühl gegen den Künstler anschloss. — Die zweite Hälfte des Abends begann mit J. S. Bach's *Caccona* für Violine Solo, vorgetragen vom Concertmeister David. Dieses meisterhafte Werk liegt unserer modernen Art und Weise so fern, dass Herr David mit seiner genialen Auffassung und meisterhaften Ausführung desselben dem bei weitem größten Theil der Zuhörer eine neue Welt eröffnete. Die charakteristische von F. Mendelssohn Bartholdy dazugefügte Pianoforte-Begleitung bewirkte in ihrer würdigen Haltung eine milde Schattirung an den gewaltigen Harmonieengängen des Tonstückes und den markigen Bogenstrichen des Künstlers. — Beethoven's Quartett in *Cdur* bildete den Schluss des Abends, vorgetragen von den Herren David, Dörrigen, Hermann, Hunger und Dietz. Aus der meisterhaften Exekution trat Beethoven's tiefsinniger Genius klar und mächtig den entzückten Hörern entgegen und beseelte sie zum Triumphe der Kunst. —

Noch mag hier erwähnt sein, es morgen angekündigte erste Vorstellung „der Rückkehr aus der Fremde", neue vom verewigten F. Mendelssohn-Bartholdy componirten Lustspieles in 1 Akte dingendenet werden, das der Eingeschiedene zur silbernen Hochzeit seiner Eltern componirt hatte; möge der reiche Beifall diesem Tonwerkchen öffentlich dieselbe Anerkennung finden, die ihm schon bei der ursprünglichen Aufführung und in einer kleinen Privatsocietät zu Theil geworden ist! — Als Zugabe zu dieser Aufführung, welche zum Besten des Theater-Pensionsfonds gegeben wird, kommt eine einaktige Oper „ein Abenteuer Carln II.", von Kunze zur ersten Darstellung.

ΔΔ

Digitized by Google

Prüfungsconcert der Rheinischen Musikschule.

Die Gründung einer Musikschule im grossen Maassstabe konnte in mancher Hinsicht nur gewagtes Unternehmen scheinen; um so erfreulicher ist es, dass wir nach der kurzen Zeit ihres einjährigen Bestehens über den Erfolg des Unternehmens und die Gesammtleistungen der neuen Kunstanstalt nur Gutes zu berichten haben. Die Direction hatte am 15. d. M. im grossen Casinosaale ein Prüfungsconcert arrangirt, an dem sich eine zahlreiche Zuhörerschaft einfand. Mancher merkte wohl, wie man oft zu Prüfungen zu gehen pflegt, um *Anderes* etwa gekommen zu sein und sich vor einem gehörigen Theil von Resignation gerüstet hatte; aber im Verlauf der vorgeführten Leistungen entwickelte sich bei dem ganzen Publikum eine so theilnehmende Stimmung, dass man zu allgemeiner Befriedigung den Saal verliess.

Die Prüfungsgegenstände waren Klavier- und Violinspiel, Solo- und Chorgesang, declamatorischer Vortrag, Zusammenspiel, und von Blasinstrumenten Trompete und Flöte.

Die Schülerinnen und Schüler der ersten Klavierclasse (Herr Director Hiller) zeigten alle bedeutende Fortschritte und einige unter ihnen haben bereits eine sehr erfreuliche Stufe der technischen Ausbildung erreicht. Das erste Allegro des C moll-Concerts von Beethoven wurde von einem Zögling recht gut vorgetragen, besonders zu loben war die Ruhe und Präzision des Spielens im Einklang mit dem Orchester. Der Vortrag von Moscheles' *Hommage à Handel* für zwei Pianos zu sechs zwei jungen Damen war ein durchaus befriedigende Leistung. Das Capriccio mit Orchesterbegleitung von Mendelssohn verrieth viel Talent des jugendlichen Spielers, dem es aber noch an ruhiger Ordnung des Instrumentes fehlt. Beethoven's Quintett-Ouvertüre für drei Pianos zu zwölf Händen eingerichtet, wurde von 4 Schülerinnen und 2 Schülern präcis und kräftig wiedergegeben. — Ein Allegro für Streichquartett von Mozart ging recht gut zusammen, und der Spieler der ersten Violine legte auch in einem Solovortrag Variationen von Kreutzer (Lehrer Hr. Pinto) eine hervorragende Probe seines Talentes ab.

Von Gesang (Lehrer Herr Kurz) dem zu Gehör eine Arie von Meyerbeer mit Frau Dutzing (Sopran) die Romanze der Fidel „Ach geht" von Meyerbeer (Alt) und 3 geistliche Lieder von Mendelssohn (dieselbe Altistinne) mit Chor (gleichfalls von Hrn. Dr. Wolters) eine italienische Arie von de Bernini (Sopran), und Mozart's „In diesen heiligen Hallen" (Bass). In diesen Leistungen hörten wir gute Stimmen und überzeugten uns von dem Fortschritten ihrer technischen Ausbildung während des halbjährigen Zeitraums mit der vorigen Prüfung. Allein [illegible] Gesangs-Eleven kann nicht genug ans Herz gelegt werden, dass die menschliche Stimme das schwierigste Instrument von allen ist, und dass nur der höchst reine Fleiss und die strengste Befolgung der Vorschriften des Lehrers zur Erreichung des Zieles führen können. Das Kreis des Gesanges ist den höchsten von den menschlichen Künsten; je höher die Menge, desto schwerer ist der Sänger durch sie zu befriedigen. Sie ist aber noch nur [illegible] beschränkte.

Die declamatorischen Vorträge (Lehrer Herr K. Dettelbach) geben allesammt ein lobliches Zeugniss von dem Erfolg des Unterrichts, den wir überhaupt für einen der nothwendigsten zur allgemeinen Bildung der Zöglinge eines Conservatoriums halten. Goethe's „Heinzelmännchen", W. Müller's „Gindungen zu Breslau", Egon Ebert's „das Vöglein" wurden von drei jungen Damen mit richtiger Betonung und wunderbarem Vortrag gesprochen. Ausgezeichnet verdient der Vortrag des letztgenannten Gedichts wegen der Wärme und des Gefühls, das hin beleben. Eben so anerkennungswerth sprach der junge Herr Uhland's „Sängerfluch".

Zwei Knaben versetzten durch ihre Leistungen als Bläser das Publikum in die heiterste Stimmung, so dass ihnen rauschender Beifall zur Aufmunterung auf ihrer Künstlerbahn, zu der sie offenbaren Talent haben, gezollt wurde. Es war ein kleiner Trompeter aus dem Adelslande und ein kleiner Flötist aus Holland, beide unterstützten für ihr Alter eine ganz bedeutende Fertigkeit, durch Ausbildung der betreffenden Lehrern (Trompete Hr. Sudrelden, Flöte Hr. Wilmer) viel Freude machen zum.

Am folgenden Tage wurden die Schüler der Anstalt im Orgelspiel geprüft. Die Musikschule ist gegenwärtig im Besitz einer eigenen Orgel von 10 Stimmen, mit 2 Manualen und einem Pedal von 2 Octaven bis E. Herr Musik-Director Wolter ertheilt den Unterricht. Es wurden von 8—10 Schülern Orgelstücke von Bach, von einem der Zöglinge Herrn Orgelconcert in C moll, vorgetragen und wir erstaunten über die Fortschritte, welche sämmtliche Eleven bekundeten. Wir glauben nicht Unrecht zu thun, wenn wir die Leistungen in diesem Fach verhältnissmässig für den besten Beweis halten, den uns die Erfolge von der im Ganzen so tüchtigen Wirksamkeit des jungen Institut drachte.

In diesem ersten Jahre erhielten 26 Schüler von 11 Lehrern in 59 wöchentlichen Lehrstunden Unterricht. Zehn Freistellen waren an unbemittelte Zöglinge ausgegeben. Die Einzeichnungsliste der freiwilligen jährlichen Beiträge zur Unterhaltung der Anstalt enthält 168 Namen, die Beiträge belaufen sich für das Jahr vom 1. April 1850—1851 auf 1678 Thlr., an Geschenken sind dann noch 210 Thlr. eingegangen. Das Schulgeld beträgt 60 Thlr. für den Jahrescursus.

Der Rückblick auf das abgelaufene Schuljahr muss für alle, für den Begründer der Anstalt wie für die Lehrer und Zöglinge, um recht befriedigend und ermunternd sein, für jeen zu beharrlicher Theilnahme an der Förderung dem Guten und für die Stadt Ehrenvollen, für diese zu rüstigem und muthigem Fortstreben, die Eltern, sie zu wahrem Gutthun zu treiben, die Aeltern, um sich mit ganzer Seele an das hohe Ziel, das sie sich gewählt hatten, hinzugeben.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Berlin. Adam Gielda will nicht ruhen. Der Deficit seiner Witz nennt sich Adams zweites Sündenfall. Das Deficit der königlichen Bühne im vorigen Jahr soll 30,000 Rthlr. betragen und besonders durch die Auftreten der Dorchel und durch die kostbaren Gastspiele im Propheten und durch dessen Ausstattung verursacht sein. Das Theatergerücht hat der neue Direktor Herr von Rauner wie es heisst, *ad acta* gelegt. Der Premier-Lieutenant von Holtzen vom Alexander Grenadier-Regiment ist vom Könige zum Kommandeur und General-Intendanten der königlichen Schauspiele ernannt. — Eine Kinderoper von R. Deni die Sängerin hat auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sehr gefallen. Fr. v. Burea gab die Titelrolle. — Der Besitzer des vorstädtischen Theaters L. Gräbert baut an dessen Sommertheater die Bühne 40 F. breit, 50 F. tief, die Hinterwand zum Amphitheater herabzuziehen, um Cavalleriemärsche anzubringen. Das Orchester erhält Raum für 40 Personen, Parterre und Logen fassen 2500 Sitzplätze. Schon in den Osterfeiertagen soll es mit „Wallenstein Lager" eröffnet werden. So nähern wir uns dann zu Berlin den grossen Amphitheatern Griechenlands immer mehr.

Mainz. Der „Prophet" ist vom hiesigen Theaterdirector Grötzner prachtvoll ausgestattet worden. Die Partien der Fides und Berthe wurden von Fr. Limbach und Fr. Bierlich-Lessoff ganz vorzüglich gut gegeben.

Dresden. Der Musikdirector Fuchs aus Königsberg hat bereits eine Anzahl Proben zu einer Oper „Die letzten Tage von Pompeji" abgehalten. Jedoch wird das neue Werk erst nach der Rückkehr Tichatschek's von seiner Urlaubsreise zur Aufführung kommen. Verdi's „Nebukadnezar" ist mit grossem Aufwand in Scene gesetzt worden, hat aber zur Mitte unseres Publikums fast vollständig *fiasco* gemacht. Nur der Frau Kreher-Mirhulr gelang es als Abigail, sich nach der grossen Scene zu Anfang des zweiten Akts den Hervorruf zu gewinnen. Gegen unsern neuen Kapellmeister Krehn besteht eine Opposition, die ihrem Grell in der Leipziger N. Zeitschrift für Musik auf eine sehr handfeste Weise Luft macht.

Flotow's „Grossfürstin" hat in Hamburg und zu Schwerin nicht gefallen.

Gotha. Die neue Oper des Herzogs, „Casilda" ist am 23 März mit Beifall gegeben worden. Casilda ist der Name einer Zigeunermädchens in Spanien, die Liebe eines jungen Spaniers zu ihr und dessen Verhältniss zu einer früheren Geliebten schürzt den Knoten. Gegen das Textbuch werden allerlei Bedenken ausgesprochen, namentlich gegen die Verwickelung die erreicht einem Hauptverständniss bezieht. Die Musik wird gelobt, besonders die als Improvisation behandelte Arie Casilda's (ein an Art Preziosa?) zu Zigeunerlied mit Tanz und das Finale des dritten Akts. Einige Mängel der Durchführung und das häufige Abspringen von kaum begonnenen bildlichen musikalischen Motiven werden gerügt. Die Oper ist in einer Woche 3 Mal bei überfüllten Hause gegeben worden. Das Tonkünstlerpaar Herr und Frau Erdmann von Berliner Hofbühne haben mitgewirkt.

Paris. Fräul. W. Clauss hat den schmerzlichsten Verlust erlitten, den das Schicksal ihr bereiten konnte: der Tod hat in den ersten Tagen des April ihre Mutter von ihrer Seite gerissen. Sie hat Paris verlassen, um in der reizenden Natur des südlichen Frankreichs Linderung für ihren Schmerz zu suchen.

Bei **M. Schloss** in Cöln erschien:

Ferdinand Hiller.

Drei Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 42. Preis 25 Sgr.

Hieraus einzeln: Das Wirthshaus am Rhein (im Violinschlüssel) für Alt oder Bariton . . 7½ Sgr.
Der Doctor von Bernastel . . . . . 12½ Sgr.

Bei A. Diabelli & Comp. in Wien,

k. k. Hof-Musikalienhändler erschien so eben:

	Thlr.	Sgr.
Adamayer, J., op. 57. Grosse Messe in C.	4	—
Bach, O., 3 deutsche Lieder. 1. Mignonstille von Göthe. 2. Waldlied v. Hoffmann von Fallersleben. 3. Mailied v. Seidl für 1 Singstimme mit Piano . . .	—	15
Bieder, C., Der letzte Zwanziger. 1. Wachtlieutenant . . .	—	10
Nr. 2. Lied von Schönau . . .	—	10
„ 3. Menuet und Polka . . .	—	5
„ 4. Ländler . . .	—	7
„ 5. Lied von Schönau . . .	—	10
„ 6. Ungarisches Trinklied . . .	—	7
Diabelli, A., Ertrage 2ma. Nr. 307, 308, 309, 515. Der Jäger, jede Nummer .	—	25
— Musikal. Jugendführer, op. 152. Nr. 37, 38. (Prophet) à . . .	—	15
— Hirtenlied für Violinstimme à . . .	—	5
— Concertante (Piano und Violine) Lucretia Borgia. Nr. 73 . . .	1	—
— Fantasie für Flöte (Lucretia Borgia) Nr. 84 und 85 à . . .	1	—
— Kirchengebete f. Piano. Nr. 85 (Haydée), Nr. 86 (Kaudiamontire) à . . .	—	15
Eccleziastica, Sammlung auserlesener Kirchen-Musik. Nr. 78 grosse Messe v. S. Tegner op. 53 . . .	4	15
Garkenstier, F., Die Macht des Glaubens. Standchor f. 1 Singst. m. Piano	—	7
Geiger, C., op. 17. Ein Besuch in Marienbad. Tongemälde für Piano . . .	—	10
— Op. 18. An meiner Sitte. Lied für Sopran mit Piano . . .	—	12½
— Dasselbe für Alt mit Piano . . .	—	10½
Kwiado, A. M., op. 5. Prière de nuit. Reverie pour Piano . . .	—	15
Lirkl, G., op. 51. Wiener Salon-Musik. Nr. 13 für Philharmonica und Piano (Prophet) . . .	1	20
—, — Nr. 14, 15 (Hugenotten) à . . .	1	15
Normeyer, A., op. 31. Rondo a 4ma. pour Piano . . .	—	15
Nouveautés de jour. Cab. 53. Winterlie, op. 15. Nr. 8 . . .	—	15
Novello, J., Canzone veneziana f. 1 Singst. m. Piano. Deutscher u. italiär. Text.	—	10
Preyer, J., op. 155. Ave Maria. Solo f. Sopran und Chor mit Begl. von 2 Viol. Viola und Orgel . . .	—	17½
Pritzler, J., op. 5. Caprice f. das Piano allein . . .	—	15
Schubert, F., Immortellen. Sammlung von Gesängen f. Cornet Alt od. Bass. Nr. 25—30 à . . .	—	7½
Schulhoff, J., op. 29. Serenade espagnole	—	25
Willmers, R., op. 73. Orri Fantasiehilder für Piano. 1. Abschied vom Liebchen. 2. A. d. W. (Alte Liebe)	1	—
— Op. 74. Le Rossignol. Thème varié en trilles. Morceau de Concert pour Piano . . .	—	22

Sämmtlich bei M. Schloss in Cöln vorräthig.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 43. **Cöln**, den 23 April 1851. **1. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr Durch die Post bezogen 4 Thlr 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

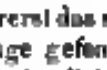
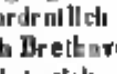
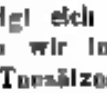
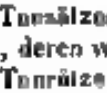
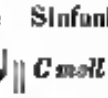
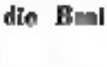
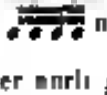
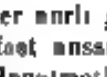
Die Tonkunst für Alle.

II. Der Gleichklang.

In Bezug auf die Harmonie im Allgemeinen zeigen Beethovens Tonsätze eine bei weitem grössere Einfachheit, als die seiner Vorgänger. In kleinsten Verhältnissen, rücksichtlich des einzelnen Akkordes ähnlich, ist zunächst die längere Dauer der meisten, die auffallend lange Dauer mancher einzelnen Akkorde zu erwähnen. So erscheinen, um eines der merkwürdigsten Beispiele anzuführen, im ersten Satze der *B dur* Sinfonie vor Eintritt des Wiederholungssatzes in einem Raume von 80 Takten *Allegro vivace* ½ nur die 6 folgenden Harmonien,

von denen die nahverwandten ersten beiden eine Dauer von 48, die letzte eine von 32 Takten erhält. Hiernach verstehen sich kürzere Dauern aller Arten von selbst und finden sich von 28, 24, 20 und 16 Takten ziemlich zahlreich vor. (Sinfonie *pastorale*, erster Satz Durchführung. *C moll*-Sinfonie, zweiter Satz Schluss. *B dur*-Sinfonie, letzter Satz vor der Wiederholung. Sinfonie *eroica*, erster Satz desgleichen. 9 Sinfonie, erster Satz die Anfänge des ersten Theiles, der Durchführung und der Wiederholung.) Dabei sind es nicht etwa kostvolle Stimmenführungen auf Orgelpunkten, melodisch reiche Motive in ungesuchter Fortführung, welche eine zu befürchtende harmonische Armseligkeit verdecken, sondern in der Regel die einfachsten Motive auf oft nur harmonischen Tönen bei einer in vollster Klarheit ausgesprochenen Harmonie, an welcher sich der melodische Faden fortspinnt. — In Bezug auf die Akkordfolge ist es nicht minder die verhältnissmässig lange Dauer der meisten einzelnen Akkorde, also der langsame Gang der Harmonie überhaupt, welcher die Tonsätze Beethoven's charakterisirt. Zwischen-, Uebergangs- und Schlussperioden bilden sich nicht selten auf einer und derselben Harmonie, die Art der Harmonieführung in den melodischen Hauptperioden hängt natürlich von den Grundsätzen ab, welche der Componist bei Gestaltung und Ausführung der melodischen Motive und des rhythmischen Aufbaues befolgt, woraus hier wenigstens hervorgeht, dass die Harmonie nicht herrscht, sondern dient. Da nun in den Tonsätzen Beethovens die Melodie in Wahrheit überall herrscht, so ist die völlige Unterordnung der Harmonie nur die natürliche Folge davon. Diese gänzliche Resignation auf jede nur einigermassen selbstständige Geltendmachung des harmonischen Elementes geht so weit, dass man in den Beethoven'schen Tonsätzen vergeblich nach harmonischen Veränderungen bei stetig wiederkehrenden melodischen Phrasen, Rhythmen oder Perioden suchen dürfte, während rhythmische und melodische Variationen bei solcher Gelegenheit grundsätzlich stattfinden. — Wenn nächstdem die Stetigkeit der Hauptmotive und die Seltenheit und Natürlichkeit der Einführung von Harmonieen nächstverwandter Tonarten in Bezug auf diejenigen Theile der Tonsätze Beethovens zu erwähnen sind, welche überhaupt eine Hauptmusik zulassen, so ist nicht minder auch in den modulirenden Theilen derselben, in den sogenannten Durchführungssätzen neben dem langsamen Gange der Harmonie überhaupt auch der der Modulation, nämlich die verhältnissmässig ausserst lange Dauer der hier benutzten verschiedenen Tonarten beachtenswerth — übrigens

nur Folge der Herrschaft der Melodie auch in diesen Theilen der Tonsätze. Ein merkwürdiges Beispiel hierzu liefert der erste Satz der 9 Sinfonie. Die Dauer des beiden Tonarten ist in der Durchführung die folgende: *D moll* 10, *G moll* 32, *C moll* 21, *G moll* 7, *B dur* 13, *A moll* 37, *F dur* 15, *D moll* 6, *D dur* 12 Takte, dabei ist der Akkordwechsel an beiden Taktdauern gebunden: 10 8 6. 4 4. 2. 2 1 1 4 4 4 2 2 8×1 1½ ½ 0×1 2. 9×1 4×2. 6 6×2. 6×½ 8×½ 8×½ 8 2 1 1 7×2. 6 12 — Hierzu kommt noch noch die Natur der von Beethoven fast ausschliesslich benutzten Akkorde, die ihre Einfachheit, ja Gewöhnlichkeit, die Wiederkehr der naheliegendsten Akkordverbindungen, wesentlich dazu beiträgt, das, wenn ein Gleichklang bezeichnet werden muss, in harmonischer Beziehung zu befördern, beziehentlich herzustellen. Der erste Satz der Pastoral-Sinfonie bietet hierzu einen der merkwürdigsten Beispiele, er enthält durchgängig den allmäligsten Wechsel der Dreiklänge der Tonika und der Unterdominante und das Sextakkordes der Dominante, wozu an einigen wenigen Stellen nur noch der Dreiklang der 6 Stufe kommt. Rechnet man hierzu, dass der erste Theil dieses von gegen 140 Takten die Tonarten *F dur* und *C dur* ohne die geringste modulatorische Abweichung durchgehends festhält, so erscheint dies als eine harmonische Einfachheit, welche grösser gar nicht sein kann. — Diese Einfachheit der Harmonisirungsweise erleidet nun allerdings zuweilen noch Modifikationen. Zunächst hat Beethoven ganze Tonstücke geschrieben, in denen das harmonische Element eine Art von Uebergewicht zu erhalten scheint, wo nämlich durch eine fast gleichmässige Bewegung der Melodie unter gleichzeitiger Mitbewegung der Harmonie Gesammtbilder eigenthümlicher Art entstehen, wie sie dieser Componist zuerst angewendet hat. Von solcher Art sind z. B. die Scherzi der 3 und 9 Sinfonie in fast immerwährender Vierteltheilung der Melodie und Harmonie. Gleichwohl entsteht die rasche und gleichzeitige Bewegung aller Stimmen hier nicht anwohl durch wirkliche häufige Akkordwechsel, als vielmehr durch Anwendung einer Gattung Contrapunkt, welche die in der That nicht eben schnellen Schritte der Harmonie durch Nebennoten, Incomodische Vorhalte und Durchgangstöne verbindet, und die Zwischenräume der Hauptnoten in allen Stimmen regelmässig ausfüllt. An andern Orten, in einzelnen modulirenden Theilen grösserer Tonstücke kehrt die nämliche Erscheinung wieder, dann sind es jedoch, wie z. B. im zweiten Mittelsatze des Finale der *F dur* Sinfonie, rhythmische Motive, deren weiterer Ausführung eine reichere Entwickelung der Harmonien dient, zur wirklichen Herrschaft gelangt die letztere hat nur bei Schlussen ganzer Tonsätze. — Es ist in Bezug auf die Handhabung der Harmonie durch Beethoven hier deshalb so ins Einzelne gegangen worden, weil namentlich die Einfachheit der Harmonisirung als eines der charakteristischen Merkmale seiner Tonschöpfungen erscheint. In der That sind diesem Componisten jene harmonischen Würgereien gänzlich fremd, welche man so häufig in den Tonsätzen seiner Vorgänger und namentlich seiner Nachfolger antrifft und die nun einem zu raschen oder zu gesuchten Akkordwechsel und absichtlicher Umgehung der harmonischen Klarheit zumeist entstehen, eine wohlthuende Wirkung aber nie hervorzubringen im Stande sein werden.

Von der Harmonie nun zur Melodie übergehend, mag vorerst das sie beherrschende Element des Rhythmus ins Auge gefasst werden. In Bezug auf dieses so ausserordentlich wichtige Element der Tonkunst, das wirklich Beethoven erst zur vollen Geltung gebracht hat, zeigt sich der Grundsatz der Gleichklänge im Kleinen wie im Grossen ganz auffallend in allen seinen Tonsätzen. Zunächst sind es kurze rhythmische Motive, deren weitere Ausführung ganze Hauptbilder seiner Tonsätze entstehen lässt. Man verfolge z. B. in den vorkommenden Sätzen die erhengenannten Motive: Sinfonie *eroica*, erster Satz und  *C moll Sinfonie*, *Scherzo*  *Finale*  und  *Sinfonie pastorale*, erster Satz *A dur Sinfonie*, *Finale*  und *F dur Sinfonie*, 1 Satz *Finale* sowie die Bestandtheile dieses Motives und 9 *Sinfonie*, erster Satz  sowie und  Beethoven hat aber auch ganze Tonstücke geschaffen, in welchen fast ausschliesslich ein und dasselbe rhythmische Hauptmotiv herrscht, wie z. B. *Scherzo* der *B dur Sinfonie*  1 Satz der *C*

moll *Sinfonie* 7/8 ♩♫♩ | ♩ || erster Satz der *A dur Sinfonie* 6/8 ♩♫♩ ♩♫♩ || *Allegretto* derselben 2/4 ♩♫ | ♩♩ und ♩♫ || zweiter Satz der *F dur Sinfonie* ♬♪ || *Scherzo* der 9 *Sinfonie* 3/8 ♩♪♩ | ♩♩♩ und ♩♪♩ ||. Die Herstellung eines Gleichklanges auf längere Dauer in solcher Weise hat man vor Beethoven gar nicht gekannt, obwohl Spuren deren in den Werken früherer Componisten es hinlänglich zeigen, dass man die Nothwendigkeit derselben wohl gefühlt. Es kam das rhythmische Element nur nicht zum reichen Durchbruche, weil man zu mannigfaltige melodische Wendungen benutzte, an viel mit der Harmonie wirken wollte, mit so kleinen Strichen zeichnete, während die Art und Weise Beethovens aus der Wiederaufnahme der Tanzmusik mit allen ihren Consequenzen entspringt, als da sind: Herrschaft des rhythmischen Elementes, natürlich in Verbindung mit dem melodischen, dessen Bandhabung jedoch mit grossem Freiheiten geschehen mag, während die des rhythmischen eine bei weitem strengere Consequenz in Beibehaltung der angenommenen Bewegung fordert; vollständige Unterordnung des harmonischen Elementes unter das melodische, weil das erstere in der That das von geringerer Eindrucksfähigkeit ist.

Wäre es denkbar, dass das hiesige Gesammtbild, als welches schon der kurze, zu weiterer Entwickelung so briegende Gedanke erscheint, nicht auf einmal in der Seele des Componisten entstände, sondern die verschiedenen Ingredienzen desselben erst nach und nach zu einem musikalischen Ganzen sich verfügten, so würde der Entstehungsprozess dieses Ganzen bei Beethoven nicht anders der folgende sein: Eingebung oder Erfindung des rhythmischen Motivs, Bekleidung desselben mit Tönen, also: Entstehen der Melodie, Vervollständigung des Tones, also: Entstehen der Harmonie. Ein Blick auf die Tonwerke früherer Componisten dürfte in den meisten Fällen auf den umgekehrten Weg hinweisen. Eine Beobachtung der Wirkung auf den Zuhörer wird es ohne sehr kleinen Augenblick verkennen lassen, dass es eben die Rhythmik Beethoven's ist, welche seiner Musik einen so nachhaltigen Eindruck sichert. — Man mag nun die bisher zugeführten und noch ferner anzuführenden besonderen Erscheinungen in Beethoven's Tonsätzen immerhin nur eine Erweiterung der bereits vorhanden gewesenen Formen, ein Malen mit grösseren Pinselstrichen nennen: die Sache bleibt demnungeachtet dieselbe, d. h. allein in Folge der Anwendung solcher erweiterter Formen wird die bestimmte Wirkung erreicht und das Verdienst Beethovens besteht eben darin, dass er die Nothwendigkeit derartiger Erweiterungen erkannt hat. — Wie nun noch bemerkt werden muss, so ist der rhythmische Gleichklang im Grossen nicht minder beachtenswerth in den Tonsätzen Beethoven's, er erscheint hergestellt durch ausschliessliche Benutzung gradtaktiger Rhythmen, durch einen rhythmischen Bau, welcher sich auf Verhältnisse gründet, welche direkt aus dem einfachsten Grundes hervorgehen, nämlich auf die Verhältnisse von 2, 4 und 8 — Consequenz der Tanzform, und in allen Tonsätzen zu verstehen. Wo Sinktige Rhythmen auftreten, welche neben den abgenannten Beethoven als einzelne Verhältnisse des Ungeraden allein auch anerkennt, dieses sie in virtuoseigen Fortführung zur Vollendung eines besonderen rhythmischen Gegenbildes, wie z. B. im Scherzo der 9. Sinfonie, zweiter Theil.

Was nun aber das rein Melodische in Beethoven's Tonsätzen anbelangt, so wird, da es in vielen Fällen mit dem Rhythmischen zusammenfällt, der Hinweis genügen, wie er kleinere und grössere Perioden, Theile grösserer Tonstücke, ungar ganze kleinere Tonstücke oft nur aus einem einzigen melodischen Motive gestaltet, das in der Regel kurz, 1 oder 2 Takte lang ist, wie zu Motive von grösserem Umfange namentlich wenn sie als Hauptmotive auftreten, wie auch längere Hauptperioden in mehrere kleine Motive zerlegt, von denen ein jedes seine besondere Ausführung am gehörigen Orte erhält, wie er niemals ein neues Motiv ergreift, ohne dem vorangegangenen eine weitere Ausführung gegeben zu haben, wie er zuweilen im Anfange seiner Tonsätze auftretende vereinzelte Motive später so ausführlicher Entwickelung bringt, wie er dagegen längere Gesangsmelodien nur selten anwendet und dann eir, ohne die frei sich ergebende Tonfolge durch ein rhythmisches Band zusammen zu halten (*Adagio* in der *B dur* Sinfonie, *Majore* im *Allegretto* der *A dur* Sinfonie.)

Dies Alles durch Beispiele zu belegen, die verschiedenen Arten der Ausführung melodischer Motive näher zu beschreiben, würde hier viel zu weit führen. Mit dem Hinweis auf alle Tonsätze Beethoven's mag nur noch die Bemerkung verknüpft werden, dass melodische Freiheiten ohne Gefahr für den Gleichklang stattfinden, sobald nur die rhythmische Treue bei Weiterausführung eines Motives gewahrt ist.

Unerwähnt darf auch nicht bleiben, wie zuweilen der Gleichklang hauptsächlich durch die Begleitung, nämlich durch eine numerisch fortgesetzte untergeordnete Figur hervorgerufen werden mag, wie dies z. B. der Fall ist im Trio des Menuett aus der *F dur*-Sinfonie, wie die längere Dauer eines Forte, eines Piano, eines Klangeffektes, immer auch die Fortsetzung einer Bewegung in ganz gleichen Zeittheilen, wobei bald die Melodie, bald die Harmonie dominiren mag, ebenfalls als Gleichklang anzusehen ist, wie endlich im immerderer Hinblick auf die grösserer Verhältnisse die scharfige, im Wesentlichen unveränderte Wiederholung 2- und 4taktiger Rhythmen, 8- und mehrtaktiger Perioden, die spätere Wiederkehr ganzer Hauptitheile auf dem Grundsatze des Gleichklanges beruht, wie durch das Austrakten des Gleichklanges Beethoven namentlich erst durchgeführt Anwendung der Variationenform bestimmt worden sein mag, wie zuletzt in Bezug auf den ganzen grösseren Tonsatz die Aufstellung und vorzugsweise Ausbeutung nur eines Hauptgedankens als die höchste Spitze der Befolgung des Grundsatzes des Gleichklanges erscheint.

Man vergleiche nun auch Beobachtung der hier oft nur kurz, vielleicht nicht einmal vollständig angeführten einzelnen Erscheinungen in den Tonwerken Beethovens selbst, lasse die seiner Vorgänger und man wird in den letzteren häufig finden eine kürzere, verhältnissmässig kurze Dauer der Akkorde, folglich einen fast fortwährend ziemlich rascheren Wechsel der Harmonie, dem zuweilen kaum zu folgen ist, konstante Stimmenverschlingungen bei vorherrschender Harmonie, wodurch die Wirkung der letzteren in der Regel vermehrt wird, wenn nicht immer schnellen Wechsel der Tonarten, so doch häufig Benutzung der Nebenakkorde derselben, rhythmische Mehrdeutigkeit mit entsprechenden, vorübergehenden, harmonischen Anweichungen, rhythmische Motive ohne besondere Bestimmtheit, oft in bunter Abwechslung, oder Untergehen derselben in Folge der Geltendmachung anderer Elemente, einer rhythmischen Anfuge ohne vollkommene Uebereinstimmung der einzelnen Stimme, Anwendung rauhmischer rhythmischer Verhältnisse, wenn auch mit grossem Geschicke, viele Gesangmelodieen von hoher Schönheit, aber schwerer erfassbar, weil entfernen in Folge der Benutzung mannigfaltiger melodischer Wendungen ohne Beziehung auf ein bestimmtes kurzes Motiv, oft bunter Wechsel hinsichtlich der Begleitungsfiguren, des Forte, des Piano, des Klangeffekten und der Grundbewegung, wodurch ein fühlbarer Eindruck jeder einzelnen Erscheinung häufig unmöglich gemacht wird, endlich im Hinblick auf das Ganze eine zu grosse Anzahl von Gedanken, von denen bei verhältnissmässiger Kürze der Tonsätze zuweilen keiner als Hauptgedanke recht hervortritt, da ihre gehörige Weiterausführung einen als dreimal grösseren Raum beanspruchen würde.

Nach solcher Beobachtung wird man eingestehen müssen, dass Beethoven's Tonsätze bei aller Fülle der Töne unendlich einfacher, weil natürlicher, deshalb auch weit verständlicher sind, als die seiner Vorgänger. Dass man sie — es ist hier von den Tonwerken aus seiner späteren Epoche die Rede — zur Zeit ihres Entstehens für barock, ihren Schöpfer für halb oder ganz verrückt hielt, dass die Zahl der aufrichtigen Bewunderer Beethoven's sich zwar von Jahr zu Jahr vermehrte, dass es aber trotzdem auch heut zu Tage sogar Verkrustete gibt, welche die *C moll*-Siefonie, vielleicht auch die in *B dur* gelten lassen, mit der Sinfonie *eroica* und denen in *A dur* und *F dur* sich nicht recht zu befreunden vermögen, die 9. Siefonie aber gradezu für Unsinn erklären, und dass eine immerhin beträchtliche Anzahl Gedankenloser, den eigenen Urtheile sich entschlagend, in geistesmordendem Respekt vor solchen Kunstautoritäten dergleichen auch nachzuplappern sich nicht schämt, das ist gleichwohl sehr leicht erklärlich, denn nicht das eigentlich Musikalische ist es, was man in den Tonwerken Beethovens nicht zu fassen vermag — erscheint diesen ja doch so unendlich einfach — sondern das Urhalt derselben kann man nicht begreifen.

CPIVU

Berliner Briefe.

Den 11. April.

Das musikalische Leben verflüchtigt sich in diesem Augenblick von Tag zu Tag mehr, eine Ueberfülle von Concerten findet Statt, aber unbedeutender Art, mit starken Schritten gehen wir dem Ende der Saison entgegen. Die königl. Oper, die eigentlich seit Jahr und Tag in dem Sande, in den sie einmal hineingerathen, stecken geblieben ist, verspricht auch für die Zukunft wenig, abgesehen davon, dass in Meyerbeer's Wagner eine kostbare Stütze für ein besseres Opernrepertoire gewonnen ist. Der neue Intendant, Herr v. Bülow, sieht in dem Rufe, dass er von Musik ziemlich wenig versteht, man sagt ferner, dass er ein Gegner Meyerbeer's sei; diese Notizen sind so dürftig, als dass sich bestimmte Ansichten daraus hervorfinden lassen. Eine freudige Erwartung hegen wir, wenn das Glück gut ist, für die Zukunft,

die Erwartung nämlich, Spontini's Opern recht oft wieder auf der Bühne zu sehen. Der Tod des grossen Meisters hat die Theilnahme für seine dramatischen Werke, die in Betracht unserer Armuth auf diesem Gebiete uns unvergesslich bleiben müssen, von Neuem angeregt. Die alten Bewunderer Spontini's beginnen sich von Neuem zu regen, das Urtheil wollen, das in hohen Kreisen gegen ihn herrschte, hat nach seinem Tode keine Berichtigung mehr, und seine Feinde, deren Zahl bei dem rücksichtslosen Bass, den der vornehme Brillantthum gegen alles Hervorragende hegt, bei uns besonders gross war, werden dem Todten gegenüber gerechter werden und namentlich im Hinblick auf die grenzenlosen Verirrungen der neuesten dramatischen Musik erkennen, dass gerade Spontini's Opern eine feste Stütze gegen weitern Verfall zu bilden die Kraft in sich haben. Die musikalische Kritik sollte sich in dem beharrlichen Dringen auf ein klassisches Repertoire die Interessen zum Meister erkennen, die es mit unermüdlicher Zähigkeit zwar nicht erreicht hat, die Birch-Pfeiffer und Consorten zu verdrängen, aber durch Schiller's, Gluck's und namentlich Shakespeare's Werken eine recht stattliche Vertretung zu sichern. Für uns sollten in absteigender Weise in erster Linie stehen Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini, Beethoven; nächstdem einzelne Werke von Weber, Marschner, Rossini, Cimarosa, Dittersdorf, Boieldieu und A. In Spontini ist dramatische Kraft, Naturlichkeit und edler Schwung, eine Summe von Eigenschaften, die manchen Mangelhafte verdeckt. Der Aufführung der Vestalin ist gestern der Ferdinand Cortez mit neuer Besetzung gefolgt. Ich selbst war verhindert, der Aufführung beizuwohnen, höre aber leider nur zuverlässiger Quelle, dass sie zu den schlechtesten gehörte, die jemals hier stattgefunden haben. Bis jetzt schreitet die Neubelebung dieser Werke vorzüglich an dem Mangel eines Heldentenors. Später ist, abgesehen davon, dass der Charakter seiner Stimme nicht die mindeste Spur von heroischem Gepräge hat, ein viel zu ungebildeter Sänger, als dass er Einem nicht den Genuss verleiden sollte. Wie ich höre, denkt man sehr ernstlich daran, diesem Mangel abzuhelfen; von dem Gelingen dieser Bemühungen wird es abhangen, ob auch die Olympia wieder in Scene gehen kann, in welcher Oper Johanna Wagner die Statue vielleicht glänzende Triumphe feiern dürfte. — Indessen ist unsere Bühne um ein schon längst fast ganz unbrauchbares Mitglied ärmer geworden. Fischer, der Sohn des berühmten Bassisten, ein Sänger, der seine durchaus nicht an bedeutenden Mittel durch seine ungenügende Ausbildung zur Geltung zu bringen verhindert worden, ist pensionirt worden. Er gab ein Abschiedsconcert, das in Folge des ungeschickt angelegten Programms trotzdem, dass alle bedeutenden Opernkräfte mitwirkten, kaum kümmerlich besucht war. Dahin ist unser Publikum glücklich gekommen, dass es kein Interesse mehr für Concerte hat, die ausleitner kleinen Paradestücken bestehen, als Zugabe lässt man sie sich gefallen, aber der Kern muss solidarer Natur sein. Fischer befand sich noch bis zum Jahre 1844 im Besitz einiger bedeutenden Rollen, z. B. des Figaro und des Leporello, seit dem Engagement Krauser wurden ihm diese abgenommen. — Die italienische Oper führt nur noch ein Scheinleben; Fräl. Wolf hat, von deren Auftreten als Concertsängerin ich Ihnen letzthin berichtete, ist in der Lucrezia Borgia als Orsino aufgetreten und bewährte auch hier die Vortrefflichkeit ihrer Tonbildung in der tiefen und mittleren Stimmlage. Die Ungarische Kapelle, unter der Leitung Kalozdy's stehend, hat sich vielfach hören lassen und namentlich in der musikalischen Welt einige Aufmerksamkeit hervorgerufen. Der Eindruck den die nicht gerade mustergültige Zusammensetzung des Orchesters macht, ist ein eigenthümlicher, die Präcision der Ausführung ist um so anerkennenswerther, da einzelnen Mitgliedern der Kapelle musikalische Bildung gänzlich fehlt.

Wenn ich aus einem Rinnenschritt von der Ungarischen Kapelle und ihren Nationalmärschen an Barbie Pensionen mache, so verdenken Sie das nicht mir zur Last, ich muss Ihnen ja ein treues Bild von unserm Leben geben, und hier geht alles so bunt durcheinander, dass mein Bericht unmöglich einfarbig sein kann. Das Mittags ergötzt sich die vergnügungssüchtige Welt an dem pikanten Reiz, den die Neuheit der Ungarischen Kapelle für harmlose Menschen hat, und den Abend vereinigen sich fromme Seelen in der Singakademie, um an Bachs Passion eine würdige Vorbereitung für Charfreitags-Stimmungen zu finden. Die Sitte ist hübsch, die Stimmung gerade diesen Freien durch musikalische Erbauung zu erhöhen, und die Singakademie drückt an verschiedener Klassen von Menschen, indem sie sowohl Bach's Passionsmusik als Genesis Tod Jesu zur Aufführung bringt. Im Jahre 1829 brachte Mendelssohn die lange vergessene Passion zum ersten Male wieder zur Aufführung; das Werk machte Aufsehen, fassten aber noch nicht festen Fuss, lange Zeit hindurch ward es nur nach Zwischenräumen mehrerer Jahre von Neuem hervorgehalt. Jetzt

scheint die Sitte einer jährlichen Aufführung für dies Werk eben so fest zu werden, wie für den Tod Jesu. Es ist jedenfalls in der Bach-Schwärmerei, die neuerdings in Berlin Mode wird, viel Blasirtheit und Affektation, auch lässt sich von Bach sagen, was sich von manchen Büchern sagen lässt, dass sie nur demjenigen in die Hand gegeben werden dürfen, der in seinem Urtheil sicher, in seinem Handeln fest ist, und dies scheint Zelter auch gefühlt zu haben, wenn er die Passion, die er selbst als ein Wunderwerk anstaunte, den Augen der Uneingeweihten verbarg. Da sich aber das grosse Publikum jetzt nicht mehr zurückdrängen lässt, so müsste man sich wenigstens bemühen, mit aller nur erdenklichen Sorgfalt Bachs Werke vor die Oeffentlichkeit zu bringen, und dies ist leider von Seiten der Singakademie nicht geschehen. Mit einer Generalprobe hatte man sich an der Aufführung des colossalen Werkes gerüstet. Grell, ein Musiker und Componist von weit grösserer Bedeutung, als die Welt es anerkennt, aber ein angeschirrter Dirigent, leitete das Werk an Stelle des erkrankten Rungenhagen. Unter den Solosängern bewährte Manitius seinen alten Ruf, aber vielmehr er zeigte sich in Allem, was innere Wahrheit und Schönheit des Vortrags betrifft, vollendeter als je. Die andern Soli waren meistens in weniger guten Händen oder, wenn Sie wollen, Kehlen. Der eigentliche Fluch aber der Singakademie ist das Orchester, das meint aus den Mitgliedern des philharmonischen Vereins, d. h. aus unglücklichen Dilettanten besteht. O, es ist manches faul im Staate Dänemark!

G. E.

Aus Leipzig vom 14. April.

Am vorigen Freitage, den 10. April, fand im hiesigen Stadttheater zum Besten des Theater-Pensionsfonds der erste Aufführung zweier neuerschienener Opereiten statt: „Der Heimkehr aus der Fremde", Liederspiel in einem Akte von Felix Mendelssohn-Bartholdy und „ein Abenteuer Carls II.", Oper in einem Akt von Hoyer; — zwischen beiden gab man, ebenfalls zum ersten Mal, ein neues einaktiges Lustspiel von Benedix: „Die Eifersüchtigen." Das Haus war gedrängt voll, der Erfolg der Erwartungen durchaus entsprechend. — Das Mendelssohnsche Liederspiel, „Die Heimkehr aus der Fremde" hatte wohl den grösseren Theil des Publikums hingerissen, ob aber trotz des lauten Beifalls auch die Mehrzahl den ganzen Bedeutung desselben geschätzt hat, möchte fraglich sein. Der hingeschiedene Meister hat der Tonwerk in seinem zwanzigsten Lebensjahre, 1829, componirt und es nicht selbst veröffentlicht, da es einzig und allein zur Aufführung am 50jährigen Hochzeitstage seiner Eltern bestimmt und von Freunden und Angehörigen im Kreise der Familie dargestellt wird. Demnach aber gebührt den Herren, die die Veröffentlichung des Werkes besorgt haben, der grösste Dank, da hierin drei Züge von Mendelssohns Wesen schärfer hervortreten, die sonst in seinen Schöpfungen mitunter thätig werden: wie mächtig seinen gemüthlichen Humor und die artistisch-dramatische Individualisirung beides für die Charakteristik des Meisters, wie des Menschen von hoher Bedeutung. Den lustigen Text lieferte dem mein Freund Carl Klingemann, (seit vielen Jahren Attaché an der hannöverschen Gesandtschaft in London) der die persönlichen Beziehungen und die Pressverhältnisse der Familie Mendelssohn mit kannte. Die musikalische Haltung jeder musikalischen Zeile ist meisterlich gelungen: die burlesque Figur des lügenhaften Bräutigams Kuno, die würdige lebensfrohe Mutter, die liebliche Lisbeth, der aus dem Kriege heimkehrende Sohn und der alte Schulze (der immer nur einen und denselben Ton singt, da die Rolle ursprünglich für einen Kehlkopfsänger bestimmt war, der nur einen Ton leisten zu können erklärt hatte). Jede Scene ist bei allem Humor bis in die kleinsten Einzelnheiten fein fest und streng durchgeführt; — wir haben den Klavierauszug vor uns, er ruft uns die empfangenen Eindrücke zurück. Die Ouverture malt in zart archaistischer Weise, ein heimliches Wohlbehagen, dann eine freudige Regungskraft. Blech-Instrument-Effekt und Pauken sind verschwunden, — die letzten begleiten zuerst den humoristischen Gesang des Charlatans Kuno. Das Spinnerlied der Matrone, im Balladenstil, ist reizend und eigenthümlich, ohne die strudende Reminiscenz an so viele andere Spinnerlieder. In der Nachtwächterscene wird das gemüthliche Stündchen dem Liebhaber durch den Ruf des Wächters dreimal unterbrochen, der mit den Liebesseufzern des Traubedürftigen, da dieser sich nicht stören lassen will, genialisch verflochten ist. Er wurzelt Polschlag und ein frisches, junges Gemüth beseelen das Ganze. — Am Anfange und Ende unserer Meister Wenn nun hier Mozart mit seinen ersten Opern in den Sinn kommt, so ist das nicht um beide Componisten zu vergleichen, da sie schon ihrer innersten Natur nach verschiedene Richtungen genommen haben. Mozart ist vorzugsweise nur dramatisch, Mendelssohn nur durchaus lyrische Natur. Dennoch aber erfüllte eine Gavotte zwischen contrasirt der „Entführung aus dem Serail" und dem „Requiem" andererseits dem heiteren Liederspiel und der grösseren Oratorien „Paulus" und „Elias" sich von selbst darbieten, in den beiden komischen Opern mehr der genialen Jugendmuth, — in den geistlichen Werken der Ernst und die Erhabenheit des vollendeten Genies.

Die Hoyer'sche Oper, „ein Abenteuer Carls II." ist ebenfalls eine willkommene Gabe, — wenn sie auch an Tiefe und geistiger Behandlung nicht mit dem besprochenen Stücke zu vergleichen ist, so kommt sie durch glatt und anmuthig dahin und gewährt durch mannigfaltige Bilder und Situationen, und durch objectivwahre Haltung der Musik viel Interesse. —

Die Vorstellung beider Opern war recht gelungen. Mad. Bonhard-Burbmann entwickelte sowohl als Lisbeth, wie als Parkerin all den Reiz ihrer dramatischen Lebendigkeit und noch unser Tenor Widmann und der Baryton Hehr bewährten sich durch ihre Leistungen als Lieblinge des Publikums. — △△

Aus London vom 4. April.

Das Theater der Königin hat unter Lumley's Direction seine Hallen der Kunst für die diesjährige Jahreszeit am Sonnabend, den 22. März geöffnet. Das Personal zählt eine Menge Berühmtheiten ersten Ranges auf. Das kann London in Bezug auf die Musik mit dem alten Rom vergleichen: so wie die Römer die vollendetsten Kunstwerke alle nach Rom schleppten und dennoch kein eigentlichen Kunstsinn dadurch erhalten konnten, so bringen die Engländer alle musikalischen Künstlergrössen mit

Digitized by Google

die Landeuer Bühne und die ächte Pflanze der Tonkunst mühlig durch keine Wurzeln in dem hiesigen Boden. Lumley hat eine erste Sängerinnen decimirt: die Sunning, die Bertinotti, Pandolfi, Frezzolini, Barbieri-Nini und Catalani. Dépras, die Tochter die Pariser Tenoristen von Tenoren Gordoni, Stolti, Simi-Bonunci, Calzolari. Böse die beiden Lablache, Calzolari e s. w. Auch die Alboni wird eine Bulle von Bellini übernehmen. Balfe dirigirt das Orchester. Das Ballet leitet Paul Taglioni aus Berlin, für die Composition der Ballettmusik ist Fugni aus Paris angestellt, Carlotta Grisi, Marie Taglioni, die Borelli und die Monti, welche für die erste Tänzerin in Italien gilt, werden die Lucretien und die Herren die Bewegung leiten. Mit Hinsicht, welch ein Budget alle die kolossalen Gagen d'ance Heroiern und Berühmtheiten Dabei fehlt es nicht an Verhandlungen z. B. einer Oper von Thalberg, einer nachgelassenen von Donizetti, einer neuen von Auber und einer von Meyerbeer — an der Erfüllung derselben zweifeln wir stark. Es wird auch damit so genau nicht genommen, er nennt z. B. auch das Programm „die Insel der Liebe" ein neues Ballet von Taglioni, obschon es bereits vor zehn Jahren in Berlin bis zur Uebersättigung gegeben worden.

Die Eröffnungsoper war *Lucia di Lammermoor*, worin Caroline Dépras zum ersten Male in London auftrat, nachdem sie in den letzten Werken der rossinischen Oper in Paris ihre Bühne gefühlt hatte. Eine helle klangvolle umfangreiche Stimme, feine Intonation, sehr gute Schule und ihre Vorzüge an Zuversicht und Selbstvertrauen wie an Kraft und Sicherheit leht es noch. Sie wurde nach dem 2. Akt und am Schlusse der Oper gerufen. Die siegreichster Pracht der Ausstattung ging Auber's „Gustav" in Scene. Calzolari sang den Gustav, die Fiorentini die Gräfin, die Dépras den Page. Carlotta Grisi war der leuchtende Stern der Bacchanalien.

An demselben Abend, den 29 März, wurde auch das Covent-garden-Theater mit der Semiramis von Rossini eröffnet. An die Direction hat sich nun Ihr Gye gewagt. Auch sein Programm weist mächtig anschwellende Namen auf: z. B. de Vardini, Grisi, Castellan, Angri (Alt), die Tenöre Mauro, Tamberlik (zuletzt in Petersburg), Marini e s. w., Bassen Bonfanti, Lablache und sieben Bassisten tut Formes an der Spitze. Erste Tänzerin Lucien Taglioni; Orchesterdirigent Costa. Ausser den Zugstücken des vorigen Jahres Robert, Hugenotten, Prophet, Jüdin, mehrere Rossini und Donizetti's werden als neu für den diesjährigen Sommer angekündigt: Auber *Enfant prodigue*, Gounod Saphi, Donizetti die Märtyrer, Meyerbeer Zauberflöte, Weber Euryanthe, Spontini Vestalin, Beethoven Fidelio, Spohr Faust. Hummel wird Ihrem Gegen Unternehmen dem Theater der Königin einen bedeutenden Concurrenten machen. Indess scheint hier Niemand daran, dass beide Direktionen dieses Jahr ihre Rechnung finden werden. Im Gegentheil die Aussichten sind für das Theater so glänzend wie nie und allem Anschein nach werden dann die Concerte unterdrücken. Die Concertsaalsitzen verhalten sich auch ganz ruhig, und in den mühlenen Anhängungen von Unternehmungen für Reisegesellschaften müssen wir unter den Verhältnissen von dem, was Alles gegen einen bestimmten Wochenpreis geleistet werden soll, überall mal das Posten „freies Theater" angeschlagen, aber wird der Besuchs aus Concerten Erwähnung gethan. Wir die Herr Correspondent F. Rahles bereits gethan, so wenn auch ich die deutschen Künstler ohne feste Engagements während der Ausstellung hierher zu kommen. Ich kann nur denen Glück und Gut prophezeien, die einen solchen Namen haben, dass ihre Person den neuesten Industrielles für ein ehrenwürdiges Curiosum der Ausstellung gilt. *L.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Bonn. Dem beharrlichen Eifer des Herrn Prof. Hermanns für die Wiederaufführung der ältere Kirchenmusik hatten wir am grünen Donnerstage und am Charfreitag Abend die Aufführung von mehrern religiösen Gesängen der alten italienischen Meister in der hiesigen Minoritenkirche zu danken. Am Donnerstage hörten wir von Palestrina 3 Responsorien: *In monte Oliveti* — *Ecce vidimus eum* — *Sicut ovis ad occisionem*, den Hymnus *Crux fidelis* (Johann IV. von Portugal) *Christus factus est pro nobis* (Pelzer Anerio) die Einsetzung des Abendmahls *Fratres, ego enim accepi* und die *Improperien* von Palestrina. Am Charfreitage nannte der Wiederholung von *In monte Oliveti* drei Responsorien *Velum templi scissum est* — *Tenebrae factae sunt* und einen Theil der *Stabat mater* von Palestrina und das Miserere von Gregorio Allegri. Wenn man die grossen Schwierigkeiten der Ausführung dieser *A capella*-Gesänge durch Dilettanten erwägt, so muss d'a Lemmog eine sehr anerkennenswerthe genannt werden. Sie würde noch vorzüglicher gewesen sein, wenn das Stimmenverhältniss ein richtigeres gewesen wäre, was leicht bei dieser Bach ein Unterlassungsfehler ist. Die Sopran, bei dem auch einige recht schöne und klangvolle Stimmen hinfanden, herrschte so sehr vor.

---

* Wien. An Dunkhunni Todestag den 26 März (1827), ist vom Musikverein eine Gedächtnissmusik veranstaltet worden. — Das neue Vorstellung der italienischen Opernsgesellschaft auf dem Hofhaus am Kärthnerthore *Lucrezia Borgia* will zwar sehr besucht, befriedigte aber wenig. Bei der Tenor *Franchini* war ausgezeichnet. — Der Tenorist *Salvatori*, der sehr Jahre lang an der Hofoperbühne wirkte, hat uns verlassen, ist Bernini'scher Coloratur und im Liedvortrag leistet er unerreichlichen. — Drei zwölf Quartett-Unterhaltungen der Herren Hellmesberger und Genossen und zwei geschlossene die letzte brachte ein Quartett von Haydn in *F dur*, Beethovens grosse *A moll* Sonate für Klavier und Violine, und dessen Quartett in *E moll*.

Paris. Die Compositeur, welche bei der Akademie der schönen Künste als Bewerber um die Stelle, welche durch Spontini's Tod erledigt worden, auftraten, waren: *Batton, Donizetti, Berlioz, Clapisson, Collet, Elwart, Martin* (von *Angers*, mit dem empfehlenden Zusatz, dass er mit der Composition einer Oper beschäftigt sei), *Niedermeyer, Panseron, Ambroise Thomas, Zimmermann*. Der letztere trat jedoch von der Bewerbung zurück. Die Section für Musik hatte die Herren *Thomas, Niedermeyer, Berlioz, Clapisson* und *Batton* als Candidaten vorgeschlagen, denen die Academie die Herr *Panseron* und *Donizetti* hinzufügte. In der Sitzung am 22. März wurde Ambroise Thomas (Componist der Oper „Ein Sommernachtstraum") zum Mitglied der Akademie erwählt. Von 39 Stimmen hatte er 30 erhalten, Niedermeyer 6 und Batton 3.

[Wir wollen hinzuweisen den Verdienten des Erwählten und den beiden andern Herren, welche ausser ihm Stimmen erhielten, die Anerkennung versagen; einen unserer Meinung nach hätte *Hector Berlioz*, der erste bedeutende Componist für Instrumentalmusik, den Frankreich aufzuweisen hat und dessen Werke nicht nur über den Rheinauer von Frau, sondern auch über die Grenzen von Frankreich hinausgedrungen sind, den gerechtesten Ansprüche auf die Nachfolge Spontini's gehabt.]

Auf ihrer Reise nach London hat H. Sonntag in Aarau in einem Concert für die Armen gesungen. Die Direction der

philharmonischen Gesellschaft überreichte ein kostbares Armband, welches die Künstlerin erst dann erhielt, als sie sich überzeugt hatte, durch den Ankauf desselben die Eintrittskarte sicher verkürzt worden sei. In diesem Concert wurde auch „l'Ouverture de Jubal" von C. M. v. Weber aufgeführt.

In London ist eine interessante Schrift von kunstgeschichtlichem Inhalte erschienen: „*Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany and England*" von *George Hogarth*.

In Petersburg ist „die Stumme von Portici" dreimal in einer Woche mit außerordentlichem Beifall gegeben worden; der Kaiser war mit dem ganzen Hofe zugegen. — Herr Friedrich Schultheil hat sein erstes Concert gegeben.

In Neapel ist eine neue Oper *Ermelinda* von Gaetano Donizetti mit außerordentlichem Beifall gegeben worden. Der Componist wurde bei der ersten Vorstellung sieben Mal gerufen.

In Lyon ist Ad. Adam's Oper mit dem grossen Strafe-Gesange aufgeführt worden. Der Componist dirigirte selbst. — Gegen vier dortige Buchhändler und Antiquare ist ein Strafurtheil ergangen, weil sie Musikstücke von Pariser Verlegern durch Abschreiben vervielfältigt und mit diesen Copien Handel getrieben haben.

