

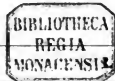
Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 1.

Cöln, den 6. Juli 1850.



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 Päckete 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 künstlerischen 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 Entwicklung 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 Güter, welche durch die Pflege des Idealen, im Gegensatze des rein Praktischen, für die Menschheit gewonnen werden; und wie 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 Entwicklung der Menschheit scheinbar stören, in der That aber bei drohender Versandung des Strombettes derselben und allmälliger 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 würdigen: nur möchten wir den düster schauenden Propheten nicht beipflichten, welche den gänzlichen Verfall der Kunst, den Untergang des Schönen in der erdrückenden Weltherrschaft 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 Ertödtung 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 äussern Verhältnisse und Zustände allein urplötzlich herbeizubauern ist, dass die Gleichberechtigung an den Genüssen des Lebens nicht durch ökonomisch-politische Formeln verwirklicht wird, dass die Träume von allgemeiner Glückseligkeit durch bloss staatliche Umwälzungen niemals zur Wahrheit werden können. Dadurch ist der Werth innerer Befriedigung für äusseres Glück, die Nothwendigkeit der Entwicklung des Höhern im Menschen durch die Pflege der sittlichen Keime mehr wie je zur Anerkennung gekommen. Und ist dies der Fall, wer sollte es denn

227/16

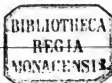
176 - 9



Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**



Nro. 1.

Cöln, den 6. Juli 1850.

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. — Inserirungs-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 künstlerischen Bestrebungen schelubar 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 Entwicklung 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 Güter, welche durch die Pflege des Idealen, im Gegensatz des rein Praktischen, für die Menschheit gewonnen werden; und wie 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 Entwicklung der Menschheit scheinbar stören, in der That aber bei drohender Versandung des Strombettes derselben und allmälliger 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 würdigen: nur möchten wir den düster schauenden Propheten nicht beipflichten, welche den gänzlichen Verfall der Kunst, den Untergang des Schönen in der erdrückenden Weltherrschaft 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 Ertödtung dieser Natur selbst auch sein Wesen und Wirken vernichten könnte.

Dafür bietet uns die Wendung der neuesten Zeitrichtung selbst, trotz ihrer betäubenden 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 herbeizubauern ist, dass die Gleichberechtigung an den Genuss des Lebens nicht durch ökonomisch-politische Formeln verwirklicht wird, dass die Träume von allgemeiner Glückseligkeit durch bloss staatliche Umwälzungen niemals zur Wahrheit werden können. Dadurch ist der Werth innerer Befriedigung für äusseres Glück, die Nothwendigkeit der Entwicklung des Höhern im Menschen durch die Pflege der sittlichen Keime mehr wie je zur Anerkennung gekommen. Und ist dies der Fall, wer sollte es denn

227/16

176 - 9

wagen, der Kunst die Vollmacht entreissen zu wollen, welche die Vorsehung ihr ausgestellt hat, die Sache des Innern Menschen, im Verein mit der Religion, gegen den Andrang der materiellen Aussenwelt zu führen? den Fahenträgern der blossen Nützlichkeit und handwerksmässigen Fachbildung, der Abriehung zur Geld- und Sichelgeldmacherei die stillwirkende, 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 schwerste Gegengewicht gegen die Anziehungskraft des Gemeinen giebt?

Am wenigsten hat die *musikalische Kunst* einen zerstörenden Einfluss der Neuzeit zu fürchten, denn sie hat die Aufgabe dieser Zeit schon längst nicht nur geahndet, 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 überraschte die Musik nicht, sie war schon mitten darin, und die Strömungen jener werden ihr Gebiet nur reinigen von dem Ansatz, der den Boden für das Gedeihen der jungen Saat unfruchtbar zu machen drohte; wir meinen einerseits die überbeherrliche, ausschliessliche Verehrung der Werke des vorigen Jahrhunderts, andererseits den Götzendienst, den das gegenwärtige mit den Tongebildeten des Südens und dem Virtuosenenthum 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 seit längerer Zeit lebendig geworden, dass die Werke derselben dem Anblick des Volkes nicht vorzuenthalten werden dürfen, dass im Gegentheil zu ihrer Betrachtung Alle berufen sind, nicht bloss die begünstigteren Klassen der Gesellschaft. Die unentgeltliche 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 bloss ausschliesslichen Kreisen, sondern der Gesamtheit 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 jeder Gattung, noch immer zu ausschliesslich, zu sehr auf die höhern Kreise der Gesellschaft beschränkt. Wir müssen sie aber, wenn sie als wirksames Glied in der Kette der Mittel zur höhern sittlichen Entwicklung der Menschheit ihren gebührenden Platz einnehmen soll, nicht bloss als Zerstreuungs- und Erheiterungsmittel, sondern als wirkliche Kunsterscheinung mehr mit dem Leben des Volkes vermählen. Allerdings bedarf sie der Unterstützung der Vermögenden, und wohl mag es sein, dass die Stürme der letzten Zeit den belebenden Hauch, den sie zu ihrer äussern 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 schaffen zur Errichtung von *Kunstschulen*, die allen Befähigten zugänglich sind, durch Zusammenwirken, welches *öffentliche Leistungen* und *öffentliche Auführungen* ermöglicht und die *Theilnahme* daran grössern Kreisen erleichtert, und durch Gründung von *Organen*, welche von dem Wesen und der Bedeutung der Kunst nicht bloss zu den Kunstgenossen, sondern zu *allen Gebildeten und nach Bildung Verlangenden* reden.

Von diesem Gesichtspunkte aus wünschen wir das Erscheinen dieser *neuen musikalischen Zeitschrift* betrachtet 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 *Gesamtheit der Gebildeten* fördern, und, der oberflächlichen Kunstliebhaberei entgegengetretend, den *Ernst der Kunstliebe* in weitem Kreisen wecken und nähren will.

Die Entwicklung der socialen Verhältnisse durch

Vermittlung bisheriger Gegensätze, durch Hinwegräumung der Schranken zwischen jeglichem gelehrten Zutritzen und dem Leben des Volkes, ist so dringend von der Gegenwart geboten, dass auch die Musik und ihre Wissenschaft nicht in der Abgeschlossenheit weniger Geweihten bleiben, sondern sich der Aufgabe unterziehen soll, auf eine mehr unmittelbar und allgemein anregende Weise auf die Bildung und Veredlung des Volkes zu wirken, und in ihren literarischen Organen sich nicht bloss mehr oder weniger ausschliesslich an die Männer vom Fach, sondern an das ganze gebildete Publikum zu wenden.

Die Befürchtung, dass durch das Bestreben, die Museen in das Leben des Volkes einzuführen, ihre Hoheit entwürdigt; ihr Heiligthum entweiht, die wahre Pflege der Kunst gefährdet werde, ist, vorausgesetzt dass jene Einföhrung nur auf die rechte Weise und in edlem Sinne geschieht, durchaus unbegründet. Denn wie kann dem besondern Interesse der Kunst seine 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 grössere Bürgschaft gewonnen, wenn das Gebiet, auf welchem es allein gedeihen kann, mit immer empfänglicheren, immer kundigeren Ansiedlern bevölkert und dadurch notwendig für die Kunst selbst fruchtbarer und ergiebiger gemacht wird? Denn was ist sie ohne ein kunstsinniges Publikum? Und können wir ein solches Publikum schaffen und heranbilden, wenn wir uns ihm gegenüber in vornehmem Schweigen hüllen und mit dem Stossseufzer: „sie verstehen uns nicht!“ ihm den Rücken wenden? Nein, wir wollen lieber, eben der Kunst wegen, unser Fachschriftenthum in ein Volksschriftenthum umzugestalten suchen, wir wollen den steifen Abhandlungston der musikalischen Grammatiker, den Kanzleistil der contrapunktischen Rechenmeister mit einer Sprache vertauschen, die jedem Gebildeten, nicht bloss dem zukünftigen Musiker, verständlich ist, bei aller Achtung vor der Wissenschaft, deren Geist uns allerdings durchdringen und lebendig und stark machen muss, wenn wir der Oberflächlichkeit und Pedanterie zugleich entgegenzutreten wollen. Denn namentlich

in der Musik kann bei der allgemeinen Verbreitung derselben dem Untergange ihres heiligen Interesses in der Zerstreungssucht der Masse, in der geschinkten Kunstkennererei — der Tochter des blasirten Dilettantismus — nur dadurch vorgebeugt werden, dass wir die Apostel und Vertreter dieser hohlen Klänge von dem Markte des Lebens verdrängen und in Herz und Gemüth die *gesunde Liebe* zur Musik, im Gegensatz der an Eitelkeit und Geziertheit krankenden Liebelei, heimisch zu machen suchen.

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 Museen 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 sinniges Betrachten, in lehrreichen 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 den Bau der Werke älterer und neuerer Zeit und deren künstlerische Bedeutung nicht bloss für den Musiker, sondern auch für den Kunstfreund fasslich und durchsichtig zu machen streben, und durch ausführlicheres Eingehen auf Inhalt und Form zu deuten versuchen, was der Tondichter gewollt und welche Mittel er gewählt, um seinen Gedanken Leben zu geben; welche ferner die Bedingungen zu würdiger Erscheinung dieser Werke sei's auf dem Chore der Kirche, oder auf der Bühne des Concert-Saales oder des Theaters besprechen, und zu diesem allen eine Darstellung wählen, die zwar auf der Wissenschaft der Kunst beruhend, doch die *strenge wissenschaftliche Form vermeidet*, so dass ihre Sprache nicht bloss

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 Haupt-Inhalt 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. Moschles* in Leipzig, *Fetis* in Brüssel, *H. Lübeck* im Haag nennen, denen sich Prof. Dr. *Breidenstein* und Prof. Dr. *Heimsoeth* in Bonn, *C. A. Bertelsmann* in Amsterdam, *Wilhelm* in Crefeld, *Winkelmeier* in Heidelberg, und viele andere Künstler und Kunstfreunde in nah und fern angeschlossenen haben, im Vereine mit diesen Männern verzweifeln wir nicht an der Lösung, wenn auch unsererseits 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 letztere 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 stetem Hinblick auf die eigentliche Bestimmung der Zeitschrift kann und soll sie hier nicht eine vollständige Registratur alles Erscheinenden sein, sondern nur Würdiges 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 schöpferischen 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 unedlen 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 Ansehen der Kritik zehrt, der Todeskeim, dessen wucherndes Kraut die wohlthätigen Früchte derselben erstickt, 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*, *Canaraderie* 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 ausgepriesen wurden, welche nachher vor dem öffentlichen Schwurgerichte des Publikums durchaus nicht bestehen konnten? Ist es nicht einigen dieser Phönixe sogar *so ergangen*, dass sie, anstatt der prophezeiten Triumphe, vor der Ubarmerherzigkeit 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 monatlang das gewöhnliche Bett der Berichte durch eine Fluth von Lobpreisungen einer und derselben Oper oder andern grössern Composition; von hundert Orten her werden die grössten Erfolge gemeldet, an hundert andern harret man ihrer Aufführung mit Sehnsucht entgegen. Endlich löst 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 ehrenwertheste Weise entgegen gekommen), und zweitens auch den Einsendern von Kritiken gegenüber eine selbstständige Stellung einzunehmen, was diejenigen gewiss nicht für Anmassung erklären werden, denen die Ehrenhaftigkeit und Wahrheit der Kritik am Herzen liegt. Um diese unparteiisch 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 alles Bedeutenden in ganz Deutschland, vorzugsweise ein *Organ des Musiklebens am Rheine* und überhaupt im *Westen* — Paris, Belgien, Holland, und London eingeschlossen — bilden. Wir wünschen sie insbesondere auch zu einem *Verbindungspunkt der Bestrebungen der zahlreichen Vereine* für Kirchen-, Instrumental- und Gesangsmusik, der verschiedenen musikalischen Gesellschaften, Liedertafeln, Sängerbünde und ihrer Feste 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 Zwecks. 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 Mannichfaltiges aus der Künstlerwelt 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 eigen-

thümliches 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 Rheine.

Wir eröffnen hiermit eine Ausstellung von Bildern des musikalischen Lebens zuvörderst 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 Stelle in den rheinischen Gauen des deutschen Vaterlandes gefunden und was die Gegenwart an bestehenden Einrichtungen und vorhandenen Hilfsmitteln 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 des Sinns für das Schöne, eine fortwährende Wirksamkeit ausüben.

So wie anziehende Bekantschaften und ein gebildeter Umgang das gesellige Leben nicht nur erheitern und angenehm machen, sondern vorzüglich dadurch zum Fortschritt der geistigen Entwicklung, und somit zu wirklicher Verschönerung und Veredlung des Lebens wirken, dass sie das sonst weniger bemerkte und zerstreute Gute zu allgemeinerer Geltung bringen, dass die persönlichen Vorzüge Einzelner gewissermassen Gemeingut werden, dass Einer den Andern anregt und die Wechselwirkung des Gebens und Empfangens einen wohlthätigen Kreislauf des Guten bewirkt, und doch dieses Gute zugleich seinem schärfsten Feinde, dem Bessern, blossstellt: so wird auch eine Darstellung des Musiklebens in den verschiedenen Orten einer Provinz die genauere Bekantschaft mit alledem, was zur regen Förderung desselben beitragen kann, anbahnen, den Austausch der Ansichten über die zweckmässigste

Einrichtung musikalischer Vereine, Schulen u. dgl. vermitteln, 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 Wettstreit dem Aufblühen der Kunst den gedeihlichsten Boden bereitet.

Die Thätigkeit des Menschen bedarf nun einmal einer steten Anregung, namentlich die künstlerische. Es ist zwar schön gesagt, und auch in vieler Hinsicht wahr, dass der Genius sich selbst genug sei; allein derartige Genies, die ohne alle Anregung und Förderung durch äussere Umgebungen und Verhältnisse, wozu richtige Anleitung, Bekanntwerden, rechtzeitige Anerkennung, wohlwollende Beurtheilung noch mehr gehören, als bloss günstige Vermögensumstände, solche Genies schafft 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 unverwüsthche 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 schwört:

Nur Eins ist Noth,
Das ist das Brot!

Und doch hängt auch dieses im edlen Sinne genommen, also in unserm besondern Fall die anständige Existenz der Musiker und ihre Stellung in der Gesellschaft unauflosbar mit der Gestaltung des Musiklebens überhaupt zusammen, mit der Entwicklung oder dem Stillstand desselben, mit seinem Erlblühen 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, ihr Streben erlahmt, und sind sie etwa schon, wie das so häufig der Fall ist, durch äussere Verhältnisse gebunden, sind sie an die Scholle gefesselt, oder haben sie nicht die Kraft sich loszu-

reissen, wann es noch Zeit ist, so gehen sie, — wenigstens für die Reife zur höhern Weibe der Kunst — in der Regel verloren.

Wie manches bedeutende musikalische Talent ist nicht auf diese Weise zu Grunde gegangen! Und nichts ist trauriger, 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 grässliche Nacht um so schwärzer zu zeigen, in welche der Arme versunken ist. Leicht ist alsdann freilich die Welt fertig mit ihrem Verdammungsspruch: aber was die Gesellschaft selbst an dem Unglücklichen verbrochen haben mag, das findet keinen Richter, danach fragt Niemand: wie sie die Wogenfülle des Stromes bewundert und preist ohne an die tausend Quellen zu denken, die ihm zuflüssen, so höhnt sie den versiegenden Bach und achtet des nicht, dass Menschenhände ihm den Born des Lebens verstopft haben.

(Fortsetzung folgt.)

Welcher 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 Frühjahr drei Mal mit grossem Beifall aufgeführt worden. 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. Johann's von Leiden fanatisches Königthum und die Belagerung von Münster, bei welcher hier die grässlichste Hungersnoth den tragischen Knoten knüpft, liefern die Hauptmomente der dramatischen Handlung. Ueber die Musik heisst es in der oben genannten Zeitschrift unter andern: „Im dritten Akt erreicht der Componist seinen Culminationspunkt; er bietet hier in jeder Nummer so vorzügliches, dass

wir nur im Stande sind, einzelne wenige dieser Schönheiten hervorzuheben. — Das Quintett 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 elektrische Wirkung hervor. — Die Austreibung wehrloser Greise, Frauen und Kinder durch die Speere (sic) von Johann's Trabanten stellt sich in einem schönen lebenden 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 von deutschen Bühnen als ein ächt deutsches Werk willkommen geheissen werden.“

Dagegen wird in derselben Nummer derselben Zeitschrift Meyerbeers Prophet, oder vielmehr Meyerbeers Person, mit folgenden kritischen Schmehleichen begrüsst;

„Was ist denn nun eigentlich schön im Propheten? Denjenigen Leuten, die bisher wenigstens die Chöre für schön gehalten haben —“ (wir müssen zur Erläuterung hinzufügen, dass auf die obige Frage nach des Herrn Kritikers Meinung alle Welt in Verlegenheit geräth, bis endlich eine schüchterne Stimme zu äussern wagt, die Chöre seien doch schön) also diesen Leuten, meint er, „geht vielleicht noch einmal nach Anhörung von etwas wirklich Schönerm 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 Ueberzeugungen streitet, von einem Operncomponisten verlangen darf, der eben so zärtlich für seine Missgeburten zu sorgen, als mit Glück gegen die gesunden Erzeugnisse gewisser Anderer zu intriguliren versteht.“ — Kurz vorher ist von „Teufeleien des Robert, Frivolitäten der Hugonotten und Spltzbübereien des Propheten“ die Rede. In einer frühern Nummer heisst es wörtlich: Der Schöpfer dieses Werks (Meyerbeer) darf des Beifalls des modernen Publikums und der modernen Kritiker eben so sicher sein, als sich noch stets die Anziehungskraft der Geldsäcke bewährt hat, über die derselbe zum Heile der Kunst gebietet.“ Wir enthalten uns weiterer Be-

merkungen 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 bloss Geldsucht, Schmarzerei und Liebedienerei, sondern auch Neid, Scheelsucht und eingefeilschte Schulfuchsererei gehören; dass aber das ganze moderne Publikum, welches den Meyerbeer'schen Opern Beifall spendet, aus den Geldsäcken des Componisten besoldet werde, und folglich seit dem Erscheinen von Robert der Teufel, der allein in Frankreich bereits nah an 400 Mal zur Aufführung gekommen, fortwährend auf Kosten des Tonsetzers zum wenigsten freien Eintritt und treffliche Bewirthung genossen habe, diese 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 Propaganda des hebräischen Kunstgeschmacks 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 eine „mit solchen Mitteln betriebene“ Verbreitung einer persönlichen Ueberzeugung Erfolg haben könne, schlagend auf sie selbst zurück. Von dem Musiker und musikalischen Kunstrichter sollte man doch wenigstens erwarten, dass er den richtigen Ton treffen könnte.*)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

London. Am 9. Juni fand im königl. Theater die erste Aufführung der neuesten Oper von Scribe und Halévy: *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 stumme Person geworden (die Tänzerin Carlotta Grisi stellte ihn vor), Caliban tritt dagegen bedeutender als bei Shakespeare hervor. Die Oper hat gefallen, Dichter und Componist wurden gerufen, nach ihnen der Orchesterdirigant Balfe, 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 verhöhlten Fürsten bestiegen, um nach Italien zurück zu kehren. Als Halévy vor einigen Wochen in England landete, um in London die Einstudirung zu leiten, fand er schon einen Abgesandten des Directors Lumley vor, der ihn nach London in ein reich möbilitates 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 Harlem gefeiert, in der dortigen Hauptkirche mit der berühmten Orgel. Am ersten Tage Wettgesang von achtzehn Liedertafeln (die *Etonia* aus Amsterdam erhielt den ersten Preis); am zweiten Tage in der ersten Abtheilung vereinigte Männerchöre, in der zweiten gemischte Chöre von Bach, Mendelssohn etc., nebst Solovorträgen 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 Redaction.)

Beiträge und Berichte für die Musik-Zeitung,
um die wir besonders auch die verehrten
Musik-Vorstände in den Städten der Rhein-
provinz 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. Kuhnt in Elzleben ist erschienen:

Deutsche Volksliedertafel.

Eine Sammlung v. Liedern u. Gesängen für Männerchöre
herausgegeben von F. G. Klauer.

1. Heft. Preis 3/4 Sgr.

Die Herren Componisten werden freundlichst ersucht, für die folgenden Hefte der Verlagsbandlung geeignete Beiträge baldigt zugehen zu lassen; ausserdem werden auch leichte kirchliche Gesänge für Männergesang, wie Motetten, Hymnen etc., die sich zur Aufführung in kleinen Stadt- und Landkirchen eignen, gern Aufnahme in der Volksliedertafel finden.

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

Die Thräne.

Gedicht von C. Hafner

für Sopran oder Tenor mit Piano

componirt von F. Gumbert.

Op. 35. Preis 7/2 Sgr.

Ausgaben für Alt oder Bariton, so wie mit Guitarbegleitung sind unter der Presse.

Cassel, im Juli 1850.

G. Lockhart, Musikhandlung.

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

Cramer, H., Polpourri aus Martha f. Pfc u. Viol. Sgr. 25	
— Dasselbe für Pfc. und Flöte	25
Burgmüller, F., leichtes Polp. a. Martha à 4 ms. 25	
Schmitt, J., op. 92. Rondo facile et agréable à 4 ms. 15	
Voss, Ch., op. 66. Fantasia a. Hugenoten à 4 mains 27 1/2	
Für Pianoforte Solo.	
Beethoven, L. v., Adeline, arr. v. H. Cramer	12 1/2
Burgmüller, F., Goldenes Melodienbuch. Sammlung v. Volks-, Opern- u. Tanzmelodien. 8 Hefte à	20
— Martha — Quadrille über Themen aus Martha	10
— Leichte Polpourris. — Freischütz. — Stradella. à	15
Cramer, H., op. 57. Fantasia über beliebte Lieder:	
— Nr. 1. Fahnenwacht	12 1/2
— Nr. 2. Letzte Rose. Nr. 3. An Adelhaid à	15
— Nr. 4. An Agathe, von Abt.	15
— Nr. 5. Ungeduld, von Corschmann	15
— Nr. 6. Zigenarhub	15
Op. 60. Fantasia üb. Themen a. Lucrezia Borg. 20	
Op. 62. Fantasia über beliebte Themen:	
— Nr. 1. La Melancholie de Prume	17 1/2
— " 2. Le Carnaval de Venise	17 1/2
— " 3. Das Alpenhorn, von Proch	17 1/2
— " 4. Deffirmarsch, von Strass	17 1/2
— " 5. Chant bohémien.	17 1/2
— " 6. In den Augen, von Abt	17 1/2
Op. 65. Six thèmes célèbres d'opéras favoris en formes de fantasia:	
— Nr. 1. Ah vedrai du Pirate, de Bellini	17 1/2
Op. 66. Fantasia über beliebte Themen:	
— Nr. 1. Lebewohl, von Goedecke	17 1/2
— " 2. Näsilästel	17 1/2
— " 3. Von meinen Bergen	17 1/2
— " 4. Die blauen Augen	17 1/2
— " 5. Ständchen, von Schubert	17 1/2
— " 6. Kriegers Lust	17 1/2
— Polpourris (mittelschwer).	
Nr. 26. Mozart, Entführung	20
— " 27. Weisses Dame. Nr. 28. Fra Diavolo à	20
— " 29. Die Jüdin. Nr. 30. Liebestrank. à	20
— " 31. Balfe, Gitana. Nr. 32. Der Prophet à	20
Czerny, C., op. 802. Frakt. Fingerüb. jeder Gattung, als nothwendiger Anhang zu jeder Klavierschule, Heft 1. Uebungen für die fünf Finger bei unbewegter Hand n. gleichgebogenen Fingern. Heft 2. Die Unabhängigkeit einzelner Finger während gehaltenen Tasten bei ruhiger Hand	25
— Op. 803. 30 leichte Tonstücke für Anfänger	
— 2 Hefte à	17 1/2
Goria, A., op. 6. Caprice-Nocturne	10
— Op. 7. Etude de Concert	10
Horr, F., 25 kleine 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	18
— Op. 127. Humoresken. 3 Etuden	25
Voss, Ch., op. 97. Fantasia über la Sannambala	20
— Op. 100. Fantasia über Martha	25
— Op. 108. " " Lucia di Lammermoor	25
— Op. 112. " " Ernani	22 1/2

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 Köln.

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 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.

Periculosa plenum opus aene!

Horat.

Gefährlich ist's, den Leu zu wecken u. s. w.

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 toller braust es hinter ihm her: das Schiff durchfährt mit seinen bunten Flaggen und lärmenden Böllerschüssen den Strom, die Ufer sind gedrängt voll vom schaulustigen Volke besetzt; aber während die Bergen von Wiederhall des Jubels ertönen, theilen sich hinter den 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 Volkleben gegriffene und in der Anschauungs- und Gefühlsweise der Zeit wurzelnde Stoff, umkleidet von einer Musik, welche den welchlichen und gemüthlichen Standpunkt der Lyrik überwunden hat und sich zu ächt dramatischer Wirkung sichtbarlich verkörpert, kann fortan uns befriedigen. Der Prophet wird die Gestalt der musikalischen Welt verändern,

alles 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 Berserkerwuth und schleudern den Bannstrahl der altklassischen Hierarchie gegen Dichter und Componisten, denn

— der schrecklichste der Schrecken,
das ist der Kritiker in seinem Wahn!

Zwar meinen sie, wie z. B. Herr Dr. Krüger in der Neuen musikalischen Zeitschrift (Nr. 49, 50), dass „wer aus dem Hochmuth sich niedersenkt in die Demuth, dem wird einmal in günstiger Stunde das eigne wahre Herz im Preise steigen und er wird dieses befragen“, um nämlich zu richtigem Gefühl und richtigem Urtheil zu gelangen. Sehr schön und sehr wahr. Aber was diktirt in dieser Demuth sein Herz dem ehrenwerthen Herrn Kollegen? Dass Scribe's Buch ein „niederträchtiges sei — spannend ist darin nur die Unzucht und Spitzbüberei — das dramatische sind galvanische Zuckungen verstorbener Leiber — die Musik Deklamationsgefiffel, durch und durch nichtswürdig — der Prophet wird nur so lange leben, wie die Langmuth des sattgefressenen Publikums einlger toll gewordenen Residenzen — nur Eine gesunde Melodie! ein Königreich für ein Volkslied (!) — nichts als lüsterner Zierrath, Schablonenmalerei über eine leere Kalkwand, pariser Geschnatter, Etüden *per tonicam et dominantem* *) —

*) Und hierbei erlaubt sich Herr K. die Melodie auf die Worte *Ad nos etc.* durch Anführung von Noten zu bezeichnen, oder

die Aufnahme dieser verruchten Oper ist ein Zeichen der Zeit — Und wer das nicht von sich selbst weiss und an eignem Leibe gefühlt hat (dass die Musik nichtswürdig sei), dem ist's nicht zu beweisen (!) — Au den Hugenotten ist mein vor 6—7 Jahren ausgesprochenes Verdammungsurtheil schon ziemlich gäng und gäbe geworden (??), man lässt sich nicht mehr irren durch Judenclaque und Kritikasmen* u. s. w.*)

Lässt sich die Theilnahme eines Publikums, an dem man sonst stets Geschmack und musikalische Bildung rühmt, nicht weglegen, 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 daher den Leistungen der Ausführenden und der guten Ausstattung Beifall, ist aber von dem Werke selbst keineswegs so entzückt u. s. w. Ueber den entschiedenen künstlerischen Unwerth sowohl des Textes als der Musik kann unter denen, die an der ächten Kunst festhalten, nicht einen Augenblick ein Zweifel sein.“

vielmehr zu verächtigen, welche so wie er sie anführt, *g d g es g*, nirgendwo in der ganzen Partitur auf diese Worte vorkommen, die eine ganz andere Melodie (in *C mol*) haben. Sollte aber vielleicht das *es* ein Druckfehler sein und Hr. K. die Stelle meinen, an welcher in Nr. 3 gegen Ende des *Allegro mod.* $\frac{5}{8}$ 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 spricht, nicht so oberflächlich durchblättern haben, dass er nicht gesehen haben sollte, dass dieses *g d* als Mittelstimme in einem schon beim 14. Takte des *All. mod.* beginnenden, von Chor und Orchester 21 Takte lang durchgeführten Orgelpunkte auf *g* liegt, dass *es* aus seiner natürlichen Reihenfolge (*as c, b d, c 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 *B*en statt drei) es ansieht, damit nämlich der mit der Oper noch unbekannt Leser den Witz des Recensenten für begründet halte! Wo soll bei solchem Verfahren die Achtung vor der deutschen Kritik bleiben?

*) Die Charakterzeichnung der Hauptpersonen wird mit folgenden Fingelstrichen abgemacht: „Fides rührselig, blässlich, schüchtern (!), nicht mütterlich. Bertha blässlich, leer — nicht jungfräulich. Der Prophet ein feiger Lügner, die Priester Spitzbuben, das Volk niederträchtig.“

So wenig wir die Vergötterungssucht der Erstern theilen, so stark müssen wir uns gegen die Letztern erklären, weil sie die Kritik — es lässt sich leider nicht milder bezeichnen — auf eine durchaus unwürdige Weise üben indem sie eine, wenn auch im Ganzen wohl begründete, 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

Kopflös, gegen sich selbst ein hartes 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 *As* der Zerline im Finale des ersten Akts erregen! Bei dem *G* auf „*son morta*“ hält er die Spannung auf keinen Fall aus, er läuft sicher davon. Wie muss er sich während des Balkonzetzes in *A dur* von der Spitzbüberei, welche mit der armen Elvira getrieben wird, unwillig abwenden! Und wollte er uns wohl in seinem Kraftstil sagen, was das Spannende sei in Figaro's Hochzeit von Anfang bis zu Ende? Sind Don Juan und Figaro deshalb „verruchte“ Opern, selbst wenn ein Beethoven (nach Bettina's Briefen) gesagt haben sollte: er könnte und werde so etwas nie 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 a cessé de régner!* Existenzen ausstrichen, ist in der Politik vorüber und in der Kunst noch sie dagewesen. Mit Machtsprüchen und Bannflüchen vertilgt man keine Partitur, und das Urtheil des Publikums lässt sich weder octroyiren, noch confisciren. Verfolgt den Robert und die Hugenotten mit Steckbriefen so viel ihr wollt; ihre einzige Antwort ist:

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

Frellich sind nach eurer Meinung „diese Publica nichtnützig, sattgefressen, toll u. s. w.“ und ihr, die „Wissenden“, die es „an ihrem eignen Leibe fühlen“ und den Andern da unten „gar nichts zu beweisen 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's Parterre nur mit einem vierstimmigen Choral, in den Sperrstutz mit einer Fuge, und in den ersten Rang mit einem Rätshelkanon erkaufet werden dürfte.

Dem Zwecke unserer Zeitschrift gemäss geben wir einen Abriss der ganzen Oper, indem wir den Gang der Handlung, den Inhalt des Textbuches 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 getrennte Darstellung gestattet sein: immer aber wird sie mehr nur die Neugierde befriedigen, als ein wirkliches Urtheil begründen können. Wir versuchen dabei selbstständig unsern Weg zu gehen, zunächst unbekümmert um die bisherige Propheten-Litteratur. Die Bekanntschaft mit der Oper setzen wir nicht voraus, denn wir schreiben nicht bloss für das Publikum von Residenzen und grossen Städten, sondern auch für diejenigen, welche die Oper noch nicht hören konnten und auch nicht im Stande sind, sich den theuren Klaviersauszug 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 unleugbar 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 Schöne Mode wird? Am Ende läuft und wirkt Alles doch mit, wie die kleinen Räder einer mannichfach zusammengesetzten Maschine: der gute Arbeiter zœckt und glättet sie, und wenn nun der Meister kommt, sie an die rechte Stelle fügt und dann die Kurbel dreht, so greift auf einmal Alles trefflich ineinander zu Einem grossen Zweck. Des 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 Hebel zur Wirkung des Ganzen, und so wird die Maschine immer vollkommener und damit dann auch natürlich ihre Erzeugnisse immer trefflicher. Die Anwendung des Gleichnisses auf unsern Gegenstand liegt auf der Hand.

Ich kann deshalb nichts weniger leiden, als das künstlerstolze, wegwerfende Abspreden über Kunstliebhaberei, über den Dilettantismus in Bausch und Bogen. Sein Zerrbild in blasirten Theezirkeln, seine Anmassung im Urtheilen möget 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 dahinsterven. 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 octroyiren. Ihr macht die Kunst zu einer Monarchinn ohne Volk, und Ihr wollt ihr Reich ohne Steuereinnahmen verwalten. Wenn Ihr das könnt, 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 Vereine liefern, welche in der Regel durch Kunstfreunde durch Liebhaber gegründet sind und vor allen Dingen durch sie erhalten werden.