Bunghar bietet von seinem Landsmann bei Ballinolles einen Stradivarius für 5000 Francs an, welcher „zu seinen europäischen Erfolgen beigetragen" hat. Er unterschreibt die Ankündigung: Alexander Boucher, Sohn der Virtuose, der letzte der Glanzvollen Violinspieler und der erste der neuern Schule".

In Dresden hat Dieginirdt sein neues Amt als Intendant des Königlichen Theaters angetreten. Für das recitirende Drama hat dadurch bereits eine neue Aera begonnen. Shakespeare, Lessing (Emilia Galotti) und Göthe, seit lange nicht auf den Zetteln gelesene Namen, erscheinen wieder. Wir sich die Oper gestalten wird, müssen wir abwarten, hoffen aber das beste von Dieginirdt, der eine Sängerin geheirathet hat, dürfte auch für diese dramatische Gattung competent sein.

Novitäten
von E. F. PETERS, Bureau de Musique in Leipzig.

	Thlr	Sgr
Bach, J. S., Oeuvres complettes Liv. XV contenant: 16 Concertos arrangés pour le Piano seul d'après des Concertos pour le Violon d'Ant. Vivaldi, publiés pour la première fois par S. W. Dehn & F. A. Kollmann	4	—
— Oeuvres complettes Liv. IV. Edition nouvelle, redigée par P. K. Grieperkerl	6	10
Beethoven, L. van, 6 Lieder von Gellert mit Begleitung des Pianoforte Op. 48. Neue Ausgabe	—	15
Brauer, C. T., Divertissement sur l'Opéra „Prince Eugène der edle Ritter" de G. Schmidt, pour le Piano à 4 mains Op. 159	—	15
Hauptmann, M., 6 Geistliche Gesänge für 2 Soprane und Alt Op. 85	1	—
Jonas, L., Trio pour Piano, Violon & Violoncelle Op. 73	2	15
— 6 Duos pour deux Violons Op. 74 Nr. 1, 2, 3 à	—	20
Kalliwoda, J. W., Impromptu pour le Piano Op. 167	—	15
— Grande Valse pour le Piano à 4 mains Op. 169	—	20
Mendelssohn-Bartholdi, F., Marche funèbre à la tragédie Hamlet de Shakespeare Partition	—	7½
Pour le Piano à 2 mains	—	5
Polka en mémoire du bal costumé donné par le Prince et la Princesse Wassilitschikoff à Zytomir	—	5
Schumann, Rob., Genovefa, Oper in 4 Acten nach Tieck und Hebbel. 61. Werk. Clavierauszug von Clara Schumann, geb. Wieck	7	—
Drauss einzeln:		
Nr. 1. Chor und Recitativ	—	12½
„ 2. Recitativ und Arie für Tenor	—	7½
„ 3. Duett für Bariton und Sopran	—	7½
„ 5. Chor	—	10
„ 7. Lied für Sopran	—	5
„ 9. Duett für Tenor und Sopran	—	10½
„ 11. Arie für Sopran	—	5
„ 13. Finale der 2. Akte	1	—
„ 15. Finale „ 3. „	—	27½
„ 16. Scene, Lied und Arie	—	15
„ 20. Doppelchor	—	15
„ 21. Finale	—	10½
Wilwicki, J., Promenade en Pyrénées sur le Danube. Rêverie nocturne pour le Piano Op. 21	—	20
— Polka militaire pour le Piano	—	5
— Stephanie Polka pour le Piano	—	5

Bei **M. Schloss** in Cöln erschien:

Ferdinand Hiller.

Drei Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 42. Preis 25 Sgr.

Hieraus einzeln: Das Wirthshaus am Rhein (im Vielliebchenlied) für Alt oder Bariton 7½ Sgr.
Der Becher von Barnestel 12½ Sgr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 44. Cöln, den 3. Mai 1851. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 15 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Iphigenia in Aulis.

„Ich dürfte meinen vollen frohen Kranz"
„Dem edlen Meister auf die hohe Stirne."

Göthe's Tasso.

Du Heiligenschein der hehren Tonkunst, wie geeignet bist du Haupt, das du umziehst mit deiner leuchtenden Glorie! Ein mächtiger Talisman, wehren deine Strahlen das Insectenheer alltäglicher menschlicher Schmerzen ab und gestatten wandeln die Gestalten, die du erhaschest, in deinem Lichte nahe den nahenden Boden unserer Erde und durch das Dunkel ihrer Nächte, ihre Fusse strauchelnd nicht — vor ihren Scheinungen schwinden alle Schatten.

„Eine Einsamkeit inmitten des lautesten Gewühls, inmitten des rauschendsten Lebens ist erst die rechte Einsamkeit" — das mochten wohl einzelne jener glänzenden Erscheinungen sich leise sagen, deren Blicke an einem lieblichen Aprilnachmittage einen ernsten, einsamen Mann streiften, der auf einem kleinen Sessel in den knospenden Gärten des Tuilerien Platz genommen. — Sein Gesicht war abgewendet von der wogenden Menge und aufwärts gerichtet, die hohe klare Stirn trug den leuchtenden Stempel ungewöhnlicher Geistesgrösse, die freien blauen Augen scheuten das Sonnenlicht nicht zu blenden und ein Zug himmlischer Begeisterung umspielte den edelsten Mund. Die Kleidung des Mannes war einfach, ja fast nachlässig, und contrastirte schon ihrer schlichten grauen Farbe wegen auffallend genug mit den reich gestickten Trachten der damaligen Herren des französischen Hofes, denn man schrieb eben das Jahr 1774 und Ludwig XVI. beherrschte das schöne Frankreich. —

Die zahlreichen Spaziergänger, die wie erhwärmende Bienen hin und her flogen, kamen und gingen, sich niederliessen, plauderten, coquettirten und lachten, achteten gar bald nicht mehr auf den seltsam unbeweglichen Fremden; die geputzten Veilchenverkäuferinnen, die wie Mücken jede Menschengestalt überfliegen, waren müde geworden sich an den scheinbar Versteinerten zu drängen und gönnten ihm keinen Blick, kein Lächeln mehr. Allmälig verlor sich das Menschengewühl, es wurde stiller in den Garten, auch die lärmenden Kindersstimmen verstummten allgemach, matter wurden die Sonnenstrahlen, dunkler das Himmelsblau, die frühlingsberauschten Vögelein narbten ihre Nester — endlich war es ganz still geworden ringsumher. Da erhob sich nach langem jener einsame Mann von seinem Platze und schien sich auf den Heimweg begeben zu wollen; allein ohneend den Blick in die Höhe gerichtet, verfehlte er den Weg zur Ausgangspforte und gerieth immer tiefer in das Innere des Parks. — Dort war es aber gar zauberisch und heimlich, der holde Frühling selbst schien sich in diese dichten Gänge, Lauben und Gebüsche versteckt zu haben, überall blühte und duftete es, Fontainen erzählten plätscherad ihre reizenden Wundermährchen und weisse marmorne Gottergestalten blickten durch das junge Grün. — Der Wandrer blieb stehen und lächelte träumerisch; allein nicht die Pracht des Wundergartens hatte dies aufstrahlende Lächeln auf seine Lippen gelockt, — es entstieg wohl der tiefsten Seele des Stillen, süsse Gedanken schienen ihn zu bewegen. Er erhob bald die Hände, bald liess er sie rasch niederfallen; dabei ging er heftig auf und ab und summte erst leise, dann immer lauter eine Melodie vor sich hin — es war eine sanfte, bedeu-

lingsvolle Klänge. Hierauf verfinsterte sich sein ausdrucksvolles Gesicht, es zog auf der kühnen Stirn daher wie ein Gewitter, zuckende Blitze schleuderten die Augen und mit voller, wuchtig tönender Stimme sang er folgendes Recitativ:

„Geh, bin und mach das Tod durch Vaters Hand! an den grossen Altar mit folgen du mein Fuss — ich führe drei Geo Arm, der dich bedreht." —

Dann ballten sich seine Hände, die stolze Gestalt richtete sich in ihrer ganzen Grösse auf heftig erhob er die Arme und sang mit erschütternder Leidenschaft mit wahrhaft erhabenem Zorn:

„Er ist hold meiner Zeiten Kraft!
Ich werde das Schwert auf ihn zücken —
Den Altar, den freiland sie schändeten,
Wirft mein drohender Arm in den Staub!"

Da stürzten urplötzlich zwei stattliche Schweizersoldaten wie ein wütheodes Tigerpaar von dem Gehaeuch, ergriffen den Erregter bei den Schultern und schleuderten ihm eine Fluth französischer und deutscher Schimpfworte entgegen: „Bösewicht! schrie der Eine in gebrochenem Deutsch, du hebst die Hand auf gegen das Schloss Ludwigs? Du willst tödten mit eisem Schwerte den König — willst auch die heilige Kirche verwüsten und zerbrechen den Altar?" — „Und klar" schnaubte der Andere, „zerstört der Frevler die Blumenbeete dem königlichen geheimen Parke, zertritt alle Veilchen und auch *les jolies marguerites*. Fort, fort in's Gefängniss!" — Der Ueberfallene war einige Augenblicke völlig fassungslos — er starrte seine Angreifer lautlos an mit dem Ausdruck des ungemessensten Staunens, warf einen langen Blick der Verwunderung auf die Zerstörung, die seine Füsse angerichtet — endlich breitete sich ein feines Spottlächeln über seine Züge — „Nun wohl" — sagte er ruhig zu seinen riesenhaften Gegnern, deren Augen argwöhnisch jeder seiner Bewegungen folgten, „schleppt mich fort wohin ihr wollt — vorher aber verlange ich vor der Augenblick Eurer Königin geführt zu werden, ihr gegenüber will ich mich rechtfertigen" — Die Soldaten machten sich verstohlene Zeichen, die deutlich kund thaten, dass sie zu dem Verstande ihres Gefangenen bedenkend zweifelten, nickten ihm aber gewährend zu und der kleine Zug setzte sich in Bewegung. — Im Hofe der Tuilerien angelangt brauste eben ein reichvergoldeter Wagen heran, bespannt mit vier weissen muthigen Rossen, deren Hupfer köstliche blaue Federbusche zierten — und hielt vor dem Portal des Schlosses. — Der Schlag sprang auf, dienstfertige Arme und Hände empfingen eine leichte Frauengestalt, die sich graziös aus dem anmuthigen mit edlen Stickerei und blauem Sammet gestickten Federsitze schwang. Ein schwarzes Sammethütchen mit wallender Feder schwebte auf der Spitze des zierlichen gepuderten Köpfchens, zeugenfarbene Atlas und Spitzen umhüllten den zierlichen Körper — die strahlende Erscheinung war Maria Antoinette, Königin von Frankreich. — Indem sich die dicke Gefährtin der Herrscherin mühsam aus dem Wagen wälzte, bemerkte die lebhafte Königin, neugierig umher schauend, jenen räthselhaften Gefangenen, den eben die Fähnrich der Schweizer finster parkten. — „Was geschieht dort?" rief sie hastig in deutscher Sprache und zögerte auf der Schwelle des Portals. — Bei dem Klange dieser Stimme hob der Bedrängte sein stolzes Haupt hoher und lächelte freudig. — Ein schwarzer Schrei entfloh den rosigen Lippen der Fürstin: „o Meister Gluck" — rief sie entzückt und streckte ihre Hand aus — „lieber, lieber Gluck — wer wagt es hier in meinem Reiche den freien Genius fesseln zu wollen?" — Gluck's Augen leuchteten — ein Wink der Herrscherin entfernte die besturzten Schweizer. „Kommt, Meister, folgt mir," fuhr die Königin heiter fort, „ihr sollt mir nicht entschlüpfen, nein werde ich Euer Gefängnisswärter sein. — Erzählt mir eilig, was Euch in solch verdächtiger Begleitung an die Thore unseres Schlosses geführt und verweilt ein Stündchen in den Gemächern Eurer ehemaligen Schülerin" — So sprechend flog sie die teppichbelegten Treppenstufen mädchenhaft rasch hinan, dass Gluck ihr kaum zu folgen vermochte. Die lässige Dienerschaar blickt auf ein leises Wort staunend zurück. Maria Antoinette durchschritt kühnlichen Fusses mit ihrem strammen Begleiter mehrere goldschimmernde, blendende Prachtgemächer, — öffnete dann eine Tapetenthür und beide traten in ein kleines einfach reizendes Zimmer mit wunderschöner Aussicht in die frühlingsfrischen Gärten.

„Fürstin", rief Gluck sichtlich überrascht — „dies ist ja das traute Gemach unserer geliebten Erzherzogin Marie aus dem kaiserlichen Schlosse zu Wien. Welch anmuthigen Wunder?" — „Erkennt ihr es wohl?" entgegnete die Königin bewegt und schob dem Meister einen weichen Sessel hin — „Kommt, setzt Euch zu mir" — sagte sie mit bezaubernder Grazie und Herzlichkeit „wir wollen Deutsch sprechen und von unserm lieben Wien plaudern — sicht wahr, Gluck? Jetzt bin ich, so lange ihr hier seid, nur die fröhliche sorglose, glückliche Prinzessin Maria, der Lieblingstochter der herrlichen Kaiserin Mutter und die angesehnte

Schülerin des grossen Meisters Gluck?" Während dieser Rede hatte sie ihr rothes Mäntelchen und den Federhut abgeworfen und stand nun im blassgrünen Seidenkleide, Orangeblüthen und Rosen vor der Brust, gar wunderlieblich vor ihrem ehemaligen Lehrer. Dann warf sie sich in die Polster einer kleinen Bessel, legte die feinen Füsse behaglich auf ein rothsammtnes Kissen und fuhr fort: „Ach Gluck! wie sehr habe ich mich im Stillen gesehnt mit Euch recht zwanglos von vergangenen Zeiten zu plaudern, seit mir die Kunde Eurer Ankunft in Paris geworden, aber die leidigen Hoffeste liessen mich durchaus nicht zur Erfüllung meines Herzenswunsches gelangen. Ich sah Euch mit jener strikten Audienzstunde, wo Ihr Euch dem Könige vorstellen liesset und mir Briefe brachtet von Wien — gar nicht wieder. — Damals hatte ich Euch fast nicht erkannt in Eurem Hofkleide, aber ich musste heimlich lachen, als ich Euren eitlen Gram sah, der so schlecht er Eurer Tracht passte, — so dass unwerthlichen Progrog des Harpies, die mir unsere Hofdame ausser sich brachte, schonte ich unsern Glück wieder. Jetzt gefällt Ihr mir aber doch viel besser, in diesem schlichten Grau finde ich das Bild meines geliebten Lehrers wieder." — „Gnädigste Erzherzogin", antwortete der Meister zerstreut — „es waren doch liebe Stunden, die ich in dem traulichen kleinen Mädchensalonnee des Kaiserschlosses Wien verlebte, und Marie Antoinette eine gar schlaue gelehrige Schülerin, wissbegierig und unermüdlich wie wenige Frauen." — „Nicht immer, Gluck, nicht immer" fiel hier die Königin hoch schüttelnd ein; „erinnert Ihr Euch derb nur wie böse Ihr zuweilen war, wenn ich eifrig spielte, weil mir ein Hofball im Sinne lag oder eine brillante Schlittenfahrt. Habt Ihr denn vergessen, wie oft mir die Barbischen Fugen nicht schmeckten? Wie gut weiss ich auch, dass Ihr mich oftmals wegdrängtet vom Piano mit den Worten: Erzherzogin, solch Klimpern ist fürwahr nicht zum Aushalten! Und dann nahmt Ihr meinen Platz ein und donnertet die Fugen herunter, dass mir Hören und Sehen dabei verging und ich mich in seltsamer Scham in den fernsten Winkel des Zimmers zurückzog. O! und dann spiltet Ihr immer weiter und immer herrlicher und ich vernahm Melodien wie ich sie nie gehört und fürchtete mich fast — bis sich leise leise die Thür öffnete und die Kaiserin hereinkam zu lauschen, und nach und nach mehrten sich die stummen Hörer und füllten Gemach, Nebenzimmer und Säng — Ihr aber gewahrtet nichts von alle dem, sondern flogt weiter und immer höher mit Euren Tonschwingen bis denn endlich, rosenfarbiger Wirne, einer der drängenden Lauscher irgend einen klirrenden Gegenstand umstürzte, oder die gepresste dicke Oberhofmeisterin ihren Krampfhusten bekam. — Dann stocktet Ihr plötzlich wie von einem jähen Schmerz getroffen und standet heftig auf mit den Worten: „das war hier gespielt, Erzherzogin!" —

„Zuweilen ward Ihr aber so sonderbar, dass ich keine Sylbe zu reden wagte — dann konnte Marie Antoinette spielen wie sie ihren Lust hatte — Meister Gluck hörte nichts — dürfte keinem falschen Accord, keiner ungelösten Dissonanz — keinem schleppenden Allegro, keinem rasenden Andante Stur blickten die Augen meines Lehrers in die Höhe, bald murmelte er einige undeutliche Worte, bald spielten seine Hände in krampfhafter Hast auf dem Deckel des Piano's — bis er nach solchem seltsamen Sinnen erlosch, mit selig verklärtem Lächeln umherschaute und leise flüsterte: „Hat endlich bist du mein, heilige Melodie!" Und hierauf wendet Ihr Euch zu mir als ob keine Unterbrechung stattgefunden und sagtet: „weiter, weiter, Erzherzogin" — Gluck blickte seine ehemalige Schülerin zärtlich wehmuthvoll an, und seine Stirn erhellte sich an dem lebhaft frohen gleichlichen Ausdruck ihres lieblichen Gesichts. — „Wir sind unverändert geblieben, Majestät," sagte er träumerisch, „ihr die ewigjunge, kindlich fröhliche schöne Prinzessin — ich der lustische, wunderliche, zerstreute Gluck" — Plötzlich fragte die Königin nach einer ernen Oper, „nicht wahr, sie heisst *Iphigenia in Aulis*?" setzte sie hinzu. „Wird das Werk bald aufgeführt, haben die Proben schon begonnen?" — „Ach Majestät", erwiederte der Meister — „die erste Probe hielt ich je heute in den königlichen Gärten, habt Ihr vergessen, dass ich Euch noch Rechenschaft schuldig bin für die Begleitung, in der ich vor Euren Augen erschien. Ich hatte ihn den Recitativ und die ersten 10 Takte der grossen Zornarie meines Achill mit den passenden Gesten in die Luft geschleudert, als mich die braven Schützen den Könige und seinen Parbs vorführten. Die ehrlichen Schweizer glaubten, mein Achill, der vor einem geweihten Schwerte zuckte, bedrohe das Leben ihres hohen Herrn und verwechselten sonderbarer Weise Ludwig den XVI mit dem alten Agamemnon." — „Ach armer Verkannter, misshandelter Sänger" scherzte die Königin, „wie gut, dass Ihr gerade in jenem Augenblick die mächtige Gebieterin Frankreichs war, als

sie mir meinen theuren Meister davon schleppen wollen! — Aber sagt mir ernsthaft, wie wird es mit der *Iphigenie* gehen — wann wird sie aufgeführt? Ich gestehe Euch, dass ich heute den Sieg meines Landsmannes und Lehrers über das Heer der *Piccinni*'s, *Sacchini*'s und *Lulli*'s erwarten kann!" — „Ich träume noch von keinem Siege" entgegnete Gluck schwermüthig; „von einer fest bestimmten Aufführung ist ja noch keine Rede, ich kämpfe vielmehr noch rüstig und unablässig gegen die geheime aber starke Macht der Intrigen und hinterlistigen Bosheit, die alle Proben hintertreibt, die öffentliche Meinung schon im Voraus irre leitet und mir endlose Dulcinelen verursacht. — Aber ich lasse nicht nach — ich ruhe nicht, — mein Werk verdient, dass ich ihm alle meine Kräfte weihe, um ihm die Bahn zu den Herzen der Menschen zu ebnen. — Sollte ich zu Grunde gehen in diesen Kämpfen — nun so geschieht es ohne einen Seufzer, ohne eine Thräne, ich hinterlasse eine leuchtende Spur meines Daseins — ich habe nicht umsonst gelebt! — Ja, Königin! fuhr der edle Meister mit erhabener Stimme und steigender Begeisterung fort, „es ist ein gutes Werk, dies jungst geborene Kind meines Geistes, diese Frucht hochheiliger Weihestunden, ich habe in diesem Werke die edelsten Regungen meiner Seele niedergelegt, die reinsten Gefühle meines Herzens, und meine höchsten, ernstesten Gedanken. Königin! in dieser Oper enthüllt sich mein eigentliches Sein und Wesen — diese Oper wird der Nachwelt zeigen, wer ich war und was ich werden wollte. Diese Musik ist ganz Gluck, ich habe sie nicht nur gefühlt, ich habe sie auch gedacht, — sie ist mein bewusstes, unbestreitbares Eigenthum, ein Theil von meinem *Ich!* — Vorüber sind die Tage und Nächte der Irrthümer und Qualen, vorüber das gewaltsame Ringen und leidenschaftlich ruhelose Streben, — das hohe Ideal meiner Seele ungetrübte Klarheit, göttlich reine Einfachheit der Melodie, — Wahrheit und Natur — es steht jetzt schleierlos und unendlich nahe gerückt vor meinen Augen, mein seliges Ziel ist bald erreicht!" —

Gluck schwieg. — Wie wunderbar war der Ausdruck seiner belebten, edelst geschnittenen Züge, wie wahrhaft erhoben der Blick der klaren Augen, die in eine schönere Welt so schauen schienen! Maria Antoinette betrachtete ihn mit staunender Ehrfurcht. — Endlich rief ein begeisterter „Theurer Meister! vertraut Eurer Königin — Eure *Iphigenie* soll aufgeführt werden — bald, — in sächster Woche — auf meinen Befehl. Ich will durch ein königliches Machtwort das Spinnengewebe des Neides vernichten. — Morgen werde ich dem Intendanten der königlichen Oper meinen bestimmten Wunsch aussprechen — Ihr sollt hinfort nicht mehr kämpfen und streiten, Ihr sollt siegen, und ich selbst will den Sieger krönen."

Gluck schaute freundlich, doch ungläubig in das Angesicht der erregten Sprecherin, deren lebhafte Verheissungen vielleicht ein einziges strahlendes Fest wieder in Vergessenheit zurückstecken liess — es begegnete aber einer so ernsten Festigkeit, einer so freudigen Sicherheit, dass er sich bewegt neigte und die Hand der reizenden Königin stumm zu seine Lippen drückte. —

Es war in der Mitternachtsstunde des 19 April 1774, als das Opernhaus zu Paris von einem Jubel wiederhallte, wie er in diesen Räumen noch nie gehört wurden. Glucks, des grossen deutschen Componisten *Iphigenie in Aulis* war eben beendet. — Die Zuhörer hatten jede Nummer mit steigendem Beifallsjauchzen begleitet, — die herrliche grossartige Zornarie des Achill aber liess den Enthusiasmus bis zum Aeussersten aufwallen, die Edelinfizierer griffen unwillkührlich an ihre Schwerter, die Wirkung war unerhört. — Das Publikum war in einem Grade hingerissen von dem Meisterwerke, der jedes Beschreibungsvollste, in einem Grade aufgeregt, den wir ewig kühlen philisterhaften Deutschen „Wahnsinn" genannt hätten. — Thränen flossen, Lächeln des höchsten Entzückens strahlte, Schluchzen wurde hörbar, Glucks Name erschallte, zahllose Blumen flogen auf die Bühne.

Auf der rothsammtnen Brüstung der Königsloge lehnte Maria Antoinette im prachtvollsten Schmuck, mit überströmenden Augen den herrlichen Triumph ihres verehrten Lehrers feiernd. Ludwig XVI stand erregt neben ihr, sein ernst so bleiches Gesicht mit den guten Augen war leicht geröthet, er blickte mit lebhaftem Antheil auf die tobende begeisterte Menge. „Gott den Himmels" sagte er plötzlich und wandte sich zur Königin, „wenn die hellen Freudenflammen dieses so leicht bewegten Volkes, diese Fiebergluth der erhitzten Massen umschlägt in Wuth — wenn die Zornesswogen solcher Menschen noch so überhoch aufwellen wie jetzt das Meer ihres Entzückens — welch ein grässliches, unertragliches Bild!" — Marie Antoinette wusste keine Sylbe zu erwiedern, verwundert ahnete sie das König es, doch schauderte sie unwillkührlich zusammen und ergriff angst-

lich den Arm ihres Gemahls — „Wo nur Glück bleibt" flüsterte sie unruhig und kaum hörbar, —

Der aber riss sich eben in den Coulissen los von den erstickenden Umarmungen seiner Verehrer, suchte sich zu retten vor dem lobpreisenden Schwarm seiner bewundernden Feinde, drückte noch dem herbeigeeilten, tiefergriffenen, bezwungenen Widersacher *Piccinni* herzlich die Hand und folgte mit unsicherm Schritt, halb bewusstlos von dem Erlebten, fast zusammenbrechend unter der Gewalt seiner Empfindungen einem harrenden Diener, der ihn in die königliche Loge beschieden. Als Gluck eintrat, neigte er sich unwillkürlich vor der Gestalt des Königs, aber der Schimmer der Kerzen blendete seine Augen, es wogte und wallte um ihn her, es stürmte in seiner Brust — er rang krampfhaft nach Athem. Da nahte sich die Königin dem Wankenden und drückte rasch, mit holdem Lächeln, einen frischen vollen Lorbeerkranz auf das gesenkte Haupt des gefeierten Tonhelden. —

Der Meister richtete sich heftig empor — ihr flammten seine Augen, er fuhr wiederholt mit der nackten Hand über seine bleiche Stirn, und warf dabei auf die Königin Blicke des furchtbarsten Entsetzens. „Allbarmherziger Gott!" schrie er endlich gellend auf, „welch grauenhafter Anblick! Schönes, üppig blühendes Weib — verwelkt doch schnell, schnell mit Eurer weissen Hand jenen grässlichen Streifen Blutes, der sich rund um Euren blendenden Hals zieht — Herr des Himmels! wer gab Euch solchen Schmuck! Verschleiert ihn — o eilt, eilt, — mit jedem Athemzuge wächst das fürchterliche Purpurband, Euer Haupt wankt — das Band wird zum Strome — zu spät — zu spät — himmlischer Vater!" Mit diesem Rufe stürzte er ohnmächtig zusammen. — — „Gluck sieht wieder Geister", flüsterte der König todtenbleich „die gewaltige Aufregung hat ihn krank gemacht, der Sieg war zu plötzlich und glänzend für Seele und Körper" — Maria Antoinette bebte und zitterte an allen Gliedern, erbluchzend und furchtsam wie ein Kind riss sie heftig das schlummernde kostbare Rubinhalsband ab, das sich wie ein feucht glänzender Reif um ihren schneeigen Hals legte, schleuderte es weit von sich, empfahl den hoffnungslosen Meister der Sorge ihres Arztes und ihrer Diener und verliess eiligst, von Flüsterschwestern geschützt, am Arm des Königs die Loge. —

Du ahnetest wohl nicht, grosser strahlender Orphaus der neuen Welt, dass dein wunderkleines Scherzspiel in jenem Momente höchster Erregung den Schleier der Zukunft lüftete, als dein Mund diese Schauerworte sprach, dass dein mächtiger Geist in jenem übermenschlichen Zustande Raum und Zeit überflog und prophetisch vorausargte, was einst kommen würde! — oder kommen musste? —

Die unverweiblichen Lorbeerbäume deines Ruhmes verschlangen schon längst ihre üppigen Zweige zur dichten Laube über deinem stillen Grabe, und zwischen ihren Blättern leuchteten goldig schimmernd ashlinen Knospen und die duftenden Wunderblüthen *Alceste*, *Orpheus*, *Helena*, *Armida* und jene beiden herrlichen Schwesterblumen an einem Stengel: deine beiden *Iphigenien* — Du rohtest aus von dem Kampf des Lebens, ruhtest aus von deinen Siegen und die Freiengesänge der Nachwelt erreichten dein Ohr nicht mehr — Cherubim und Seraphim lauschten in einer seligen Welt den verklärten Klängen deiner reinen Lieder: da kam deiner Weissagung blutige Erfüllung — Neunzehn Jahre nach jenem Abend deines glorreichen Triumphs wurde das Purpurband um Halse deiner schönen unglücklichen Fürstin zum Strome — Maria Antoinettens Haupt nach im Oktober des Jahres 1793 unter dem Beile der Guillotine. *Elise.*

An Herrn Capellmeister Hiller.

Hamburg, April.

Mein Versprechen, werthster Herr Capellmeister, Ihnen zuweilen einige Bemerkungen über unsere Oper mitzutheilen, will ich bei Gelegenheit der Aufführung des *Don Juan* wieder einmal zu erfüllen suchen. Obgleich unserer *Spätzer*, Publikum genannt, durch das Geschrei seiner Lobhudler angeregt, heute den Charlatan *Ole-Bull* hin in die, vermuthlich neutophanischen, Wolken erhebt, und morgen die vortreffliche Wagner als *Fidelio* applaudirt, wenn ihm leider am Morgen vorzüglicher Kräfte, der Veritätsinst der Nachrichten, Herr Rahmel Heller, Anleitung giebt, indem er in einem und demselben Artikel Beethoven und seine treffliche Repräsentantin sehr und würdig bespricht, und zugleich den Gegenständen als ein poetisches Genie darstellt — so muss man doch dem so räthselhaften Publikum zugestehen, dass es sich bei Mozarts Opern, wie überhaupt, wenn ihm etwas wirklich Guter geboten wird, in Masse einfindet, dass es den grossen Vorzug der Wagner schmerzlich empfindet, und dass wird jedenfalls bei Aufführung einer hiesigen Oper die Frage erledigt, warum wir nie eine Gluck'sche Oper zu Gehör bekommen? warum ein Meisterwerk wie *Don Juan* so vernachlässigt gegeben wird, wie es bei der letzten Aufführung geschah? Schon unser Herr Capellmeister Kurbirri, von dem wir sie von Dresden kommend er viel erwarteten, und der wir ich jetzt hier kaum in die Jünglingsjahre eingetreten ist, legt durch seine Direction den lockern Grundstein zu dem lockern Gebäude: bald nimmt er die Tempi zu langsam, bald zu schnell, selten recht, und indem er an den vom Componisten beabsichtigten Endtrieben grade entgegengesetzte hervorbringt, wo wenn Licht und Schatten an der verlachten Stelle stehen, verursacht er allen Musikverständigen und besonders allen Enthusiasten, welche wir ich den *Don Juan* seit einem halben Jahrhundert mit Entzücken gedacht, von um a bereits eine Nervenerschütterung, die sie den ganzen Abend nicht wieder verlässt,

und was hat noch schlimmer als der Vergrößer der Tempi, ist den unhartmäßige Zerren derselben, wenn z. B. unsre Sängerin in dem so schnell vorüberfliegenden Arrhen-Terzette plötzlich langsam wird und Herr Erhlardi stets durum angestrebtes Ende zu nimmt, dem bekannten Ausspruch „dem Sinaka weichet nur rasch" Folge gibt. — Ich will nur gleich mit der besten und würdigsten Leistung des Abends, mit der *Donna Anna* der Wagner anfangen, da sie wunderbar strahlender Lichtpunkt in der angehenden Finsterniß war. Ich habe diese Partie von der Lind und Schröder-Devrient gehört, und hielt bis jetzt eine grossartigere Auffassung der Rolle für unmöglich. Wie angenehm überrascht mich ich meinen Irrthum ein, denn so hoch ich auch jetzt noch jene Leistungen der genannten großen Künstlerinnen stelle, so muß ich doch gestehen, daß ich Ihnen selbst über diese Rolle nachgedacht, ihnen von Andern gehört und gelesen hatte, es war so doch der Wagner vorbehalten, mir das wahre Verständniß dieses edlen grossen Charakters zu eröffnen. So edel bei aller Leidenschaftlichkeit, so einfach und fest artig, so tief und so klar sah ich *Donna Anna* nie, und ich kann mir nach dieser Vorstellung es kaum denken, daß es noch eine so vollkommen konstbegabte Sängerin mit so reichen, tiefen und tief gefühlten Darstellungsvermögen unter unsern Wagnern jetzt giebt, auch in der ungemeinen Steigerung der Klippe, an der fast alle Sängerinnen scheitern, hat sie sich als Meisterin bewährt. Während Octavio die später als der übrige Theil der Oper componirte Arie von Gäner, die man (ohne es wie die der Elvira Mirk zurücklässt der Undankbaren) schon zu Gehör bekommt. Ein Band der Freundschaft recht schön sang, sprach durch ihr stummes Spiel, der wahre und rührende Ausdruck ihres stillen Schmerzes mehr zum Herzen als der Gesang Octavio's, dessen wir bewundern in Hinsicht auf die Undankbarkeit der Rolle und in Hinblick auf die reizen schönen Octavio's, zu denen wir schon gelitten uns lohnend erwähnen können. Herr Weinlichnatur gehört in unserer *Jetzt*-armen Zeit gewiss zu den besten Sängern. Seine klangvolle Stimme giebt ihm einen so ächten Anspruch auf die Gunst des Publikums, bei dessen Erwerb besonders in den Augen der unbeteiligten Theilen dieselben ihn eine angenehme Erscheinung unterstützt. Er hat seine Partie wie gesagt zu unserer Zufriedenheit ausgeführt, wenn wir auch der Tränen der schönen Arie: Nun eilen wir Geliebtes, nicht bitterlich beweinen. Bei diesem Charakter scheint mir Hoffmann zu reinen Fantasiebildern zu gehen, wenn er ihn als angeblich von Anna dargestellt, von der er behauptet, sie liebe den Don Juan. Auch keinesfalls konnte er bei dieser Vorstellung der *Donna Anna* in den Sinn kommen, sich in den kümmerlichsten aller *Don Juans* zu verlieben. Seine Rolle ist sicher eine der schwierigsten und gehört auch zu denen, deren Ausführung reifen, um nicht zu sagen ein bisserdgt. Aber neue reiche Abwechselung allen so die aus Rolle nöthigen Figurenreihen, der leichten rechtschreichen Weise, der sanfte ruhe, der immer bewährten noblesse des spanischen Edelmannes, wie sie der neuen gute Sächsischy darbot, ist nur noch nicht vorgekommen. Das „Ter bei der Champagner" namentlich mag er ohne alles Anstrengung wie einen geneigten Gastenhörer, dabei rieb Hr. Lindemann als Leporello sie dem er einen Vortrefflichen Barrero erhielt, ihm würdig zur Seite. Hr. Bubner als *Masetto* erhielt seine Unfähigkeit zu Inhalt zu Inhalt, denn er die Rolle fast zu nur rein zum Scherze. Bleibt noch Frl. Schröer *Elvira*, die ihren undankbaren Part brav und sicher sang und Frl. Mania w, welche indem sie scheinbar die Erinnerung klein und niedlich zu sein, überhaupt merkwürdig, da ihrer nur Zeitung, statt einer nervenbrauchenden ein Modejournalpuppchen zeigte. Ihre Stimme ist sehr ausdrucksvoll und wäre es deshalb doppelt wünschenswerth, dass sie bei ihrem Gesang nicht so grar der ärgerlichen runzelnen Nase und den Ausdruck so ihren eigenen und also auch der Zuhörer Verständniß zu bringen suchte. Auch sie nahm die Tempi ihrer beiden reizenden Arien, und namentlich das „Wenn du Jura Trauen brust" so langsam, und kann ich nicht umhin, bei dieser Gelegenheit den Mangel meiner verstorbenen Freundin Brenk Rumburg ein schmerzliches Andenken zu weihen, indem sich dir von den geehrten und jetzt unseres vorübergegangenen schönen Cello-Begleitung der „Sehnsucht, Sehnsucht" erwähnen. In Summa war es eine würdige Vorstellung des unterbirlichen Werkes, die wir um so mehr zu huldigen hatten, als im Octavio ein guter Tenor, in der *Donna Anna* aber eine Leistung geboten war, die sich den grossen Darstellungen aller Zeiten würdig an die Seite stellen kann.

F

Aus Wien vom 12. April

Sie wissen, dass unsern Kaiserstadt die letzten drei Jahre hindurch die sonst hier so beliebte Italienische Oper hat entbehren müssen. Nun, der Sehnsucht darnach ist abgeholfen, und wir brauchen nicht gar nichts dagegen, dass eine Stadt wie Wien eine Vertretung der italienischen Gesangs- und Darstellungskunst in ihren Mauern besitzt — vorausgesetzt dass wirklich das, was uns Kunst nennt, dadurch repräsentirt werden. Dies ist nun aber mit der gegenwärtigen Gesellschaft im k. k. Hoftheater am Kärthnerthore leider nicht der Fall, wenigstens an ein höchstlebendiges Ganzes ist nicht zu denken. Jenen Individuen, jenen kecke Sicherheit des Spiels, welchen der Gesang auf die allerzahlreichste Weise aus glänzenden Fülle dennoch, jenen abgerundeten Plastik, die auch die höchste Leidenschaft künstlerisch gestaltete, kurz Alles, was wir Früher an den Italienern bewunderten, finden wir jetzt nicht wieder. Es scheint in der That, dass die Zingen über den Verfall der Oper in Italien, die erst so lest über die Alpen herüber erschallt sind, auf Wahrheit beruhen. Und wohin dieser Sturz von der Höhe? Trugen Italiens traurige politische Zustände die Schuld? Hat die krampfhafte Spannung der Nat. so auch ihre Sänger ergriffen, so dass sie aus Zerrbildern mit Wollust darstellen und uns an jedem Augenblicke eine unerhörte Naturkraft setzen, welche den Zügels beständiger Gemüthsruhe reißt? Woher kommt es, dass dieses Volk, der im sanften Schmerz der Heldinnen aufwegte, der die Instrumentalmusik nie eine derartige Macht erhandelt wurde, und sich nur in Sehnsucht des Wohlklangs Liebe-Kehre Kehlen hervorrufen wollte, dem dieses Volk jetzt mit Ausgeber bewundert, der auch oder den aufgeputzte Beurtheiler wie pfeifende Meinen in den Anfruhr von Posaunen, Tuben, Hörnern, Trompeten, Pauken und Trommeln hinbringt? Dass er mit einem Orchester von 60 bis 80 Instrumentalisten nicht zufrieden ist, wenn einst eine Bande von einigen und dreissig Blechpfeifen mit der Elfe mit dreiunachtzigt? dass die Lunge ist fleiss um Brust und Lunge um Lunge? dass der Geschmack der antiketen und dilettirten Römer wieder da ist, von denen Ihnen sagt

Ille, ut plastra ducente
Concurrentique fora ter funera, magna secutus
Corinna quod circulque tabes [illegible] hat ihn nur

dass, wenn zweihundert Fuchtwagen und drei Leichenwagen mit Musik auf dem Markte vorbeiromantiren, zehnfach Hörner und Posaunen todtl. ist, das gefällt uns? — Woher das alles?

Sie werden es nicht glauben wollen, und doch ist er es: durch Einen kam die Sünde in die Welt — durch Einen kam das Verderben über die Oper in Italien — dieser Eine ist Verdi. — „Wie wollen sie das beweisen?" höre ich Sie fragen. D, ganz handgreiflich und auf das einfachste Weise. Die gegenwärtige k. k. Hofoperngesellschaft zählt ausgezeichnete, in Italien als Sterne ersten Grösse bekannte Mitglieder, das Or-

Digitized by Google

chester ist vortrefflich, die Aufführung prächtig — ohne, mein Theuerster! Donizetti und Bellini sind für kleinen Künstlerverein abgestandene Suppen. Unverwandterer Standpunkt, Rossini! Zugl. und zwar — ich könnt mein Beweis — weil sie Donizetti und Bellini und Donizetti nicht ertragen können, sondern kleinen Verdi, nichts als Verdi! Wir haben die *Lucrezia*, die *Sonnambula*, die *Lucia* gehört — es war Alles Stückwerk. Da kam *Ernani* dieses dünne abgequälte Opus, diese Unmöglichkeit, zu Noten nicht so die Kunst, nicht einmal so die Bravur, sondern nur an die Nerv, an die Brust, an die Lunge — ich die Hellener gaben zum ersten Male sie Donizetti, erringen nun mein Mein einen Erfolg! Warum? weil Stimmen wie *Franchini* (Tenor) — *Fizzi* (Bariton) und *Signora Grisi* (Sopran) solche unbedeutende Musik von unsere singen, weil sie, die mit den Prachtklängen ihrer Organe wenn sie so singen verstehen, nur so das Bisschen hohen Schatten, sich mit einem Behagen des Wohlsinns, das so Gibbes Kraftausdrücke in Accentuacht Kultur im Feuer erfunden, im Schlummerton der Verbrechen Töne mit Entzücken lesen! Und an Publikum, mit heiteren Vätern und Großvätern Mozart, Beethoven, Schubert gelebt haben klatscht unaufhörlich Beifall und ruft drei oder vier Stücke da *Capo*! — *Difficile est satiram non scribere!*

Von Concerten wäre auch manchmal zu berichten, aber ich bin einmal im Zorn und da könnte ich selbst der kleinen hübschen Violinvirtuosin *Maria Serato* Unrecht thun, weil sie von Werbeschub ist und auch hinzu ich Hilfskünstler. Etwas ruhiger schlägt mein Pulz, wenn ich ich der jugendlichen Componisten Thomas Löwe denke, der eine zwei Ouverturen und eine Sinfonie vorgeführt hat, die so grossen Hoffnungen berechtigen. Die Menuett der Sinfonie musste wiederholt werden. Fräulein Henriette Carl, die ehemals berühmte grosse Sängerin, hat unverdient bedeutende Vorzüge verloren, allein und ist gekommen, sich hier als Gastgeberin niederzulassen. In Proche Concert sangen Fräulein Lind lauter Celebritäten, wie die Zerr Staudigl Auder, ohne wer sangen sie? Proch, Proch Proch Lewy Ehes Hon — Proch, das Orchester spielte eine Ouverture — Proch. *Pfui!* von allen Künsten kann doch die Musik am entsündigsten Jungenlos. — „Und die Bilf?" rufen Sie zu Ende mir? Darüber Punktum. —5—

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin. Das Sinfonie mit dem Motto „Gott hie mutig Blod und hilch die gutheos Fischer", componirt von Richard Wagner, ist der von der hiesigen musikalischen Dilettantenhalle ausgeschriebene Preis von 25 Dukaten einstimmig zuerkannt worden. Preisrichter waren die Herren Billow, Weber und Dorn.

* Köln. Dienstag den 29 gab unser ausgezeichneter Violinspieler Herr Th. Fixis im Casino-Saale eine Soirée musicale und bewies aufs Neue seine Meisterschaft. Der Vortrag einer Fantasie über ungarische Nationaltänze eigner Composition und der Carnaval von Venedig von Paganini erlangte einen so hohen Grad von technischer Fertigkeit, dass wir die Ruhe, welche die Künstler nicht einen Augenblick verliessen, bewundern mussten. Zwei Lieder „Sehnsucht" von Beyerbeer und „Gretchen dreht Vorlingen" von A. Ergmann für die Violine arrangirt herrlich vorgetragen Herrn Schlüssen, dass Herr Fixis sowohl im Vortrage des Cantilenen wie im brillanten Spiel ein würdiger Schüler Ernst's (Wiesbaden) ist. Fräulein Sophie Schlosser sang vier Lieder: Russisches Volkslied, Unbekannt von C. M. von Weber, die Forelle von Schubert und Widmung von Schumann in gewohnter Vollendung. — Die Herren Bülow und Ergmann spielten die *As-dur* Sonate von Hummel mit vieler Delikatesse und Eleganz, welche das Werk von vollständigsten Anschauung brachte, zumal das gegenseitige Verständniss der beiden Künstler sich in einem seltenen Grade offenbarte. Es hat uns bei dieser Gelegenheit doppelt gefreut das lang entbehrte Spiel des Herrn Ergmann „Lebwohl an den Rheinischen Mai kirchen" wieder einmal in Concertsaale zu hören, dem es auch hoffentlich nicht mehr auf längere Zeit entziehen wird. Gestattet hier das Spiel Hilfers zu rügen dürfte wahrlich einem jeden unserer Leser so überflüssig erscheinen, wie es uns schwer fallen müsste neue Bemerkungen für die Trefflichkeit seiner Leistungen zu finden. —

Köln. Flotow's „Grossfürstin" hat weder hier, noch in Bonn, gefallen, wiewohl die Damen Frau Bauk-Herrmann und Fräul. Zauhlmacher alles möglichst thaten, um ihren Rollen eine interessante Seite abzugewinnen. Auch die Ausstattung war gut, aber weder die Pferde, welche den Fürsten und die zwei Damen trugen, noch der Elephant konnten „rutsch vom tiefen Fall".

Die Illustrirte Zeitung bringt in ihrer Nr. 466 einen ausführlichen Aufsatz von F. Liszt über Richard Wagner's „Lohengrin", welcher nicht blos wegen der Analyse dieser Oper, sondern auch wegen der geistreichen Bemerkungen über dramatische Musik und Wagner's System derselben Beachtung verdient. Auch die Notenbeilage, in der einige Hauptmotive aus der Oper Lohengrin mitgetheilt werden, ist interessant.

oo Berlin. Es wird Ihr lieber Leser der Rheinischen Musik-Zeitung gewiss nicht ohne Interesse sein, einige Notizen über die Leistungen unsers Mannes hierorts zu erfahren, welcher ein halbes Decennium hindurch der Führer und Lenker der grössten musikalischen Anstalten Kölns war. Seit ein und einem halben Jahre ist Heinrich Dorn als Capellmeister bei der hiesigen grossen königlichen Oper thätig und wir glauben nur wohl ihn in seiner Wirksamkeit genugsam honoriren gelernt zu haben, um uns ein Urtheil darüber zu erlauben. Was Dorn in künstlerischer Hinsicht zu leisten im Stande ist und was er wirklich leistet, hat er in den letzten mehr Tagen auf eine Weise bekundet, welche zu jeder Beziehung die vollste Anerkennung verdient. Wir haben nämlich binnen acht Tagen drei grosse Opern der verschiedensten Gattung unter seiner Leitung zur Aufführung gelangen: am 6. d. M. Sophie Kathrin von Flotow, am 10. Cortez von Spontini und am 13. den Propheten von Meyerbeer. Sophie Kathrin und der Prophet sind durch Dorn's Cultur in diesem Winter, letzterer in vorigem Frühjahre zum ersten Male, und Cortez nach jahrelanger Ruhe neu einstudirt auf unsere Bühne erschienen. Bei allen drei Opern war bei Ihnen zum Eindrücken auf uns den Beifall, welchen die Aufführungen erhielten, haben sie neben der guten Besetzung und prachtvollen Ausstattung vorzugsweise Dorn's umsichtiger und vortrefflicher Leitung zu verdanken. Wir haben bei dieser Gelegenheit auf's Neue eingesehen, welche Wirkungen er hervorzubringen bei dem gebildeten Publikum unserer Bühne im Stande ist, wenn er mit solchen Mitteln, wie wir sie besitzen, unter einer energischen und sinnigen Leitung zum Leben tritt. Dem Dorn besitzt neben seinen grossen Kenntnissen und seinen musikalischen Kenntnissen auch zugleich diejenige unerschütterliche Bildung, welche man sowohl mit Recht von jedem Künstler, besonders aber von einem Dirigenten verlangen muss, bei ihm aber leider heut zu Tage nicht immer bei denselben vorfindet. Wie Dorn als Componist lebt, haben wir, wenn Wir seine früheren Werke nicht kannten, in einem von ihm im Monat Januar in der Singakademie veranstalteten Concerte, so wie in den letzten diesjährigen Sinfonie-Soiréen der Königl. Kapelle an hiesiger Gelegenheit gehabt und werden wir auf die von ihm an diesen Abenden aufgeführten Werke in einem späteren Berichte zurück kommen.

D. 14. April. —G.

Digitized by Google

Verlag von **M. Schloss** in Cöln.

C. L. Fischer, Du lieber Engel, Du!

Lied mit Pianoforte-Begleitung

Für Sopran oder Tenor	8 Sgr
Für Alt oder Bariton	8 „
Mit Guitarre-Begleitung	6 „

E. Koch, Liebchens Auge.

Lied mit Pianoforte-Begleitung

Für Sopran oder Tenor	7½ Sgr
Für Alt oder Bariton	7½ „

J. Offenbach, O bleib bei mir!

Lied mit Pianoforte-Begleitung

Für Sopran oder Tenor	7½ Sgr
Für Mezzo-Sopran	7½ „
Für Alt oder Bariton	7½ „

Wohl selten haben Lieder so ungetheilten Beifall gefunden wie diese drei, in vielen Concerten vorgetragen, wurden sie bereits in vielen Gegenden Deutschlands wahre Volkslieder. Als besondere Empfehlung möge noch die Bemerkung dienen, dass binnen wenigen Jahren mehrere tausend Exemplare von denselben verkauft worden.

CATALOGUE

des nouvelles Compositions pour le Piano

publiées par

R. FRIEDLEIN à Varsovie.

Ci-devant FR. SPIESS & COMP.

	Thlr Sgr
Betio, A., Viennoise grande Valse brillante, arrangée pour le Piano par M. Dietrich	—„20
Chopin, Fr., 2 Mazourkas	—„10
Dietrich, M., Polonaise	—„10
— Chant sans paroles	—„12½
— Valse brillante. Op. 50	—„20
— Tarentelle. Op. 51	—„20
— Choeur des Matelots. Op. 65	—„20
— 5e Valse brillante. Op. 23	—„17½
— Marche. Op. 24	—„17½
— Tallismann. Air russe. Op. 25	—„17½
Herzberg, A., Souvenir d'Opole. Valse. Op. 58	—„12½
Kumer, H., Romance. Op. 1	—„17½
Kunicki, A., Mazurka. Op. 7	—„50
— Mazourka. Op. 8	—„20
Lubomirski, C., Prince, Odgłos z nad Burzyna. Quatrze Mazurków. Op. 13	—„25
— Czwarty Styczeń. Mazourka. Op. 53	—„12½
Lubomirski, C., Pogadanka. Causerie Polka. Op. 23	—„12½
— Trois Marches. Op. 24	—„15
— Catherine Contredanses. Op. 25	—„15
— Stanislaus-Walzer. Op. 26	—„20
— Magyar-Polka. Op. 29	—„12½
— Prince, Deux Mazourkas. Op. 30	—„17½
— Theresa Walzer. Op. 31	—„17½
— Dalina Szwarcarska. Mazurka. Op. 32	—„10
Nowakowski, J., Szkoła na Fortepian	2 „10
— Morceau de Salon. Op. 32	—„15½
— Chant d'Amour. Nocturne. Op. 53	—„17½
— Ballade. Op. 54	—„27½
Tonelg, A., Le Romantique. Impromptu. Op. 4	—„15½
— Berceuse. Mélodie variée. Op. 8	—„20
Wieniawski, J. Comte, La Ronde de nuit. Esquisse musicale	—„12½
— 2ème Grande Marche. Op. 20	—„20
— Deux Valses. Op. 51	—„15
Wodzicki, T., Moment lyrique. 2e Mélodie	—„10
Réminiscences de l'opéra	
Marika de Flotow	—„20
Le Val d'Andorre de Halévy	—„20
Il Bravo de Mercadante	—„55
Le Prophète de Meyerbeer	1 „5
Ernani de Verdi	1 „—
I Due foscari de Verdi	—„25
I Lombardi de Verdi	—„25
Macbeth de Verdi	1 „3

COMPOSITIONS

pour le Chant avec accompagnement de Piano.

	Thlr Sgr
Dobrzyński, J. F., Nie mogę bez twoja. Mazurek	—„10½
Kumerowski, J., Wspomnienie. Tryolet	—„15½
— Pieśń Minstrella z Dziewicy Jeziora	—„12½
Lubomirski, C., Prince, Zawsze i Wszędzie. Op. 10	—„10
— La Rose et la Croix Romanze. Op. 13	—„10
— Wspomnienia Ostendy „Smutny Rolnik i Barkarola. Na morze." Op. 14.	—„17½
— Pieśń z Wieży. Op. 15	—„55½
— Prince, Et Suspecto. Op. 16	—„17½
— Im Herbst. Op. 17	—„15½
— Niepewność. Op. 18	—„10
— Porhud Kozacki. Op. 21	—„15
— Gwiazdka. Op. 52	—„10
— Seguidilla et Romance. Op. 27	—„17½
— La Partenza. Op. 28	—„15
— 2ri Pochód Kozacki. Op. 53	—„15
Nowakowski, J., Gdybym się zmienił. Romanz	—„12½
— 10 Śpiewów polskich. Op. 31	1 „20

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 45. **Cöln,** den 16 Mai 1851. **I. Jahrg.**

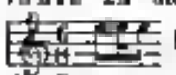
Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Die Tonkunst für Alle.

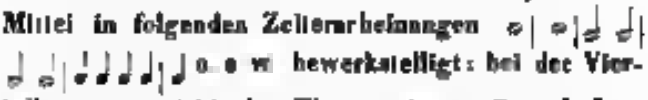
III. Die Steigerung.

In Bezug auf das ebenso nothwendige als mächtige Mittel der Steigerung des Gleichklanges lässt Beethoven so außerordentlich wenig vor, dass er für den Schöpfer desselben gelten darf. Selbstverständlich spielt bei den Steigerungen das Klangelement eine Hauptrolle und zwar findet eine Zunahme des Tones nach zwei Seiten hin statt, nämlich einmal durch das *Crescendo* und andern durch die Vermehrung der Stimmigkeit. Obwohl nun auch zuweilen einzelne Elemente z. B. rhythmische die Steigerung ausschliesslich zu vollbringen scheinen, so findet doch zumeist ein Zusammenwirken mehrer oder aller Mittel zu diesem Zwecke statt und deshalb wird es unnöthig sein, über die Handhabung jedes einzelnen Elementes zur Erreichung einer Steigerung vorher besondere Erörterungen anzustellen, im Gegentheile wird es genügen, wenn einige der wichtigsten Erscheinungen aus Tonsätzen Beethovens als Beispiele angeführt und so ihnen beobachtet wird, welche Elemente bei der Steigerung des Gleichklanges die Hauptrolle spielen.

Betrachten wir zunächst die Anfänge der ersten *Allegro* a der VII., IV. und IX. Sinfonie. Sämmtliche drei Beispiele gehen dem Eintritt von Themen oder Hauptmotiven voraus und erscheinen als Anläufe zu diesen. In der VII. (*A dur*) Sinfonie

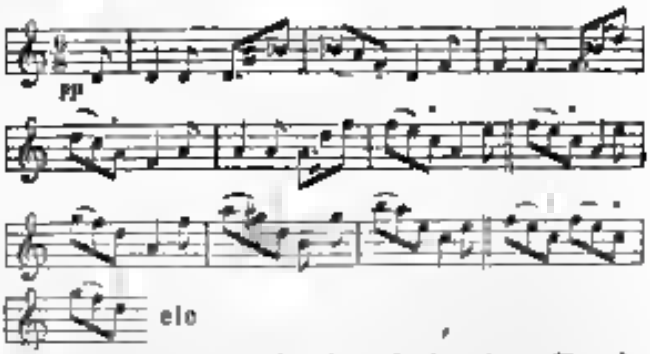


haben wir in den ersten vier Takten die Steigerung in der allmäligen Entwickelung der tonischen Harmonie aus dem Einklange verbunden mit dem *crescendo*. — Im Anfang der IV. (*B dur*) Sinfonie wird die Steigerung den Anlaufe zum Thema auf der Dominantharmonie nur durch rhythmische Mittel in folgenden Zeitverhältnissen



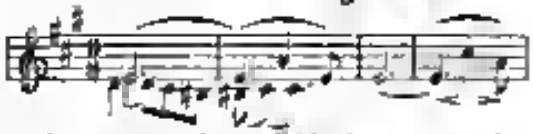
bewerkstelligt: bei der Viertelbewegung tritt das Thema ein. — Der Anfang der IX. Sinfonie enthält eine Periode von 10 Takten auf der leeren Quinte der Dominantharmonie als Vorbereitung des Hauptmotives, welches sich gewissermassen aus einem bisherigen unendlichen Ursprunge entwickelt. In dieser Periode sind alle Elemente mit Ausnahme des harmonischen zur Bewirkung der Steigerung angewendet, im 6. Takt Steigerung der Melodie nach Tonhöhe, im 11. und 13. Takt Steigerung der Bewegung, vom 11. Takt an auch durch rhythmische Mittel, indem sich der vierthalbige Rhythmus in den zweitaktigen verkürzt, dabei Steigerung des Klanges durch *crescendo* vom *pianissimo* bis zum *fortissimo* bei Eintritt des Themas im 17. Takt.

Von Nebenperioden wählen wir aus dem zweiten Theil des *Allegro vivace* der VII. Sinfonie die Stelle:

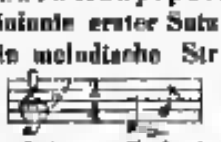


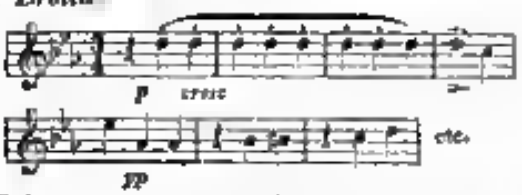
Hier haben wir vorwiegend melodischen Charakter durch Fortführung aufgenommener Motive in den ersten 8 Takten einen zweitaktigen Gedanken

in progressiver harmonisch melodischer Steigerung, dann ein eintaktiges Motiv, welches in sich steigernder Fortführung zur Bildung eines viertaktigen Gedankens verwendet wird, der hierauf unter gesteigerter Bewegung der Melodie wiederholt wird. — Dagegen herrscht der rhythmische Charakter der Steigerung vor in der Periode, welche im 50. Takt vor dem Schluss des *Trioo* beginnt:



indem dieser viertaktige Gedanke, entstanden aus dem zweitaktigen Motiv durch variirte Wiederholung, durch Klang (im *crescendo*), hauptsächlich aber durch Bewegung (zuletzt in lauter Achtoln) gesteigert wird.

Von melodischen Hauptperioden vergleiche man z. B. IX. Sinfonie erster Satz S. 6. der Schott'schen Partitur die melodische Steigerung des eintaktigen Motivs  Behufs der Bildung eines viertaktigen Gedankens, dieser wird durch melodisch variirte Wiederholung gesteigert und Vergrösserung dadurch gewonnen durch 2 zweitaktige und 1 viertaktigen Gedanken, wobei eine Steigerung der rhythmischen Verhältnisse von 1 zu 2- und 4 taktigen Motiven stattfindet, also Erweiterung des Gedankens. — Ein Beispiel vom Gegentheil, wo nämlich die rhythmische Steigerung durch Verkürzung des Gedankens, durch Verkleinerung des Motivs (aus dem 4 taktigen werden 2, und dann 1 taktige durch Hinwegnahme gewonnen) entsteht, giebt die Stelle im ersten Allegro der *Eroica*:



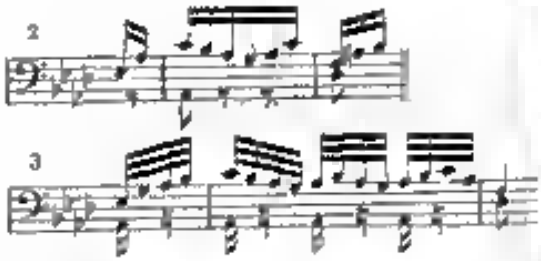
Gehen wir nun zu dem angenannten ersten Hauptgedanken, richtiger zur Darlegung des Hauptmotivs eines grösseren Tonsatzes über. Zu einer solchen Darlegung reicht die einmalige Angabe des Motivs nicht hin. Betrachten wir den hinlänglich bekannten Anfang des ersten Satzes der *Eroica*, so finden wir das viertaktige Thema desselben in den ersten 38 Takten drei Mal in stets sich steigernder Weise, zuerst in der Unterstimme *piano* und vereinzelt, indem es einen freien Fortgang erhält, auch mit noch 2stimmiger Akkordbegleitung, sodann Takt 18 in der Oberstimme mit Oktavenverdoppelung *piano* und *crescendo* mit von seiner zweiten Hälfte entnommenen neigenden Fortgängen, auch mit vierstimmigerer Begleitung, endlich Takt 35 in aller Kraft und Vollstimmigkeit.

In Bezug auf solche Art der Steigerung eines Hauptgedankens zur blossen Begründung und Feststellung desselben vergleiche man uns mit dem angeführten die angenannten ersten Hauptgedanken der ersten Sätze in der 4., 6., 7. und 8. Sinfonie, die Anfänge des *Finale* in der 8., und das *Scherzo* in der 9. Sinfonie. Aehnliches zeigen sogar vollständige kurze Tonstücke auf, z. B. die *Trio's* der *Scherzi* in der 4. und 7. Sinfonie.

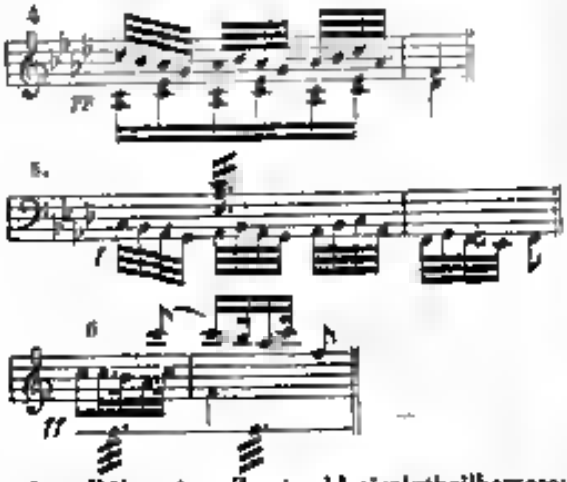
Hiervon im engen Zusammenhange steht die, wenn auch zumeist durch äussere Mittel hervorgebrachte Steigerung einer vollständigen und abgeschlossenen gewöhnlich 8taktigen Periode durch deren mehrfache im Wesentlichen unveränderte Wiederholung. Beethoven versäumt fast nie, bei solcher Wiederholung durch Mittel wie erhöhte Tonlage, reichere Begleitung, vollere Harmonie, verstärkte Instrumentation, hinzutreten neuer Hauptthemen und dgl. einen erhöhten Ausdruck anzustreben. Man betrachte in Bezug hierauf die Anfangsperioden der langsamen Sätze in der 2., 4. und 6. Sinfonie, sowie die des *Scherzo* in der Sinfonie *eroica* und des *Finale* in der Sinfonie *pastorale*.

Dies führt von selbst auf die von Beethoven zur Hervorbringung gewaltiger Steigerungen häufig benutzte Variationenform. Man verfolge im *Finale* der Sinfonie *eroica* namentlich die 4 ersten Variationen des Grundthemas bis zum Erscheinen des melodischen Gegenthemas und am Ende des Satzes die entfernadrifolgenden Variationen des melodischen Gegenthemas im *Poco Andante*, man beobachte in den ersten Variationen vorzugsweise die allmälige Steigerung des Klangen vom *Unisono* durch die 2- 3- und 4 Stimmigkeit bis in die Vollstimmigkeit im *Piano* und *Forte*, sowie die allmälige Steigerung der Bewegung von den ganzen und halben Taktschlägen durch die Achtel- und Achteltrioln bis in die Sechzehntheilbewegung.

Man beachte im *Andante* der *C moll*-Sinfonie die Steigerung des Hauptthemas zuerst in Bezug auf Bewegung:



sodann in Bezug auf Tonfülle und Ideenkombination.

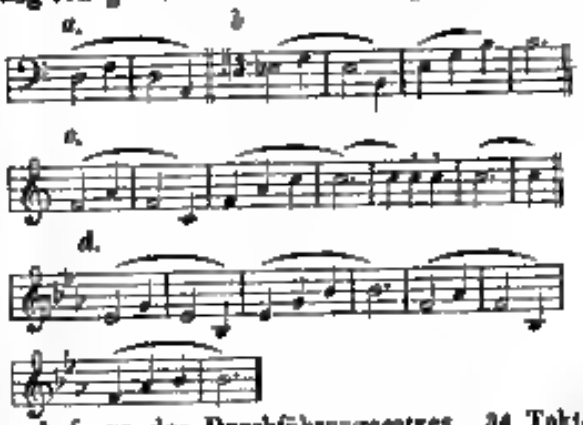


Von der Höhe der Zweiunddreissigtheilbewegung und des *Fortissimo* giebt es keine Rückkehr mehr.

Aehnliches zeigt der zweite Satz der *A dur* Sinfonie. Thema ⁴⁄₄ 1. Variation einfacher Gesang zum Thema, *piano*. 2. Variation dasselbe mit Begleitungsfiguren in Achtelbewegung, *crescendo poco a poco*. 3. Variation dasselbe mit Begleitungsfiguren in Achtelbewegung, *Fortissimo*. Hierauf folgt ein gesangreicher Zwischensatz und nach diesem eine 4. Variation. Thema, Gegenmelodie und Begleitungsfiguren in Sechzehntheilbewegung, *pianissimo*, diese Variation aber an der Spitze eines grösseren Theiles, in welchem die angenommene Bewegung nie aufhört und der mit dem ersten Theil des Themas im *Fortissimo* schliesst.

Die auseinandergerückten Variationen des *Adagio* in der 9. Sinfonie zeigen dagegen stets ein und denselben Hauptcharakter auf, sind durchweg wie das Thema im zarten Vortrage gehalten und erhalten ihre Steigerung nur durch die erhöhte Bewegung, die Instrumentalvariationen des letzten Satzes dieser Sinfonie offenbaren eine Steigerung hauptsächlich blos des Tones nach seinen beiden Richtungen hin, nämlich eine Steigerung des Klanges vom *Piano* bis ins *Fortissimo* und eine Steigerung der Stimmigkeit vom *Unisono* durch den 3. und 4. bis zu den vollstimmigen Satz.

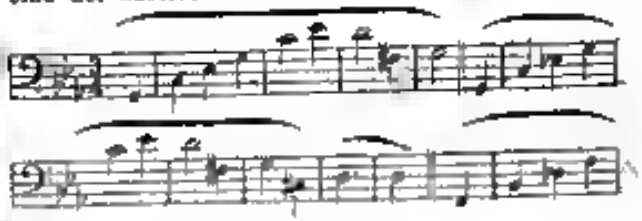
Nachdem bisher im Allgemeinen nur sofortige oder doch sehr baldige Steigerungen des Gleichklanges hinsichtlich eines Motivs, eines Gedankens, einer Periode, eines Themas erwähnt wurden sind, muss zu den späteren Steigerungen des Gleichklanges übergegangen und zunächst auf jenes Wachsen der Ideen, auf das Grösserwerden der Motive, Gedanken, Theile als fernere Consequenz des Grundsatzes der Steigerung in den Tonsätzen Beethoven's aufmerksam gemacht werden. In Bezug hierauf verfolgen wir den Verlauf des Hauptmotivs im ersten Satze der Sinfonie *eroica*; im Anfange des Satzes ist es nur dargelegt, vom zweiten Theile an jedoch erst zu wirklichen Neugestaltungen benutzt, zur Bildung von grösseren Theilen aus folgendem Stoffe.



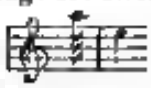
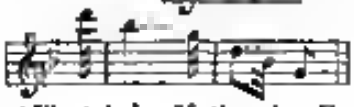
a im Anfange des Durchführungssatzes, 34 Takte lang, *b.* am Schlusse desselben, 28 Takte lang, *c* inmitten des Wiederholungssatzes, 16 Takte lang, *d.* im Schlusssatze, 42 Takte lang.

Im ersten Satze der *C moll* Sinfonie wachsen nach und nach das Hauptmotiv zu folgenden Gestaltungen an.

Im *Scherzo* derselben Sinfonie vergrössert sich das eine der Motive in nachstehender Art.

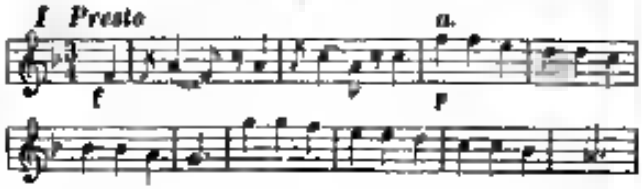


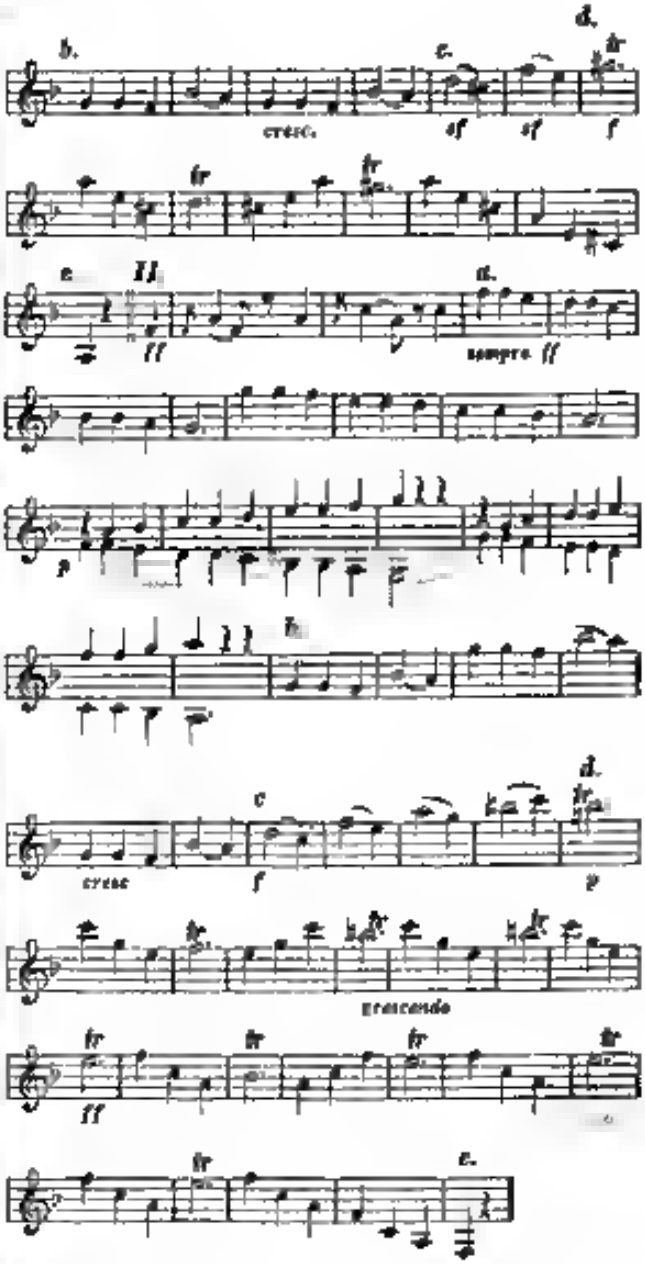
Das *Scherzo* der *A dur* Sinfonie weist das Hauptmotiv im Anfange des Satzes in zweitaktiger, beim Beginn des zweiten Theiles in viertaktiger, am Schlusse in achttaktiger Erscheinung auf.

Der erste Satz der 2. Sinfonie enthält das vollständige Hauptmotiv nur an 4 Stellen, nämlich im Anfange in ursprünglich 4taktigen Gestalt, im Wiederholungssatze in 8taktiger Erweiterung, und am Schlusse des ganzen Satzes in lebhaft gesteigerter Gestaltung. Nächstdem offenbart dieser Tonsatz ein Wachsen, eine Steigerung des Hauptgedankens nach innern, als im Anfange des zweiten Theiles der kleinste Theil desselben  , etwas später die Hälfte  , im Schlußsatze aber drei Viertel des Mittes den Hauptstoff zu größeren Bildungen abgeben:

und diesen Fortschritten von den kleinsten zu den größeren Bestandtheilen einen Gedanken ist ebenfalls als eine Consequenz des Grundsatzes der Steigerung anzusehen.

Hiernächst ist als Steigerung nun noch die räumliche Erweiterung ganzer Theile bei späterer Wiederkehr in den Tonsätzen Beethoven's zu bezeichnen und findet dieselbe zunächst statt in Bezug auf die angenommene Wiederholung des angenommenen ersten Hauptgedankens. Beethoven hat gerade den zur Darlegung des Hauptgedankens bestimmten Theil im Anfange des Satzes und dessen angenommene Wiederholung durch der Durchführung im zweiten Theile so gänzlich umgeschaffen, dass die bisher üblichen Betrachtungen gar nicht mehr auf diese Stücke passen wollen. Doch ohne hierauf näher einzugehen, möge nur folgendes Beispiel ausführlich erwähnt werden:





I) ist der vollständige erste Theil des *Scherzo* der *A dur*-Sinfonie, II) dessen Wiederholung im zweiten Theile. Man vergleiche nun zunächst die räumliche Erweiterung der Einzelnheiten unter II. mit ihren ursprünglichen Gestalt unter I.: a—b I. 8 Takte, II. 16 Takte, — b—c. I. 4 Takte, II. 6 Takte, — c—d. I. 2 Takte, II. 4 Takte, — d—e. I. 8 Takte, II. 20 Takte, und beobachte sodann in der Partitur die übrigen Mittel, welche diese Steigerung unterstützen.

im Zusammenhange mit dem genannten Tonsatze betrachte man auch die Scherzo der 3 und 4, sowie das *Trio* des *Scherzo* der 5. Sinfonie.

Dergleichen Erweiterungen erhalten nun fast alle erste Hauptgedanken grösserer Tonsätze Beethovens bei ihrer Wiederkehr und es wirken hierzu alle nur denkbare Mittel auf die verschiedenartigste Weise mit. Man vergleiche die betreffenden Stellen in folgenden Tonsätzen: erster Satz der Sinfonie *eroica*, I. 29 Takte, II. 30 Takte — Finale der B *dur*-Sinfonie, I. 4 Takte, II. 8 Takte, III. (am Schlusse) 14 Takte. — *F dur*-Sinfonie (No. 8) erster Satz I. 12 Takte, II. 20 Takte, Finale derselben Sinfonie, I. 23 Takte, III. (bei der letzten Wiederkehr, dem dritten Erscheinen) 32 Takte.

Zuweilen, aber selten, erfahren sogar die zweiten Hauptgedanken Erweiterungen in obiger Weise, z. B. im ersten Satze der *C moll*-Sinfonie erste Hälfte I. 34 Takte, II. 42 Takte, — im letzten Satze derselben Sinfonie I. 8 Takte, II. Zusatz von gegen 20 Takten, — im zweiten Satze der *F dur* Sinfonie erste Hälfte I. 4 Takte, II. 7 Takte.

Auch in Bezug auf diese Anführungen muss zur Betrachtung der obigen Mittel der Steigerung in den Partituren mehr aufgefordert werden.

Endlich ist noch der besondere längere Schlusssatz, d. h. das Nichtverlassen eines Tonsatzes im Sinne des zweiten Hauptgedankens, aus dem Grundsatz der Steigerung entsprungen. Man findet solchen besonderen Schlusssatz von Umfang in allen grösseren Tonsätzen Beethovens, zuweilen gebildet aus schon dagewesenen Gedanken in neuer Steigerung, hier mag noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass uns seine langsamen Tonsätze entziehende weichen Charakters meist schliessen, wie z. B. die *Adagios* der 3., 4. und 9. Sinfonie, fast alle andern Tonsätze aber einen anhaltend heftigen, jubelnden, grossartigen Schluss behalten.

Wenn nun trotz der ziemlichen Ausführlichkeit das Vorangehende noch lange nicht alle Erscheinungen gewürdigt worden sind, welche in den Beethovenschen Werken auf die Grundlinien einer Tonkunst für Alle hinweisen, wenn hinsichtlich der Beispiele bei einer absichtlichen Beschränkung auf seine 7 Hauptsinfonien Manches, was nur in seinen Quartetten und Trios enthalten ist, ganz unerwähnt geblieben ist: so wird das bisher Gesagte doch hinreichen, um den Beweis zu liefern, dass die Grundsätze des Gleichklangs und der Steigerung allerdings Beethovens ganze Schaffensart durchdringen und eine Vergleichung seiner Werke mit den Instrumentalcompositionen seiner Vorgänger wird darthun, dass jene Grundsätze das charakteristische Unterscheidungszeichen zwischen ihm und jenen abgeben.

Gesteht man nun zu, dass es eine Tonkunst für Alle die obigen Forderungen in der That zu machen sind, sowie dass Beethoven ausserdem wahre Kunstwerke wie irgend einer geschaffen hat, so ergiebt sich hieraus, dass eine Verfolgung der von Beethoven eingeschlagenen Bahn, wenn auch nur in Bezug auf die Technik, also auf die Verwendung der Kunstmittel durch den dargelegten Grundsätzen des Gleichklangs und der Steigerung, schon wesentlich dazu dienen kann, die Tonkunst ihrer hohen Bestimmung nahe zu führen, wenigstens nach der Seite der allgemeinern Verständlichkeit das von ihr Gebotenen hin.

CFWU.

Berliner Briefe

[Kirchenmusik — kirchliche Andachten]

Auf eine so musikalischen Freuden ziemlich arme Passionszeit folgte ein von dem herrlichsten Wetter begünstigtes Osterfest. Zu schliessen sich die Musikanten-Kehlen, der Naturtriller der Vögel, die lustigen Rouladen, zu denen weder Paganini noch Garcia das Ihrige beigetragen haben, übten grösseren Reiz auf unser Ohr, als alle Concerte, die wir in dumpfer Stubenluft und bei trübem Lampenlicht verarbeiten mussten, die Natur entzückt bei hellem Sonnenschein, alle Welt hat freien Eintritt, der Kritiker kommt nicht als Kritiker, er hört und freut sich wie andere Menschen auch, und denkt mit leisem Seufzer an den nächsten Winter, der ihm seine Antipathien ohne Zweifel mit erneuter Strenge in Erinnerung bringen wird. Dies mir mein Präludium für diesen Brief, ehe gestatten Sie mir, dass ich von dem Thema des Präludiums abspringe und mit nicht sonderlichen musikalischer Strenge wieder ein neues bringe. Denn wollte ich so fortfahren, so würde den Ende nur Lieds sein, dass ich Ihnen nichts Neuhel schre berichtet hätte, und ich müsste Ihnen wieder von vorn anfangen und einen neuen Brief schreiben, um Ihnen das mitzutheilen, was ich Ihnen nun einmal mitzutheilen habe.

Mit der Passionszeit hängen gewisse feststehende Aufführungen zusammen, die auch in diesem Jahre nicht ausgeblieben sind. Ueber eine von Ihnen, über die der Beethovenschen Pensionsbeschreibe ich Ihnen schon in meinem vorigen Briefe. In der Charwoche selbst fanden regelmässig zwei Aufführungen des Graun'schen Tod Jesu Statt, die eine durch den Schneider'schen Verein in der höchstgeräumigen Garnisonkirche, die andere in der Singakademie. Beide waren auch in diesem Jahre vollständig besucht. Ich weiss nicht, ob der Tod Jesu am Rhein sehr bekannt und beliebt ist; hier gehört er zu den populärsten Werken. Allerdings zwar rümpfen diejenigen, die sich viel mit Musik beschäftigen, die Nase darüber und nicht mit Unrecht, aber die grosse Masse schwärmt dafür. Die glänzenden Arien, die mehr dem Concertsaal, als der Kirche genehm sind, und auch von diesem Standpunkt aus für den letzteren Sinn manches Langweilige und Geschmacklose haben, die weichlichen Chorale, die nellen mährigen Chöre — Alles ist von vorn herein auf Popularität berechnet. Mendelssohn, dem das Berliner Publikum niemals zusagte, fand in der Graun'schen Composition den Berliner Geschmack so recht eigent-

lich vertreten, aber weil die Musik zu nur einen entsprechen Ausdruck irgend einer Empfindung bringt, sondern sich stets in einer bequemen Mitte hält. Achnlich verhält es sich übrigens mit dem von Kanzler herrührenden Text, der von dem Standpunkte des früheren Rationalismus aus geschrieben ist und sich einestheils dagegen sträubt, Christus als Gott anzubeten, und doch auch wieder nicht den Muth hat, mit dem Christus-Cultus zu brechen. Für die Solo-Partien, die uns an die Zeiten der glänzenden italienischen Gesangskunst erinnern, haben wir heute kaum Sänger mehr, denn Arien dieser Art, wie Graun sie geschrieben hat, können von dem zu reicher Wirkung kommen, wenn Stimmen wie die des vorigen Jahrhunderts, voll Mark und Tonfülle und Geschmeidigkeit, vorhanden sind. In allen unseren Eigenschaften werden wir die italienischen Sängen aus der Schule eines Bernacchi o. a. nie erreichen; darum müssen wir uns auch ganz andere Aufgaben stellen, als jene. Von den Sängern, die gegenwärtig bei uns in Berlin die hervortretendsten Sympathien des Tod Jesu sind, leistet Mantius das Beste; den herrlichen Adel seines Vortrags kommt sogar zur vollsten Geltung. Wenn wenigen befriedigte schon Frau Herrenburger-Tuczek, deren stets tremulirenden Organ und mangelhafte Aussprache ebenfalls grosse Kindereien für sie als Kirchensängerin sind, ganz und gar nicht an seiner Stelle aber war Zschiesche, dessen Stimme in der Mittellage zwar immer noch schön klingt, aber für diese hochliegende Partie ungeeignet ist. — Ausser den beiden Aufführungen des Tod Jesu hörten wir noch noch von dem Beuig'schen Gesangverein Beethoven's Christus am Oelberge, der zwar nicht zu den besten Werken der Meisters zu zählen ist, aber da es seit langer Zeit keine öffentliche Aufführung erlebt hat, uns recht willkommen war. Zu den musikalischen Aufführungen im Passionsmonat kann ich endlich mit Fug und Recht der in der Bombinche stattfindenden sogenannten liturgischen Andachten zählen, die jetzt seit zwei Jahren bestehen und, wie es sich nicht anders erwarten lässt, sehr vielen Anklang gefunden haben. Schon seit langer Zeit denkt ein Theil der protestantischen Geistlichkeit daran, dem öffentlichen Gottesdienst durch grössere Befriedigung des Gefühls und der Sinnlichkeit erneute Theilnahme zuzuwenden. Zu diesem Zwecke besteht seit zwei Jahren am Dome die Einrichtung, dass an der Zeit der grossen Feste an Wochentagen besonders Gottesdienste stattfinden, die sich aus kleineren Vorlesungen aus der Bibel, Choralgesang und Gesang der Domchors beschränken. Es ist damit etwas der katholischen Messe Analoges hergestellt, das sich mit der Zeit vielleicht gut entwickeln kann. Die zunächst am Dome angestellten Versuche haben bereits noch anderwärts Nachahmung gefunden, nicht nur in Berlin selbst, sondern auch in andern Städten. In musikalischer Beziehung wird ein nicht unbedeutender Vortheil dadurch erreicht, insofern den, dem klassische Kirchencompositionen älterer Zeit auf diesem Wege dem grossen Publikum wieder bekannt werden. So hörten wir in den liturgischen Andachten der vorigen Woche Stücke von Gallus, Joh. Michael Bach („Ich weiss dass mein Erlöser lebt", ein weicher und inniger Chorsatz, durch den auch eine vom Sopran gesungene Choralmelodie hindurchzieht), Eccard, Gounod, Joh. Sebast. Bach, die Improperien von Palestrina, vor allem aber das herrliche achtstimmige Crucifixus von Lotti, eines der vollendetsten Denkmäler des alten italienischen Kirchengesangs. Ausserdem Compositionen von Mendelssohn, Neithardt (die neuen Werke, einfach aber würdig aufgefasst) Neudorf und A. schlossen sich den älteren in erfreulicher Weise an. Die liturgischen Andachten beginnen mehr und mehr zu Sammelpunkt für diejenigen zu werden, die sich zu ernsterer Musik erheben können. Dennoch lässt auch an der bisherigen Einrichtung noch Manches auszusetzen. Schon in dem häufigen Wechsel von Gesang und Vorlesung liegt etwas Zerfahrenes, noch stärker tritt dies bei dem Choralgesang hervor, das nach protestantischen Grundsätzen von Seite der Gemeinde ausgeführt wird und nach dem gelehrten und edlen Gesang der Domchors um so weniger befriedigen will, endlich liegt auch in der Auswahl der Musikstücke eine Unvollkommenheit, die jetzt freilich zu beseitigen unmöglich ist. Werke, die den verschiedensten Stilarten angehören, folgen sich unmittelbar hinter einander, Palestrina folgt auf Bach, dann wieder Mendelssohn, und so fort. Nun wird bedenken, dass alle diese Männer auf ganz verschiedenem religiösen Standpunkte standen und diese sich in ganz verschiedenen musikalischen Formen bewegen. Der Hörer kann nicht den Eindruck einer Harmonie, er kann weder zu einem künstlerisch noch zu einem religiös vollständig befriedigenden Gefühle kommen. Der Eitelkeitsmoment hat in dieser Einrichtung einen Ursprung vor sich; seine Mission ist ein Gutes und macht darum eine vollkommene innere Erhebung möglich. Die liturgischen Andachten verrathen es sehr deutlich, dass sie bis jetzt erst am Anfang sind. Die um den Protestantismus und den Neubelebung des kirchlichen Sinnes nützlich man werden, lässt sich bis jetzt noch nicht ebenen; doch kann man es versuchen und es ist jedenfalls gut, dass man die Schwierigkeiten des Anfangs nicht scheut, da wenigstens in anderer Beziehung dadurch Nutzen gestiftet wird. *G. E.*

Aus Paris vom 20. April.

Die neuen Concert-Institute, welche gegen die bisher so gut wie privilegirte Concertgesellschaft des Conservatoire's Concurrenz machen, haben einen schweren Stand und es gehört von Seiten der Unternehmer und Dirigenten ein grosser Eifer für die Kunst und eine eiserne Beharrlichkeit dazu, um den Muth nicht zu verlieren. Hat irgend ein Comité für Armenbeschenkung, für wohlthätige Anstalten, für Hausmittelmissionen meinetwegen noch Afrika und China, Geld nöthig, so ist eine Schaar von liebenswürdigen Bettlerinnen bereit, es zu schaffen. Wodurch? ei, durch den Appell an die Künstler. Diese können in ihrer Gutmüthigkeit und dürfen in ihrer Abhängigkeit von den hohen Gesellschaft nicht widerstreben, eine miethet den zu möglich grössten Saal und einen Flügel, macht ein Bagnet von lauter kleinen Liedern, Fantasien, Duettchen, ein Programm von Rosinen und Cremen auf und erhält eine enorme Einnahme. Handelt es sich aber um die Kunst oder um das Interesse der Künstler, ist von der Aufführung eines grösseren Werks d. e. Dedo, das dem Componisten Jahre lange Arbeit, den Ausführenden wiederholte Proben und Studien gekostet hat, verlangt es gar dem diese Ausführenden einen Theil des Erlangten zuhalten sollen, so versuchen die hohen Patrons und Patronissen das Gesicht, haben sie Hände voll im Hause zu thun, bedauern unendlich u. s. w., heraus thun nichts für die Sache. Wann werden sich die Arme einmal zusammenschliessen und zum Besten der Künstler ein glänzendes Concert veranstalten? Auf diesem Wege wäre vielleicht das Seil zu finden!

Man nennt den drei Dirigenten jener Institute, Berlioz, Seghers und Félicien David die Anerkennung zollen, dass sie sich in ihrem Streben nicht irre machen lassen, wenngleich sie zum Lohn aber nichts davon tragen als Ehre und Bewusstsein. Berlioz hat ausserdem noch die Befriedigung, dass er in der philharmonischen Gesellschaft seine Compositionen zur Aufführung bringt, die Sinfonie *Romeo und Juliette* zum Mal dieses Winter und die *Sinfonie fantastique: Episode de la vie d'un Artiste* zwei Mal. Nach dem Adagio der erstgenannten Sinfonie überreichten zwei Damen dem Componisten einen goldnen (?) Lorbeerkranz.

Die *Union musicale* unter David's Leitung brachte eine eine neue Sinfonie von Théod. Gouvy. Da die Sinfoniecompositionen in Frankreich selten sind, so war die Sache interessant genug. Gouvy hat vor zwei oder drei Jahren einen ersten Versuch mit einer Sinfonie gemacht; ich kenne der jetzt gehörte Composition nach nur einen Versuch, also einen zweiten nennen. Hier und da ein Anklang an Reinthaler, die jedoch so wenig durch etwas Eigenes fortgesetzt, wie in Andante und Scherzo, entweder durchaus nicht neu oder sehr gewöhnlich ist. In Ganzen wenig Klarheit, keine Höhe, oberflächliche Modulation, viel Nachahmung, wenig Originalität. Der letzte Satz imponirt durch kurzgen Rhythmus und lärmendes Blech.

Die meiste klassische und deutsche Musik führte die Gesellschaft der *Sainte Cécile* unter Sighore auf. An Einem Abend kamen Haydn's 42ste Sinfonie in *G dur*, Mozart's 2te in *D dur* und Mendelssohn's Ouvertüre zur schönen Melusine zur Aufführung. In dem Concert am 30. März gab man Donchamps Essen und sein Trio-Concert für Piano, Violine und Violoncell mit Orchester. Diese schöne, hier zu gut wie unbekannte Composition (fast wie bei uns — bei uns wo sind hier deutschen Virtuosen, die sich noch herbeilassen, sie vorzutragen?) gefiel den Parisern besonders der Andante und die Polonaise — und doch hätte sie namentlich die Klavierpartie, weit besser ausgeführt werden können. Am Charfreitag d. 18. April eröffnete Glucker's Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis das Concert. Er folgten einige Strophen von Pergolesi's *Stabat mater*, deren Ausführung missfiel. Dann ein Gebet für Tenorsolo mit Chor von einer *Mlle Louise Bertin*, recht gut. Hierauf Beethoven's Pastoralsinfonie, in welcher das Andante durch ein viel zu arbeitlicher Tempo verhunzt wurde; die übrigen Sätze gingen besser. Nach den Sinfonien wiederum Kirchenmusik: ein *Adoramus* von Palestrina, ein *Laude Sion* für Sopran und Alto und Orchester von Chenebiel, ein Choral von der Paroisse von Bach (hört!) und der *Kyrie* und *Gloria* aus Beethoven's grosser C dur Messe (hört! hört!). Diese letzten Sätze waren leider von Opfer hertönen; kein Wunsch konnte sie gemessen, denn sie werden unter dem knatternden Pistolenfeuer der zugewandten Bänke und Thüren abgesungen. — Das Publikum lief wie gewöhnlich vor dem Schlusse des Concerts davon. Abscheuliche Sitte! *E. P.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Eine der interessantesten Stiftungen, welche in einer der letzten Zusammenkünfte der ersten Gesellschaft proklirt wurde, erwies sich bei der Hochfrage als von Herrn Bischoff, Stipendiaten der Musikschule in Frankfurt a. M. komponirt. Es hat hier Werk den Fehler einer etwas einhaltlosen Entwickelung, ist aber voller Feuer und Leben und zeugt von namentlich kontrapunktischer Gewandtheit. —

Der Pianist Ch. de Liele aus Paris wird einige Zeit hier verbleiben. —

Der Violinspieler G. Schulhoff, Mitglied des hiesigen Orchesters gab vorige Woche ein Concert, in welchem derselbe durch Vortrag eines Concerts von Vieuxtemps, *Rondo Fantasque* von Ernst und einer Piece von Ole Bull einen hohen Grad von technischer Fertigkeit bekundete. — Herr Schreiber trug eine Fantasie für Ventil-Trompete mit grosser Meisterschaft vor. —

Düsseldorf. Die zweite und dritte der Trio-Soiréen veranstaltet von den Herren Tausch, v. Wasielewski und Reimers am 13. und 30. April, fanden gleiche Theilnahme und Anerkennung wie die ersten derselben. Zur Aufführung kam: Trio von Haydn (*C dur*), Sonate von Mozart mit Violine (*B dur*), Canzonen von J. S. Bach für Violine Solo, Trio von Beethoven (*B dur*) — Trio von Robert Schumann (*F dur*), Sonate von Beethoven mit Violoncello (*G moll*), Trio von Franz Schubert (*Es dur*). — Durch die Abreise des Herrn v. Wasielewski nach Dresden wird uns leider der Genuss ähnlicher musikalischer Abende entzogen werden.

Bei Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin von Preussen fand in dem Ständesaale eine improvisirte *Matinée musicale* statt, bei welcher die Damen Clara Schumann, Sophie Schloss, Hartmann, Herr Folk (Schüler von C. Schumann) und Herr v. Wasielewski durch Solo-Vorträge mitwirkten und auch die schmeichelhafte Anerkennung der höchsten Herrschaften zu erlangen hatten.

*** Leipzig. Bei uns reihen nämlich im Frühjahr und Sommer die Salon-Concerte nicht, wie können nur nicht mit der Nachtigall da draussen begnügen, wir müssen einen Gesang und ein Spiel haben, welche nur mit kunstvollen, tausendfach verschlungenen, centrapunktischen Windungen in die Seligkeit der Gemüthes einführen. Und ist man denn auch nicht ungeistlich im Frühling bei warmer Luft empfänglicher für schöne, begeisternde Töne als im Winter?

Am letzten Sonntag den 4. dr. gab Herr Oscar Schmidt im Verein mit mehreren Fremden im Casino-Saale ein Concert, welches der Schönen recht viel darbot. Herr Schmidt, der seit dem Conservatorium in Leipzig den ersten Preis bekommen hat, ist ausgezeichneter Violinist und hat bei uns seinen kleinbeiden Aufenthalt genommen. Herr Glaunschlauhen, ein ganz fleißiger Cellist, wenigstens was Virtuosität betrifft, wirkte im Concert durch zwei ungezeichneten Solostücke mit und erwarb sich allgemeinen Beifall; er geht von hier über Cöln, wo er auch aufzutreten gedenke, nach London. Sodann spielten die Herren Krummaldi und Orthaus im Verein mit den Herren Schmidt und Glaunschlauhen das 3. und 4. Trio für Pfte., Violine und Cello von Reinecke. Die Ausführung war trefflich und wir freuen uns, an den beiden jungen Pianisten Männer zu besitzen, die sich eifrig bemühen, gute Musik hier immer mehr in Aufnahme zu bringen. Sicher wurde hier deutsche Musik mehrfach im Italienischen hintangesetzt, oder man sprach von zweitem mit Herz, Ch. Voss und dgl. ab.

In Bälde wird unser Orchester bedeutend verstärkt. Hr. Burckhardt befindet sich zu diesem Zwecke in Leipzig und Dresden und will eine Anzahl tüchtiger Musiker engagiren.

Wien, d. 18. April. Ich schrieb Ihnen neulich von den Hoffnungen, welche die Regeneration der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" erregte; sie scheinen sich erfüllen zu wollen. Vorzüglich hat die Gesellschaft eine öffentliche Bekanntmachung erlassen, durch „sie sich in Folge der gestiegenen Theilnahme des Publikums in den angenehmen Lage befinde, versichern, dass sie für nun mehr als heurig Jahres bestimmt und nur (?) durch die Zeitschriften erfolgte Concurrenzlosigkeit unter Mitwirkung der ausgezeichnetesten Professoren und auf einer wesentlich verbesserten Grundlage mit dem 1. Oktober dieses Jahres wieder eröffnen wird. Nun das Letztere, die Verbesserung der Grundlage, d. h. den ganzen Institute, ist das Wesentliche. Wir wollen sehen. Die baldige Veröffentlichung des neuen Unterrichtsplanes ist ebenfalls versprochen; sobald er erscheint, werde ich Ihnen davon mittheilen. Fräul. Anna Kuntner, die jugendliche Pianistin, hat ein Abschiedsconcert (Anfang 9 Uhr Abends) gegeben; sie spielte Mendelssohn's Trio in *D moll* und mehrere Bravourstücken. An Beifall, Blumen und Kränzen fehlte es nicht. Auch Willmers, von seinem Aufenthalt aus Paris zurück, hat zwei Concerte gegeben. Im zweiten spielte er sehr Effekte, wiederholte diese zwei und

gab noch eine zu, macht 11. Also nichts als Pianos! Dabei waren 3 neue Compositionen „die Sehnsucht", „*Il trovadore inspirato*" und „alte Liebe" — ob sie nicht rosten wird, daüber möchte ich nicht bürgen. Er spielt Abriegeur immer. Und das muss man sagen, bei den Wienern ist die alte Liebe zum Klavierspiel wieder recht in Flor; auch H. Ehrlicher Concert war besucht, wenn auch nicht überfüllt. Freilich berichtet Saphir in seinem neuen Hautgeblatt, dass sich „nach dem abgefeimten Concert-Renommé zwei Concertgeiger begegnet und sich wie die Auguren des alten Roms nicht des Lachens hätten enthalten können, nämlich darüber, dass sie beide einen vollen Saal gehabt, aber nicht die Hälfte der Kosten eingenommen. Da sei ihnen der Beifall eins, das sie erhielten, noch ein schon rich ernst an und — schwiegen". Aber dem Saphir kann man auch nicht Alles glauben. —s—.

Paris. Hippolyt Raimund Colet, seit 1840 Professor der Compositionslehre am Conservatoire ist am 21. April in seinem 43. Jahre gestorben. Er galt für den gründlichsten und geistvollsten Theoretiker in Paris und war ausgezeichnet als Lehrer. Seine *Pantharmonie* und sein *Traité d'Harmonie* werden sehr geschätzt. Auch seine Compositionen, ein Paar einaktige komische Opern, ein Violinquartett und ein Quintett für Piano u. s. w. werden gelobt. Er war im November 1808 zu Nismes geboren. Seine Stelle am Conservatoire wird *Ambroise Thomas* erhalten. — Die neue Oper von Auber, *la Corbeille d'oranges*" wird Ernst probirt. Sie hat drei Akte, im dritten muss glänzende Ballscene; die Hauptpartie ist für die Albani geschrieben. — Der Rigoletschnur der grossen Concertsaales *Sainte Cécile* macht bekannt, dass er durch eine verstellbare Wand eine Einrichtung getroffen hat, vermöge deren man einen Saal für Concerte mit 300, 600, 900, 1200 und 1500 Plätzen *ad libitum* benutzen kann.

Frankfurt a. M. Adams Giralda ist von Frau Anschütz-Capitain zu ihrem Benefice gegeben worden, hat aber keinen Beifall gefunden. Die Darstellung war jedoch vorzüglich.

Der einst berühmte, in Belfond und am Rhein sehr bekannte Tenorist Johann Miller ist am 6. April in Charlottenburg bei Berlin in Folge einer Lungenlähmung im Alter von 70 Jahren gestorben. Er war auch Componist unter mehreren vierstimmigen Gesängen, Liedern, Vocalisen für Gesangunterricht, zeugte seine Oper „Meropa", welche in frühern Jahren in Amsterdam zur Aufführung gekommen, von nicht unbedeutendem Talent. Auch sein „Rosenmädchen", eine 1aktige Operette, gefiel ihrer Zeit sehr. Ein sehr bewegtes und in Rücksicht auf unsere Stellung sehr wechselvolles Leben liess dieses Talent nicht zur vollkommenen Ausbildung gelangen.

Die musikalische Gesellschaft zu Köln

hat unter dem 6. August 1850 einen Preis von 25 Ducaten für die gelungenste Sinfonie, welche ihr zwischen dem 1. Septbr. 1850 und dem 1. Februar 1851 eingesendet werden würde, ausgeschrieben.

In Folge dieser musikalischen Preis-Aufgabe sind fünfzig Sinfonien eingegangen, unter denen die ernannten Preisrichter, die Herren Hiller, Weber und Gurlitt, den Preis einer Sinfonie in *F dur* mit dem Motto „Geh' hin, mein Kind und brich die goldne Frucht" einstimmig zuerkannt haben. Nach Oeffnung der Adressen ergab sich, dass dieselbe von Herrn Richard Wuerst in Berlin componirt ist.

Indem wir dieses hiermit zur öffentlichen Kenntniss bringen, ersuchen wir diejenigen Herren Componisten, welche bei dieser Preis-Bewerbung mitconcurrirt haben, und denen binnen wenig Tagen ihre Werke nicht wieder zugekommen sein sollten, um genaue Angabe derselben und ihrer Adressen.

Köln am 5. Mai 1851.

Die Direction der musikalischen Gesellschaft.

Neue Musikalien,

im Verlage von

W. Damköhler in Berlin.

	Sgr.
Conradi, Aug., Fantaisie brill. et facile sur des motifs de l'opéra Norma pour Pfte. Op. 23.	20
Haydn, Jos., Sinfonien für das Pfte. zu zwei Händen, gesetzt von Carl Kluge, Nr. 5. (*B dur*)	20
Herwitz, L., Zwei Bagatellen in Tanzform für Pfte. Op. 46.	7½
Mender, C., Wunder Lieder. Walzer für Pfte. Op. 2. (Berliner Lieblingsgesänge Nr. 6.)	5
Meyer, Charles (de St. Petersbourg) Caprice brillante pour Pfte. Op. 148.	25
Mehul, Duett (Sopran und Bass) mit Pfte. a. d. Oper Uthal „Ombres de mes yeux." (Ihr Schatten meiner Väter.) (Orion arr. v. Klage Nr. 6.)	15
Dotzauer, J. J. F., Trois Préludes et Fugues p. Violoncelle. Op. 178.	15
— Six Pièces p. Violoncelle et Piano. Op. 179. Complet	50
— Les mêmes separément, Nr. 1. Allegretto. — Nr. 2. Polka. — Nr. 3. Andante. — Nr. 4. Moderato cantabile. — Nr. 5. Andante con moto. à	10
— Nr. 6. (Valse mélancolique).	17½
Spiegel, Wilh., Das sterbende Kind. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. (Liederbuch Nr. 25.)	5
— Du willtest mein eigen sein. Lied für 1 Singst. mit Pfte. (Liederbuch Nr. 26.)	5
Schulz, Ferd., In die Ferne. Lied f. Sop. oder Tenor m. Pfte. Op. 10.	10
— Zwölf Uebungsstücke für angehende Klavierspieler. Op. 18. Heft I.	10

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 46. Cöln, den 17. Mai 1851. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Kritische Briefe.

No. 3.

Geehrtester Herr Professor! Ich schreibe Ihnen in der Freude meines Herzens, denn das grosse Werk ist vollbracht. Und meine Freude ist eicht nur, weil getheilt, eine doppelte, es ist eine verdreifachte, denn ich genieesse sie in Gesellschaft zweier mehr werthen Collegen. Sie errathen wo ich hinaus will? Weber, Derckum und mir war gemeinschaftlich die hohe Ehre beschieden zu Gericht zu sitzen über alle bei der musikalischen Gesellschaft, wenn auch nicht eingelaufenen, doch zugegrungenen Sinfonien, welche die Hand ausgestreckt nach dem von derselben ausgesetzten, 25 Dukaten an Geld und 25 Millionen an Ehre werthen Preise. Wir haben gesiegt, genau am bestimmten Zeitpunkt, diesen Preis zu und aus zu gleicher Zeit freigesprochen. Und dass uns dies möglich geworden, darüber bin ich so froh — wie wenn ich selbst einen Preis gewonnen hätte. — Es war wahrlich keine Spass, werthester Herr! 50 Sinfonien waren eingesendet worden — ich hatte eine Schublade voll versiegelter Motto's, zwei Tische voll Partituren und eine ganze Wand meines Zimmers war durch aufgethürmte Orchesterstimmen unsichtbar geworden. Während einiger Zeit glaubte ich an Fieberphantasie zu leiden, denn ich sah und hörte nichts mehr als Sinfonien. Morgens klopfte es an meine Thüre — „herein" — es war der Postbote, der eine Sinfonie brachte, — ich ging Freund H—r einen Besuch machen — „gut, dass Sie kommen" empfängt er mich, „es sind wieder zwei Sinfonien angelangt" — ich kehre nach Hause zurück — „ist Niemand da gewesen?" — „„doch, man hat Musik von Herrn Schlosser gebracht"" — und es waren wieder Sinfonien! In Kriegs- (auswärtige wohl auch in Friedens-zeiten) mag man in ähnlicher Weise fortwährend Einquartierung zu empfangen haben — jedoch muss ich zugestehen, dass solche Partituren bei weitem stillere und wohlfeilere Gäste sind.

Erlauben Sie mir nun, Ihnen allerlei kritische Gedanken mitzutheilen, welche mir bei Gelegenheit dieses statthaften musikalischen Wettrennens eingefallen sind — ich werde dabei natürlich der Anonymität der geehrten Einsender in keiner Weise zu nahe treten. Zuvorderst in Bezug auf eine Preisvertheilung im allgemeinen. Eine solche sollte stets einen doppelten Zweck verfolgen — einestheils Anleiten geben zu interessanten Produktionen — andentheils den Künstler, der die gelungenste geliefert, fördern in seinem Rufe, anspornen zu erneuter Thätigkeit. Wir müssen eingestehen, dass der erstere der erwähnten Zwecke bei unserer Preisbewerbung wenig erreicht worden. Eine Sinfonie ist eine zu grosse und auch wieder zu vage Aufgabe, als dass man deren Composition leicht auf eine äussere Veranlassung hin unternehmen würde — es müsste etwas der positive Gewinnst ein so bedeutender sein, dass er dadurch eine Art von kneifender Kraft bekäme. Mit der Aufgabe einer Vocalcomposition, sei der der Text gegeben, oder auch mit einer kurzen Instrumentalcomposition zu einer bestimmten Veranlassung, würde man jenem Ziele eher kommen. Die concertirenden Künstler würden dann genöthigt sein mehr zu thun, als eine alte Partitur in schönes Wachstuch post versendungsmässig zu verpacken, womit ich jedoch das ruhmvolle und verdienstliche eines solchen Unternehmens um so weniger gering anschlagen darf,

als es mir in meinem ganzen Leben auch nicht durch eigenes Talent gelungen.

Wir erwarteten nicht allein mit Sicherheit, dass sich die Curiphäen der Kunst nicht bei unserer Preisbewerbung betheiligen würden, wir wünschten es auch gar nicht anders. Componisten, deren Werke gekauft werden, ehe sie gespielt und gerühmt werden, ehe sie gehört sind, bedürfen wahrlich keiner weiteren Aufmunterung. Indem ihre Zahl ist nicht gar gross — die *Du minorum gentium* waren ja uns jahr lo der Majorität und die verborgenen Werke mancher derselben kennen zu lernen, war jedenfalls von grossem Interesse. Von dem halben hundert eingesendter Sinfonien waren zwei aus Frankreich, eine aus Holland gekommen — alle anderen entstammten dem Arndt besuegenen Lande,

> Wo jeder Sinfonien schreibt
> Und contrapunktische Studien treibt.

Mögen andere Völker ich weiss nicht was alles nur uns voraus haben, so viel Instrumentalmusik produciren sie alle zusammen nicht, wie wir Deutschen allein. Und es lässt sich auch gar nicht läugnen, dass ein bedeutender Grad von Talent häufig vorkommt, aber — da muss ich sie wenig weiter anhalten.

Neues und Schönes zu schaffen, ist bekanntermaassen der Vorzug unserer Geister — Gebildeten kann aber auch der weniger Begabte produciren, wenn er darauf bedacht ist, sich selbst die gehörige Bildung anzueignen. Das thun die deutschen Tonkünstler nach mancher Seite hin mit grosser Gewissenhaftigkeit und Ausdauer — sie sind meistentheils gefühlte Harmoniker und gewandte Contrapunktisten — auch von der Instrumentationskunst der grossen Meister eignen sie sich mehr oder weniger an. Aber wenn sie oft ein Thema gut ausarbeiten wissen, so wissen sie es desto seltener auszubilden. Mancher wird sich bei diesem Ausspruche der Blasphemie beschuldigen, der Blasphemie nicht gegen die Musiker, sondern gegen die Themata, welche nirbin sein sollen, wenn sie nicht dem Componisten von der Muse auf dem Präsentirteller gereicht werden. Dass dem nicht so ist, wissen gewiss diejenigen am besten, denen die Muse am gnädigsten lächelt. Ihrer Huld bedarf es zu Allem — zu Allem aber auch bedarf es der Lehre, des Nachdenkens, der Uebung, der Selbstkritik. Ich bin überzeugt, dass manche der Componisten, deren Werke durchspielen mir vergönnt war, sich keine Mühe haben verdrossen lassen, ihre Motive um und um zu kehren, sie vom Contrabass bis zur Piccolflöte mit Gegensätzen zu versehen, aber auch eben so überzeugt, dass sie sich sehr wenig damit bemühte, denselben in sich selbst Klarheit und genügende Breite, Einfachheit und doch gesteigerte Entwickelung zu geben. Besässen ihre Melodien diese Eigenschaften, so würden sie das halb auch weder rühren noch begeistern, aber sie würden einen harmonischen Eindruck machen, während sie ohne dieselben verwirren, ermüden und verstimmen. Um mich kurz zu fassen, das Studium der Melodik und Rhythmik ist in Deutschland vernachlässigt — vernachlässigt von den Lehrern der Kunst und von den schaffenden Künstlern selbst. Es ist dies um so unverzeihlicher, als unsere grössten Meister, aber auch nur diese, hierin das Ausserordentlichste geleistet haben.

Ist es dem Componisten, der nicht „mit urkräftigem Behagen" aus der eigenen Tiefe schaffen kann, nicht zu verargen, wenn er sich in Form, Behandlungsweise, wohl auch einmal in der Stimmung an Gewhaßenen anlehnt, so gibt es doch einen Grad der Benutzung der Werke anderer, der unbegreiflich bleibt. Ich meine derjenigen, wo der blasse Antlitz der Noten schon zeigt, wo Figuren und Rhythmen hergenommen sind. Wie kann gebildeten Musikern dergleichen entschlüpfen oder wie können sie glauben, dass es Anderen entgehen werde?

Der grösste Theil der eingesendten Sinfonien hielt sich in den Grenzen der bekannten feststehenden Formen. Einige trugen charakter bezeichnende Namen, als „*vigorosa, humoristica, plastique, historica.*" Die *historica* ist so merkwürdig durch die Illusionen, welchen sich ihr Verfasser hingegeben, in Bezug auf die Ausdrucksfähigkeit unserer Kunst, dass es Sie gewiss interessiren wird, den Inhalt derselben hieraus zu lernen. Ich lege daher eine Abschrift der Vorrede (*Disposition* überschrieben) bei, welche Sie vielleicht Ihren Lesern mittheilen werden. Eben so merkwürdig ist aber, dass man von den historischen Beziehungen in der Sinfonie auch nicht das Geringste merkt, da dieselbe ein ganz ordentlich geschriebenes und gar keine besonderen Intentionen verrathendes Musikstück ist.

„Sieg dem Schönen, Wahren und Guten" beendet der Tonsetzer jene, die in's Einzelnste gehende Verdeutlichung seiner Absichten, mit welchem Spruche gewiss jeder übereinstimmen wird, wer auch die Uebersetzung historischer Begebenheiten in Instrumentalmusik für den Traum eines kindlichen Gemüthes hält.

Einigermassen bemerkenswerth möchten auch die Namen der Tonarten sein, die in einer so grossen Anzahl von Orchester-Compositionen die Majorität hatten — es waren dies c, d und a — sowohl *Dur* als *Moll*. In *C moll* finden sich mindestens 6 Sinfonien.

Gerne würde ich von einigen hervorragenden Werken sprechen, die das Interesse des Publikums in den musikalischen Gesellschaft (wo eine grosse Anzahl der eingesendeten Sinfonien probirt wurden) sehr in Anspruch genommen. Aber leir müsste fürchten indiscret zu werden. Die Autoren derselben werden gewiss bald in neuen Werken offenbaren, welche Stufe sie einnehmen und in denselben nicht allein Genialität, sondern auch Erfahrung und Reife zeigen.

Hoffentlich werden auch die Musikliebhaber Cöln's bald wieder eine Gelegenheit finden, Veranlassung zu geben zu so friedlichen und doch so spannenden, im Kampfe zu harmonischen Fehden, wie diesen es war und sich dann manche Talente daran betheiligen, welche diesmal Zuschauer geblieben. Das Motto „*Res severa est verum gaudium*", welches sich diesmal auf einer der interessantesten Sinfonien fand, möge dann dabei von recht Vielen im Herzen getragen werden.

Ihr ergebenster

Ferdinand Hiller

Cöln, den 1. Mai 1851.

Plastische Musik.

Fortschritt! Fortschritt! Dieser Ruf wiederhallte vor einigen Jahren in allen musikalischen Blättern. Wir gestehen, dass bei der grössten Ueberzeugung von der Nothwendigkeit und Wirklichkeit des Fortschritts in der Wissenschaft, den staatlichen Diogen und in Allem, was die Entwickelung der menschlichen Gesellschaft betrifft, uns doch stets etwas unheimlich zu Muthe wurde, wenn wir die ungestümen Forderungen der Apostel der Zeit an den Fortschritt in der Kunst, namentlich in der Musik lasen. Wenn wir an Homer und Shakespeare dachten, an die Propyläen in Athen und dann wieder an die deutschen Dome des Mittelalters, an Praxiteles und Leucippus, an Raphael von Urbino, so stellte sich Beethoven wie von selbst in diese Reihe und der ketzerische Gedanke wollte sich nicht abweisen lassen, dass die Kunst den Genossen des Fortschritts spotte, dass ihr Entwickelungsgang ein ganz eigenthümlicher sei, dass sie, um einen Vergleich von der Bildung der Erdrinde herzunehmen, ihre Gestaltung mehr durch plötzliche vulkanische Erhebungen, durch den Ausbruch des Genies, als durch Anschwemmung oder Niederschlag regelmässiger Schichten erlange, welches eine secundäre Formation ist, die man dem allmäligen Wirken der Reflexion und Theorie vergleichen könnte.

Doch wir werden zu ernst für den Spass, den wir unsern Lesern zum Besten geben wollen, und verspuren die ausführlichere Erörterung des angeregten Themas auf eine andere Gelegenheit. Für jetzt wollen wir nur ein Pröbchen von den Resultaten geben, zu welchen gewisse Sätze der Fortschrittslehre führen. Einer dieser Lehrsätze ist, dass es endlich an der *Zeit* sei, dass die Instrumentalmusik einen tiefern Gehalt aussprechen, als Töne, dass der Componist bei seinen Schöpfungen etwas Höheres denken müsse als Musik, dass er aus der Subjektivität heraustreten und objektiv werden, dass die Instrumentalmusik plastisch wirken und die Elemente der Zeit in sich aufnehmen, die welche wogenden Ideen der gegenwärtigen Menschheit in Tagesfragen zur Darstellung bringen müsse. Das klingt in Worten ganz prächtig, schade nur, dass Töne keine Worte sind und der Schlüssel noch nicht gefunden, die Hieroglyphen der Notenschrift durch den Klang der Instrumente augenblicklich in das Alphabet der jedesmaligen Muttersprache der Zuhörer zu verwandeln. Doch das schreckt die Kunstjünger nicht ab von dem Streben, der plastischen Schule gerecht zu werden und da leider das Conzertpublikum noch nicht so weit fortgeschritten ist die neuen Bildungen der Musikplastik angiebig zu erkennen, so kommt man dem Verständniss durch ein Programm zu Hülfe und bedient sich — wenigstens so lange bis völlig ausgebildete musikalische Formen und Phrasen für „jede Gegenständlichkeit" erfunden und durchgedrungen sind — einstweilen noch des alltäglichen Mittels der Vermittlung der Ideen zwischen den Menschen, der Sprache und der Schrift.

Solch ein Programm, als Schlüssel zu den Tonchiffern einer Sinfonie, und zwar einer Sinfonie, die um einen Preis ringt, ist das Folgende, welchen wir aus der mitgetheilten Handschrift mit diplomatischer Treue abdrucken:

„*Sinfonia historica*"

„Die Ereignisse in Deutschland seit dem März 1848 sind in geschichtlicher Beziehung so merkwürdig und bedeutungsvoll, dass sie dem Geschichtschreiber, dem Maler u. s. w. jetzt schon und noch mehr in späterer Zeit Stoff zu mannichfaltigen Bearbeitungen dar-

bieten. Warum sollten diese Ereignisse nicht auch den denkenden und für das Wohl seines Vaterlandes begeisterten *Compositeur* auf die Idee führen, ein Tongemälde zu liefern, worin die Hauptmomente dieser Zeit besonders hervorgehoben sind? Von dieser Idee beseelt, erwachte in mir der Gedanke, diese in einer Sinfonie, die ich deshalb *Sinfonia historica* betitelte, zu versuchen.

I. Satz. *Adagio molto.* Trompeten und Pauken lassen den *Unisono*-Ruf (als von Wasen herkommend) ertönen, um die Nation auf die verhängnissvollen Völkerereignisse aufmerksam zu machen, die ihnen seither nicht gewährt wurden, daher die *Septimen*-Gänge und Verzerrungen bei *a.**) eigenthümlich und harmonischer wäre Deutschland ohne Verzerrung, daher der Grundgedanke in *A dur* bei *b.*, muthig hemmte diese den geistigen Entwickelungsgang der ganzen Nation, daher bei *c* die Fülle des Orchesters, zuletzt ein elektrischer Schlag, der der Sache eine neue Gestalt giebt.