Wir können und wollen diesen Schildereien nicht die glänzende Staffage von europäischen Berühmtheiten geben, noch sie in kostbare Rahmen von einander 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 zerfällt, 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 Gesangsvereine — 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 schwer zu erklärende 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 so wenig leistet. Es ist als wenn ein Fluch darauf ruhe, sobald die schlafende Kraft eines deutschen Tonsetzers sich an einer deutschen Operndichtung erasten 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 sehr 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. Eben so thatsächlich ist es, dass so Mancher in jeder Hinsicht hochgebildeter Musiker bei der Wahl eines Opernstoffs und bei der Beurtheilung der dichterischen Bearbeitung desselben, die künstlerische Einsicht, das ästhetische Wissen sowohl, als das richtige Gefühl für das dramatisch Wirksame 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 Ausführung 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 Entschluss zur Composition eines Opernbuches

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 *Geneveva* (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 aus 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 vorzugsweise dramatisch genannt 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 besprechen ebenfalls diese Neuerung: „ein nach unsern Begriffen wesentlicher Bestandtheil der Oper fehlt fast ganz, es ist das Recitativ; an seine Stelle tritt eine Art recitirender Gesang, den man *Arioso* nennen könnte, da er taktmässig erfolgt.“

Ueber den verfehlten 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 ein-

verstanden sind, und zwar, um es hier kurz auszusprechen, aus dem Grunde, weil mit dem Herausweisen des Recitativs der letzte Rest von Selbständigem, über dem Orchester stehenden Gesang, welchen die neuere Opernmusik noch übrig gelassen, vollends verschwindet und die Oper völlig zu einer Instrumentalmusik mit Begleitung von menschlichen Stimmen gemacht wird) — allein er fügt hinzu: „Der Componist hat mit diesem ersten Wurf 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 Hauptbrechen in dem Werke ist darum der Mangel an Licht und Schatten.“

Noch weniger verhüllt äussern sich die Signale: „Eine gewisse Monotonie ist meistens da nicht wegzulugnen, 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 von Einförmigkeit des Ganzen und vorherrschendem Oratoriestile.

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

„Die Eigenschaften — sagt F. Brendel —, welche Schumann's Werke charakterisiren, sowohl das was sie auszeichnet, als auch das, was man ihnen neuerdings entgegen zu halten anfängt, finden sich auch hier: von den erstern die Gesundheit, Frische und Kraft, die Originalität; von den zweiten ein allzugrosses Uebergewicht des Orchesters über die Singstimme, eine allzureiche Behandlung des erstern 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 Leben, das klare Sonnenlicht des Tages. Die Oper ist reich an einzelnen instrumentalen Schönheiten, aber sie sind symphonistischer Art, sie bleiben versteckt und verschwinden als minutöse Einzelheiten, weil kein zusammenfassender Gedanke sie zu grossen Momenten sammelt, kein dramatischer Griff sie concentrirt und gipfelt. Der vorherrschende instrumentale Charakter stimmt auch die Stimmen der Sänger lediglich als Instrumente; nur die Chöre sind entschiedene fertige Produktionen.²

Die Chöre werden von Allen als der bedeutendste und gelungenste Theil der Musik gerühmt; eben so die Ouvertüre. Allein selbst Blätter, welche die Oper eine „eben so tief und warm empfundene, als originell ausgeführte Meisterschöpfung“ nennen, zweifeln, ob sie sich Bahn brechen werde.

Bei den Aufführungen fehlte es nicht an äusseren Ehrenbezeugungen für den Componisten und an gespannter 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 gemiethtes Dampfschiff nahm um 7 Uhr Morgens die zahlreiche Genossenschaft von Künstlerinnen und Künstlern, von Freundinnen und Freunden des Gesangs auf und bald belebte ein buntes, 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 giug zunächst nach Linz, wo der Dattenberg bestiegen wurde, und von da Rheineck vorbei bis in die Nähe von Andernach. Eine schwimmende wohlbesetzte und wohlbestellte Tafel bewegte sich im Angesicht der saftgrünen Weinberge, der Felsen und Burgen zwischen Brohl und Breisig unter der erfahrenen Hand des Steuermanns in richtigem Takte und gut angefasstem Tempo *Andante con moto* stromauf und stromab, und da der Rhein als Musikverständiger auch nicht zurückstehen wollte, so sorgte er durch sechsundvierziger Abgesandte für die gehörige Stimmung, wobei es ihm denn freilich auf die Erhaltung der gleich-

schwebenden Temperatur nicht immer genau ankam, Uebrigens erreichte er seinen Zweck so gut, dass selbst die Wirkung elektrischer Strömungen und eine zudringliche Menge von tropfbaren Körpern die einmal gewonnene Stimmung nicht herabdrückte. In Remagen wurde die Apollinariskirche besucht, in deren untern und obern Hallen erste vierstimmige Männergesänge eine schöne Wirkung machten. Bei weiterm Herabschwimmen verlied der Vortrag von zweien jener fünfstimmigen Lieder, in denen Hiller die Sopranquartett verbunden hat, der Fahrt die schönste künstlerische Zierde. Denn Fräulein Sophie Schloss, erst vor zwei Tagen aus England zurückgekehrt, wo sie mit H. Sonntag und Formes den Ruhm deutscher Gesangkunst von neuem verherrlicht hat, begrüsste mit „Wie ist die Welt doch so schön!“ die rheinische Heimath wieder aus voller Seele, und mit der „Lerche“ schwang sich wie die Lerche ihre Stimme im Fluge der Triller auf, dass jedes Ohr und jedes Herz davon freudig erbeite. Kein Laut regte sich auf dem Verdeck, der Kampf der Radschafeln mit den Wogen ruhte, der Rhein trug freudig still das schwebende Schiff, dem jetzt die volle Berechtigung wurde, die goldene Lyra als Wahrzeichen zu führen. Am Schluss brach der Beifall in lauter Huldigung für die Sängerin und den Tondichter aus. Möchten wir doch Beide in Zukunft recht oft so nebeneinander erblicken, und unsern Winterconcerten dasjenige, was ihnen durchaus noch fehlt, dadurch gewonnen werden! — Weiter hatten wir noch das Vergnügen, die bedeutende Klaviervirtuosin, Fräulein Wilhelmine Claus aus Prag, zu hören. Die noch sehr jugendliche Künstlerin trug eine Transcription von Heller („die Forelle“) und eine Etüde von Dreischoek trotz der Hindernisse, die das Instrument bot, mit Bravur und Ausdruck vor und erregte in allen Zuhörern den lebhaftesten Wunsch, ihr treffliches Talent recht bald in einem Concertsaale bewundern zu können.

Bei Bonn legte das Schiff zum letzten Male vor Arndts Hause bei. Der Sängorchor fragte: „Wo ist des Deutschen Vaterland?“ und in dem donnernden Hoch auf den edlen Greis sprach die Zuversicht des 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 steigender Raketen und funkelnder Leuchtkugeln laudete das Sängerschiff mit einbrechender Nacht wieder bei Köln. Den Festordnern ein dankbares Hoch!

¹ 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 Fides gesungen hat, wird als Stern erster Grösse gepriesen. Heroische

Gestalt, ungemaine 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 worden. In der That wurde sie während der Scene, was in Berlin selten der Fall ist, mehrfach 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 allen Bitten widerstanden hatte, in Stockholm doch wieder die Bühne betreten haben — indess 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 Iolin (?), die Musik von Peter Herrmann. Der Empfang der Sängerin in Stockholm, ihr Einzug auf einem mit vier weissen Rossen bespannten Wagen, Erleuchtung der Strassen, Serenaden u. s. w. soll bei dem Volke einigen Unwillen erregt haben, der jedoch durch die Erinnerung an 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 16. Mai aufgeführt worden und erhielt den für eine solche Arbeit von der Akademie für Männergesang ausgesetzten Preis von Einhundert Thalern. Der Inhalt ist folgender: Hymnus 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 thürmt sich die Welle — Rettung, Neu lacht das Glück, es schwand die Noth — Schlussfrage: Preis und Ehre deinem Namen.

Von Verdi's: *J 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 Operntexten erhalten! Es wundert uns, dass sich noch Niemand an eine Bearbeitung der romantischen Tragödie die Jungfrau von Orleans gemacht hat — Erscheinungen, Gesichte, tiefe Mystik und Romantik, Lager, Schlachten, Krönungskronung, Teufels-Anklage, Donner 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 bestiegen 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 Schlusscene 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 holland, Sprache zuerkannt werden.

Warnung. Eine junge Künstlerin in Berlin war in der Theaterwelt nicht 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 Gefängnisstrafe, indem ausgeführt wurde, dass durch Gebrauch und Sitte, wie sie nach Angabe des Vertheidigers der Angeklagten bei den Theatern, sogar bei der Hofbühne 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 alle Schauspielerei Anklage erheben 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.	6 $\frac{2}{3}$
— 15. Rondinetto für Pianoforte Solo (Die Zigeunerin) op. 88.	10
Diabelli , A., Jugendträume für Pianoforte und Violine op. 162. Nr. 35. 36 (Maria di Rohau) à	15
— Die Violinstimmen dazu à	5
— Entree für Phe. Solo (Macbeth). Nr. 489. 490 à 15 $\frac{1}{2}$ Nr. 491.	16 $\frac{3}{4}$
Doehler , Th., 2 Marches florentines, pour le Piano. Op. 68.	15
— Onzième nocturne pour le Piano. op. 69.	13 $\frac{1}{2}$
Egghard , Jul., Haynan-Marsch f. des Pianoforte, op. 5 10	
Geiger , Const., Sehnsucht. Romane für das Pianoforte op. 15.	10
— Erinnerung an Schutthof. Andante für das Pianoforte, op. 16.	10
Hallinger , G., 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
Munsel , L., Schlick-Marsch, für das Pianoforte.	10
— Marien-Quadrille, für das Pianoforte, op. 2.	10
Schubert , Fr., Fantasie pour le Piano à 4 ms., op. 15 60	

Titi, A. Emil, Ouverture zu dem Lustspiel: „Der Rubin“, Sgr. für das Pianoforte	15
— Dieselbe vierhändig	25
Winterle, Ed., 3tes Polponri f. Pfte. über Baumann's Gebirgs-Bleasin, op. 15 Nr. 3	15
— 3tes dito über dito, op. 15 Nr. 4	15
— Der Frühlingbote. Original-Melodie für das Pianoforte, op. 28	10
Schubert, Fr., Fantaisie pour Piano et Violon, op. 159	65
Bricelandt, G., L'Abbandono. Romanza e Polacca per flauto con accompagn. di Pfte. op. 9	30
— Il Rimpvèro, fantasia per flauto con accompagn. di Pfte. op. 12	35
Schubert, Fr., Introduction et Variations sur un thème originale pour Piano et Flöte, op. 160	45
Doehler, Th., d'Aspre-Marsch für Militair-Musik, op. 68 Nr. 1	40
— Cascinen-Marsch für dito, op. 68 Nr. 2	80
Munsch, L., Schlick-Marsch für dito	35
Baumann, Al., Bleasin 5. Heft, für 1 oder 2 Singstimmen mit Pianoforte, op. 16	25
— Vor dem Gitterthor. Romanze für 1 Singstimme mit Pianoforte, op. 17	10
Hofmann, C., Des Kriegers Thräne für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, op. 5	10
Liekl, C. G., Lamentationen Jeremie mit Physharmonika oder Orgel. 3 Hefte	150
Pohl, C. F., Waldlieder für 1 Singstimme m. Pfte. op. 5 10	
Proch, H., Das Muttergottesbild und Widmung. 2 Lieder für 1 Singstimme u. Pianoforte, op. 160	10
— Vesper. Lied für 1 Singstimme und Pianoforte, op. 161	10
Schubert, Fr., Nachgelassene Dichtungen, Heft 45—48	90
— Immortellen. Gesänge für Alt oder Bass. Nr. 1 bis 24	5, 7/2 u. 10

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

Gesangsmusik.

Abt, F., op. 69. 4 zweistimmige Lieder mit Pfte.	Sgr. 25
— Op. 70. 10 leichte zwweistimmige Lieder.	25
— Dieselben in drei Heften a	10
Sängersaal, der deutsche. Originalkompositionen für 4 Männerstimmen von Abt, Speier, Möhring, Bellmann u. Schädel, 4 Hefte à	25
Abt, F., op. 67. 6 Lieder mit Pfte. (einzeln à 5 Sgr.)	18
Franz, B., op. 12. 6 Gesänge mit Pfte.	25
Hoffmann, J. B., Serena. Lieder von Speier, Abt, Küchen u. s. w. mit leichter Gitarrebegleitung. I.	15
Henkel, H., op. 4. 5 Lieder für Alt mit Pfte.	17/2
Moehring, F., op. 25. 4 Lieder mit Pfte.	15
— Dieselben einzeln zu 5 und 7 1/2 Sgr.	
Speier, W., Der Trompeter für Bariton mit Pfte.	12
Volkslieder mit Pfte. oder Gitarre:	
Nr. 1. Den lieben langen Tag	5
„ 2. Volksbühne, von Gellert	5
„ 3. Abschied an die Heimath. Tiroler Lied	5
„ 4. Die blauen Augen. Nr. 5. Letzte Rose à	5
„ 6. Rheinweinlied von J. André	5
„ 7. Hoch von Dachstein	5
„ 8. Lieder aus Dorf und Stadt	5
„ 9. Das Mollüfel	5

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

HAUPT-NIEDERLAGE

der

FORTE-PIANOS & HARPEN

VON

S. P. Erard in Paris

in Köln a./N.

Wir beehren uns anzuzeigen, dass Herr Sébastien Pierre Erard in Paris uns den alleinigen und ausschliesslichen Verkauf seiner rühmlichst bekannten **FORTE-PIANOS & HARPEN** für Deutschland übertragen hat, und wir demzufolge ein wohl assortirtes Lager derselben hier am Platze unterhalten werden.

Durch diese Uebereinkunft in den Stand gesetzt, besagte Instrumente unter vortheilhaftesten Bedingungen erlassen zu können, halten wir uns, indem wir jede sonstige Auskunft zu erteilen bereit sind, zu geneigten Aufträgen bestens empfohlen.

Köln, im Decbr. 1849.

Jean Marie Heimann & C.

Das Lager befindet sich Marzellenstrasse No. 19=

Comptoir Marzellenstrasse No. 35.

Neue,

höchst interessante Tanzcompositionen

für Piano

von

J. Mayer.

Grazietänze, Walzer	Sgr. 10
Erste Liebe, „	12 1/2
Der Stillvergönigte, „	10
Frühlingssehnung, „	10
Der Maskenball, „	12 1/2
An die Hoffnung, „	12 1/2
2 Polkas, „	5
3 Polkas, „	7 1/2
Tanzbilder, 9 kl. 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.

Im Verlage von **Eduard Eisenach** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Aesthetik

der Tonkunst

von Prof. Dr. Ferd. Hand,

Geb. Hofrath in Jena.

2 Theile. 2. Ausgabe. Gr. 8. 66 1/2 Bogen.

Preis 5 Thlr.

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

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 vermessen ungern eine Overtüre, welche die Hauptmomente der Handlung andeutete, wozu aus der Oper selbst sehr brauchbare Motive hätten genommen werden können; der Schluss derselben konnte ja immer einen Uebergang in die Introduction bilden: jetzt ist die Eröffnung doch gar zu leer und nichtssagend.

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

Der Chor Nr. 1 *G dur* $\frac{3}{8}$ *Andantino pastorale* schildert das freudige Behagen an einem schönen sonnenheiteren Tag. Das Landvolk lagert und setzt 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 Glückchen der Heerden. Die Soprane treten überraschend mit der Melodie ein, welche Bratsche und Fagott nachahmen, während die andern Singstimmen nur harmonisch begleiten: am Schlusse jedoch nehmen die Bässe die

Figuren des Violoncells und Fagotts mit auf und schliessen in absteigenden Sechszehnteln. Das Ganze anspruchslos und Heblich. Man kann einwerfen: aber durchaus nicht das holländische Landleben charakterisirend. Richtig — eben so wenig als Weigl's und so vieler anderer Componisten Musik die Wahrheit des schweizerischen darstellt. Genug, dieser einleitende Chor ist ein ächtes Idyllion, ein Bildchen heitern Erwachens auf dem Lande; seine Melodien wollen nichts anderes bedeuten, als Thautropfen, welche von der Frühsonne beschienen werden.

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

Während eines langen Vorspiels erscheint im Hintergrunde Fides, Johannis Mutter. Bertha eilt ihr entgegen und führt die Ermüdete nach der Vorderbühne: Fides umarmt und segnet sie und steckt den Verlobungsring Johannis an ihren Finger. Das Orchester begleitet diese pantomimische Scene durch eine sanfte, grösstentheils von Blasinstrumenten ausgeführte Musik (*C mol* 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 Oberthal, dessen Burgschloss man im Hintergrunde rechts vom Zuschauer erblickt, muss zur Heirath und zum Verziehen aus der Heimath erst des Grafen Einwilligung erbitten. — Die Musik ist hier mit Recht und mit Glück in dem Charakter der Gattung der komischen Oper gehalten: eben deswegen gefällt uns am Schlusse des *Allegretto* der Fides das tiefe *b* auf „*mon fils nous attend pour ce soir*“ nicht, es ist hier zu anspruchsvoll (mit dem deutschen Text vollends pretiös, wo es auf die Sibbe A von „Abend“ fällt), es nimmt die Wirkung, welche die Anwendung der tiefen Brusttöne in der Rolle der Fides späterhin an geeigneten ernsten und bedeutenden Stellen macht, bei dieser sehr einfachen Situation vorweg, und wird somit musikalische Koterterie.

Als sich die beiden Frauen dem Schlosse zuwenden, erscheinen auf dem Hügel links drei in schwarze Gewänder priesterartig gekleidete Männer, die langsam vorschreiten, während die Landleute neugierig sich nach ihnen hinwenden. Ein mystisches Vorspiel von Fagotten und Basshörnern (*F mol* nach *As dur*) kündigt wie ein Orgelpräludium ihre Erscheinung an. Fides erfährt auf ihre Frage von Bertha, dass „diese schwarzen Gestalten“, in denen jene schon nichts gutes ahnt („*aux 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

*) 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 ersteho in ihnen, Jedem sei die Gabe der Weissagung und Ansehung göttlicher Offen-

Zacharias (Bass). Mit ihrem choralmassigen Auf-
ruf an das Landvolk:

unisono in *tra.*

Ad nos, ad sa-lu-ta-rem un-dam
iterum ve-ni-te, mi-se-ri, ad nos! ad
nos veni-to po-pu-li!

„(Zu uns, zum heilbringenden Taufwasser kommt wiederum, ihr Armen, zu uns kommt, ihr Völker!)“ schreitet das tragische Element herein; mit dem idyllischen Getändel ist es vorbei, der Ernst des Lebens mit allen den Gährungsstoffen, welche die Leidenschaft des Menschen 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 heitern Tage herauf und diese weicht von jetzt an bis zum Schlusse der Handlung nicht von dem Horizonte; auf ihrem Dunkel 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 mol* $\frac{3}{4}$ *con moto*):

barnagen verliehen, das innere Wort gelte allein, Niemand dürfe etwas Eignes haben, Alles sei Allen gemein. 1533 kamen Joh. Bockhold aus Leyden und Joh. Matthisen aus Haerlem nach Münster: Matthisen trat als Prophet auf, bewog und zwang die Bürger all ihr Gold und Silber zu Gemeingut herzugeben, blieb bei einem Ausfalle. Nun wurde Johann von Leyden (Bockhold) 1534 zum „Könige des neuen Zions“ gekrönt; ein Jahr darauf (24. Juni 1535) Münster durch Verrath eingenommen. Doch die Lehre konnte nicht mehr unterdrückt werden: vielfach geläutert breitete sie sich besonders in Holland und am Niederrhein aus (Mennoniten).

Die ihr düngt diese Felder mit euern Schweiss,
Wollt ihr endlich den Lohn für euern Fleiss —
nun dann: *ad nos venite!*

Wollt ihr dies stolze Schloss, von dem die Banner wehen,
In Zukunft demuthsvoll gleich euern Hütten sehn —
ad nos venite!

Zu lang' im Sklavenjoch habt am Boden ihr gekneht,
Was erniedrigt war, wird erhöht!
Erhebet Euch!

Natürlich bilden diese Reden keine Cantilenen, sie können nicht anders als deklamirt werden, und die Begleitung ist vortrefflich. Die Fagotte, welche in der Oktave unter den Mänuerstimmen abgebrochene Achtelfiguren in Sexten oder Terzen abtasten, die vereinzelt Pizzicati der Bässe, die schroffe Sechzehntelfigur der Bratsche und ihre grollenden Triller, die Rufe des Horns dazwischen — Alles dies giebt ein Bild der im Dunkel der Mystik zur Aufregung wühlenden Leidenschaft, deren Zweck bei dem „Erhebet euch!“ durch den aufsteigenden Dreiklang von *C dur* plötzlich in Wort und Musik klar wird.

Die Bauern fangen an sich zu rühren — *All. mod.* $\frac{3}{8}$ *F dur* — sie treten die Wiedertäufer mit Fragen an und diese verheissen ihnen Eigenthum, Abschaffung der Zehnten und der Frohne, Freiheit, Herrschaft über ihre Unterdrückter. Die Gemüther erhitzen sich (*C mol più moto*), die Männer murmeln „sie haben Recht, Gott will es!“ die Frauen, die bis jetzt geschwiegen, rufen charakteristisch „ja“ darein, und „Ihr habt die Macht! Voran!“; und während das *ad nos* der Wiedertäufer immer mahnender, das Geschrei der Weiber um „Rache an den grausamen Herrn“ immer aufstachelnder ertönt, rufen die Männer Tod und Verderben über die Tyrannen und der ganze Chor fällt in die obige Melodie *ad nos ad salutarem etc.* ein, welche auf dem orgelpunktmäßig durchklingenden *G* der wirbelnden Pauke, der Bratschen, *I. Violinen, I. Oboe* und Hörner mit dem furchtbaren Unisono aller übrigen Instrumente und aller Singstimmen im schweren $\frac{3}{4}$ Takt hereinbricht;

„*Malheur à qui nous combatrains,*
Son supplice est tout prêt!“
Weh' dem, der uns entgegen tritt,
Tod und Martorn 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 Posannnen, Fagott, und tiefen Flöten-, Oboen- und Clarinett-Tönen *pianissimo* begleitet, choralmäßig mit einfacher Modulation (Sopran *es f es d*, Bass *as f g*) nach *G dur*:

„*Dieu signe l'arrêt!*“
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 scharf rhythmisiertes *Allegro mod.* in *C dur*. Begeistert stimmen die Wiedertäufer den Hymnus an:

O roi des cieux! c'est ta victoire,
Dieu des combats, veille sur nous!
Les nations verront ta gloire
Et ton soleil luira sur tous.
Dein, o Herr! sind Ruhm und Ehren,
Gott der Schlachten, verlass uns nicht!
Alle Völker werden dich verkünden,
Ueber alle leuchten wird dein Licht. *)

Zu dem Unisono der Singstimmen machen die Ventiltrompeten, welche mit der Melodie zweistimmig gehen, eine gute Wirkung. Das Volk, das sich mit Heugabeln, Sensen 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
Könn wir erwerben,
Oder freudig für dich sterben!
Den Tyrannen Tod!
So will's Gott! (Reist)“

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. Namentlich ist der Chor in seiner wahren Bedeutung für die Oper aufgefasst, nämlich das Volk auf der

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

Bühne in Wort und Musik darstellend, selbstständig, eingreifend in die dramatische Handlung, nicht Lückenbüßer oder Folie des Sologesangs. 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 Anwachsen der heiligen Schwärmerei bis zum fanatischen Wahn, das Alles ist hier in einem dramatisch-musikalischen Bilde so 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 Rittersn und Trabanten unbemerkt aus dem Schlosse die Treppe herabgeschritten: nur Bertha flüstert seinen Namen ihrer Schwiegermutter zu. Bei seinem Vortreten weichen die Landleute erschrocken zurück; er erblickt die Wiedertäufer und verhört ihre Lehre. Als sie ihn mit den Worten antreten: „Weh' dem, o edler 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 sein „teufliches Gesicht“ aus seinen Augen zu entfernen, worauf die Wiedertäufer von Soldnern abgeführt werden.

Dieser Auftritt erscheint als ein grosser Missgriff des Dichters: er nimmt durch die Leichtfertigkeit, mit welcher er uns den einen Prediger der Anabaptisten als Dieb und Betrüger vorführt, allen die historische und noch 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. Bewusste Betrüger können nur Abscheu, niemals Interesse, wäre es auch nur Mitleid, erregen, und Scribe raubt durch diese Leichtfertigkeit, die durch nichts nothwendig gemacht wird, seinem Drama ein bedeutendes Stück geschichtlich-tragischer Grundlage. Wie anders hätte

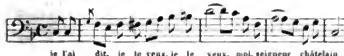
es sich gestaltet, wenn er diese Drei als wirklich in gutem Glauben Handelnde dargestellt hätte, als Opfer einer überspannten Ueberzeugung, als in Selbsttäuschung Befangene, die sich in der That für gottbegeistert hielten. Allein er hat es ordentlich darauf angelegt, durch eine Menge von einzelnen charakteristischen Zügen, die durch die ganze Oper zerstreut sind, sie als die bewusstesten 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 schaut, die dem Publikum als Lüge vor Augen steht. Hierin erblicken wir den Hauptfehler in der Anlage des Textbuches.

Dass Scribe die drei Apostel also 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 nachherigen Verrath an dem Propheten motiviren und überhaupt dem Charakter dieses Helden des Drama's in der Schlechtigkeit Jener eine Folie geben wollen, auf welcher er reiner und glänzender hervortrete. Allein der Verrath hätte sich 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 solchen Gesellen für Ihregleichen 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 vollendete Kunst des Darstellers dieser Rolle, was wir später zu zeigen versuchen werden. Wir wiederholen es, nicht die Verzeichnung des Charakters des Propheten, sondern die Carricatur der drei Apostel, welche das historische Gerüst des Drama's tragen, diese Carricatur, die mit der eben erwähnten Scene beginnt, ist der grosse Fehlgriff des

Dichters. Dass es in der wirklichen Welt Zeloten und Mucker giebt, welche allerdings „höchst heilig“ scheinen 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* $\frac{3}{4}$) 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 naly lieblichen Melodie zu einem Zwiegesang, dessen Wirkung auf das Gemüth des Hörers leider durch eine 10 Takte lange Schlusscadenz in Terzen und Sextengängen *à 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 affectirte Knickse macht.

Trotz der Cadenz versagt Oberthal, von Bertha's Schönheit zu schöner Begier entflammt, seine Einwilligung. Ein Schrei des Entsetzens im Volke, und dann ein dumpfen Ton des empörten Gefühls der Ausruf (*All. agit. D mol* $\frac{3}{4}$): „Welche neue Schandthat! müssen wir uns diesem elhernen Joch beugen?“ Doch Oberthal tritt ihnen mit Trotz entgegen, den auch die Melodie ausspricht:



auf seinen Wink schreiten 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 Gebährden richten sie drohend gegen die Herrenburg — das Orchester fällt *ff* mit dem *D dur*-*Accord* ein. Der erste Akt ist zu Ende: die Saat der Wiedertäufer wird aufgehen; Willkühr und Verhöhnung der Menschen-

rechte haben das Feld gedüngt und wir ahnen 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 alt den ersten Preis erhielt. Von seinem dreizehnten Jahre an hatte er das Glück, seine musikalischen Studien unter der besondern Leitung Cherubinis fünf Jahre lang fortsetzen zu können. Nachdem ihm im Jahre 1819 nach der Einreichung und Aufführung seiner Cantate „*Hermia*“ die Akademie der schönen Künste den ersten Preis zuerkannt hatte, ging er auf Staatskosten nach Italien, wo Bains 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 grössern 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 an der Tagesliste der grossen Oper. Auch seine nächste komische Oper „*Der Dilettant von Avignon*“ gefiel.

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

Dennoch brachte ihn diese grosse Thätigkeit noch nicht auf die Höhe eines eigentlichen Rufes; allein er ermattete nicht und trat 1835 mit der Composition der „Jüdin“ auf, welche dann 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*. Letzere Oper hatte wieder einen bedeutenden Erfolg und wurde zu Paris bereits 165 Mal gegeben. Im Jahre 1849 schrieb er „*Die Rosenfee*“, und 1850 den „*Sturm*“, über dessen erste Aufführung zu London wir bereits berichtet haben.

Die „*Rosenfee*“ kennen wir noch 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 geworfen, aber ohne dessen Eigenschaften der Ursprünglichkeit, des melodischen 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 steht: aber dieses Talent verhehlt 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 Sclavin 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 Lällische; die Musik dazu ist, bis auf wenige Ausnahmen, durchaus unbedeutend. Man sucht vergebens einen neuen Gedanken darin, die Melodien sind meist zerstückelt und ohne Fluss. Aus Mangel an Begeisterung und aus Furcht in's 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 von London, dass seine neueste Oper „*Der Sturm*“ fortdauernd ihre Anziehungskraft bewähre und neun Mal hintereinander (etwas ungewöhnliches in London) bei vollem Hause gegeben worden sei. Der Direktor Lumley, der die Sache grossartig treibt, hat auf seinem Landsitz ein feuerartiges 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 Stegreifvers in dessen Stammbuch:

*Quanto dalle altre varia
D' Halévy la Tempesta!
Quelle fan piovor grandine,
Oro fa piovor quasta.*

Zu deutsch etwa:

Wie steht Halévy's Sturm
Den andern doch entgegen!
Die bringen Hagelschlag,
Doch er bringt goldnen Regen.

Tags- und Unterhaltungsblatt.

♫ Köln, 17. Juli. Gestern fand im Casinosaale eine von unserm Concertmeister F. Hartmann veranstaltete Abendunterhaltung statt, in welcher die Damen Fr. S. Schloss und Fr. W. Claass, und Capellmeister Hiller mitwirkten. Eröffnet wurde sie durch den trefflichen Vortrag des *G-mol-Quintetts* von Mozart. Fr. Schloss sang vier Lieder, von denen das Schifferlied von Molière den rauschendsten Beifall des zahlreich versammelten Publikums hervorrief. Ihre frische volle Stimme erschien durch die

geniale Auffassung dieser kleinen lyrischen Stücke in erhöhtem Glanze. Fr. Clauss spielte die grosse *C dur*-Sonate *Op. 53* von Beethoven, ein Notturmo von Chopin (*in Des*) „Zum Wintermärchen“ (?) von Dreyschock, und als freundliche Zugabe eine Composition von St. Heller. Wir begrüssen in ihr ein bedeutendes Talent; der geistvolle Vortrag besonders der modernen Compositionen und eine vollendete Technik (vorzüglich glänzend in den Octavengängen) geben schon jetzt die Bürgschaft, dass die junge Virtuosa 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.

Bourscheid, 9. Juli. Der bergische Sängerbund feierte vorgestern sein zweites Gesangsfest. Aufgeführt wurden 1. Hymne von Schicht, „Hingensunken 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 Kücken. 7. Kriegers Heimkehr von Storch. 8. Kriegerscene von C. L. Fischer. Betheligt an dem Bunde sind die Vereine von Bliedinghausen, 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 allzusehr in den Bedingungen der Zulassung zur Mitwirkung sein müsse; denn der Zweck ist ja eben, solche Vereine in's 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 auch die Bethätigung daran in alle Schichten der menschlichen Gesellschaft dringt. Der Eifer, mit dem man sich den vielen anstrengenden Proben unterzog, war ein erfreulicher Beweis des regeren Sinus für die gute Sache. *)

*) Allerdings; nicht zu streng, wenn es sich um Gründung einer neuen Gemeinschaft handelt: bei schon länger bestehenden Vereinen aber halten wir eine gewisse Strenge bei der Zulassung für das beste Mittel, die Beständigkeit des Vereins 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. Grade solche reich bevölkerte und betriebsame Gegenden sind der wahre Boden für das Gedeihen und Wirken von Gesangsvereinen; hier können sie weit mehr als in grossen Städten anendlich

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 an einer geschichtlichen Huldigungs- oder Krönungsoper, indem man nicht weniger als vier Titusse (man entschuldige den Rococo-Pluralis!) einstudirt, nämlich den Titus von Antonio Caldara (Wien 1734); den dito von Hasse (Dresden 1748); 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 geru sein 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 Jose 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 Ives zur Glorie ein: zuletzt steigen die Seelen der beiden Verklärten zum Himmel.

Der Berliner Witz macht sich über den Propheten her. Am unterhaltendsten (für 2/3 Silbergroschen) soll das Heftchen: „Brenneke als Prophet, historische Oper ohne Musik. Frei nach Prellstab“ sein.

viel Gutes stiften. Darum nur wacker fortgeschritten auf der betretenen Bahn, ihr bergischen Säger! Wie herzlich wird Euch jeder deutsche Biedermann die Hand drücken, wenn er Euer Land durchwandert, und ihm aus den Fabriken und von den freien Plätzen her die Gesänge der Arbeiter an schönen Sommerabenden entgegenklingen! Das wird dann Euer Werk sein, und gelingt Euch dass, so könnt ihr gerechtern Stolz fühlen, als wenn Ihr euch goldne Pokale in Wettstreit ersungen hättet. D. Redact.

Anzeige.

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

S. 9 Z. 7	lies Berge	statt Bergen
„ „ „ 12	„ endliche	„ redliche
„ 11 „ 1	„ fahet	„ fahnt
„ „ „ 6	„ nichtsnutzig	„ nichtnutzig
„ 12 Spalte 2 Z. 13	und 14 v. u. lies: so machen	

— hochgebildeten Musiker.

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. Panzeron,

Professor des Gesanges am Conservatorium der Musik in Paris.

Ausgabe für Sopran: 2 Bände. Preis 8 Thlr.

„ „ Alt oder Bass: 1 Band. „ 4 „

„ „ „ 2 Bände. „ 8 „

Diese ausgezeichnete Schule hat eine so außerordentliche 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 Volkalliedertafel. Eine Sammlung von Liedern und Gesängen für Männerchöre. 1. Heft. Preis 3¼ Sgr.

National-Freiheits-Liederhalle. Eine Sammlung der beliebtesten National-Freiheits- und Vaterländischer für 4stimmigen Männergesang. Preis 3¼ Sgr.

Commerz Liederbuch für Deutschlands Liedertafeln. Preis 10 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage von C. Luckhardt in Cassel,

versandt am 18. Juni 1850.

- Brunner, C. T.,** Erweiterungen. Kleine Stücke über Sgr. beliebte Melodien für das Pianoforte. Op. 152. Heft 3 Nr. 1. Rondino über Motive aus der Oper Martha von Flotow. 7½
- Nr. 2. Variirtes Thema s. der Oper Stradella v. Flotow 7½
- Nr. 3. Volkslied: „Soviel Stern am Himmel stehen“ 7½
- Heft 4. Nr. 4. Melodie von Himmel: „An den schönsten Frühlingmorgen“ 7½
- Heft 4. Nr. 5. Myrthen-Walzer, Melodie v. Strauss 7½
- „ „ 6. Polonaise über beliebte Lieder. 7½
- 3 Morceaux élégantes et faciles en forme de Rondeaux sur des motifs fav. de l'Opéra Martha de Flotow pour le Piano. Op. 157 Nr. 1—3 10
- Figel, G.,** Kleine Tondichtungen beim Unterricht brauchbar und der Jugend gewidmet für das Pianoforte, op. 32 Nr. 4, Ballade 7½
- Nr. 5. Tarnfahrt 12¼
- Nr. 6. Marsch 10
- Gumbert, F.,** Die Thräne, für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 35 7½
- Mayer, Charles, Souvenir de Naples. Grande Etude de Concert en forme de Tarantelle pour le Pianoforte Op. 128 25**
- Tivendell, H.,** 3 Lieder (Walderast, Wiegenlied, Abschied) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4 15

Neue Musikalien

im Verlage von

G. H. 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 Quatuors f. Pfte. Solo, op. 59 à Thlr. 1,5.
- Fesca, A.,** Lieblingsgesänge aus der Oper „der Troubadour“ für Sopran, Tenor, Bass mit Pfte. à 15, 10, 5 Sgr.
- Gross,** 24 Duettinos für Anfänger im Cello-Spiel, op. 42. 2 Hefte à 20 Sgr.
- Hartog, de,** Neueste Pianoforte-Compositionen: Chant d'amour, 15 Sgr. — Les Confidences, Reverie, 15 Sgr. — Gr Caprice sur Don Juan, op. 18, Thlr. 1. — La Catalbraise, Tarantelle, op. 19, 22½ Sgr. — L'Inquietude, Etude, 15 Sgr. — Sonate-Symphonie, op. 21, Thlr. 1,15.
- Kochler,** 5 Lieder f. Sopran od. Ten. m. Pfnof. op. 8. 20 Sgr.
- Litoff,** Impromptu p. P. op. 50. 20 Sgr. — 3 Lieder ohne Worte f. Pfte. op. 51 à 22½ Sgr. — 3 Lieder f. Sop. oder Tenor mit Pfte. op. 52. 20 Sgr. — 3 Morceaux de Salon p. Viol. et Pfte. op. 53 à 25 Sgr. — Les Arpèges, Morceau caractéristique p. Pfte. op. 54 Nr. 1. 25 Sgr.
- Müller,** 3 Lieder f. Sop. od. Ten. m. Pfte. op. 6. 17½ Sgr. — 2 Lieder f. Bass od. Barit. m. Pfte. op. 7. 20 Sgr. — 2 Lieder f. Alt oder Barit. mit Pfte. op. 9. 20 Sgr. — 3 Lieder f. Alt oder Barit. mit Pfte. op. 12. 20 Sgr.
- Thomas,** 2 Lieder f. Alt od. Barit. m. Pfte. op. 1. 17½ Sgr. Dieselben für Sop. oder Tenor mit Pfte. 17½ Sgr.
- Truhn,** Kätzennatur, kom. Lied f. Bass mit Pfte. 7½ Sgr.
- Winkler,** Fantasie ob. Lucrezia Borgia f. Pfte. op. 20. 20 Sgr.

Bei M. Schloss in Köln ist erschienen:

- | | |
|--|------|
| | Sgr. |
| Dorn, H., Abends, Lied für Bariton mit Pianoforte | 10 |
| Ergmann, A., le Départ du Continent. Pensée sentimentale pour Piano | 8 |
| Garthe, A., 4 Lieder für Alt mit Pianoforte, op. 2 | 12½ |
| Hiller, F., 3 Lieder f. Bass oder Bariton m. Pianoforte-Begleitung, op. 42 | 25 |
| — Hieraus einzeln: Der Doctor von Berncastel. | 12½ |
| Kinkel, J., 6 Lieder f. Alt od. Bariton mit Pianoforte-Begleitung, op. 19 | 20 |
| — Hieraus einzeln: Abschied | 5 |
| Koch, E., Liebchens Auge, Lied mit Pfte., f. Sop. 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 |
| Linte, de, Ch., 12 Etudes Mélodiques pour Piano. op. 14 2 Hefte à | 25 |
| Lund, Baronne, Abends, Lied von H. Dorn mit Arabesken für Pianoforte, op. 5 | 15 |
| Marcellhou, A., la belle Agnès. Valse brillante pour Piano | 12½ |
| — Le torrent. Valse brillante pour Piano | 12½ |
| — Indians. Valse brillante pour Piano | 12½ |
| Novarre, L., Mousique de l'opéra le Prophète p. Piano — Marche et Valse de l'opéra le Prophète pour Piano | 17½ |
| Tausch, J., 3 Lieder für Sopran od. Tenor mit Pianoforte-Begleitung, op. 4 Nr. 1 | 15 |

Alle in der Musik-Zeitung angeköndigte 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. 4.

Cöln, den 27. 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 Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

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

Seite m Beethoven auf den Gedanken gekommen, das bisherige Verhältniß des Gesanges zur Instrumentalmusik, wobei jener Hauptsache und Führer, diese nur Zugabe (wenn auch wesentliche) und Begleiterin war, auch einmal umzukehren und die menschliche Stimme als das vollkommenste Tonwerkzeug in den Zusammenklang des Orchesters als Theil desselben einzuführen, um durch die Vereinigung sämtlicher Klangmittel die Wirkung der Instrumentalmusik bis auf den höchsten Punkt zu steigern — ein Gedanke, den er zuerst in der Fantasie für Klavier, Orchester und Chor (Op. 80), und später in der neunten Sinfonie (Op. 125) glänzend verwirklichte — 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 — sollen wir sagen glücklicher Weise? — lange Zeit ohne Nachahmer: der Ideenflug seiner Sinfonie mit Chören hatte seinen Schwung in so hohe Regionen genommen, dass die Kunstjünger mit dem Nachsehen sich begnügten, zum Nachdringen aber die Flügel nicht regen mochten. Wie konnte es auch anders sein, da schon die Auffassung des gewaltigen Werkes so schwierig schien, dass selbst die Kritik nur zaghaft in seinen Riesentritt einzudringen versuchte, und sehr tüchtige Organe derselben noch im J. 1848, Ausichten wie z. B. folgende aussprachen: „Nachdem Beethoven die Leiden seiner Seele erzählt, wollte er sich zu dem Liede an die Freude erheben! Der Arme! Er fie-

berschauerte sie herbei — er malte seinem brennenden Durste in der Einbildungskraft den Becher mit dem labenden Tranke vor, aber das Bild löschte den Durst nicht. So empfinden auch wir in diesem letzten Satze die Schillersche Freude nicht, sondern im Gegentheil den tiefen Schmerz über den hohen edlen Meister, 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 schaffenden Genius, als das Gefühl des Herzschlags 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 Welterschmerzler machen wollten, zum innerlich Zerrissenen! ihn, der gerade dann am grössten ist, wenn er im Bewusstsein des Sieges über alles irdische Ringen, in demjenigen Seelenzustande schreibt, der die höchste Klarheit des Geistes mit der grössten 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 goldumäunter Wolke der Erde enthoben, in die Saiten der Harfe greift und in nie gehörten Weisen entweder dem gefallenen Helden die Krone der Unsterblichkeit darreicht, (*Eroica—Egmont*), oder der siegenden Kraft den Triumph zuerkennt (*C-mol-Sinfonie*), oder im Garten Gottes mit dem Hauche des Windes und dem Rauschen des Baches redet und den aus dunklen Wolken strömenden Segen des Himmels preist (*Pastorale*), oder dem Jubel fröhlicher Menschen eine Festfeier bereitet (*A dur-Sinfonie*), oder endlich die

Menschheit auf einen neuen Berg Sinai mit sich hinauf reißt, wo „Millionen niederstürzen“ und in himmlischer „Freude“ verkündet dem „Vater über'm Sternenzelt“ zuzuschauen: O Herr, wie schön ist deine Welt!

Es ist der Beethovenschen Musik ergangen, wie es den Wundern der Natur ergelht: im Sturm und Gewitter staunt ein Jeder die Grösse Gottes an, aber das Leuchten der Sonne, sein grösstes Wunder, wird kaum beachtet. Und doch können die Menschen den Blitz machen, aber die Sonne scheinen zu lassen, ist ihnen versagt. So ist es denn auch in der Musik — unsere fortschrittstolzen Kunstjünger verstehen es ganz gut, Sturm und Gewitter und ähnlichen Lärm zu machen und ganze Massen von Wolken herauf und durcheinander zu führen; aber — die Sonne am klaren blauen Himmel leuchten zu lassen, das stud sie nicht mehr im Stande.

Doch wir kommen in andern Aufsätzen auf dieses Thema zurück, denn Beethovens Musik soll uns recht oft beschäftigen; sein innerstes Wesen, nicht wie es im äusseren Leben, sondern wie es in seinen Werken sich theils offen dargelegt hat, theils sich nur ahnen lässt, ist noch lange nicht vollkommen begriffen, seine Partituren sind so reiche und tiefe Fundgruben, dass es sich sehr der Mühe lohnt, sie immer wieder zu befahren und mit Fackeln zu durchwandern, um noch verborgene Schätze zu entdecken oder die zu Tage gehenden von neuem zu beleuchten. An dieser Stelle wollten wir nur aus der Hinweisung auf die Tiefe ihrer Idee zu erklären suchen, wie es gekommen, dass Beethovens Instrumentalwerke mit Chören während eines langen Zeitraums keine Nachahmung gefunden.

Vor 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, allein im Grunde doch etwas ganz anderes: denn obschon wir dies Werk Mendelssohns mit zu seinen besten zählen, so fehlt doch dem Ganzen trotz der einzelnen Anklänge aus der Cantate, welche in der Sinfonie auf den Zusammenhang beider hinweisen, 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 Ouvertüre dazu; auch sträubt sich der Geist des biblischen Textes der Cantate gegen eine Charakteristik desselben in den gewöhnlichen Formen der Sinfoniesätze; dieser

Geist verlangt wenn auch nicht den strengen Kirchenstil in Fugen u. s. w., doch eine kirchliche Tonfarbe, die unnötig die drei Sätze einer Sinfonie hindurch festgehalten werden kann, wenn gleich die Durchführung derselben in Ouvertüren dem Componisten z. B. bei den Oratorien Paulus und Elias gelungen ist.

Indess war Beethovens Musik bei den Franzosen, d. h. in Paris, heimischer geworden, und dort nahmen jüngere Componisten den Gedanken der Vereinigung des Gesangs mit der Sinfonie wieder auf. Zu gleicher Zeit hatte sich in der musikalischen Welt eine Bewegung gegen die Oratorien, namentlich gegen ihren biblischen Stoff geregt — man verlangte nach einem Inhalt derselben, welcher mehr in der Anschauungs- und Gefühlsweise der gegenwärtigen Menschheit wurzelte, und entweder in seinem geschichtlichen Interesse unserer Zeit näher stände, oder in seinem poetischen Gehalte volkstümlicher und mit den Neigungen und Leidenschaften des Menschen übereinstimmender erschiene, als jene israelitischen Sagen oder als die kirchlichen Dogmen. Was diese Bewegung in Deutschland für Werke veranlasste, unter denen Vortreffliches, übergehen wir hier: in Frankreich griff sie mit dem Gedanken der Belebung der Sinfonie durch Gesang zusammen, und wie die französischen Künstler überhaupt leicht das Maass des Schönen zu überschreiten, das Grauenvolle für das Tragische, das Effektvolle für das Erhabene, das Sonderbare für das Originelle zu nehmen geneigt sind, so wurde auch in Bezug auf unsern Gegenstand der Gedanke Beethovens bis zum Aeussersten erweitert, und erzeugte musikalische Kunstwerke, die ihn nach und nach bis zur Caricatur verzerrten.

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

Nun kam Felicien David mit seiner „Wüste“, die er Sinfonie-Ode nannte. Er gab uns ein drehtheiliges Werk, Instrumentalsätze mit Solo- und Chorgesängen untermischt. Er schildert den Eintritt in die Wüste, die der Text schön „der Ueudlichkeit und der Ewigkeit lebendes Bild“ nennt: ein Gesang zur Verherrlichung Allahs ertönt — die Karavane

bricht auf, dazwischen ein heiteres: „*Allons, trottons, cheminons, chantons!*“ das vom herannahenden Sturm unterbrochen wird — Schreckbilder — „Allah! erbarme dich der Gläubigen!“, was denn 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 fantasia arabe, la danse des Almées* (ägyptische Bajaderen), *la liberté au désert* folgen; in dem letztern, der die Freiheit in der Wüste feiert, rufen die Singstimmen dreier: „Bleibt in euren Gräbern von Stein, ihr bleichen Bewohner der Städte!“ und zum Schlusse wünscht der Tenor in der *Réverie du soir* aller Welt gute Nacht. Im dritten Theil lässt Herr David die Sonne aufgehen und den türkischen Priester, den er *Muczim* nennt, auf Arabisch singen: „*El Salam Alek Ateikum 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 Davids Fautasie 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 grossartigen 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 sucht 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 Desclamps und Emilien Pacini, Musik von Giulio Alary — ein *Mysterium*.⁶ Darin ist Sinfonie, Oper, Cantate und Oratorium wunderbar (oder wunderbarlich) in einander verschmolzen.

Doch zuerst zum Titel zurück. Wenn man nichts Neues mehr aufzutreiben weiss, so durchsucht man, eben so wie der geschickte Kleiderkünstler die Hof-costüme und Garderobenbilder der Bourbons und Valois durchblättert, die Jahrbücher der dramatischen Poesie und der musikalischen Litteratur, und so wie jener aus den bestäubten Mustern durch einen Schnitt da, einen Lappen dort eine neue Mode hervorzaubert, so schafft die rührige Genossenschaft von Dichter und Tonsetzer aus den Urfanfängen der dramatischen Kunst und ihren längst vergessenen Gebilden künstlerische Formen, in die sie dann den Gehalt 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 vorzugsweise des neuen Testaments, so wie einige Legenden von den Aposteln und den Heiligen der Kirche. Die erste Veranlassung dazu war eine musikalische, 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*, Brüder 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 (*jours*) eingetheilt, wobei die Aufführung nur einige Stunden unterbrochen wurde, um Zeit zur Stärkung des Leibes durch Speise und Trank zu geben. 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 aus dem historischen Schauspiel ins bürgerliche, 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 die Sache ursprünglich gemeint sein mochte, so komisch erscheint sie uns jetzt und könnte nur vom humoristischen Standpunkte aus einige Geltung haben. In einer solchen Moralité versammeln sich z. B. Schmarotzerei, Leckerer, Gutesgesellschaft, Auführeresundheit, 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 ladet 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 Missionäre der heutigen Mässigkeitvereine!

Nach diesen historischen Vorbemerkungen werden unsere Leser in Stand gesetzt sein, sich an der Wiederaufrichtung jener mittelalterlichen Fratzen durch die Verarbeitung ähnlichen Stoffes zu einem funkelneuen Tongemälde gründlich zu erbauen.

Das Mystère des Herrn *Giulio Alary* 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.

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

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

Dritter Akt. Das Gericht. Die Geißelung (??) „Mystisches“ Trio, gesungen von „Glaube, Liebe

Hoffnung“ mit Chor (da haben wir die allegorischen Personen wieder).

Vierter Akt. Die Völker auf dem Wege nach Golgatha; 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; Aebetung der drei Marien und des Johannes; Arie der reinigen Sündlerin Magdalena. Soldaten, die um den heiligen Rock würfeln (!). Mystischer Chor der Seelen (!) — Erdbeben und Wunderzeichen beim Tode des Heilands. Im Epilog verkündet eine Stimme vom Himmel die Auferstehung. Schlusschor: Hosannah!

Wenn sich nun die Pariser Kritik über die Musik zu diesem Mystorium bei theilweisem Lobe noch dahin äussert, dass Herr Alary, der sich zur modernen italienischen Schule hält, zu viel leichte Melodie gegeben habe und dass im Ganzen der Stil zu wenig ernst gehalten sei, so werden unsere Leser leicht ermassen, 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 Kunsttreiter dabei schlagen.

Der Himmel und der gesunde Geschmack des Volkes werden Deutschland hoffentlich vor dieser neualten geheimnissvollen Kunstform bewahren!

Fünftes allgemeines Musikfest der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, gefeiert in Haarlem den 13., 14. und 15. Junii 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 Veranstellen von grossen Musikfesten zur Aufgabe gemacht. Derartige Feste erfordern bekanntlich bedeutende Geldmittel, und da statutengemäss die Gesellschaftskasse dieselbe beschaffen muss (nur Mitglieder haben Zutritt und zwar freien), so kam es, dass dem vierten bereits im Jahre 1842 in *'s Graven-*

hage, unter Anführung des bewährten und tüchtigen *H. Lübeck* gefeierten Feste bis jetzt kein fünftes gefolgt war. Auch jetzt würden wir nach demselben wegen fortdauernder Ebbe in der Kasse vergeblich ausgeschaut haben, wenn man nicht in gewissen Modificationen das Mittel gefunden hätte, dem Uebelstande abzuhelfen. Der Zutritt zu den Musik-Ausführungen an den 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 nur der dritte Tag, wo ein Oratorium aufgeführt wurde, blieb ausschliesslich für die Gesellschafts-Mitglieder und deren Damen, für welche letztere jedoch ebenfalls Eintrittsgeld erlegt werden musste.

Das Fest fand Statt in der grossen, herrlich (nur nicht akustisch-vorthellhaft) gebauten Hauptkirche zu *Haarlem* mit der prächtigen, weltberühmten Orgel.

Wir übergelien die bei solchen Gelegenheiten gebräuchlichen Empfangsfeierlichkeiten, Reden, Proben, Aufzüge &c. und wenden uns gleich zu den Ausführungen selbst.

Erster Tag. Liedertafeln-Wettstreit. Es waren 18 Vereine erschienen, aber nur sechs davon wagten es, den Kampfplatz zu betreten. Die Ausföhrung wurde gegen 7 Uhr Abends eröffnet durch *Mozart's Overtüre* zu „*Così fan tutte*“, vorgetragen auf der (horribile dictu!) Orgel durch *J. P. Schumann*, Organist an diesem majestätischen Instrumente. „So machen sie's alle“, welche eine zarte Bewillkommung der zahlreich anwesenden Schönen und welcher treffliche Wahl für einen Orgelvortrag! Hätten wir an Vorbedeutungen geglaubt, wir würden augenblicklich die Kirche verlassen haben, jedenfalls müssen wir jedoch sehr missbilligen, dass das Festcomité eine solche Wahl zugelassen hatte. Nach der Overtüre sangen die vereinigten Liedertafeln *Marschner's* Liedesfreiheit, leider zu schleppend für das Feuer, das in Text und Composition liegt. Dann folgte der *Concurs*. Es nahmen daran in folgender Ordnung Theil:

1. Die Liedertafel *Wega* aus *Haarlem*, Dirigent *J. A. Enschedé*, mit: „Die Welt ist so schön“ von *C. L. Fischer* und *Chant triomphal* „*Que nos chants de victoire*“ von *Deneffe*; 2. *Frisia* aus *Lewwarden*, Dirigent *Waubert de Puisseu*, mit: „Abschied“ von *C. A. Bertelsmann* und *te Wassenaar* von *I. 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 *Hegne*, mit: „Ständchen“ von *Eisenhofer* und des „*Müllers Lust*“ von *C. Zöllner*; 5. *Eutonia* aus *Amsterdam*, Dirigent *C. A. Bertelsmann*, mit: „Gebet der Erde“ von *A. Zöllner* und „*Glockentöne*“ von *C. A. Bertelsmann*; 6. Der Männergesangsverein aus *Haarlem*, Dirigent *J. E. Schmitz*, mit: *Andante* aus einer Messe von *F. Haslinger* und dem Andenken an *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 durchgängig in fremder Sprache singen müssen und also viel mit der richtigen Aussprache zu kämpfen haben, und dass Gesangslust und Gesangsbildung 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 Liedertafel von *Rotterdam* und *Eutonia* von *Amsterdam* durch *Aplomb* und feine Schattirung aus. — Während die erwähnte *Jury*, bestehend aus den Herren *ten Cate* von *Amsterdam*, *Lübeck* vom *Haag* und *Hutscheruyter* von *Rotterdam*, denen jede der 6 Liedertafeln eines ihrer Mitglieder zugefügt hatte, über die Preisaustheilung berathschlagte, bewirthete uns der unvergleichliche *Schumann* mit *Variationen* über das Volkslied „*Wilhelmus*“ auf eine Weise, die unsere Lachmuskeln nicht wenig in Thätigkeit setzte. Wir können nicht umhin, hier unser lebhaftes Bedauern auszudrücken, dass ein so prächtvolles Werk, wie die *Haarlemer Orgel*, so ungeweihten Händen anvertraut ist. *) — Danu 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 gebundenem Spiel ist selten die Rede, das Instrument wird wie ein Piano behandelt, und ist es dem Referenten im Tempel Gottes oft zu Muth gewesen, als ob er eine grosse Strassenorgel höre, 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 tot bevordering der toonkunst* hat dieses Unwesen längst erkannt und seit Jahren Orgelschulen aufrichten wollen. Wahrscheinlich hat's aber wiederum am *nercus rerum gerendardum* gemangelt, und es ist beim Wollen geblieben. Um so mehr müssen wir es lobend anerkennen, dass seit Kurzem ein hiesiger, bei den tüchtigsten deutschen Meistern gebildeter, talentvoller Organist, Herr *J. A. van Eyken*, auf seine eigene Hand eine Orgelschule errichtet hat. Wir wünschen derselben fröhliches Gedeihen.

Präsidenten der Haarlemer Abtheilung der *Maatschappij* der erste Preis, eine stark vergoldete, lorbeerumkränzte, auf einem Ritterkreuz ruhende Leier, zuerkannt an *Etonia*, der zweite, eine ähnliche silberne Leier, an die Liedertafel von *Rotterdam Nr. 4*, der dritte eine silberne Medaille, an *Amphion* und der vierte, ebenfalls eine silberne Medaille, an *Frisia*, die aus weitester Ferne hergekommene Liedertafel. Zum Schluss spielte, obchon nicht sehr deutlich, Herr *Schumann jun.* ein Stück von der *F moll Sonate* für Orgel von *Mendelssohn-Bartholdy*, die einzige wirkliche Orgelcomposition, die wir heute Abend zu hören bekamen. Gegen halb elf war die Ausführung, der erste Liedertafel-Wettstreit auf niederländischem Boden, vorbei und Sänger und Publikum zogen nach „der Festrede geweihten Lokalen“, wo bis tief in die Nacht jene herzliche, ungenirte und doch *fashionable* Fröhlichkeit herrschte, wie man sie bei Sängerkongressen zu finden pflegt.

Zweiter Tag. Wiederum gegen 7 Uhr Abends nahm die Ausführung ihren Anfang. Als Dirigent fungirte Herr *J. B. van Bree*, seit Jahren bekannt als tüchtiger Musiker und als Hollands *directeur par excellence*. War gestern bereits ein zahlreiches Auditorium vorhanden, so schienen heute alle Räume des ungeheuren Gebäudes vollgepfropft zu sein, (die Kirche hat keine Gallerien) und glauben wir nicht zu übertreiben, wenn wir die Zahl der Zuhörer auf mindestens 4000 schätzen. Das heutige Programm zerfiel in zwei Theile. Der erste wurde von den vereinigten 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. Auferstehen von *B. Klein*. 3. *Praeludium* und *Fuga* in *Esdur* 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 den Frühling von *C. M. v. Weber*. 7. *Na den Storm* von *J. B. van Bree*. 8. Das Kirchlein von *Becker*. 9. *Fantasia* 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. Jesu meine Freude, 5stimmige Motette von *J. S. Bach*. 12. *Psalm* 128 von *L. Spohr* (mit Orgel). 13. *Hymne Ewewig* ist *God* von *J. H. Verhulst*. 14. *Fantasia-Sonate* für die Orgel über das Volkslied „*Wien Neerlandisch bloed*“, componirt und ausgeführt von *J. F. Bastiaans*. 15.

Psalm (8stimmig) von *Mendelssohn-B.* 16. *Hallelujah* von *Händel* (mit Orgel).

Nicht wahr, ein riesiges Programm? Die Abwicklung desselben nahm aber auch fast 5 Stunden in Anspruch, und wir waren zweifelhaft, was wir mehr bewundern sollten, die Ausdauer der Executanten oder die Geduld des Publikums. Als ob man nicht selbst des Guten zu viel bekommen könnte! Wir wenigstens wurden endlich von Ohrenbrausen überfallen und sahen uns genöthigt, wenn auch nur für kurze Zeit, das Feld zu räumen.

Die vorgetragenen Männerchöre traten nicht so kräftig und deutlich hervor, wie wir solches Angeichts der zahlreichen Mitwirkenden erwartet 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 den Besitz der Stimmen zu den auszuführenden Stücken gekommen waren, und somit gar viele Statisten unter dem Chor figurirten. Einzelne Nummern wie 2, 4, 6 (alte Bekannte) gingen übrigens prächtig. Eben so wurde Nr. 10 sehr gut gesungen, nur brachte die aufgedrungene Orgelbegleitung etwas Schleppendes und Schwankeendes hinein. Und war das auch anders möglich? Die Sänger in der Tiefe des Kirchenchors 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 unadeltahft gesungen. Besonders grossartige Wirkung brachte die *Bach'sche* Motette Nr. 11 hervor. Nr. 13, Hymne von *Verhulst*, fand vielen und verdienten Beifall, und wurde der Componist nach der trefflichen Ausführung gerufen. Eben so erweckten die *Psalmen* von *Spohr* und *Mendelssohn-B.* grosse Theilnahme. Aber der Schluss, das unübertroffene majestätische *Hallelujah* des Vaters des Oratorien-Stils setzte dem Gauzen die Krone auf. — Die Orgelvorträge waren heute, wie schon erwähnt, in guten Händen und wurden sicherlich trefflich executirt. Es thut uns leid, dass wir das mehr vermuthen müssen, als bezeugen können, da das liebe Publikum in der naiven Idee, das Orgelspiel gehöre so recht eigentlich nicht zum Programm, während desselben durch Schwatzen und Hin- und Herlaufen es selbst dem Aufmerksamsten unmöglich machte, alles gehörig zu verstehen. — Dass Herr *van Bree* am Schluss gerufen und von den Sängerrinnen mit Blumen überschüttet wurde (wir waren in Haarlem, der Stadt der Tulpen, Hyacinthen, Myrthen

und Rosen) versteht sich von selbst. Nach dem Concert wie gestern Abend Vauxhal u. Ball im Theatergebäude.

Dritter Tag. Aufführung des Elias. Sie übertraf alles Vorhergegangene. Das mitwirkende Personal bestand aus 150 Instrumentalisten, darunter die besten Kräfte Hollands, 107 Soprauen, 85 Alten, 122 Tenören und 104 Bässen. Die Damen *van Hove*, *Heking*, *Leich* (*Sopran*), *Alberdink-Thym* und *Dellemyn* (*Alt*), und die Herren *Thym* (*Tenor*) und *van der Kuu* (*Bass*) sangen die *Soli*. Alles wetteiferte, das grossartige Werk würdig des Meisters (*Mendelssohn* wird in Holland vergöttert) auszuführen. Und dass der glänzendste Erfolg dieses Streben krönte, erkennen wir freudig an. Das ganze farbenreiche Tongemälde wurde vor uns aufgerollt, ohne durch Einen Flecken entsetzt zu werden. *Verhulst* als Dirigent führte den Commandostab mit einer Ruhe und Sicherheit, wie wir sie, nach den Proben zu schliessen, dem feurigen Manne kaum zugetraut hätten. Chor und Orchester thaten Wunder und die Solisten blieben wahrlich nicht zurück. Vorall excellirten durch schöne Stimme, gefühlvollen Vortrag und gute Schule Fräulein *Alberdink-Thym*, Fräulein *van Hove* und Herr *van der Kuu* (*Elias*). Die Zuhörerschaft war aber auch wie trunken vor Entzücken, und am Schlusse fast jeder Nummer ertönte donnernder Applaus. — Nachdem der letzte Ton des Mendelssohn'schen Schwanengesangs verklungen war, wurde jedem der beiden Festdirigenten Namens der Mitwirkenden ein zierlich gearbeiteter silberner Becher überreicht und Bravos und Blumensträuße rauschten und flogen ohne Ende daher. Dann trat Apollo wiederum die Herrschaft an Lyäus und Terpsichore ab. Am folgenden Tage, einem Sonntag, zogen die Liedertafeln gegen 12 Uhr, das Musikcorps der Dragouer voraus und begleitet von einer unzähligen Volkmenge nach dem unweit *Haarlem* reizend gelegenen *Zomerzorg*, und Thal und Dünen erschallen von fröhlichen Gesängen; Abends war *Reunion*, Feuerwerk u. Ball im *Hout* (dem Park *Haarlem*'s).

So endete ein Fest, das in den Annalen der Niederländischen Tonkunst einen Ehrenplatz einnehmen und noch lange in der freundlichen Erinnerung der Festgenossen leben wird. Wir aber hoffen, dass das sechste Musikfest der *maatschappij tot bevordering der Toonkunst* nicht gleich dem fünften acht Jahre auf sich warten lassen werde. Der Stein der Weisen (die Kunst, Geld zu machen) ist ja jetzt gegeben. Also willkommen, sechstes Musikfest, in 1851!

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

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Nachtrag. Zu dem obigen Aufsatz über die neuesten Sinfonie-Cantaten der Franzosen berichten wir noch, dass derselben Gattung gehört: *Lacombé's* zweite dramatische Gesang-Sinfonie unter dem Titel *Arca*, die *Ungarin*, Text von *Renaud*; die Nationalmelodien sollen darin am meisten gefallen haben.