Allegro. 1. Theil. Das Thema giebt kurz die Forderungen an, die das deutsche Volk seinen Beherrschern ehrfurchtsvoll zu Füssen legt, darauf hin erwegen bei *d.* dies die Fürsten, daher das Thema im Bass; *e* Mittirung der gemachten Anforderungen von Seiten der Nation, *f.* liefere Erwägung, *g.* süsse Verheissungen und Versicherungen von Ohan herab, daher der lieblichen Satz in den Blasinstrumenten, *h.* bedenklichere Aeltrite, mitunter zu rasch und überstürzend, *i.* Beruhigung und Anordnung auf eine deutsche Nationalversammlung, *k.* freudige Gefühle des deutschen Volks wegen Errichtung des 1. deutschen Parlaments, daher der Mittelsatz oder sogenannte Quinten Gesang, *l.* bei Virlen Hesergnisse der Nationalversammlung, daher die Fortführung des Mittelsatzes mit Anhängung des Schlussgedankens vom 1. Theil.

Der 2. Theil giebt die Nachahmung, Durchführung und Contrapunktirung der Grundgedanken.

Zuerst bei *m* der Schlussgedanke erweitert, versinnbildet die parlamentarischen Auftritte, *n* neue süsse Hoffnungen erwarten, die angenommen sind aus den gegebenen Verheissungen von Seiten der Fürsten; *o* alsbald dreht sich der Wind, die Sachen gestalten sich ganz anders als man glaubte, *p.* dämpft sich einigermassen wieder; *q.* erheben sich Barricadenkämpfe, an gegeben durch den verzerrten und grossartigen Contrapunkt; *r.* man dämpft diese Aufstände, überzeugt die Aufwiegler, stürzt das Parlament, und siehe da, es heisst Alles wieder beim Alten, daher *s.* die Wiederholung des 1. Theils, der sich etwas in die Länge zieht, weil in der Wirklichkeit die Sache noch ziemlich unentschieden vor uns liegt.

II. Satz. *Andante con moto.* Grund-Idee: die Huld des Herrn ist unermesslich. Er lei seinen Kindern als freundlicher Hort und führt sie durch Stürme zum sicheren Hort.

Wie an einem schönen milden Sommernachmittage die wohlthätigen Sonnenstrahlen auf jedes Jahr erquickend wirken, so sollen auch die Töne dieses lieblichen *Andante* in den Herzen guter Menschen erquickende und beruhigende Gefühle hervorheben. O möchte es so fromm und innig aufgegriffen werden, als es aus einer meiner Seele hervorging. Im zweiten Theil zeigt sich plötzlich eine düstere Wolke, es erhebt sich ein Sturmwind, es blitzt und donnert, es regnet; dieses wechselt einige Male, es lichtet sich allmälig und der liebliche Sonnenschein tritt bei *A dur* wieder hervor.

III. Satz. *Scherzo a la Menuetto.* Grund-Idee: der politische Zankapfel. Zänkischer Weise beginnen die Violinen, und diese Idee geht durch's ganze Scherzo. Die Mittelstimmen führen das eigentliche Thema und die Zwischenschläge vom Orchester deuten auf die Auftritte der Militair-Massen hin, die zwar gegen einander zu sein scheinen, und sich doch am Ende verständigen.

Die Gesangstelle im *Trio*, die die Blasinstrumente vortragen, deutet auf die Einheit hin, die in den Cabinetten herrscht, obwohl von auswärts gezankt wird, was die herzen *Staccato*-Sätze in den Saiteninstrumenten bezeichnen. Das Ganze wiederholt sich, bildet in der That nichts anderes als einen Tanz, daher die Beitelung *Scherzo a la Menuetto.*

IV. Satz. *Maestoso.*

Die Weltgeschichte ist das Weltgericht — Grundidee!

Posaunen und Trompeten deuten majestätisch auf eine Zukunft hin, wo man Deutschland und seine Führer richten wird.

Allegro: bespricht die Unmöglichkeit des deutschen Volkes, die Kraft Figuren in den Blasinstrumenten bezeichnen die Machtsprüche der Weltgeschichte, der Mittelsatz bespricht und besingt die glückliche Zeit, wo die Nation zum klaren Bewusstsein und zur geistigen Reife gediehen sein wird. Sieg dem Schönen, Wahren und Guten!!

---

*) Die Buchstaben stehen in der Partitur bei den betreffenden Stellen.

Auditum admissi risum teneatis amici? — Und doch hat bei einem Ergötzlichen die Sache ihre sehr ernste Seite, wie jede Narrheit sie hat. Hier erscheint die plastische Abrichtung des Herrn Compositeurs freilich einem Jeden lächerlich, weil sie eine Caricatur geworden ist; aber die Protection des Narren ist doch nur vollkommen dieselbe, welche namhafte Componisten der Neuzeit ebenfalls haben, wenn sie uns zumuthen, durch ihre Musik die oft ganz spezifischen Anschauungen in unserm Geiste hervorzurufen, welche sie durch Unterschriften und dergl. bezeichnen, mögen sie uns nun durch die „Wüste", oder auf's „Schaffot", oder an eine „verrufene Stelle" führen, oder uns eine „Forelle" mit musikalischer Brühe auftischen, die uns auf jeden Fall in Salz und Wasser gekocht haben ist.

Berliner Briefe.

[Schule Musik zum Hippolyt — Webers Oberon — Der Tenorist von der Oper.]

Das interessanteste musikalische Ereigniss der letzten Wochen war die Aufführung des Hippolyt von Euripides, zu dem der Kommerzmusikus Schulz die durch auch auf melodramatische Stellen ausdehnende Musik gemacht hat. Von rein musikalischem Standpunkt aus würde sich dem Werk kein besonderes Interesse abgewinnen lassen; denn es hat weder dramatische noch lyrische Wirkungen, die nicht an und für sich bekannt und zum Theil abgenutzt wären. Als ein Versuch, moderne Musik antiken Stoffen anzupassen, steht es jedenfalls hinter den Leistungen Mendelssohn's zurück, der es verstand, ein eigenthümliches, wenn auch vielleicht nicht richtiges Colorit für dieses Genre zu erfinden und in uns den Eindruck einer fremden Welt hervorzurufen. In der Arbeit des Herrn Schulz finden wir uns auf heimischem Boden, eine gewisse Enthaltsamkeit in Betreff romantischer und complicirter Wendungen, ein Streben nach edler Einfachheit ist neben der durch das griechische Metrum bedingten rhythmischen Unterordnung das Einzige, worin wir den spezifisch Griechischen oder vielmehr den Streben nach dem Griechenthum erkennen. Ohne dass übergrosse Einfachheit und gemessene Würde das Wesen des Griechenthums sei, ist eine Vorstellung, die zum Nachtheil der Wahrheit als ein Erbtheil des vorigen Jahrhunderts noch immer in den Köpfen derer spukt, die mit dem Alterthum nicht genaue Bekanntschaft gemacht haben. Die Monotonie, die in diesen Chören herrscht, würde dem beweglichen griechischen Volke noch langweiliger vorgekommen sein, als uns, die wir uns Nüter zum Einfachen und wunderbar Gemessenen geneigt sind. Selbst Gluck war weit davon entfernt, in seinen Iphigenien das Wesen des Alterthums auszudrücken, er sei aber der Medium, durch das Musiker in der Regel sich ihre Vorstellungen von dem Charakter des hellenischen Volkes bilden, es ist daher kein Wunder, dass die bisherigen Versuche, antike Dramen musikalisch zu behandeln, weder vom philologischen noch vom musikalischen Standpunkt aus, sonderlich befriedigen können. Und es wäre das vielleicht kein grosses Unglück, denn die Aufgabe selbst liegt nicht auf rein musikalischem Gebiete, aber sie liegt im Interesse der Macht, die die Musik, die Kraft der Kunste für unser Zeitalter, aber alle Kreise des Lebens mit der Zeit gewinnen soll, dass auch diese Aufgabe mit Ernst angefasst und einer wahrhaften Lösung entgegen geführt werde — ein Resultat, das erst dann freilich wird eintreten können, wenn unsere Kenntniss von dem Wesen und den Gesetzen der griechischen Musik sicherer und umfassender geworden sein wird. — Für die Behandlung der Chöre fand der Componist in dem Umstand ein Hinderniss, dass er Frauenchöre zu behandeln hatte, bei Männerchören wäre die Monotonie leichter zu vermeiden gewesen. Die melodramatischen Partien sind zum Theil recht gelungen, z. B. sogleich gleich am Anfang die das Erscheinen der Aphrodite begleitende Musik, so einfach sie ist, in Verbindung mit dem scenischen Apparat eine vortreffliche Wirkung, dann kommen aber auch wieder Wendungen vor, die rein arabeskenartig wirken. — Jedenfalls wurden Freunde der Alterthum auch dies Werk in ähnlichem Grade gelassen, wie es bei Mendelssohn's Antigone und Tauberts Medea der Fall gewesen ist, die Aufführung antiker Tragödien auf kleineren Bühnen wird freilich noch lange Zeit zu den frommen Wünschen gehören.

Im Königl. Opernhause fanden indess Aufführungen der „Hochzeit des Figaro", des „Oberon" und des „Propheten" Statt. Die erste hatte kein besonderes Interesse für mir, da sie in einer, obschon im Ganzen vortrefflicher Besetzung stattfand, im Propheten eröffnete Johanna Wagner als angestellten Mitglied unserer Bühne die Reihe der Kunstleistungen, mit denen sie nur erfreuen wird. Da ich ihnen schon früher über ihre Auffassung der Fides berichtete, so kann ich jetzt darüber schweigen, um so mehr, da die zunächst bevorstehenden Darstellungen der vortrefflichen Künstlerin, der Rosen

und die Iphigenie in Aulis, mir hierauhende Gelegenheit bieten werden, Weiteres über sie, Ihnen mitzutheilen. Die Aufführung des Oberon war, im Ganzen genommen, einer Bühne ersten Rangen nicht würdig. Ausser dem von Kreone gegebenen Scherasmin war keine Rolle noch nur in den elementaren Dingen genügend. Frau Herrenburger-Tuczek ist nie eine auf der Höhe des Kunstgesanges stehende Sängerin gewesen, durch die liebliche Frische ihrer Stimme und durch natürlichen Geschick für das Leichtere, grotesse Genre ist sie mit Recht beliebt geworden, die erste Eigenschaft nimmt aber immer mehr ab, und die Fehler ihres Gesanges treten immer erkennbarer hervor. Ueberdies hat die Rosia nie zu ihren Glanzpartien gehört. Fräul. Triebarh war neu als Fatime, hätte sie zu der Eleganz, mit der sie zu singen versteht, etwas mehr charakteristische Lebendigkeit gefügt, so wäre ihre Leistung befriedigend gewesen. Pfister gab den Hüon, die wahrhaft beleidigende Bildungslosigkeit dieser mit trefflichen Mitteln ausgestatteten Sängers verhindert jeden ungetrübten Genuss. Herr v. d. Osten gab den Oberon, die dritte Rolle, die ihm bis jetzt zugetheilt worden ist. Bei dem Antheil, den man in Berlin an den Fortschritten des jungen Sängers nimmt, muss ich Ihnen Näheres darüber berichten. Auch v. d. Osten ist, obschon er in Paris bei Bordogni seine Studien gemacht hat (vielleicht auch gerade von diesem Grunde), auch in den elementaren Dingen, im Tonansatz, in der Intonation, in der Aussprache sehr unsicher. Je zarter das Organ des Sängers ist, desto gefährlicher ist diese Unsicherheit. Man kann es nicht oft genug wiederholen, dass unmethodischer Gesang die Stimme und die Gesundheit frühzeitig zerstört, ganz abgesehen davon, dass der Kunstgebildete sich selbst bei der grössten Vortrefflichkeit des Sängers im dramatisch-inhaltigen Vortrag durch die eben gerügten Mängel unangenehm berührt fühlt. Osten ist durch die Natur seines Organs und durch seine innere Beschaffenheit für die Darstellung des Oberon wohl geeignet. Einzelnes, namentlich die Schlussnummer, gelang ihm auch recht wohl, und wenn ich ihm früher in Ihren Blättern jeden Erfolg auf der Bühne absprach, so muss ich diesen Ausspruch in etwas beschränken. Den Oberon und ähnliche Partien, deren es freilich nur wenige gibt, wird Osten, wenn er fleissige Studien macht, einst befriedigend darstellen können. Dass er indessen dramatisch bedeutenden Partien jemals etwas wird leisten können, muss ich noch noch heute bezweifeln. Darauf wird jetzt aber von vielen Seiten hingearbeitet, und, wie ich glaube, zum Nachtheil des Sängers. Das Bedürfniss hoher Tenorstimmen lässt nur zu oft die Summe der Erfordernisse vergessen, die für die Bühne nothwendig sind: mit einer schönen und in der Höhe sich leicht bewegenden Stimme glaubt man oft schon genug zu haben und weist Stimmen, die in anderer Weise zu hoher Geltung gelangen könnten, auf ein Gebiet, dem sie nicht gewachsen sind. Doch liegt der tiefere Grund aller dieser Uebelstände in der derbenen falschen Art, wie unsere Opern-Compositeure, und zwar die neuesten vorzugsweise, die Tonstimmen behandeln. Mozart sollte auch in dieser Beziehung das unantastbare Muster sein.

Die italiänische Oper, die seit der Abreise der Mad. Cornelius fast unbesucht war, ist seit dem 1. Mai definitiv geschlossen. Sie beschränkte sich auf Wiederholungen, wie bei der meist sehr mangelhaften Besetzung von gar keinem Interesse waren. Ob wir im nächsten Winter eine italiänische Oper haben werden, ist zweifelhaft, doch lässt sich nicht annehmen, dass wir diesen uns zur Gewohnheit gewordenen Genuss lange entbehren werden. Die heutigen Italiener haben viele Unarten, aber durch lange Tradition hat sich manche Eigenschaft bei ihnen festgesetzt, die wir ihnen noch ablernen können. Vor Allem aber können sie uns begreiflich machen, wie schläfrig und farblos die grosse Masse der deutschen Sänger singt. Rordogni pflegte einen deutschen Sänger, der kürzlich bei ihm seine Studien machte, nur die deutsche Drahtpuppe zu nennen, und ich fürchte, denselben Eindruck werden unsere italiänischen Gäste auch aus unserm Opernhause mit nach Hause nehmen.

Den 8. Mai 1851. G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. In voriger Woche kam Binh Wörrn Freischützenin im Theater unter F. Brilner's Direction zur Aufführung und fand allgemeinen Beifall. (Wir werden sie ausführlicher besprechen.) Derselbe Abend brachte nur noch ein Freiredich das Lustspiel „Der Liberhrief" von R. Benedix, welches eine schlagende Wirkung auf das Publikum machte. Der Dichter wurde zwei Mal gerufen.

Concert auf dem Gürzenich.

Am 14. Mai, als am Buss- und Bettage wurde Haydn's „Schöpfung" im grossen Saale des Gürzenich aufgeführt. Wir werden also auch in diesem Sommer wiederum einige grosse Concerte haben, welche durch die vereinigte Mitwirkung aller hiesigen musikalischen Kräfte (welche dieser Mal noch noch durch den Zuzug von auswärtigen Künstlern und Kunstfreunden von Bonn und Düsseldorf verstärkt waren) klassische

Werke zur Aufführung kommen und durch mässig gestellte Eintrittspreise (zu 10 — Sperrsitz 15 Sgr.) auch den weniger mit Geld und Gut, als mit Sinn und Gefühl für das Schöne begabten Mitbürgern Gelegenheit hiezu werden, etwas Gutes zu hören. Es ist dies eine treffliche Einrichtung, für welche Allen, welche dazu beigetragen, so viel Lobes zu rufen, den wärmsten Dank gebührt. Möge nur die Wahl der unentgeldlichen Werke immer eine glückliche sein, wenn solche, die stets den Zweck von Anfang hat, das grosse Publikum allseitig zur Freude zu Gemüth durch die höchsten Meisterwerke hinzuführen. Der Anfang ist auf unterzeichnete Weise gemacht und Haydn's Musik ist die wahre Vermittlerin zwischen Musikliebe und Musikkunstverstand, die Brücke, über welche schon Viele aus jenen in diesen gelangt sind. Wenn nun mit der Gelegenheit, wie solche Werke zu hören zugleich die Möglichkeit geboten wird, den herrlichen Bau des Kolorn Domes zu fördern, so ist es nicht zu verwundern, dass mehr als angehende Baum des Gedeihlichen von Zuhörern gefüllt war. Wir haben uns schon wiederholt in diesen Blättern über Haydn's Musik ausgesprochen und der gestrige Abend war wieder ein recht schlagendes Beweis für unsere Ansicht, dass diese Töne „jedem Ohr klingen" dass sie keinem Herzen fremd bleiben, sondern es so ihm sprechen, als sagten sie es die Gefühle aus die Brust in den Herzen legen und nur nach Ausdruck verlangen. Die „Schöpfung" und „die Jahreszeiten" stehen einzig in der musikalischen Litteratur da, sie bilden eine Gattung für sich, eine Gattung, welche sich nicht nach und nach entwickelt hat, welche nicht aus der Zeit geboren ist und deren Gepräge trägt, sondern mit Einem Male fertig, vollendet dem schöpferischen Geiste eines einzigen Menschen entsprang — „und siehe es war gut". Darum werden diese beiden Werke auch ewig immer bleiben auf ihrer Höhe.

Die Aufführung unter F. Hiller's Leitung war gross — ein improvisirtes Musikfest! Auf der Tonbühne waren über 300 begeisterte kunstfrohe Menschen und drunten sahen an zwei tausend, auf deren Gesichtern man die gespannte freudige Erwartung und die nachherige Befriedigung derselben lesen konnte. Das Orchester zählte 38 Violinen, 12 Contrabässe, 14 Cellos, 12 Violen u. s. w. und griff überall vortrefflich durch — den Sängerchor bewährte seinen Ruhm (doch hätte das Tenor etwas stärker sein können). Die Solo waren in den Händen der Frau Hauptkunst vom hiesigen Stadttheater (Gabriel) der Fräulein Veith (Eva), der Herren Koch (Uriel), Du Mont-Fine (Raphael) und Schiffer (Adam) welche sich Alle verdienten Beifall erwarben und recht wenig zum Gelingen des Ganzen beitrugen.

Celle, im April 1854. Es ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, was den Geist der Tonkunst betrifft, dass selbst in den kleinsten Städten unseres Vaterlandes der Geschmack an klassischen Musik sich mehr und mehr verbreitet. Zeugnisse hiervon geben die in unserer Stadt Celle im verflossenen Winter stattgefundenen 4 grösseren Concerte, welche der hiesige Singverein unter der Leitung seines eifrigen und tüchtigen Musikdirektors Stolze veranstaltete und welche sich von Seiten des kunstliebenden Publikums grosser Theilnahme zu erfreuen hatten.

Das erste erfolgte schon früher erwähnt fand in hiesiger Stadtkirche am 1. Nov. v. J. statt und wurde das neueste Oratorium „Hiob" von Schnyder, Text von Dr. Ad. Moeller aufgeführt. Die 3 nachfolgenden Concerte waren be Concertsaale wovon das eine am 7. Jan. d. J. von den Damen gewährte, Hummel's A moll Pianoforte-Concert, dann von Haydn's „Jahreszeiten" den Frühling und Sommer zu hören. Das andere am 11. Februar brachte ein Trio von Beethoven für Pianoforte, Violine und Violoncello und von Haydn's „Jahreszeiten" den Herbst und Winter zur Aufführung. Im letzten am 11. April erfreuten wir uns an F. Mendelssohn's schönem Psalm 42 „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser" etc., dann gab es Mozart's Nader-Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, und zum Beschluss aus Haydn's Oratorium „Die Schöpfung" einige Arien und Chöre.

Die Chöre von dem fast 80 Personen starken Singverein vorgetragen, gingen mehr präcise und entfalteten ihre Wirkung nicht, die Solos, von Dilettanten ausgeführt, waren gut besetzt. Die Pianoforte-Solos wurden vom Musiklehrer H. Wignanowski, einem jungen talentvollen Schüler zu zu geschätzten Eingenten Sonate mit Präcision und grosser Geläufigkeit executirt.

Im Laufe des Sommers soll das Oratorium „Moses" von Alois Schmitt, Text von Professor Filmer, zur Aufführung kommen, und wir gehen von der Hoffnung hin, den als Tondichter und Claviervirtuosen allgemein bekannten Componisten persönlich in unserer Mitte zu begrüssen.

Fräulein Wagner's Abschied von Hamburg.

Wir haben unsere verehrte Wagner vorigen Woche noch in Tancred gehört, dessen Titerolle sie meisterhaft sang. Dienstag gab sie in dem grossen Tonhalle ein Bouquet-Concert zum Besten des Chor-Personals. Leider war dies Local so gross, dass unser wenig kunstgebildetes Publikum lieber sich bei diesem unser Zwecke ihrem im Saal. Das Concert war übrigens herrlich; sie sang eine grosse Arie aus Nina, ein Duett aus Euryanthe mit Wilxelodorfer und zum Schluss ein wunderschönes Lied von Möchen „Abschied von Hamburg", das Theodor Wehl für die Gelegenheit gedichtet hatte. Als sie abgetreten war, führte das Chor sie wieder hervor und sang ihr zu Ehren ein Lied, wobei Schöttky ihr einen Lorbeerkranz aufsetzte und das Dame ein Bouquet überreichte. Den Anfang des Concerts machte die Ouverture zu Johann von Paris. Schöttky sang die schöne Arie mit Chor aus der Wilhelmstadt und Moedlgl 2 Lieder mit leider sehr verdorbener Stimme. Mittwoch war das letzte Auftreten der Wagner im Theater — der Prophet. — Sie selbst sagte, sie habe unter den 50 Vorstellungen der Fidas in Hamburg nicht Eine so gelungen gehabt, auch übertraf sie sich selbst. Das Haus drohte natürlich zu brechen und den Beifalls war kein Ende. Heute früh (3. Mai) war die halbe Stadt an den Eisenbahn versammelt, um ihr Lebewohl zu sagen. Damen und Herren aus den besten Gesellschaft und das ganze Theater-Personal brachten ihr Blumen, Früchte, Südfrüchte. Bonbons das Theater-Orchester empfing sie beim Eintritt in den Bahnhof mit dem Marsch aus dem Prophet, und bei der Abfahrt stimmte Alles in die Tonen „Lebe hoch" ein.

Hamburg den 7. Mai. [illegible]

Leipzig am 12. Mai. Standigl gastirt hier und sang bereits in Robert und Martha mit grossem Beifalle. Herr Chodzelowski aus Frankfurt gefällt hier nicht, seine Stimme reicht in Partien wie Robert nicht aus. — Frau Moritz de Fontaine ehemals Frl. Lindach sang vor einigen Abenden die Fidas mit vielem Feuer. Unser Wiedemann ist und bleibt der Liebling des Publikums, ein Beweis, dass man seinen herrlichen und kunstlerischen Leistungen zu würdigen weiss.

Frl. Berta Wiesk, jüngere Schwester von Clara Schumann, wird nächstens sich mit dem glänzendsten Erfolge ein eigenes Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig gegeben hat, vom bevorstehenden Frühjahre in Begleitung ihres Vaters einen Ausflug zu den Chalis unternehmen, um in den grösseren Bädern ausserdem in Cassel, ihre bereits anerkannte Künstlerschaft auf dem Pianoforte durch Concerte zu bethätigen.

Digitized by Google

„Die vier Elemente" heißt eine große Cantate für Solo, Chor und Orchester, gedichtet von F. Freyer, componirt vom Capellmeister Dreyhirsch in Augsburg und daselbst am 2. April aufgeführt. Im ersten Theil wird die Luft (Weltall, Stürme, Frühlingswehen u. s. w.) im zweiten die Wasser (Ocean, Bäume, Meerbewohner, Wasserstrahl) im dritten das Feuer (Vulkan, Bergwerk, Quellen, Gewitter, Schlacht, Dankgebet) im vierten die Erde (Landleute, Berg-Wald-Jagdchor, Irdische Vergänglichkeit — Preis der Schöpferin), besungen. Nach einer Notiz des Musik-Direktors Göndinger aus Nürnberg in den Leips. Signalen hat „erst Haydn 3 Jahrezehnten nach Schöpfung des Musikwerk ächte Musikfest aufzuweisen" — warum liefert nicht gleich gesagt, mit der Schöpfung?

Zu Altenburg führte der Musik-Director C. G. Müller sein neues Oratorium „Christus am Kreuze" am Palmsonntage auf. — Von A. Spieth kömmt „Pilatus" ebenfalls als Oratorium, Text von C. Ulmer in Coburg zur Aufführung.

Theodor Gehr aus Bonn, Musik-Direktor in Freiburg im Baden, hat eine volksthümliche Oper „Die Axt am Freiburg" geschrieben, in welcher mehrere Volkswalzer aus dem Schwarzwalde verflochten sind. — In Mainz ist eine fünfaktige romantische Oper „Lilne", Text von Zilner, Musik von L. Sieroy zur Aufführung gekommen.

Aachen. Dem Vernehmen nach wird der neue Theaterunternehmer Dr. Würth die Bühne auch während der nächsten Wintern nicht schließen. Es sind ihm hierfür bedeutende Bewilligungen gemacht worden, so bei manchen z. B. die Miethe der Gasse und die hohen Armenabgaben erlassen. — Dann müssen wir hier in Köln ein Gleiches machen, denn das kommt uns ganz unglaublich vor!

Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig sind erschienen und als Neuigkeit vorhanden:

	Thlr.	Sgr.
Cherubini, L., Ouverture de l'Opéra Les Abencérages, à grand Orchestre. Nouvelle Edition	2	—
— La même arrangée pour le Piano. Nouvelle Edition	—	10
Eggeling, Ed., Anweisung für Kinder, nach der Methode Joh. Seb. Bachs Klavier spielen zu lernen	1	—
Goury, Th., Op. 42. Sinfonie No. 2. arr. pour le Piano à 4 mains	2	20
Halary, F., Piquo-Dame. Oper in drei Akten		
No. 1. Arie für Bass	—	10
„ 2. Arie für Tenor	—	10
„ 3. Legende für Sopran	—	10
„ 4. Duett für 2 Tenore	—	7½
„ 5. Romanze und Arie für Sopran	—	15
„ 6. Romanze daraus für Sopran	—	7½
„ 7. Romanze für Tenor in C moll	—	7½
„ 7b. Dieselbe in A moll	—	7½
„ 8. Lied für Bass	—	12½
„ 9. Lied für Sopran	—	7½
No. 10. Recitativ und Romanze f. Sopr.	—	10
„ 10b. Romanze als Duett für Sopr. und Tenor	—	10
„ 11. Duett für Sopran und Bass	—	25
„ 12. Romanze für Bass	—	10
„ 13. Quintett (Ensemble) f. 2 Sopr., Tenor und 2 Bässe	—	12½
„ 14. Lied für Sopran	—	10
„ 15. Duett für Sopran und Tenor	—	22½
„ 15b. Romanze (aus dem Duett) für Sopran	—	7½
Ouverture daraus für das Pianoforte zu 2 Händen	—	17½
Potpourri daraus für das Pianoforte zu 4 Händen (Nr. 40)	—	25
Dasselbe für das Pianof. zu 2 Händen (Nr. 111)	—	20
Horn, J., Potpourri aus der Oper Ein Abenteuer Carl II. für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
— Dasselbe zu 2 Händen	—	20
Mendelssohn Bartholdy, F. Op. 80. Serbisches Quartett für 2 Violinen etc. in Partitur (No. 8 der nachgel. Werke)	1	5
— Op. 81. Adagio, Scherzo, Capriccio und Fuge für 2 Violinen etc. in Partitur (No. 9 der nachgel. Werke)	1	—
— Op. 89. Heimkehr aus der Fremde. Liederspiel in einem Akte. Klavierauszug vom Componisten (No. 49 der nachgelassenen Werke)	4	—
— Dasselbe einzeln No. 1—14	4	7½
— Ouverture daraus zu 4 Händen	—	25
— Dieselbe zu 2 Händen	—	17½
— Potpourri daraus zu 4 Händen	—	25
— Dasselbe zu 2 Händen	—	20
— Textbuch dazu 5 Ngr.		
— Op. 90. Vierte Sinfonie in A dur. (No. 10 der nachgelassenen Werke)		
Partitur in 8°	4	15
Orchesterstimmen	5	—
Schnecke, C., Op. 52. Le Pensionnat. Pièces faciles et brillantes arr. pour le Piano seul. Cah. 4—12 à	—	10
Yoss, Ch., Op. 142. La Dame de Pique. Fantaisie brillante pour le Piano	—	20
— Op. 123. Première grande Valse brillante pour le Piano	—	25

Bei L. Meder in Heidelberg ist so eben erschienen:

Winkelmeier, H., 2 Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. Nr. 1. Im Winter 5 Sgr. Nr. 2. Wolken und Wellen 10 Sgr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von B. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. L. Bischoff. Verlag von B. Schloss. Druck von J. F. Boehm, Hof-Buchdruckerei u. Buchhändler in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro 47. Cöln, den 24. Mai 1851. 1. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter Ihr Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Richard Wüerst's Preissinfonie.

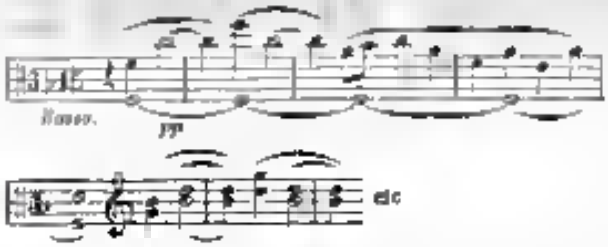
Eine Preissinfonie! Wenn wir dies Wort hören, so kommen uns sogleich allerlei Gedanken, die auf's Grosse, Breite, Massenhafte, auf Ringen und Kämpfen, oder Rennen und Laufen, Drängen und Stürmen hinaus wollen; man kann sich für solches Tonsetzerstück kaum vorstellen ohne Pauk und Lärm, man erwartet da in Wirklichkeit, wenn in den politischen Volksdressen von 1848 eine airbrade Phrase war, die Durchführung des Kampfes „mit allen zu Gebote stehenden Mitteln". Wer wird so wagen in jetziger Zeit ohne Begleitung von vier Hörnern, drei oder vier Posaunen, Pauken, drei Flöten, ja noch den neuesten Fortschritten je drei Oboen, Clarinetten und Fagotten in die Schranken zu treten? Hier, wo alles mit geschlossenem Visier und in hoostvoll geschmiedetem Harnisch auftritt, wer wird sich erkühnen, in leichten Wamms und befederten Barrett zu erscheinen?

Nun, es hat es eben einer gewagt, den lebhaft schwarzen, drohenden Dersen hat er auf einem einfachen Schilde den Spruch entgegen gestritt: „Gehe hin, mein Kind, und brich die goldne Frucht!" Und das unschuldige Kind ist hingegangen, hat die Hand nach den Hesperidenäpfeln ausgestreckt, und die strengen Turmwarte und Kampfrichter haben ihm freundlich zugenickt und es gewähren lassen.

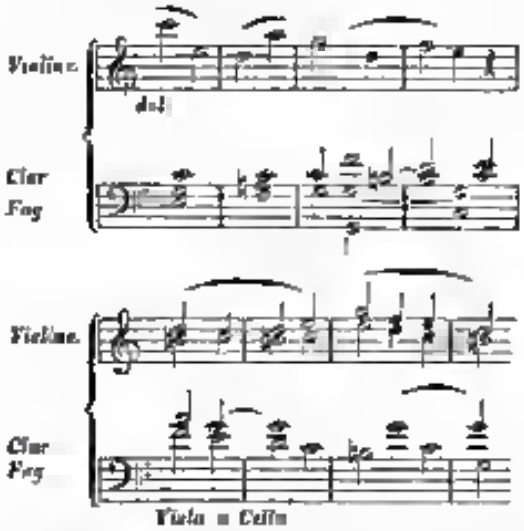
Wir stimmen ihnen aus voller Ueberzeugung bei. Richard Wüerst hat durch eine einfache, durchaus nicht anspruchsvolle aber dem mehr ansprechende Composition den Preis erhalten, und nach wiederholten Aufführungen seiner Sinfonie in Köln und in Bonn hat das musikalische Publikum das Urtheil der Richter durch seinen Beifall bestätigt. Wir zweifeln nicht, dass das Werk, sobald es der Oeffentlichkeit übergeben sein wird, seinen Weg machen und allen denen gefallen wird, die ihre Freude an melodischem Flusse, ungesuchter Harmonie, knappgerechter Form, überhaupt an Natürlichkeit und Wahrheit haben im Gegensatz von barocker Willkür, rathselhafter Bedeutungs-Ziererei und labyrinthischem Durcheinander.

Der allgemeine Charakter der neuen Sinfonie ist ein naiver, idyllischer, anmuthiger, und dass sie diesen Charakter in allen Saiten bewahrt, dass eine gewisse Ruhe, der Stille durchweg in ihr herrscht, ist keiner ihrer geringsten Vorzüge. Wir können nicht behaupten, dass dieser Stil ein originieller, noch nie dagewesener sei, aber eben so wenig kann sich ihm eine gewisse Eigenthümlichkeit absprechen, die um so ansprechender ist, als sie durchaus nicht gesucht und gemacht ist, sondern wie eine natürlich entsprossene auf eigenem Felde gepflegte Pflanze erscheint. Sie giebt uns keineswegs gleich beim ersten Anblick zu erkennen, bei welchem Meister der Gärtner, der sie gezogen, in die Lehre gegangen ist; da ist nichts oder doch nur sehr wenig zu merken von Mendelssohn'scher Konstgärtnerei, gar nichts von Schumann'scher Treibhaus-exotischer Gewächse. Nur in den duftenden Hainen und lachenden Fluren, in denen Beethoven's Pastoralsinfonie und die vierte desselben Meisters gewachsen sind, hat sich der Componist gewiss recht oft mit Liebe ergangen, und es scheint als käme er eben von einem solchen Spaziergang her, noch ganz voll von dem Eindruck desselben. Aber er giebt uns nur die Stimmung wieder, in welche ihn der Gang versetzt hat, kaum sich aber wohl, etwa dort gebrochene Zweige und Blüthen uns als seine Gaben anzubieten.

Gleich die Art und Weise, wie das Thema des ersten Satzes, *Allegro con moto F dur* ¾ Takt

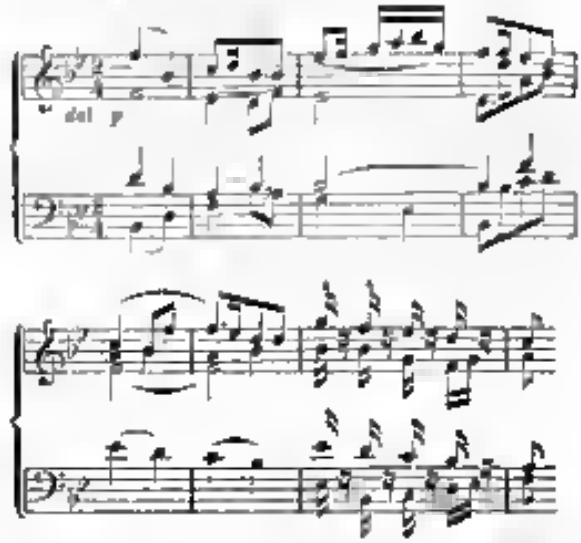


von der Bratsche angegeben, von den Violinen, dann den Flöten und Clarinetten harmonisch erweitert, vom Saiteninstrumente in seiner ganzen Einfachheit wieder aufgenommen und dann erst durch den Hinzutritt der andern Instrumente und ein *crescendo* gesteigert sich im *fortissimo* entfaltet, ist zehn gelungen. Das Thema prägt sich dadurch augleich mit der Empfindung, die es anregt, so fest ein, dass es uns ein treuer Führer durch den ganzen Satz von 323 Takten nicht wieder verlässt und wir uns überall dadurch zurecht finden. Daran reiht sich der zweite Hauptgedanke:

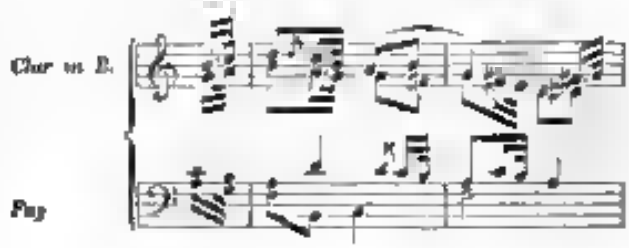


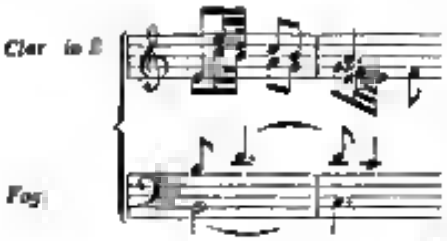
Wiewohl dieser nicht eben neu ist, ja viel mehr in den ersten 4 Takten, wie übrigens durch eine kleine Aenderung leicht zu beweisen ist, an eine Stelle aus einer neueren Oper erinnert (besonders füllt diese im zweiten Theil auf, wo dieser Gedanke blos von Blasinstrumenten dargestellt und an der übrigens sehr schön gefühlten Einleitung zur Wiederholung des ersten Theils am Schlusse der Durchführung benutzt wird), so ist er doch in Verbindung mit den beiden Motiven des Hauptthemas zu einer klaren, wenn auch nicht gerade tief combinirten Beurtheilung, die aber auch wohl nicht im Plane des Verfassers gelegen zu haben scheint, geeignet, welche eben dem ganzen Satze jenen Charakter einer idyllischen Heiterkeit und eine gewisse durchsichtige Luft giebt, die einem wohl thut. Recht hübsch ist auch der Anfang des zweiten Theils, wo auf der harmonischen Grundlage der tiefern Töne der Saiteninstrumente das Horn das erste Motiv des Hauptgedankens durchführt, während das zweite in den Flöten und sechhee in den Clarinetten gleichzeitig damit verbunden wird.

Das *Adagio* in *B dur* ⅔ Takt hat folgendes Hauptthema im Streichquartett:



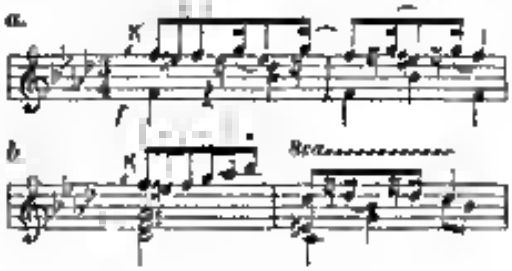
welches, nachdem es von den Blasinstrumenten wiederholt worden, von einigen Accorden mit düstern, erhwörmerisch anklingenden Vorhalten gleichsam in seinem weitern Ergnss geheimnisvoll wird, bis sein erstes zweitaktiges Motiv in *A dur* auf eine reizende Weise wieder durchdringt und mit einfacher Modulation zu dem zweiten Gedanken in *F dur* leitet, den die Clarinetten und Fagotte so aussprechen:

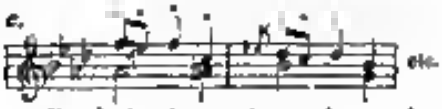




Aus diesen beiden Themas, der Verlängerung und Verkürzung ihrer Motive, dem harmonischen Wechsel und der zweifachen rechts erhaben Variirung der Melodie namentlich durch die Solaclarinette ist ein sehr lieblicher und doch tief empfundener Tonsatz gewebt; da ist kein Weltschmerz, keine Zerrissenheit des Gemüthes, wohl aber ein Anflug von sanfter Melancholie, wie sie den Menschen oft mitten unter Blüthenbäumen und Lenzblumen beschleicht, ihren Trost aber in sich selber, in dem Gefühl der Wehmuth findet, die aus dem Herzen quillt und ein herrliches Leben bekundet. Einige Längen in der Mitte des Satzes wünschten wir hinweg. Der Schluss ist dagegen wieder sehr schön. Der ganze Satz (162 Takte) dürfte durch Verkürzung bedeutend gewinnen.

Das *Scherzo* (*Allegro moderato F moll*, Tritt *F dur*) ist ohne Zweifel der gelungenste Satz, originell erfunden, trefflich gearbeitet, schön instrumentirt, harmonisch, klar und wohlthuend, gesangreich, ohne alle Affectation, wie sie uns sonst in den Sätzen dieser Gattung nur zu oft für Humor verkauft wird. Der Name *Scherzo* passt eigentlich nicht recht für diesen Satz; man denkt daher gleich entweder an die Beethovenische oder an die Mendelssohnsche Art des *Scherzo*. Mit keiner von beiden hat Wüllner's Scherzo etwas zu schaffen; sollten wir eine geistige Verwandtschaft mit irgend einem frühern Meister überhaupt andeuten, so würden wir eher C. M. von Weber nennen. Der Satz trägt den Charakter einer *Mazurka*, bei deren scharf accentuirten Rhythmen wir die anmuthigen Bewegungen und die sich verschlingenden Tanzfiguren einer muntern Gesellschaft, die ein ländliches Fest feiert, zu schauen vermeinen. Der Hauptgedanke besteht aus drei Motiven:



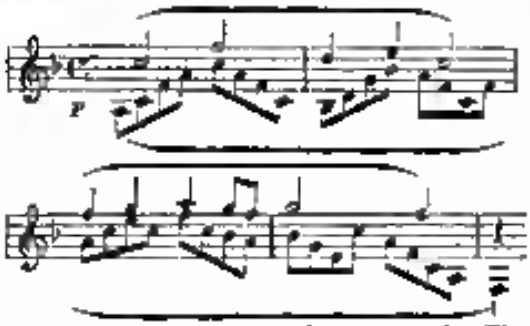


welche alle drei mit wenigen aber sehr wirksamen durchaus nicht schroffen Modulationen, gar hübsch fortwährend gewebt und zu mannigfacher melodisch und rhythmisch wechselnder Ausführung benutzt sind. Nach dem kräftig markirten Schlusse folgt das Trio im sanften *F dur*, wir die Episode einer anmuthsvollen Pantomime, in welcher eine reizende Tänzerin allein die Augen fesselt und die Sprache der Geberden mit der Sprache der Töne vermählt. Diese redet hier zunächst und vorherrschend das Horn, in Melodien, welche der Wehmuth und die Empfindung selbst sind. Auch sind die sämmtlichen Töne so ganz dem Eindruck derselben hingegeben, dass nach ihrem Verklingen sie kaum wagen, den Tanz im Chor wieder zu beginnen; die Bratsche allein versucht das Thema der Mazurka im Pianissimo wieder zu finden, die Violinen treten mit dem Motiv c ganz zaghaft dazu, bei denen vierten Takt erinnert die Pauke mit leisen *c f c f* daran, dass sie auch noch da sei; da wirds den Fagotten zu lange und sie platzen ganz allein zu dem letzten Pianissimo-Viertel der Pauke und den Quartetts mit einer Fortissimo-Triole in Octaven heraus

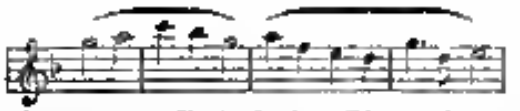
und reissen alle Bläser mit sich fort. Nun merkt Alles Chorus und wir sind wieder im Zug und bei höchlicher Laune. Die Mazurka wiederholt sich, aber anstatt des frühern scharf betonten Schlusses leiten zwei Takte mit einigem Zaudern wieder nach *F dur*, die Melodie der Hörner und Fagotte erklingt zur Hälfte noch einmal, während die erste Violine den Tanzschritt mit seinem Mazurrhythmus immer wieder anwirft, am Ende aber unter den gehaltenen Klängen jener leier davon hüpft; die Bratsche schlüpft ihr nach und der Bass, der schon 22 Takte lang auf der Rohrbank des grossen *F* still liegt, schläft *pianissimo* ein und lässt sie leise. Wir aber stehen auf und klatschen. Von diesem Satz, lieber Herr Autor, ja kein Nüchtern davon und kein Hinzu!

Das *Finale*, *Allegro animato F dur* $^{4}/_{4}$ Takt, schliesst sich als Ausdruck einer lebhaften Freude, einer fröhlichen Genügens hauptsächlich dem ersten Satze an und vollendet die Charakterzeichnung des Ganzen. Der lenke Jubel auf dem Wissenplan wird beim

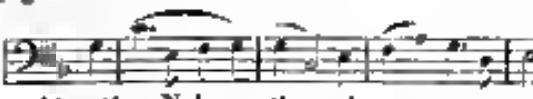
durch ein Paar Regenschauer unterbrochen, man merkt, dass das schöne Wetter, der Tanz und ein Glas Wein ihre Wirkung auf die erhöhte Stimmung äussern; drum durfen drum noch jetzt bei dem Tutti die Posaunen nicht fehlen. Den Reigen führt laut lieber Weise die Oboe während die Clarinette sich in die Brust wirft und dazu praludirt, der Fagott aber, der faule Dudelsackmann, am bequemen *F* fest hängt



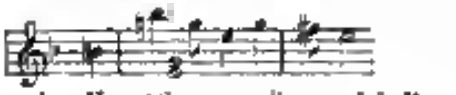
und in ähnlicher Weise die andern Hälfte des Themas.



Dazu kommt im Verlauf der Dinge der andere Hauptgedanke



und recht artige Nebenmotive wie:



Der Anfang des Hauptthemas, die zwei halben Noten des ersten Takts, sind zu wirksamen Imitationen gleich beim Eintritt des Tutti und dann bei der Durchführung im zweiten Theil, wir auch zu harmonischen Fortschreitungen, gebraucht; es herrscht überhaupt Lebhaftigkeit und Frische, nur lassen einige Stellen, wie z. B. die Fortsetzung des zweiten Themas, etwas ins Gewöhnliche — ein Abhang, auf welchen leicht die schwierige Aufgabe, einen im edlen Sinne des Wortes populären Charakter einem grossen Musikstücke durchweg festzuhalten, leicht gerathen kann.

Wir schliessen von dem Componisten mit freudiger Anerkennung seiner Leistung und mit dem Wunsche, dass seine Sinfonie bloss kurzem Gemeingut der musikalischen Welt werde und wie ihm bald wieder auf diesem Felde begegnen möge. *L. B.*

Düsseldorfer Musikleben.

(Schluss.)

VIII. Concert, oder, wie das Programm besagte, „Concert des Herrn M. D. Dr. R. Schumann."

Mit Staunen und Grauen kann wir in der vorigen Nummer dieses Blattes von einer *Sinfonia lirica*, welche den Jammer des deutschen Revolutionsverrauches, in Musik gereizt, verständlichen will. Gehr zu Irgend eine auch sehr ernster klingende Tonart als *h moll*, zu wählen, im Sinne des historisch-philosophirenden Componisten gesprochen, das Schlussmotiv seines Trugrätsels dahin verlaufen, um uns den Katzenjammer unserer gegenwärtigen politischen Zustände zu versüssen. Mit Recht wurde bei der Nachricht über dieses Werk auf ein allgemeines Gelüste unserer Zeit hingewiesen, die Kugel über die Grenzen ihrer Möglichkeit auszudehnen, dagegen die That des Genius als eine unbedingte, göttlichem vulkanischen Ereignisse dargestellt. Letztere Behauptung kann sich freilich auf manches Beispiel berufen, dennoch aber ist nicht zu läugnen, dass selbst der eigenthümlichst hervorbrechende Künstlergeist den Spiegelungen seiner Umgebung unterworfen ist. Die Muse Shakespeare's ist nicht so durchaus selbstmächtig, mit einem Sprunge gerüstet, minervisch aus dem Haupt ihres Schöpfers; ein stattlicher Dichterhof ging ihr befruchtend voraus, ehe sie vom Licht der Elisabeth die Vorzeit dieser Poesien wiederum bis zu Chaucer hinauf, erhielte Petrarca's Ruhm. Das erstarrende Mittelalter wirft einen letzten Lichtblick ungetrübter Allgläubigkeit in die Licht- und Nebelwirren der aufdämmernden Philosophie eines Raphaels Madonnenaugen, einen klingenden Scherzetur aus den Jungenpsalmen des Palestrina. Wie aber aus dem Zeitalter des Perikles, dem geweihten Stoale, die freiheitliche dürftigste Frucht gediehen auf dem Felde der Kunst, das Drama, so pulsirt das reale Weben einer noch ungeborenen Zukunft in der wortbereichen aber inhaltreichen Sprache Beethovens hindurch, die Sinfonie. Wie nun stehen im Profil gegen das Jahrhundert der Zeit, aufs rückgewandte Antlitz spähen wir als Epigonen grösserer Heroen in Kunst und Leben, doch in ihr vorwärts blickendes sehen wir als Pragnanen künftiger Entwicklung, und erhitzen ihr im Auge den Widerstreit aber aus ringender Gewölke. Daher der Zwiespalt der Gesellschaft in allen ihren Richtungen. Erst in geeinter Luft das Recht und der Freiheit lebt und athmet vollauf das Schöne.

Auch unser gefeierter Schumann ist solch ein Ringender, in dessen Werken sich das Streben der Gegenwart nach neuen Gestaltungen malt. Kein Wunder daher, wenn das, wenn sie er Natur nach nie ein noch Unentwirrtes in den Tongebilden des Meisters auftreten muss, selbst kunstgewohnten Seelen bei der ersten Aufnahme unverstanden, ungeheuer entgegendämmert. Zweifacher Preis dem scheffenden Künstler jedoch, der den Prophetenmuth mit Prophetenresignation so vereinigen weiss, und sich, zufrieden mit der Folge auserwählter Jünger, in seinem Offenbarungswirken auf den Richterspruch der Zukunft berufen kann, ohne hinzusiechen an lähmender Empfindelei beim Hass der Unberechtigten, oder gar beim Bedauern der Freunde!

Aus obigen Aphorismen geht wenigstens hervor, wie anmassend allen entscheidende Aussprüche über Werke dieser Kategorie nach einmaligem Hören sein würde, und es beanspruchen denn auch die folgenden Andeutungen über das in Rede stehende Concert kaum etwas mehr, als die Fixirung momentaner Eindrücke zum Vergleich mit später begründeterem Urtheil.

Den ersten Theil eröffnete Schumann's geniale Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina," jedenfalls eine seiner grossartigsten Compositionen. Gleich die ersten Takte suchen herein wie blitzende Schwerter. Wilde Leidenschaften sind aufgeweckt, wie das Meer um Sicilien's Klippen brandet die Tonwelt, dann bricht milder Mondschein herein, klösterlich wir fühlen Beatricens Liebe, die mehrt und steigert den Bruderzwist, die Erinnyen jagen mit Fackelbrand und Schlangengeisseln durch die schlafwandelnden Fürstenhäuser, das Verderben donnert herab, und gleich einer Mahnung an die Götter schliesst feierlich das Ganze. Mit Kraft und Feuer wurde dies energisch ausdrucksvolle Tongemälde von unserem trefflichen Orchester ausgeführt und vom grössten Theil der Hörer mit Staunen über solche bei Schumann fast ungewohnte Gewalt aufgenommen. — Auch seine allverehrte Gemahlin entwickelte überraschende Macht und Ausdauer im Vortrag seiner hierauf zu Gehör gebrachten Composition „Introduction und *Allegro appassionato* für Pianoforte und Orchester." In diesem Tonstücke von ächt sinfonischem Charakter ist die meisterhafte Verwebung der Clavier- und Orchesterstimmen höchst bewundernswerth; sehr feine und wirklich neue Klangwirkungen lauchen darin auf. Der leidenschaftliche Sturm gestattet nirgends ein lyrisches Ausruhen, und so findet freilich Mancher, der nicht nur schlagende Melodie will, seine rechte Befriedigung nicht in diesem brillanten Tongewirre. Der reiche Beifall bei so meisterhafter Ausführung versteht sich von selbst.

Sehr wohlthuend wirkte die dann folgende Nummer, „Nachtlied von F. Hebbel für Chor und Orchester." Schumann hat die grossgefühlte, wehrhaft Gutheschen Stimmung des Dichters in dieser musikalischen Nachdichtung ergreifend ausgesprochen. Die zieten feinen Intentionen, die reizende Färbung der in Wohllaut erstarrenden Vocal- und Instrumentaleffecte hier in Worten nachzustammeln, würde dunkleres Bemühen sein, doch ist wohl zu behaupten, dass von allen in diesem Winter hier gehörten Schumann'schen Chorcompositionen diese die verständlichste und ansprechendste für unser Concertpublikum war. Es folgten nun zwei einhändige Clavierstücke, welche Schumann „Gespenstermährchen" und „Am Springbrunnen" betitelt, und die von seiner Gattin und deren talentvoller Schülerin, Frl. Nannette Falk, mit höchster Eleganz vorgetragen wurden. In derartigen kleinen Meisterwerken für Cmeier ist Schumann oft grösser als in mancher weit umgespannenen Composition; der Ausdruck eines kindlichen Gemüthes findet überall in gleichgestimmten Seelen. So war es noch diesmal, wo der fast weiblichen Innigkeit dem Tondichters besonders die lauschende Damenwelt mit jenem blumenartigen Neigen und Nicken lohnte, welches oft schmeichelhafter ist als das laut jauchzende Entzücken. Wir jedoch in unserer kritischen Versuchung konnten just nicht viel geistreiches in der ganz sichtbar klingenden lieblichen Composition des sogenannten Gespenstermährchens empfinden, und wie sehr auch die zweite ihrem Titel entsprach, mussten wir doch mitten unter den Silberperlen dieser Tonfontaine so den glücklichen Wurf denken, den Felix Mendelssohn that, als er seine reizenden kleineren Charakterstücke für Clavier gleich und ohne weitere Andeutung als „Lieder ohne Worte" bezeichnete. Dass, weil wir einmal im Bedenken waren, bedachten wir auch, wie dergleichen musikalische Juwelen an Glanz verliert im weiten Concertsaale, und darin mussten uns leider drei reizende Lieder bestärken, welche Frl. S. Schloenzwar prachtvoll sang, die aber noch im Zimmer gewiss unendlich mehr angesprochen hätten, denn grade Schumann's meiste Lieder und so diese gleichfalls, sind von einer miniaturartig feinen Ausmalung, die ganz in der Nähe bewundert sein will. Die *cis moll*-Fantasie von Beethoven beschloss den ersten Theil, und trug unserer hochverehrten Fr. Cl. Schumann den reichsten Dank

ete für ihre tief empfundene Ausführung. Den zweiten Theil füllte Schumann's, auf Verlangen wiederholte dritte Sinfonie in sehr gelungener Execution. Wie im Orchester Alles noch viel feiner hervortrat, so fand sich auch das Publikum vertrauter mit dem schönen Werke bei dieser zweiten Aufführung und freudig überrascht von dieser Fülle neuentdeckten Reichthums, dankte es dem Meister mit gesteigertem Beifall.

IX. Concert: „Aufführung der Passionsmusik von J. S. Bach nach dem Evangelium Johannis am Palmsonntage 1851." Ein Ehrentag für unser musikalisches Düsseldorf! Nach hundertjährigem Schlummer das Auferstehen eines Riesenwerkes aus unerklärlicher Verschollenheit. Mit Unrecht hatte man diese Johannespassion der angenommen grossen nach Matthäus so sehr nachgesetzt, hat sie sich doch nun beinahe ihr ebenbürtig erwiesen, wenn sie auch der grossen Schlaglichtmomente jenes Bachschen Hauptwerkes entbehrt. Preis darum unserm wackern Schumann, der nach Hillers rühmwürdigem Vorgang, nach der von diesem im vorigen Jahre glänzend hier ausgeführten Matthäuspassion, nun am diesmaligen Palmsonntag die Johannispassion zu Gehör brachte! Möge der so geeignete Feiertag von alljährlich in Düsseldorf einer dieser geistlichen Musiken geweiht bleiben! Den unerschöpflichen Gehalt der in Rede stehenden Meistererhöpfung hier näher zu begründen, würde viel zu weit führen, denn es wäre leichter darüber ein Buch als ein kurzes Referat zu schreiben. Gewiss wird sich Jeder, der den besagten Festabend nur mit einigermassen reingestimmter Seele mitgenommen, zu tieferem Studium des Werkes und öftmöglichem Anhören desselben angeregt fühlen. Und darin liegt ein Gewinn für die Pflege der Tonkunst.

Die Aufführung eines solchen grandiosen Musikwerkes stösst wohl überall auf fast unüberwindliche Hemmungen. Wenn man dergleichen unvermeidliche Umstände unserer Art abrechnet, so darf man unsere Palmsonntagsaufführung eine glücklich gelungene nennen. Chor und Orchester, ja Solisten und Dirigent wetteiferten in edlem Bemühen, den Intentionen des Altvaters der neueren Musik gerecht zu werden. Frl. M. Hartmann hatte die Sopranpartie und sang besonders die muthig erregte *dur* Arie „Ich folge dir gleichfalls" mit Feuer und Empfindung. Eben so glänzte im Altpart Frl. S. Sebohm, vor Allem in der tiefsinnigen *moll* Arie: „Es ist vollbracht", mit dem glorreich hereinbrechenden *dur* Allegro: „Der Held aus Juda siegt mit Macht!" Herr Koch aus Köln führte die etwas trockene und erschwierige Recitativpartie des Evangelisten gar tapfer durch, und wusste dieselbe durch hervorgehobene Momente (z. B. das classisch gesungene „(Petrus) weinte bitterlich") belebend zu erwärmen. Auch Herr Schiffer aus Köln legte viel würdiges Pathos in den Vortrag des Christus, welcher jedoch in diesem Werke weniger bedeutend auftritt, als in der Matthäuspassion.