Das *Acuseratte* hat aber ohne Zweifel *A. Elvert* vollbracht. Dass die Componisten der neuern Oper die Gesangstimme wie ein Instrument behandeln, ist nichts neues mehr. Diesen Missbrauch aber fassto Elvert auf, und indem er sich an einige deutsche Lieder mit Brummstimmen erinnerte, 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 chorale dramatique, Text von *M. E. Villémin*, Musik von *A. Elvert*. Interessant bei der Aufführung war, dass das Werk von 250 Zöglingen der Gesangschule nach Ziffern, welche ein Herr *Chesé* leistet, ausgeführt wurde. „Die Chöre waren in nichts von den gewöhnlichen Chören ohne Begleitung verschieden, aber zu den Arien und Duetten begleitete der Chor als Orchester. An gewissen Stellen summte und brummtel derselbe Accorde ohne Worte das auszusprechen und mit geschlossenem Munde, wodurch denn auch zwei Sturm-Effekte recht schön dargestellt wurden“ (*Corresp. de Paris!*) — *Risum tenentis, amici!* Wer hätte sich je träumen lassen, dass unsere deutschen musikalischen Scherze, z. B. „Auf schmückt das Fest mit Maian! Die erste Violino sang also an u. s. w.“ derozeit in einem Concertsaal als vollbrütige Musikgattung zu Ehren kommen würden? So etwas ist aber auch nur in Paris möglich!

Paris. Die 14 Vorstellungen des Propheten mit der Alphonse als Fides sollen 118,720 Fr. eingebracht haben: sie selbst erhielt 2000 Fr. für jeden Abend. — In Wien ist ebenfalls der Prophet nach drei Monaten von Ruhe wieder in Scene gegangen, die Wagener als Fides, Aender den Johann; zu fünf Vorstellungen waren wieder alle Billets in Beschlag genommen. O Publika, Publika! wird Mancher ausrufen.

Am 19. August grosses Männergesangsfest von 40 belgischen Vereinen zu Antwerpen; 1161 Mitwirkende.

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

Döhler hat seine Gesundheit in der Wasserheilstalt zu Grafenberg wieder hergestellt, und ist über Berlin nach Petersburg gegangen. — Thalberg ist in London, und Dreyshock auf der Reise dahin, um sich, wie es heisst, dort niederzulassen. — Mortier de Fontaine weilt am Rhein, und befindet sich gegenwärtig in Ems.

Aufforderung. Konradin Kreuzer hat eine Witwe hinterlassen. Was ist bis jetzt geschehen, um ihr ein sorgenfreies Dasein zu verschaffen und dadurch am besten das Andenken des deutschen Tonrichters zu ehren? Soviel uns bekannt, hat bis jetzt nur die Direction des Stadttheaters in Hamburg am 3. Juni das „Nachzügler von Granada“ zum Besten derselben gegeben. Hoffentlich wird dies löbliche Beispiel Nachahmung finden. Wir aber halten es für Pflicht, namentlich auch die Männergesangsvereine aufzufordern, dem dahin geschiedenen Sänger so vieler herrlichen acht deutschen Lieder die dankbare Erinnerung des Vaterlandes durch Beschaffung eines Unterstützungsfonds für seine Witwe mittelst öffentlicher Aufführungen und dgl. mehr zu betheiligen.

Musikverlagsbericht

von

Brettkopf & Härtel in Leipzig

vom Januar bis Juni 1850.

Instrumental-Musik.

	Thlr. Ngr.
David, F. , Op. 24. 12 Salonstücke für Violine und Pianoforte, Heft I. No. 1. Präludium. No. 2. Scherzo No. 3. Tanz. No. 4. Romanze	1, 10
Heft II. No. 5. Rondo. No. 6. Ballade. No. 7. Lied. No. 8. Marsch	1, 10
Heft III. No. 9. Impromptu. No. 10. Canon. No. 11. Stüdchen. No. 12. Capriccio	1, 10
Ernst, H. W. , Op. 24. Fantaisie brillante sur le Prophète de G. Meyerbeer, pour le Violon avec acc. de Piano	1, 15
Fürstenau, A. H. , Op. 145. Le Fenille de tréte. 3 Rondinos pour la Flüte 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
Kvltka, Val. de , Fantaisie sur un air bohémien- russe pour le Violon avec acc. de Piano	— 20
Lee, S. , Op. 53. Grande Fantoisie dramatique sur le Prophète de G. Meyerbeer pour le Violon- celle avec acc. de Piano	— 22 1/2
— Op. 56. Réve de bonheur. Mélodie pour le Violoncelle avec acc. de Piano	— 12 1/2
— Op. 57. Douze Etudes de perfectionnement pour le Violoncelle	1, —
Lewy, J. R. , Op. 11. Cautabile für das einfache Horn mit Begleitung des Pianoforte	— 17 1/2
— Op. 13. Divertissement über Motive von Franz Schubert für das chroma. Horn mit Begleitung des Pianoforte	— 25
Mendelssohn-Bartholdy, F. , Op. 74. Kriegs- marsch der Priester aus der Musik zu Athalia. Für Harmonie-Musik eingerichtet von F. L. Schubert. Partitur und Stimmen	1, 10
— Op. 80. Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell in F moll (Nr. 8 der nachge- lassenen Werke.) in Stimmen	2, —
— Op. 81. Andante (E dur), Scherzo (A moll), Capriccio (E moll) und Fuge (E 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., gefestigt	10, —
Waleklers, E. , Op. 87. 4 Fantaisies sur l'Opéra: Le Prophète de G. Meyerbeer, pour la Flüte	— 20
Für das Pianoforte mit Begleitung.	
Chopin, F. , Op. 65. Sonate pour Piano et Violon- celle, arrangée pour Piano et Violon par Ferd. David	2, —
Dochter, Th. , Op. 71. Andante pour Piano et Viol. Dreyschock, et Panofka , Op. 66. Duo sur l'Opéra: Le Prophète de G. Meyerbeer pour le Piano et Violon concertans	— 22 1/2 1, 5

Thlr. Ngr.

Hensel, Fanny C. , Op. 11. Trio für Piano- forte, Violine und Violoncell. D moll (Nr. 4 der nachgelassenen Werke)	2, 20
Hünten, F. , Op. 172. Troisième Trio pour Piano, Violine et Violoncelle. B dur	1, 15
Kullaek, Th. , Op. 55. Concert für das Piano- forte mit Begleitung des Orchesters, in C moll.	6, —
Lecorbelleier, A. , siehe H. Rosellen op. 9	
Panofka, H. , siehe A. Dreyschock.	
Rosellen, H. , Op. 9. Variations brillantes et con- certantes sur une Cavatine favorite de Mercan- dante pour Piano et Violon in D (La Partie du Violon de A. Lecorbelleier. Op. 2.)	1, —
Für das Pianoforte zu 4 Händen.	
Beyer, Ferd. , Op. 72. Trois Fantoisies sur des motifs de l'Opéra: Lucrezia Borgia de Donizetti. Arrangées. Nr. 1, 2, 3, à 25 Ngr	2, 15
— 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. Heures de Loisir. 12 Melodies favorites. 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'Opéra: Anacréon, arrangée. Nouvelle Edition	— 20
Chopin, F. , Op. 60. Barcarolle. Arrangée	— 15
— Op. 65. Sonate p. Piano et Violoncelle. Arrangée.	1, 20
Lecarpentier, Ad. , Op. 141. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Le Prophète de G. Meyerbeer.	— 25
Lumby's Täuse. Arrangirt:	
Nr. 60. Erinnerung zu Johann Strass. Walzer	— 20
„ 61. Anna-Polka	— 7 1/2
„ 62. Sylphiden-Walzer	— 20
„ 63. Baladine-Galopp	— 10
„ 64. Diana-Walzer	— 20
„ 65. Sepsien-Polka	— 7 1/2
Meyerbeer, G. , Der Prophet. Oper in 5 Acten. Klavierauszug. Arrangirt	10, —
— Ueverture zu derselben Oper. Arrangirt	— 10
— Aus derselben Oper. Arrangirt: Krönungsmarsch	— 12 1/2
Walzer	— 7 1/2
Redowa	— 20
Schlittschuhanz	— 17 1/2
Galopp	— 17 1/2
Rosellen, H. , Op. 107. Fantaisie sur les Hugue- nots de G. Meyerbeer. Arrangée	1, —
— Op. 108. Fantaisie de Concert sur Marguerite d'Anjou, Opéra de G. Meyerbeer. Arrangée	1, 5
Rosellen, H. , Oeuvres de Piano. Edition revue par l'Auteur. Op. 21. Grande Fantaisie et Variations concertantes sur un Choer favori de l'Opéra: Norma de Bellini	1, 15
Op. 23. Cavatine de l'Opéra: Torquato Tasso de Donizetti, variée	— 20

(Fortsetzung folgt.)

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

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 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.

Der Prophet von Scribe und Meyrbeer.

III.

Der Anfang des zweiten Akts, auf grossen Bühnen nur eine Verwandlung, führt uns nach der Vorstadt von Leyden, in Johann's Schenk-wirthschaft. 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 wälzt. Johann besetzt die Tische mit Bierkrügen, die Gäste tanzen und singen und rufen ihm ein Lebehoch.

Die Hoch und die Folge der Handlung lässt voraussetzen, dass Johann diese Gäste eingeladen hat, etwa zur Vorfeier seiner Hochzeit — was wir deshalb bemerken, weil man es getadelt hat, dass er sie bald darauf mir nichts, dir nichts gehen 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 „unerhörte Aehnlichkeit mit dem wunderthätigen Bilde des Königs David zu Münster in Westphalen, ihrer Heimath.“ Während das Trio des Walzers *piano* fort klingt, befragt *Jonas* einen Landmann über Johann und erhält folgende Auskunft:

Son coeur est excellent
Et son bras est terrible!

J. Tête ardente? Le Paysan. Oui vraiment.
J. Il est brave? Le P. Et dévot;
Il sait par coeur toute la bible.

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

Johann sehnt sich nach 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 ihn 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 geflüchtet, 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 Kindern unter Orgelbegleitung den Gesang anstimmt: Seht den König, 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 an und umranken damit die wunderschöne Melodie des Kinderchors, welche hier von der Flöte in der mittlern Oktave geführt wird, während ein oder zweimal die gedämpfte Pauke und grosse Trommel und ein kaum hörbarer Anschlag der Becken im Pianissimo eine Ahnung von dem nachherigen wirklichen Pomp geben. In diesem Vorspiel flüstern die Töne selber einen Traum in unser Ohr;*) der Gedanke ist neu und schön, und die Ausführung durch die eben angedeutete Instrumentierung von herrlichem Eindruck. Freilich darf der Darsteller des Johann bei dieser Sprache des Orchesters nicht nach der Thüre laufen oder ein Paar Krüge Bier wegstellen; er muss mit den Tönen sich in den Traum versenken und durch vollendete Mimik uns einen Seelenzustand wie bei einer beginnenden Vision zu veranschaulichen suchen. Diesen Charakter muss dann die ganze Erzählung fortführen und steigern; die Musik des Stückes reist 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! ah! vous n'y 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 Prophezeiung durchschimmert. Hat Johann doch selbst schon vor seiner Erzählung den Traum „*un présage*“ (eine Vorbedeutung) genannt. Die Reilstab'sche Uebersetzung: „Ich, ich versteh' Eures Spottes Hohn!“ ist hier zu derb; der Sinn der Phrase ist: Ich, meine Freunde! Ach, wo denkt Ihr hin, was fällt Euch ein!

Der gebrochene Harfenakkord, welcher nach dem einige Mal syncopirt anklingenden vereinzelt *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* $\frac{3}{4}$ 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 unserm Geschmack wenig und der Schluss des ersten Theils auf *F* mit dem Hornsolo



mit welchem die Singstimme *unisono* geht, ist doch gar zu weichlich und kulreigenartig. Volleuds verfehlt scheint es uns, dass am Schlusse der Romanze, während der Solo-Tenor das unvermeidliche hohe *b* mit vier Mal vorschlagendem *a* aushält, die Wiedertäufer jene Figur des Horns vier Mal in Dreiklänge auf die Worte „*Ah viens et suis nos pas!*“ wiederholen. Eine derartige Hintansetzung der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks zu Gunsten des melodischen Zuschnitts oder eines gewissen harmonischen Effekts, der es nur mit den Noten und gar nicht mit den Textesworten und dem Charakter der Personen zu thun hat, treffen wir öfter bei Meyerbeer an: wir müssen sie gerade bei ihm am strengsten tadeln, weil er in seinen Compositionen offenbar die dramatische Wirkung über die bloss 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 Erscheinung in Tönen. Kann ich diese Einheit jemals erreichen, wenn ich z. B. eine und dieselbe Melodie erst auf die 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 Fides auf ein Schloss bei Haarlem führen wollte, entsprungen und bittet Johann sie zu verbergen. Er zeigt ihr ein Versteck rechts vom Zuschauer und eilt hinaus, um nach den Verfolgern zu schauen. Bertha ruft in der Angst:

„Gott o Gott! Du siehst mein Beben!
Wehe mir! welch' ein Geschick!

*) Dies ist offenbar die richtige Auffassung dieser Stelle: die Melodie ist nicht für die Erzählung des Traumes geschaffen und kehrt dann im Dome wieder, sondern sie ist für die Krönungsfeier bestimmt und wird durch den Traum vorweg genommen. Die Instrumente sprechen hier gleichsam im Traume aus, was sie nachher mit allem Glanz in der Wirklichkeit ausführen.

Reit', Allmächt'ger, ach! mein Leben
Und verbirg mich ihrem Blick!¹⁴

Alleg. molto *Es dar* $\frac{3}{4}$ mit ausdrucksvoller Melodie.

Oberthal dringt in das Zimmer, indem er Johann zurück stösst, und fordert Auslieferung der Geflüchteten: wo nicht, so soll seine Mutter vor seinen Augen sterben. Johann fleht um Gnade für die Mutter und bietet sein eignes Leben dar, woraus sich ein kurzes Terzett entspinnt, in welchem jene Melodie wiederkehrt und Bertha im Versteck nur dem Zuschauer sichtbar die Oberstimme singt. Das ist eine von den mancherlei Forderungen der Oper an den gesunden Menschenverstand, sich auf Augenblicke zu verlegen; für die tragische Lage in dieser Scene ist sie doch gar zu stark: — Oberthal, unerbittlich, drängt und Johann ruft ihm während zu: „So möge 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 schleppen sie hinweg — Johann sinkt wie vernichtet auf einen Stuhl und bedeckt das Gesicht mit beiden Händen. Alles 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 auch nicht durch die Liebe zur Mutter zu entschuldigen sein. Allein Bertha hat ihm nicht gesagt, dass sie vor Oberthals sinnlicher Begier entflohen ist, diese Behauptung ist falsch: sie ruft bei ihrem Eintritt: „*Des fureurs d'un tyran sauve-moi!*“ Und gleich darauf: „*au trépas viens m'arracher, Dieu puissant!*“ — denn bei ihr steht fest, lieber ihr Leben, als ihre Ehre dahin zu geben. Die Reilstab'sche Uebersetzung, welche „*fureurs*“ mit „wilde Gluth“ wiedergibt, und den Ausruf, Gott möge sie vom Tode retten, gar nicht hat, darf nicht maassgebend sein. Dann müssen ferner die Darsteller es auf sich nehmen, den Eindruck der Scene mit der menschlichen Empfindung und den Forderungen des sittlichen Gefühls in Einklang zu bringen. Fides darf ihre Arme nicht nach ihrem Sohn ausstrecken: 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 Schrecken-

pantomime selbst Johann auf die Gefahr der Mutter aufmerksam, und in diesem grässlichen Moment dreht Johann sich um und wirft sie 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 Bertha's 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 des Himmels? ihr Gebet steigt empor für den Sohn, er sei gesegnet in dem Herrn! — Dieses *Arioso*, *Fis mol* nach *Fis dar*, $\frac{3}{4}$ Takt ist sehr schön sowohl in der Melodie, als in der Begleitung, welche durch die einfachsten Mittel hier Treffliches bietet. Wer in Stellen, wie:

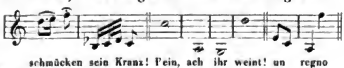
Fis-dar



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



und ähnlich an andern Stellen. Allein da, wo der erste 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* des Soprans (Nr. 10 Terzett am Schluss) bis zum tiefen *g* des Alts (Nr. 23. Arie in *F*). Man vergleiche Stellen wie folgende:



Gleichen diese nicht den Meyerbeer'schen wie ein

El dem andern? Aber jener befaugnen Kritik kommt es gar nicht darauf an, an Meyerbeer zu verdammen, was sie an Mozart bewundert hat. Nun, man muss ihrem Gedächtniss zu Hülfe kommen.

Während des Nachspiels sucht Johann seine Mutter durch Gehehrnsprache über seinen Zustand zu beruhigen und fordert sie auf, zur Ruhe zu gehen. Sie zögert, folgt aber am Ende seinem Verlangen und zieht sich in ihr Schlafzimmer zurück. Sobald er allein, wirft die Natur den Zwang von sich, seine Verzweiflung fragt den Himmel, ob er nicht seinen Donner auf diese ruchlosen Häupter 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 Hauptmoment für seine Zukunft ist da — mit jenen choralmäßigen Tönen tritt plötzlich Alles, was er in den letzten Augenblicken erlebt, als göttliche Fügung vor seine Seele: mit tief aus der Brust geschöpftem Ton, mit schwärmerischem Aufblick zum Himmel ruft er, während der Choral leise fort klingt, aus:

*Ah! c'est Dieu qui m'entend,
Dieu qui me les envoie!
„Ha! der Herr höret mich,
Gott ist es, der sie sendet!“*

Er stürzt nach der Thür und ruft die drei Apostel herein, von diesem Augenblick an in einer wallenden Aufregung, in welcher das menschliche Gefühl der Rache an seinen Feinden den aufkeimenden Glauben an die höhere Bestimmung, welche ihm der Traum und die Deutung desselben weissagten, trägt und hehlt.

Als ihm Jene schildern, dass „ihre Brüder in Deutschland unter dem Joche der Tyrannei den Messias erwarten, der ihre Ketten brechen soll“, dass sie in ihm diesen Erlöser erblicken, unterbricht er sie nur mit dem einzigen stannenden Wort: „Was saget ihr?“ und als sie ihm betheuern, dass „Gott ihn rufe, dass Gott seine heilige Fahne in seine Hand gebe“, da ergreift ihn die Begeisterung und er antwortet nicht den Menschen, die zu ihm reden, sondern Gott, dessen Stimme er aus ihnen vernimmt:

*Oui j'irai sous ta sainte bannière,
A ta voix les réduits en poussière,
Car ton bras m'a choisi sur la terre
Pour frapper et punir les tyrans!*

Die Musik athmet dabei (*Allegro. A-dur* $\frac{3}{4}$) in aufsteigenden Triolen den energischen Aufschwung, den die Lage der Handlung verlangt, und entwickelt am Schluss der Periode durch den Uebergang der

vollen Melodie in *Cis-dur* und den plötzlichen Rückfall in *A* eine imposante Kraft. Die Reilstab'sche Uebersetzung:

Ja, ich will Eure Fahne im Streite tragen,
Ja, ich will die Stolzen stürzen und schlagen;
Denn der Herr hat mich erwählt auf dieser Erden
Ja, ich soll sein Streiter werden!“

veranlasst eine verkehrte Auffassung dieser wichtigen Stelle, indem sie durch das falsche „Eure“ Fahne anstatt „Deine“ Fahne die unmittelbare Berührung, in welche sich Johann mit dem Himmel setzt, vertilgt und die schwärmerische Hingebung desselben an eine höhere Fügung in eine vertragsmäßige Zusage an Menschen verwandelt. Wir schlagen deshalb den Darstellern des Propheten folgenden Text vor:

„Ja ich will deine heil'ge Fahne tragen,
Auf dein Wort in den Staub sie niederschlagen,
Denn dein Arm hat mich erwählt auf Erden,
Strafender Rächer des Frevels zu werden,
Zu vernichten Tyrannengewalt!“ *)

Was von hier an bis zum Schluss des Akts 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 Baude von nun an entsagen müsse, seiner Mutter und seiner Heimath. Der Gedanke des Scheidens auf immer ergreift sein Gemüth, das noch heftiger erschüttert wird, als er an die Thür des Schlafzimmers der Mutter gelchnt ihr leises Gebet für ihn im Schlafe vernimmt. Im Orchester erklingt hierbei die einleitende Figur zu der Melodie des *Arioso* der Fides in *Fis-mol* (hier *F-mol*) und dann der erste Theil der Melodie selbst im saufen Tone des englischen Horns.

Er schwankt einen Augenblick, doch Jene erianern ihn an die Stimme des Herrn, er überwältigt die so menschliche Regung des Schmerzes, ruft wehmüthig seiner Mutter und seiner Heimath, „deren Bild ewig in seiner Seele bleiben wird,“ Lebewohl zu, reisst sich los von der geliebten Schwelle und stürzt mit den Wiedertäufern ab. — Die Musik bietet uns hier manche tief empfundene lyrische Stellen, wohin die schon erwähnte Erinnerung an das

*) Und nach der Taktpause bis zum Schluss: „Ja ich stürz' auf dein Wort sie in Staub, da dein Arm mich erwählt, zu vollzieh' dein Gericht, zu vernichten Tyrannennacht, zu strafen sie und zu vollzieh' den Fluch, dein Gericht, zu vernichten Tyrannengewalt!“

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



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

Mit dieser grossen Quartett-Scene schliesst der zweite Akt. Wir haben durch unsere Auffassung der Rolle des Johann, die wir noch mehr der musikalischen, als der dichterischen Zeichnung desselben entnommen haben, dem Sänger und Schauspieler allerdings eine schwierige Aufgabe gestellt. Allein wir weiss nicht, dass der wahre Bühnenkünstler einen Charakter erst schafft? Dichter und Componist können in ihrer Skizzirung desselben nur die Umrisse liefern: die sichtbare Gestalt stellt erst der Schauspieler hin, das eigentliche Leben haucht er ihr ein. Diejenigen Züge, welche das Bild veranschaulichen, welches er geben will, muss er hervorheben und in's Licht stellen: andere, die es schwächen könnten, weiss er zu verhüllen oder so zu behandeln, dass sie ihre störende Eigenschaft verlieren. Und einen solchen Darsteller scheint der Prophet in dem Wiener Tenoristen *Ander* gefunden zu haben; denn *Reil*stab (in seinem Bericht über *Ander's* Gastspiel in Berlin) „bekundet offen, dass er zum ersten Male mit Antheil den Charakter in der Darstellung begleiten konnte, dass sich zum ersten Male dramatisches Leben auf und um ihn concentrirte, und somit viele Scenen in einer ganz neuen Wirkung erschienen, ja überhaupt erst eine Wirkung gewannen.“ Wenn dies der Fall war, so konnte es wohl nur von einer Auffassung der Rolle herrühren, welche mit der von uns angedeuteten in der Hauptsache übereinstimmte.

Erinnerungsfest an Joh. Seb. Bach.

Andeutende Worte von Ferd. Hiller.

Ein Jahrhundert ist verflossen seit dem Tode eines der grössten Männer, welche die Kunstgeschichte nennt, seit dem Tode des *Johann Sebastian Bach* — Sie sind unserer Einladung gefolgt, verehrte Anwesende, und haben sich hier versammelt zu einer harmonischen Feier, dem Andenken des grössten Harmonisten geweiht. Es dürfte mancher die Frage aufwerfen warum man gerade den *Todes*stag gewählt, warum nicht den Tag, an welchem die Welt durch den Eintritt eines grossen Genius in's Leben beglückt worden? Aber erst mit dem Tode fängt das Urtheil

der Nachwelt an — vor dem Ende seiner Laufbahn kann niemand weder glücklich noch gross genannt werden. Und nicht allein dem gläubigen, — jedem in Thaten oder Werken schaffenden Menschen gilt das hehre 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 genannt als gekannt, mehr gepriesen als verstanden zu werden — die Popularität seines Namens ist ungleich grösser als die seiner Werke. Es ist aber eine eigene Sache um die Popularität bei den Erzeugnissen des Geistes und der Kunst! Wenn es einige auserwählte Genien gegeben hat, welche, gleich der Natur, ihren Schöpfungen — neben einer allen eindringlichen Klarheit und Schönheit — eine unergründliche Tiefe zu verleihen gewusst, so muss man doch eingestehen, dass die meisten sogenannten populären Werke unendlich schnell der Vergessenheit anheimfallen. Immer besser wird man uns zurufen, eine, wenn auch nur kleine Weile für die Masse gelebt und gewirkt haben als für eine unscheinbare Minorität — und in vielen Fällen sind wir hiermit vollkommen einverstanden. Wenn aber Schiller ausspricht, dass, wer den Besten seiner Zeit gelebt, gelebt habe für alle Zeiten, so hat derjenige, welcher den Besten eines Jahrhunderts's genug gethan, gewiss den vollgültigsten Anspruch auf Unsterblichkeit. Zu diesem aber gehört unser Meister, gehört unser grosser *Johann Sebastian Bach*.

Einige Worte über das Leben und den Bildungsgang des mächtigen Tonhelden mögen uns vorgängig sein, ehe wir uns zur Betrachtung seines Wirkens und seiner Werke wenden. *Bach* war einer Familie entsprossen, welche aus ihrer ursprünglichen ungarischen Heimath zu Anfang des 16. Jahrhunderts nach Thüringen ausgewandert und jenem kunstsinigen Theile unseres Vaterlandes eine ungemaine Anzahl tüchtiger Musiker schenkte. *Johann Sebastian* am 30. Jahr 1685 zu Eisenach geboren, bildet die Spitze dieses in seiner Art einzigen musikalischen Geschlechtes, wie er auch die Spitze bildet für die ganze Kunstgattung, der er sich hingegeben. Früh verwaiset, in kümmerlichen Verhältnissen lebend, gaben schon dem Knaben seine Liebe und sein Talent zur Musik innern und äussern Hülfe. Der unergründliche Fleiss, die energische Willenskraft, verbunden mit dem wunderbarsten Genie, machten *Bach* schon früh zum berühmten Virtuosen. Eine Reihe ehrenvoller Anstellungen in den kleinen thüringischen Residenzstädten folgten sich rasch auf einander, bis er in seinem 32. Jahre die Musik-Director- und Cantorstelle an der Thomasschule in Leipzig annahm, welche er bis an sein Ende verwaltete. Grössere Kunstreisen hat *Bach* nie gemacht — er führte das einfache stille Familienleben so vieler bedeutenden Deutschen. Nur eines Besuches bei Friedrich dem Grossen erwähnt sein Biograph — der grosse König empfing den grossen Künstler mit ausnehmendem Interesse und dieser hat die kleine Episode durch eine dem Fürsten zugeeignete Composition, musikalisches Opfer genannt, verherrlicht.

Ausgehend von den Werken seiner zum Theil sehr tüchtigen Vorgänger und Zeitgenossen hatte sich *Bach* zuvörderst mit aller Macht seines Genies auf das Klavier und die Orgel geworfen, Es ist hier nicht am Orte nachzuweisen wie er sogar in technischer Hinsicht als wahrhaft grossartiger Reformator aufgetreten, er hat Hand und Instrument auf vor ihm ungekannte Weise zu behandeln erfunden und gelehrt. Wir halten uns an das was, nachdem jene Erfindungen zum Gemeingut geworden, in *Bach's* Klavier- und Orgelwerken ihm so weitläufiglich geblieben, das nichts, was vor oder nachher in dieser Richtung geschaffen worden, auch nur den entferntesten Vergleich damit aushält — nämlich an seine Originalität und Vollendung in Behandlung des mehrstimmigen Stils. Die Musik ist die einzige Kunst in deren Wesen es liegt verschiedene Gedanken gleichzeitig zu einem harmonischen Gan-

zen zu verschmelzen. Die plastischen Künste reihen ihre Motive im Raume an einander — die Poesie führt ihre Bilder nach einander vor — die Musik thut allerdings das Letztere gleichfalls, aber sie vermag mehrere Gedanken zusammenzuklingen zu lassen und sie gleichzeitig zum befriedigenden Abschluss zu führen. Die Tonkunst in ihrer höchsten Entwicklung, sagen wir, erlaubt dies, aber es ist freilich nur wenig Musikern vergönnt von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen. Denn um sich in dieser Weise nicht allein mit einer gewissen Leichtigkeit zu bewegen, sondern darin sein tiefstes Innere auszusprechen, wie es der lyrische Dichter in seiner Muttersprache zu thun im Stande ist, dazu gehört ein Zusammenreffen so ausserordentlicher geistiger Kraft, so enormer nie endender Studien, dass die Anzahl der Komponisten die sich auf diese Höhe geschwungen eine sehr geringe geblieben ist. Jene trockenen Musikstücke, welche gebildete Laien mit Recht blosser Rechenexempel zu nennen pflegen, gehören natürlich nicht zu den Werken auf deren Produktion wir hinweisen. Nur wenn mit der Kombination Wahrheit und Schönheit des Ausdruckes sich verbinden, entstehen Kunstwerke 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 sind da vereint, und ein nie zu erschöpfender Reichtum von Ideen entquillt einer Seele voll einsamer Erhabenheit und doch auch wieder voll heisterer Milde. So lange es eine Instrumentalmusik gehen wird, so lange werden die Bach'schen Klavier und Orgelcompositionen als unübertreffliche Meisterwerke dastehen.

Dass als Klavierspieler und Organist *Bach* eine grosse und in ihren Resultaten für die Kunst höchst bedeutende Schule gebildet, dürfen wir hier zu bemerken nicht unterlassen. Berühmte Künstler welche noch in unsere Zeit herab sich mit Stolz Schüler seiner Schüler genannt — unter den letztern befanden sich aber vier seiner Söhne, die letzten bedeutenden Spösslinge des im schönsten Sinne des Wortes wahrhaft adeligen Geschlechtes. —

Durch die Richtung seines Gemüthes gewiss nicht weniger als durch seine äussere Stellung an die Kirche gewiesen, hat *Bach*, schon in Bezug auf die Anzahl seiner Compositionen für dieselbe fast Unbegreifliches geleistet. Seine wunderbare Macht der Polyphonie offenbart sich in Vielen derselben, gefordert durch die Verschiedenartigkeit und Selbstständigkeit der zusammen wirkenden Organe, mit noch grösserem Glanze als in seinen Instrumentalwerken. Als Bild eines idealen Staatslebens könnten dieselben dienen, denn jedem sich beteiligenden Individuum ist das grösste Mass von Freiheit und Unabhängigkeit gegeben, und doch trägt jedes zur Harmonie des Ganzen bei — und doch bewegen sich alle nach den weisesten Gesetzen, und doch vereinigen sich alle zur Ausführung der erhabendsten beglückendsten Ideen. Was uns aber neben dem rein musikalischen Interesse diese Werke noch so besonders theuer macht, das ist die wahrhaft alttestamentarische Kraft der Ueberzeugung neben der Tiefe des christlich gläubigsten Gemüthes, welche sich darin aussprechen. Schau das Werdende was ihnen heute Abend vorzutragen uns erlaubt ist, wie Ihnen einen hellen Blick gewähren in jene wahrhaft prophetenhafte Falle einer Gott begeisterten Seele, welche klagend, hoffend, ermahnend und tröstend die ganze Menschheit heranziehen möchte sich mit ihr zu vereinigen zur Verherrlichung und zur Anbetung ihres Schöpfers und Heilands. Leider entbehrt der protestantische Kultus so sehr allgemein gültiger Anordnungen in Beziehung auf die Art und Weise wie er, abgesehen vom Choral, die Musik zu seinen Zwecken benutzet, dass der grösste Theil der Bach'schen Kirchenmusiken, deren Ausführung überdies sehr schwierig ist, sich nicht einmal bei Lebzeiten des Componisten irgend einer grösseren Verbreitung zu erfreuen hatte. *Bach* selbst hat mit den-

selben offenbar nur seinen religiös-künstlerischen Bedürfnissen und zugleich den Pflichten seiner Stellung Genüge leisten wollen, unbekümmert um irgend eine Art äusseren Erfolges. So kommt es denn, dass von mehreren Handritten dieser Werke, welche zum tiefsten gehören was je eines Menschen Geist geschaffen, einige ganz verloren gegangen sind, das Wenigste gestochen ist, der grösste Theil aber sich in mehr oder weniger unzugänglichen Sammlungen befindet, dem Studium der Künstler, dem Genusse des Publikums gänzlich entzogen.

In England erscheint jetzt schon die zweite Prachtausgabe der sämtlichen Werke *Händels*, den die stolzen Britten als einen der Ihren betrachten und dessen sterbliche Reste in *Westminster-abbay* ruhen. Aber *Bach* war ein Deutscher, blieb ein Deutscher und so liegt in der Vernachlässigung seiner Lande seine nicht was uns in Verwunderung setzen dürfte. Und doch wiederholen wir es mit freudigem Stolze, er war ein ichter Deutscher! Er war es in der Tiefe und in dem Fleische, in der Treue, in der Wahrheit, in der Idealität mit der er schaffend wirkte! Und wenn wir Deutschen dazu bestimmt zu sein scheinen, uns nur in unseren Künsten und Wissenschaften als einheitliches Volk zu fühlen und zu erkennen, so wird *Bach* immer in seiner Weise zu den latersten Trägern unserer Nationalität gehören — auf keinem andern als auf deutschem Boden konnte ein derartiger Genius sich entwickeln und sich in sich selber vollenden.