Einige *pia desideria* für eine spätere Wiederholung dieser Passionsmusik seien schliesslich gestattet. Durch das im Laufe der Jahre allmählig erfolgte Heraufschrauben des Kammertons, welcher jetzt so ziemlich die Schwebung des alten Chortons erreicht haben wird, erhält die gegenwärtige Ausführung, besonders in den männlichen Chor- und Solostimmen eine nothgedrungene Heftigkeit, welche nicht immer sinngemäss bleiben, oder durch die Kunst des Sängers gemildert werden kann. Wenn nun gleich eine Generaltranspositionirung des ganzen Werkes wegen gewisser Misslichkeiten in der Temperatur der Bläser ihr Gefährliches hat, so möchte doch der Versuch einer solchen Zurückführung auf den Bach'schen Urton rathsamer sein, als willkürliche Abänderung der allzu hoch liegenden Stellen, oder gar Herunterersetzung einzelner Nummern aus der Tonfolge des Ganzen. Bach hat darin seine Stetigkeit eben so klicher, als im Fortlaufe des Textgedankens. Auch dieser letztere darf daher nur möglichst selten verrissen werden. Wie oft daher in jenem Falle verschiedene Tonsprünge von Meyerbeer'scher Kühnheit störten, so ist in diesem beispielsweise die Auslassung der ganzen zweiten Tenorpartie noch weniger zu billigen. Es wäre doch wohl am hiesigen Theater ein zu diesen Arien befähigter Sänger zu finden gewesen. Das herzige, aber tiefergreifende *Arioso* „Mein Herz" etc., eine so orbi Bach'sche Reflexion über die Erzählung des Evangelisten, fiel leider fort, und mit ihm die auf seine Schlussfrage: „was willst du dieses Ortes thun" so poetisch antwortende Sopranarie: „Zerfliesse mein Herz in Fluthen der Zähren!" Auch die kurz vorhergehende Bassarie mit Choral: „Mein theurer Heiland" etc., die nach Christi Tod so trostlich klingt, und die frühere, gar rustig hinschreitende Bassarie mit Chor: „Eilt, ihr angefochtnen Seelen" etc., sämmtlich Glanzpunkte des Werkes, vermissen wir um so lieber, als dadurch die vielen Recitative des Evangelisten nur noch kahler aneinandergereiht wurden. Diese Streichungen waren vielleicht theilweise durch Mangel an Sänglern oder eingetretenen Heiserkeit derselben bedingt, und es soll denn, wie gesagt, einzig

der Wunsch auch deren möglichster Vermeidung bei nächster Wiederholung hiermit ausgesprochen sein. —

Die Wirkung des colossalen Werkes auf das zahlreich versammelte Auditorium war eine sichtlich erschütternde, tief und still eingreifende. Selbst Liebhaber frivolerer Töne fühlten sich von der Macht einer höheren Muse umweht, und stimmten mit ein in den allen Anwesenden gebührenden Dank für ihr ihr erfolgreiches Bemühen im Dienste der heiligen Kunst. —

X. und letztes Concert „zum Besten der Armen" Programm: 1. Concert-Ouverture von C. Reinecke (Manuscript. Unter Leitung des Componisten.) 2. Arien und Chöre aus *Orpheus* von Gluck. (Soli: Frl. S. Schlaun.) 3. Klavier-Concert von Mendelssohn in d *moll* (Hr. Reinecke.) 4. Der 100sten Psalm von Handel. 5. 11. Pastoral-Sinfonie von Beethoven.

Herr C. Reinecke aus Köln introducirte sich bei uns durch seine Ouvertüre als ein geschickter, ideenreicher Tonsetzer, der gewiss bei fortschreitender Selbstständigkeit und innerer Verarbeitung seiner Gedanken eine rühmliche Stelle unter den schaffenden Musikern der Gegenwart einnehmen wird. Als Pianofortevirtuose von grosser Tüchtigkeit documentirte er sich im Vortrage der schönen Mendelssohn'schen Composition. Sehr feines Hervorheben der jedesmaligen Hauptstimme, Rapidität und Kraft in der Ausführung, und bedeutende Elasticität des Anschlages errangen ihm wohlverdienten Applaus der Zuhörer.

Frl. S. Schlaun bewegte sich in ihrer eigentlichen Sphäre in Glucks getragenen Cantilenen voll einfach edler Empfindung, und machte die ganze Fülle ihres herrlichen Sangorgans geltend. Es war höchst erfreulich, einmal wieder Gluck'sche Klänge zu vernehmen. Welch grosse Wirkung mit geringem Aufwand der Mittel! Die siehenden Töne der Orchestereinleitung, wie vorquellender Jammerlaut vom Tartarus, dann die harfenirenden *pizzicati* der Saiteninstrumente, und des *Orpheus* wehmüthiger Eintritt, die beide Klage zerrinnen vom starren „Nein!" der Furien, deren endliche Erweichung und das Verhallen ihres ewig gleichen Rhythmus — wie gross und antik dramatisch und doch wie unendlich melodisch wogt das Alles durch die Seele! — Auch Altmeister Händel wurde heute nach Gebühr geehrt in treuiger, gewissenhafter Ausführung seines gewaltigen Psalms, der besonders in den grossartigen Chören glaubensfrisch und jugendfreudig dahinrollte.

Die glückliche Begeisterung, welche an diesem Sylvestersabende Dirigenten und Exekutanten beseelte, brachte uns denn auch die Pastoralsinfonie in einer feinen Vollendung zu Gehör, wie uns dieselbe seit Jahren kaum geboten wurde, und so strahlte denn ein „*finis coronat opus*" mit vollem Rechte im Auge der diesmal von Programm und Ausführung gewiss befriedigt scheidenden Hörerschaft. —

Der von ebenfalls abgelaufenen Cyclus von Trios, welche die Herren Tausch, v. Wasielewski und Reimers arrangirt hatten, ist seinem Inhalte nach in diesen Blättern schon besprochen worden. Das Unternehmen, vom Publikum mit gebührendem Beifall gekrönt, wird sich hoffentlich im nächsten Winter ebenfalls erneuern, obschon wir durch Abgang des Hrn. v. Wasielewski an die Dresdener Capelle einen empfindlichen Verlust erlitten haben.

Hiermit schliessen denn auch wir unsere Ueberschau über die reichen musikalischen Genüsse des vergangenen Winters, und wünschen mit innigem Danke den leitenden Meistern und allen Mitwirkenden auch in der Zukunft Ausdauer im rühmlichen Streben, und die lohnende Treue des kunstsinnigen Publikums. —

Düsseldorf im Mai 1851.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am vergangenen Samstag wurde in der musik. Gesellschaft eine Sinfonie in A *moll* von Frl. Emilie Mayer in Berlin aufgeführt. Jedermann war erstaunt in den Compositionen einer Dame so energischen Charakter gepaart mit so bedeutenden Kenntnissen der Instrumentation und des Contrapunktes zu finden. Im Finale unerwartet that das Streben nach Originalität fast dem Ideenreichthum Abbruch. Am meisten sprach das Scherzo an, welches höchst lebendig und theilweise auch originell ist.

---

* Aachen, d. 20. Mai. Die Proben für das niederrheinisch-westfälische Musikfest und in vollem Gange; die Chöre aus Mozart's Idomeneo und die Psalmen von Marcello machen einen gewaltigen Eindruck. Wir erwarten Lindpaintner gegen Ende des Monats, wo er dann die letzte Hand an das Werk legen wird. Das Gerücht, ein hohe Frau Künstler ihre Mitwirkungszusage zurückgenommen, beruht auf einem Irrthum und einer Verwechselung mit Frl. Caroline Mayer von Leipzig, welcher in der That gegen alles Erwarten der Urlaub verweigert worden ist. Dagegen ist es gelungen eine der merkwürdigsten Gesangserscheinungen, Frl. Anna Bochkolz-Falconi in Paris, eine Rheinländerin aus Trier gebürtig, für das Fest zu gewinnen.

Bonn, d. 22. Mai. Gestern hörten wir in der hiesigen musikalischen Gesellschaft „Beethoven-Verein" eine Harfenkünstlerin, Frl. Louise Petera aus Paris, welche durch bedeutende Fertigkeit und guten Vortrag reichlichen Beifall erntete. Sie spielte ein Concert mit Orchester von Oberthür und einige Salonscompositionen von Parish Alvars.

Hannover. Am 28. April wurde auf dem hiesigen Hoftheater eine neue komische Oper in 2 Akten: „Die beiden Königinnen oder die Begegnung in Heiringée". Text nach dem Französischen von Soulié und Arnauld. Musik von O. Hellmesberger, der vor einem Jahre aus Wien hierher als Concertmeister berufen wurde. Sie gefiel; der Componist, welcher selbst dirigirte, wurde am Schlusse gerufen.

Stuttgart. Henry Litolff hat hier Anfangs Mai Concert gegeben und erwarb der Musik als im Publikum eine ungewöhnlichen Beifall gefunden. Auch seine Ouvertüren zur „Braut von Hymen" und zu Grieperkerl „Robespierre" wurden aufgeführt.

In Weimar ist am 1. März „Edurg Alfred", Oper in 4 Akten von C. Lagus, Musik von Joachim Raff zum ersten Male aufgeführt worden. Raff geboren den 27. Mai 1822, hat in den Jahren 1844—1848 zahlreiche Kleinere Compositionen herausgegeben, für Orchester aber soviel man erkennt, noch nichts geschrieben. Deste gewagter schien die Versuch, mit einer Oper aufzutreten. Nach einer Mittheilung von Weimar ist der Stil der Oper ähnlich dem Studium der Wagnerschen Musik ist besonders in der Instrumentation nicht zu verkennen, allein das Ganze bewegt sich in den Formen der grossen französischen Oper, wie sie in Meyerbeer's Robert und Hugenotten ausgeprägt. Der Stoff ist aus der Geschichte Alfred's des Grossen und seiner Kämpfen mit den Normannen (878 n. Chr.) genommen. Die Handlung verläuft deutlich und klar vor den Augen der Zuschauer, jedoch ohne besonders spannende Verwickelung. Für personelle Zusammenstellung gut und die Sprache erhebt sich über den Gemeinplatz. Der Erfolg war wirklich außerordentlich, am meisten gefallen die Ouvertüre, im 1. Akt eine grosse Scene Alfred's, ein Duett zwischen zwei Tenören, ein Quintett mit Chor, im 2. ein Duett zwischen Alfred und Edytha (seiner Schwester), im 3. der Gesang der Normannen, wobei Alfred als Barbier verkleidet auftritt und die Liebe Gunilinse (Tochter der Normannenkönigs) gewinnt, und ein gewaltiges Finale im 4. der Frauengebet während der Schlacht, der Siegesmarsch und das Finale. Der Componist, welcher selbst dirigirte, wurde nach dem Finale des 3. Akts allein und am Schluss der Vorstellung mit den Darstellern zusammen gerufen. Trotzdem lässt sich nicht mit Sicherheit auf dieselbe, wir möchten eigen unerrichtet Aussicht auch auswärts schliessen, denn unsere entbehrt doch die Handlung der dramatischen Spannung, und zweitens ist der Stil der Musik gar so hoch, die Anforderungen an den Sopran und Tenor in Bezug auf Stimmumfang übertrieben (zweiteilig, dann ein weiteres Fleuhören für die Singstimmen so hoch schreibend), die Effekthascherei an vielen Stellen gar zu sichtbar, wenn dann noch der allgemeine Kinder der Neuern durch Erdrückung der Melodie durch die Tonmassen der Orchesters. Immer aber bleibt die Composition ein Erstlingswerk ein bedeutendes Werk, das für eine Zukunft des noch nicht 30 Jahre alten Tonsetzers so hoffen lässt.

In den 20 Abonnements-Concerten im Gewandhause zu Leipzig wurden im vergangenen Winter aufgeführt: 21 Sinfonien (7 von Beethoven, je 2 von Haydn, Mozart, Mendelssohn, Gade, je 1 von Spohr, Schumann, Miller, Rietz, Walter, Tendert) — 26 Ouvertüren (je 4 von Beethoven, Weber, Cherubini, je 2 von Spontini, Mendelssohn, Schumann, Gade, Berlioz, je 1 von Mozart, Schubert, H. Schneider, Rossini) — 11 grössere Gesangwerke (3 von Bach, 2 von Cherubini, 3 von Mendelssohn, 1 von Spohr, 1 von Schumann) — Ferner Stücke für Sologesang von 15 Componisten, ungerechnet die Instrumentalsoli einheimischer auf fremder Künstler (z. B. Litolff, Gottlieb Spohr).

Sängerinnen in London.

Frl. Elena Angri, gegenwärtig bei der Londoner Oper, ist am 14. Mai 1824 zu Corfu geboren. Unglücksfälle, welche ihren Vater betrafen, veranlassten sie, ihre musikalischen Anlagen auszubilden; sie nahm in Neapel und Florenz Unterricht. Achtzehn Jahre alt wurde sie bei der Oper in Lucca angestellt, kam darauf an die Scala nach Mailand und von da nach Wien, wo sie zur kaiserlichen Hofsängerin ernannt wurde. Nach Petersburg zu gehen, verhinderte sie ein Anfall der Cholera. Im Jahre 1848 kam sie an die italienische Oper zu Covent-garden in London, sang darauf 1848—1850 bei der italienischen Oper zu Paris, im Herbst 1850 wieder in den Nationalconcerten in London. Im Januar und Februar begleitete sie den Violinisten Ernst auf einer Kunstreise durch Irland, Schottland und England.

Frau Claudia Florentzer ist die Tochter eines hessischen Consuls in Berlin, Mannes E. Wilhelm und hat ebenfalls in unglücklichen Ereignissen, die ihre Familie betrafen, Veranlassung sich der Kunst und der Bühne zu widmen. Sie trat zum ersten Male 1849 als Norma in Berlin in der italienischen Oper auf. Ihr Erfolg war außerordentlich. Ueber Dresden und Hamburg ging sie nach Paris, von wo aus der Unternehmer des königstädtischen Theaters in Berlin trotz Intervention gerichtlicher Hülfe nicht wieder zurück gewinnen konnte. Jetzt ist sie vom Lumley urbem der Sonntag, Feodi und Dépres am Theater der Königin in London angestellt.

Mozart an die Gemahlin: „Er bedeutet mein Concert darunter der erste Satz *presto*, das Andante *allegro* und das Rondo *presto assai*. Je was ist denn das? Es ist Spielen und — — ist bei mir einerlei. Die Zuhörer können wirklich sagen, als Esse sie Kunst und Kinderspielen — gesehen haben. Sie hören, drehen und empfinden dabei so wenig als wie Uhrgewinn ist so auch viel leichter, ohne Sachen geschwind, als langsam spielen. Man kann in Passagen, stücke Noten im Stich lassen, ohne dass es jemand merkt. Ist es aber schon? Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten oder linken Hand verändern, ohne dass es jemand sieht und hört, den Bass andere spielen, als er dasteht, die Harmonie andere machen; ist es ohne schon? In wem besteht die Sache? In diesem das Stück im rechten Tempo wie es von rechtswegen sein sollen. Vergeblich aber mit der gebrüderten Expression und Gesten wie er steht unendlichen so für eine gleich, denjenige dann selbst compositeur, der es spielt." Brief v. 17. Januar 1773. — Was würde er erst 1851 sagen?

Stradella und Gounod. Jedermann weiss, wenn auch nur aus Flotow's Oper, dass der Sänger Stradella einst durch seinen Gesang die ihn gedungenen Mörder zu rührte, dass ihnen das Gewissen schlug und die Dolche ihren Händen entfielen. Das war zu Rom. — Der berühmte Lucca reiste von Mexico nach Vera Cruz und bei einer Räuberbande in die Hände, nur der seine militärische Begleitung die Flucht nahm. Garcia, der sich wahrscheinlich des Stradella erinnerte, stimmte eine schmelzende Arie an, die Räuber stutzten und hörten dem wundervollen Klang seiner Stimme zu. Als er geendet, plünderten sie ihn zwar aus und dann riefen sie *da Capo!* Garcia fügte sich und war froh mit dem Leben davon zu kommen. Das war in Amerika! —

Verantwortlicher Redakteur: Prof. L. Hirschfeld. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 48. **Cöln**, den 31. Mai 1851. **1. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse der Verlegerin M. Schloss in Cöln erbeten.

Die Reise ins Tonreich.

Seitdem der Dampf dem Wind- und Ruderschlag und den vierbeinigen Rennern den Rang abgelaufen ist, keinen die allgemeine Losung. Kein Mensch bleibt mehr zu Hause! manchen weiss nicht, wohin er eigentlich will, erinnert er sich doch (mit Göthe's Egmont) kaum, woher er kam! Da ist es denn sehrer unbegreiflich, dass es trotz alledem noch ein Reich gab, von welchem bis jetzt keine Reisekarte vorhanden war. Nicht allein, dass wir vortreffliche Karten von allen Reichen der Erde besitzen, wir haben auch Musikkarten, Sternkarten, je Karten von Blumen und Röllen nebst Fegefeuer durch die Güte des seligen Dante; und dennoch gab es noch ein Reich, für welches wir keine Reisekarte besassen — es war das Infige Reich der Töne. Dies hatte sich bisherem gegen Eisenbahnzüge und Dampfschiffe abgesperrt und sein Inneres war nur wenigen Eingeweihten, denen der liebe Korrgott einen Pass dafür gegeben hatte, bekannt geworden. Aber in neuen Tagen, wo die Speculation viel in Luftschlössern arbeitet, ist es endlich einem „Ingenieur" gelungen eine Karte des ätherischen Reiches der Töne zu zeichnen, die Ströme und Strassen desselben Jedem zugänglich zu machen und das geheime Weben und Walten des Geistes in diesem Reiche in Linien, Strichen und Kreisen zu fixiren und nach angewählten Augen offen zu legen.

Der Titel dieses Werkes, welches in mappenartigem Umschlag, zwar nicht auf Leinwand aber doch zum Theil auf Pappe gezogen, vor uns liegt lautet in schönem Buntdruck vollständig:

Reisekarte für das Reich der Töne oder bildliche Darstellung der Tonverwandtschaften nebst einem neuen System von Accordligaren zur Auffindung der einzelnen Töne der Accorde mit erläuterndem Texte von Casimir Bessler, Ingenieur. Eigenthum des Autors. Carlsruhe bei A. Bielefeld. Preis für Norddeutschland 1 Rthlr. 15 Ngr., für Süddeutschland 2 Fl. 24 Kr. — Paris, London u. s. w.

Da der Verfasser oder vielmehr Erfinder, wie es scheint, einige Zweifel beim Publikum über die Brauchbarkeit des neuen Reisemittels vorausgesetzt, so hat er denselben Weg betreten, den mehrere grosse Industrielle unserer Zeit ebenfalls eingeschlagen haben, um ihren Erfindungen ein Wohlthäter für die Menschheit Bahn zu brechen. Wie hat sich die Kraft der Ankündigungen und Zeugnisse nicht bei dem *Eau de Lob*, bei den *Goldberger'schen Ketten*, u. s. w. bewährt! Und solche kolossale Resultate sollten für die Kunst unmöglich dagewesen sein? Unser Ingenieur hat sich das wohl gemerkt und ein Blättchen in englischer und deutscher Sprache beigelegt, auf welchem von *fünfzehn* bekannten, je grösstentheils berühmten Namen im Reiche der Tonkunst unterschrieben ist, dass die neue Reisekarte für dieses Reich „eine sehr sinnreiche, nützliche und angenehme Art sei, den Musikfreunden eine Kenntniss von Musikstücken (dem Uebergehen von Tonreich zu Tonreich) mitzutheilen, dass sie durch ihre Einfachheit Viele zum Studium von Harmonielehre veranlassen wird, die sonst sicht den Schwierigkeiten zu begegnen wagen gewagt haben." Endlich erklären die sämmtlichen Herren, dass „sie die Erfindung für die Kunst selbst von Wichtigkeit halten"!

Und eine solche Anpreisung, welche einem Jeden beim ersten Blick in die Sache selbst als eine bodenlose Marktschreierei erscheint, trägt die Namen *Auber*,

Adam, *Halévy*, *Berlioz*, *Heller*, *Ernst*, *Meliqui*, *Benedict*, *Macfarren*, *Potter* u. s. w. Entweder liegt hier ein unverschämter Missbrauch dieser Namen vor, oder eine fast unglaubliche und jedenfalls unverantwortliche Gefälligkeit von Seiten der genannten Herren. Die Sache selbst bleibt ein Scandal, sie mag sich verhalten wie sie will, und verdient deshalb öffentliche Bekanntmachung.

Der Karte liegt ein Heft von elf Folioseiten bei, den erläuternden Text enthaltend. In der Einleitung erklärt der Verfasser seine Absicht also: „Der Zweck dieser Karte ist, das Lehren und Lernen der Tonverwandtschaften d. h. der musikalischen Gesetze, nach welchen man von einem Tone (als selbstständigen Tonreich betrachtet) in einen andern übergehen kann, durch bildliche Anschauung zu erleichtern und besonders die Dilettanten, die nicht Lust oder Gelegenheit haben, Werke hierüber zu studiren, aber durch die hier dargebotene Reisekarte vielleicht doch versucht werden, kleine Ausflüge in die Tonwelt zu machen, nach und nach zu dem hohen Genusse der Bekanntschaft mit den wesentlichsten Uebergängen zu führen."

Dann folgt die allergewöhnlichste Nothdurft für die Accordlehre, der Abdruck der Tonleitern u. s. w., wobei der Verfasser von „rudes Harmonien" und „Hülfsharmonien" spricht und deshalb auf Herrn Prof. Singer's „Metaphysische Blicke in die Tonwelt oder einem neuen Systeme der Tonkunst" verweist. Die Karte selbst zeigt in zwei Kreisen von miteinander verbundenen Kugeln im grössern (äussern) die 12 *Dur*-, im kleinern (innern) die 12 *Moll*-Tonarten im Quintenzirkel aufgeführt; die *Dur*-Kugeln sind roth, die *Moll*-Kugeln blau gefärbt und in jeder Kugel steht der Name der Tonart, *c*, *g*, *d* u. s. w. Ausser dem befinden sich noch eine Menge kleinerer Kugeln um die grossern gruppirt, je drei an einer, die den Sextimen-, Quintsext- und Quartsext-Accord in dunkelblau, hellgelb und hellbraun bedeuten, und eine Menge gerader und gewundener Linien, welche da sind die Verwandtschaften der Tonarten oder die Chausseen des Tonreichs.

Dabei sind der Karte mehrere absonderlich geschnitzte Stückchen Pappdeckel angegeben, welche der Verfasser „Accordfiguren" nennt und die mit Accordnamen (Dreiklang, Septimenaccord u. s. w.) bedruckt sind. Diese Figuren werden mit dem einen ihrer Endpunkte, den der Verfasser Centrum bezeichnet, auf das wirkliche Centrum der oben genannten Kreise der Karte gelegt und derjenige halbe Ausschnitt des Pappdeckels, bei welchem das Wörtlein „*für*" oder „*nach*" steht, an die Kugel der betreffenden Tonart, für welche man einen Accord sucht, oder nach welcher man hinweist, angelegt, worauf denn die 2 oder 3 übrigen Ausschnitte sich an die gemeinten Töne des Accords auf der Karte anlegen. Doch führen wir, um zu zeigen mit wem und mit wem wir es zu thun haben, ein Beispiel an, das der Verfasser selbst giebt. „Wenn man wissen will", sagt er, „wie der übermässige Sextaccord geschrieben wird, der sich auftürmt durch den Quartsextaccord nach *B dur* oder *B moll*, so nimmt man die betreffende Accordfigur, legt sie an *B moll* und folgende Antwort erscheint *b*, ♯ (♮) *es*, ♯ *c*, und ♭ *g*." — Dem muss nun der Sucher, der den Accord doch nicht kennt, erst brauchter nicht danach zu suchen, so übersetzen, dass es ein übermässiger Sextaccord wird. An der Uebersetzung des Erfinders und Meisters mögen man aber sehen, was für den Schüler zu hoffen sei, denn jener übersetzt die Töne in *b*, *c*, *cis*, *gis* und giebt dies für einen übermässigen Sextaccord aus.

Allein gesetzt, der Accord wurde richtig aufgefunden, so möchten wir doch in aller Welt wissen, warum es leichter und „für die Kunst von Wichtigkeit" sein soll, ein Stück Pappdeckel auf die Reisekarte zu legen und die Töne mühsam auszumerzeuchen und zu übersetzen, als eine Accordtabelle zur Hand zu nehmen und so den fraglichen Accord mit einem Blick zu erfassen? Uebrigens findet sich das Unpraktische, das sich bei dem obigen Beispiel zeigte, auch oft und einem Dilettanten, der auf Brüssa gehen will, um aus einem Tonreich ins andere zu wandern, wollen wir doch ja rathen, sich lieber eines geeigneten Führers als dieser Reisekarte zu bedienen.

Die neue Erfindung, vermittelst Pappdeckel zu modeliren, erinnert an eine Tabelle aus früherer Zeit, welche Anleitung gab, durch Würfel Menuette zu componiren, ohne eine Note zu kennen. Der Werth für die Kunst wird sich wohl bei beiden Erfindungen gleich stellen, d. h. auf Null, wenn es der Rath der „Fünfzehn" nicht übel nimmt, welcher die Papp-Modulation empfiehlt. Allein zum Studium der Harmonie kann allerdings die Reisekarte eine, wenn auch unerwartete, Veranlassung geben, denn wenn Jemand sie sich kauft, um sich das Moduliren zu erleichtern, so wird er sich dermassen getäuscht finden, dass er sich entschliesst, ernstere und wirkliche harmonische Studien zu machen. Wer das Letztere nicht will, der bleibe überhaupt lieber zu Hause!

D.

Für kirchlichen Volksgesang.

Beim ersten Anblick scheint in dieser Ueberschrift ein Widerspruch im Beiwort, eine *Contradictio in Adjecto* wie die Gelehrten sagen, zu liegen; denn die Kirchenmusik mit ihrem strengen Stil, ihren ernsten Zügen, ihren contrapunktischen Windungen, ihrer polyphonen Schreibart ist ja die höchste Gattung der Musik, so recht eigentlich für die Kenner, für die Reifen gemacht — was hat die mit dem Volksgesang gemein? Freilich will es uns gar häufig bedunken, dass eine Musik, die das Herz zu Gott erheben will, durchaus nicht künstlich sein dürfte, dass die Religion vor allem Sache des Volks sei und jedes sinnliche Mittel, sie zu verherrlichen, auf das Volk, d. h. auf die menschliche Natur, wirken müsse, nicht auf ein besonderes Seelenvermögen, das durch Erziehung und Unterricht erst nach einer speciellen Richtung hin ausgebildet sein müsse, um für den Eindruck jener Mittel empfänglich zu werden. Allein was hilfts? die Kirche sei der Bedec der Fugen und der gar oft höchst nüchternen Combinationen des Contrapunkts. Will einer diese Thatsache aus der Bedeutung der christlichen Symbolik, aus den Mysterien des Cultus erklären, denen gemäss auch die Musik ihr Geheimnissvolles haben müsse, so haben wir nichts dagegen, als die einfache Frage: wie kömmt es, dass, während sich alle Symbolik und alle Mysterien an den Glauben des Menschen, also an das Gefühl wenden, die Kirchenmusik vorzüglich den Verstand in Anspruch nehmen soll? Wenn ich eine prächtige Fuge aus einem Oratorium oder einer Messe in der Kirche höre, so ergreift mich, den musikalisch Gebildeten, den Kenner oder Künstler, welcher dergleichen auch machen kann, aber nur vielleicht viel erbärmlicher und holzerner, allerdings eine gewisse Begeisterung, die mich Gott preisen lässt, dass er einen menschlichen Geist geschaffen, der eine solche Tonwelt aus nichts heraufbeschwören könnte; durch dieses Medium kann ich freilich zu einem andächtigen Staunen kommen, auch zu einer demüthigen Zerknirschung und Busse, in welcher ich meine sämmtlichen hochsteigenden Fugen ins Feuer werfe. Aber diese gewiss sehr heilsame Wirkung macht jene Musik vor auf mich, weil ich vom Handwerk bin. Wenn mir aber einer behaupten will, die Fuge führe den Menschen zur Andacht, den puren Menschen, die Fuge stärke das Volk im Glauben, die Fuge vermittle das Gemüth mit Gott, so sage ich zu Ihm, dass es ein Jeder hören könnte. Herr vergieb ihm, denn er weiss nicht was er thut.

Wie anders schlägt das fühlende Herz des Menschen, er mag Musiker sein oder nicht, beim Ertönen eines Chorals, eines *Sanctus* oder *Miserere* sogar mit einfacher Harmonie! Das dringt zur Seele, das reinigt das Gemüth, das versenkt in eine gläubige Stimmung — das ist kirchlicher Volksgesang.

Soll dieser gedeihen, so muss der Keim dazu in den Schulen gelegt werden. In den Elementarschulen und in den höhern Bildungsanstalten müssen die Gesangstunden alle Schüler zur Empfänglichkeit für den kirchlichen Volksgesang, und den grössten Theil derselben zur Fertigkeit in der Ausführung bringen. Dann werden sich später bei jeder Kirche freiwillige Sängerchöre bilden, die selbst künstlerischen Anforderungen wenigstens bis auf einen gewissen Grad genügen.

Allein es fehlt dazu noch an vielem Andern und auch an leicht ausführbaren kirchlichen Musikstücken für Schulen, deren Zöglinge erhaben einen vollständigen vierstimmigen Chor bilden, und an Compositionen für einen Chor von nur Sopran und Altstimmen, die doch in den sogenannten Volksschulen bei Knaben- wie Mädchenklassen allein vorhanden sind. Daher ist jeder Beitrag zur Abhülfe dieses Mangels und zur Vervollständigung der Literatur des kirchlichen Volksgesanges namentlich in pädagogischer Hinsicht willkommen.

Es liegen uns zwei Werkchen vor, die einen ähnlichen Zweck verfolgen, beide von jungen Componisten.

1. **Psalmen und geistliche Gesänge für Sopran- und Altstimmen zum Gebrauch in Vereinen, Schulen und Kirchen von Theodor de Witt. 2 Hefte. Op. 1. und 2. Berlin bei Schlesinger. Jedes Heft ⅔ Thlr. in Partitur — je 3 und je 4 Stimmen 5 Sgr.**
2. **Der Sängerchor für Kirche und Schule — 16 leicht ausführbare Motetten f. Sopran, Alt, Tenor und Bass. Von Carl Kunze, Op. 5. Berlin bei Trautwein (J. Guttentag). Partitur 1½ Thlr.**

Beide sind für den Gebrauch in Schulen empfehlenswerth. In musikalischer Hinsicht steht jedoch Nr. 1 bei weitem höher.

Theodor de Witt, ein Rheinländer aus Wesel, der in Berlin seine musikalischen Studien gemacht hat und gegenwärtig im Genuss eines königlichen Reisestipendiums sich in Italien aufhält, giebt uns hier sein gedrucktes Erstlingswerk in zwei Heften, von denen das erste 6 dreistimmige Psalmen und Gellertsche Lieder, das zweite 5 vierstimmige eben solche Gesänge für Sopran und Altstimmen enthält. Sie ver-

ruhen fast durchweg ein anerkennungswerthes Streben nach eindringlicher Wirkung durch Einfachheit der Mittel, wogegen nur eine zu häufige Anwendung der Modulation hin und da absticht. Wirwohl diese nicht schroff, sondern gefällig und wohlklingend sich einführt, so giebt sie doch dem Ganzen eine gewisse Weichlichkeit, die bei künftigen ähnlichen Arbeiten in dieser Gattung um so mehr zu vermeiden seie dürfte, als der Charakter der weiblichen oder Knabenstimmen an und für sich schon dazu hinneigt. Die Stimmführung ist überall recht hübsch und die Melodien athmen jenen religiösen Geist, den man (im edeln Sinne) den sentimentalen nennen kann. Zu freudig glaubigem Aufschwung der Seele geben die gewählten Texte keine Veranlassung, mit Ausnahme von Nr. 10 im II. Hefte, Psalm 98. 1. „Singet dem Herrn ein neues Lied", vierstimmig, das einzige *Allegro* unter allen, das aber noch recht gelungen ist. Die ganze Sammlung bekundet Talent, dem eine selbstständige Entwicklung zu wünschen ist und nach allen Anzeichen auch nicht fehlen wird. Die kanonische Führung der dritten und ersten Stimme von Nr. 6 und das Fugato in Nr. 12 sind durchaus nicht steif, sondern zeugen von nicht ungewöhnlicher Anlage zum kunstgemässen polyphonen Satz.

Davon, nämlich von polyphoner Schreibart, ist in dem „Sangerchor" von Carl Kuntze wenig oder gar nicht die Rede. Der Satz in den sechszehn Motetten ist durchweg homophon, auch begegnen wir nicht gerade einer grossen Tiefe der Gedanken. Aber die Melodie ist gröstentheils ansprechend, die Harmonie einfach, und Alles wirklich leicht ausführbar. Die Stimmlagen des Soprans und Tenors sind nie überschritten, auch die Grundstimme hat nur selten so tiefe Töne, dass sie die jugendlichen Basse der Gymnasien nicht erreichen könnten. Das ist das Verdienstliche der Arbeit, an welche wegen ihres Zwecks und wegen der grossen Brauchbarkeit keine hohe künstlerische Forderungen zu stellen sind. Die hohen Festtage sind jeder mit einer Motette bedacht, aber auch Neujahr, Erntefest, Geburtstag des Königs, Schulfeierlichkeit und Grab sind nicht ausgeschlossen; zuletzt schliesst ein „Lobgesang", der das *Gloria* der Messe mit deutschem Text enthält, wunderlicher Weise aber das „Ehre sei Gott in der Höhe" weglässt und mit „Und Frieden auf Erden!" anhebt.

Die Partitur ist „einem hohen" (wahrscheinlich königlich-preussischen) „Ministerio der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten unterthänigst gewidmet". Das ist sehr sonderbar! Herr Kuntze widmet seine Composition dem Ministerium in Masse, also dem Begriff, dem System, denn das Personal von das Excellenz bis zum Aktenheftler und Portier herab kann er doch unmöglich gemeint haben! Gehört er vielleicht zu denen, die sich um das Prädikat Musikdirector bewerben haben?

L.

Pariser Briefe.

[Die letzte Zeit der italiänischen Oper — Sonntag — Cruvelli — *Le ire nozze* von Alary.]

Ich habe mein Gelübde der Enthaltsamkeit von italiänischer Kost — Maccaroni ausgenommen — gebrochen und die Italiäner vor Thorschluss noch einige Mal besucht. Das Beste, was ich da hörte, war *Cimarosa's Matrimonio segreto.* Indess bei Sängern und Darstellern wie die Sonntag und Lablache kommt man in die Gefahr, auch das Schlechte für gut zu halten. Die Sonntag ist in der That so reizend, dass man über ihrer Anmuth ganz und gar vergisst, dass dieser lieblichen Baum schon zum zweiten Mal blüht. Ist sie mir nun auch nicht, wie den hiesigen Feuilletonisten, ein achtzehnjähriges Mädchen erschienen, so würde ich mich doch dafür anklagen, dass sie nur dreissig Sommer zählt. Ihre Stimme ist die lieblichste, einschmeichelndste, die man hören kann, jedoch — Du sollst erben, dass ich an vielem Reiz und Schmelz gegenüber wieder blind noch taub bin und mitten bedeutender Fortschritte als Kritiker mache — es fehlt ihr ein gewisses Etwas, was nun einmal doch nur die Jugend giebt, jener duftige Frische, die besonders du erquickt, wo der Glanz der Coloratur wegfällt. Ueber Lablache noch ein Wort so sagen, ist überflüssig: seine Stimme ist noch in voller Kraft, sie würde ein Erdbeben überdauern, wenn er die Lunge daran wagte.

In Verdi's *Ernani* — was? höre ich Dich ausrufen — in eine Verdi'sche Oper hast Du gegangen? das kommt nach so langem musterhaften Fasten sich offenbar einer magenverderbenden Schwelgerei hingeben? — Nein, beruhige Dich nur! Verdi hat mich nicht gezogen, aber die Elvire in der Person einer Landsmännin Sophie Cruvelli trat darin auf, die erhöhte Bielefelderin, welche den glänzendsten Beweis liefert, dass ihre Vaterstadt auch etwas poetischeren als Leinwand produciren kann und die gar manchen mandeltern Lemoigeon in Verzweiflung ihren könnte, Sindirn in der Linenindustrie zu machen. Denn warum muss es denn gerade immer Baumwolle sein? Eine kleine Verwechslung der Stoffe wie der Namen thut nichts zur Sache, wie wir

denn auch in der *Crociati* mit Vergnügen die Westphälin Krüwell wieder erkennen, ohne ihr dieser Umtaufe wegen nun Ueberpatriotismus zu grollen. Freilich sagte der alte Fritz einmal zu seinem Capellmeister Reichardt: „Er wird nichts machen, er sollte sich *Riccardo* nennen“, und Reichard weigerte sich standhaft, ja fast entrüstet, an dem der grosse König oft gutmüthiger Ironie erwiederte: „Nein, ja — es hat auch eben auch keine Eile!“ Und die Sonntag hat es auch verschmäht sich *Signora Sontaggi* oder mit Verlängerung ihres wirklichen Namens *Rossignuola* zu nennen; allein was thut's? Selbst die Pariser Bühne erinnern sich der Sophia Krüwell als Burdugni's Schülerin im Jahre 1847, wo sie schon in den Concerten der *Gazette musicale* bedeutendes Aufsehen erregte, und nun ist sie mit Lorbeern aus Italien beladen hierher zurückgekehrt, hat als Elvira einen wahren Triumph gefeiert und somit steht die ruhmvolle Thatsache fest, dass zwei deutsche Sängerinnen die Ehre der italiänischen Bühne in der Weltstadt Paris gerettet haben.

Die Stimme der *Crocelli* ist eine von jenen seltenen, deren Umfang Staunen erregt, denn sie umfasst beinah die vollständigen Register des Alts und des Sopranes. Dabei hat sie Volumen und Klangfülle, die sich jedoch mit merkwürdiger Geschmeidigkeit dem Willen der Künstlerin fügt: diese überspringt mit der grössten Leichtigkeit die Kluft zwischen Höhe und Tiefe und hat in dieser letztern ganz wonderschöne, reife, runde Brusttöne. Nimm dazu eine herrliche Gestalt, einen schönen Hals, schöne Schultern und Arme, sehr ausdrucksvolle Gesichtszüge, Augen, aus denen unter dem Schatten dunkler Brauen dramatisches Feuer hervorblitzt, und Du wirst begreifen dass Alles entzückt war. Gleich im ersten Akt rief sie einen Enthusiasmus hervor, der ans Unglaubliche grenzte. Ich muss indess gestehen, dass dieser Enthusiasmus zuweilen gerade durch gewisse Kunsteffekte erregt wurde, welche der Freund des wahren Gesanges nicht weniger als schön finden kann. Der unselige Einfluss der Verdi'schen Musik zeigt sich auch bei dieser so reich begabten Künstlerin in überstarken Herausstossen einzelner Töne, in Uebertreibung der Vibration der Stimme, im Hinneigen zu jenem unmusikalischen Schreien, das man mit Recht hier *urla italiana*, italiänisches Heulen nennt. Sonderbar, dass eine Schönheit nicht einsieht, dass ohne Maass keine andere existiren kann!

Von dem Einzelnen gehe ich zum Ganzen über, das uns anjetzt noch eine neue, von einem hier lebenden Componisten geschriebene *Opera buffa* gab: *Le tre nozze* (die drei Hochzeiten), in drei Akten, das *libretto* von *Arcangelo Bersiton*, die Musik von *Giulio Alary*. Die erste Vorstellung war am 19 März. Es ist gewiss Schade, dass die Gattung der komischen Oper in Italien in den letzten Zügen liegt oder vielmehr es gar wie todt ist, begraben von dem angenannt tragischen Jammer der heutigen *Opera seria*. Die heitere, geistreiche, üppig erbrausende Muse, die einen Paisiello, Cimarosa, Rossini begeisterte, hat einem heulenden Klageweib Platz gemacht, das uns mit ewigem Gemetz und Gestöhn, mit weinerlichem Liebesschmerz und obligatem Wahnsinn martert. Herr Giulio Alary scheint den guten Willen gehabt zu haben, uns die schmerzlich vermisste Gattung des muntern italiänischen Komos wieder zurück zu bringen, aber es ist bei dem Willen geblieben, die That, die daraus hervorgegangen, entspricht ihm keineswegs: sie zeigt wohl die Fertigkeit und, wie ich höre, auch die Schnellfertigkeit der Partiturmacherei seiner Vorgänger, aber zum Improvisiren gehört Talent, zum Improvisiren einer Oper vollends gehört Genie, und das kann man nur in sehr wenigen Nummern des neuen Werkes spüren.

Das Buch ist ein Ragout von burlesken Scenen, zu denen Molière's Herr von Pourceaugnac — in Deutschland durch Kotzebue's Landjunker in der Residenz bekannt — den Hauptstoff geliefert hat und das mit den aufgewärmten Resten von il *Turco in Italia*, von *Don Pasquale* und andern schon oft aufgetragenen Ingredienzien gewürzt ist. Der Baron vom Lande (Lablache) kommt in multinationaler Tracht in die Residenz Neapel, wo ihn das Volk auf der Strasse *alla* Bocca Pimperotekel verhöhnt. Er will die schöne Luisa (die Sonntag), Tochter der Marquisin von Porli heirathen; diese verkleidet sich mit ihrem vertrauten Kammermädchen und weissagt dem Ankömmling als Zigeunerin fürchterliche Dinge. Er macht trotzdem seinen Besuch bei der Marquisin, und Luisa, jetzt in mundemöstigem Costüm, sucht ihn durch die Forderungen einer hofmässigen Bildung von der Heirath abzuschrecken, was eine ergötzliche Lehrstunde herbeiführt, worin sie den Arsen gehen, stehen und sich verneigen, zartlich seufzen und grren, ja endlich Polka tanzen lehrt, Polka im 18. Jahrhundert unter Ludwig dem XVI. Das letzte ist also durch wenigstens neu in dieser abgedroschenen Komik, die ich nur deshalb ergötzlich nennte, weil die Sonntag und Lablache sie darstellen. Es folgen die übrigen Farcen, wie bei Molière: Luisa's Gelächter, der Chevalier, fordert den Baron vom Lande auf Degen, das Kammermädchen behaup-

tet ihm ins Gesicht, sie sei seine Frau, er frägt einen Advocaten um Rath, dies ist jedoch der verkleidete Bediente des Chevalier und er stellt sich — noch etwas ganz neues — taub, u. s. w. u. s. w. Eine Nachtscene muss zu Hülfe kommen, um dem Gewirre von Trivialitäten ein Ende zu machen, zwei Pavillons, wiederum eine noch nie dagewesene Gelegenheit zu Verwechselungen, dürfen nicht fehlen, in einem derselben findet sich die Marquise mit dem Landedelmann zusammen, sie ist compromittirt, sie heirathet ihn frisch weg, giebt ihre Liebe dem Chevalier, der Bediente nimmt sich die Kammerzofe und — die „drei Hochzeiten" sind fertig.

Der Componist wollte hinter dem Dichter (?) nicht zurück bleiben, er nahm auch wo er fand, von Rossini, Donizetti u. s. w. und man kann ihm auf keinen Fall den Vorwurf machen, dass er das reine italienische leichtwiegende Münzmetall durch irgend eine Legirung mit französischem Silber oder gar deutschem Gulden schwerfällig gemacht habe. Uebrigens hat er von seinen Vorbildern nunmehr, wenn er ihnen förmlich abgebettelt hat, wenigstens das gelernt, für die Singstimme bequem und selbst dankbar, wie man zu sagen pflegt, zu schreiben. Das hat ihn denn auch gerettet, und er kann von Glück sagen, dass Patkan, wie die Sonntag, Ida Bertrand, Lablache, Gardoni u. s. w. sein Kind aus der Taufe gehoben haben, von welcher es ohne diese vornehme Gesellschaft wahrscheinlich namenlos wieder nach Hause getragen worden wäre.

Ueber Gounod's „Saphos" in meinem nächsten Briefe. *D. P.*

Carl Reinecke.

Köln, 24. Mai. Gestern beschloss die von Herrn Ernst Koch gegebene Abendunterhaltung im Casino die diesjährige Concertsaison, die sich, ohne an Theilnahme von Seiten des Publikums zu verlieren, nicht nur bis in die Blüthenzeit, sondern sogar darüber hinaus erstreckt hat. Immerhin ein erfreuliches Zeichen für den Aufschwung des musikalischen Lebens in der alten Colonia. Hoffen wir deshalb auch für die Zukunft das beste. An dem Heranziehen von tüchtigen Kräften, von ausgezeichneten Trägern musikalischer Bildung fehlt es nicht, mögen nun auch der wachsende Sinn für die Kunst und die daraus hervorgehende wahre Würdigung der Stellung des Künstlers im Leben die für unser Conservatorium neu gewonnenen berühmten Meister überzeugen, dass auch am Rhein Musen und Grazien gedeihen, und mögen diese Ueberzeugung sie dann Alle dauernd fesseln. Wenn sich unter der Leitung eines F. Hill hier Männer wie Th. Pixis, C. Reinecke und Ed. Franck (der gestern hier eingetroffen ist) den hiesigen vorhandenen und bewährten Professoren der Musikschule anschliessen, so lässt sich Blüthe und Frucht des so trefflich gepflegten jungen Baumes mit Sicherheit voraussehen. In dem Kochschen Concert trat Hr. C. Reinecke zum ersten Male bei uns öffentlich auf und erregte freudiges Erstaunen: er gehört unstreitig zu den ersten Pianisten unserer Zeit, steht aber im eigentlich künstlerischen Vortrag bei weitem höher, als die meisten derselben. Wenn wir die edle Richtung Reinecke's bereits aus seinen Compositionen kennen, so dürften wir allerdings erwarten, dass auch sein Spiel dieser Richtung entsprechen würde. Dennoch hat er unsere Erwartungen übertroffen. Sein ganzes Spiel ist eine glänzende Auslegung des Grundsatzes, dass der ausübende Künstler um der Composition willen da ist, nicht die Composition um seinetwillen. Den musikalischen Gehalt, die Dichtung soll uns der wahre Künstler wiedergeben, auf welchem Instrument dieses geschieht, ist beinahe gleichgültig. Das Instrument kommt nur in so weit dabei in Betracht, als der Componist die Wirkung seiner Dichtung durch den Vortrag auf gewisse Eigenthümlichkeiten eines Instrumentes hervorbringt hat. Deshalb können wir auch die technische Meisterschaft nur in so fern hoch anschlagen, als sie im Stande ist, jegliche Bedingung, wodurch der Gedanke des Tondichters lebendig werden kann, vollkommen zu erfüllen. So wenig wir Compositionen, welche nur geschrieben sind, um den Mechanismus eines Instrumentes in allen seinen Stücken in Bewegung zu setzen oder gar um die Fertigkeit eines besondern Individuums auf diesem Instrumente zu begünstigen, für Musik halten, eben so wenig können wir selbst die staunenswerthesten Bravour an und für sich als Kunst gelten lassen, höchstens als Kunststück. Reinecke ist himmelweit davon entfernt, die Bravour zum Zweck seiner Leistung zu machen, anstatt von ihm zu sagen, er spielt mit meisterhafter Bravour, muss es von ihm heissen: er spielt meisterhaft mit der Bravour, sie ist ihm untethan, sein Geist reisst sie in die Bahnen, wohin er sie haben will — er zwingt sie nicht dazu, bewahre — das Zwingen setzt schon Widerstand voraus — so Widerstand ist aber bei dieser psychischen Kraft, die Alles nach dem Einen Ziel hin mit sich fort raßt, gar nicht zu denken. Es ist wahr, den dämonischen

Gewalt, mit welcher er die Melodie lebendig macht, erregt Staunen; aber — wenigstens beim musikalisch gebildeten Hörer — macht dieses Staunen sehr bald einer recht innigen Kunstfreude Platz. Man sieht es ihm an, wie er dem Gedanken, der Phantasie des Componisten, dessen geistigem Wesen mit seinem Wesen nachjagt, es erfasst und nun innigst verwebt mit ihm durch die Luft dahin braust, so dass man nicht mehr weiss, wer Führer und wer der Geführte ist, so dass es klingt, als schaffe der Spieler selbst die Composition erst in diesem Augenblick. So war es uns bei dem Mendelssohnschen Trio aus *D moll*, so bei Liszt's Sextuordfinale aus Lucia, so bei Hiller's Studien und Reinecke's eigenen Kunstjuwelen für Klavier und Violine. Dass solch ein Spiel ündete und zum enthusiastischen Beifall hinriss, war natürlich. Wie trefflich unser Hartmann und Breuer in die Auffassung und Vortragsweise des Pianisten eingingen, bedarf keiner Erwähnung; wir sind das von ihnen gewohnt.

Herr Koch erfreute uns durch den Vortrag einer Arie aus Lucia von Donizetti, dreier Lieder (zwei von Reinecke und von Dorn „Abends") und den grossen Duetts aus Meyerbeer's Hugenotten, in welchem Frl. Franz Veit (welche auch in der ersten Abtheilung Weber's „Glöcklein im Thale" gesungen hatte) die Partie der Valentine sang. Wir können der rheinischen Musikschule nur Glück wünschen, so Herrn Koch einen Gesangslehrer zu besitzen, der durch die Ausübung zeigt, wie trefflichen durch seine Methode zu erreichen ist. Es dürfte wenig Tenoristen geben, die ihn im lyrischen Vortrag überträfen oder auch nur ihm gleich kämen. Da ist völlige, kunstbewusste Beherrschung eines schönen Stimmmittels, welches durch vollendeten Ausdruck Dolmetscher des innern Gefühls wird. Und das ist beim Gesang die Hauptsache. Möge sich von der Wahrheit dieses Grundsatzes auch seine talentvolle Schülerin immer mehr durchdringen lassen. Gesang ist leicht, aber die Kunst des Gesanges ist schwer. Die Stimme ist nur erst das von der Mutter Natur verliehene Instrument, dies richtig zu behandeln und dessen Ton zu beseelen ist Sache des Studiums und des zu bildenden Gefühls für das Schöne. Je werthvoller das Geschenk der Natur ist, desto lohnender wird das Streben sein, den Anforderungen, die in jener Höhe selbst liegen, nach dem Urtheile der Besten, nicht nach dem der Zahlreichsten, zu genügen.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Eine chromatische Sängerin soll in London angekommen sein, um daselbst Concert zu geben; ein wunderbarer Virtuose wird sie auf dem Tonleiter beginnen. Da die Künstlerin, welche auf ihrer nur dreiviertelhalbhalligen Fösse steht, als auf ihrer Stimme, nicht ziehen kann, so wird sie mit einer kolossalen Wasserleitung singen und dann mit den Flaschen gurgeln.

Am 11. Mai wurde zu Dublin das Grabdenkmal des verstorbenen Capellmeisters Otto Nicolai auf dem Kirchhof vor dem Oranienburger Thore feierlich enthüllt. Ein Choral von Posaunen u. s. w. eröffnete die Feierlichkeit, der Domchor sang einen Psalm von Kreutzer, hierauf folgte eine Gedächtnissrede und zum Schlusse ein allgemeiner Choral. Den Denkstein hatte der Tonkünstlerverein liefern lassen, die Rede hielt Herr Friedr. Geyer. Nicolai war am 9. Juni 1810 geboren, und starb am 11. Mai 1849. Seine drei grösseren Opern sind: „Il Templario," „der Verbannte," und „die Weiber von Windsor". —

Die Wiener behaupten, dass es wie die Taghoni nimmt Gnaden gesucht habe, es sei Fräulein Ritter jetzt die neue Sängerin in der Residenz.

Die Posse „der falsche Prophet", von O. Böhn, eine scharfsinnige Travestie der Meyerbeer'schen Oper, ist in Wien erbärmlich durchgefallen. Ein Pröbchen der witzigen Dialoge ist folgendes. Johann kreischt ernst: Bertha immer Bertha. Warum thust Du dies? fragt ihn Jemand. Antwort: Ich bin Bierwirth, und da muss ich mir immer Bier da schreien!

Der Wiener „Humorist" schreibt: „Die hiesige in Engagement stehende Sängerin Frl. Rosa Schwarz hat aus Köln einen Brief erhalten, wo derselbe mit ihrem Gesangstalent gleich vielen Sängerinnen, die nach Wien und Deutschland gegangen sind, Anerkennung finden wird." — Wir wissen zwar nicht von diesem Brief, freuen uns aber zu erfahren, dass Köln in Deutschland liegt. Wüssten wir nur erst, in welchem Lande Wien zu suchen sei!

Die Buchhandlung in Leipzig wollte die Herausgabe der Bach'schen Werke mit der grossen Messe beginnen, welche er einst für den Dresdener Hof geschrieben, in Dresden aber, so wie auf der Berliner Bibliothek hat man nur Bruchstücke von dieser ungeheuren hohen Messe. Das vollständige Manuscript ist im Besitz des Herrn Nägeli in Zürich, dessen Vater es von J. S. Bach erhielt. Ein jetzt hat Herr Nägeli es verweigert, die Einsicht des Werkes zu gewähren, um die Lücken der Dresdener Partitur auszufüllen. — So englisches meldet aus Leipzig die „Europa" in Nr. 39.

Die „Illustrirte Zeitung" enthält in Nr. 411 vom 17. Mai einen Bericht über die Oper „Cosida" Musik vom Herzog von Gotha und als Probe eine Romanze für Tenor.

In Dresden ist eine Oper von C. Schumann „Parzival und Gesoldin" gegeben worden. Immer wieder Stoffe aus den altdeutschen Dichtern oder Volksbüchern! Sind aber die Volk? und werden sie jetzt noch je wieder volksthümlich werden?

Digitized by Google

Neue Musikalien.

Bei **A. Haslinger & Comp** in Wien erschien

	Thlr.	Sgr.
Aggiustarin, R., Op. 81. Tägliche Uebungen, um den Vortrag der Grundgewerke gründ. Meister zu erlernen. Deutscher und französischer Text	1	10
Baumann, Alex., Op. 18. Traumfahrten 10 Walzer für Zither mit willkürlicher Begleitung einer zweiten	—	15
Ceuze, Perd., Op. 36. Polka-Etude de Concert pour Piano	—	20
— Op. 39. Romance caractéristique pour Piano	—	20
Czerny, Cl., Op. 816. Grand Quatuor concertant pour 4 Pianos	4	—
Diabelli, Ant., Op. 162. Jugendträume für Piano No. 39	—	10
— Op. 162. Jugendträume für Piano No. 40 (39—40 Zigeunerin)	—	10
— Violinstimme dazu à 15 kr./3 Ngr.	—	10
— Concordanz für Piano und Violine (No. 74 Lucretia)	1	—
Dunl, J., Op. 28. „Die Wäscherin" für 1 Singstimme mit Piano	—	10
Fahrbach, Ph., Op. 101. Zwanziger Quadrille	—	10
Hölzel, G., Op. 73. Wasserfahrt, von Heine, für 1 Singstimme (Sopran oder Tenor)	—	10
— Dasselbe für (Alt oder Bariton)	—	10
Magnus, D., Op. 12. La danse des Esprits. Caprice pour Piano	—	10
— Op. 10. Les pleurs de la jeune fille. Rêverie pour Piano	—	15
Neukomm, S., Elégie à la mémoire de notre ami Fr. Chopin. Elegie harmonique pour Piano ou Phicharmonica	—	10
Pohl, C. F., Serenade à 4 ms. Op. 8	—	15
Rührhurl, Franz, Nachlass No. 49 für Gesang und Piano	—	10
— Nachlass No. 50 für Gesang und Piano (Schluss)	—	10
Silas, E., 6 Romances sans paroles pour Piano	—	20
— 2 Praeludes fugitives pour Piano	—	15
Schulhoff, J., Op. 50. Souvenir de Varsovie. Mazurka pour Piano	—	10

Im Verlage von **Friedrich Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

	Sgr.
Kücken, Fr., die Thräne. „Wohl war es viel Seligkeit", vor A. Brandes Lied für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pfte. Op. 52 Nr. 6	12½
— Vierstimmige Männer-Gesänge, dem Männergesang-Verein zu Köln gewidmet. Op. 56.	
Nr. 1. Trinklied. „Rund ist Alles auf der Welt", von W. Friedrich. Part. u. Stimme	15
Nr. 2. „Gut' Nacht! fahr wohl", von E. Geibel. Part. u. Stimme	10
Nr. 3. Treue Liebe. — Soldatenlied, von W. Friedrich. Part. u. Stimme	17½
Nr. 4. (Erscheint nächstens)	
Mendelssohn-Bartholdy, F., Der 98. Psalm für Stimmigen Chor und Orchester, zur Feier des Neujahrsingens 1844 in der Domkirche zu Berlin componirt (Nr. 30 der nachgelassenen Werke). Partitur	40
— Derselbe, Orchester-Stimmen	55
— Derselbe, Singstimmen	50
— Derselbe, Clavier-Auszug	35
Walter, A., Der Einsiedler. — Das sterbende Kind. — Da weiset es wohl. — 3 Gesänge für eine Alt-Stimme mit Begleitung des Pfte.	10

Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

	Sgr.
Ehlert, L., Op. 10. Sechs Lieder	17½
Franz, R., Op. 18. Dichtungen von Max Waldau	20
Op. 1, 5, 6, 7, 10 erschienen vorher	
Schumann, R., Op. 87. Der Handschuh. Ballade von Schiller	15
Op. 27, 30, 42, 45, 49, 51, 53, 54, 77, erschienen vorher	
Twielmeyer, T., Op. 4. Sechs Lieder	10
Op. 6. Vier Lieder	17½

Verlag von **F. Whistling** in **Leipzig.**

Bildnisse berühmter Componisten

mit dem Facsimile der Handschrift, gr. Fol.

Lief. I. erhält: Portraits von **Mozart** nach Grevedon, **C. M. von Weber** nach v. Vogel, **Meyerbeer** nach Prof. Krüger, **Rossini** nach Ary Scheffer. Preis 1½ Thlr., auf chines. Papier 3 Thlr. Einzelne à ⅔ u. 1 Thlr. **Lief. II.** erhält: Portraits von **L. van Beethoven** nach Ghiorn, **Spontini** nach Hersent, **Liszt** nach Prof. Krüger, **Hensselt** nach Prof. Schwede. Pr. 1½ Thlr., auf chines. Papier 3 Thlr. Einzelne à ⅔ u. 1 Thlr. Sämmtliche Portraits sind ausgezeichnet durch Aehnlichkeit und artistische Ausführung, vorzüglich Lithographie von Wild, Woldow, Mitlag, Peckert, gedruckt im k. lith. Institut, von Woldow und Asmus. **Lief. III.** wird die Portraits von **Haydn, Bach, Händel,** enthalten.

Verlag der **Schlesinger'schen** Buch- und Musikalien-Handlung in Berlin.

Alle in dieser Zeitung angezeigte Musikalien und Portraits sind bei M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 49. Cöln, den 7. Juni 1851. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers E. Schloss in Cöln erbeten.

Sapho,
Oper in drei Akten, Text von Emil Augier, Musik von Charles Gounod.