Wir haben zu Anfang dieser Andeutungen uns dahin ausgesprochen, dass *Bach*'s Werke nicht eigentlich populär werden können, wollen aber hiermit keineswegs gesagt haben, dass sie nicht viel grössere Verbreitung, viel allgemeiner Anklang finden könnten als dies bis jetzt der Fall gewesen. Möge der heutige Abend dazu beitragen bei Ihnen, verehrte Anwesende, das Interesse für den grossen Tonrichter 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 gewiss mit eben so grossem Ernste als innigster Liebe hinzugehen stets bereit sein werden.

Mit diesen Worten, vorgelesen von Herrn *Roderich Benedict* wurde nach dem Gesang der fünfstimmigen Motette „*Es ist nun nichts verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind*“ die Erinnerungsfeyer an *Bach* eingeleitet, welche der städtische Gesang-Verein zu Köln auf eine würdige und glänzende Weise im grossen Casinoalle veranstaltet hatte. Der Vorstand des Vereins hatte an 600 Einladungskarten an Einheimische und Fremde ausgetheilt und so hatte sich ein kunststimmiges Publikum eingefunden, welches mit der gespanntesten Theilnahme den sinnig geordneten Vorträgen folgte.

Ausser der genannten Motette brachte das Programm in der ersten Abtheilung: 2. *Recitativ und Arie* für Bass, (aus den bei *Sinrock* erschienenen Kirchenmusiken, Nr. 2 *G-mol*) gesungen von Herrn *M. Darnont-Fier*. 3. *Sonate* für Klavier und Violine Nr. II, vorgelesen von *F. Hiller* und *Concertmeister Hartmann*. 4. *Recitativ und Arie* für Sopran mit obligatem Violoncell (Fränl. Veit und *B. Brewer*). 5. Die chromatische *Fantasie* (*F. Hiller*).

Die zweite Abtheilung eröffnete eine zweichörige Motette, hierauf trug *Hiller* einige kleinere Klavierstücke vor (aus dem wohl temperirten Klavier und den englischen Saiten). Es folgte die *Alt-Arie* aus der *Passionsmusik*, vorgelesen von Fränl. *Sophie Schloss* (die obligate Violine von *Hartmann*), und den Beschlus machte das *Concert* für drei Flügel, ausgeführt durch Fränl. *Wilb. Clauss*, *F. Hiller* und *Fr. Weber*.

Den oben von *Hiller* angedeuteten Wunsch, dass Deutschland seinen grössten Harmoniker durch eine Gesammtausgabe seiner Compositionen ehren möchte, verkündigt bereits der folgende Aufruf, den wir als die schönste Idee zu einem Denkmal *Bach*'s

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 1730 starb in Leipzig Johann Sebastian Bach. Die Wiederkehr dieses Tages nach hundert Jahren richtet an alle Verehrer wahrer, acht deutscher Tonkunst die Mahnung, dem grossen Manne ein Denkmal zu setzen, 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 reinsten erfüllen. Die Unterzeichneten, welche sich in diesem Wunsche begegnet sind, dieses Unternehmen mit allen Kräften zu fördern, legen den Verehrern des grossen Meisters in Folgendem die Grundzüge dar, nach welchen sie dasselbe ins Leben zu rufen beabsichtigen.

Die Aufgabe ist, alle Werke Jnh. Seb. Bach's, welche durch sichere Ueberlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind, in einer gemeinsamen Ausgabe zu veröffentlichen. Für jedes wird wo möglich die Urschrift oder der von Compagisten selbst veranstaltete Druck, wo nicht, die besten vorhandenen Hülfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritisch gesichtete Ueberlieferung beglaubigte ächte Gestalt der Compositionen herzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen.

Die Herausgabe geschieht durch eine Bach-Gesellschaft, deren Mitglieder sich zu einem jährlichen Beitrag von 5 Thaler prän. verpflichten. Die durch diese Beiträge erwachsene Summe wird, da jede buchhändlerische Speculation ausgeschlossen bleibt, ganz und gar zu den für die Publication Bach'scher Compositionen erforderlichen Herstellungskosten verwendet; 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 ausgestellt; für den im Jahre 1850 gezahlten Beitrag im Laufe des Jahres 1851 u. s. f. Die Ausstattung wird ohne luxuriös zu sein in Format, Druck und Papier sich vor den gewöhnlichen Publicationen in einer Weise auszeichnen, wie es sich für ein Nationalunternehmen geziemt. Je grösser die Anzahl der Subscribenten ist, um so mehr wird jährlich publicirt, um so eher die Vollendung des grossen Werkes erreicht werden können: bei 300 Theilnehmern werden nach einem ungefähren Ueberschlag 50 — 60 Bogen jährlich geliefert werden können. Die Platten bleiben Eigenthum der Gesellschaft.

Die Herausgabe geschieht in folgenden Abtheilungen:

- 1) Gesangsmusik 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 Begleitung auch ein Klavierauszug untergelegt.

Ein Hauptausmerk bei der Anordnung der zu publicirenden Werke wird sein, sofern nicht die Herausgabe eines umfassenden Werkes alle Kräfte eines Jahres in Anspruch nimmt, in jedem Jahr Compositionen verschiedener Gattungen zu veröffentlichen, so jedoch, dass die Vervollständigung der Bände zusammengehöriger Compositionen dabei möglichst berücksichtigt werde. Nicht minder wird das Streben dahin gerichtet sein, die Veröffentlichung 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, Hauser, v. Winterfeld ist eine Uebersicht der auf uns gekommenen gedruckten und ungedruckten Werke Bachs möglich geworden. Bereits ist uns auch aus öffentlichen wie

Privatsammlungen freigebigste Unterstützung zugesagt worden; mit uns so grösserem Vertrauen richten wir nun an alle die, welche im Besitze Bach'scher Schätze sind, die Bitte um die Benutzung derselben für diese Gesamtangabe gestatten zu wollen.

Dass die Redaction mit Strenge, Umacht und Hingebung grübt werden wird, dafür glauben die Unterzeichneten dem Publikum die Bürgschaft in den Namen erstanter und treuer Forscher bieten zu dürfen, welche in ihren Reihen verzeichnet sind.

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

Beseelt von dem innigen Wunsche und dem festen Vertrauen des Gelingens wenden sich die Unterzeichneten an die zahlreichen Verehrer 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 weiterem Kreise thätige Theilnahme für ein Unternehmen wecken, das der vereinten Kräfte Vuler bedarf um würdig ausgeführt zu werden, so dass es unser Volk und unsere Zeit ehrt. Mögen alle an welche diese Wort gelangt, denen es Ernst mit deutscher Kunst ist, mit Eifer und Freudigkeit mit Hand anlegen an das Denkmal des grossen Meisters.

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

Leipzig, den 3. Juli 1850.

Dr. Baumgart in Breslau. C. F. Becker, Organist in Leipzig. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Ritter Busen, Königl. Preuss. Gesandter in London. Prof. S. W. Doba, Custos der Königl. Bibliothek in Berlin. M. Hauptmann, Musikdirector in Leipzig. Fr. Hauser, Director des Conservator. in München. Dr. Hilgenfeld in Hamburg. Otto Jahn, Professor in Leipzig. August Kahler, Professor in Breslau. Dr. Ed. Krüger, Director in Emden. A. B. Marx, Professor in Berlin. J. Moschales, Professor in Leipzig. Morawitz, Musikdirector in Breslau. J. Rietz, Capellmeister in Leipzig. Runghagen, Director der Singacademie in Berlin. C. H. Schoda, Regierungsrath in Marienwerder. Dr. R. Schumann, in Dresden. Dr. L. Spohr, Capellmeister in Cassel. Freih. G. v. Tucher, Oberappellationsrath in Neuburg. C. v. Winterfeld, Geh. Obertribunalrath in Berlin.

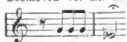
Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Am Abend des 30. Juli brachte der Männergesangverein dem Könige von Bayern, dem Sohne des Königs Ludwig, der sich durch die grossartige Unterstützung unseres Dombaus ein unvergängliches Denkmal errichtet hat, in der Vorhalle des Rheinischen Hofes eine Serenade, die mit dem Vortrag eines Chors von Fr. Weber „Gras an den König“ eröffnet wurde.

Berlin, 8. Juli. Unter diesem Datum hat der Minister von Ladenberg eine Bestimmung über die Bedingungen erlassen, unter welchen von jetzt an allein das Prädicat Musikdirector ertheilt werden soll. Es sollen „bei der ohnehin möglichst zu beschränkender Ertheilung desselben nur solche Musiker berücksichtigt werden, welche eine allgemeine wissenschaftliche und gründliche musikalische Bildung besitzen, sich durch grössere musikalische Compositionswerke, die Anerkennung gefunden, bekannt gemacht und sich vornehmlich auch durch die Direction bedeutender, aus feststehenden musikalischen Einrichtungen hervorgegangener Musik-Ausführungen mit Erfolg bewährt haben.“ In den einzelnen Fällen wird der Minister das Gutachten der musikalischen Section der k. Akademie der Künste einholen.

Der angegebene Beweggrund zu diesem Erlass, „die Würde, der durch jene Anzeichnung angedeuteten künstlerischen Stellung aufrecht zu erhalten“, wird gewiss allgemein gebilligt werden. Die Forderung von bekannt gemachten und anerkannten grössern Compositionswerken scheint uns jedoch zu streng, weil dabei zu wenig Rücksicht auf die mannigfachen Hindernisse genommen ist, welche einer Bekanntmachung oft entgegenstehen und von dem Componisten bei dem besten Willen nicht zu beseitigen sind. Auch ist es wohl keine Frage, dass eine bewährte Wirksamkeit als Dirigent an und für sich schon die Anzeichnung durch den Titel Musikdirector verdient.

Uebrigens erfahren wir aus dem Erlass, dass „in neuerer Zeit so häufig wiederholte Bewerbungen um Bewilligung jenes Prädicats“ statt gefunden haben! Also auch Ihr, die Künstler, von der Titelmacht ergriffen, diesem Erhöher der Deutschen? wollt Ihr dergleichen Betheile nicht den Hofflingen und Beamten überlassen? was hilft es Euch, einen hinsten Lappen um Eures Namens arme Blöße zu hängen, wenn dieser nicht strahlt? Wahrschäftig, solche Bewerber unter Euch wären höchst wahrscheinlich fähig, wenn einmal der Schatten Beethovens bei ihnen anknöpfen sollte, ihn mit den Worten zu begrüssen: „Habe ich vielleicht die Ehre, den Geist des Herrn Musikdirectors von Beethovens vor mir zu sehen?“ — Er würde Euch antworten:



und nie wieder bei Euch einkehren.

Haag. Ihre Majestät die Königin von Holland hat für die besten Schüler der hiesigen Musikschule zwei werthvolle Geschenke übersandt, eine Tachnadel nebst Ohrgehängen für die beste Sängerin und eine goldene Uhrkette für den tüchtigsten Instrumentalisten. Zwei ähnliche Geschenke wurden im vorigen Jahre von Sr. Majestät dem Könige zu demselben Zweck der Anstalt verehrt. Der Enthusiasmus des Publicums bei Ueberreichung dieser Beweise der königlichen Huld für das musikalische Institut an die Betreffenden, welche beim Schlusse der öffentlichen Prüfung statt fand, war ausserordentlich, und was dergleichen Anzeichnungen auf den Fleiss der Schüler für Eindeutigkeit machen müssen, leuchtet ein. Die Beglückten waren Fräulein Sophia van Hoven Sängerin und Herr H. Enthoven Violinist, welche gegenwärtig von der Anstalt entlassen worden sind; ferner Fräul. L. Mionlet Sängerin und Herr Bongarts Violoncellist.

Litoff hat eine Ouvertüre zu Gripenkeris Maximilian Rossopiero geschrieben: — Dorn eine Festouvertüre zur Genußfeier des Königs von Preussen, in welche die beiden Melodien: „Ich bin ein Preuss“ und „Heil dir im Siegerkranz“ verwebt sind, — in einer Carnevalsovertüre von Jos. Messer in Bonn (Bruder des Frankfurter) kämpft die beiden Melodien: „Heil dir im Siegerkranz“ und „Was ist des Deutschen Vaterland?“ in recht hübsch gearbeiteter contrapunktischer Manier mit einander: der Sieg bleibt zweifelhaft.

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 — 17/2

Beethoven, L. van , An die ferne Geliebte. Thlr. Ngr. Liederkreis. Uebertragen von Franz Liszt.	1,—
Benedict, J. , Souvenir de l'Opéra: Le Prophète de G. Meyerbeer. Fantaisie brillante	— 25
Blumenthal, J. , Op. 11. Les oleanx. Caprice — Chant national des Croates	— 15 — 10
Chopin, Fr. , Marche funebre, tiré de la Sonate Oeuvre 35	— 10
Dusseck, J. L. , Op. 61. Elégie harmonique sur la mort de son Altesse royale le Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate. Nonv. Edition	1,—
Duvernoy, J. B. , Op. 183. Fantaisie sur l'Opéra: Joseph de Méhul	— 20
— Op. 184. Fantaisie sur des motifs de la Fillente des Fées de A. Adam	— 20
— Op. 185. Fantaisie sur l'Opéra: La Fee aux Roses de F. Halévy	— 20
Eggeling, E. , Anweisung und Studien zu einer gründlichen und schnellen Ausbildung im Klavierspieler nach Joh. Seb. Bach's Manier, für Anfänger und Geübte	2 15
Frackmann, V. , Op. 12. Grandes Valses de Bravoure	1,—
Op. 15. Impromptu	— 15
Heller, St. , Op. 71. Aux mânes de Frédéric Chopin. Elégie et marche funebre	— 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 Redowa	— 15
" 3. Quadrille des Patineurs	— 15
" 4. Galopp	— 15
" 5. Marche du sacre	— 15
Hüntten, Fr. , Op. 166. Trois Fantaisies sur des motifs de l'Opéra: Martha de Flotow. Arrangés. 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 Pastorale 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 Chœur pastoral	— 15
" 2. La brise est morte	— 15
" 3. Romance	— 15
" 4. Pastorale	— 15
" 5. Arioso	— 15
" 6. Complainte de la Mendiante	— 15
" 7. Marche du sacre	— 15
(Schluss folgt.)	

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

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss.

Druck von J. F. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Coln.

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 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.

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 Schlosse von Pfalzgraf Siegfrieds Burg sehen wir eine Schaar von Kriegeren; sie rüsten sich unter Anrufung des Höchsten zum Auszug gegen Abdorhman, der aus Spanien in das Frankenreich hereingebrochen. Hidulfus, Bischof von Trier, ermahnt zum Kampfe für Christi Kreuz und stärkt sie im Glauben. Als sie die Bühne 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 Drago zum Haupt des Gesindes und Golo zum Vogt und Herrn während seiner Abwesenheit ein, indem er zugleich seiner Güter bestes, 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 erholt sich, erkennt ihn allmählig, und geht gestützt auf seinen Arm in das Innere der Burg.

Margaretha tritt auf. Der Graf hat sie, Golo's Amme, einst aus dem Hause „gehetzt“, sie hat Golo belauscht und fasst auf der Stelle den Plan durch Genovevas Verderben sich an Siegfried zu rächen.

Golo kommt voll Reue über seine That aus dem Schlosse zurück, das Gewissen foltert ihn, er brach sein Ritterwort, er will sich selbst von hier verbannen. Margaretha naht sich; er stösst sie von sich, er hasst sie, seit „bösem Wandel sie sich ergeben und schwarze Künste treibt, die er verabschäuet“ — ja als sie mit boshafter Berechnung ihm zu verstehen gibt, dass sie den Kuss gesehen, will er sie niederstossen. 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 sitzt dort in der Ecke —

Alter Drago, was ist das?

Kommt hervor aus dem Verstecke 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 reizt zum Singen,

Auch mich — Ihr singt so artig, lasst

Mit einer sanften Weise uns

Den wilden Lärm betäuben (?) —“

Golo weigert sich, sie 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 übermannt ihn, er dringt auf sie ein und schliesst sie in seine Arme. Nur das Wort Genoveva's: „Zurück, ehrloser Bastard!“ befreit sie. Sie entflieht.

Da schlägt Golo's Charakter auf der Stelle um: aus einem träumenden, liebekranken und liederreichen Ritter mit unverdorbenem Herzen wird er urplötzlich ein nichtswürdiger, ein raffinierter 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 Buben unten „verweigern ihm Gehorsam“, noch schlimmer, „sie lästern die edle Herrin; mit dem jungen Kaplan stünd' sie vertrauter, als es Graf Siegfried wissen dürfte — die Schurken!“ Da erwidert Golo: „Die Schurken sprachen wahr — Ich weiss noch mehr — diese Nacht noch hat sie ihn herbeschieden — Drago. Mit ihm zu beten vielleicht — (!) Golo. Ja, ja, zu beten, dass Siegfried nie wiederkehre“ — u. s. w. Er öffnet Genoveva's 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 Golo ihre Absicht, den Grafen „durch ein Tränklein von seinen Leiden zu befreien“ mit: Herrn Golo „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 Fingerzeigs der Kritik: Anlage und Ausführung dieser unnatürlichen, unzarten Szenen 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, ja sie fragt sogar, wen sie suchen. „Herrn Golo“, erwidert Balthasar verlegen; „erlaubt, dass wir selbst suchen in Enrem Schlafgemach.“ — Genoveva: „Wer eintritt ist des Todes, kommt euer Herr zurück!“ — Balthasar: „Der Ist noch weit — wir suchen seinen Stellvertreter“ (!) u. s. w. Da stürzt Golo mit gezogenem Schwerte herein und stellt sich, als wollt' er die Herrin schützen; allein auf des 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 bößhafte 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 spielt 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 Licht geben, leuchtet in ihr Schlafgemach, und Balthasar (hineinblickend) spricht: „Verdächt'ges seh' 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 versichert, die ihn gepflegt und deren Gift gegen seinen altdeutschen Magen nichts vermocht hat. Denn sie singt selbst bei Seite: „Der muss von Eisen 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;

es ist Golo. Er bringt ein Schreiben vom Hauskaplan, welches Kunde von Geneveva's vermeinter 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 ganzes 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 drängt's ihn, ihn zu Rath zu zieh'n.“

Die Bühne verwandelt sich in Margarethas „phantastisch mit Zaubergeräth u. s. w. decorirtes“ Zimmer. Sie erzählt uns belläufig, dass sie ihr Kind ertränkt hat! Siegfried tritt mit Golo ein und verlangt im Spiegel sein Weib zu sehen: Margaretha bittet ihn, eventuell „das theure Stück ihr nicht zu zerschlagen“ (wahrscheinlich, damit Niemand erschrecke, wenn es nachher wirklich geschieht)! Es wendet ihm drei Bilder vorgezäubert unter Begleitung von Stimmen hinter der Scene: beim dritten hauet Siegfried mit dem Ausruf „Schurke, Drago!“ auf den Spiegel ein, 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 geängsteten 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 getrevelt, zu gesteh'n.“
- Marg. Und thu ich's nicht?
- Geist. So wird
Dir binnen Mondesfrist der Holzstoss aufgerichtet,
Du stirbst den Feuertod — so ist's bestimmt.
- Marg. So lödt' ich mich vorher!
- Geist. Versuch' es nicht! In Flammen wirst
Du Salamander sein, im Schooss der Erde Warm,
Und gegen Stahl und Eisen wie von Stein.“

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

Wo sind wir denn? So fragen wir stutzig. Wir fanden uns ja ganz harmlos zwei Akte lang unter einem

gewöhnlichen Dache und auf sicherem, wenn auch ungehobeltem Boden, so wie ihn die hausbackene 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 schweben in der Luft? In der That, diese Scene führt uns aus dem Opernhaus ins Puppentheater. Und abgesehen von dem formellen Missgriff, wie empfört sich das Gefühl gegen den Inhalt, gegen die Sache! Gott selbst verkündet hier durch einen Abgesandten *ad hoc* einer Kindesmörderin und Giftmischerin, deren Bosheit gegen Geneveva, deren versuchter Mord an Siegfried, deren grässliche Verbrechen alle zusammen durch nichts weder psychologisch, noch historisch-fatalistisch motivirt sind, einem solchen Scheusal verkündet der Herr selbst Ablass unter der einzigen Bedingung, dass sie die Folgen ihres letzten Frevels verhindere! Dennoch treibt nicht das Gebot des Himmels, sondern nur die Furcht vor der Strafe, welche ihr auf ächt puppentheatralische Weise handgreiflich fühlbar gemacht wird, das schlechte Weib zum Gehorsam. Das ist bei aller Lächerlichkeit noch obenein abscheulich. (Schluss folgt.)

T U

hoc intrivisti: tibi omne est exedendum.“)

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. Wir können ihr nur Dank dafür zollen. Denn was kann einem jungen schüchternen Mädchen willkommener sein, als dass eine ehrenwerthe ältere Dame von verdientem Ansehen den ersten geringfügigen Worten desselben eine so lebhafte Aufmerksamkeit widmet und es dadurch auf eclatante Weise in die Gesellschaft einführt? Freilich pflegt es bei solchen Anlässen nicht 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 empfohlene denn wirklich schielt; denn man kennt die Damen, besonders diejenigen, welche eine

*) Du hast dies eingebracht u. s. w.

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

Ein Herr T. U. hat sich getrieben gefühlt, im Namen seiner Dame unsere 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 verbräut seinen Empfehlungsbrief mit den zarten Stickereien von „Perfidie, Beschränktheit, Unwürdigkeit“, welche er uns nebenan anheftet, und zeihet uns gerade zu der Absicht, als sei der „unverkennbare Zweck“ jener harmlosen Worte in unserer Nummer 1 gewesen, „die neue Zeitschrift für Musik in Miscredit zu bringen, wahrscheinlich zum Vortheile der rheinischen Musikzeitung.“ Wir dagegen, wir hegen von ihm eine ganz andere Meinung: wir glauben nach Lesung seines Aufsatzes, dass er es darauf abgesehen habe, sich selbst um allen Credit zu bringen, lediglich zu unserm Vortheil.

Er überschreibt seine Rhapsodie gegen uns „Ausserordentliches“ — überall aber tritt aus derselben nach das sehr Gewöhnliche hervor, dass eine verletzte Eitelkeit sich überschlägt, und dann allerlei possirliche 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 Eins vorgeworfen, nämlich dass Sie in Ihren kritischen Bemerkungen über eine Kunstschöpfung die persönlichen Verhältnisse des Künstlers herbeiziehen, um Ihre individuelle Meinung über sein Werk dadurch zu stützen. Dies thun Sie durch Dreierlei: 1) indem Sie den moralischen Charakter Meyerbeers verunglimpfen, denn Sie nennen ihn einen „glücklichen Intriguanen gegen die gesunden Erzeugnisse gewisser Anderer“ — 2) indem Sie an seine jüdische Confession erinnern — und 3) indem Sie den Beifall des Publikums und der Kritiker, wo er sich findet, allein auf Rechnung des Reichthums des Componisten schreiben.

Diese Rügen trafen allerdings Ihre Kritik und ihr „Ausserordentliches“ hat sie nicht entkräftet, sondern noch weit mehr gerechtfertigt, als sie es der Natur der Sache nach schon waren. Oder soll etwa die Angabe, dass Sie, der Herr T. U., nichts von dem vernommen haben, was Meyerbeer zur Beförderung der Aufführung des Freischütz in Paris gethan habe, soll diese Angabe den Vorwurf rechtfertigen, dass Meyerbeer intriguire? Gesetzt Ihre Angabe wäre richtig, was beweist sie? Wenn ich

z. B. für Ihren Ruhm nichts thue, intriguire ich deshalb gegen Sie? Sie werden gewiss die Anklage, dass Meyerbeer mit Glück gegen die Erzeugnisse gewisser Anderer zu intriguliren verstehe“ nicht in die Welt schleudern, ohne thatsächliche Beweise für diese in mehreren Fällen, wie Sie behaupten, gelungenen Intriguen in Händen zu haben. Wenn Sie nun damit wirklich gegen ihn hervortreten, dann wird gewiss Jedermann einsehen, wie schlecht — seine Musik sei!

Die Erwähnung des Jüdischen suchen Sie zu entschuldigen und als zur Sache gehörig darzustellen. Sie behaupten dass es „in der Musik vieler jüdischen Componisten Stellen gibt, die fast alle nicht jüdische Musiker im gewöhnlichen Leben“ (das ist immer schon etwas ganz anderes, als in einem Organ wissenschaftlicher Kunstkritik) „und mit Bezugnahme auf die allgemein bekannte jüdische Sprechweise als Judenmusik, als ein Gemauschele oder als ein dergl. bezeichnen.“ Dieses Gemauschele setzen Sie dann „theils in die metrische Gestaltung, theils in einzelne melodische Tonfälle der musikalischen Phrase,“ und lasseu es „bei Mendelssohn sehr gelind, bei Meyerbeer in höchster Schärfe in den Hugenotten und dem Phropheten hervortreten“ — ja, es erneuert Sie bei Meyerbeer „ganz unmittelbar an das, was Sie nicht anders denn als Judenschule zu bezeichnen wissen.“

Diese Auseinandersetzung kann Ihre Wirkung nicht verfehlen: T. U. begründet die christlich-musikalische Lehre von der neu entdeckten Judenmusik nicht etwa auf den Nationalcharakter des Volkes, was doch noch einigen Sinn haben könnte; sondern auf ihren Dialekt, auf ihre Sprechweise!

So sehr sich nun auch die Feinheit der kritischen Nase T. U.'s in Aufspürung des Judaismus in der Musik wie wir sehen auszeichnet, so wenig hat sie sich doch bewährt, als sie in mir „einen wahrscheinlichen Glaubensgenossen Meyerbeers“ witterte. Beruhigen sie sich, T. U.;

Ihr Glaube, Sire, ist auch der meinige —

d. h. an Christus, nicht aber an diesen oder jenen musikalischen Götzen. Damit Sie mich aber nicht wie den verstorbenen Mendelssohn trotz dieser Versicherung doch noch zu den Alttestamentlichen rechnen, so notiren Sie sich gefälligst, dass ich der bekannten thüringischen Familie angehöre, welche manche wackere Künstler, und was für Sie weit wichtiger ist, schon vor 200 Jahren General-Superintendenten unter ihren Gliedern zählte! (S. Gerber's altes und neues Lexicon). Sie werden nun gegen

meine neotestamentliche 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 Analogon 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 Langweiligkeit Ihres Stils auf das Christenthum schieben und sie aus dem Analogon des allgemein bekannten Geplärrs der alten Weiber in den protestantischen Kirchen erklären wollte. Der Stil ist der Mensch — nicht wahr?

Zur Sache schlagen wir vor: man gebe diejenigen Stellen, welche man in Mendelssohn und vielen andern tüchtigen Componisten jüdischer Confession für Judenmusik erklärt, genau an, denn mit dem allgemeinen Geschwätz von metrischer 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 Judaismus, 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 dasjenige anerkennen, was deutsche Männer jüdischer Confession in Kunst und Literatur geleistet haben, und Aeusserungen auf dem Gebiete der ästhetischen Kritik, wie „Gemauschele 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 manches zwar allbekannte, jedoch wahr zu Papier gebracht, allein nichts, was Ihre dreiste Anklage entschuldigen könnte, dass das Publikum und jeder Kritiker, der an Meyerbeers Musik irgendwie Beifall finde, entweder bestochen oder vom Respekt für dem Gelde geblendet sei. Da bei Geldfragen bekanntlich die Gemüthlichkeit auflört, so müssen wir diese Voraussetzung, welche einen Jeden, der Meyerbeers Musik Anerkennung zollt, entweder für feil, oder für verächt-

lich 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 Anführung des Robert „den Maassstab für den Werth der Meyerbeer'schen Opern fände“, 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 „Deutsches Mittelgut“, sind und den prophetischen Jammer hören, dass so wie Gluck, Euryanthe, Cherubini, Spontini, auch die Genoveva, welche T. U. zwar wie er selbst sagt, noch gar nicht kennt, nirgends würde aufgeführt werden (!), und dann die feine Wendung bewundern, mit welcher Hiller's Conradiu grossmüthig 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 höchlich verwundern, welcher reiche Ader von Selbstgenügsamkeit in ihm strömt, dass er sich für die personificirte Kritik hält! — Sie versichern uns, T. U., dass Sie keineswegs „mit Meyerbeer revalidiren“ wollen: diese Versicherung war eben so überflüssig als die andere, dass Ihnen der Beschränktheit und Böswilligkeit gegenüber „stets der Witz auszugehen pflege“ — dergleichen bedarf für den Leser keiner Betheuerung; ja selbst der Zweifel, ob etwas ausgehen könne, wovon überhaupt kein Vorrath da war, dürfte nicht allzukühn sein.

Hier könnte ich Ihnen: Nun leben Sie mir aber recht wohl! zurufen, wenn nicht die Sache, um derenwillen 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: aber wenn dieses für die Qualität der Mittel blind macht, durch welche es

sich bewähren will, so gräbt es sich sein eignes Grab und schadet offenbar der Sache, welche es fördern will. Zu solchen verwerflichen Mitteln rechne ich eines Theils das Vermischen von Aussendungen mit dem eigentlichen Objekte der Kritik, der Person mit dem Kunstwerk, die Anwendung der persönlichen 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 Auführungen aus demselben, welche geradezu falsch sind; mag ihre Quelle nun Oberfächlichkeit und Unkenntniß oder gar Absichtlichkeit sein.

Von dem ersten haben wir oben hinreichende Beispiele gegeben und jedes weitere Wort darüber wäre für verloren zu achten: von dem Zweiten müssen wir aus Herrn T. U.'s „Betrachtungen“ selbst noch einige handgreifliche Beweise beibringen und überlassen dann getrost das Urtheil einem Richterhof, vor dem wir wenigstens noch alle Achtung haben, dem Publikum.

In No. 3 der neuen Zeitschrift für Musik vom 9. Juli nennt T. U. den dritten Akt des Propheten „die Krone alles Unsinn“ 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 werden auf dem Eise aufgeführt, ziemlich leicht (?) gekleidete Mädchen und Frauen sehen auf dem Eise zu — vergessen, dass sie die Füße verrieren — 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, Schlittlaufen mit Pferden, Kegelschieben, 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 würden auf dem Eise getanzt, ist falsch und alle daraus gefolgerten Witze über das Erfrieren verrieren selber. T. U. hat die Beschreibung der Decoration nicht nachgesehen oder nicht verstanden; das erste war aber 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 alter Wald, welcher sich rechts längs dem Ufer des Sees hinzieht, während links am Eise die Zelte der Wiederläufer stehen. So ist die Vorschrift: auf der Vorderbühne wird das Ballet aufgeführt, so wie die Gräuelscene bei Eröffnung des Akts und die Aufmarschirung des Heeres am Schlusse desselben, nicht auf dem Eise, auf welchem bloss das Herüberfahren der Lebensmittel und nachher der Schlittschuhläuferanzug Statt findet.

„Zweites Bild. Der Prophet fragt: „Wer hat euch, eh' ich's befehl, zum Kampf geführt?“ Die Getreuen 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 vorläufige Bemerkung entschleppte nur uns (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 Scribe ihn also anredet: „Schlaukopf T. U.! wenn du meine Spitzbuben citiren willst, so sei künftighin dabei selber ehrlich: denn Zacharias hat in einer besondern drei Seiten langen Scene (Klavierauszug S. 156 — 158) dem Matthisen schon beim Anbruch des Abends den eigenmächtigen Befehl zum Sturm gegeben, und erst auf S. 194 fragt der Prophet, wer es gethan, nachdem vier lange Scenen und noch obendrein eine Verwandlung dazwischen getreten sind. Ich verbitte mir dergleichen *Falsch!* O weh, T. U.! wieder einer Ihrer zeitgemässen Witze unrettbar verloren!“

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

O *Tu si tacuisses!* Also Sie würden als Commandant einer Festung Ihren Mauern und Wällen und allem schweren Geschütz den Rücken wenden und den Feind nicht auf sich warten lassen? Sie würden ferner jeden Führer für unsinnig erklären, der bei seinen Soldaten das Siegsvertrauen vor der Schlacht zu entflammen wüsste? 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 Carrere machen. Genug und übergenug: aber *tu Sars voulu, George Dandin!*

Nur noch das ernste Wort: Eine Kritik, welche sich solcher Mittel bedient, um ihr Kunstinteresse zu bethätigen, und dabei so auffallende Blößen gibt, darf die sich anmassen, einer ganzen Gattung von Musik, der historisch-dramatischen, die Berechtigung abzuspüren, überhaupt nur als Kunsterscheinung zu gelten?

L. Bischoff.

Biographisches über lebende Künstler.