Wir haben es hier mit einem merkwürdigen, jedenfalls sehr interessanten neuen musikalischen Werke zu thun, welches durchaus nicht in die Kategorie der gewöhnlichen Produkte gehört, welche die französische lyrische Scene schablonenartig zu Tage zu fördern pflegt. Gounod, der sich viel mit ernster Musik beschäftigt hat, ist offenbar, bevor er an die Partitur der Sapho ging, von dem Gedanken ergriffen gewesen, dass eine Reform der französischen grossen Oper Noth thue, eine Reform auf Grund der poetischen Wahrheit des Stoffs und der Musik. Dies geht aus einen Chören und aus der Behandlung der Solostimmen in Bezug auf Form und Zuschnitt hervor. Er wollte etwas anderes geben, als das Hergebrachte, allein es sollte einst neu sein, sondern auch ästhetisch berechtigt und begründet, und dieses Streben allein ist schon der grössten Anerkennung werth, wenn es auch nicht durchweg, ja vielleicht nur in dem kleinern Theil des Ganzen, die richtigen Mittel gewählt hat, sich selbst zu genügen. Sonderbar freilich und sehr zu bedauern ist es, dass der Componist nicht eingesehen, dass zu einem Kunstwerk vor allem Einheit gehört, Einheit der Idee und des Charakters des Ganzen; eine Handlung, die auf dem Tragischen der Entsagung und der Untergehens durch eine edle Leidenschaft begründet ist, kann sich unmöglich zu einem schönen Drama gestalten, wenn der Dichter das Spiel niedriger Triebe und Repräsentanten derselben herbeiholt, um die Verwirrung zu machen. Setzte Gounod sich über die musikalischen Formen hinweg, an welche das Pariser Publikum gewöhnt ist, und that er dies — wie wir fest glauben — in der Absicht, Gefühle und Leidenschaften mit Wahrheit musikalisch wiederzugeben, so musste er auch mit denjenigen französischen Geschmack brechen, der selbst in der ernsten Oper die Pikanterie, das Lüsterne, mit einem Wort das Perlenische nicht entbehren will. Allerdings hat seine Oper kein Ballet, was ihm die hiesige Kritik und das Publikum vollends nicht verzeihen kann; allein wir würden weniger durch den Tanz, der bei einem griechischen Nationalfest, wie es der erste Akt darstellt, sogar ganz an seinem Platz gewesen wäre, beleidigt worden sein, als durch die Einführung eines griechischen Buffo in der Rolle des Pytheas. Dieser macht mit seinem Epicurismus niederster Sorte die Oper zu einer Tragikomödie. Das ist freilich das Schuld des Dichters; aber ein Componist, der mit Reformideen eines Kunstgattung ging, durfte diesen Auswuchs nicht übersehen und musste das Gedicht, so wie es war, gar nicht in Musik setzen, sondern den Verfasser mit seiner Idee erfüllen und zur Umdichtung bewegen. Das hat nun Gounod leider nicht gethan und er musste der Versuch, ein vollendetes Kunstwerk zu liefern, nothwendig misslingen. Aber trotz dem ist die Oper Sapho eine bedeutende Erscheinung und alle Einzelnheiten, die auch in blosse musikalische Hinsicht sehr auffallend sind, werden oder sollten wenigstens nicht beweisen, dass sie spurlos vorüber gehen; dazu ist das wirklich Schöne und Poetische zu viel darin vorhanden, und wenn man bedenkt, wie sehr ein Componist, dem es einmal gelungen ein Werk auf die Bühne der grossen Oper in Paris zu bringen, von so vielen Aeussern angegriffen und gefordert wird, so lassen sich Hoffnungen an Gou-

oder Zukunft knüpfen. Der Kern der Handlung ist folgender:

Phaon, der geliebte Liebhaber der Glycere, einer intrigianten ionischen Retärr, zu dessen Charakter der „süsse" Name gar wenig passt, ist von Bewunderung für Sapho ergriffen, seine Ehre schwankt. In Glycerens regt sich Furcht und Eifersucht, in Pytheas, dem üppigen Lüstling, Hoffnung, dieser stellt nämlich der Jonierin nach und droht ihren Verdacht auf Phaon zu seiner Gunsten auszubeuten. Alle befinden sich in Olympia, wo die olympischen Spiele gefeiert werden. Die Kämpfe der Ringer und Renner denken wir uns vorgeführt, wird nur der Wettstreit der Sänger oder Dichter — auf jeden Fall eine sehr gefährliche Aufgabe für den Componisten, durch Musik die Musik zu verherrlichen, und der Vorstellung gleich zu kommen, die man sich aus einmal von den Leistungen eines Alcaus und einer Sapho macht. In *medias res* werden wir gleich bei Eröffnung der Scene durch einen priesterlichen Aufzug und ein Gebet zu Zeus geführt. Der Herold bittet auf und ruft Alcaus! — Alcäus erscheint und singt einen Hymnus an die Freiheit, der an die Marseillaise erinnert; es ist ihm nach weniger um den Sängerpreis zu thun, als um die Aufregung des Volks. *) Erblickt seine Gesang ein, sieht er, dass im griechischen Volke das Gefühl für Freiheit lebendig ist, so ist sein Entschluss gefasst, er stellt sich an die Spitze der Verschwörung gegen Pittacus, den Tyrannen von Lesbos. Glücklicher Weise ist jenes der Fall, das Volk ist von Freiheitszorn ergriffen.

Malheur à qui t'endort
Dans cette ignominie!
Plutôt la mort!

— wäre die Wirkung ausgeblieben, er wüsste wir fürlich nicht, was der gute Alcaus anfangen, und noch weniger was aus dem ganzen Drama werden sollte. Jetzt aber ist das Complot reif, Phaon und Pytheas vereinigen sich mit Alcaus zum Verderben des Tyrannen. Nun ruft der Herold Sapho! Sie tritt auf und singt die Liebe von Hero und Leander. Das Volk ist ausser sich vor Begeisterung, der allgemeine Zuruf erkennt ihr den Preis zu, Alcäus selbst verkündet ihren Sieg, und Phaon stürzt ihr zu Füssen und weihet ihr allein seine Liebe.

Im zweiten Akt sind wir in Lesbos, in Phaons Hause. Er ist der Haupt der Verschwörung, von Alcäus ist nicht mehr die Rede; der Dichter hofft wahrscheinlich, dass die Jonchaner diesen ihr Sapho's Triumph vergessen haben und dennoch verlangt er von ihnen, sich fortwährend für die Verschwörung gegen Pittacus zu interessiren, indem er diese zum Hauptthebel der Handlung macht! Bei einem Feste sind die Verschworenen versammelt, man opfert dem Bacchus Lieder und Wein — eine Art von Orgie darf ja nicht fehlen! — und am Ende des Mahls loost man, wer den Tyrannen ermorden solle. Das Loos trifft den Phaon. Alle übrigen unterzeichnen mit ihm ein Manifest, das der reiche Pytheas durch zuverlässige Sklaven vervielfältigen lassen will, um es morgen an alle Strassenecken und Mauern anschlagen zu lassen! Die Worte lauten effectiv:

— *Ce manifeste, mais que demain on l'affiche*
Dans tous les coins, sur tous les murs.

Ein revolutionäres Pirat zu Mitylene auf der äusserst Insel Lesbos im sechsten Jahrhundert vor Christi Geburt! Warum hat der Dichter die griechischen Republikaner nicht lieber gleich den Druck des Manifestes beschliessen lassen?

Die Verschworenen zerstreuen sich bis auf Pytheas. Glycere tritt ein, ihr ganzes Wesen athmet Rache gegen Phaon, gegen Sapho. Pytheas, im heidnen Wein-Taumel, nähert sich ihr, um sie für sich zu gewinnen und plaudert das Geheimniss der Verschwörung aus, ja zeigt ihr sogar das Manifest mit der Namensliste der Verschworenen. Glycere, in deren Brust sich beim Anblick des Namens Phaon, der ihn an sieht, ungeheuer ein Rachegefühl entwickelt, bittet ihn um das Blatt, handelt mit ihm darum, und bewilligt den Preis, den der erbärmliche Verräther der Freiheit und der Freunde von ihr fordert. Die reizende Schöne sagt sich ihm zu:

Va m'attendre, mon maître,
Va clore ta fenêtre,
Allumer ton trépied!
Prends, selon ma vous,
Tu jouiras à la nuit close,
Sur la pointe du pied

Pytheas der beglückte verlässt sie — es wird auch Zeit, denn er bedarf des Schlafes, und der Auftritt war eben nicht geeignet, ihn nüchtern zu machen — Sapho tritt ein. Glycere verhehlt ihr nicht, in welch einem Geheimnisse Besitz sie sich befindet und dass sie Phaon verderben werde. Sapho ist ausser sich, die fürchterliche Nebenbuhlerin drängt ihr eine nach dem andern ab, erst die Flucht Phaons, dann den Schwur ihm nicht zu folgen. Da tritt er selbst hin-

*) Das schien die republikanischen Polizei gespürt zu haben; denn sie bemerkte sich dergestalt, dass sie das Textbuch mit Beschlag belegte. Am Abend der ersten Aufführung, d. 16. April, waren alle Zuhörer ohne Bücher, was natürlich die Spannung nur vermehrte. Tags darauf wurde die Anfage frei gegeben.

zu. Glycere mahnt ihn zur Flucht, denn die Verschwörung sei entdeckt. Phaon, der Freiheitsheld, der darüber frohlockte, dass ihn das Loos getroffen, den Tyrannen zu tödten, glaubt der Buhlerin ohne weiteres und entschliesst sich auf der Stelle zur Flucht. Sapho, unter dem drohenden Blick Glycerens, sagt ihm (wie Catharina Cornaro unter den blinkenden Dolchen der Banditen) dass sie ihn nicht mehr liebe und ihm nicht folgen könne. Er stürzt empört über ihre Untreue mit Glycere nach, die ihn eilig verlassen zu wollen beschwört. — Es bedarf für deutsche Leser wohl nicht der Erinnerung, wie sehr in diesem Akte die Verwirrung der höchsten Interessen des Lebens, der Freiheit und der Liebe, mit dem Gemeinen und Niedrigen, dem Lasterhaften und Feilen, dem nützlich Faulen ons anwidert. Und da sprechen einige französische Kritiker auch von entlicher Farbe des Gedichtes! Je es ist nahegreifbar, wie ein H. Berlioz selbst sagen kann: „Angier's Sapho rührt und ergreift mich lebhaft; ich finde, dass es ein herrlicher Text für die Musik ist."

Wahrscheinlich hat er sich durch den dritten Akt hinreissen lassen, welcher an und für sich betrachtet, ein wirklich poetisches Bild giebt. Wir sehen Phaon allein am Ufer des Meeres, wo er die Gefährten erwartet um sich mit ihnen einzuschiffen. Er sagt der Heimath und der Liebe Lebewohl und „erwartet nichts mehr weder von den Menschen noch von den Göttern." Glycere und die Freunde treten auf, auch Sapho erscheint, von jenen ungesehen, hinter einem Felsen. Sie hört, wie Phaon ihrem Andenken flucht und sieht in Ohnmacht, als er das Boot besteigt. Alles ist still. Da zeigt sich oben auf dem Felsen ein junger Hirt; er weidet seine Ziegen und denkt an seine Geliebte. Sein Lied ruft den Abendstern herauf, damit die Stunde nahe, wo er sie wieder umarme. Dieses Bildchen (Idyllion) glücklicher Liebe eines ländlichen Paares, neben dem tiefen Weh gestellt, welchem der grausame Eros dem Heroen der ruhmgekrönten Priesterin des Gesanges bereitet, ist von wahrhaft poetischer Wirkung. Sapho erwacht, antwortet auf den Fluch Phaons mit dem Segen, den sie für ihn von den Göttern erfleht, steigt den Felsen hinan und stürzt sich ins Meer. Ein solcher Ausgang ist einfach schön, und welch einen andern Spielraum gewährt er dem musikalischen Genius, als der feuerspeiende Vulkan, oder das Krachen des Musikers, oder der brennende Scheiterhaufen, oder der, wie Sodom und Gomorrha, im Schwefeldampf einstürzende Palast!

Wir haben also hier eine Anordnung des Dramas, welche die gewöhnliche Folge der musikalischen Effekte umkehrt: die Massenwirkung ist nicht in raffinirter Steigerung bis zum Wendepunkt der Handlung, bis zur Katastrophe verspart, sondern sie tritt uns im ersten Akt am grossartigsten entgegen, nicht im zweiten gegen die Ensemblestücke, die den Vordergrund bilden, bedeutend zurück, und verschwindet im dritten ganz und gar vor den Solis. Dem grössten Theil der Pariser Kritik und dem grossen Haufen ist dies lehrreich genug, um die Oper in das *genre ennuyeux* zu werfen. Uns hat es hingegen mit Achtung vor dem Componisten erfüllt, dass gerade solche letzter Akt der beste ist. Im ersten und besonders im zweiten Akt finden wir dagegen am auffallendsten jenen Verschmähen der hergebrachten musikalischen Formen, worin ja auch neuere Componisten in Deutschland das Heil der Opernmusik suchen sollten. Statt des Recitativs eine steife Declamation im Taktmasse, bei welcher das Orchester die eigentliche Verdeutlichung des Textes übernimmt; statt der Arie, des Duos, Terzetts u. s. w. ein Wechsel abgerissener Phrasen, keine Spur von planmässigem Zuschnitt, überhaupt eine Vernachlässigung der Form, die eine gänzliche Formlosigkeit erzeugt hat. Neu ist das freilich — ist es schön? Wahrlich nicht. Es tritt um so lästiger hervor, weil es in den Chören und in allen Nummern des letzten Aktes den schönen Gegensatz grossartiger und das Gefühl ansprechender Einfachheit hat.

Wir finden deshalb Berlioz's Zoen — und wahrhaftig Berlioz führt doch auch nicht eben im gewöhnlichen Geleise — sehr natürlich und wohl berechtigt und unterschreiben sein Urtheil über die Musik der Sapho, wenn er davon sagt: „Ich habe in den meisten Chören einen grossen und einfachen Stil gefunden; der ganze dritte Akt scheint mir sehr schön; aber das Quartett des ersten, das Duett und Terzett des zweiten, wo die Leidenschaften der Hauptpersonen mit Kraft ausbrechen, hat mich geradezu empört, das finde ich hässlich, unerträglich, abscheulich. Der treue Ausdruck des Gefühls und der Leidenschaft schliesst die musikalische Form eben aus. Vor allem muss ein Musiker Musik schreiben. Die ewigen zerstückten Ausrufe des Orchesters und der Stimmen in den erwähnten Nummern, der wiederholte Schrei der Frauen auf hohen Noten, die wie Messerstiche ins Herz fahren, diese gesuchte Unordnung, dies Gehäufe von Modulationen und Accorden, sind weder Gesang, noch Recitativ, noch rhythmische Harmonie, noch Instrumentalmusik, noch Ausdruck. Es giebt allerdings Fälle, wo der Com-

punkt in einer Art von Vorspielen die Ideen andeutet und durchschimmern lässt, die er unmittelbar darauf entwickeln will — aber diese Entwickelung muss doch auch endlich einmal kommen, die Ideen sich entfalten, und die Hoffnung ein Musikstück anfangen und endigen zu sehen nicht ewig getauscht werden. Diese Scenen sind unter dem Einfluss einer irrthümlichen Lehre geschrieben, die ihren Ursprung in der Sage haben mag, nach welcher Gluck beim Partitur begonnen haben soll ohne zu sagen: „Lieber Gott, lass mich vergessen, dass ich Musiker bin!" — ein kühner Wunsch, den der Himmel glücklicher Weise nie erhört hat. Mehr ist an Mozarts Wort zu denken: „Seit langer Zeit rechne und denken die Componisten ihre Gedanken, um sie sklavisch den Worten anzupassen, wann eher wird man aufhören, Worte unter ihre Musik zu legen? das wäre naturgemässer!"

Eine Ouverture hat die Oper nicht; nach einer kurzen Einleitung von antiker Physiognomie (die jedoch eine starke Reminiscenz aus dem Opfermarsch in Glucks Alceste enthält) eröffnet ein religiöser Chor „O Jupiter!" die Scene, dessen Harmonie voll Menschenliebe und Adel ist. Der folgende ist besonders durch seinen energischen Rhythmus merkwürdig der Frauenchor, der die Sapho begrüsst, und der Priesterchor „O mächtiger Jupiter!" (mit Harfen und gedämpften Renken und Trommelschlägen) sind schöne harmonische Gewebe mit feierlich einfachem Charakter. Der Gesang des Alcäus ist matt und auch das Orchester dabei ohne Schwung; der Chor des Volks „*guerre à la tyrannie*" ist hingegen wieder gut gerathen; doch könnte er etwas mehr Feuer haben. Was Sapho, um den Preis zu erringen vorträgt, ist mehr deklamirt als gesungen, mit schwirrender Begleitung der in mehrere Stimmen getheilten Violinen, welches bei der schönen poetischen Stelle, wo die Ruhe des Meeres geschildert wird

Frémissez à la vaste des eaux,
Phébe sur la plaine marine,
Répand la sereine argentine
De ses rayons silencieux —

eine malerische Wirkung macht. — Was nachher folgt (das Duettell, *Allegro*) fällt gewaltig in die Prosa zurück — Geschrei und dazwischen Gesänge, die gerade an klingen, als wenn man Katzen zerrennt. Dagegen ist das Finale gross und schöne prächtige Accorde folgen auf einander mit den Klängen erhabener Feierlichkeit und heben und steigern sich bis zu einem letzten Ausbruch (einem mächtigen *Unisono*), welcher das Publikum elektrisirt hat. Es musste wiederholt werden.

Der zweite Akt zeigt die meisten Schwächen und in den erwähnten Ensemblestücken die bereits gerügten Ausschweifungen. Die Partien der Glycere und der Sapho sind hier widrig hoch gesetzt; die Sängerinnen, die *Poinsot* (Glycere) und die *Viardot* (Sapho) überkreischen sich im Schreien — es bleibt ihnen freilich beinah nichts anderes übrig.

Im dritten Akt ist Alles schön, da ist Musik, Melodie, Form, richtiger und tiefempfundener Ausdruck, und das Colorit des Orchesters bald dunkel wie eine Wintersnacht, bald mild strahlend wie ein schönes Frühlingsmorgen. Die erste Arie Phaons (Recitativ, Andante und Allegro) ist bewundernswerth. Die Antwort der Sapho auf seinen Fluch dringt ins Herz; das Waldhorn und das englische Horn sind darin meisterhaft angebracht. Nichts ist lieblicher, reiner, frischer als das Lied des jungen Hirten und seine monotone Begleitung; da ist Ruhe, Frieden und Glück dem unendlichen Schmerz der Sterbenden gegenüber, deren Herz tropfenweise verblutet. Das Lebewohl der Sapho:

Adieu, flambeau du monde,
Tu disparaîs dans les flots —

begleitet von dem dumpfen Rauschen des Meeres an dem öden Strande schliesst die letzte Scene und vollendet den rührenden und ergreifenden Eindruck des ganzen Akts.

Wir wiederholen, was wir an Anfang dieses Artikels sagten: das Werk verdient bei allen seinen Fehlern die Beachtung der musikalischen Welt und vor allem muss anerkannt werden, dass es nicht zu der Gattung jener schalen und fahlen Mode-Erzeugnisse gehört, die uns nichts anderes bringen als die mit neuen Schnörkeln aufgefrischten Echos längst bekannter Stimmen, deren Zusammenhalt nur die Familienähnlichkeit aller unter einander verräth, und deren Gewebe gar so sehr nach Manufactur und Industrie riecht. Auch dem Dichter des Buches muss man die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass die Ausarbeitung des Einzelnen meist vortrefflich ist, es ist Poesie in den Gedanken und sie sind durch Sprache und Vers in schöne Formen gekleidet.

Berliner Briefe.

Den 25. Mai.

Auf sieben magern Wochen sind sieben um mich gezieme[illegible] ausdrücken, wohlgenährte Wochen

Google

gefolgt oder sind vielmehr so eben in Folgen begriffen, sehen glaubte ich die musikalischen Leiden und Freuden gemeinsam aber es war nur ein Trugschluss, in gedrängterer Form, aber desto mächtiger und gewaltiger erklingt ein Neunm das alte Thema; das Stück sollte nicht so kläglich ermatten und hinsiechen, ein neuer Aufschwung — und wir werden mit gesättigten Ohren entlassen. Aufführungen, die schon lange vorbereitet worden, müssen, weil jetzt keine Zeit dazu da ist, hinausgeschoben werden, so der Radziwill'sche Faust, den die Singakademie unter Eduard Devrient's Mitwirkung aufführen will, das vom Schneidererschen Gesangverein einstudirte Weltgericht Friedrich Schneider's, das unter der bewährten Leitung des Componisten selbst vom Stapel gehen wird, endlich das für den Kölner Dombau beabsichtigte Concert, in dem neu Beethoven's 9. Sinfonie, das Finale zur Loreley und eine den Kölner Dom verherrlichende, von Cornelius ausgeführte Decoration verhelfen war Der eine grosse Gegenstand, der allen andern Unternehmungen vorläufig im Wege steht, ist die bevorstehende Enthüllung des Friedrichs-Denkmals, es sei weder Sinn noch Zeit für etwas Anderes da, bevor diese Festlichkeiten vorüber sind, werden die noch ausstehenden Schulden schwerlich bezahlt werden Für den 3 Juni erwarten wir eine in der Sing-Akademie stattfindende und von der Akademie der Künste ausgehende musikalische Aufführung von Ihren Reichen Cantaten von Meyerbeer und Dorn, an denen schon jetzt sehr fleissig geübt wird, werden den Meister verherrlichen, der schon so vieles zum Schmuck der Stadt beigetragen und dem es gegönnt ist, sein künstlerisch so bedeutendes Leben mit einem Werke ersten Ranges zu krönen. So viel von den noch bevorstehenden Aufführungen, hinter denen die heute so Stunde gekommenen nicht zurückstehen.

Zunächst muss ich Ihnen der Vollständigkeit wegen von zwei Concerten berichten, die vor einem geladenen Publikum stattfanden, und, obschon sie keine eigentlich künstlerische Bedeutung hatten, doch von dem nicht übersehen werden dürfen, dem es um eine Personenkenntniss Berlin's zu thun ist. Schon vor mehreren Wochen gab der ein Gesanglehrer und Componist rühmlich bekannte Herr Jähns mit einem von ihm gestifteten Gesangvereine dessen Mitglieder zum grossen Theil den cultivirten Kreisen angehören, eine Matinee, die freilich nur aus einzelnen, kleinen Stücken bestand, aber durch die Sicherheit und Eleganz der Ausführung Interesse erregte; ihm folgte bald darauf der als Sänger und Gesanglehrer ebenfalls hinlänglich rühmlich bekannte Herr Kotzoldt, der in einer ähnlichen Aufführung einem eingeladenen Zuhörerkreise die Leistungen seiner Schüler vorführte Da wir bis jetzt kein eigentliches Conservatorium haben (denn die von Marx, Kullak und Stern gegründete Musikschule ist erst im Werden begriffen und hat sich bis jetzt noch nicht zu einem anerkannten Mittelpunkt emporgearbeitet, was freilich überhaupt in Berlin schwer werden dürfte), so ist es seit einigen Jahren in Berlin Sitte geworden, dass Gesanglehrer in ähnlicher Weise, wie es in Conservatorien zu geschehen pflegt, in den Leistungen ihrer Schüler ihre eigenen dem öffentlichen Urtheil preisgeben Die Absicht ist gut, wird aber, wie ich glaube, verfehlt. Denn es gibt zu wenig Menschen, die über Gesang ein sachliches Urtheil haben und die im Stande wären, sich hinter mangelhaften Leistungen eine oft vielleicht ganz richtige Methode des Lehrers zu erkennen. Die Masse kann beurtheilen, ob Jemand rein, wohlklingend, ausdrucksvoll singt, aber ob der Lehrer deshalb so loben oder zu tadeln ist, darüber zu urtheilen, hat fast Niemand ein Recht. Uebrigens fand das Concert des Herrn Kotzoldt um so mehr Anerkennung, als er den Gesch hatte, mit einigen recht talentvollen Schülern aufzutreten Aehnliche Aufführungen, wie diese, stehen uns auch noch für die nächsten Wochen bevor

Ehe ich zu dem Culminationspunkt dieses Monats komme, muss ich Ihnen noch in aller Kürze mittheilen, dass die gesammte Oper der Königsberger Bühne zu einem Gastspiel im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater hier angelangt ist. Da ich bis jetzt verhindert war, diesen Vorstellungen beizuwohnen, so erwähne ich nur, dass der Fra Diavolo, die weiss Dame und die Entführung aus dem Serail nicht ohne Beifall bereits gegeben sind; man erkennt gern an, dass die Kräfte nicht schlecht sind, würde sich aber wohl nicht zu einer besondern regen Theilnahme bestimmen lassen, wenn nicht einige von unserm Repertoire seit langer Zeit verschwundene Opern bevorständen, so die Dittersdorfschen, mehrere von Auber, der Johann von Paris u. s. mehr Die Königsberger Oper wird sich, wie es scheint, mit dem Erfolg begnügen müssen, dass man Werke von ihr hören kann, die sich in diesem Augenblick nicht gerade besser hören lassen Sonst besitzt sie keine einzelne hervorstechende Kraft, wie sie unter gewissen Umständen hie und da noch bei Provinzialbühnen zu finden ist, es müsste denn die ihres Di-

riganten Schulewski sein, auf denen „Seher von Khorassan" die Aufmerksamkeit der hiesigen Musikfreunde allerdings in hohem Grade gespannt ist. Die eben genannte Oper und „Ziska" haben in Königsberg wahrhafte Sensation gemacht, die mitunter fast überschwenglichen Urtheile der Zeitungen sind mir mehrfach von Einerlinn, denen ich ein strenges und sachgemässes Urtheil entgegen kann, bestätigt worden. Vergebens hat sich Schulewski bis jetzt bemüht, seine Opern an irgend einer andern im Umkreis der Civilisation gelegenen Bühne zur Aufführung zu bringen, sollte das enthusiastische Lob der Königsberger bestätigt sein, so wollen wir die kühne Excursion ihrer Operngesellschaft wagen.

Schliesslich kommen ich zu der Hauptsache, nämlich zu dem Romeo des seit dem 1. Mai bei uns heimischen Johanna Wagner. Obschon in der Erfassung dieser Partie nicht so genial, als die Viardot, hat sie doch eine Leistung hingestellt, die wir zu den vollendetsten der jetzigen Zeit rechnen können. Mit Recht hat sie daher die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. In ihr vereinen sich fast alle Gaben, die die Natur einem künftigen Romeo als Mitgift geben muss: imponirende Gestalt und Stimme, Kühnheit in dramatischen Effekten, weicher duftiger Schmelz des Organs. Die Stimme der Johanna Wagner hat nicht das, was man den Silberklang des Organs nennt, aber sie ist trotzdem eindrucksvoll wirkt und von so mächtigem Volumen, dass sie an die Milder erinnert. Das Material der Stimme ist keineswegs erstem Range, aber nach heutigem Massstab dennoch vorzüglich zu nennen. Eine ebenfalls ausgezeichnete Giulietta war Frau Dr. Köster, eine Künstlerin, der man überhaupt nachrühmen muss, dass sie stets das Beste gibt, was sie geben kann, sie lebt mit ganzer Seele dramatische Sängerin, sie scheut keine geistigen und physischen Anstrengungen, um das hohe Ziel, das ihr vorschwebt, zu erreichen. — Unter der Mitwirkung dieser beiden Künstlerinnen steht uns nun noch für die nächste Woche Gluck's Iphigenie in Aulis die lange vergrossene, bevor Dar Wagner ist die Klytemnestra, das Kösler die Iphigenie angedacht. Kassen wird die ihm ebenfalls sehr angemessene Partie des Agamemnon singen.

G. E.

Londoner Briefe.

Allen wir hier summarisch von Festmahl und von den britischen Inseln und aus den andern Welttheilen hat nur Ein Ziel, nur Einen Vergnügungspunkt, den Kristallpalast. Lumley ist nicht mehr in London, sondern im Hydropark. Von Concerten war anfangs nicht die Rede, der halbe Mai hat nur drei namhafte gebracht, ein Hof-Concert, das das Herz Pozzi des glücklichen Gatten der Londoner Artistenwelt, und ein Concert der philharmonischen Gesellschaft. Aber das Theater, namentlich das der Königin, und überhaupt Alles muss aber auch gestehen, dass eine solche Vereinigung von Künstlern und Künstlerinnen erster Grösse für Ohr und Ballet auch nie dagewesen ist, und die lebhafte Feuchte der Vorstellungen lässt alles weit hinter sich, was London und Paris bis jetzt gesehen.

Am 1. Mai, dem Eröffnungstage der Ausstellung gab Lumley die Stimme von Anhar, die Mario machte die Fanelli mit aller Gluth einer echten Dirpolitanerin, Ronconi den Nemorino, Marini den Pietro, Fiorentini die Elvira. Nach dem Schlusse der Oper folgte ein Gelegenheitsstück: „Die Einweihung des Kristallpalastes", mit einer prachtvollen Ansicht dieses Wundergebäudes. Das sämmtliche Opern- und Ballpersonal machte dabei mit. Ein gewaltiger Chor englischen Text von Barry Cornwal, Musik von Balfe, eröffnete die Scene, er preist das Fremden und ruft dem Mai und allen Völkern ein Willkommen! zu. Die Wiederholung einer Strophe hinter der Scene und mit Orgelbegleitung war von mächtiger Wirkung. Damit verbunden war das Gebet vom Chor Queen, ancient von der Dépres, dann vom Chor gesungen, worauf der zweite Theil des Balletschen Compositions folgte, heiteren und tanzmässigen Charakters, mit einer Effekthascherei durch kleine Glöckchen, die ihren Zweck bei der Menge erreichte. Dann begann das Ballet, welches die Vereinigung aller Nationen darstellte. Die Ferraris, eine wahre Sylphide, tanzte mit Charles, dessen Pirouetten schwindlig machen, eine Tarantella und Carlotta Grisi eine Mazurka zum Entzücken. Allen übertraf jedoch das reizende Quartett, in welchem Paul Taglioni die charakteristischen Tänze der verschiedenen Völker in ihren Nationaltrachten bunter Sonnenreich und ergötzlich verwebt hatte. Es war 2 Uhr Morgens als der Vorhang zum letzten Mal fiel.

Am 3. Mai trat die Sonntag zum ersten Male in der „Regimentstochter" auf. Der Jubel des Oberhauses allein war schon das Entzückende wert, es fand über 3500 Personen und war gedrängt voll, dann der ganze Hof, die Königin Victoria und Prinz Albert, der Prinz und die Prinzessin von Preussen mit ihrem Sohn, und die ganze hohe Aristokratie in strahlender Toilette. Die deutsche Sängerin wurde auf das ehrenvollste empfangen und die ganze Vorstellung war für sie nur ein Rede von Triumphen. Gardoni machte den Tonio und der jüngere Lablache den Sulpice. Zwischen den ersten Acten tanzte die Grisi, und mit der Oper folgte das Ballet: „Die Insel der Liebe".

Die Anwesenheit des Prinzen von Preussen gab Veranlassung zu einem Musikfest. Es wurde nur Gesangmusik gemacht, Costa begleitete am Flügel, vom Theater der Königin waren die Dépres, Gardoni, Lablache und Coletti eingeladen, vom Covent-garden-Theater die Grisi, die Castellan, Mario und Formes. Das Programm begann mit dem Canon aus Didone (Dépres, Castellan, Gardoni und Formes), es folgten eine Romanze von Meyerbeer (Grisi), das Terzett aus dem Pré aux Clercs (Dépres, Castellan und Mario), welcher da Capo verlangt wurde, „O Isis" von Mozart (Formes) gleichfalls wiederholt, die bekannte Arie von Stradella (Mario) und das Finale aus Figaro's Hochzeit. Während dem dasselbe schloss sich die Königin und sprach mit mehreren Künstlern, u. E. mit Fräulein Dépres und mit Formes. Der zweite Theil brachte mehrere Ensemblestücke und zum Schlusse einen Hymnus an die Harmonie, componirt vom Prinzen Albert, welcher nicht blos dem Dilettantenthum, sondern auch den Künstlern gefiel.

Mit Freude berichte ich Ihnen nun noch dass Beethoven's Meisterwerk Fidelio auf dem königlichen Theater mit ausserordentlichem Beifall in Scene gegangen ist. Seit das Schröder-Devrient'sche Name mit dem Fidelio unterblich verbunden ist, hat diesen Beifall noch keine Darstellerin gefunden, die sich mit derjenigen messen könnte, welche sie hier durchführte. Es ist halten andere, als daß ich Cavatelli, welche am 20. Mai als Leonore zum ersten Male auftrat und Alles zu begeistertem Beifall hinriß. Eine volle Stimme, an Umfang nun beinahe dem Umfange vollendete musikalische Bildung, edle Gestalt dramatische Auffassung, feurig u. Schwung, den nur zuweilen noch das Maass überschreitet, und Jugendfülle sind die vielversprechenden Empfehlungsbriefe, welche die Natur ihr mitgegeben hat. Ihre grosse Arie aus B dur wurde stürmisch da Capo verlangt. Die übrigen Rollen waren gut besetzt. Pizarro durch Coletti, Marzellino ganz vorzüglich durch die Gschwendt, Florestan durch Sauer-Kaiser, der durch seine Auffassung der Beethoven'schen Musik sich als künstlerisch gebildeter Musiker bewährte. Desto weniger kann ich dies vom Dirigenten des Orchesters rühmen, der heute die Tempi auffallend vergriff und namentlich den wunderschönen Gefangenenchor aus B dur durch Hinzuziehung entstellte. Dennoch mußte der Chor wiederholt werden. Unterhaupt entsprach das Orchester durchaus nicht den Leistungen auf der Bühne und nun Gef. andringenden Aufführung. Das Gesang konnte so wenig die Rede sein, als von einer Aufführung der Ehrenthalin. Das war so bedauerlich. Ich höre aber von Orchestermitgliedern, dass es nicht an gründlichen, sondern fast ganz und gar den Proben fehlt. Wie kann da eine aufmerksame Kunstleistung der Oper stattfinden? Das ist die schlimme Seite, welche die massiven Anhäufung von Virtuosen-Spielgelegenheiten hat: die eigentliche Theilnahme wird vom Kunstwerk ab auf die Kapellen, auf die Persönlichkeiten gezogen und man fragt am Ende weniger danach, was man hört, als wie man es hört. So dient denn am Ende jene Concentrirung der höchsten Celebritäten mehr dem Luxus und einer Art von Schwelgerei des Kunstgenusses, als dem reinen Genuss der Kunst und sehr oft möchte trotz des von Bellini'schen Hinden sehnlichen lebenden Künstlern in den Logen und dem schwarzbetrachten und weissbehandelnden Parterre die Muse für sich murmeln: *Odi profanum vulgus et arceo!*

Gegen Ende des Monats haben die Concerte noch gemehrt, jedoch und es meint solche, die von Londoner Künstlern gewöhnlich in jeder Saison veranstaltet werden. Von fremden Künstlerinnen, welche in dergleichen Concerten auftreten um sich zu empfehlen, hat Fräul. Zenn aus Wien vorgezeichneten Beifall erhalten. Sie schon die Ehre den deutschen Gesange ist hier auf glänzende Weise vertreten. (Z.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Cöln. Herr C. Hinrichs spielte letzten Samstag in der musikalischen Gesellschaft ein Concert eigener Composition auf violinen Bellinde. An demselben Abend hörten wir die kürzlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene Sinfonie von Henry ein Werk, welches bestens empfohlen zu werden verdient, indem es reich an Schönheiten ist.

Der Posaunist Nöhich, der kürzlich in Paris Aufmerksamkeit erregte, ist Mitglied der Hofkapelle zu Wiesbaden.

Cöln. Der bekannte Liedercomponist J. Dönner, welcher seit 7 Jahren in Edinburgh lebt, ist hier angekommen. Herr Hunten Cellist aus München, von London kommend, wo er sehr viel Beifall gefunden, ist ebenfalls hier, beide Herren reisen zum Musikfeste nach Aachen.

** Gr. Glogau. Unser Dirigent Herr Th. Kunzung, ein ausgezeichneter Pianist, wird in den nächsten Tagen eine Reise an den Rhein antreten, um sein eben erschienenes Sinfonie-Concert für Piano und Orchester zu spielen. Wir empfehlen nicht, auf dieses gediegene Werk ganz besonders aufmerksam zu machen.

Das Gerücht von einer nachgelassenen Oper Donizetti's beschränkt sich auf eine Sammlung von Liedern und kleinen Stücken für Pianoforte, welche der Compositeur unter Gelehrten vor etwa zehn Jahren auch und auch, fast jeden Morgen ein Blättchen, dichtete. Die Speculation veröffentlicht dieselben jetzt unter dem lockenden Titel: „Donizetti's letzte Liebe".

Prag. Das Tonkünstlerverein hat wie gewöhnlich zu Ostern ein Concert für die Witwen und Waisen der Orchestermitglieder veranstaltet. Dies Mal wurde Hiller's „Zerstörung von Jerusalem" aufgeführt und mit dem glänzendsten Erfolg, sowohl bei den geachteten Musikern als bei dem grossen Publikum. Seit den ersten Aufführung des „Paulus" hat kein Werk dieser Art einen so vollständigen Triumph gefeiert, wie Hiller's.

R. Rieno hat von den Priamsolo von Kreutzer für die Indicaten seines Tedeum eine kostbare Brillantnadel erhalten.

Ein Violinvirtuose Bellomy macht gegenwärtig eine Kunstreise durch die Schweiz und erwirbt besonders durch den Vortrag des Beethoven'schen Violinconcerts Beifall.

In Hannover findet vom 7. bis 9. Juni ein grosses dreitägiges Musikfest statt. 25 Vocalen werden mitwirken aus Bielefeld, Bremen, Bückeburg, Celle, Detmold, Gottingen, Hameln, Hannover, Herford, Hildesheim, Osnabrück, Paderborn, Pyrmont, Rinteln, Stade, Lemgo, Lüneburg, Minden, Neuburg, Oldenburg, Salzuflen, Springe, Stadtoldendorf, Vlotho und Warburg. Am zweiten Tage wird das Concert zum Besten von Conr. Kreutzer's Wittwe gegeben. Der letzte Tag ist an einer Singerfest nach Herrenhausen bestimmt, wo der Königl. mit grossem Liberalität die Räume des Schlosses und den Park zur Verfügung gestellt hat.

Rich. Wagner's Oper „Lohengrin" wird nächstens im Klavierauszuge bei Breitkopf & Härtel erscheinen. Wagner hält in Zürich Vorlesungen über dramatische Musik; sein neuestes Operngedicht „Siegfried" soll ein poetisches Meisterwerk sein. Er ist mit dessen Composition beschäftigt.

Mit dem Erscheinen des 49. und 50. Heftes ist die Herausgabe von Franz Schubert's nachgelassenen Liedern beendigt. Diese beiden letzten Hefte enthalten fünf Nummern.

Aus Fr. Chopin's Nachlass sind in Paris bei S. Richault eine grosse Sonate in C moll und Variationen über ein deutsches Nationallied erschienen.

So eben sind in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen, und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Alben spanischer Volkslieder und Gesänge der Dames Viardot, Castellane, Alhaud mit span. u. deutschem Text 1. 1. Singst. u. Piano. 2 Lief. à 1 Thlr.

Auber, der verlorne Sohn — L'Enfant prodigue. Gr. Oper. Ouverture 1 Pfte. 20 Sgr., zu 4 H. 1 Thlr., 1 Orch. 8⅓ Thlr. Alle 21 Gesangs-No. à 5—20 Sgr.

— dito 7 Ballets u. Märsche f. Pfte. à 7½—17½ Sgr.

Bordogni, 8 Exercices et 12 nouv. Vocalises p. Soprano ou Tenore. 5 Liv. à 1⅓ Thlr.

Auswahl No. 3. Mazourka v. Arnaud. No. 5. Tanzen im Kreise v. Concone. à 5 Sgr.

Clementi, 6 Sonatines progressives p. Pfte. 20 Sgr., av. Acc. de Violino 1½ Thlr.

Franck, Fantasie f. Orchester. Partitur. Op. 16. 6⅔ Thlr.

Gombart, die Kunst gelicht zu werden. Operette, vollst. Clavierauszug 1⅓ Thlr., darunter 7 Lieder f. 1 Stimme à 5 Sgr. Ein Frühlingslied. Op. 31. 10 Sgr. 5 Lieder f. Sopr. od. Ten. Op. 30. ⅔ Thlr.

Hummel, Ad., 9 Transcriptions du Freischütz, d'Obéron et d'Euryanthe de C. M. de Weber p. Pfte. Op. 19 à 15 Sgr.

— Romance: Pressentiment p. Pfte. Op. 20. ⅓ Thlr.

Kuntz, Chants polonais pour Pfte. Op. 1. 2 Liv. à ⅓ Thlr.

Kullak, 12 Mélodies roccos p. Pfte. Op. 56 à ½—⅔ Thlr., dito leichtere 1 Pfte. No. 1—6 à 12½ Sgr.

Lortzing, Kom. Theaterges. Bass-Arie 12½ Sgr. Allen will jetzt grösser h. Sgr. Hieraus Gräfin 10 Sgr.

Lübrss, Le Prophète de Meyerbeer, 3 morceaux brill. p. Pfte. Op. 15 à ⅔ Thlr.

Mozart, Celebre gr. Gesangsr. (Es) p. Pfte. à 4m. p. C. Klage 1½ Thlr.

Pugnani, Var. de Bravoure s. un thème orig. p. Viol. av. Pfte. ½ Thlr.

Pixis, Fantaisie sur Ernani p. Viol. av. Pfte. Op. 1. 1 Thlr. 6 Mélodies de Meyerbeer etc. p. Violon av. Pfte. Op. 2. 2 Liv. à 2½ Sgr.

Reichelt, 5 Gedichte f. 1 Singst. und Pfte. Op. 8. 1 Thlr.

Rossini, 12 nuovi Vocalizzi p. Mezzo-Soprano con Pfte. 1⅓ Thlr.

Schaefer u. Kullak, 7 heitere u. komische Gesänge aus Jeeger Zunder, altes Plunder f. 1 Singst. u. Pfte. ⅚ Thlr.

Schmezer, Lieder f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 8. ⅔ Thlr.

Venini, Prim. Scuola del ital. Gesanges in 22 mit Text unterlegten Lectionen, bearb. v. Grünbaum. — Metodo pratico di canto italiano 1⅓ Thlr.

2 Volkslieder No. 27. Abschied von der Heimath. Buch vom Dachstuhle 1. 1. Singst. 5 Sgr.

C. M. v. Weber, Aufforderung zum Tanze 1 Pfte. Neue Ausgabe ⅔ Thlr., dito 1 Pfte. u. Viol. concert. v. Reissl ⅚ Thlr. 4 Charat. aus Preciosa o. à 3 Sgr.

Th. de Witt, 12 Psalmen u. geistl. Gesänge f. den 3stim. und 4stim. Frauengesang Part. u. Stimmen. 2 Lief. à ⅔—1⅓ Thlr.

Wüllner, 6 Lieder f. Alt od. Bariton u. Pfte. Op. 15. 2 Lief. à ⅔ u. ⅙ Thlr.

Kunze, Weihnachtsopp. f. 4stim. Männergesang. Op. 7. 17½ Sgr.

Bei **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen:

	Thlr.	Sgr.
Alard, O., Op. 25. Grand Duo concertant pour Piano et Violon	2	—
Bach, Joh. Seb., Das wohltemperirte Klavier. 48 Präludien und 48 Fugen durch alle Ton- und Moll-Tonarten. Neue verbesserte Ausgabe. Zwei Theile à 3 Thlr.	6	—
Gerlich, O., Op. 24. Messe für Männerst. (Solo und Chor). Partitur	1	5
Singstimmen	5	—
Gade, N. W., Nachklänge von Ossian. Ouvertüre für Orchester. Klavierauszug zu zwei Händen	—	17½
Halévy, F., Pique Dame (La dame de Pique.) Komische Oper in drei Akten von E. Scribe. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem u. französ. Texte.	8	—
Heller, St., Op. 75. No. 1. Rondeau Caprice sur l'Opéra La Dame de Pique de F. Halévy	—	20
— Op. 75. No. 2. Romance variée de l'Opéra La Dame de Pique de F. Halévy	—	20
Kalkbrenner, Fr., Op. 100. Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludiren und Improvisiren mit Beispielen von Präludien, Fugen und Etuden für das Pianoforte	4	—
Menard, Deux Contredanses sur des thèmes de l'Opéra: La Dame de Pique de F. Halevy, pour le Piano	—	10
Pandelaup, J., Polka Mazurka sur l'Opéra: la Dame de Pique pour le Piano	—	7½
Stiehl, H., Op. 4. Valse impromptu pour le Piano	—	20
— Op. 8. Drei leichte Klavierstücke	—	12½
Strauss, Contredanses sur des thèmes de l'Opéra: la Dame de Pique de F. Halevy, pour le Piano	—	10

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von H. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur: Prof. L. Deichsel. Verlag von H. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 50. Cöln, den 14. Juni 1851. I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Das niederrheinische Musikfest.

Bei der Wiederaufnahme der Feier des niederrheinischen Musikfestes in diesem Jahre dürfte ein Rückblick auf die Geschichte desselben und auf dasjenige, was durch dieses Feste während des Zeitraumes einer Generation für die Kunst erstrebt und gewirkt worden ist, wohl an der Stelle sein und dem Standpunkte, den diese Zeitschrift den Aeusserungen des musikalischen Lebens am Rhein gegenüber bereits eingenommen hat, vollkommen entsprechen.

Es ist aber noch ferner gerade jetzt, wo die Feier des Festes nach einer dreijährigen Unterbrechung wieder auftaucht, an der Zeit, die Frage zu erörtern, ob überhaupt dergleichen grosse Vereinigungen zu künstlerischen Zwecken, und mithin im besondern das rheinische Musikfest, noch berechtigt und lebensfähig sind, oder ob das Bedürfniss derselben durch andere Mittel befriedigt werden könne und wirklich befriedigt werde, ob ihre Wirksamkeit überhaupt in unsern Tagen und bei den Verhältnissen der gegenwärtigen Kunstleistungen noch immer eine erregende, fördernde und deshalb wünschenswerthe, je nothwendige sei.

Kann diese Frage nicht blosse vom philosophischen und speculativen Standpunkt aus betrachtet werden, bedarf ihre Erörterung mehr wie jede andere eines praktischen Blicks in das Leben und in das Verhältniss der moralischen und materiellen Zustände zur Kunst, in die Wechselwirkung der Vergesellschaftung (Association) soll die Kunst und dieser auf jene, in den Einfluss der Anregung von aussen auf den Drang des innern künstlerischen Schöpfungstriebes u. s. w. — so wird die geschichtliche Darlegung des bisher Geleisteten und Erreichten der Beurtheilung die sicherste Grundlage geben, die Resultate, die Erfahrungen müssen sprechen, und sie dürfen leicht beredter der Sache das Wort reden, als die Versuche theoretischer Beweisführung.

Eine Zusammenstellung der Leistungen der 29 oder 30 niederrheinischen Musikfeste während der dreissig Jahre, von 1817 bis 1847, zu dem gedachten Zweck ist der Vorwurf dieser Zeilen. Unsere Zeit vergisst aber die Gegenwart gar zu leicht die Vergangenheit, oft selbst die nächste, und so sind wir überzeugt, dass manche Angaben, die sich hier finden, gar vielen von unsern Lesern überraschend werden, wiewohl sie selbst erlebt haben, was durch und für die rheinischen Feste geschaffen worden ist und welche Reihe von ehrfurchtgebietenden Denksteinen auf der Bahn der Entwickelung der musikalischen Kräfte und des Kunstsinnes die Programme derselben aufweisen.

Bekanntlich war Georg Friedrich Bischoff, Kantor zu Frankenhausen, seit 1816 Musikdirector in Hildesheim, Stifter der Musikfeste in Westerstend durch die Vereinigung der Kräfte einer ganzen Provinz zu den Aufführungen im Jahre 1810 zu Frankenhausen, und nachher zu Erfurt, geworden. Durch ihn trat zuvörderst das thüringische Musikfest ins Leben.

Im Jahre 1817 am 1. November veranstaltete Johann Schornstein, Musikdirector, Organist und Gesangleiter am Gymnasium zu Elberfeld, ein grosses Concert in dieser Stadt, und dies gab Veranlassung zur Stiftung des niederrheinischen Musikfestes. J. Schornstein hatte viele Musiker und Musikfreunde aus Düsseldorf zur Theilnahme eingeladen, man wirkte und genoss gemeinschaftlich, man fühlte die Macht der Vereinigung, und als Schorn-

eigte mit dem Vorschlag zutrat, dieser Vereinigung zu musikalischen Aufführungen am Niederrhein, wie in Thüringen, eine feste Grundlage zu geben, da zündete der Gedanke rasch und es wurde auf der Stelle Hand ans Werk gelegt, wobei durch besondern der damalige Appellationsgerichtsrath von Wolmarans und die Herren Musikdirector Weinrich von Düsseldorf thätig waren. So wurde gleich Anfangs in Elberfeld die Veranlassung zur Stiftung des niederrheinischen Musikfestes

Schon damals wurde ein jährlich zweitägiges musikalisches Fest beschlossen, das allemal an den Pfingstfeiertagen, abwechselnd zu Düsseldorf und Elberfeld gefeiert werden sollte. Die Stadt Köln wurde eingeladen, den Bande beizutreten, lehnte aber für den Augenblick die Theilnahme ab. Nun war zwar der Name eines niederrheinischen Musikfestes noch nicht vorhanden, aber die Sache trat 1818 ins Leben, so dass mit Recht die Reihe der Feste von da an gezählt wird. Aufgeführt wurden zu Düsseldorf am ersten Tag Haydens Jahreszeiten, am zweiten die Schöpfung. Musikdirector Bergmüller aus Düsseldorf dirigirte. Mitwirkende waren etwa über 300 Personen. — Das zweite Fest fand 1819 in Elberfeld statt, unter J. Schnorr's Leitung; es brachte an Kirchenwerken Hörder's Messias, Beethoven's II. Sinfonie, dessen Ouvertüre Nr. 2 zu Leonore, und Mozart's „Gutthun, Dir sei Preis und Ehre!" — Auf dem dritten Fest 1820 zu Düsseldorf wurde Bödrich's Samson, Beethoven's III. Sinfonie (eroica) und das „Halleluja der Schöpfung" von F. L. Kunzen, unter Bergmüller's Direction gemacht

Bis hierher reicht die erste Periode der Feste. Im Herbst 1820 traten diejenigen Männer, die sich in Elberfeld, Düsseldorf und Köln der Musik vor allen annahmen, (die Kölner vorzüglich veranlasst durch den ausgezeichneten Kunstfreund, den verstorbenen Appellationsgerichtsrath Verheyen), zu einer Zusammenkunft in Opladen zusammen. Hier trat die Stadt Köln dem Bunde bei und der Name „niederrheinisches Musikfest" wurde festgesetzt. Statuten entwarf man nicht, doch kam man über gewisse leitende Grundsätze überein, welche auch seitdem befolgt worden sind. Dahin gehörte, dass neue Werke von klassischem Werthe zur Aufführung gebracht werden sollten, und zwar am ersten Tage in den Regel ein Oratorium, am zweiten Tage Werke für Instrumentalmusik, d. h. für grosses Orchester und Gesangwerke kleinern Umfangs. Solo-Vorträge

(deren 1819 und 1820 noch einige stattgefunden) wurden ausgeschlossen.

Mit dem Jahre 1821 beginnt die zweite Periode der niederrheinischen Musikfeste, welche wir bis zum Jahre 1833 rechnen. Während dieses Zeitraums trat die Stadt Aachen im Jahre 1824 vorläufig und im Jahre 1828 entschieden bei. Elberfeld hingegen sah sich bei der wachsenden Theilnahme der Mitwirkenden und Zuhörer gezwungen, wegen Mangel einer genügenden Oertlichkeit seit 1827 die Uebernahme der Feier abzulehnen. Die technische Direction des Festes führte in dieser Periode vorzugsweise Ferdinand Ries, der im Jahre 1824 von London wieder nach seinem Vaterlande zurückgekehrt war und sich in seiner Geburtsstadt Bonn niedergelassen hatte. Die Theilnahme der Festbesucher und die Zahl der Ausführenden nahm ausserordentlich zu; die Vereine der Rheinstädte von Coblenz bis Wesel und Cleve betheiligten sich alle daran, auch aus Westphalen sandten Barmen, Solingen, Dortmund u. s. w. ihre Vertreter. So waren stets zwischen 300 bis 500 Mitwirkende da, deren Anzahl in der dritten Periode (namentlich bei den Aufführungen zu Köln) bis auf 650 bis 700 stieg. Das Fest wurde regelmässig alljährlich gefeiert mit Ausnahme des Jahres 1831, wo die Nachwehen der Julirevolution hinderten.

Im Jahre 1821 also übernahm Köln die Feier und führte das Weltgericht von Fr. Schneider, Beethoven's V. Sinfonie (*C moll*), Händel's 100. Psalm (Bearbeitung von J. Clasing) und Naumann's Vaterunser unter Bergmüller's Leitung auf.

1822 Düsseldorf. Das befreite Jerusalem von Ant. Stadler, Beethoven's IV. Sinfonie (*B dur*), Hymne (Text von F. Rochlitz) von C. M. v. Weber und dessen Cantate Kampf und Sieg, Ouverture zur Zauberflöte v. Mozart. Dirigent Bergmüller.

1823. Elberfeld. Hundein Jephtha (Bearb. von J. F. v. Mosel), Beethoven's VII. Sinfonie (*A dur*) Mozart's Canzone „Sich Brüder", C. M. v. Weber's Ouv. z. Freischütz und dessen Cantate Kampf und Sieg. — Ausnahmsweise kam hier noch ein Doppelconcert für 2 Violinen von Spohr zum Vortrag; es war aber das letzte Mal, das dergleichen statt fand. Dirigent war J. Schornstein.

1824. Köln. Die Sündfluth, v. Fr. Schneider (Text von E. v. Groote) — neu (s. w. unten); E. Bach's Sinfonie Nr. 4 *F dur*, Beethoven's *Kyrie* und *Gloria* aus der *Messe in C*, und Ouvertüre zu Coriolan, der 103. Psalm v. F. E. Fesca. Diri-

gerol Capellmeister Fr Schneider von Dessau Es war dies das erste Beispiel, nicht am Niederrhein wohnende berühmte Componisten zur Direction einzuladen

1825 Aachen zum ersten Male. F Ries Sinfonie in *Es dur* — neu, Händels Alexanderfest und dessen Halleluja aus dem Messias, Beethoven IX Sinfonie (mit verkürztem Adagio!), Mozart *Davidde penitente* u Ouverture z Zauberflöte, Beethoven Christus am Oelberg Dirigent F. Ries von Bonn, zum ersten Male.

1826. Düsseldorf Die letzten Dinge von L. Spohr — neu, F Ries Sinfonie in *D dur* — neu, zwei Sätze aus der Vocalmesse v Fr Schneider, Jubeluvertüre von C. M v Weber, aus Händels Messias 15 Nummern Dirigenten Capellmeister L Spohr aus Kassel, und am zweiten Tage F. Ries

1827 Elberfeld (zum letzten Male). Das verlorene Paradies, v Fr Schneider; C M v Weber Ouv z Oberon, Beethoven *Kyrie* und *Gloria* aus der *Missa* in D, Mozarts Ouv z Don Juan; C Ph E Bach Cantate „Heilig", Beethoven's V Sinfonie (*Cmoll*). Dirigent J Schornstein

1828. Köln. Jephtha von Bernh. Klein — neu, Beethoven's IV Sinfonie, der 24 Psalm v Fr Schneider, F Ries Ouverture zu Don Carlos — neu, Haydn's Jahreszeiten (Herbst u Winter). Dirigenten Bernh Klein von Berlin, Domcapellmeister Leibl von Köln, und F Ries (für seine Ouvertüre).

1829 Aachen F Ries Sinfonie Nr 4 *F dur*, Beethoven Meeresstille und glückliche Fahrt, Cherubini Ouv zu Anakreon, der Sieg des Giaoboos, Oratorium von F Ries — neu Beethoven's III Sinfonie; Haydns Schöpfung Dirigent F. Ries

1830 Düsseldorf F Ries Ouvert. z. Braut von Messina — neu; Händels Judas Maccabäus (mit J Clesinger Instrumentirung); Beethoven's V. Sinfonie Mozart *Dies irae* (aus d Requiem), Cherubini Ouvertüre z Faniska, Beethovens Christus am Oelberg Dirigent F Ries

(1831) 1832 Köln Händels Samson; Beethoven VII Sinfonie, F W Berner Friedenscantate, F Ries Festouvertüre — neu, C. M v Weber Jubelcantate (mit Text von Prof. Kreuzer in Köln über die wieder aufgenommene Feier des Musikfestes), Schlusschor aus Napoleon's Vatermuser Dirigent F Ries

Mit dem Jahre 1833 beginnen wir die dritte Periode der niederrheinischen Musikfeste Felix Mendelssohn-Bartholdy nahm in diesem Jahre die Stelle eines Musikdirectors in Düsseldorf an, dirigirte die Festaufführung jetzt zum ersten Male und nachher bis zum Jahre 1847, mit welchem diese Periode sich abschliesst, noch sechs Male, also vorherrschend Es ist keine Frage, dass in das ganze Musikleben am Rhein ein neuer, folgenreicher Aufschwung kam, zu welchem Mendelssohn den ersten Anlass gab und den nachher J Rietz in Düsseldorf und R Dorn in Köln in seinem Geiste zu nähren und zu mehren wussten Dass die Musikfeste eine heilsame, erhebende Nachwirkung davon empfanden und die neubelebten Zustände am glänzendsten abspiegelten, war natürlich Ausser diesem gewiss vollgültigen Grunde zu dem von uns gemachten Abschnitt in der Geschichte unseres Festes schreibt sich auch von 1833 her die Sitte, welche seitdem fast zur Regel wurde, am dritten Festtage noch ein Concert zu veranstalten, um dadurch auch derjenigen Erscheinungsform der Tonkunst, die an den ersten zwei Tagen keine Stelle fand, dem Solovortrag einigermassen gerecht zu werden

Eine merkwürdige Opposition, welche sich in dieser Periode vom kirchlichen Standpunkte aus gegen die Festfeier erhob, dürfen wir nicht unerwähnt lassen Sonderbarer Weise kam sie von da her, von wo die Veranlassung zu dem grossen musikalischen Bunde ausgegangen war, von dem Wupperthale. Das hergische Consistorium richtete Ende 1833 oder Anfang 1834 eine Vorstellung, soviel wir wissen, direct an den König, die Feier des niederrheinischen Musikfestes an den Pfingsttagen trete, so stehe es darin, der kirchlichen Feier störend entgegen, lenke die Gemüther von der würdigen Begehung des christlichen Festes ab, und dergleichen mehr In der That wurde im Frühjahr 1834 die Feier des Musikfestes an den Pfingsttagen durch königl Cabinetsordre verboten Das Musikfest war aber am Niederrhein bereits so sehr mit dem Pfingstfest verwachsen, man hatte sich so tief in das Doppelfest hineingelebt, dass das Verbot der Musikaufführungen an den Pfingsttagen fast einem Verbote des Musikfestes überhaupt gleich kam oder wenigstens so angesehen wurde. Auch lässt sich nicht leugnen, dass die strenge Durchführung desselben die Musikfeste zu Grabe getragen haben würde. Nun gab es aber glücklicher Weise noch Leute, die von der Musik eine höhere Ansicht hegten, als jene Buch- oder Erzhirnlichen, denen, wie es schien, Handel und der Walzencomponist Strauss für gleich, das heisst beide nebst sämmtlichen Genossen für Kinder Belials galten Jene vermuthigen,

Digitized by Google

kunstsinnigen Leute wussten einen Weg zu finden, auf welchem die Aufführungen für 1834 in Aachen und dann auch für 1835 in Köln unentbehrlich zur Genehmigung gelangten, und endlich wurde auf die Eingabe des Düsseldorfer Festcomité's vom 25. October 1835, welche die Anklage gründlich widerlegte, ferner auf die Vorstellung des Stadtrathes und wenn wir nicht irren auch der Geistlichkeit dasselbe und besonders auf die kräftige Verwendung des Prinzen Friedrich von Preussen jene Cabinetsordre (welche demnach niemals zurückgenommen und durch eine vom 3 April 1836 die Feier des niederrheinischen Musikfestes an den Abenden der beiden Pfingstfeiertage für immer gesichert. Merkwürdiger Weise findet aber diese Gestattung nur auf Düsseldorf, Köln und Aachen. Elberfeld ist dabei nicht erwähnt, ob zufällig, ob absichtlich, wissen wir nicht. Da es sich aber aus den schon erwähnten örtlichen Gründen von der Uebernahme der Festversammlung zurückgezogen hatte, so konnte es den dortigen Musikfreunden gleichgültig sein, ob man in jener Aufhebung eine Zugestandniss an die kirchlich Ausschliesslichen, oder ein Walten der Nemesis sehen wollte. Wir nehmen den Faden mit dem Jahre 1833 wieder auf.

1833. Düsseldorf. F. Mendelssohn-Bartholdy Festouverture — neu (ist nicht veröffentlicht worden), Händel Israel in Aegypten, Beethoven VI. Sinfonie (*pastorale*), E. W. Wolf Ostercantate, Beethoven Ouvertüre Nr. 3 zu Leonore, P. Wieter „die Macht der Töne" Cantate. Dirigent F. Mendelssohn Bartholdy. — Am dritten Festtag fand zum ersten Male ein Morgenconcert statt, in welchem unter andern Mendelssohn C. M. v. Weber's Concertstück spielte.

1834. Aachen. F. Ries Ouvertüre zu Don Carlos, Bändels Deborah (mit ergänzender Instrumentirung von F. Biller; Biller, der damals in Paris lebte, hatte sich auch das besondere Verdienst um diese Aufführung erworben, dass er den englischen Text das Deborah ins Deutsche übersetzt hatte, was auf dem Programm damals nicht bemerkt worden ist.) W. A. Mozart Sinfonie in *C* Op. 38. Cherubini Satz aus der *Missa* Nr. IV. Beethoven erster Satz (?) aus der IX. Sinfonie. Fr. Schneider mehre Nummern aus dem Weltgericht. F. Ries dirigirte.

1835. Köln. Beethoven Festouverture in *C* Op. 124. Bändels Salomon nach der Originalpartitur mit Orgelbegleitung (von F. Mendelssohn), die Orgelpartie gespielt von Fr. Weber, Beethoven VIII. Sinfonie (*F dur*), J. F. Reichardt Cantate „Milions Morgengesang", C. M. v. Weber Ouverture zur Euryanthe, Cherubini religiöser Marsch und Hymne. Dirigent F. Mendelssohn.

1836. Düsseldorf. F. Mendelssohn Paulus — neu, Händel Psalm „O preiset den Herrn" (*Es dur*), Beethoven Ouverture Nr. 1 zur Leonore, Mozart *Davidde penitente*, Beethoven IX. Sinfonie (zum ersten Mal vollständig).

1837. Aachen. Cherubini Ouvertüre z. Wasserträger, Händel Balsazar, Beethoven V. Sinfonie, F. Ries „die Könige in Israel", Oratorium — neu. Dirigent F. Ries.

1838. Köln. F. Ries Sinfonie in *C moll*, Bändel Jonas, Mozart Siefonie in *D dur* Nr. 1, Beethoven „Preis der Tonkunst" (die Cantate „der glorreiche Augenblick", welche Beethoven bei Gelegenheit des Wiener Congresses geschrieben, und wozu F. Rochlitz späterhin den nahe zupassenden Text unter obigem Titel unterlegt hat.) Dirigent Mendelssohn.

1839. Düsseldorf. Bändels Messias, Beethoven III. Sinfonie (*eroica*), *Missa* in *C*, J. Rietz Festouverture — neu, Mendelssohn 42. Psalm. Dirigenten waren Mendelssohn und Rietz aus Düsseldorf.

1840. Aachen. Händel's Jeden Morgenhäne, Cherubini Ouvertüre zu Medea, L. Spohr Vater unser, Beethoven VII. Sinfonie, Mozart *Davidde penitente*. Dirigent L. Spohr aus Kassel.

1841. Köln. Gluck Ouverture zur Iphigenie in Aulis, Bernh. Klein's David, Conr. Kreutzer Ouverture — neu, Cherubini *Missa* Nr. IV., Händel 100 Psalm, Beethoven IX. Siefonie. Dirigent C. Kreutzer, städtischer Capellmeister in Köln.

1842. Düsseldorf. Beethoven V. Sinfonie, Händel Israel in Aegypten, J. Rietz Ouvertüre Hero und Leander — neu, Beethoven Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen, Haydn „das Stabat mater", C. M. v. Weber Aeraddtecantate, F. Mendelssohn's Lobgesang, eine Sinfonie-Cantate. Dirigenten Mendelssohn und J. Rietz. — Bei diesem Fest wurde der Versuch gemacht, dasselbe auf drei Tage auszudehnen, so dass die Eintrittskarten (zu 4½ Thlr.) für alle drei Tage (das Morgenconcert mit eingeschlossen) verbindlich machten. Der Besuch rechtfertigte die Zweckmässigkeit der Neuerung nicht, er war nicht so zahlreich als sonst; das Publikum, welches sonst stets auch an dem 3ten Concert als einer willkom-

man Zugabe lebhaft Theil genommen, wollte sich dasselbe — und mit Recht — nicht octroyiren lassen.

1843. Aachen. Mozart Sinfonie in *G moll*, Durante *Magnificat*, Händel Samson, Beethoven III. Sinfonie (*eroica*), Vogler Hymne (*Gloria* aus der *Missa solemnis* Nr. 1), von Turnayt Festouvertüre — neu, Cherubini *O fons amoris* und *Inclina Domine*, Reinsiger Psalm — neu. Dirigent Reinsiger aus Dresden.

1844. Köln. Händels Jephta nach der Originalpartitur mit Orgelbegleitung von Fr. Weber in Köln, Mozart Sinfonie in *C* Op. 68, Cherubini 3 Hymnen, Beethoven *Missa solemnis* in *D* — Dirigent H. Dorn, städtischer Capellmeister in Köln.

1845. Düsseldorf. Beethovens Ouvertüre in *C*. Op. 124., Händel Josua, Mozart Ouvertüre zur Zauberflöte, Mozart *Requiem*, Mendelssohn Walpurgisnacht, Beethovens IX. Sinfonie. Dirigent J. Rietz.

1846. Aachen. Mozart Sinfonie in *D*. Nr. 5, Haydn's Schöpfung (Jenny Lind), Beethoven V. Sinfonie, C. M. v. Weber, Ouverture zu Oberon, Cherubini *Iste dies*, Händel Alexanderfest. Dirigent F. Mendelssohn.

1847. Köln. Händels Messias, Onslow Sinfonie — neu, Beethovens VII. Sinfonie, C. M. v. Weber Ouvertüre zum Freischütz, Mendelssohn 114 Psalm, Spontini Ouvertüre und zweiter Akt der Olympia. Dirigenten H. Dorn, Onslow, Spontini.

Das Jahr 1848 unterbrach die niederrheinischen Musikfeste; die Aufführungen zu Köln im J. 1847 schlossen die dritte Periode derselben mit dem neunundzwanzigsten Feste. —

Überblicken wir die Ergebnisse derselben, so ziehen sie uns, sowohl was die Masse der Kräfte und die Anzahl der aufgeführten Werke, als was die Gediegenheit des Strebens und der Leistungen betrifft, als eine der bedeutendsten musikalischen Institute erscheinen.

An Gesangmusik sind aufgeführt worden 60 Werke, darunter 20 grosse Oratorien und zwar von:

Händel sechs Oratorien (Messias 6 Mal vollständig und 1 Mal 18 Nummern, Samson 8, Josua 2, Jephtha 2, Judas 2, Israel 2 M., Deborah, Salomon, Belsazar) und zwei Psalmen (der 100. 2 Mal und der Psalm in *Es* „O preist"). Händel war also auf 21 Festen vertreten.

Joseph Haydn drei Werke (Schöpfung 3 Mal, Jahreszeiten 1 M. ganz und 1 M. 2 Theile derselben — Motette „den Stachel u. s. w.")

W. A. Mozart fünf (*Davidde* 3 M., Requiem, „Gutthaten Gottes mit Preis").

Beethoven fünf (Christus 2 M., *Missa* in *C* und in *D*, theilweise 2 Mal, Meeresstille).

Fr. Schneider fünf (Weltgericht 1 M. ganz, 1 M. zum Theil, die Sündfluth, das verlorne Paradies, 24. Psalm, Vocalmesse).

L. Spohr zwei (die letzten Dinge, Vater unser).

B. Klein zwei (Jephtha, David).

C. M. von Weber vier (Kampf und Sieg 2 M., Hymne, Jubel- und Auferstehungscantate).

F. Ries zwei (Sieg des Glaubens, die Königin von Israel).

Cherubini sechs (*Missa IV* — *Iste Dies* — *Inclina* — *O fons amoris* u. s. w.).

F. Mendelssohn-Bartholdy fünf (Paulus, Walpurgisnacht, Lobgesang, 42. und 114. Psalm).

Ph. Em. Bach (Heilig), Durante (Magnificat), Naumann (Vater unser), Stadler (das befreite Jerusalem), Vogler (2 Sätze aus der Messe Nr. 4), F. L. Kunzen (Halleluja), F. E. Fesca (103. Psalm), F. W. Berner (Friedenscantate), C. W. Wolf (Ostercantate), P. Winter (Merlin der Töne), J. F. Reichardt (Miltons Morgengesang), Reinsiger (Psalm), Spontini (Olympia Akt II.).

An Instrumentalmusik für grosses Orchester kamen zur Aufführung achtzehn verschiedene Sinfonien, im Ganzen fünf und dreissig von:

Beethoven elf (mit Ausnahme von Nr. I.) und zwar Nr. V. (*C moll*) 4 Mal, Nr. III. (*eroica*) Nr. VII. (*A dur*) und Nr. IX. (mit Chören) je 4 Mal, Nr. IV. (*B dur*) 3 M., Nr. II. (*D dur*), Nr. VI. (*pastorale*), Nr. VIII. (*F dur*) 1 M., im Ganzen an 23 Festen.

Mozart vier: Op. 38 in *C* 2 Mal, Nr. I. in *D*, Nr. V. in *D*, Sinfonie in *G moll* — an 5 Festen.

F. Ries vier, in *F dur* 2 M., in *Es dur*, *D dur* und in *C moll* — an 5 Festen.

Onslow eine, Mendelssohn eine (die Sinfonie Cantate).

Ferner drei und dreissigerschiedene Ouverturen, im Ganzen dreissig (Hierbei sind jedoch diejenigen, welche in den Concerten an den je dritten Festtagen aufgeführt wurden, nicht mitgerechnet): von

Gluck Iphigenie in Aulis.

Mozart zwei: Zauberflöte 3 Mal, Don Juan — an 4 Festen.

97653

Digitized by Google

Beethoven vier: Leonore Nr. 1, Leonore Nr. II. 2 M., Op. 124. 2 Mal, Coriolan — an 8 Festen.
Cherubini drei: Ambrosio, Faniska, Medea.
Spontini Olympia.
C. M. von Weber vier: Freischütz 2 M., Oberon 2 M., Euryanthe, Jubelouverture — an 6 Festen.
F. Ries drei: Don Carlos 2 M., Braut von Messina, Festouverture — an 4 Festen.
C. Kreutzer, F. Mendelssohn, von Tarnoyi Festouverturen.
J. Rietz zwei: Festouverture in *A dur*, Hero und Leander.

Unter sämmtlichen Musikfesten waren für den niederrheinischen Musikfest neu componirt und wurden auf demselben zum ersten Male aufgeführt: sechs Oratorien (die Sündfluth von Fr. Schneider, die letzten Dinge von L. Spohr, Jephtha von E. Klein, Sieg des Glaubens und die Könige in Israel von F. Ries, Paulus von F. Mendelssohn Bartholdy) und ein Festlied (von Reisiger). — An Orchesterkompositionen drei Sinfonien (zwei von F. Ries und eine von G. Onslow) und acht Ouverturen (drei von F. Ries, eine v. Mendelssohn, zwei v. J. Rietz, eine von C. Kreutzer und eine von Tarnoyi).

(Fortsetzung folgt.)

Vervollkommnung des Pianofortes durch Sax in Brüssel.

Herr Fétis, Director des Conservatoriums zu Brüssel, giebt in französischen Blättern Nachricht von einer neuen Erfindung des Instrumentenmachers Sax (bekannt durch die von ihm verfertigten und vervollkommneten Blechinstrumente), welche nach seinem Urtheil eine außerordentliche Verbesserung, ja eine Revolution im Pianofortebau herbeiführen wird. In der That hören wir neuerdings aus Brüssel, dass eine technische Commission von der Regierung beauftragt ist, zu prüfen und zu begutachten, ob dem Erfinder nicht blos ein Patent, sondern eine Nationalbelohnung zuzuerkennen sei. Wir beeilen uns, unsern Lesern und den deutschen Pianofabrikanten das Wesentliche der Sache mitzutheilen, in soweit es sich aus den veröffentlichten Angaben und Beschreibungen verdeutlichen lässt.

Parallel mit der Oberfläche eines Resonanzbodens gespannte Saiten, wie z. B. auf der Guitarre, sind nicht im Stande, den Resonanzboden so vollständig in Schwingung zu bringen, als diejenigen, welche, wiewohl bei Instrumenten die verhältnissmässig viel kleiner sind, wie z. B. bei der Violine, mittelst eines mehr oder weniger hohen Stegs einen dieser Höhe des Stegs proportionalen Winkel mit der Fläche des Resonanzbodens bilden. Diese Beobachtung brachte Herrn Sax auf den Gedanken, eine ähnliche Wirkung der Pianofortesaiten durch Erhöhung des Stegs zu erzielen. Der Versuch zeigte ihm, dass die Durchführung desselben Grundsatzes dasselbe Resultat gab: der Klang, wie Resonanz wurden bedeutend stärker.

Es kam nun darauf an, den Druck der über den hohen Steg gespannten Saiten — sie bilden auf dem neuen Instrument einen Winkel von beinahe 30 Grad — auf den Resonanzboden zu neutralisiren, und das Verfahren, durch welches dies geleistet sein soll, ist das Eigenthümliche und hauptsächlich Verdienstliche der neuen Erfindung. Sax verlängert die Saiten und führt sie unter dem Resonanzboden wieder bis zum Stimmstock zurück und zwar über einen untern, umgekehrt gestellten Gegensteg, so dass durchaus in jeder Richtung die Spannungen, folglich auch die Druckverhältnisse der obern und untern Saiten gleich sind. So wirken denn Druck und Gegendruck nicht etwa der aufliegend, die Spannkraft der Saiten afficirt blos die Befestigungspunkte derselben, drückt aber gar nicht mehr auf den Resonanzboden, so dass dieser fernerhin keiner Barren und Balken mehr bedarf und durch nichts gehemmt frei ausschwingen kann.

Nach dem, was Fétis über die Wirkung der neuen Erfindung sagt, ist diese in Bezug auf Stärke und Reinheit und auf das weite Ausmessen der Töne eine erstaunenswerthe. — Wir beschränken uns, in seine Aussprüche Misstrauen zu setzen, wiewohl sie etwas enthusiastisch klingen, einmal weil ihm neue Verfahren allerdings oft theoretisch wohl begründet, allein die Akustik hat soviel Innisches und Spielt an sich aller Theorie, dass wir in Sachen des Instrumentenbauer den entscheidenden Spruch nur der Erfahrung zuerkennen dürfen. Also *nous verrons!*

Aus dem nördlichen Deutschland.

Seit in den grösseren, gelegenen Städten Deutschlands die Handelsbeat-Concerte der eigentlichen Virtuosen immer mehr von jenen Concertunternehmungen, in denen wirklich Musik gemacht wird, zurücktreten, werden obere abgelegenen Provinzen häufiger als sonst von jenen Kunstreisenden (Virtuosen-regen) besucht und in Contribution gesetzt.

Digitized by Google

Sie hatten im verwichenen Winter die Städte Königsberg, Danzig, Elbing das Glück mehrere Virtuosen nach einem, alten Schnitt, in deren Concerten nämlich die Musik eigentlich Nebensache ist, zu hören. Da waren nach neuester die Herren Gebrüder von Kontski, Apollinary der Violinvirtuose, und Don Antonio der „Musikpandet d. Maj. v. Spanien", der sich auf jedem Concertzettel Ritter nennt, seinen spanischen oder portugiesischen Orden sie obliegt, sondern ihn selbst am Schlafrock trägt, und ausserdem ein Musikmeister ist. Beide Herren sind als Virtuosen höchst dankenswerth, schade dass man ihre eminenten Leistungen nicht andern bewundern kann, als indem man gleichzeitig ihre faden und trivialen Compositionen mitanhören muss. Von Don Antonio z. B. mussten wir in einem Concert folgende Tanz-Dichtungen (!) anhören.

1) *Souvenir de Berlin*, Walzer,
2) *Carnaval de Madrid*, Polka
3) *Caprice héroïque*, Gesangswiederhall.
4) Eine sehr gewöhnliche Musik.

Welch ein vortrefflicher Meisterg übrigens der Caballero Don Antonio von seinen Compositionen hat, erhellt daraus, dass er ihm in Danzig am Charfreitage, vor einer Aufführung des Messias (zum Gefälligkeit für den Dirigenten Mendell) einen Walzer „Souvenir de Danzig" von seiner Faktur anfing. Zuverlässige Nachrichten aus London wollen, dass an diesem Tage die Statue Händels in Westminster dreimal die Hände über dem Kopf zusammen geschlagen habe.

Ferner durchzogen die Schwestern Norden einer deutschen Gebiete, indem sie nach Russland durchreisend auch zu Danzig, Elbing, Königsberg und Tilsit mit grossem Beifall hören liessen. Die Clavierspielerin ist nicht gerade bedeutend, dagegen die Geigerin ein Talent vom ersten Range zu nennen, ihr gesunder Ton und kräftiger Bogen, die geistreiche Intonation auf der Violine, natürliche Eleganz ihrer Vortragsweise sprechen hierfür wohlthuend an. Eigene Compositionen spielen die Norden Gottlob nicht, denn sie sind so klein, das Compositionen anderer Leute zu übertreffen. Die Edinburgers traten diesen talentvollen Schwestern 11 Mal öffentlich auf, was deshalb von Concerten wohl kaum in einem Zeitraum von 6 Wochen jemals effectuirt sein dürfte. Endlich erschien auch das, vom logenlosen Musikdirektor Julius Schubert in Hamburg nur circa 42 Jahren erfundene Nagelcembalo des Violinspielers, Hr. Ole Bornemann Bull in Bergen, nicht um wie die Norden weiter nach Russland zu ziehen, sondern mutig und allein (gleich den Kontski's) um aus Ost- und Westpreussen zu benutzen. Wenn es zu einem Concertreisenden gegeben hat, dessen weltumfassender Ruf einzig und allein durch die Journalpoesie fabrizirt wurde, so ist es dieser Herr Ole Bull, und man kann sagen, dass er die Macht des Feuilletons am besten repräsentirt, dass seine Kenntnisse, die in musikalischen Weltstädten jetzt freilich kein Gewicht mehr hat, in dem noch stark mit umwandelnd ganz, um in Provinzialstädten unendlich hier an verlassenen Kunstarten Deutschlands, das Publikum zum Hilfsfinal anzuregen, so dass in Danzig zu seinem ersten Concert im Theater kein Stehplatz zu haben war. In der viel kleineren Nachbarstadt Elbing schien man den Oberlinzen gleich nach seinem ersten Auftreten erkannt zu haben, dass sein zweites und letztes Concert eldort wie leer. Wir Danziger hatten schon heimer einen Fall und es ist möglich, dass wir vor durch die Zusammenkehren und Schaurpfeifereien des Julius Schubert'schen „Glasfiasten" und seine in dieser Art wirklich „unvergleichlichen" Compositionen gegen welche die drei Hrn. v. Kontski nach Meisterwerke sind, bewogen lassen, dem irdischen Kerwinger noch einige Hundert Thaler darzubringen, denn Geld haben wir der noch genug um unsere *patria plaeuna* zu bezahlen. Beiläufig verschwindet Hr. Ole Bull jetzt auch kleine Städte und Marktflecken nicht, hat z. B. in Nürnberg gespielt und wird auch dem Vernehmen nach in Dirschau und Marienwerder concertiren. Uebrigens ist das Jahr 1848 nicht ohne Einfluss auf die politische Stimmung des Hrn. Ole Bull geblieben, und auf seinem Concertzettel fiert man nicht mehr „Ritter des Wunderbaums de Brillanten". Er hat mit der Aristokratie gebrochen, und zu Elbing folgendes drucken lassen, „Man hat in einer vorläufigen Anzeige meines Concerts zu Marienburg am 13. d. M. gewiss in der dunklen Absicht, mich als Hof-Bapellmeister Sr. Maj. des Königs von Schweden und Norwegen bezeichnet. Da ich jedoch weder damals, noch irgend einem Fürsten Hof-Bapellmeister bin noch jemals war, mache ich hiermit zur Berichtigung jener vorläufigen Anzeige, sowie zur Vermeidung etwa in unrer Irrigen Ansicht über meine persönliche Stellung hiedurch öffentlich bekannt. E. den 11. Mai."

N.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Das dreitägige niederrheinische Musikfest ist am 8 und 9 Juni unter Leitung des Capellmeisters F. von Lindpaintner zu Aachen auf eine glänzende Weise gefeiert worden. Wir kommen in unserer nächsten Nummer ausführlicher darauf zurück.

---

* Darmstadt. Die verflossene Tonsaison hat uns 112 Vorstellungen und darunter 44 Opern gebracht. Nun für uns wurden Nabucodonosor von Verdi, der Vampyr von Marschner, und Gudrun von unsrem wackern Hofmusikdirector E. A. Naumann. Der Nabucco wurde mit grosser Pracht, hängenden Gärten, trauernden Juden nach Babylonischer Art in Scene gesetzt, gefiel aber im Allgemeinen nicht. Auch der Vampyr wurde glänzend ausgestattet, hatte aber trotz der guten Aufführung und seiner ganz andern Wirkung damals Schicksal und erhielt keine Wiederholung. Naumanns neuestes Werk wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen und manchmal mit gleichem Erfolge wiederholt. Unsere erste dramatische Sängerin Frau Pfeuffer, ist immer noch im Besitz einer kräftigen Stimme, die geht aber doch körperlich gar zu sehr auseinander, und eine Nonne, Donna Anna und dergl. und bei solchem Umfang eine Sulze auf die Pfeuffer. Freilich wird die ästhetische Einheit hergestellt, wenn Brunning neben ihr auftritt, allein da dieser jetzt nicht bloss erster Heldentenor, sondern auch dilettantenreich ist, so werden wir ihn wohl nicht eine mehr auf der Bühne sehen, wenn denn auch die Verschwinden des andern Grössen, die ihm allein noch das Gleichgewicht halten dürfte, veranlassen dürfte. Frl. Neukindlen ist mit Recht der Liebling des Publikums; ihre meisterhafte Darstellung der Gudrun hat sicht sonst um Erfolg der neuen Oper beigetragen. Roland ist und bleibt der

gewaltigste Tenorist, sein Barytonist dürfte einig in der Gegenwart dastehen. Als Bariton steht ihm Pauqué zur Seite, dessen Gesang in lyrischer Gattung vorzüglich ist. Der Heldentenor Fuss vermag uns Begeisterung auf keine Weise zu ersetzen, sein Gesang ist mehr dem Einfluss der Tagen unterworfen und das Spiel enthält seine schwache Seite. Eurnard hat zweite Tenor, hat eine angenehme Stimme und ist ein strebsamer Sänger.

Der Componist Reinecke und seine Gattin, geborene Wieck, haben in Mainz Concerte gegeben; an dem letzteren wirkte auch die Violoncellistin Lina Christiani mit, (welche demnach nun Kantschuhs glücklich aufbekommen ist.)

Das Gefolge der Jenny Lind in Amerika besteht aus 38 Personen. Begleitung und Geschäftsführer Max Hertzberg, Herr Gumbrich, Director Grenn nebst Frl. Tochter und deren Verlobtem, Musikdirector Benedict nebst Bedienten, einem Orchester von 15 Musikern, den Sängern Salvi und Belletti, einem Cassirer, Secretär, 2 Billetverteilgerern resp. Verkäufern, u. s. w.

In Leipzig hat der Pianist Martin de Fontaine eine interessante musikalische Soirée zu Eingelahnen gegeben und dazu unter dem Trio Op. 70 auch die grosse Sonate von Beethoven Op. 106 in B dur, betitelt „für das Hammerklavier" vorgetragen. Frau Martin, d. h. geborne Fräulein Lindbach, und Stendigl wirkten mit.

H. Berlioz befindet sich in London als Mitglied der Jury zur Beurtheilung der musikalischen Instrumente. Was ist denn von Deutschland, ich wollte sagen von den Zollvereinsstaaten aus, zu diesem Zweck fort?

Zeitgemässe Empfehlung. In Bremen forderte neulich in einem öffentlichen Blatte ein Musikdirector zum zahlreichen Besuch des Concertes der Sängerin Moulini „auch ihrer frommen Gesinnung wegen" auf.

Beim Musikfest in Aachen rief in der Probe der Violoncellist einem Musiker im Parterre unweit ebenfalls musikalischen Nachbar zu: „es ist doch eine famose Arbeit!" — „Ja wohl!" antwortete der Zuhörer dicht hinter ihnen — „ich begreife auch nicht wie die Herren da oben es machten!"

Bei *M. Schloss* in *Köln* ist erschienen:

POLYHYMNIA.

Auswahl

beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt- oder Bariton Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

			Sgr.
Nr. 1	Curn, H.,	Der alte Zecher Op. 50	18
„ 2	—	Abends Op. 51 Nr. 1	10
„ 3	—	Frage und Antwort Op. 52. Nr. 3	9
„ 4.	Fischer, C. L.,	Soldatenliebe	9
„ 5.	—	Du lieber Engel, Du!	5
„ 6	Flechna, N.,	Spinnmannslied. Op. 6.	8
Nr. 7	Hiller, F.,	Die drei Zigeuner Op. 49 Nr. 1	10
„ 8.	—	Das Wirthshaus am Rhein. Op. 49 Nr. 6	7½
„ 9	—	Der Doctor von Barcelonel Op. 49 Nr. 3	12½
„ 10.	Kinkel, J.,	Abschied	5
„ 11.	Knab, E.,	Liebsames Auge	7½
„ 12.	—	Ich hab' im Traum geweinet.	5
„ 13.	—	Och zur Bub mein Herz	10
„ 14.	—	Verlassen!	10
„ 15	Offenbach, J.,	Der deutsche Knabe.	8
„ 16.	—	Bleib bei mir	7½
„ 17	Schlesser, A.,	Der Taubenbauer	7½

Bei **A. Diabelli & Comp.** in Wien erschien:

IMMORTELLEN,

Gesänge für Contra-Alt (oder Bass) mit Pianoforte-Begleitung

componirt von

FRANZ SCHUBERT.

			Sgr.
Nr. 1	Hymne an die Jungfrau		10
„ 2.	Morgenständchen		10
„ 3	Lob des Thronen		10
„ 4	Fischerwalzer		10
„ 5	Das Wandern		7½
„ 6.	Wohin?		10
„ 7	Der Neugierige		7½
„ 8.	Ungeduld		10
„ 9	Jägers Abendlied		7½
„ 10	Der Schmetterling		7½
„ 11	Die Forelle		10
„ 12	Naturgenuss		7½
„ 13	Das Mädchen Blumen		7½
„ 14	Trocken Blumen		7½
„ 15	Morgengruss		7½
„ 16.	Da hat die Ruh		7½
„ 17	Der Wechselschlag		7½
„ 18.	Wiegenlied		5
„ 19	Der blinde Knabe.		10
„ 20	Glaube, Hoffnung und Liebe		10
„ 21	Gesang des Harfners		10
„ 22	Nähe des Geliebten		7½
„ 23.	Mondenlied		10
„ 24	Auf dem Wasser zu singen		10
„ 25.	Der Konig von Thule		7½
„ 27	Erlaussee		10
„ 28.	Der Fischer		7½
„ 29	Am Grabe Anselmo's		7½
„ 30.	Wandrers Nachtlied		7½

Alle in der Musik-Zeitung angekündigten und besprochenen Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Buch-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 51. **Cöln**, den 21. Juni 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Das niederrheinische Musikfest.

II.

Aus der statistischen Übersicht über die Aufführungen auf den neun und zwanzig niederrheinischen Musikfesten, welche unsere letzte Nummer brachte, geht nur Genüge hervor, dass die höhern künstlerischen Zwecke, welche bei der Begründung des Festes vorwalteten, im Ganzen und Grossen niemals aus den Augen gelassen worden sind, wenn auch hie und da, jedoch nur selten, in Einzelnheiten dagegen gesündigt worden ist. Unter allen Werken, welche das obige Verzeichniss giebt, sind vielleicht nur zwei oder drei, deren musikalischer Gehalt zu gering für ein Musikfest war und denen man den Zutritt in einer so hochstehenden Gesellschaft, wie da in der Regel versammelt wurde, hätte versagen sollen. Dahin rechnen wir C. W. Wolf's Dilettantenarie, das *Gloria* aus Vogler's 4. Messe, u. Winter's Macht der Töne.*) Ausserdem begegnen wir nur wünschenswerthen Vertretern der Tonkunst, und unter diesen mit Recht am häufigsten den unsterblichen Heroen derselben. Am öftersten erscheint Beethoven, überhaupt an 26 Festen und an 11 Festen mit zwei verschiedenen Werken, mit ihm Händel an 21 Festen — und wer wollte dagegen sprechen? Händel und Beethoven haben durch ihre Gesang- und Instrumentalchöre, welche auf Massen berechnet sind, und durch die Begeisterung, zu der sie gerade bei guten Ausführungen durch Massen Jedermann und zu jeder Zeit unwiderstehlich hinreissen, ein ewiges Recht auf den Vorzug bei den Musikfesten erworben.

Das wollen wir ihnen drum auch ungeschmälert lassen; trotzdem aber möchten wir davor warnen, durch Annahme dieses Grundsatzes in Bezug auf Händel sich so fest binden zu lassen, dass man es für unbedingt nothwendig hielte, alle Nummern eines Oratoriums vom Anfang bis zu Ende vorzuführen. Auch die Pleni kann abkürzen werden, und das Geschrei über die Verletzung der Einheit, über das Zerreissen eines schönen Ganzen, wie es zu ertönen pflegt, wenn Händel'sche Werke durch Auslassungen verkürzt werden, dieses Geschrei der Historiker ist in der Wirklichkeit sehr selten begründet, denn mit der gepriesenen Einheit der Handlung und der dadurch bedingten Einheit des Charakters sämmtlicher Musikstücke in einem und demselben Oratorium ist es bei Händel ohne nicht weit her. Wenn einige seiner Werke, wie z. B. Samson, allerdings sich der dramatischen Form einer Tragödie nähern, so ist doch bei den meisten andern der innere Zusammenhang so lose, dass man namentlich Arien und Duette willkürlich herausnehmen kann, ohne ihn nur im geringsten zu stören. Gleich der Judas Maccabäus, der so oben in Aachen wieder aufgeführt worden, ist ein schlagendes Beispiel, denn ein und dieselbe Handlung wiederholt sich in diesem Oratorium zwei Mal: Klage, Ermuthigung, Sieg wird der Inhalt des ersten Theils und der ersten sieben Nummern des zweiten. Mit der achten Nummer des zweiten Theils, dem *Largo* in *Cmoll* „Du siehst, ach

*) Fräulein Schätzel, nachherige Frau Decker aus Berlin sang zu Düsseldorf 1853 die allerdings glänzende Sopranpartie in dieser Cantate ganz vortrefflich. Beim Festessen verglich sie dasselbe ein humoristischer Redner mit dem damals regierenden Minister Casimir Perier, denn — „wie dieser die Charte zu haben Frl. Schätzel die „Macht der Töne“ erst in einer Wahlnacht gemacht, so die auch trotz der Versicherungen des regierenden Comités kein Mensch geglaubt haben würde“

unsere Israel" und dem ihm vorhergehenden Recitativ fängt die Sache wieder von vorn an, und Klage, Ermuthigung und Sieg reihen sich wiederum in den folgenden acht Nummern des zweiten Theils und den dritten Theil hindurch aneinander. Die Oekonomie des Ganzen ist dabei so wenig beachtet, dass nicht einmal eine Pause, ein Abschnitt, ein Akt diese beiden Handlungen von einander trennt, sondern wir werden unplötzlich aus dem Jubel in die Trauer versetzt. Ich frage jeden Unbefangenen, ob hier mitten im zweiten Theil an der angegebenen Stelle nicht ein ungeheurer Riss oder Sprung ist, ob ihn die Auslassung einer oder mehrerer Solostücke in irgend einem Handelschen Oratorium je hervorbringen könnte? Wer sieht nicht ein, dass hier und an so vielen Stellen allein auf den musikalischen Zuschnitt, der für Abwechselung der *Dur*- und *Moll*-Tonarten, der Chöre und Einzelgesänge, der Frauen- und Männerstimmen sorgte, Rücksicht genommen, dass an Manchem, was man uns im wesentlichen Bestandtheil eines Kunstwerkes aufbinden will, in nichts anderm seine Veranlassung hat, als in den Conzessionen, die der Componist dem Geschmack seiner Zeit und seinem Publikum machte? Wenn im ersten Theil des Judas eine Sopranstimme (*Largo* und *Andante A dur*) „die goldne Freiheit" besingt, und unmittelbar darauf ein Tenor (*Larghetto E dur*) die „Freiheit, welche das Licht der Sonne verachtet," preist, und dann im Duett, Sopran und Tenor (*Andantino A dur*) „die süsse Freiheit" anrufen, so wird doch wohl kein Vernünftiger behaupten, dass durch den Ausfall des einen oder andern oder selbst zweier von diesen Nummern das Ganze aus seinen Fugen gerissen und das Werk stückweise gegeben werde? — Also, wenn Händel den Musikfreien erhalten werden soll, und das muss er, wie wir oben ausgesprochen haben, so lasse man uns die ungeheure Wirkung seiner Chöre nicht durch die ahmattende Anhörung aller dazwischen geflochtenen Sologesänge erkaufen, sondern treffe unter diesen eine strenge und nur dem nothwendigen Bedürfnisse des Zusammenhanges entsprechende Auswahl. Und dann, selbst vom rein musikalischen Standpunkte aus, was verlieren wir dann an den meisten jener Arien, wenn sie wegblieben? Sie sind in demselben Geschmack geschrieben, gegen den wir heute eifern, im Italiänischen, oder dass die Sache dadurch noch widerlicher wird, dass zu der italiänischen Geschmack vor hundert Jahren ist, der uns entzücken soll. Wo Form und Verzierung, Cadenz und Coloratur abgestanden sind, da kann selbst ein oder das andere schöne melodische Motiv das Musikstück schwerlich darvor retten, von den vorurtheilfreien Zuhörern an der schlimmsten Gottesg der Kunstwerke, zu der Langweiligen, geworfen zu werden.

Von den übrigen Heroen der Tonkunst sind J. Haydn, der ewig frische, ausgenommen, W. A. Mozart an fünfzehn Festen (in Gesang und Instrumentalmusik) repräsentirt worden, Joh. Seb. Bach hingegen gar nicht *).

Der Vorwurf, als hätten die niederrheinischen Musikfeste den Manen der Verstorbenen zu viel gehuldigt und die Lebenden darüber vergessen, ist keineswegs gegründet. C. M. von Weber's († 1826) Cantate „Kampf und Sieg" wurde an zwei Jahren hintereinander (1822 u. 23) gegeben, Beethoven's († 1827) neunte Sinfonie zum ersten Male nach der Aufführung in Wien im J. 1825 zu Aachen, ferner bei Lebzeiten der Componisten Werke von Cherubini († 1842) an vier, von B. Klein († 1841) an zwei, von F. Ries († 1838) an vier, von F. E. Fesca († 1826) und von Spontini († 1851) an einem, von C. Kreutzer († 1831) an vierem, von Mendelssohn († 1847) an sechs Festen, und von gegenwärtig noch lebenden Meistern von Friedrich Schneider in Dessau an sechs, von L. Spohr in Kassel an drei, C. Reissiger in Dresden an einem, von G. Onslow in Paris an einem, von J. Rietz in Leipzig an zwei, von Tausch in Aachen an einem Feste. Ueberhaupt kommen auf 151 aufgeführte Werke (die Wiederholungen mitgerechnet) 59 von Componisten, welche zur Zeit der Aufführung zu den Lebenden gehörten.

Was die Gattung betrifft, so hat man sich bei der Vocalmusik mit Recht an Oratorien und Cantaten, an Passionen und Messen gehalten. Letztere, die Messen, kamen anfangs oft unter dem Namen Hymnen vor und wurden mit deutschem Text gesungen, der häufig zu den Absichten des Componisten erklärt genug passte. Spätrhin wurde die Forderung der wahren Pietät gegen den Tonsetzer über das Vorurtheil, und Mozart's Requiem, Beethoven's und Cherubini's Messen wurden mit dem ursprünglichen la-

*) Und doch erinnern wir uns der Aufführung von J. S. Bachs Himmelfahrtscantate in C-dur mit dem fugirten Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unseres Gottes und seines Christus, weil der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott" — haben aber die Notiz darüber, in welchem Jahre und an welchem Musikfeste es geschehen, nirgends auffinden können. Aus den Akten der Comité's dürfte die Sache leicht aufzuklären sein.

teinischen Text gesungen. Von der Aufführung der Opernmusik hielt man sich frei, und unserer Meinung nach that man wohl daran. Die Gründe für die Ausschliessung dieser Gattung liegen auf der Hand: selbst um der Componisten willen muss man die Theatermusik nicht in das Festmal der Musikfeste bringen, weil man der Aufführung die Hälfte der Bedingungen entzieht, unter welchen sie allein den beabsichtigten Eindruck machen kann, nämlich die Darstellung und Alles was dazu gehört. Und wo sollten die Sänger zu finden seyn, die z. B. in grossen Finalen diesen colossalen Chor beherrschen könnten? Denn ist auch dieser Chor selbst nicht gerignet, Opernchöre vorzutragen, in der Regel singen Gesangvereine, die sich an Oratorienmusik herangebildet haben, Operochöre nicht gut und achtundvierzig bis sechszig fürtige Bühnenchöristen bringen für diese Gattung eine ganz andere Wirkung hervor, als zweihundert Dilettanten. Man hat daher bis jetzt auch nur Ein Mal einen Akt aus einer Oper, den II. von Spontini's Olympia, aufgeführt, und wenn der Versuch beim diesjährigen Fest durch die Aufführung der meisten Nummern von Mozart's Idomeneo wiederholt worden ist, so sind wir dadurch nur um einen Erfahrungsbeweis für den ohne ausgesprochenen Satz reicher geworden.

(Schluss folgt.)

F. Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum im Concerte.

Zu bedeutenden dramatischen Werken auf dem Gebiete des recitirenden Schauspiels ist öfter um der Dichtung ernsten Schmuck zu verleihen und die Perle in Gold zu fassen, eine nicht minder bedeutende Musik geschrieben worden, welche einleitend, verbindend, begleitend der Handlung sich gesellt. Wir erinnern nur an Egmont, Struensee, den Sommernachtstraum und an die Compositionen von Beethoven und Mendelssohn Bartholdy.

Nicht immer sind ohnedem sind ohne die Mittel zur Hand, um solche Werke in der Weise, wie Dichter und Componist dies ursprünglich beabsichtigen, zur Darstellung zu bringen, und hiervon abgesehen darf die Musik immerhin einen selbstständigen Werth in Anspruch nehmen, der ihre Aufführung ohne die dramatische Darstellung rechtfertigt und wünschenswerth erscheinen lässt. Dabei tritt indess sofort ein Mangel zu Tage, denn es fehlt alsdann die Erläuterung der Composition durch lebendige Rede und Handlung, und wenn vielleicht dem Eingeweihten dieses weniger oder gar nicht fühlbar sein mag, so empfindet doch das grössere Publikum die Lücke lebhaft, und der Genuss wird ihm hierdurch verkümmert.

Man sucht nun und findet das Aushilfsmittel, die leitende dramatische Verbindung durch verbindende Deklamation, eigends zu diesem Zwecke geschaffen, zu ersetzen und wiederherzustellen, und der Erfolg hat sich durch die Theilnahme selbst der Musikverständigen unter den Hörern als ein günstiger erwiesen. Der eingeschlagene Weg wird auch an und für sich nicht etwa als ein verfehlter bezeichnet werden dürfen, denn die Composition entwickelt in solchem Falle ihrer Absicht nach nicht einen blossen musikalischen Gedanken, für welchen die Uebertragung in Worte mindestens unnöthig oder gewagt, vielleicht sogar störend wäre, sie versinnbildlichet vielmehr in der Sprache der Töne bestimmt gegebene und ausgesprochene Gefühle, Situationen oder Handlungen, und es muss deshalb hier der musikalische Inhalt ohne Schwierigkeit deutlich in Worte zu fassen sein.

Wenn aber der Tonsetzer, welcher die dramatische Darstellung im Auge hat und seine Aufgabe begreift, dem Schauspiel die begleitende Musik unterordnen muss, so kehrt sich das Verhältniss um, sobald die Musik ohne dramatische Handlung mit verbindender Deklamation zur Aufführung gelangen soll, denn hier werden die Töne zur Hauptsache, ihnen müssen nunmehr die begleitenden Worte sich unterordnen. Die künstlerische Aufgabe des zweiten Dichters dürfte sich demnach dahin bestimmen lassen, dass er sich darauf beschränke, die Intentionen des Componisten ohne Fülle von Worten zur möglichst reinen und klaren Anschauung zu bringen, aus den verschiedenen Musikstücken mit einfachen Mitteln ein harmonisch abgerundetes Ganze zu reproduciren, oder mit andern Worten die ihm dargebotenen Blumen in einen Strauss zu vereinigen, in welchem jede nach Gestalt und Farbe an ihrem Platze steht.

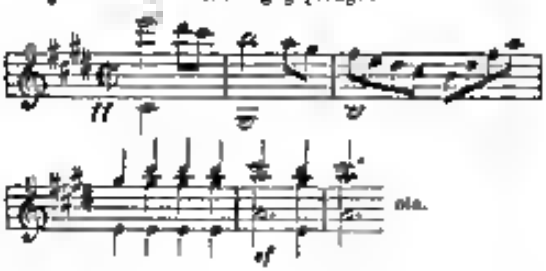
Den Versuch dieser Aufgabe für die Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn, diese reizende jugendfrische Schöpfung des zu früh geschiedenen Meisters, hielt ohne Zweifel ein allgemeiner Interesse dar, sowohl in Hinsicht auf den Werth des Werkes als auf die Schwierigkeit einer würdigen Bühnenaufführung desselben. Jeder Versuch, zu dieser Lösung beizutragen, muss daher willkommen sein und schon als Anregung zu anderweitigen Bearbeitungen wird die folgende Darstellung einen

solchen Versuchen auch in weiteren musikalischen Kreisen auf Beachtung und Theilnahme rechnen dürfen.

Der Ouvertüre geht folgender Prolog voraus:

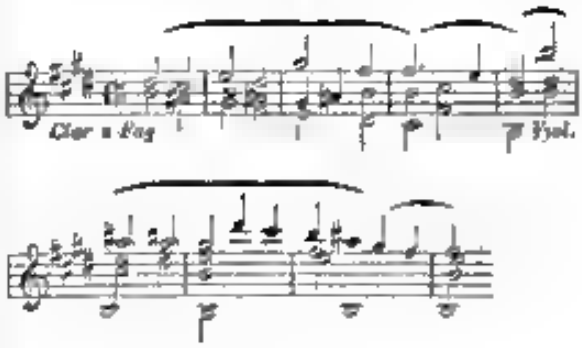
„In zauberhafter stiller Maiennacht,
Gelehnt am Stamm der tausendjähr'gen Eiche,
Vom Mondenstrahl umflossen — träumt der Dichter
Die Eiche breitet in der Lüfte Reich
Die vielverschlung'nen moosumgrünten Aeste.
Sie strebt zum Himmel mit der Blätterkrone,
Darin des Windes Stimme flüsternd spielt,
Und hält den Bach der Erde fest umschlungen
Mit ihrer Wurzeln knorrigem Geflecht.
Der Dichter träumt in erster Maiennacht,
Und was die Erd' und was die Luft bewegt,
Rauscht an sein Ohr aus tausendjähr'gen Zweigen
In süßem Liede, das vom Himmel klimmt. —
Und es erklinget die lieblichste Weise
Fern durch den Wald
Näher zittert sie bald,
Lauscht, lauscht

Wie nun die Klänge leben und lachen,
Neigen ihr Haupt die Blumen im Wald,
Tönen sich auf zieheid
Alle die Kelche, die Glocken!
Käfer und Eidbwu n schwirrt in den Zweigen,
Und aus der Blumen offenem Thor
Gaukeln die Elfen davor,
Schweben im nächtlichen Reigen
Silberne Lieder:
Brennt der Mond, feuchtschimmernden Glanz,
Und es verschlingt der Reigen sich dichter,
Blinkende Halme bringt nicht der Tanz
Zögernd entweichet die Nacht;
Rosiger Schein in der Ferne
Leuchtend erwacht,
Elfen und Sterne
Schliessen die Augelein zu,
Gehen zur Ruh' —
Den Forst durchfährt des Morgens Hauch,
Da wird es laut in Baum und Strauch,
Durch die bewegten Laubgewölbe
Ertönet ein fröhlich Jagdgeprängen:

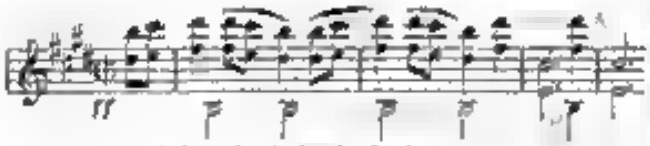


Hoch tummelt sich die Rosenschar,
Erwartungsfroh, der Sorge bar,
Und Hufe dröhnen, Stimmen schallen,
Und Locken flattern, Federn wallen
Vorauf dem lustbelahten Trott
Ziehn stolze Frauen hoch zu Roß
Und Schaum umfliegt des Zaumes Zügel,
Es stampft der Rosse Fuß den Kiesel
Vom Thau und Donnert klirrt rasselnd
Um Laub im ersten Sonnenstrahl,
Der Wald umschliesst die bunte Menge:
Verschwunden ist das Jagdgeprange. — —.

Ein Wanderer schreitet durch die grünen Hallen
Und folgt den abgelegnen Waldesstegen,
Wo ehrverlockend ihm auf allen Zweigen
Entgegen tönt das Lied der Nachtigallen
Er fragt sich sinnend, ob die alte Erde
Von Jugendkraft unplötzlich ist durchdrungen;
Er fragt sich träumend, ob durch's All erklingen
Ein nie allmächtig schöpferisches Werden
Und wie sie wechselnd Liebesworte tauschen,
Versteht des Wanderers Hirn der Vögel Zungen,
Und es versteht des Barbes Huldigungen,
Dem huldverwöhnt die Blumengeister lauschen
Und er ergründet noch und forschet weiter,
Ob sich umwebt ein Zauber seinen Sinnen?
Der Zauber naht im Herzen ihm stillinnen
Wohin er sieht, die Liebe ist sein Begleiter!

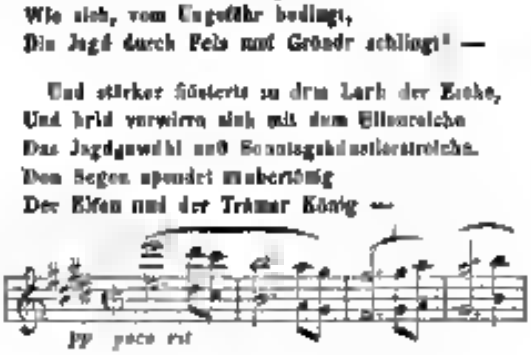


Hurch! seltsam Töne treffen das Ohr,
Und Staub von ferne wirbelt empor,
Schällmei'n erklingen wie Bärenjaus
Dudeln regt sich's wie Hummenschaus
Nun wälzt sich näher der Kudel zur Stell
Bemüht drum zu Tag manch rarer Gesell
Weil gilt's wackere Handwerkleut
Beschlossen, der Kunst zu dulden dient,
Drum ziehn sie mit Sack und Pack nunmehr
Im Schweiße des Angesichts daher,
Im Wald zu probieren angestellt,
Wo Keiner zu leicht sie sieht und hört,
Die Künstler haben's nicht Mühe noch Last,
Arbeiten redlich und ohne Rast.



Dazwischen durch die Laubgehänge
Ertönen volle Hörnerklänge
Wie sich, vom Ungefähr bedingt,
Die Jagd durch Fels und Gründe schlingt" —

Und stärker flüsterts zu dem Lauf der Ecke,
Und bald verwirrt sich mit dem Ellenreiche
Das Jagdgewühl und Sonntagshäuslerstreiche.
Den Segen spendet wunderlüstig
Der Elfen und der Träumer König —



Und wieder erklingt die liebliche Weise
Lose, leise!"

Unmittelbar an diesen Worte schliesst sich die Ouvertüre, deren einzelne Motive in der Reihenfolge der Composition zu entwickeln und zu deuten in dem Prologe versucht sind.

Die Ouvertüre ist zu Ende. Aus dem Rahmen des Traumes treten allgemach in festerem Umriss die verschwimmenden Gestalten hervor. Oberons und Titanias Streit um den indischen Edelknaben wird erzählt. Beide weilen, ohne einander zu begegnen, in einem Wald unfern der Stadt Athen, wo Theseus seine Hochzeitsfeier mit der Amazonen Königin Hyppolyta vorbereitet. Puck schwärmt umher; Schilderung seines Treibens nach Shakspeare Akt II. Scene I.

„Um Elfenreiben wogt zur Blumenpforte,
Und Puck irrt rastlos gnadenlos allen Orten"

Nr. 1. Scherzo — Titania zieht mit ihren Elfen zum Mondschein spiele. Nr. 2. Elfenmarsch.

Der Rasenplatz ist erreicht, die Königin ertheilt den Getreuen ihre Befehle:

„Kommt, einer Ringeltanz und Feenreigen u. s. w. (Melodram.)
„Nun aber Dienste denn, und lasst mich ruhen."

Nr. 3. Elfenlied mit Chor. Titania ist entschlummert. — Ein verirrtes Paar naht dem Orte: Hermia und Lysander, die der Strenge des Vaters entflohen sind. Hermias Kraft ist ermattet, nun kurzem Schlaf emporschreckend vermisst sie den Geliebten, und ihr Schmerz bricht in die Worte aus:

„Lysander! wie, Lysander! bist du fort!
— — — — — —
Nicht muss ich ohne meinen Tod ertragen."
(Shakspeare am Schluss der 3. Akts)

Nr. 5. *Allegro appassionato* und ohne Unterbrechung sich unerschliessend: *Allegro molto comodo*, zu dessen Illustrirung während der ersten (etwa 30) pp. zu haltenden Takte folgende Worte gesprochen werden:

„Nun ist in dem grünen Wald alles
Bereitet zu dem grossen Kompagnie,
Die Handwerker wollen zum Hochzeitsfeste
Des Königs Theseus spielen ein Stück
Es führt ein Herr Squenz der Zimmermann,
Ihm folgt Herr Zettel der Weber dann!
Mit Herrn Schlucker dem Schneider vereint
Geht der Edigedicker Herr Flint,
Herr Blasebalg der Schmied zu Schnauz marschirt,
Jedem er gar allem parasirt,
Den Zug beschliesst Herr Schnock der Schreiner,
Sein Kopf ist schwach zum Lernen wie keiner!"

Inzwischen sind durch Pucks Zauberkraut Alle eingeschläfert. Nr. 7. *Andante tranquillo.*

Titanias Augen hält der Zauber noch im Wachen noch befangen, sie nimmt jetzt keinen Anstand, auf Oberons wiederholtes Verlangen, ihren Edelknaben, den Gegenstand des Streites, ihm zu überlassen. Das Elfenkönigspaar ist versöhnt und beschliesst das Hochzeitsfest des Theseus mit zu begehen, und sein Heil zu segnen. Die Stadt Athen durchwogt nun diesem Anlass jubelvolle Festlichkeit:

„Verwiesen ist der Gram zu Leichenzügen,
Der bleiche Gast gesellt nicht reichem Pompe!"

Nr. 9. Hochzeitsmarsch. Auch die Handwerker erscheinen zu der Feier, sie stellen ihr Trauerspiel dar und tanzen den Bergamasker Tanz.

Nr. 11. *Allegro di molto.* — Ein Tanz von Rüpeln:

„Und um die Freude voller Masse zu geben,
Noch einmal brausst im Reigen regen Leben. —"

Nr. 12. *Allegro vivace.* — Während der 8 Schlusstakte des Hochzeitsmarsches wird gesprochen:

„Der Tanz, die Lust verrauschet auf dem Feste,
Von denen sieht die Gäste,
Matt flimmert noch der Kerzen Strahl
Im öden Saal
Da klinget leise
Die Elfenweise:"

Hier tritt in der Musik das frühere Elfenmotiv ein.

Puck ist den Uebrigen vorangeeilt, um seiner Pflicht gemäss das Haus zu säubern. Er sprichtnun (Shakspeare Akt V.) „Jetzt heulet der Wolf den Mond" u. s. w. bis zur Stelle „Keine Maus störe dies geweihte Haus!" Dann sind ihm in unmittelbarer Folge auch Oberons und Titanias Worte, „Bei den Feuern matten Flimmern" und: „Wirbelt mir mit zarter Kunst" zugetheilt, welche im Finale der Elfenchor wiederholt. Hierauf melodramatisch:

„Um Segen aber zauberkräftig
Spricht Oberon der Elfenkönig
Elfen, sprengt durch ganze Bem n > w
his
Und dein Herr sein Gärtchengemach!"

Daran reihet sich der kurz verhallende Elfenchor:

„Nun geht
Fort im Sprung!
Trifft ihn in der Dämmerung!

Statt der Abschiedsrede Puks aber folgen, zu den Schlussformalen gesprochen, die Worte

Der Dichter erwacht,
Er starrt in die Nacht —
Versunken die Bilder des Traumes!
Und der Mond erbleicht,
Und ein Windstoss streicht
Durch die zitternden Aeste des Baumes!"

Er fehlen bei der vorwiegenden Anordnung von der Musik nur diejenigen Stücke, welche mit dramatischen Elementen durgemischt verwebt sind, denn durch diese begleitende Dramatisation ohne die erzählende Darstellung ein richtiges Verständniss, mindestens eine reine Wirkung nicht füglich sich erwarten liess. Diese sind die Nummern 4, 6, 8, 18 Von den Einzelnheiten des *Shakspeare*'schen Gedichts dagegen fehlen alle diejenigen Momente, welche mit der Musik nicht in näherem Zusammenhange stehen, welche mithin, wenn man die höchst complicirte Verwicklung des Schauspiels erwägt, den Hörer lediglich verwirrt halten würden, ohne ihm irgend einen Aufschluss zu eröffnen. Dahin gehört beispielsweise das ganze Verhältniss zwischen Demetrius und Helena, — so sich es wie in seiner Einwirkung auf Lysander und Hermia. Auch diese letztere gehen eben nur dem Arge voraus. Beibehalten von *Shakspeare's* Texte wurde zuviel oder die veränderten Interessen des verändertes Vorwurfs zu lassen, und zwar entweder wörtlich oder mit geringen Abweichungen.

Die wesentlichste innere Verschiedenheit zwischen dem Schauspiel und der neuen Dichtung zeigt sich darin, dass dort die Hochzeitsfeier des Theseus den Kern bildet, um welchen sich Alles Andere, auch das Treiben der Elfen krystallisirt, während hier die Elfenwelt entschieden in den Vordergrund gerückt ist, indem sie den Hof des Theseus, die Liebesirrungen, die Handwerkskaste dominirt, als das Alpha und Omega der Composition. Einfacher und deshalb dem Zuhörer klarer wird die Schilderung auch noch dadurch, dass die Unbeständigkeit nur einmal sich verändert, denn während die Ereignisse der ersten grösseren Hälfte im Walde sich begeben, geht der Schluss zu Athen im Hochzeitssaale vor.