2. Henriette Nissen.

In Paris, wo so manches bedeutende Talent aufgetaucht und oft wieder spurlos untergegangen, sprach man vor zehn Jahren in allen musikalischen Kreisen mit grossem Interesse von zwei jungen Schwedinnen, an deren Zukunft der Gesanglehrer Manuel Garcia die höchsten Erwartungen knüpfte: einige Jahre später nannte man beider Namen in Europa, denn während Henriette Nissen an der italiänischen 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 zwölften 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 siebzehnten 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 Auffassen der verschiedensten Charaktere.

Nach zwei Jahren hörte sie Vatel, der damalige Director der italiänischen Oper in Paris, und machte ihr den Antrag die Bühne zu betreten. Die Familie der

jugen Schwedin war dagegen: indess Vatel liess nicht nach, und den dringenden Aufforderungen ihrer Lehrer und Freunde nachgebend 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 Jeanne Seymour in der Anna Bolena, die Amenaide im Taucred, die Irene im Bellisar, welche Donizetti ihr selbst einstudirte, die Elvira im Don Juan und die Rosine im Barbier von Sevilla — und zwar neben der Grisi, Persiani, Viardot-Garcia.

Hieraufreiste sie in ihre Heimath und nach Stockholm, wo sie die grösste Anerkennung fand. In der folgenden Operzeit 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 italiänische 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 im Attila mit ungeheuerm Beifall auf. In 1846—1847 sang sie in Livorno 36 Mal in 2½ Monaten, in Lugo 22 Mal in 2 Monaten, in Ascoli 20 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, 20,000 Franken an Werth, gestohlen worden war.

Sie ging nach England, lernte binnen sechs Wochen die Laudsprache und sang im Conventgarden-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 angestellt. 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 errgte.

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. (Theat.-Chron.)

Rheinische Gewerthätigkeit im Instrumentenbau.

Es ist bekannt, dass die deutsche (Wiener) Fabrikation von Piano-Forsten von der Londener und Pariser Industrie bei weitem überholt wurde. Allein in unserm Zeitalter, wo die Ideen durch Dampf und Electricität mit reisender Schnelle ihren Umlauf nehmen, ist nicht mehr daran zu denken, dass eine Verbesserung in irgend einem gewerblichen Fach ausschliessliches Eigenthum einer Nation verbleibe, sie wird sehr bald gemeinligig wenigstens der drei Nationen, der Deutschen, Engländer und Franzosen, bei welchen die Cultur der Neuzeit sich concentrirt. So hat auch die Kunst des Klavierbaues in Deutschland sich die Resultate des Wissens und Könnens eines Erard, Broodwood n. s. w. wiederum angeeignet und die Rheinprovinz bekundet den Fortschritt auch in diesem Zweige der Gewerthätigkeit in recht tüchtiger Weise.

Das bedeutendste Etablissement dieser Art ist gegenwärtig die Piano-Forstfabrik von Gerhard Adam in Wesel, welche an 40 Arbeiter beschäftigt und namentlich ausgezeichnete Concert-Fügel und Pianinos liefert. Eine vortreflich gearbeitete Mechanik, welche sich jeder Modification des Anschlags fügt, und ein gleichmässiger voller Ton sind die Vorzüge der Instrumente dieser Fabrik, welche mit den 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 überhebt, dasjenige was wir bei uns für billigere Preise haben können, mit schwerem Geldo aus dem Auslande zu beziehen, allen Freunden des Piano-

fortes und fügen 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 geradezu nachahmen, habe ich keine gefunden, welche in der Fabrikation der Flügel dem Muster so sehr gleich kämen als diejenigen, die Herr Gerhard Adam in Wesel fertigt und die ich mit ausserordentlichem Vergnügen in Concerten gespielt habe. Der Ton derselben ist in allen Registern vollkommen gleichmässig schön, rund und stark, und der Mechanismus ein ganz vollkommener, der allen Anforderungen Genüge leistet. Es gereicht mir zum besondern Vergnügen, aus freiem Antriebe dieses Zeugnis abzugeben. D. 9. Juli 1850. Mortier de Fontaine.“

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Am 2. Aug. gab der hiesige Männergesangverein in ein Concert für Schleswig-Holstein unter Mitwirkung der Fräul. S. Schloss, W. Clauss, und der Herren Hartmann und Breuer. Der grosse Casinosaal war überfüllt.

Bonn. Die Liedertafel Concordia hat eine Einladung zu dem grossen Sängerverst, welches am 25. Aug. in Paris stattfindet, erhalten. — Am 8. veranstaltete sie ein Concert unter Leitung ihres tüchtigen Dirigenten Fritz Wenigmann für Schleswig-Holstein, das reichhaltige Programm brachte ausser einigen Männergesängen die *Eroica* und die *Eurytike*-Ouvertüre, Mendelssohn's 114. Psalm, und eine Arie von *Rossini* und zwei Lieder, vorgef. von der Concertsängerin Fräul. Beer 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 ihr 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, Weber und Dorkum ernannt. Ausgeschlossen von der Concurrenz sind die Lehrer der Rheinischen Musikschule. Componisten, welche um jenen Preis (der dem Gewinnenden nach Belieben in Geld oder in Form eines silbernen Pokales übermacht werden wird) concurreniren wollen, sind gebeten, ihr Werk in Partitur und Orchesterstimmen antr der Adresse der Gesellschaft anemym einzusenden und uns behufs der Rücksendung eine Chiffre mit Ortansgabe beizufügen. In den ersten Tagen des Aprils 1851 spätestens wird der zuerkannte Preis ausbezahlt und der Name veröffentlicht werden.

Köln, 6. August 1851.

Die Direction der musikalischen Gesellschaft.

PREIS-COURANT

VON

Gerhard Adam, Piano-Forst-Fabrikant in Wesel.

	Mahagoni.	Palisander.
Concertflügel , Erard'scher Bauart, 7 Octaven	550	575
Concertflügel , Broodwoodsche (englische) Bauart	400	450
Concertflügel , Deutsche Bauart	250	
Pianino's obliques , 6 $\frac{1}{2}$ Octaven von C bis A mit Elfenbeiner Claviatur, Pariser Bronce-Lencltern und Griffen	245	265
Pianino à droit , 6 $\frac{1}{4}$ Octaven	220	230
Pianino's bascul	220	230
Piano-Forst's , in Tafelform, englischer Mechanik, hinterstimmig, 6 $\frac{3}{4}$ Octaven	160	170
Piano-Forst's , in Tafelform, deutscher Mechanik, vorderstimmig, 2saitig	110	
Piano-Forst's , in Tafelform, deutscher Mechanik, 3saitig, Elfenbeiner Claviatur, Rollfüsse	140	

Empfehl sich zur Anfertigung jeder Art Piano-Forst's nach deutscher, englischer und französischer Bauart, insbesondere der rühmlich bekannten Flügel und Piano obliques 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. F. Bachem, Hof-Buchhändler n. Buchdrucker in Köln.

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 **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Rob. Schumann's Genoveva.

Zweiter Artikel.

(Schluss.)

Was der vierte Akt bringen muss, ist vorauszu-
sehen und wird uns in einer immer mehr erlahmen-
den Handlung geboten. Die beiden Jäger Balthasar
und Caspar führen Genoveva in die Wildnis. Dann
halten sie Wache und süngen ein Schelmenlied. Gene-
veva erblickt im Gestrüpp ein Kreuz, dieser Anblick
gibt ihr Kraft, sie betet labrünstig zur Jungfrau Maria.
Bei ihren letzten Worten erscheint Golo, zeigt ihr
Siegfrieds Ring und Schwert und kündigt ihr den
Tod an. Er versucht sein Heil noch einmal — erst:
„entflieht mit mir“ — dann „nur einmal lass ruhen
mich an deiner Brust!“ — endlich: „vom Tod will
ich dich retten — nur bitte!“ (wie die kleinen Kin-
der). Da Genoveva nicht bitte! bitte! sagen will,
so befiehlt er den beiden Jägern, sie zu tödten und
entfernt sich mit einer Andeutung, die es zweifel-
haft lässt, ob er sich verbannen oder sich das Leben
nehmen wolle!

Genoveva lässt sich mit den Mördern noch in ein
Gespräch über die Scene im Schlafgemach ein! über
Golos Ränke und wie Drago sich habe bethören
lassen. Nachdem wir lange genug gemartert sind,
soll es endlich an's Ermorden gehen; Caspar will
nicht, so lange sie am Kreuze kniet, auch hört er
schon Hörnerruf und entflieht. Balthasar aber schickt
sich an, den Streich zu führen; da stürzt der stumme
Angelo hinter dem Felsen hervor und hemmt ihn.
Hörner erschallen, Jäger und Knappen erscheinen
auf den Höhen, der Mörder flieht, Margaretha
ruft hinter der Scene: „Graf Siegfried herbei!“ und
führt ihn zu den Füßen der ohnmächtigen Genoveva.

So erscheint also Margaretha als triumphirender
rettender Engel, und Siegfried als büssender Sünder!!
Genoveva erwacht — Wiedersehen, Erkennen —
Männer und Frauen drängen sich herbei — Huld-
igung unter Freuden- und Dankgesängen.

Damit ist die Handlung nun zwar vollständig ge-
schlossen, aber die Oper noch nicht. Es erfolgt
erst noch eine Verwandlung! In der That, es scheint,
als hätte sich der Verfasser des Textbuches absicht-
lich gegen die Wirkung der Musik verschworen.
Also Verwandlung, Burghof wie im ersten Akt, denn
der Bischof Hidulfus ist so gefällig, eben wieder
im Schlosse gegenwärtig zu sein, und diese hohe
Anwesenheit lässt sich der Dichter nicht entgehen;
er erzielt Sr. Hochwürden die Ehre, das Stück,
das der Prälat angefaugen, auch durch ihn beendi-
gen zu lassen. Hidulfus legt die Hände der gleich-
sam Neuvermählten in einander und jubelnde Chöre
machen den Schluss. — Golo hat sich in eine Fels-
schlucht gestürzt; um Margaretha 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 glück-
licher Weise noch eben zur rechten Zeit gekommen
ist, um nicht binnen vier Wochen verbrannt zu werden.

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

höchst ungleich: während die dramatischen Scenen, wie die obigen Beispiele zeigen, häufig Plattendehnungen 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 Einzelheiten können aber das Ganze nicht retten.

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

„Ich halte dafür, schreibt Göthe am 19. Mai 1812 an Zelter, der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreissen, 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, kein fertiges Bild. So denken wir freilich, aber in der Masse der lieben Deutschen steckt ein totaler Unbegriff dieser Dinge, und doch wollen Hunderte auch Hand anlegen. Wie sehr muss man dagegen manches italiänische Werk bewundern, wo Dichter, Componist, Sänger und Decorateur alle zusammen über eine gewisse ansprechende Technik einig werden können. Eine neue deutsche Oper nach der andern bricht zusammen wegen Mangels schicklicher Texte.“

Von den Zeitstimmen über die Musik der besprochenen Oper tragen wir zu dem ersten Artikel in Nr. 2 noch nach, was der Referent der Leipziger Novellenzeitung vom 13. Juli sagt: „Dem grossen Publikum hat die Oper entschieden nicht gefallen und auch die meisten Künstler haben sich im Ganzen nicht günstig darüber geäussert, obwohl sie einzelnen Stücken wirklichen Werth nicht absprechen. Eine kleine Partei dagegen erklärt die Genova für ein durchaus geniales, 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 Monotonie in Folge des Durchcomponirens eines jeden Aktes ohne alle Abschnitte und Ruhepunkte, den Mangel an Melodie und individueller Charakteristik, das Vorherrschende des Orchesters — „fast überall besteht der Gesang aus kleinen zerstückelten Sätzchen, hineingeworfen in das symphonistisch arbeitende Orchester“ — u. s. w. und meint, dass diese Dinge von jeder Generation als Mängel 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 „Schumanns Werk die Bürgschaft einer bessern Zukunft — es ist wohlthuend, einer reinen Kunstschöpfung zu begegnen, und das Einer kommt, der der Spitze der Unnatur und Blasirtheit die Natur gegenüberstellt.“ Der betretene Weg ist der einzig wahre und es wird nur von weitern Erfahrungen und Fortschritten des Componisten abhängen, 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 ärmlichen Gegeuren) zu widerlegen sucht.

Der Vollständigkeit unseres Berichtes wegen mussten 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: bezweifeln müssen wir aber, dass der Werth dieser die ungeheuern Schwächen jenes so decken werde, dass das Ganze für die Bühne Leben behalte.

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

*) Es dürfte dieses Ausspruch des Verfassers mit seiner eigenen Beurtheilung des Textes im ersten Artikel, welche mit der unsrigen im Wesentlichen ganz übereinstimmt, in Einklang schwer zu bringen sein. Er äussert sich zuweilen noch schärfer als wir über das Buch, und sagt z. B. geradezu, dass man es darin „unmittelbar bloss mit Rohheit und Schlechtigkeit zu thun“ habe. Soll nun die obige Aeusserung bloss auf die Musik gehen, so möchte kaum zu erklären sein, wie der Unnatur im Textbuche, welche der Verf. selbst nicht leugnet, die Natur in der Partitur entgegenreize, und wie — die Möglichkeit dieser Einheit in der Zwietracht zugegeben — daraus eine „reine Kunstschöpfung“ hervorgehen könne.

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

keines musikalischen Piasvereines; und einem Concillium, 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 unbemerkt bliebe, wenn Ihr es nicht auf Eurer bemahlten und bebänderten Tragbahre empor hübet? Oder glaubt Ihr am Ende dass die Menschen mehr auf den Gipsfigurenhändler sehen, der den Napoleon und den alten Fritz auf dem Kopfe trägt, als auf diese? L. B.

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

Leipzig, Juli 1850.

Wer von hier aus die Feder ergreift um Berichterstatter von R. Schumann's 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 solle er über einen Sieg, den ein heroisches Mitglied der Familie erfochten, in die Posaune stossen.

Schumanns hiesige Freunde und absolute Verehrer sind in solcher Ueberzahl vorhanden und so zuverlässig und selbst-vertrauend, dass sie dem unbefangenen Liebhaber und selbst dem gewissenhaften Kunstkenner jedes kritische Urtheil über ihren Heros versagen und absprechen. Zählen Sie mich dagegen zu dem *juste milieu* 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 den Standpunkt aufzugeben, von welchem allein aus der Werth des Neuen richtig geschätzt werden kann.

Wenn jene Partei ihn durch den beständig gestreuten Weihrauch immer auf den Weg der Neuheit treibt und in dieser seine höchste Ambition zu setzen anstachelt, wenn sie seine Begeisterung zum fessellosen Aufschwung anfast ohne an die ewigen Gesetze des Schönen zu erinnern — ja das Schöne, weil es schon da war, alt heisst, und auf Kosten dessen nur Neues haben will, so hat sie viel zu verantworten; denn die leitende, die liebende Theilnahme und Kritik soll väterlich für die auserwählten Jünger der Kunst-Priesterschaft sorgen, wie die strengen Väter der Kunst-Producte für diese —

nicht aber Jenen 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 fessellosesten Phantasie hingab, dass er statt der Einheit und Form der Gedanken und Motive, das Geniale mit dem Barocken im buntesten Gemische zusammen stellte. Daher treten in seinen grösseren Werken viele Einzelheiten schlagend hervor, während die verbindenden, die ausfüllenden Theile krampfhaft leidenschaftlich oder grotesk-höhnend dastehen und das Gemüth unberührt lassen.

In seinen Lieder-Compositionen hat ihn sein Genius oft zu dem Wahren, zu dem Gelungenen geleitet. So glücklich und dankbar er die Singstimme bedacht hat, so entgegengesetzt ist sie theilweise in seinen grösseren Gesang-Compositionen, und auch in seiner Oper behandelt. —

Schumann, dessen künstlerischer Schaffungstrieb ihn auf noch unentdeckte, ungebahnte Wege führt und ihn auf diesen allerdings oft die lieblichsten Rosen der Kunst pflücken lässt, oft aber auch in die Irrgänge und Abgründe chromatischer Verwicklungen stürzt, aus denen er sich nicht herauswindet ohne sich und seine Hörer an Dornen verletzt zu haben, Schumann sollte von seinen Verehrern nicht hoch über Beethoven und Mendelssohn gesetzt werden; sie sollten ihn vielmehr darauf hinweisen, welche Klarheit der Conception und Ausführung in Beethovens kühnsten und originellsten Kunst-Schöpfungen vorherrschend ist, welche weise Abstufungen in Mendelssohns Werken von der kleinsten bis zur grössten Form walten, und wie in ihren einfachen keuschen Kunstformen doch die Funken erhabenster Begeisterung, die Strahlen edelster Gefühle glühen und das Gemüth treffen und erwärmen.

Doch 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 Berichte über die Wirkung der ersten drei Auführungen seiner Oper übergehen. Die Ouvertüre zur *Genoveva* zeichnet sich durch pathetische Leidenschaftlichkeit aus: die instrumentale Färbung hat viel Geistes-Verwandschaft mit Beethovens Coriolan- und Egmont-Ouvertüren. Sie wird einen ehrenvollen Platz unter den besten Concert-Ouvertüren einnehmen. Ueber 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 Bearbeitung zu der Oper, die mehr oder weniger wohl berechneten und geordneten Einzelheiten haben auf den Total-Effekt des Ganzen wenig Einfluss. Ein Scribe hätte vielleicht etwas anderes daraus zu machen gewusst, wohl auch eine Handlung zusammengestellt, die den Zuhörer in grössere Spannung versetzt haben würde; jedoch die gewöhnlichen Reizmittel, ein *Corps de ballet*, und der Natur abgeborgte grossartige Erschelungen durch die Kunst des Decorateurs und Maschinisten vergegenwärtigt, hätte er schwerlich anbringen können.

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

Eine besondere Eigenthümlichkeit ist es, dass Chöre, Soli und Ensemble-Stücke durch rhythmische Recitative eng 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 *Masaniello*) *Rossini* (im *Tell*), *Meyerbeer*, viele Andere, und selbst *Wagner* gethan? Jene frühern Meister haben die Gesangstücke von den Recitativten durch prägnante Charakterfärbung so zu scheiden gewusst, dass die erstere durch die letztern im Affect steigen. Nicht so in Schumanns Composition: dennoch 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 einzeln, aus dem dramatischen Rahmen gerissen, im Salon oder im Concertsaale schlagend wirken und damit wäre denn allerdings eine gewisse Einheit durch die Continuität erreicht, die aber stark an Eintönigkeit streift. Daher kam es denn auch, dass kein Gesangstück am Schluss Belfall hervorrief, oder gar noch einmal verlangt wurde: nur bei jedesmaligem Fall des Vorhangs gab das Publikum Aeusserungen des lauten Beifalls. Ferner vermeidet und verschmäht Schumann, seine Gedanken in gewohnte

rhythmische Formen zu fassen, sie zu wiederholen und auszusplünnen, und so 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 concentriren. Wenn er die verbrauchten Alltags-Schlüsse alter italienischer Opern mit *Tonica*, *Subdominante*, *Dominante* *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 nun auch Schumann durch den oben ange deuteten Mangel' an scharfer Absonderung der Recitative und Gesangstücke eine Eintönigkeit 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 beurkundet, die eine fruchtreiche Zukunft erwarten lässt. Er wird der Macht 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* (*Golo*) drei Vorstellungen, bei welchen die angestregten 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 den Vorstellungen überraschten; die ich aber noch nicht zu definiren im Staude bin. —

— S —

Recension.

Gustav Flügel, 3 Gesänge für eine Altstimme mit Pianoforte. 23. W. Leipzig, Peters. 22 1/2 Sgr.

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

die Kunst werth. Als er vor mehren Jahren mit seiner „Mendelssohn-Sonate“ hervortrat, nahmen wir eben 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 trafen wir immer warme Empfindung, neben der Neigung zu mannigfachem Ausdruck der einzelnen dichterischen Gedanken durch die ihm dienstbaren reichen Mittel der Klavierbegleitung. Die gegenwärtigen Alt-Lieder fesseln unsere Aufmerksamkeit, und verdienen eine genauere Betrachtung.

Zuerst begegnet uns Göthe's tieffühler, von unzähligen Tonsetzern hermits componirtes Lied: „Füllest wieder Busch und Thal,“ eine anerkannte Zier deutscher Lyrik, der Koryphäe aller Mondscheinelieder. Flügel hat den allgemeinen liedermässigen Charakter der Dichtung festgehalten, aber über seine schöne, einfache Melodie eine reiche, das Landschaftsbild malende Instrumentalbegleitung gegossen. Die Melodie:



ist, wie man sieht, in ihrem einfachen Bau, einer vielseitigen harmonischen Behandlung fähig. Diese nimmt nun einen pittoresken Charakter an. Die ungewissen, verschwimmenden Formen der Mondbeleuchtung umgeben gleichsam in reizender Weise die in der stillen Natur wandelnde Gestalt. Alles verfließt 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 lässt der Componist mit den Worten: „Fliesse, fliesse, lieber Fluss“ einen Mittelsatz *D* mal $\frac{1}{4}$ eintreten, der ein sanft bewegtes Alternativ der Hauptmelodie gegenüberstellt. Bei der Erinnerung an glückliche Vergangenheit: „Ich besass es doch einmal“ wird nun jene wieder aufgenommen, doch nur episodisch, wie ein Lichtblick, um bei dem erneuten Weh der Gegenwart in das Alternativ zurückzufallen. Die Sangbarkeit ist nirgends verletzt, eine einzige Wendung, was wir nicht verschweigen wollen, wünschen wir etwas geändert, bei den Worten:



scheint 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 scheint hier die Melodie bestimmt zu haben, wie das bei dem harmonischen Ausbau eines Stückes so leicht geschieht. In der folgenden Strophe ist nun 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 sauber und discret der Sängerin sich anschmiegt, nirgends ihren Eindruck verfehlen. Auf diese genaue Uebereinstimmung beider Parthien kommt es aber allerdings wesentlich an. — Das zweite Gesangstück behandelt Tieck's Gedicht „Wenu das Abendroth die Haine“ und ist dem vorigen, was Ausdruck der allgemeinen Naturempfindung betrifft, verwandt. Es ist aber seinem melodischen 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 durchaus ruhig, in feierlicher Bewegung hinschreitenden Composition angeeignet. Es verlangt weiche, gehaltene Brusttöne, deren vorsichtige Anschwellung den andächtigen Charakter der Musik wirksam hervortreten lassen wird. —

Das dritte Stück: Byrons „Weinet mit den Wehenden“ ist eine Elegie, von originellem Ausdrucke, wie er der orientalischen Situation gemäss ist. Der lange Orgelpunkt, womit das Ritornell anfängt, und der auch zuerst die Unterstützung des Sängers bildet, macht eine unheimliche, spannende Wirkung. Die tiefe, höchst schmerzliche Klage, in die sich dann die einfache Melodie ergiesst ist festgehalten, nur bei der zweifelvollen Frage: „wann tönt wieder Zions Gruss“ wird sie etwas tröstlicher, um in ihr erstes Weh zurückzusinken. — Flügel Gesangstücke sind aus tiefem poetischen Gefühle entsprossen, sie sind aber eben so sehr die Frucht reifer musikalischer Bildung, zwei Vorzüge, die in den neuesten Erzeugnissen der Kunst sich eben nicht häufig zusammenfinden, weshalb wir durch diese Zeilen sie der Beachtung sinniger Musikfreunde empfehlen wollen.

A. Kahlert.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Am 10. und 11. August wurde zu Cleve das fünfte niederländisch-niederrheinische Sängerfest unter ausserordentlicher Theilnahme des Publikums gefeiert. Ausführlicher Bericht bringt die nächste Nummer der Rhein. Musik-Zeitung.

Am 25. August wird Liutz eine neue Oper „Lohnegrin“ von Richard Wagner in Weimar zum ersten Male zur Auführung bringen. Der Componist, aus Dresden flüchtig, soll bei Paris ein Asyl gefunden haben.

Die Oper „Der Rächer“ von Schindelmeisser, Capellmeister in Frankfurt a. M., ist auf der Hofbühne zu Mannheim gegeben worden. Ueber die Musik spricht man sich günstig aus, das Textbuch wird, wie auch früher in Frankfurt, gänzlich verworfen. Wann werden die deutschen Componisten gehörige Operntexte erhalten? — Antwort: sobald die deutschen Operndichtungen gehörig geobrt in jeglichem Sinne, also auch gehörig honorirt werden.

Das grosse Opernhaus in Petersburg. Es wurde 1783 gebaut, 1802 erneuert und 1817 nach einer Feuerbrunst umgebaut, endlich 1836 im Innern gänzlich umgestaltet unter Leitung des venetianischen Baumeisters Alberto Caros. Das Haus faßt über 3000 Personen, welche alle mit der grössten Bequemlichkeit sitzen können, in sieben Stockwerken, wovon fünf mit geschlossenen Logen. Rechts und links vom Parterre sind geräumige Säle zum Lustwandeln und zur Unterhaltung. Der grosse Vorbau besteht aus sieben Sälen jonischer Ordnung, welche ein grosses Giebeldach tragen, auf dessen innern Felde Apollo mit einem Viereggspinn von den Horen umschwebt dargestellt ist. Um das Gebäude herum befinden sich gewaltig weitläufige Wärmanstalten und Gluthheerde für die Kutscher und Bedienten. Der Eintrittspreis in die Logen ersten Rangs kostet 10 Rubel und wird bis 25 Rubel gesteigert. Im Parterre führt für 5 Rubel ein Billetabnehmer, in goldstrotzender Livree, den Zuschauer auf den mit der bestimmten Nummer bezeichneten Armstuhl; diese Armstühle sind alle mit rothem Sammt ausgeschlagen! Das Publikum erscheint im Ballanzug — Da wird es noch lange dauern, ehe die Kunst Eingang beim Volke findet!

Ausser diesem Gebäude sind noch das Alexandr.- und das Michaeltheater, ferner das Sommertheater von Kamennol.-Ostrow, und der Circus für Reiterkünste vorhanden. — Allen kaiserlich, und unter Einer Gesamtdirection, welche im vorigen Winter über ein Personal von 2454 Schauspielern, Sängern und Tänzern, Zöglingen der Theaterschule, Musikern (571), Choristen, Kunstreitern (735!) u. s. w. verfügte.

Bei Gelegenheit des Wiederauftretens von Henriette Sonntag machte eine Notiz aus der Wiener Theaterzeitung die gewöhnliche Kunde, dass diese berühmte Sängerin vor ungefähr 20 Jahren zuerst als „Fanchon“ unter dem Direktor Lieblich in Prag aufgetreten sei. Dem ist aber nicht so; die Darstellerin der Fanchon auf dem Prager Theater unter Lieblichs Direction vor 1816 war Fräulein Brand, die nachherige Gattin C. M. von Webers. Henriette Sonntag betrat in Prag zum ersten Male als Geisnis in der „Teufelsmühle“ die Bretter, und gelangte erst im Jahr 1820 unter Holbeins Direction zu bedeutendem Ruhm, wie z. B. Amor in „Baum der Diana“, Pamina, Prinzessin von Navarra, u. s. w.

Wir lasen vor einigen Jahren eine sogenannte musikalische Novelle, deren Held dem stillen Wahnsinn verfällt und allnächtlich die Orgel in einer Dorfkirche spielt. Nenerdings lässt ein Dichter eine greise Nonne zur Orgel ihres Klosters wandern, das in eine Kaserne verwandelt worden, dort begeisterte Akkorde greifen, welche wanderbar erklingen und alle Welt in Stauen

setzen, und dann plötzlich sterben. — Beide Poeten haben vergessen, dass zum Orgelspielen stets zwei gehören, der Spieler, der allerdings sehr poetisch sein kann, und — der Balgentreter, leider eine sehr prosaische Person.

Eugen Scribe hat 10 Lustspiele von 5 Akten, 20 von 1 bis 3 Akten und 150 Vaudevilles geschrieben. Ferner hat er die Texte zu 41 grossen und 103 kleineren Opern gedichtet, im Ganzen (seine Novellen mit eingerechnet) 344 Werke. Resultat: Mitgliedschaft des Instituts, mehrere Orden, 3½ Millionen Francs Vermögen.

Jeany Lind wird den 16. August in Liverpool ein Concert geben, am 19. im Messias singen, und dann sich nach Amerika einschiffen, wobin Benedict sie begleitet und wo sie anderthalb Jahre bleiben will.

In Berlin tritt jetzt wiederum eine junge schwedische Sängerin auf, Fräulein Ebeling, von Garcia in Paris gebildet.

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

In Baiern werden die Sängervereine aufs Korn genommen. Ein Rundschreiben der Regierung von Mittelfranken macht den Polizeibehörden einen Ministerial-Erlass bekannt, in welchem denselben angegeben wird, die Sängervereine scharf zu überwachen, denn es sei aus Erfahrung bekannt, dass die allgemeinen Sängervereine in verschiedenen deutschen Ländern zur Anregung politischer Sympathien benutzt würden und die ersten bedenklichsten Vereinigungspunkte für die Förderung politischer Tendenzen al-leuthalben gebildet hätten (!) — Wahrscheinlich wird der König von Baiern nach den neuesten Erfahrungen, die er persönlich in Aachen, Köln und Düsseldorf gemacht, seinem Polizeiminister andere Ansichten über die Männergesang-Vereine beibringen,

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

Aus Wien berichtet der Humorist, dass die auch bei uns am Rhein bekannte Frau Moritz-Röckel auf dem Hoftheater am Kärnthnerthore die Regimentstochter gegeben und lebhaften Beifall erndmet hat. Ihre Stimme, heisst es, gehört nicht zu den energischen und glänzenden, aber sie ist in ihrer Niedlichkeit angenehm und für jene Effekte, welche diese donizettische Parthie zu erstreben hat, ausreichend. Die Höhe ist zwar etwas gepresst und das Fortwickeln der Töne in dieser Lage nicht mit Leichtigkeit artikult, was namentlich bei ihren Trillerhebungen auffällt, doch im Ganzen entledigt sich die Sängerin mit Geschick ihrer Aufgabe, wozu ihre nette Darstellung und interessante jugendliche Erscheinung mit beitragen. Zwei Einlagen, ein englisches Lied von Knight und eine französische Romanze von de Latour gefielen besonders, die letzte wurde da Capo verlangt.

Fräulein Nissen, die Schwedin, hat sich zu Frankfurt a. M. mit dem dänischen Componisten Saloman verlobt — eine scandinavische Union. Sie wird nächsten Winter in Berlin auf dem Hoftheater aufreten.

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

Meyerbeer hat von der Universität Jena ein prachtvoll in Gold gedrucktes und reich verziertes Doctordiplom erhalten: „*Jacobo Meyerbeer, musicæ arti in Borussia præfector primario, operibus eximius et elegantissimis non modo in patria, sed etiam apud exteras gentes celeberrimo etc. etc. honoris causa.*“

Zu J. S. Bach's hundertjähriger Todtenfeier hat J. G. Herzog, Organist und Lehrer am Conservatorium zu München, zehn Präludien, Fugen und Fughetten für die Orgel (bei G. W. Körner in Esfurt*) herausgegeben, denen er folgende Strophen vorge-
setzt hat:

Du frommer Meister, der schon hier auf Erden
Das Herz gelabt an himmlischen Gesängen,
Wie möcht' ein armer Schöler sich gebenden,
Zu feiern Dich mit seines Liedes Klängen!
Mein schüchtern Spiel soll nicht Dein Ohr belästigen,
Das selig in des Himmels hebrum Dom
Der ew'gen Harmonien vollen Strom
In Chören heil'ger Engel hört rauschen.

Doch Dank in Wort und That ist dem Gemüthe —
Wie während Oel der Lampe — Licht und Leben;
Dass es den Jünger treu und gut behüte,
Muss ihn des Meisters hohes Bild umschweben.
Drum, weil so ihn auf steilem Pfad erruntert,
Lies oder zu Ehren Dir sein Lied erklingen,
Geschlecht wird am Geschlecht sein Lob Dir singen,
Dich preisen jeder scheidende Jahrhundert.

Der Grossvater des jetzigen Königs von Neapel, Ferdinand IV. (1), war ein grosser Liebhaber der Musik und selbst musikalisch. Er sang und spielte Bratsche. 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 Hofconcerten gegeben wurden, wobei er selbst die Altvioli spielte. Er besuchte regelmässig das Theater. Einst sang der berühmte Tenorist Johann David die grosse Arie *Fra che spuntati in ciel Furora* in der „Heimlichen Ehe“ von Cimarosa und überliess sie mit einer Menge von Floskeln und sogenannten Verzierungen. Der König klatschte nicht, sondern schickte auf der Stelle den Herzog von Noja, den Generalintendanten der Oper, ans Theater und liess dem David sagen, so dürfe man diese Arie nicht singen. Tags darauf trug David sie ganz einfach und ausdrucksvoll vor und nan gab der König das Zeichen zum raschenden Beifall.

Aus Berlin wird über einen jungen Tonsetzer, Namens Rheinthalor, vorthelhaft berichtet. Er hat im Monat Juni in einer Morgen-Versammlung mehrere Compositionen von sich, namentlich Lieder, zwei fünfstimmige Psalmen a Capella, einen Gesangsatz für Chor: das Mädchen von Cola nach Ossian, n. s. w. mit Beifall aufgeführt.

„*Le songe d'une nuit d'été*“, ein Sommernachtsstraum, heisst eine neue komische Oper von *Ambroise Thomas* in Paris, dessen „*la double échelle*“ und „*le Caid*“ mit Beifall gegeben wurden. Der Sommernachtsstraum hat aber vom Shakespeare'schen Stück nichts als den Titel, denn der Held der drei-aktigen Oper ist der Dichter Shakespeare selbst, der am Ende des ersten Aufzugs berauscht von Sekt einschläft, und im zweiten in einem feenhaften Garten bei Mondenschein, der sich in einem See spiegelt, erwacht. Veranstalter der Komödie, die man mit dem Dichter spielt, ist niemand anders als die Königin selbst, welche in dem Jüngling den grossen Genies erkannt hat und ihn dem wüsten Treiben, in dem er unterzugehen droht, entreissen und zum Gefühl seiner selbst bringen will — was ihr denn natürlich im dritten Akte auch gelingt.

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

Der Gesangverein zu Brügge macht bekannt, dass bei Gelegenheit der grossen Anstellung von Gemälden und Agricultural-Produkten, welche den 29. September eröffnet wird, ein Gesang-Wettstreit statt finden wird, wozu alle Vereine von Belgien und dem Anlande eingeladen werden. Die Preise werden in goldenen und silbernen Medaillen und in Goldentschädigungen bestehen. Die Vereine von Deutschland, denen besondere Einladungen nicht zugegangen sein sollten, werden ersucht, sich bei *H. Jacques Lecocq* Secrétaire des Gesangvereins, einschreiben zu lassen.

Verlag von F. Whistling in Leipzig.

- Franz, R.** Op. 10. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 Sgr.
Kücken F. Op. 54 Nr. 1. Duett: „Mein Lieb“ ist eine rothe Bos.“ für Sopran und Alt oder Bariten mit Pianoforte. 20 Sgr.
Schumann, R. Op. 51. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 Sgr.
Voss, C. Op. 98. Les Adieux. Valse mélancolique originale variée 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. L'annuaire de Mam'sell française | 5 „ |
| „ 3. La leçon de soufflage | 5 „ |
| „ 4. Un homme à marier | 7 1/2 „ |
| „ 5. La déclaration anglaise | 7 1/2 „ |
| „ 6. Les louis d'or | 7 1/2 „ |
| „ 7. Le père Trinquafort | 7 1/2 „ |
| „ 8. La dernière Marquise | 7 1/2 „ |

Romances avec Piano (mit Vignetten).

- | | |
|---|--------|
| Arnaud, E. L'alouette | 5 Sgr. |
| Bordèse, E. La vierge de Vaucourens | 10 „ |
| Hochmelle, E. Rien | 5 „ |
| Latour, C. Le Cri-Cri | 5 „ |
| L'Hullier, E. Maudit Piano! | 5 „ |
| Masini, F. Simples vœux | 5 „ |
| Peclert, A. de. Le retour au pays. Nocturne
pour 2 voix | 5 „ |

*) Wir besprechen sie nächstens.

Musikverlagsbericht

von
Breitkopf & Härtel in Leipzig

vom Januar bis Juni 1850.

(Schluss.)

Für das Pianoforte zu 2 Händen.

Leopoldt, 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. Marche du sacre	1,10
" 2. Les Patineurs	1,10
" 3. Pastorals. Appel aux armes	1,10
— Consolations	1, 5
— Liederkreis, siehe Beethoven	
Lumbye's Tänze für das Pianoforte:	
Nr. 60. Erinnerung an Johann Strauss. Walzer . . .	—,12 1/2
" 61. Anna-Pelka	—, 5
" 62. Sylphiden-Walzer	—,15
" 63. Baisdine-Galopp	—, 7 1/2
" 64. Diana-Walzer	—,15
" 65. Sophien-Pelka	—, 7 1/2
Mendelssohn Bartholdy, F. , Op. 82. Variationen. (Nr. 10 der nachgelassenen Werke) . . .	—,25
— Op. 83. Variationen für das Pianoforte (Nr. 11 der nachgelassenen Werke)	—,22 1/2
Meyerbeer, G. , Ouverture der Oper: Der Prophet	1,—
Musard , Contredanses sur des motifs de l'Opéra: Le Prophète de G. Meyerbeer	—,15
Rossini, M. , Oeuvres de Piano. Edition revue par l'Auteur.	
Op. 1. Les Perles d'Italie. 2 Rondos sur des thèmes de Carafa et Rossini in C moll . . .	—,15
" 3. Souvenirs de la Straniera de Bellini in B . . .	—,15
" 7. Variations brillantes sur une Romance d'Adam in As	—,20
" 8. Variations sur un motif favori de la Donna del Lago de G. Rossini in B . . .	—,15
" 10. Variations de Concert sur une Cavatine de la Sonnambula de Bellini in D . . .	—,25
" 12. Fantaisie sur la Romance: La Grace de Dieu de L. Paget in A	—,12 1/2
" 16. Pensées italiennes. 3 Cavatines variées.	
Nr. 1. Norma de Bellini in B	—,15
" 2. Anna Bolena de Donizetti in G	—,15
" 3. La Straniera de Bellini in G	—,15
" 17. Fantaisie sur deux Cavatines de l'Opéra: Parisina de Donizetti in G	—,15
" 19. Récréations Italiennes. 2 Cavatines variées Nr. 1. de Carafa in C. Nr. 2. de Pacini in G	—,15
" 22. Merceau de Concert. Grandes Variations brillantes s. deux Cavatines favorites de Donizetti in G	—,20
Thalberg, S. , Op. 57. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Anna Bolena de Donizetti. (Decameron Nr. 8)	—,25
Voss, Ch. , Op. 109. 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.

Coltermann, G. , Op. 7. Fünf Gesänge für eine Baritonstimme mit Pianoforte.	
Nr. 1. Aus der Ferne: Am stillen Hain. Nr. 2. Gondoliera; O komm zu mir, von Geibel.	
Nr. 3. Die zwei Särge: Zwei Särge einsam stehen in alten Domes Hut, von Prutz. Nr. 4. Liebessellen: Lehn' deine Wang' an meine Wang', 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 Erbsche: Brächte dich meinem Arm der nächste Frühling, von Hölty. Nr. 2. Ferne: O alte Heimath saus! von Tieck. Nr. 3. Der Rosenkranz: An des Beetes Umbuchung, von Voss. Nr. 4. Die frühen Gräber: Willkommen o silberner Mond, von Klopstock. Nr. 5. Der Maiabend: Umeckert von Maidluft, von Voss. Nr. 6. Die Mairnacht: Wenn der silberne Mond, von Hölty	—,20
— Op. 10. 5 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 3 der nachgelassenen Werke.)	
Nr. 1. Nach Süden: Von allen Zweigen schwingen sich. Nr. 2. Vorwurf: Du klagst, das bange Wehmut dich beschleicht, von Lenau. Nr. 3. Abendbild: Friedlicher Abend senkt sich auf's Gefilde. Nr. 4. Im Herbst: Auf des Gartens Mauersinne. Nr. 5. Bergeslust: O Lust vom Berg zu schauen, von Eichendorff	—,25
Neumüller, J. F. , 2 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte aus dem Liederspiele: Die Zillertalser.	
Nr. 1. (Für Bass) Wenn ich mich nach der Heimath seh'n	—, 5
" 2. (Für Sopran) Weiss du was das Sprichwort spricht	—, 5
Richter, E. F. , Op. 17. Der 137. Psalm: An den Wassern zu Babel sass'n wir. Für Sopran-Solo; Chor und Orchester. Klavierauszug . . .	—,20
— Derselbe. Die Singstimmen	—,12 1/2
Rossini, G. , 3 Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.	
Nr. 1. Die Hirtin: Hirtin o meide die Rose . . .	—,10
Nr. 2. Liebeskummer: Ach! nur den stillen Nächten	—,10
Nr. 3. Die grausame Schöne: O Amor, o schenk' mir mit freundlichem Händchen	—,10
— Oedipus. Arie für eine Bassstimme mit Pianoforte. Die Götter, sie hatten mich tief gebeugt . . .	—,10
Portrait von Robert und Clara Schumann.	
Stahlsch., gr. Fol.	—,15

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

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 Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Der Prophet von Seribe und Meyerbeer.

IV.

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

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



auf die Schlacht- und Gräuelszenen 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 ¾* erinnert stark an den Höllenchor im „Robert“; den Mittelsatz bildet die eben angegebene Melodie $\frac{1}{4}$ in *D dur*:

Mähet die Saat
In keimender Fülle,
Fället den Baum
In blühender Hölle!
Braucht das Schwert,
Das ist sein Wille:
Gottes Gebot
Will ihren Tod!

*) Vergl. das in Nr. 6. S. 46 bereits über die Scenerie des dritten Aktes Gesagte.

deren tobende Wuth fünf Takte „*Te Deum laudamus!*“ unterbrechen, worauf die Bässe mit *fis* das *H mol ¾* wieder aufnehmen. Der Chor ist charakteristisch und voll Wirkung. — Matthisen rettet die Gefangenen vom Tode, damit sie „reiches Lösegeld zahlen“!

Zacharias führt eine Schaar Krieger ins Lager zurück und stimmt ein Siegeslied an, welches wir für eins der besten Musikstücke in der Oper halten. Aus dem breiten $\frac{1}{4}$ Takte (*F dur*), dem ersten rhythmischen Schritt und der Cadenz des Ritornells, der Hauptphrase der Melodie, selbst der Coloratur z. B.



klingt ein oratorischer 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 Schrittschuhen über den zugefrorenen 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, so wie der Frauen und Mädchen im Lager begrüsst sie (*Alleg. mod. C dur ¾*, meist 5stimmig, 3 Sopr. Ten. und Bass), während das Orchester das Schrittschuhlaufen, den Ansatz, das Ausstreichen und Dahingleiten malt, und selbst die Gesangstimmen in oft sehr glücklich erfundener Weise diese Malerei unterstützen, wie z. B.



auf der Spie-gel-flä-che glei-ten sie da-her,



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 trocknen Erde ausgeführt wird. Die Partitur enthält 122 Seiten Balletmusik, einen Walzer, ein Redowa, eine Quadrille und einen Galopp, und diese Tanzmusik ist überall durch Melodie und Instrumentierung höchst reizend und mannichfaltig und gehört zu dem Besten, was in dieser Gattung geschrieben ist.

Ueber die ganze Scene ist die Kritik Berufener und Unberufener hergefallen: die Musik kam dabei gar nicht in Betracht, sondern nur — die Schrittschuhe! Die einzige Frage, die hier mit Recht aufgeworfen werden kann, ist die: sollte nicht das Ballet aus der historischen Oper lieber ganz verboten werden? Ehe diese Frage nicht entschieden ist und so lange das Ballet noch 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 schönen 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.*)

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 melodioser Geigenquartettsatz leitet die Verwandlung ein, die uns in das Innere des Zeltes des Zacharias führt.

Matthiasen hat in Münster wegen der Uebergabe der Stadt unterhandelt: allein der alte Oberthal, der dort befehligt, ist erbittert über die Zerstörung des Schlosses seines Sohnes und beharrt auf der Verteidigung. Da aber der Kaiser mit einem Heere nahe, berichtet 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 solle er Sieg verheissen und Plünderung versprechen. Matthiasen eilt,

zu gehorchen. Z. spricht sein Bedenken 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 Falne schwören zu wollen, und dies führt das überlange Trink-Terzett Nr. 16 in *C dur* $\frac{3}{4}$ herbei (35 Seiten Partitur!), welches eine Art von komischem Intermezzo bildet. Was ein solches hier solle, 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 Schelmenston 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 Ilohn 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 „stets heiligem Leben als frommer Christ“ ermahnt wird, womit dann der Eintritt des Trinklieds in $\frac{3}{4}$ und der Becherklang einen frech komischen Contrast bilden, den die kunstvolle Modulirung der Melodie noch erhöht.

Allegro spiritoso.



Darauf tritt ein $\frac{3}{4}$ Takt in *f mol* ein, in welchem Oberthal verpflichtet wird seinen Vater zu erschlagen und — sich selbst zu erhängen! Das ist mehr läppisch 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:

*) Allerdings musste Zeit gewonnen werden für den Angriff Matthiasen auf Münster, dessen Misslingen nachher die Neuterei des Heeres herbeiführt; allein die Art, wie Scribe diesem Bedürfniss genügt hat, können wir nicht billigen.

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

*O douce rencontre
Qui sans doute ici
L'un à l'autre montre
Les traits d'un ami*

den Commentar geben. Jonas schlägt Feuer, und beim Erkeuen bricht die Wuth des Hasses aus, die sehr bald mit der Melodie des Trinklieds in Hohn und boshafte Freude umschlägt.

Zacharias lässt den Grafen zum Tode abführen und weist die Erinnerung des Jonas; „Ohne den Propheten zu fragen“²⁴ stolz zurück, wodurch er seine verrätherische Anmaassung eben so bekundet, wie vorher durch den eigenmächtigen Befehl zum nächtlichen Ueberfall auf Münster.

Johann erscheint. Das Violoncell verkündet uns durch die Wiederholung der Melodie des Pastorale's Nr. 8 (Akt II) die Stimmung des Propheten, seine Sehnsucht nach dem verlorenen Glück der heimatlichen Häuslichkeit. Er hat dieser Stimmung auch kein Hehl, 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 gebletet 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 seine Gewalt gegeben, der das Glück seines Lebens zertrümmert hat. Dieser Moment ist wichtig für die Rolle des Propheten: dass er sich jetzt nicht an Jenem rächt, beweist, dass ihn auch früher (im II. Akt) mehr Schwärmerel 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 erheuen wollen. Johann schenkt ihm das Leben mit den Worten: „Bertha soll sein Urtheil sprechen.“

Scrive lässt hierauf den Propheten sagen:

*Remparts que ma pitié n'osait réduire en cendres,
Vous qui me caches Berthe, il faudra me la rendre!*

und mithin den Entschluss ausprechen, dass er nur um Bertha's 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 aufthut, 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 wegbleiben 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. Meuterlich droht 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 auführerliche Rotte durch Blick und Wort bändigen wird, für den Augenblick; allein er fühlt sehr gut, dass nun ohne einen neuen Sieg seine Macht über das Heer verloren sei. So drängt ihn das Schicksal, wenn er nicht unter Meutern 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 schwärmerischer 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. Matthisen's geschlagene Soldaten stürzen auf die Scene in wüthender Meuterei. Münster war ihnen verhasst, die Siegespalme war ihnen gewiss — nun schreien sie über Verrath und rufen Tod dem falschen Propheten in einem tobenden Soldatenchor (*All. feroc. H-mol und H-dur* $\frac{6}{8}$), einem Musikstück, welches den entschiedenen Beruf Meyerbeers zu musikalischer Darstellung geschichtlicher Situationen bekundet, aber einen tüchtigen Männerchor verlangt, um bei der engen Lage der Harmonie und der nicht gewöhnlichen Modulirung überall deutlich zu werden.

Johann erscheint: „Wer hat, eh' ich's befahl, euch geführt zum Kampf“²⁴ Mit der ganzen Zuversicht überlegener Grösse tritt er den Auführern entgegen; mit zwei Worten zeichnet der Dichter den Helden:

*Depuis quand au trépas ai-je coué vos tétes,
Sans y marcher devant vous?*

Zu deutsch etwa:

Weichte je ich dem Tode euer Haupt im Streite,
Schrift ich nicht selbst euch voran?

Allein es ist nicht möglich im Deutschen auf die wenigen Noten die poetische Kraft des zweiten Verses wiederzugeben, in welchem nicht bloss das Vorschreiten, sondern zugleich das zum Tode (*ymarcher*) 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 Niederlage eine gerechte Strafe des Himmels nennt, mürmelt die Aufrührer in abgebrochenen Achtlern:

Bei seinem Wort durchbebet 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 deinem Volk die Sünd', allmächt'ger Gott!

Im leisesten *piano* stirbt dies Flehen auf der Quinte *cg* in den Bässen und Tenören zwei Takte lang dahin.

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

Horchet auf! Es schallen Kriegestöne!
Morgen strahlt euro Stern
Von des Sieges heil'gen Ruhmeskronen
Und Gottes Gnade wird euch lohnen.

Die Bässe im Orchester und die schmetternden Trompeten bleiben in *C*, die Singstimme steigt chromatisch von *c* nach *e*, fällt auf „Siegese“ in *a dur*, und geht durch *gis fis f e* wieder nach *c* herab, wobei die Trompeten mit ihren natürlichen Tönen *e h d h e* der Modulation folgen und dann bei *c* 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.

Einzeln 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 scharrt sich um ihn, der unter Harfenbegleitung in vollen Accorden, wobei drei Pauken den Grundbass anschlagen, den Hymnus anstimmt:

Herr, dich in den Sternkreisen
Will ich singen, will ich preisen,
Wie dir Davids Harfe klang.

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

Brecht auf! Voran —

Erschalle laut, Triumphgesang!

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

Ueber den Werth der Composition des Triumphgesangs sind die Urtheile allerdings sehr verschieden: denjenigen, welche ihn für eins 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 den Anklang an die Melodie eines ältern 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 Sängerkfest.

Im Jahre 1845 kam der Dirigent der Liedertafel Eutonia zu Amsterdam, C. A. Bertelsmann, auf den Gedanken, ein Sängerkfest, welches holländische und deutsche Sänger zu gemeinschaftlichen Leistungen zusammenführen sollte, in Cleve, das durch seine reizenden Umgebungen und seine Lage in der Nähe von Nederlands Gränze am besten dazu geeignet schien, zu veranstalten. Der damalige Bürgermeister von Cleve Herr Ondereyk, gegenwärtig in Crefeld, ergriff den Gedanken mit lebhaftester Theilnahme, und so wurde schon im August desselben Jahres ein schönes Fest gefeiert, zu welchem an 10—12 deutsche und holländische Städte ihre Gesang-Vereine abgeordnet hatten, und aus dieser Feier entwickelte sich der niederrheinisch-niederländische Sängerbund, der zwar nicht mit so grossem Pomp als andere ähnliche Vereine ins Leben trat, aber desto festern Bestand, desto nachhaltigere 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 Stadtkasse auf Betreiben des kunstfreundlichen

Bürgermeisters Baron von Pallandt übernommen hat. Nur im Jahre 1849 störte ein höchst unwillkommener Gast, die Cholera, die Feier, zu welcher in Cleve bereits alle Anstalten getroffen waren. Alleß das gegenwärtige Jahr brachte in jeder Hinsicht reichliche Entschädigung für die vorjährige Entbehrung, und unter beispieslos zahlreicher Theilnahme des Publikums (am zweiten Festtag wurden ausser den bereits für beide Tage verkauften sämtlichen nummerirten 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 fröhlichen Säugervölkchens in seiner Blüthe sehen, wer den niederdeutschen Charakter in seinen von Laue sprudelnden und doch stets gemüthlichen und niemand verletzenden Aeusserungen beobachten, mit einem Wort, wer die Wahrheit von Luthers Lieblingsspruch im besten Sinne erproben will, der wandere nach Cleve zum Sängersfest. An musikalischem Werth mag vielleicht manche Vereinsaufführung ähnlicher Art, mancher langestudirte Wettesang höher stehen: an Festlichkeit übertrifft keine andere die Vereinigungen der nieder-rheinisch-holländischen Sängers. Allerdings trägt auch die Oertlichkeit viel dazu bei; an beiden Festorten, in Cleve wie in Arnhem, der leitere, luftige Bau der Festhallen, die von uralten Bäumen umschattet am Fusse von bewaldeten Hügeln liegen, welche die reizendsten Sammelplätze und Spaziergänge bieten. Und die Leute verstehen, ihre Gäste zu empfangen! Wie sinnig und einnehmend waren die glänzenden Rahmen geordnet, in welche gleich von vorn herein das Festgemälde gefasst wurde! Die Beleuchtung der schönsten Punkte des Thiergartens und der zum Rathhaus 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 Gesamtaufführungen, 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 mensch-

liche Stimme (von Th. Körner) von *Crayvanger* aus Utrecht, Manuscript. — 3) Wanderlied von *Mendelssohn-Bartholdy*. — 4) Lob des Gesangs (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 Sonntaglied von *Conrad. Kreutzer*. — 8) Seemanns-Gesetze von *Panny*, mit Begleitung von Harmoniemusik.

In der dritten Abtheilung: 9) *Avond-Koelte*, (Abendkühle) von *Heye*, componirt von *J. J. Viotta* in Amsterdam. — 10) Kriegerescene 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 sloeit*“, und „*Was ist des Deutschen Vaterland*“ —

Die Ausführung war im Ganzen gut; dass sie hier 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 tüchtigen Proben: auch mochte wohl diese im polyphonen Kirchenstil geschriebene Composition manchen Vereinen zu ernst vorgekommen und deshalb weniger gründlich studirt worden sein. Sie ist durchweg edel gehalten und verschmäht jegliche Effecthascherei: wir wünschten jedoch, dass Bertelsmann sein Talent für diese erste Gattung der Musik lieber den Compositionen für gemischten Chor zuwendete, anstatt eine nur selten durch vollendete Ausführung belohnte Mühe an so ausführliche 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 *ten Bergh* aus Rotterdam ab, dessen jugendliche frische Stimme mit Recht gefiel. Der erste Bass hatte in Herrn *Fessel* von Rotterdam, der zweite in Herrn *Crayvanger* von Utrecht treffliche Vertreter gefunden.

Der Beifall des Publikums zeugte von gesundem musikalischen 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 ein den Manen

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

des deutschen Meisters unwillkürlich dargebrachtes Opfer. Fischer's Kriegerscene schlug durch den militärischen Spektakel denn auch ein Echo in der Masse der Hörenden wach, was den Panny'schen Seemannsgesetzen durch das gleiche Mittel dennoch nicht gelang. Fischers Composition ateh tief unter seiner „Meeresstille und glückliche Fahrt,“ und von Panny's Musikstück begreifen wir nicht recht, wie es hat zur Aufführung gewählt werden könne. Auch die Composition von H. Dorn sprach nicht allgemein an.

An diesen Gesamtaufführungen nahmen Theil die Vereine von *Amsterdam, Amersfort, Alkmar, Arnhem, Cleve, Delft, Dortrecht, Elberfeld, Emmerich, s'Gravenhage, Gorinchem, Goor, Haarlem, Helder, Nymwegen, Rees, Rotterdam, Schiedam, Tiel, Utrecht*, (mit drei Vereinen: *Apollo, Aurora* — meist Studierende, und *Mannenzang-Vereeniging*), *Venlo, Xanten, und Zwolle*. Die Bethelligung 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 Wettseifer, der als eine edle Triebfeder des 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. Weinbrenner 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. Crayvanger 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 *Enkhousen* und „Nachtlied“ (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 vernünftiger Weise) nicht gestattet. Auch den übrigen Leistungen wurde verdienter Beifall gespendet. Der *Utrechter Männergesangsverein* hatte in dem ersten, sehr langen Kirchenstück eine unzumuthbare 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 18. 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, den 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 halbsprechenden Passagen verloren gehen.

Rheinische Gewerthätigkeit im Instrumentenbau.

Ein zweites Etablissement, welches der väterländische 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 Töpfers Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt, Weimar 1833, nichts 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 (32 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 16stimmiges Werk bis zu 5—6000 Thlr. für ein 45—48stimmiges.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Ein Mitglied der kunstianigen und kunstbefördernden Familie *Passavani* in *Frankfurt a. M.* hat dem gegenwärtig hier weilenden Violinisten *Rud. Gleichauf*, dem talentvollen Schüler *Berlioz's*, einen ächten *Stradivarius* von 1400 Fl. an Werth zum Geschenck gemacht. — In der letzten Versamm-

lung der musikalischen Gesellschaft hörten wir eine Ouvertüre von dem jungen C. Eschborn, welche Feuer und Fluss hat und Beifall erwarb. Auch hatten wir Gelegenheit, Fräulein Natalie Eschborn, welche vor wenigen Tagen aus Italien zurückgekehrt ist, zu hören: diese noch sehr junge Sängerin vereinigt mit einer schönen starken und wohlklingenden Sopranstimme schon jetzt eine vortreffliche Schule. Sie hat in Florenz die freundlichste Theilnahme Bossini's erlangt, und wird, wie wir vermehren, nach Paris gehen. Wir wünschen den Eltern, denen wir so manche musikalische Genüsse am Rhein verdanken, von Herzen Glück zu diesem talentvollen Geschwisterpaar.

Bonn. Am 20. Aug. fand in der Klosterkirche zu Brühl das diesjährige Fest des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangsvereins statt. Wir kommen auf die sehr interessanten Aufführungen der alten Kirchenmusik von Orlando di Lasso, Giacomelli, Lotti und Josquin de Pres in der nächsten Nummer ausführlicher zurück.

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

Zu Walmar wird am 25. d. M. ein grosses Fest zum Andenken Harders gefeiert, welches auch in musikalischer Rücksicht reichen Genuss bieten wird. Veranlassung ist die Einweihung der ebenen Bildsäule Harders, gearbeitet von Prof. Schaller in München. Liszt hat dazu den Prometheus von Herder als Cantate für Soli, Chor und Orchester composed, welche am 24. aufgeführt wird; darauf „das 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 28., dem Götthage. Wagner ist in der Schweiz, 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 rege Theilnahme und allgemeine Anerkennung gefunden. Er gelobt bekanntlich an denen, welche den ersten, heiligen Charakter des Orgelspiels festhalten und Charakteren ä la Hohmeyer verschmücken und versüßen.

Wien, 8. August. Frau Moritz-Röckel beschloss vorgestern als Agathe im Freischütz ihr Gastspiel, welche Leistung an interessanter Rundung Vieles vor den beiden andern Debüts der Sängerin voraus hatte. Das deutsche Element in seiner ruhigen und edlern Beschaffenheit sagt ihrem Talente mehr zu, als das italienische, für dessen gewundene Form sie bis jetzt noch nicht die volle Entschiedenheit, Leichtigkeit und brillante Gestaltung besitzt. Wärme und Innigkeit, welche den Kernpunkt des Gesangs bilden müssen, sind, wie sie sich in der Durchführung der Weber'schen Partie als Eigenschaften der Frau Moritz äusserten, nicht gering anzuschätzen und werden ihr immer die Theilnahme des Publikums gewinnen. Auch Spiel und Haltung trugen in gemächlicher Einfachheit dazu bei, der Debütantin wohlverdienten Beifall zu gewinnen. (Ref. d. Humorist.)
Fräulein Zerr ist am 3. August zum ersten Male nach ihrer Urlaubreise in der Rolle der Martha wieder aufgetreten.

Adalbert Gyrowota soll am 19. März zu Wien im Alter von 88 Jahren gestorben sein, und zwar wie es heisst sehr arm und im Hospital. Die Augsburger Allg. Ztg. und das Gersdorffsche Repertorium (1850 Hft. 11) bringen diese Notiz. Beide Organe der Oeffentlichkeit haben den alten Kapellmeister aber im August 1849 schon einmal sterben lassen (Repert. 1849 Heft 20). Kurios! —

Wien. Am 5. August starb Franz Pokorny, Director des Nationaltheaters an der Wien und Eigenthümer der Theatergebäude an der Wien und in der Josephstadt, in seinem 53. Lebensjahre. Die Eröffnung des Testaments soll für die Familie nicht tröstlich gewesen sein: indess Wien ist noch immer reich an grossen Beschützern der Kunst: der Baron Dietrich, ungefähr 20 Millionen schwer, wird höchlich einschreiten; auch dürfte eine Schuldforderung von 100,000 Fl. von einem orientlichen Gläubiger gestrichen werden. In Oesterreich fehlt es freilich an mancherlei: aber das es Erbsätze hat, die einem Theaterdirector 100,000 Fl. vorschiessen, dürfte anderswo schwerlich vorkommen.

Deutsche Musik in England.

Dass deutsche Lieder und deutsche Sänger in fremden Ländern immer mehr und mehr Freunde und Verehrer finden, ist eine bekannte Thatsache. Wenn wir nun aber neardings in englischen Blättern von dem Beifall lesen, welcher dem gegenwärtig in dem Badsort Leamington (80 engl. Meilen hinter London) weilenden „Kölner-Orchester-Verein“ zu Theil wird, so ist es erfreulich, dass dieser Verein durch seine Kunstproduktionen auch der deutschen Instrumental-Musik jenseits des Canals Freunde und Anhänger gewinnt.

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

„Der Empfang, welcher dem deutschen Orchester bei seinem Auftreten in der Town-Hall zu Birmingham in dem Concerte „des M. Duchemin zu Theil wurde, war ein höchst befriedigender, sowohl für die Künstler selbst, als auch für Diejenigen, durch deren Vermittlung sie zur Verherrlichung unserer Sommer-Saison engagirt worden; denn dieses Engagement des Kölner-Orchester-Vereins trug besonders an dem glänzenden Erfolge jenes Concerts bei, welches unstreitig den ersten Rang einnimmt, unter All' dem Schönen und Ausgezeichneten, was die Saison „bisher gebracht hat. Dieser talentvollsten deutschen Künstler „sind 12 an der Zahl, welche sowohl die Bass- als Streich-Instrumente mit einer solchen Vollkommenheit spielen, wie sie „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 Effect hervorzubringen, „wie bei dem Kölner-Orchester-Verein.“

Nachdem hierauf die Ausführung der Gesammt-Musikstücke lobend merkwürdig worden, bespricht dieses Referat auch die Leistungen der verschiedenen Mitglieder in ihren Solovorträgen. Der „delicate Vortrag und die meisterhafte Bogenführung“ des Violinisten Engels am Bonn wird gerühmt. Von dem Flöten-Virtuosen Rheinisch heisst es: „he is a flautist of first-rate ability and no mean musician.“ — In Bezug auf den Solo-Vortrag für Cornet-à-piston von Schreiber sagt der Bericht, dass es an Worten fehle, die Fertigkeit, Reinheit und Leichtigkeit zu schildern, mit welcher dieser Künstler die schwierigsten Passagen ständelnd und trillernd in die lieblichsten Melodien umwandelt. Man' gesteht, indem man das Cornet-à-piston-Solo des Hrn. Schreiber „the musical gem of the evening“ nennt, dieses Instrument noch nie in solcher Vollendung gehört zu haben. R.

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

PHÖBUS.

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

VON

A. Caroll.

3te Sammlung. Preis $\frac{1}{4}$ Thlr.

Bei **L. S. Mittler** in **Posen** ist erschienen:

Drei Mazurkas für das Pianoforte

componirt von

M. Breitschmer.

Preis $7\frac{1}{2}$ Sgr.

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

Fesen, 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 Mädchen am Fenster. 15 Sgr. — Heft 4. Schifferlied. — Gedenke mein! 15 Sgr.

Hartog, E. de. Op. 20. Poésies musicales pour Piano. No. 4. Le Retour. Villanelle. 20 Sgr. — No. 5. Le Chant du Gondolier. Barcarolle. 20 Sgr. No. 6. Sur l'Océan. Fantaisie descriptive. 20 Sgr.

Kühler, L. Op. 9. Sirenezauber. 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. No. 1. Das Hirtenmädchen. 22 $\frac{1}{2}$ Sgr. — No. 2. Trost im Scheiden. 17 $\frac{1}{2}$ Sgr. — No. 3. „Schneeblöckchen lacht“. 20 Sgr.

— Dieselben Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte allein.

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. 34. 3 morceaux caractéristiques pour Piano. No. 2. Le Repos. 17 $\frac{1}{2}$ Sgr. No. 3. La Saterelle. 22 $\frac{1}{2}$ Sgr.

— Op. 55. Overture zu dem Trauerspiele Maximilian Robespierre von **R. Griepenkerl**. Orchesterstimmen. 4 Thlr. — für Piano zu 4 Händen. 1 Thlr. — für Piano zu 2 Händen. 20 Sgr.

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

Rehfeldt, W. Op. 6. Trois-Bagatelles pour Piano 20 Sgr.

Willmers, R. Op. 30. Ode à l'Amour. Scène chantante, arr. pour Piano à 4 mains 20 Sgr.

Winkler, L. Op. 22. Fantaisie sur des motifs de l'opéra: J. Pariani 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 sind erschienen und in allen Musikalienhandlungen vorrätig:

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 so bekannte wie geschätzte Componist liefert hier eine neue Sammlung auserwählter Etuden, welche unstrittig zu den vorzüglichsten 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 $\frac{1}{4}$ à $\frac{1}{2}$ der gewöhnlichen Ladenpreise.