Als Rahmen umschliesst alle Bilder und Gestalten, dem *Shakspeare*'schen Titel entsprechend, der Traum des Dichters. Motivirt und introducirt wird derselbe durch die Einflüsse des Mondlichts und des Druidenhaines in der Walpurgis-Nacht, zum Abschlusse gelangt er durch den in den letzten Worten ausgesprochenen Erwachen. Den Windstoss, welcher durch die Aeste des Baumes führt, versinnlicht lebhaft die erst anschwellende, dann verhallende Schlussformel.

Das Gedicht ist von Gleichen Freiherrn von Vloche, und wird bei Regensberg in Münster im Druck erscheinen. Herr Professor O. L. C. Wolff in Jena welcher vor Kurzem dasselbe Thema behandelt, und sein Werk unter dem Titel: „Ein Sommernachtstraum. Verbindendes Gedicht zu F. Mendelssohn's Compositions gleichen Namens" veröffentlicht hat, ist von andern Principien ausgegangen, und deshalb auch zu andern Resultaten gelangt. Im Hinblick auf das *Shakspeare*'sche Schauspiel darf seiner Arbeit jedenfalls der Vorzug grösserer Vollständigkeit und überhaupt der grösseren Ausführlichkeit in Anspruch nehmen. Unter Anderm fehlt bei ihm einzig und allein das Musikstück Nr. 8, welches einzuzuhringen auch er nicht vermocht hat. Ob auf der andern Seite die Wolff'sche Darstellung, welche in 8 den Dialog zwischen Oberon und Titania zu Nr. 8 der Mendelssohn'schen Composition aufzunehmen genöthigt gewesen ist, die oben berührten Klippen ebenso hätten vermeiden können, muss der Erfolg einer Aufführung ergeben.

Mit dem Vierkr'schen Gedichte ist die Sommernachtsmusik durch unseren trefflichen, um die Pflege ernster Musik in hiesiger Stadt hochverdienten Director C. Müller in dem Vereinsconcerte vom 24 Mai d. J. zur Aufführung gebracht und diese durch den allgemeinen Beifall der Ausführenden und Hörender belohnt worden.

Münster den 6. Juni 1851. v—n

Berliner Briefe.

[Das Friedrichsdenkmal — Meyerbeer's und Berna Compositionen — Joh. Wagner.]

Den 12. Juni

Ein Werk, wie das grossartige Friedrichs-Denkmal, obschon dergleichen Kunst ungehörig, die innerhalb der Reihe der Kreise der Musik fast diametral entgegengesetzt ist, greift doch auch wieder so mächtig in alle andern Kreise ein, dass die Freude und der Gewinn daran ihnen allen fast gleichmässig zu

gehört. Das höchste Ziel aller Künste ist nur einen: die Schönheit im inhaltig individuellen darzustellen, und wenn auch die eine Kunst die eine Seite dieses Zieles, eine andere Kunst eine andere Seite leichter zu erreichen im Stande und willig, wenn auch die Mittel der Darstellung verschiedene sind, das Ziel selbst muss jede unverrückt im Auge behalten. Weil die Musik nicht in ein Chaos gestaltloser Nebel, die Plastik nicht in jede Formunbestimmtheit verliert, darum muss eine Kunst von der andern lernen, darum muss jedes grossartige Werk, das in der einen Kunst durch den Genius geboren wird, der Schwesterkunst eine mächtige Anregung zur Erringung des höchsten und letzten Zieles sein. Wenn eine Feier des Mannes, dem die Welt eine ihrer vollendetsten Bildwerke verdankt, die Musen der Tonkunst begeisterte Klänge ertönen liess, so liegt dem, unser der unsern Bedeutung, eine tiefe innere Grundlage, denn eben, weil alle Künste in lebendiger Wechselwirkung sich heben, so feiert eine jede den Triumph, den irgend eine von ihnen erringt. Und doch — haben wir, die wir der Musik unser Herzblut verschrieben haben, ein Recht zu feiern? Verzeiht euch die ihr irgend weithen Sinn für das Reine, Edle habt, in die ruhigen, klare, harmonische Schönheit, die aus dem mannigfaltigen und oftmals tiefsinnigen Leben, das der Künstler in starren Erz zu senken wusste, mild hervorleuchtet — und dann, wenn eure Seele davon voll ist, wenn ihr euch mit dem Ideal der höchsten Schönheit entzündet und geläutert habt, dann treint auf den musikalischen Markt und vergleicht! Tritt nicht Schamröthe in eure Wangen? Kommt ihr euch diesem Eindruck die wüsten, wilden, vorwuchernden, verzerrten und verzärtelten Gestalten, die uns die heutige Welt der Töne meist bietet, noch Kunst nennen? Wenn kommt der Messias, der uns auf neue Weise das alte Lied wird singen, das einst in Mozarts Brust tönte? Wenn kommt er, der mit mächtiger Hand frevelndes Thun zerstörte und dem redlich Strebenden hilfreiche Hand bieten wird? — Wir haben dem Manne, der uns von Neuem zeigte, was wahre Kunst ist, gesungen, so gut wie wir vermochten, mit allem Aufwand moderner Technik, mit all dem reichen Spiel instrumentaler Colorite haben wir ihm zugejauchzt; aber die Zeichnung verrieth es, wie fern wir den höchsten Zielen stehen — indess, wir können von den Heutigen nicht mehr verlangen, als sie überhaupt leisten können, und redlich Strebende verdienen die wärmste Anerkennung. Diese sei denn auch den Meistern der Tonkunst, die auserwählt waren, dem grösseren Meister mit ihren besten Weisen einen freudigen Gruss zuzurufen, aus vollem Herzen gebracht. Sowohl Meyerbeer als Dorn haben Werke geliefert, die ihnen selbst und der heiligen Musik alle Ehre machen. Wenn in der Meyerbeerschen, von Kupisch (der auch den Text der Dornschen Cantate gemacht hat) gedichteten Ode strengere Einheit und festerer Charakter herrscht, so fesselt Dorn's Cantate durch glückliche Auffassung des Textes, durch lebendige Abwechslung, durch bunteres Colorit und populäre Darstellung. Sie ist, musikalisch betrachtet, nicht aus einem Guss, schliesst sich aber der Dichtung in den feinsten Nuancen an und beschäftigt den Zuhörer in jedem Augenblick. Dorn hat damit einen neuen Beweis seiner ausserordentlichen Gewandheit gegeben. Der Erfolg beider Compositionen war ein ausserordentlich günstiger, was um so mehr sagen will, da wohl selten eine so auserwählte Versammlung zu Gericht gesessen hat. Beide werden, wie wir hören, nächstens im Druck erscheinen, mögen recht viele Gesangvereine zu ihrer Ausführung schreiten, sie werden sich dadurch einen Genuss und dem grössten Künstler der Gegenwart eine würdige Feier bereiten.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Wir haben viele Doctoren der Musik, z. B. Fr. Schneider, L. Spohr, F. Liszt, G. Meyerbeer, aber alle sind von den Universitäten honoris causa ernannt, und wir wüssten nicht, dass an einer deutschen Universität Jemand zum Doctor der Musik förmlich promovirt worden sei. Es ist sogar die Frage, ob die statutarische Facultätsverfassung — meinen F. A. Wolf „den alte Münchener" nennte — eine reinke Promotion überhaupt gestattet. Dagegen lesen wir in englischen Blättern, dass in Dublin eine förmliche Promotion des Herrn B. P. Stewart, Organisten an der Kathedrale daselbst, zum Doctor der Musik stattgefunden hat. Statt einer Dissertation war dem Aspiranten die Aufgabe gestellt, den 107 Psalm für mehrstimmigen Chor und Orchester in Musik zu setzen. Er hatte ein glänzend gelöst und bei der Feierlichkeit in der Universitäts-Aula, wo ihn der Rector die summos in arte musica honores verlieh, wurde er mit dem Doctor-Mantel und Hut bekleidet und dirigirte im Costüm die Aufführung seiner Composition. Chor und Orchester war an 300 Personen stark, und da im Chor eine Menge Damen mitwirkten, so konnte man das schöne Geschlecht auch unter der Zuhörerschaft nicht ausweisen. So war dies wohl die erste Doctorpromotion, bei welcher auch Damen nicht blos zugegen waren, sondern sogar eine Rolle spielten. Dass auch der Doctorschmaus nicht vergessen wurde, versteht sich in England von selbst.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

RHEINISCHEN MUSIK-ZEITUNG

freundlichst gebeten, das II Semester dieses Jahrganges bei den betreffenden Buch- und Musikalienhandlungen recht bald zu bestellen. Ganz besonders wollen diejenigen, welche diese Zeitung **durch die Post beziehen**, die Bestellungen umgehend erneuern.

Der Verleger M. Schloss in Cöln.

Neue Verlagswerke

der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalien-Handlung (J. Guttentag) in Berlin.

	Thlr.	Sgr.
Brahen Hoffmann, Das Testament für eine tiefe Stimme. Op. 20	—	15
Kalink, A. jun., Andante p. Pft. op. 1	—	12½
Schaffer, A., Victoria-Polonaise — Suite-Galopp f. Pfte. à	—	5
— — Rhulsberger Schützenmarsch f. Pfte.	—	5
— — Quadrille aus junger Zauber al ter Flander f. Pfte.	—	7½
— — Pauny-Mazurka. — Schottisch f. Pfte. à	—	5
— — Zauber-Polka f. Pfte.	—	5
— — Turpischuru Tanz-Album f. 1851. Subscriptions-Preis	—	15
Tiuhaus, O., 14 kleine Lieder f. eine Singst. op. 29. 5 Hefte	6	—
— — 4 2stimmige Lieder op. 30	—	15
— — 5 Lieder f. eine tiefe Stimme, op. 31	—	17½
— — Lied mit Violoncello u. Pfte.	—	10
Wagner, E. D., Der erfahrene Clavier-Lehrer op. 22. 2 Hefte à	—	20
Wiehmann, H., 6 Canzonetti italiano op. 14	—	60
Willmann, R., op. 5. Smaragda-Walzer f. Pfte.	—	15

Neue sehr empfehlungswerthe Tänze f. Pianoforte, komp. vom K. K. Hofball-Director **Joh. Gung'l:** Wethurkarquadrille, Caidquadrille, Strauenquadrille, Catharinaquadrille, Pesterhof-Festquadrille à 10 Sgr., Frühlingszauberwalzer, Nowalteder-walzer, Alunudurwalzer, Adelwalzer à 15 Sgr., Strauenpolka, Sommerlustpolka, Powlawupolka, Zigeunerpolka à 7½ Sgr., Mazurka Op. 57, Mazur in C, La Capricieuse Mazur à 5 Sgr., Nebelmarsch, und Lombardenmarsch v. Verdi, Vermählungs-Festmarsch, Fahnenruf à 5 Sgr., Polka-Mazur Winterlust 7½ Sgr., Champagnerkorkenfigalopp, Eisenbahngalopp, à 7½ Sgr. Alle f. Orch. à ½ bis 1½ Thlr.

Neues Tanz-Album für 1851 f. Pianof., enth. 8 neue mit grossem Beifall öffentlich aufgeführte Tänze: Polonaise aus Meyerbeers Feldlager in Schlesien v. Conradi, Rosenlied Radetzky v. Plinda, Frühlingszauberwalzer v. Joh. Gung'l, Ellenrutgangalopp v. Th. Kullak, Catharina-Quadrille v. Joh. Gung'l, Souvenirpolka v. Grazlani, Rosafeepolka v. Pandolfo, Carnevalsmazur v. Stefani. (Ladenpr. 1 Thlr.) Subscriptionspreis nur 15 Sgr.

Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Bei **M. Schloss** in Cöln erschien:

Ferdinand Hiller.

Drei Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte

Op. 42. Preis 25 Sgr.

Hieraus einzeln: Das Wirthshaus am Rhein (im Vinschlüssel) für Alt oder Bariton . . 7½ Sgr.
Der Doctor von Buracastul . . . . . 10½ Sgr.

Zu haben sind in meinem Verlage erschienen und durch alle Musikalien-Handlungen zu beziehen:

	Thlr.	Sgr.
Bott, J. J., (kurf. Hess. Hof-Concertmeister) Romanze f. Viol. u. Pft. Op. 13	—	20
Cramer, J. B., Praktische Pianoforte-Schule. Nach dem neuesten engl. schon Originale verbesserte und vermehrte Ausgabe	1	—
Czerny, C., 24 Morceaux mélodieux. Op. 804. Nro. 7. Delphine	—	7½
„ 9. Octave	—	7½
„ 10. Irene	—	7½
— Grande Collection de nouvelles Etudes de perfection dans l'ordre progressif. Op. 807. Liv. 4	—	20
Eschmann, J. C., Fantaisestücke für Violoncell in F (od. Violoncell) und Pianof. Op. 3. Heft 1	—	25
— Op. 3. Heft 2	1	—
Häser, C., Stündchen — Da drüben zwei Lieder f. eine Singst. mit Begl. d. Pfte. Op. 7	—	5
— Frühlingsrose — Im Garten hinein, 2 Lieder f. Sop. od. Tenor mit Pfte. aus Op. 6 (Liederdruck Nr. 7.) Neue Ausgabe	—	7½
— Frühlingsrose — Gute Nacht, 2 Lieder für Alt oder Bariton m. Pfte. Neue Ausgabe (Liederdruck Nr. 8)	—	5
Schneidler, C. A., Brillante Variationen über ein Thema aus dem Singspiel „Das Fest der Handwerker", f. Pfte. Op. 12	—	15
Weber, H., Der Skager, Ballade von Göthe, für eine Singst. mit Pfte.	—	12½

Cassel, 1. Juni 1851.

G. LUCKHARDT, Buchhandlung.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 52. **Cöln,** den 28. Juni 1851. **I. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jeden Sonntag wenigstens ein ganzer Bogen. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete werden unter der Adresse des Redacteurs L. Bischoff in Cöln erbeten.

Das niederrheinische Musikfest.

III.

Nach dem, was über das niederrheinische Musikfest überhaupt in den beiden vorigen Nummern gesagt ist, wird es wohl Niemand befremden, wenn wir uns für Wiederherstellung desselben und dortgewohnte jährliche Feier aussprechen. Wir haben die Unterbrechung der Feste, die schon ebenso wie der Anfang vom Ende, stets für eine beklagenswerthe Sache, für ein Unglück in Bezug auf die musikalische Entwickelung am Niederrhein gehalten, und waren mit allen Freunden der wahren Kunst darüber einig, dass Musikgesangfeste uns für den Verlust jener durchaus nicht entschädigen können. Es erfüllte uns daher die Ankündigung der Wiedereröffnung des Musikfestes durch die Stadt Aachen mit freudiger Hoffnung, und die grosse Theilnahme, die überaus zahlreiche Zuhörerschaft auf der einen, und die trefflichen technische Ausführung auf der andern Seite haben uns in der Ueberzeugung bestärkt, dass die Musikfeste sich keineswegs überlebt haben, sondern dass sie in den bedeutend vorhandenen und während der letzten Jahre außerordentlich vermehrten und fortgebildeten musikalischen Kräften der Provinz eine Lebensfähigkeit und Gesundheitsfülle besitzen, welche trotz der schwülen Luft politischer Zustände und der Blasirtheit der sogenannten gebildeten Welt für alles schon Dagewesene sie zweifelsohne immer halten werden, wenn sie nicht durch Egoismus oder gleichgültige Fahrlässigkeit entweder absichtlich oder aus Scheu vor der Mühen ihrer Pflege unterdrückt und verkümmert werden. Es ist allerdings wahr und eben eine Folge der fortgeschrittenen musikalischen Bildung, dass jede der zum Musikfeste verbundenen drei Hauptstädte jetzt für sich allein mit ihren eigenen Kräften grosse Musikaufführungen zur Stunde bringen kann, und wir haben in diesen Blättern oft genug Gelegenheit gehabt, rühmlichst anzuerkennen, was namentlich Köln und Dusseldorf in dieser Hinsicht gegenwärtig leisten. Allein es ist doch eine ganz andere Sache um ein Musikfest, als um ein Concert. Erstens ist der Chor, wenn auch in neuester Zeit jede der genannten Städte allein einen an Zahl genügenden zu stellen vermag, doch immer durch auswärtige Stimmen, und zwar in der Regel durch recht tüchtige, verstärkt. Die Hauptsache aber ist, dass er die auszuführenden Musikstücke weit länger und weit sorgfältiger einübt, wenn es einem Musikfeste gilt, als wenn nur von einem Concerte die Rede ist, und es ist ein gewaltiger Unterschied, ob ein Stück drei Monate oder acht Tage lang studirt wird. Zweitens ist das Orchester nur bei Musikfesten so stark und tüchtig herzustellen, dass es dem Chore die Wage hält. Dies gilt besonders von den Saiteninstrumenten, die fast bei allen kleinern Concertaufführungen von dem Blech übertönt werden und gewöhnlich auch zu der Zahl der Sänger nicht in richtigem Verhältniss stehen. Gerade sie aber, die Violinen, Bratschen und Bässe sind es, die der Aufführung von Oratorien die wahre klassische Kraft und Farbe geben, nicht die Posaunen und Hörner. Drittens ist der Vortrag der Solisten von ausgezeichneten Künstlern doch wahrlich auch etwas werth und in der Regel ebenfalls nur auf Musikfesten zu erreichen. Und wer wollte endlich leugnen, dass bei jenen grossen Vereinigungen ein gewisses begeisterndes Etwas, wir wollen es den festlichen Geist nennen, nicht von ganz besonderer Wirkung auf die Leistungen sei? Dieser

Grial erzeugt sich (selbst wenn die Festordner nichts dafür thun, wie man dies denn wohl erlebt) durch das Zusammenwirken und Zusammenleben einer so grossen Anzahl von Künstlern und Musikfreunden von selbst. Wer öftern Musikfesten beigewohnt hat, wird jedesmal einen gewaltigen Unterschied zwischen den ersten Proben und der letzten gefunden haben. In den ersten ist noch manches unrehn und fremdartig, man begegnet sich erst und horcht eifrig auf die Worte und Töne des andern. In den letzten hingegen ist Alles mit einander bekannt, Ein Herz und Eine Seele, folglich denn auch Ein Strich und Ein Ton, Jeder freuet sich des andern in wechselseitiger Achtung und Jeden hebt das Bewusstsein, bei einer ächten Kunstleistung mitzuwirken, zu einer genialgreifen künstlerischen Ruhe empor. Dass die Persönlichkeit des Dirigenten viel dazu beitragt, diesen freidlichen Geist zu wecken und zu nähren, ist nicht in Abrede zu stellen.

Zu alle diesem hat die diesjährige Feier des Musikfestes in Aachen wiederum die erfreulichsten Beweise geliefert. Sie fand wie gewöhnlich an den beiden Pfingsttagen, d. 8. und 9. Juni, statt unter Leitung des Herrn Peter von Lindpaintner, Hofcapellmeister in Stuttgart, welchem schon vor drei Jahren, als dem Fest durch die Zelinmeisterde ins Stocken gerieth, die Direction angetragen worden war.

Der Chor zählte 302 Stimmen, nämlich 88 Sopranen (darunter 25 auswärtige), 80 Altistinnen (darunter 6 Knaben und 10 auswärtige), 104 Tenore (27 auswärtige) und 120 Bässe (35 auswärtige), so dass die Stadt Aachen allein einen Chor von 266 Stimmen gestellt hatte. Das Orchester bestand aus 136 Instrumentalisten (darunter 54 aus Aachen), und zwar 32 Violinen (unter ihnen die Herren Ch. Pirla, Hartmann, Drerkum, Peters aus Cöln, Ballio aus Hamburg, Siegelée aus Brüssel, Zimmermann aus Berlin, Wrugmann aus Bonn, Hartmann aus Coblenz u. s. w.), 17 Violen, 18 Violoncelli, 12 Contrabässe, 5 Flöten, je 4 Oboen, Clarinetten und Fagotte, 8 Hörner, 1 Bassthorn, 4 Trompeten, Pauken und 6 Posaunen. Das ganze Personal einschliesslich der Dirigenten und Solisten = 636.

Im Allgemeinen müssen wir zuvörderst bemerken, dass der Chor vortrefflich war, die Sopranen frisch, voll, keck und dreist, die Bässe von gewaltigem Klang, Alt und Tenor voll Kraft und Ton, und Alle von einem Gefühl der Sicherheit belebt, das den Vortragen ein Aplomb gab, wie man es nur wünschen konnte. Den Bemühungen des Herrn Carl von Terneyl, Musikdirector in Aachen, gebührt deshalb die vollste Anerkennung; die Sachen waren ganz vorzüglich einstudirt. — Das Orchester war namentlich in der Saiteninstrumente ausgezeichnet, die Violinen unter Anführung des Herrn Concertmeisters Hartmann aus Köln so prächtvoll, wie wir sie noch bei keinem Feste gehört haben; der Klang derselben durch den Sopran und die Posaunen hindurch war bei den Händelschen Chören von wahrhaft grossartiger Wirkung. Die Blasinstrumente waren ebenfalls gut besetzt, nur war es zu bedauern, dass die Reinstrumente nicht ganz rein stimmten, was besonders in der Beethoven'schen Sinfonie ersten im ersten Allegro bei der *Dimuendo*-Stelle vor dem bekannten Eintritt des Solohorns im 2. Theil am greellsten hervortrat. Aus Belgien waren dieses Mal nur 8 Mitwirkende im Orchester, aus Köln 21.

Fügen wir hier gleich an, dass diese Massen von Lindpaintner mit grosser Umsicht, Richtigkeit und Sicherheit geleitet worden. Es machte allen Ausführenden Freude, unter der energischen, präcisen Direction des stuttgarter Capellmeisters zu spielen und zu singen, der in seinem sechzigsten Jahre den Commandostab so jugendlich rüstig führte und zugleich durch seine Gemüthlichkeit Alle für sich einzunehmen wusste. Von Geburt ein Rheinländer aus Coblenz hat Lindpaintner (geb. d. 8 December 1791) in Würtemberg eine zweite Heimath gefunden und feierte schon am 14. Februar 1844 zu Stuttgart sein fünfundzwanzigjähriges Dienstjubiläum. Die Aachener Aufführungen brachten ihn nach langer Zeit einmal wieder an den Rhein zu einer öffentlichen Wirksamkeit, und so wie Publikum und Orchester ihm die Anerkennung seiner Verdienste um unser Fest durch lauten Beifall an den Festabenden gezollt haben, so wird auch er gewiss eine freundliche Erinnerung an diese Tage bewahren.

Den ersten Festabend füllte die Aufführung des Judas Maccabäus von Händel. Es war die vollkommenste des ganzen Festes, sie entwickelte die trefflichen Mittel des Vereins am glänzendsten. Dies Oratorium erschien zum dritten Male auf unserm Feste, es war 1840 in Düsseldorf und 1840 in Aachen mit J. Clasing's Instrumentirung gegeben worden. Dies Mal hörten wir es mit Lindpaintner's Ergänzungen, welcher er manchen sanften Stellen recht schöne Orgelpfeifen eingehaucht und die kräftigen Chöre durch die jetzigen Orchestermittel mit geschickter Hand verstärkt hatte. Nur mit der Bearbeitung der Trompeten-Arie aus *A moll* im 3ten Theil „dem Sieger weissagt Kreuz und Lohr" kann-

ten wir nicht einverstanden sein, weil die von Lindpaintner angewandten doppelten Trompetentöne ihr einen ganz andern Charakter gaben, als die Händel'sche Solotrompete. Auch der ohne Takt Vorspiel des Orchesters zu dem herrlichen Schlusschor in *F dur* des 1. Theils „Hör uns, o Herr!" schien gegen die Art Händel's zu verstossen und dürfte sich schwerlich in der Englischen Partitur finden. Händel führt seine Chöre allerdings öfters auch durch Orchesterritornelle ein, allein dann geben diese entweder eine bedeutungsvolle Einleitung im Charakter des folgenden Chors, auch wohl eine Malerei, wie z. B. bei einigen Chören in Israel in Aegypten, oder sie enthalten das Hauptmotiv des Chors ganz oder in bestimmter Andeutung. Allein ein Paar Accorde ohne alle Bedeutung schickt er niemals dem kräftigen Eintritt seiner Chöre voran. Das Oratorium wurde übrigens in den beiden ersten Theilen ohne alle Auslassung gemacht, und auch im dritten fiel blos die Alterie aus *F dur* zu Anfang desselben weg, indem man gleich mit dem Chore über das Motiv der Arie begann, und ausserdem war auch der zweite Theil des Duetts aus *G dur* in 6/8 Takt „O Friede" weggeblieb. Sonst wurde Alles gesungen von A bis Z, auch sogar die langweiligen Wiederholungen der ersten Theile der Arien.

Von den Chören des 1ten Theils zeichnete sich das *Larghetto* in *B dur* 4/4 „Da Gott, dem Erd' und Himmel schweigt" durch den sanften, weichen und getragenen Vortrag aus, und der Schlusschor in *F dur* „Hör uns, o Herr, und gieb uns Freiheit aus edlen Tod!" durch die Sicherheit, Reinheit und treffliche Steigerung in den aufsteigenden Tonleitern in allen Stimmen. Im zweiten Theil war Anfang und Ende am glänzendsten: der Chor in *D moll* „Fall' werd' sein Lauf", in welchem die Sopranistinnen mit den Eisoliten in hoch *a* und *g* so beidenmässig kühn und ohne alles Bedenken drein schlugen, dass man hätte darauf schwören sollen, sie hätten die Schlacht gegen die Syrer mitgefochten — und der so wundervoll schöne Schlusschor in *C moll* 4/4 „Nein, niemals haugten wir das Kolo". Als noch den vier Virtuosen bei dem Dominantenschlusse des 4/4 Takts, auf die Worte „Wir opfern Gott, und Gott allein!" das *C dur* mit plötzlich verändertem Rhythmus und der gewaltigen Choralmelodie eintrat, da war es als wenn die Wahrheit mit einem unwiderstehlichen Triumph-Gesang gegen die Lüge heranzöge und sie erdrückte. Die Wirkung war wohl die grossartigste des ganzen Abends — die prachtvolle Instrumentirung, hier ganz an ihrem Platze wie das volle Werk einer kolossalen Orgel, trug nicht wenig dazu bei sie zu steigern. Im 3. Theil trugen natürlich die Siegeslieder den Sieg davon, nämlich der fast zum Volksliede gewordene Empfangschor aus *G dur* „Seht, er kommt mit Preis gekrönt", den Händel auch im Josua wiederholt hat, der darauf folgende Marsch in *G*, und der fugirte Chor in *D dur* „Singt unserm Gott!" Die mächtige Wirkung des Eintritts des vollen Chors und Orchesters im *G dur*-Chor kann man sich vorstellen, wenigstens, ohne sie gehört zu haben, die Gewalt des Marsches, dieses originellen, so ganz im Charakter des Empfangschors gehaltenen Musikstücks mit seinen kernigen Schlussrudernen: die Kraft der Violinen und des Quartetts überhaupt verleihen ihm etwas außerordentlich Schwunghaftes, ein *Pompöses* von ächtem Händel, wie man es selten hört. Die nach dem Chor in *D dur* noch folgenden Arien können durchaus keinen Eindruck machen, auch die zwei Chöre, welche zwischen ihnen liegen, sind matt wie der ganze Epilog, der mit dem Auftreten des römischen Senators beginnt. Der Judas Maccabäus auf zwei Theile zurückgeführt, deren erster mit dem Ende der ersten Harfenung und dem Chor in *D dur* (Nr. 5 des 2. Theils) „Heil! Judäa glücklich Land!" schliesse, der zweite mit der Alterie in *C moll* „Du sinkst, sich armes Israel" und deren Recitativ beginne, und die drei eben erwähnten Nummern, den Empfang des Helden, den Marsch und den Chor in *D dur* „Singt unserem Gott!" zum Schlusse hatte, könnte noch ein zweites Jahrhundert lang aufgeführt werden, ohne zu veralten. Ich höre freilich bei diesem revolutionären Vorschlag schon das Geschrei der Ultraconservativen; es thut aber nichts, ich habe das Volk hinter mir.

Am zweiten Festtag hörten wir drei Psalmen von Marcello, d. h. von Benedetto Marcello, dem Meister der alten venetianischen Schule, (geb. 1680, gest. 1739), bearbeitet und instrumentirt von Lindpaintner. Wir haben ihnen eben keinen besondern Geschmack abgewinnen können und das historische Interesse, welches die Aufführung für den Musiker haben konnte, wurde durch die Bearbeitung geschwächt, indem man keineswegs den reinen Marcello hörte, sondern ein Gemisch von Lindpaintner von 1851 und dem Venetianer von 1720. Der zweite Psalm, mit einem Alt-Solo begonnen, hat noch die reinste Melodie und war allerdings sehr schön instrumentirt. Der dritte hat so triviale Motive, dass wir nicht begreifen, wie heutiges Tages ein Mensch Gefallen daran finden kann. Doch was thut nicht die *Retrospectivomanie!*

Google

Bei den ersten Accorden der *Eroica* athmeten wir freudig auf: es ist doch eine gar schöne Sache um das frische Leben, um das Hineinathmen in die Wogen der Zeit, die unsere Lust und unsern Schmerz kennt, weil sie sie geboren hat. Was will alles Versetzen, alles Versenken in die Welt der Vergangenheit dagegen sagen? Jammer und Schade, dass wir noch so wenig grössere Gesangwerke haben, die aus dem Leben unseres Jahrhunderts empor gewachsen sind und den alten ebenbürtig waren. Der einzige, der sie vielleicht hätte schaffen können, Mendelssohn, verliess den fruchtbaren Boden der Zeit und der Heimath, dem „die Walpurgisnacht" entsprossen war, ging lieber in's Land der Psalmen und Propheten und der Philister, und brach die Brücke hinter sich ab. So ist uns denn nur die Instrumentalmusik geblieben, die Sinfonie, Beethovens Sinfonie, welche aus dem Herzblut des deutschen Wesens entsprungen und mit der Milch der Zeit genährt ein Gerhöpf und Genosse des Lebens der Gegenwart da steht. Und die *Eroica* ist es so grade, mit welcher er den ersten grossen Schritt aus dem regelmässig zugeschnittenen Park in die freie Natur that, und zwar einen Schritt von so ungeheurem Maasse, dass man lange Zeit nichts anderes als die gewaltige Kluft gewahrte, welche er hinter sich gelassen. Die Aufführung einer solchen Sinfonie ist eigentlich immer ein Fest, und um so lebendig an einem Musikfeste! Der erste Satz entwickelte ein Feuer des Orchesters, das der Dirigent eher zügeln als anfachen musste. Es wäre vielleicht besser gewesen, das Tempo etwas weniger schnell einzusetzen, die heroische Breite würde dadurch bei der enormen Kraft der Saiteninstrumente und der vortrefflichen Resonanz des Lokals nur desto mächtiger einhergeschritten sein. Der Feuerstrom ging ganz vorzüglich und müssen wir mit besonderm Lob der Behandlung der Pauken durch Herrn Kirchertz aus Köln erwähnen. Im Scherzo hätte freilich das piano leiser und gleichmässiger sein können, und den Einsatz der drei Hörner im Trio in langsamerm Tempo müssen wir geradezu tadeln, er verstösst ganz und gar gegen den Charakter des Aufschwungs, der in diesem Theme liegt, und der Schluss des Trios vermählt sich ja so innig mit dem Wiederanfang des Scherzos, dass da ein Wiedereinrücken des schnellern Tempo fast unmöglich wird. So kam eine Ungleichheit der Bewegung in den Satz, die den Eindruck desselben in etwas beeinträchtigte. Das Finale war namentlich in den Kraftstellen wiederum ganz herrlich anzuhören. In Bezug auf einige frühere Nüancen der Ausführung überhaupt verweisen wir auf unsere „Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Sinfonien" in Nr. 28—34 dieser Blätter und werden in der Fortsetzung derselben nachstens die *Eroica* noch besonders berücksichtigen.

Die zweite Abtheilung wurde durch Lindpaintner's Ouverture zu Goethes Faust eröffnet. Sie wurde mit grosser Präcision und mit Feuer ausgeführt, da capo gerufen und auch wirklich wiederholt. Darauf folgte Mozarts Idomeneus, eine Wahl, die wir — wenigstens mit dem Zuschnitt, das man dem Ganzen gegeben hatte — nicht billigen können. Wir hätten an dieser Stelle lieber ein grosses oder einige kleinere Gesangstücke neuerer Componisten gewünscht. Wahrscheinlich hat die Stelle in A. Ulibischeff's bekanntem Werk über Mozart, die sich am Schlusse seiner Bemerkungen über den Idomeneus findet, die Wahl dieser Oper für das diesjährige Fest veranlasst. Sie lautet: „ich habe die Hindernisse namhaft gemacht, die sich der Wiedereinführung der ganzen Oper auf die Scene entgegenstellen möchten. Doch könnte man einzelne Akte oder Bruchstücke der Oper geben, oder — was noch zweckmässiger sein würde — man könnte die schönsten Scenen daraus zur Aufführung in einem der grossen, alljährlich stattfindenden Musikfeste zusammenstellen." — Für ein Concert lassen wir das gelten, für ein Musikfest durchaus nicht. So bedeutende Gesangkräfte, wie man auf diesem vereinigt, soll man nicht versammeln, um Chöre zu singen, die oft nichts weiter sind als Kulissen der Hauptpersonen des Dramas und die in musikalischer Hinsicht kaum mehr thun, als die Harmonie des Orchesters verstärken. Etwas höheres, sich zur Selbstständigkeit erhebendes, können wir, mit Ausnahme des Chors in *F moll* (beim Erscheinen des Ungeheurs) und das sich ihm unschliessendes in *D moll*, in den übrigen Chören des Idomeneus nicht finden, ja der Schlusschor des ersten Akts trägt den Charakter einer festlichen Balletaufführung so offenbar, dass er ohne Tanz gar kein vollständiges Bild giebt. Die Reihenfolge von Arien, so wie das Terzett und das allerdings sehr schöne Quartett, gaben zwar den Solisten Gelegenheit sich zu zeigen, ermüdeten aber durch den Mangel an Abwechselung, da drei Frauenstimmen gegen nur einen sehr wenig betheiligten Tenor sich hören liessen und die Oper einer Basspartie ganz entbehrt. Der Doppelchor (*C moll*) im ersten Akt konnte keine Wirkung machen, da der eine Chor auf der Vorderbühne, der andere hinter der Scene auf dem stürmischen Meere singen muss, und der beruhigende Schluss desselben im

Orchester ist ohne die sichtbare Erscheinung des Neptun auf den Wogen gar nicht zu verstehen. Als nun der Sänger, der die Partie des Idomeneus sang, sich erhob und nach den sechs Recitativnoten „Endlich sind wir am Land!“ sich ganz gemüthlich wieder auf den Stuhl setzte, so musste dies einen komischen Eindruck machen, der sich denn auch durch ein hinterdrein Lachen sehr deutlich aussprach. Wiewohl nach der Erfahrung, die man in der Probe gemacht hatte, fünf Arien aus dem Programm gestrichen worden waren, so war das Ganze doch noch zu lang und konnte, trotz der grossen Schönheiten der Einzelnheiten, im Ganzen nicht um deswillen heiteren Eindruck machen, weil man nach dem Textbuch aus der Handlung des musikalischen Dramas durchaus nicht klug werden konnte, indem gerade diejenigen Stellen, welche das Schlüssel zum Verständniss enthalten, wie z. B. das Bekenntniss des Königs über sein Gelübde und die Stimme des Orakels, jenes *Deus ex machina et musica*, welcher der Tragödie eine Verhängnisswendung giebt, in der Zusammenstellung fehlten.

Auf den dritten Tag hatte das Comité noch ein Abonnementconcert — zu dem ausserordentlichen Eintritts-Preise von 1½ Thalern — veranstaltet, welches mannichfaltigen Genuss bot. Von grösserer Sachen wurden Lindpaintner's Ouverture zum Vampyr und Beethovens grosse Leonoren Ouverture gegeben, ferner zwei Psalmen von Marcello & Comp. und aus Händel's Judas die drei Siegesnummern wiederholt. Dazwischen reihten sich die Solovorträge ein, auf welche es diesen Abend hauptsächlich abgesehen war. Die Leonorenouverture erregte einen Sturm von Beifall, ein wahrer Triumph des Orchesters, ein allgemeiner Dacapo-Ruf erscholl und der treffliche, man kann sagen, Virtuosenverein von Instrumentalisten wiederholte sie, wofür ihm der jubelnde Dank der Zuhörerschaft wurde. Welch ein Werk! Wenn aber wird man es endlich bei den Bühnenaufführungen des Fidelio wieder an die Stelle setzen, die ihm sein unsterblicher Schöpfer zuerst bestimmt hat?

Die Solisten waren für Sopran Frau L. Köster aus Berlin (im 1. Theil des Judas Maccabäus und Ilia im Idomeneus) und Fräul. A. Bankhoitz-Fainaut aus Trier (im 2. u. 3. Theil des Judas, und Elektra im Idomeneus), Alt Fräul. S. Schlosser (im Judas, im Marcello und Idamante im Id.), Tenor Herr C. T. Widemann von Leipzig (Judas) und Herr Th. Formes, gegenwärtig erster Tenor bei der Academie Bahoc, Bass Herr Jos. Krauss aus Berlin. Die Namen Köster, Schlosser, Widemann, Krauss tragen in sich schon die Bürgschaft für die Trefflichkeit ihrer Leistungen. Bei Fr. Köster, die wir hier am Rhein zum ersten Male hörten, hatten wir nie grösseren Volumen der Stimme erwartet, welche in den hohen Tönen etwas scharf ist und so die Fasemann erinnert. Ihr Gesang ist vorzüglich, ihr mezza voce wunderschön bei gleicher Klangfarbe der Stimme, und an dem Vortrag der Recitative und Arien konnte man die dramatische Künstlerin erkennen, an deren Zauber von der Bühne herab wir gern glauben. In dem dritten Concert sang sie die Arie der Gräfin („Nur zu flüchtig“) aus Figaro sehr schön und gab dem Schlusse noch 2 Lieder zu, welche sie — besonders das Lied vom Rhein — Jubel und Tusch nebst Blumenregen eintrugen, wer mussen jedoch gestehen, dass die dramatische Sängerin Köster auf weit höherer Stufe zu stehen scheint, als die Liedersängerin. — Fräul. Bankhoitz-Fainaut besitzt eine umfangreiche, volle Stimme und hat sehr fleissige Studien gemacht, was in unserer Zeit leider immer seltener bei guten natürlichen Anlagen gefunden wird. Ihre Coloratur und ihr Triller sind sehr anerkennungswerth, aber die Fertigkeit darin entfernt sie gar zu weit von der einfachen Würde des oratorischen Gesangs, welchen Fräul. Schlosser und Herr Krauss von Alles am besten repräsentirten, wiewohl beide zuweilen in das andere Extrem fielen und ihren Partien, namentlich in den Recitativen, zu wenig Leidenschaft verliehen; aber der wohlthuende, durchweg edle Ton der Fräul. Schlosser, und Krauss's sonore, metallreiche Stimme, dazu die strenge Schule Beider in Bezug auf die Bildung, den Ansatz und den Tragen des Tones, worin es meistens die Schlosser es leicht von keiner erreicht, gewiss keine durch übertroffen wird, waren überall von herrlicher Wirkung. Der Triumph der Fräul. Schlosser war im 3. Concert die Arie *Parto* aus Mozart's Titus, welche immensen Applaus hervorrief. Schade, dass der begleitende Clarinettist bei sehr schönem Ton die *piulenti* Zwischenspielen so manierirt vortrug. Fräul. Bankhoitz sprühte in demselben Concert, durch die Arie *Casta diva* von Bellini ebenfalls grossen Beifall, überschüttete dieselbe aber durchaus mit Florituren, Staccati und dergl., dass es uns vorkam, als wenn man einem vollen Locknknopf noch eine Perücke aufsetzte. Das Tremolireen war bei dieser Musik nicht zu störend, als bei Händel überall müssen wir es aber, ausser im höchsten Affekt der Leidenschaft, für eine Unart halten. Der gefährlichste Versuch für Frl. Bankhoitz ist das oft auf die

Aussprache desselben, besonders auf die Töne $\frac{\bar{e}}{\bar{g}}$ hin, wird die ehrenwerthe Künstlerin Sorgfalt zu verwenden haben. Herr Widemann versteht zu singen, jedoch hat seine Stimme nicht ganz das heroische Material, das der Andas Maccabäus fordert. Ein Paar Derlamationen, z. B. eine Fermate auf sum in den Worten „zum Kampf", und ein *piano* auf Tod in „Sieg oder Tod" waren nicht an ihrer Stelle; wir bemerken dies nur aus Achtung für den Künstler, weil wir von seinem sonst trefflichen Vortrag gern jeden kleinen Fleckchen wegwünschen. Herr Theodor Formes, jüngerer Bruder des berühmten Bassisten, ist im Besitz einer vollen, höchst kräftigen Bruststimme, das erste Erforderniss, um ein bedeutender Sänger zu werden; ist nun da, allein das zweite, die Bildung, die Schleifung des rohen Edelsteines fehlt noch ganz und gar. Möge sich doch ja Herr Formes die schöne Laufbahn, die vor ihm liegt, nicht durch den Beifall der unbedeutenden Menge verschütten lassen! Wenn er nun gründliche Studien gebt, wenn er lernt seinen Ton rein zu bilden, ihn vor allem zu veredeln, dann richtig auszusprechen und zu vocalisiren, mit Einem Wort kunstgemäss zu singen, so ist ihm eine grosse Zukunft in Aussicht zu stellen, denn die guten Tenoristen sind selten.

Von Instrumentalsolo's hörten wir im 3. Concert eine Fantasie für die Violine, componirt und gespielt von Herrn Th. Pixis aus Köln, welche der trefflichen Künstler mit gewohnter Virtuosität und rauschendem Beifall vortrug, und ein Horrsolo von Herrn A. Willeuh aus Aachen, welcher aus merkwürdiger Weise Schubert's Wanderer auf dem Waldhorn verblies. Du hört Alles auf — und sonst Bericht demnach.

Nach der gefälligen Mittheilung des H. M. Dir. Weber ist das Verzeichniss der Festaufführungen in Nr. 50 dahin zu ergänzen, dass im Jahre 1839 zu Köln die Cantate „Zum Himmelfahrtstage" von J. S. Bach und Cherubini's Ouvertüre zu den Abencerragen gemacht worden sind. Auch wurde Händel's Josua nach der Originalpartitur mit Orgelbegleitung aufgeführt.

Berliner Briefe.

(Schluss.)

Wenn die Rauch-Feier der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens im Ganzen war, so war Johanna Wagner der Mittelpunkt der eigentlich musikalischen Interessen. Durch sie wurde eine Erneuerung der Iphigenie in Aulis möglich. Gluck's herrliche Oper würde einen noch mächtigern Eindruck gemacht haben, wenn die Besetzung der Männerrollen eine bessere gewesen wäre. Krause sang den Agamemnon mit dem vollen Adel seiner metallreichen Stimme und mit der Sicherheit des Vortrags, die seiner strengen Schule eigenthümlich ist, aber die Gewalt der Empfindungen, die diese steinne Königsbrust zerfleischen, wusste er nicht zur Geltung zu bringen. Pfeiffer war trotz aller Mühe, die er sich gab, ein ganz unbedeutender Achill. Dagegen leisteten Louise Köster und Johanna Wagner beide Vorzüglichen, jene als Iphigenie, diese als Klytämnestra. Wenn wir der Iphigenie etwas mehr ursprüngliche Genialität und mehr natürliche Kraft der Stimme gewünscht hätten, so konnte die Gattin des Agamemnon etwas ruhiger und edler gearbeitet sein, sie durfte sich nicht immer auf den höchsten Gipfeln der Leidenschaft bewegen. Johanna Wagner verweilt zu gern in der einen Seite der Kunst, die stärksten, heftigsten Leidensmahnen sagen ihr mehr zu, als die edle Ruhe oder als die echt weibliche, milde Innigkeit des Gemüths. Das Portamento führt sie häufig in einer Weise aus, die durchaus unkünstlerisch ist; furchtbare Töne, gewaltsamen Einsehen und Aussetzen des Athems und die unbedeutenden kleinen Mittel der Technik wendet sie zu oft an. Damit verbindet sich mitunter Ungenauigkeit der Aussprache, namentlich bei den Endsilben. Johanna Wagner hat — dies haben wir an ihrer Donna Anna gesehen — die Fähigkeit zu einer Künstlerin ersten Rangs in sich; sie kann das Milde und Zarte schon so vortrefflich, vielleicht fast noch vortrefflicher — denn der Timbre ihrer Stimme begünstigt sie darin — ausdrücken, als das Leidenschaftliche, aber ihre Art zu empfinden oder zu denken ist noch nicht in den eigentlichen Wesen des schönen Kunst eingedrungen, nach dem höchsten Maass gemessen, ist sie noch eine Schülerin, die ordentlicherweise erst höchstens Meisterschaft gelangt. Sie begann die Darstellung der Donna Anna mit einer Mässigkeit der Leidenschaft, dass wir an ihrer Befähigung zur wirklichen Künstlerschaft fast zu verzweifeln anfingen; die einzelnen vortrefflichen Momente, die sie der erste Akt bot, konnten uns darüber nicht beruhigen; erst die letzte Arie aus *F dur*, die übrigens nach *Es dur* transponirt wurde, überzeugte uns auf's Neue, dass sie Alles leisten kann, und hier gab sie uns einen Kunstgenuss, wie wir ihn lange, lange nicht gehabt haben, ein solcher Ton der Stimme könnte Steine weinen machen! — Neben ihr trat der bekannte Mitterwurzer aus Dresden als Don Juan

auf. M. hat eine schon etwas passirte Stimme und hat auch wohl überhaupt nie eine vollendete Gesangsbildung gehabt, doch besitzt er entschiedenes Bühnentalent. Er wurde uns daher ein sehr willkommener Gast gewesen sein — denn mit dem Bühnentalent sieht es bei unserm männlichen Personal sehr traurig aus — wenn er in seiner Art und Weise zu singen und spielen, die feine Bildung besässe, die in Berlin eine *conditio sine qua non* ist. Es liebt ihm zu viel Provinzielles an. So konnten wir namentlich die Scenen mit Zerlina nicht gutiren, dagegen gelang die letzte Scene vortrefflich. Auch als Jäger im Nachlager von Granada trat M. auf, dass er auch in dieser ihm sehr zusagenden Rolle keinen grossen Erfolg hatte, liegt an der Oper selbst, die in Berlin nie zu rechter Geltung kommen konnte. — Von der Königsberger Oper berichte ich Ihnen, da mir der Stoff heute schon über den Kopf gewachsen ist, nächstens. — Der alte Friedrich Schneider aus Dessau war in diesen Tagen hier und hat mit Unterstützung des unter Julius Schaal der stehenden Gesangvereins sein berühmtes Oratorium „das Weltgericht" aufgeführt. *G. K.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Cöln. Letzten Samstag hörten wir in der musikal. Gesellschaft hier kürzlich hier angekommenen Kunstler E. Franck, welcher hier als Lehrer für die Rhein. Musikschule gewonnen ist; derselbe spielte ein Concert eigener Composition und bekundete eine grosse technische Fertigkeit und den gediegenen Musiker. Cöln darf sich gratuliren, einen tüchtigen Künstler des Tonsatzes nennen zu können.

Elbing, den 12. Juni. Seitdem beschlossen die Direction des Danziger Stadttheaters (Director Friedrich Genée) den Cyclus aus Vorstellungen auf der hiesigen Bühne. Wir hörten letzgenannte Opern: Mozarts Figaro, Prophet u. Hugenotten von Meyerbeer, Freischütz, Lucrezia, Stumme Muskenbal, Vampyr aus Marschner, Zigeunerin von Balfe und Grossfürstin von Flotow. Dies waren der Prophet (4 Mal gegeben), die Grossfürstin und die Zigeunerin.

Unser neues Theater mag leicht zu den hübschesten und elegantesten gehören, zu Städte von 20 000 Einw. aufzuweisen haben; er gehört einer hiesigen Actiengesellschaft, nicht etwa seit 6 Jahren dem Vergnügen des Publikums offen, und fasst an 1000 Zuhörer.

Die Directionen der Bühnen von Königsberg und Danzig geben hier alljährlich abwechselnd Gastrollen, wodurch die Theilnahme wach erhalten, und zu interessanten Vergleichen Anlass gegeben wird. Sowohl die Königsberger als die Danziger Oper bringt ein eigenes Stimmorchester mit, so dass hiesige Dilettanten fast nur zu den Violinen, Violoncellen und Schlaginstrumenten herangezogen werden.

Der Musikdirector der Danziger Oper, Hr. Oberdörfer, ist ein junger Mann von etwa 29 Jahren, aus Braunschweig gebürtig, sehr lustiger Geiger und Clavierspieler, und soll Jäger als sehr Jahren Opern-Dirigent. Er besitzt angeblich viel Geschick sich mit neuerscheinenden Orchester- und Chorkräften stets unabhängig aus der Affaire zu ziehen, seine Ruhe, Sicherheit, Ruhe und Geistesgegenwart ist bemerkenswerth, wogegen ihm theoretische und praktische Bildung zu mangeln scheint, so dass er vermuthlich als Dirigent einer Kunstreisetrupe vom ersten Range verhältnissmässig selbst sehr leidlich würde, als auf dem Terrain seiner jetzigen Thätigkeit. Für eine Provinzial-Operbühne ist er aber ein vortrefflicher Musikdirector, und bei einem grossern Orchester würde er ein ausgezeichneter Concertmeister sein.

Die neue Sängerin Fräulein Angelica Köhler ist nicht Hrn. Dannehr das hervorragendste Mitglied der Danziger Oper. Ein sehr klangvoller Sopran von 2½ Octaven Umfang, leichter und sicherer Tonansprache, feiner Intonation und vollkommen unverbrüchlich musikalischer Bildung. Am besten gefällt Fräulein Köhler; da sie schon längere Zeit der Glanzpunkt der Danziger Oper ist, in gebrauchten, ernsten Partien, in denen sie mit so Trefflichem leistet, dass man unbedingt bedauern muss, um so bedeutender Talent erst in einem höheren Wirkungskreise zu wissen, wo er mit gründlicher Ausbildung die glänzendsten Triumphe gefeiert haben würde. Für die italienische und französische Oper fehlt es ihr an Leichtigkeit und Eleganz, obwohl sie auch in diesem Genre alle Ansprüche, die man an eine Primadonna zu machen berechtigt ist, vollkommen erfüllt.

Fräulein Albrecht, eine Tochter des rhetorischen, leider unerhörlich bekannten Hamburger Tenoristen Albrecht, füllt ihre Stellung als zweite Sängerin genügend aus. Als erster Tenor Operirte Hr. Budelmeyer (früher in Mainz) mit günstigem Erfolg. Wenn seine Stimme auch nicht grade bedeutend und heroisch genannt werden kann, so ersetzt er durch besser zu singen und seine Mittel so benutzen, als man es meist an deutschen Sängern gewohnt ist. Einen sehr guten weichen (lyrischen) Tenor besitzt die Gesellschaft an Hrn. Curti. Die dritte tüchtige Bass leistet ziemlich gute, und die Orchestrel, ein talentvoller Dilettant, muss dieses Fach interimistisch mit ausfüllen. Der Bariton, Herr Kettmüller, besitzt eine tüchtige zum Bass neigende Stimme, aber wenig Darstellungstalent. Der Chor ist schwach, ohne Spirit und unverbrauchbar. Unter den bei Herrn Gerke in Gage stehenden Orchestermitgliedern befinden sich einige sehr respectable Kräfte, die auch grösseren Kunstanstalten nicht nur Ehre machen würden, so z. B. der Contrabassist, der Oboer, der Fagottist und der Trompeter. Nennen wir schliesslich noch den Dirigenten des Chores der hiesigen Oper, Vaudeville u. Lustspiel, Sinta, so glauben wir sämmtliche Mitglieder aus dem der bedeutendsten Opernbühnen der Provinz Westpreussen bestehen, aufgeführt zu haben.

Für Elbing neu waren „die Zigeunerin" von Balfe, „die Grossfürstin" von Flotow und Meyerbeers „Prophet". Die beiden letzteren Opern fielen vollständig, und mit vollem Rechte durch, und wurden schwerlich irgendwo ein besseres Geschick haben. Der Prophet dagegen machte, trotz der mangelhaften Aufführung, Glück und erlebte vier bemerkte Vorstellungen. Eine solche grosse Oper kann bei einer Provinzialbühne nicht anders als mangelhaft in Scene gehen, und manche Intermezzo kommen entweder gar nicht zur Geltung oder machen gerade die umgekehrte Wirkung. Es ist nicht viel anders, als ob man eine Gobelinsche Tapete von der Rückseite betrachtet. Die heftige Opposition, die dieser jüngste Hervorbringer Meyerbeers hervorgerufen hat, haben wir übrigens im Vergleich zu den neuen Erscheinungen bei Zeit auf demselben musikalischen Terrain, nicht gefürchtet. Wer hat denn in den letzten 10 Jahren eine bessere tragische Oper auf die Scene gebracht? — Die Composition hat vielfältig den Beifall gewonnen, die Partitur zu lange im Pulte gehalten zu haben, wodurch die Erwartung des Publikums so hoch — ja überspannt wurde. Was die grossartige Anlage, die

Digitized by Google

erhabenen und geschmackvolle Disposition des Pianos in Grunen und Blasinstrumenten, den dramatischen Schwung, die scharfen und reichen Kontraste der Charaktere, das glänzende Colorit der Instrumentation anlangt, so steht die Oper hoch über allen neugemachten Produktionen desselben Genres und rangirt unbedingt auf den Hugenotten. *M. Traub.*

Ein junger Pianist Gustav Satter hat in Wien ein Concert gegeben, wobei er unter zwei Klaviercompositionen auch zwei Orchesterdramen von seiner Composition aufführte und zwar die eine zu „Julius Cäsar" von Shakespeare und die andere zu Grillparzer's Ode an die Freude". Wahrhaftig wenn dieser Jüngling nicht ein „enfant terrible" ist, wer die heutigen Parnasse angehört, „zum Künstler von hoher Ueberzeugung", so giebt es keinen solchen. Unser Bestbeweis freue sich, da Verkannt, jene Saeculum wird die Wirkung die Pfarten erschüttern zum Verständniß Bieler erneuten Stimme — oder war freilich auch viel wahrscheinlicher ist, die Menschheit überzeugen dass Beim Standpunkt um längst von uns überwundener ist!

Der Violinvirtuose J. Bolet ist im Begriff die deutschen Bäder zu besuchen. Nach dem außergewöhnlichen Erfolge, dessen sich Herr Bolet vorgegangenen Winter durch sein Auftreten in Amsterdam auf Recht zu erfreuen hatte, steht zu erwarten, dass dessen Erscheinung in Deutschland und namentlich in der gewählten Gesellschaft der Badeörter eine willkommene sein wird.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Abonnenten der

RHEINISCHEN MUSIK-ZEITUNG

freundlichst gebeten, das II. Semester dieses Jahrganges bei den betreffenden Buch- und Musikalienhandlungen recht bald zu bestellen. Ganz besonders wollen diejenigen, welche diese Zeitung **durch die Post beziehen**, die Bestellungen umgehend erneuern.

Der Verleger M. Schloss in Cöln.

Bei **F. Kuhnt** in *Erfurt* ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Sionn. Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten und andern geistlichen Gesängen zu den Festen Weihnachten, Neujahr, Charfreitag, Ostern, Pfingsten, Kirchweih- und Erndte Dankfest, sowie zu allen andern kirchlichen Gelegenheiten für deutsche Messerchöre. Zum Gebrauche für kirchliche Sangerchöre, Liedertafeln, Seminarien und Präparandenanstalten, herausgegeben von F. G. Kloeber. 1. Heft. Preis 7½ Sgr.

Das 2. Heft erscheint Ende August und werden gesangene Beiträge dankend angenommen.

Verlag von **M. Schloss** in Cöln.

	Sgr
Bach, Ch., Nocturne pour Piano	15
Heisch, L., Das Lied vom Heidelberger Fass für Alt oder Bariton m. Pfte. u. Guitarre	5
— Romanze vom Wolfsbrunnen für Alt oder Bariton mit Pfte. u. Guitarre. (Mit einer Ansicht vom Wolfsbr. bei Heidelberg)	10
Meyone, G., Scherzo Capriccioso pour Piano.	10
— Grande Polka-Irrometique en étude d'octaves pour Piano	15
Novello, L., Mosaïque, 6 Motifs favoris de l'opéra le Prophète de Meyerbeer pour Piano	17½
— Marche et Valse du Prophète pour Piano	15

Der Titel der beiden Werke von Novello bildet eine herrliche Zeichnung der Schlussscene aus dem vierten Akte der Oper (im Dome zu Münster).

Im Verlage von **Friedr. Kistner** in Leipzig erschienen und stehen:

Lenz, Fr., Neue Reihe. — 24 Stücke f. Pianof. und Violine, componirt von Fred. David. 1. Für das Pianof. allein vorgetragen. Nr. 1. Scherzo — Nr. 2. Erinnerung — Nr. 3. Mazurka. — Nr. 4. Tanz — Nr. 5. Kinderlied — Nr. 6. Capriccio — Nr. 7. Balera — Nr. 8. Elegie — Nr. 9. Marsch. — Nr. 10. Toccata — Nr. 11. Gondellied — Nr. 12. Im Sturm — Nr. 13. Romanze. — Nr. 14. Allegro agitato — Nr. 15. Bravour — Nr. 16. Etude — Nr. 17. Intermezzo — Nr. 18. Serenade. — Nr. 19. Ungarisch — Nr. 19bis. 2te Version — Nr. 20. Tarantella — Nr. 21. Impromptu — Nr. 22. In zurückhaltender Weise — Nr. 23. Lied — Nr. 24. Capricciosa. Preis complet, broch. — 5 Thl. — Sgr.

Dieselbe, in 4 Heften.

Heft I.	Enthaltend die Nr. 1—6	2	—
„ II.	„ „ „ 7—12.	1	10
„ III.	„ „ „ 13—18.	1	10
„ IV.	„ „ „ 19—24.	1	25

Normann, M., Vier Charakterstücke f. d. Pianoforte (2. Heft) Op. 2. 1 Pft. — — 1d.

Im Verlage von **W. Damköhler** in Berlin ist so eben erschienen:

Caprice brillant

pour Piano

par

Charles Mayer

Op. 148.

Pr. 25 Sgr.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Cöln.

Digitized by Google

by Google