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

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

— Op. 26. Variationen über: „An Alexis send 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. I. Heft. Preis 10 Sgr.

— II. 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 $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{2}$ der Preise der andern Ausgaben beträgt, besonders empfehlen.

Verlag von **M. Schloss** 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 eintönige Fingerübungen zu halten, welche das Ohr des Spielers ermüden, sondern wie es der Titel sagt, für melodische 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 sich dieselben zu Geschenken.

Die **E. A. van der Boeck'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 Beachtung, hiermit ergebeint anzeige.

Neuwied, im August 1850.

Gustav Flügel,

Musiklehrer an Königlichen Seminar
in Neuwied.

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 anderthalb Jahren sandte es die Schrift von E. Devrient über „Reform des deutschen Theaters“ an einige Theaterdirectionen und forderte sie zu Mittheilung ihrer Ansichten über Devrients Vorschläge auf. Auch Jul. Steiner, im vorigen Winter Mitvorstand des Stadttheaters in Lübeck, hat dem Ministerium eine Schrift: „Zur Reorganisation der Bühnenverhältnisse“ eingereicht, deren Benennung Herr von Ladenberg zugesichert hat. Da hiernach zu erwarten ist, dass die Staatsregierung mit diesem Gesetze mehr beabsichtigt, als gewisse Garantien auf polizeistaatlichem Gebiete und wir voraussetzen, dass es ihr um eine organische 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, buchtrockenen Kunstgelehrten und schematisirenden Beamten gehört werden müssen, so ist es in Angelegenheiten der Kunst. Wir billigen es, dass das Ministerium eine Berufung von Sachverständigen zu gutachtlicher Mitberathung verschmäht; 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 vollständige Aufklärung über das Bedürfniss und über die Befriedigung desselben, in so weit letzere 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 his jetzt fast nur auf dem Papier, in den Unterrichtsplänen der Gymnasien und Lektionskatalogen der Universitäten, nicht aber in der Wirklichkeit vorhanden ist, in sein volles Recht neben dem wissenschaftlichen tritt, können wir ein Geschlecht erziehen, das nicht an Farcen und Possen, sondern an wahrer Poesie und wahrer Musik seine Freude findet, und das als unbestechlicher Richter den Faxenmacher von den Brettern der Bühne wie des Concertsaals unerbitterlich streng verschleudt 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 wie jener seine Universitäten, so muss dieser seine entsprechenden Bildungsanstalten haben, Hochschulen der Kunst, wie Hochschulen der Wissenschaft. Nennt diese dann wie ihr wollt, Theaterschulen, Musikschulen, Conservatorien,

Akademien — nur geht uns die Sache, nur gibt diese Anstalten als Schlusssteine in das System eines organischen Kunstunterrichtes, dessen Anregung, Entwicklung, Förderung und oberste Leitung der Staat als seine Verpflichtung anerkennt. Thut die Regierung durch das neue Theatergesetz in dieser Hinsicht einen Schritt vorwärts, so wollen wir es freudig willkommen heissen.

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

Während des Abdrucks 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. Wohlge. davon in Kenntniss setzen, dass bei der von mir beabsichtigten neuen Organisation der Verwaltung der Kunstangelegenheiten im Allgemeinen, und bei den dazu schon seit längerer Zeit getroffenen Vorbereitungen sich auch die Angelegenheit des Bühnenwesens als eine solche herausgestellt hat, die einer eingehenden Sorge 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 noch den besondern 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 Lehrergesangsvereins war in diesem Jahr bei der getroffenen Auswahl der Gesangstücke von besonderer Wichtigkeit und bot über seinen Wortlaut 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 Kirchen-

musik, wie sie heute gewöhnlich geboten wird, zweckwidrig und verkehrt sei; das Bedürfniss nach dem Bessern tritt immer stärker und bestimmter hervor. Vielfältig ist es auch schon besprochen, wo dieses Bessere 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 urtheile? Ein überaus 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, insbesondere eine ganze Messe von Roland de Latre*) — der Schwierigkeit einer ersten Probe und andern bestehenden Verhältnissen gemäss eine der leichtern vierstimmigen —, nicht minder waren auch dem angemessene alte Orgelcompositionen eingelegt und dies Alles wurde beim wirklichen Gottesdienste, zu einer feierlichen Messe, ausgeführt — eine Anordnung, wie sie nicht zweck- und zeitgemässer getroffen werden konnte. Alle diejenigen, deren Aufmerksamkeit auf die Kirchengesänge jener frühern Jahrhunderte gerichtet, mussten auf das äusserste gespannt sein auf das Resultat dieses Versuchs.

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 grosser 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, vor dessen blossen Versuche im Kleinen man dort müthlos zurückgetreten, das konnte man hier im

*) Gewöhnlich Orlando di Lasso oder latinisirt Orlandus Lassus genannt. Nach der Unterschrift seines Bildes im II. Bande des Prachtcodex auf der Bibliothek zu München, welcher dessen 7 Bauspazinen enthält, war er 1525 geboren, zu Mons im Hennegau; er starb in München am 3. Juni 1594 (oder 1595). Anmerk. d. Red.

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

Dank und Ehre dafür den Festordnern, dem Drittgen Seminarlehrer Toepler vor Allem, den Mitwirkenden und Allen, welche das Unternehmen mit haben 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 aus freudigem Herzen diesen vortrefflichen Bestrebungen zollen, werden einige fernere in die Sache näher eingehende Bemerkungen nicht missdeutet und schief beurtheilt werden.

Wir wiederholen ausdrücklich: es ist für's erste das Unerwartete, das Dankenswerthe geleistet worden. Wir haben die feste Ueberzeugung von Brühl mitgenommen, dass dieser in der ganzen Anordnung sich zeigende Geist, diese Direction und diese Mittel, wenn sie sich einige Jahre lang in diese Musik werden hineingelegt haben, dem Musterhaften, dem Vollkommenen ganz nahe kommen werden. Freilich ist man — ich spreche es eben 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 nun näher erklären — nicht etwa irgend aus Tadelacht (sie müsste vor dem im ersten Zuge wirklich Erreichten gänzlich verstammen), 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, welches auffordert, eigne 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 Harmonienumschwange, der namentlich bei dem genannten Meister in Anwendung kommt, dennoch immer nur ein ziemlich monotones und inhaltsloses Gefolge von Tönen ausmachen, wenn nichts weiter dahinter verborgen wäre, als sich beim ersten Blicke darin 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: das Geheimniss der Menschwerdung, während heute das zu

Effect benutzbarere *crucifixus* und *et ascendit in caelum* 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 Driaglichkeit der Bitte eines *miserere, miserere nobis* am Schlusse das *agnus dei* musikalisch wiedergegeben ist, kurz an einzelnen Stellen springt der gestreiche Gedanke sogleich in die Augen und trifft der erhabene Klang sofort das Gemüth. Aber die grosse Masse von Tönen und Harmonien zu bieten scheint, wie verbält es sich damit? Dem ganzen Detail dieser Töne liegen von Tact zu Tact fortlaufend die tiefsten Gedanken und Gefühle, ein ununterbrochen 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 Leidenschaftslosigkeit, des frommen und in sich versenkten Gebetes — der Inhalt liegt nur desto reicher nach innen. Diesen innern Sinn denn gänzlich zu erschöpfen, so dass kein Tact übrig geblieben ohne Verständnis seines Grades und Gehaltes, diesen 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 Verständnis von Note zu Note. Es ist bei der Entfernung der Jahrhunderte und der Verschiedenheit der angewandten Mittel nicht minder schwierig, als z. B. das vollkommen sichere und erschöpfende Verständnis irgend eines dichterischen Werkes in fremder Sprache, aus fernem Zelt. 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 Zurechtlegung 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 eignen Harmonienfolge (welche inzwischen eine ganz andere geworden ist) und bei Tonwerken, welche auf der Gränze der beiden Theo-

riren liegen, aus detaillirter geschichtlicher Kunde über das Wo und Wie der chromatischen Entwicklung in Melodie und Harmonie muss jene Feststellung hervorgehen. Es kann dies Geschäft nicht sorgfältig, nicht gewissenhaft genug besorgt werden. Die Originalaufzeichnungen, welche in ihren chromatischen Bezeichnungen so sparsam sind, reichen nirgends aus. Wird aber bei der Ergänzung nur Irrendwie unter das Alte auch das Neue gemischt, so muss es dem heutigen Ohre unmöglich werden, den ungetrübten und daher den ganzen Eindruck von dem Gehalte jener alten Tonarten entgegenzunehmen. Vielmehr wird sich das Ohr, wie es nur an die daselbe allenthalben umgebende und ihm so geläufige neue Weise erinnert wird, sofort zu den Annehmlichkeiten der heutigen Theorie hinübergezogen fühlen und für die ernste Charakteristik der alten Tonarten taub und unempfindlich werden. Das ist also das zunächst Nothwendige: die vollkommen kunstgerechte Feststellung des Notentextes. Töne, wie das *dis* im ersten Tenore bei dem Worte *trifolentem* (S. 16 des Brähler Abdrucks) scheitern in solchem Zusammenhange eben so ins Ohr hinein, wie in heutiger Musik irgend ein falscher 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 zugleich der unrichtigen Einwirkung dieser Takteintheilung vorgebeugt werden. Bei der heutigen Takteintheilung kehrt eine bestimmte Betonung der einzelnen Takttheile regelmässig wieder, in der alten Vocalmusik geht die Betonung frei der Aussprache und dem Inhalte der Worte nach. Wenn es denn z. B. heisst: *bona voluntatis* oder *qui tollis peccata mundi, factorem caeli et terrae* und dergl. und dies Alles in unsre Taktstriche hineingedrückt, eine von der den Worten an sich natürlichen ganz verschiedene Betonung erhält, so muss energisch 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 unanständigen Betonung noch nicht Alles gethan: nicht bloss eine richtige, auch eine ausdrucksvolle Declamation des Wortes, des

Gedankens will erreicht sein; denn nicht bloss 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 bloss der Einwirkung der heutigen Taktstriche vorzubeugen, sondern auch die Fessel des heutigen musikalischen Taktschlages überhaupt und durchgreifend zu lösen ist: zu Herstellung einer ausdrucksvollen Declamation muss auch der Rhythmus und seine mannichfaltigsten Nüancen überall mit zu Hilfe 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 bloss verhindert werden, dass das Wort *domine* in mittlerer Silbe betont werde, sondern auch die ganze Phrase *domine fili* und *domine deus* muss durch einen leichteren vorwärtsschreitenden Rhythmus ihre natürliche ausdrucksvolle Declamation erhalten, wonach der Ton über *domine* mehr hineinlief und auf *fili*, auf *deus* sich wirt 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 bloss der richtigen Aussprache nach betont, sondern es muss ihm auch Zeit und Weile gelassen werden, dass es seinem Sinne gemäss würdevoll und ausdrucksvoll das Ohr des Zuhörers berühre, denn so ist es von dem Componisten gedacht: in frommer, bedeutungsvoller Declamation. In der herrlichen Steigerung des *miserere* am Schluss des *agnus dei* muss es nicht bloss 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's* wird sich gleichsam vervielfältigen, und die ganze Kraft des Chores muss zu diesem grossartigen Schlussrufe zusammengefasst werden; nicht heftig und stürmisch, wie in leidenschaftlich weltlicher Musik, aber mit der ganzen ruhigen innern Macht des Gefühls muss diese Steigerung aufgeführt 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 entladen hat, wenn die obere Stimme auf der Höhe angelangt ist und jetzt auf kürzerem Wege, durch die Achtelgänge, sich wieder niederlässt und so das von der Anstrengung gleichsam erschöpfte und im Nachgefühl der innigen Bitte sich wieder beschwichtigende und beruhigende, sich still in sich veraenkende Gemüth nachahmt, so werden auch diese Achtelgänge eben ihrer Bedeutung gemäss sich ganz gelassen und gedehnt niedergesetzt und überhaupt der ganze Schluss des *agnus dei* einen von dem metronomischen ganz abweichenden rhythmischen Fortschritt angenommen haben. — Ueberhaupt bei dieser Gelegenheit die Schlüsse zu berühren, so gibt die Erfahrung an die Hand, dass dieselben in diesen Gesängen fast regelmässig, manchmal eine ganze Strecke vor dem Schlusstakte schon, in einer zurückhaltenden, den bevorstehenden Beschluss vorherkündenden, auslaufenden Bewegung einerschreitend 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 *ritardando* bei den letzten Noten reicht hier selten aus. Manchmal sind es viele Takte vor dem Schlusse, wo das Tempo schon anfangt sich zu dehnen und wo es allmähig, selbst zu einem doppelt langsamen Fortschritte sich selbst einhält (wer das *Palestrina'sche Stabat mater* kennt, erinnere sich z. B. der beiden Schlüsse *et emit spiritum* und *in paradisi gloria*). Es ist dies keine Sache der blossen Vermuthung und daher des Zweifels, es ist notwendiges Ergebniss der musikalischen Auffassung.

Prof. Heimsöeth.

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 sechszehn Seiten sechszehn kleine Orgelstücke geboten, von denen sich fast nur Rühmliches sagen lässt. Der Name Theile ist nicht sehr bekannt auf dem Gebiete der Orgelcomposition. Auf dem Titelblatt ist ihm beigelegt: geb. 1787 † 1848. Es scheint, als hätte 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 furchtsamen Zurückhaltung, die aus gegründetem Misstrauen sich versteckt, sondern jener liebenswürdigen Bescheidenheit, die, ihren Werth ahnend, sich nicht anbietet, sondern sich suchen lässt. Glanz und Pomp, kühne Wendungen, verwickelte Tonverschlingungen, pikante 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 loben 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 Frei-Exemplar. Einzeln kostet das Heft 12 Sgr.“

J. G. Herzog, Zehn Präludien, Fugen und Fagetten für die Orgel. Zum Andenken 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 Jünger Cäcilien zurückschrecken möchte. Wie wird der Geist des entschlafenen Meisters die Widmung aufnehmen? Woher die Würde, die Hohenheit, die Gewalt die Kraft, den Reichtum nehmen, ein Andenken dessen würdig zu feiern, den Euterpe so reich ausgestattet, so mit Gaben überschüttet hatte?

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

ist Bach's Weise so ähnlich, dass selbst bedeutende Verehrer und Kenner Bach's sie als Bach'sche Schöpfungen hinnehmen würden, wenn sie in einer neuen Sammlung, als bisher noch ungedruckt, aufgeführt würden. Höher hinauf kann ein Lob für diese Orgelsachen sich nicht steigern. Die Präluden, deren sich fünf vorfinden, sind äusserlich wie innerlich etwas alterthümlich und greifen in die Zeit von Frescobaldi, Orlando di Lasso, Anerio etc. Sie stehen sämtlich in $\frac{1}{2}$ Takt. Ob sich viele Verehrer zu den Herzog'schen zehu Orgelstücken finden werden? Zu wünschen wäre es freilich: aber unsere moderne Künstler und Kunstjünger, selbst unter den Organisten, werden ihnen schwerlich Geschmack abzugewinnen vermögen; denn von dem, was diesen Leuten besonders gefällt, ist hier nichts zu finden: keine Mode-Eleganz, keine Knauffecte, kein süsslicher Ohrenkitzel u. s. w. u. s. w.; aber Einfachheit, Ruhe, Erhabenheit, Gesundheit durch und durch.

Wessen Geschmack noch gesund ist, der bleibe bei solcher Nahrung, und er wird ihn gesund erhalten.

M. B.

Die diesjährige Musikzeit in London.

London, den 15. August.

Die Concertmusik hat ihre letzten Accorde verhaucht. Alle Sterne erster Grösse, welche in den zahllosen musikalischen Vereinigungen der diesjährigen Concertmonate glänzt haben, sind bereits vom Himmel Englands verschwunden oder proaisch gefasst, die fremden Künstler und Künstlerinnen haben ihre Ärdte auf das Festland in Sicherheit gebracht. Die beiden italienischen Theater geben noch einige Vorstellungen, dann ist Alles aus und die Musikzeit des Jahres 1850 ist begraben.

Ihre Ärdte, sagte ich? Je nan, es mag auch manche Missärdte statt gefunden haben, jedoch in diesem Jahre wohl weniger als im vorigen. Denn nach der Revolution von 1848 strömte eine wahre Fluth von Musikern jeder Art nach England: in London, glänzte man, seien die Palmen zu holen, oder wenigstens die Pfände. Aber statt der Kränze und Guineen fanden sie nur grusame Täuschungen. Es ist nicht so leicht für fremde Künstler, wie diese gewöhnlich wähen, in England Glück zu machen, zumal jetzt, wo sich die Speculation der Concerte hemiechtigt hat. Es befinden sich hier Leute, welche ein eigentliches Geschäft daraus machen, musikalische Aufführungen anzuordnen, zu veranstalten und zu unternehmen, die fremden Künstler gegen bestimmtes Honorar dafür zu engagiren oder ihr Auftreten in Morgen- und Abendunterhaltungen zu vermitteln. Sie geben ihre Karte als „Concert-Agenten“ ab, machen Geschäfte mit der Kunst, wie der Kaufmann mit der Waare, und machen eben so bankerott wie jener. Mancher deutsche Künstler weiss davon nachzussagen! Durch die Erfahrungen der vorigen Jahre abgeschreckt war dieses Jahr die Menge mittelmässiger

Virtuosen von London weggeblieben, und fast nur solche, deren Namen bereits Wurzel geschlagen in der musikalischen Welt, waren da. Dass diese hier ihre Rechnung finden wie nirgendwo anders, ist freilich wahr.

Man vergleiche nur, um einen Maasstab zu haben, die Theater-Ausgaben und Einnahmen in London und in Paris. Für die Pariser Theater ist es das *Non plus ultra* des Erfolges, wenn sie Einnahmen von 7 bis 10,000 Franken haben: in London trägt das Theater der Königin jeden Abend 50—60,000 Franken ein; Lumley, der Director desselben, zahlt 25,000 Fr. an Halévy für seinen „Sturm“, und eine Lumperei von 10,000 Fr. an Scribo für ein Opernbuch, das er gar nicht gemacht hat. Und wie schwer an Pfunden Sterling wiegen Namen wie Sonntag, Frezzolini, Parodi, Lablache, Gardoni, Carlotta Grisi? Und in Coventgarden Grisi, Viardot-Garcia, Castellan, Mario, Formes, Ronconi, Tamburini u. s. w.? Und nun die Ballets, die Orchester! Die Pariser sind Pygmäen dagegen. Selbst in der Provinz schenkt man ungeheure Ausgaben nicht: hat doch die philharmonische Gesellschaft in Liverpool der frommen Jenny 1000 Pfund (etwa 6800 Thlr.) für ihren Gesang in zwei Concerten zugesagt!

Die Anzahl der Concerte in London war trotz dem, dass nur die Auswahl der Virtuosen da war, dennoch eine ungeheure: unter den am wenigsten besetzten Wochen konnte man kaum eine finden, in welcher weniger als ein Dutzend Morgen- oder Abendunterhaltungen der Tonkunst gewicht gewesen wären, ohne die regelmässigen, ebenfalls sehr zahlreichen Concerte der verschiedenen musikalischen Gesellschaften zu rechnen.

Von diesen letztern nehmen die Aufführungen der philharmonischen Gesellschaft den ersten Rang ein. Dies Institut, das seinen Ursprung auf Händel anrückführt, bildet eine Art von aristokratischem Aroopag: seine Concerte sind „Frelgnisse“ und setzen die ganze musikalische Welt Londons in Bewegung. Um zu der Auszeichnung zu gelangen, dort aufzutreten, muss ein Künstler vollständig begründeten Ruhm oder — ruhmvolle Protection haben. Man findet da ein schönes Orchester, oder vielmehr nach der Meinung der Engländer das beste auf der ganzen Welt. Nach der freilich sehr vorwitzigen Ansicht einiger deutschen und französischen Künstler fehlt diesem Orchester nur die Kleinigkeit, dass es keine Nüancen, keine feinere Uebergänge vom Starken zum Schwachen und umgekehrt zu beobachten versteht. Allerdings wäre es leicht, dies zu erlangen, wenn man die nöthigen Proben und bessere Proben halten wollte. Aber Alles geschieht hier zu Lande in Eil' und Hast. Warum auch nicht? Man ist zufrieden, die Kritik wagt sich nicht an die Unerreichtbaren, und am Ende ist Alles gut gewesen, was dort aufgeführt wird.

In demselben Saal von Hannover Square Rooms gibt die Gesellschaft der Dilletanten abwechselnd mit der philharmonischen ihre Concerte. Ihr Orchester ist sehr zahlreich und mit Ausnahme einiger Blasinstrumente besteht es aus lauter Liebhabern aus den ersten Kreisen der Gesellschaft. Hier streicht ein Graf die Violine, dort bläst ein Stabsoffizier die Flöte; da hinten nimmt ein Herzog den riesigen Contrabass zwischen die Knieen, und das erste Violoncell wird trefflich gespielt von Lord F. . . , dem Sohne des Herzogs, der auch recht hübsch componirt. In-

desen gehören nicht alle Mitwirkende der höhern Aristokratie an: Advokaten, Kaufleute und Beamte sind ebenfalls thätig, denn die Macht der Töne vermischt selbst in England die Ständeterritorien.

Zwei Gesellschaften für klassische Kirchenmusik führen abwechselnd alle vierzehn Tage in *Exeter-Hall*, einem Local, das an 3000 Personen fasst, Oratorien an: das jedesmalige Chor- und Orchesterpersonal zählt etwa 300 Mitwirkende.

Die *Musikal Union* und die *Beethoven-Gesellschaft* haben ebenfalls alle vierzehn Tage Concert. In der letztern wird hauptsächlich klassische Kammermusik, namentlich Quartettmusik aufgeführt. Die Leistungen in dieser Gesellschaft sind mit Recht wegen ihrer künstlerischen Vollendung berühmt, und dennoch herrscht nur Eine Stimme darüber, dass der Genuss in der diesjährigen Concertzeit alle frühern übertroffen habe; denn Ernst spielte stets die erste Violine. In dem Vortrag dieser Musikgattung ist ihm Keiner überlegen: die ganze Poesie seines Gemüths, das ganze Feuer seiner Seele versenkt er in den Ton der Saiten, in den innersten Gedanken des Tondichters wiederzugeben. Keine menschliche Stimme vermag zu leisten, was sein Bogen zauberisch hervorruft. Auch Stephan Heller hat in dieser Beethoven-Gesellschaft gespielt: er trat mit dem Trio von Beethoven in *D dur* auf, welchem der Vortrag des grossen *B dur*-Trios folgte, und bewährte sich als Spieler von erstem Rang nach im Fache der klassischen Musik.

Eine Pianistin, Frau Wartel aus Paris — ich glaube, eine Belgierin von Geburt — trat zuerst in dem Concert *Godofroi's*, der Paganini unter den Harfenspielern, wie man ihn hier nennt, auf und veranstaltete später ein eignes Morgenconcert unter der bis dahin von Niemand erlangten Mitwirkung der Künstler des Theaters der Königin, der Sonntag, Frezzolini u. s. w. Sie spielte das Trio von Mendelssohn, einen Satz der *A mol*-Sonate von Beethoven, einen Concertsatz von Bach und ein Quartett von Mozart, und gerade das letzte wurde am meisten applandirt. Man sagte was man wollte über die Engländer: wenigstens verstehen sie doch, gute Musik anzuhören.

Der Pianist J. Blumenthal hat ebenfalls viel Beifall gefunden und die Londoner Concertzeit ist für ihn sehr einträglich gewesen. Vor seiner Abreise nach der Schweiz, wo er sich von den Anstrengungen erholen will, hatte er noch die Ehre bei Hofe im Buckingham-Palast zu spielen. R. L.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

In Berlin ist am 5. August die Oper mit Webers „Oberon“ wieder eröffnet worden.

Die *Albani*, welche für jede Vorstellung der *Fides* in Paris 2000 Fr. erhielt, ist in Cesena in Italien, um sich an dem Orte zu erholen, wo sie im Herbst 1842 ihre dramatische Laufbahn begann.

Das glänzendste Concert der diesjährigen Badereit in Baden-Baden war das des berühmten Hornisten Vivier aus Paris am 6. August. Jenny Lind sang fünf Mal, und eben Vivier trädete der Violoncellist Cossmann stürmischen Beifall. Die Einnahme soll 15,000 Francs betragen haben.

Mannheim. Im grossen Theatersalle fand ein Concert zum Besten der Wittwo und Kinder Conrädin Kreuzer's statt. Eine Auswahl der beliebtesten Männerchöre des gefeierten Tonmeisters war von ergreifendem Eindruck auf die zahlreich versammelten Zuhörer. Möchten durch vielfältige Nachahmung dieses Beispiels die Zinsen des Kapitals, das der acht deutsche Liedermelster in seinen Compositionen allen Gesangsvereinen Deutschlands lieb, reichlich abgetragen werden!

In Paris macht die am 20. Juli zum ersten Male aufgeführte neue Oper von Scribe und Ad. Adam: „Giraldo oder die neue Psyche“ im Theater der komischen Oper ein stets volles Haus. — Die noch geschlossene grosse Oper bereitet die Aufführung von Auber's *T'enfant prodigue* vor. — Der Tenorist Roger ist für 50,000 Francs wieder engagirt.

Der Saal in New-York, in welchem J. Lind ihr erstes Concert geben wird, fasst 5500 Personen. Der gewöhnliche Eintrittspreis ist 5 Dollars!! Sie hat sich am 21. August eingeschifft. Nach Englischen Blättern hat sie sich zu 200 Concerten in America verpflichtet: für jedes sind ihr 250 Pfund gesichert und ein Antheil an der Einnahme, wenn diese eine bestimmte Summe übersteigt.

Bei dem Feste Lumleys wünschte der Gesandte von Nepal der Carlotta Gris vorgestellt zu werden, deren Tana ihn in der Oper entückt hatte. Sein Wunsch wurde erhört, allein er erkannte sie nicht wieder, und zwar, wie der indische Fürst sich sehr naiv gegen den Dolmetscher ausdrückte, „weil sie angekleidet wäre“.

Die Sängerin Sarah, welche im Jahre 1843 ihre Laufbahn auf dem Theater der komischen Oper zu Paris begann, hat aus Schmerz über die Untreue eines Mannes, den sie in Italien kennen gelernt hatte, ihrem Leben durch Gift eine Ende gemacht. Am Abend zuvor hatte sie einen Engagementsantrag mit 40,000 Francs jährlicher Gage erhalten.

Musikalischer Bratspiesser. Der Graf von Castel Mario, einer der grössten Feinschmecker von Italien, besitzt in der Küche seines Pallastes zu Triviso einen Bratspiesser, welcher 24 Melodien spielt, deren jede auf eine gewisse Stufe der Zubereitung der verschiedenen Braten, welche am Feuer sind, Bezug hat. Der musikalische Koch verrichtet seine Geschäfte bei Puddings, Sancen u. s. w.; da hört er „*Ombra adorata*“, und schnell eilt er zum Bratspiesser, denn bei dieser Arie bedarf die Hämmeleule *a l'anglaise* seiner Unterstützung. Er geniesst einige Augenblicke das süsse Nichtsthan, als ihn „*Di tanti palpiti*“ zu den Kapannen ruft, und so fort. Land der Melodien! wer mag leugnen, dass bei dir die Kunst das Leben durchdringe?? —

In Helsingfors ist ein Violinvirtuose Otto von Königslöw mit ausserordentlichem Beifall aufgetreten. Besonders wird der Vortrag des Mendelssohn'schen Concerts gerühmt.

In Ulm feierte der schwäbische Sängerbund am 4. u. 5. August sein erstes Liederfest, wozu sich ländliche und städtische Gesangsvereine eingefunden hatten. Es wurden zwei Preise den erstern, fünf den letztern zuerkannt. Auf die Geldpreise wurde zu Gunsten Schleswig-Holsteins verzichtet.

Die jüngere Schwester von Frau Clara Schumann, Maria Wieck aus Leipzig, hat sich ebenfalls zur Pianistin ausgebildet und soll in ihren Leistungen lebhaft an jene erinnern.

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

Ed. Bote & G. Bock

Königliche Hofmusikalienhändler in Berlin.

	Sgr.
Balfe, M. W. , Ballet aus der Oper „Der Mulatto“ f. Pfte. 15	
— Falstaff, kom. Oper. Hieraus: Terzett für 2 Sopr. und Alt, mit Ital. u. deutschem Text	30
Beer, Julius , Das Schloss am Meer. Duett f. Tenor und Bass mit Piano- und Begleitung	12 1/2
— Beim Feste. Lied für 1 Singstimme mit Pfte.	10
— Zigeunerleben. Traumkönig und sein Lieb. 2 Lieder f. 1 Singstimme mit Pfte.	20
— Fischerlied. Frühzeitiger Frühling. 2 Lieder für 1 Sopranstimme mit Pfte.	12 1/2
Blumenthal, J. , 2 Valses p. le Piano. Op. 6 Nr. 1 15	
— Nr. 2. Galop brillant	10
— Nr. 3. Etude mélodique	10
— Nr. 4. Rondino joyeux	10
— Nr. 5. Romanza	10
— Nr. 6. La Galopade	10
Dorn, H. , 3 scherzhaft Lieder f. 4 Männerstimmen. Op. 62. Partitur und Stimmen	30
Geyer, F. , Trio f. Violine, Cello u. Pfte. Op. 13.	70
Gungl, Josef , Wanderlieder, Walzer. Op. 81 f. Pft. 15	
— „ „ für Pfte. à 4 mains	20
— „ „ für Orchester	60
— Der Neuigkeitskrämer. G. Potponri f. d. Pfte. Op. 85. 30	
— Klänge vom Delaware. Walzer. Op. 89. f. Piano- forte. 15	
— „ „ Für Piano- forte à 4 mains. 20	
— „ „ Für Orchester	60
Hackel, A. , Finden und Scheiden. Duett für 2 Singstimmen mit Piano- forte	15
Hahn, Th. , 3 Lieder für eine Sopranstimme mit Piano- forte- Begleitung. Op. 16	12 1/2
Liederstempel. Sammlung ausgewählter Gesänge f. 1 Singstimme mit Piano- forte- Begleitung. Nr. 78. La Colesera. Romanze mit spanischem und deutschem Text	10
Leutner, A. , Marienpolonaise über Köchen's Abschied op. 12 f. Pfte.	7 1/2
Mendelssohn-Bartholdy, F. , Hymne: Herr neige dich zu mir. Für Sopran mit Pfte.	20
Meyerbeer, G. , Festhymne für Solostimme und Chor (a Capella) mit Pfte.-Begleit. ad libit. Partitur	30
Nicolai, O. , Die lustigen Weiber von Windsor. Ouvert. für gr. Orchester in Stimmen	90
— Dieselbe für Piano- forte à 4 mains	25
— „ „ à 2 mains	20
Oesten, Th. , 3 Morceaux mélodique p. le Piano op. 48. Nr. 2. Pensez à moi	10
Nr. 3. La rose de Valencia	10
Peters, A. , 3 Gedichte f. 1 Singstimme mit Pfte.	12 1/2
Saloman, S. , 6 Lieder f. 1 Singstimme mit Begleit. des Piano- forte. Op. 23	17 1/2
Schaeffer, Aug. , Ständchen f. 1 Singstimme m. Pfte. 5	
Steurlich, C. , 2 Märsche, op. 2 für Piano- forte	10
— 2 Scherzo, op. 3 für Piano- forte	15
Taubert, W. , 6 Lieder f. 1 Singstimme m. Pfte. op. 76 25	
Volkellend, Oesterreichisches, eingelegt in: „Das Versprechen hinterm Heerd“, f. 1 Singstimme m. Pfte. 5	

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss.

Voss, Ch. , 6 Lieder-Transcriptionen für Piano- forte Sgr. allein. Op. 102. Nr. 1. Fahnenwacht, v. Linapaintner 15	
Nr. 2. Schwäbisches Volkslied	13
— 3. Agathe, von Abt.	15
— 4. Künstler Erdenwallen, von Flotow	15
— Der Mulatto. Salon-Fantasia f. Pfte. op. 106 Nr. 1. 20	
— Die lustigen Weiber von Windsor. Salon-Fantasio f. Pfte. op. 106 Nr. 2	20
Wieprecht, N. , Das Wrangel-Lied f. 4 Männerstimmen mit Begleit. des Pfte. Partitur u. Stimmen	20

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

Brunner, C. T. , Fantasia sur le Chanson favori de C. Krebs „Liebend gedenk ich dein“ pour le Piano à 4 mains. Op. 154.	15 Sgr.
— Klänge der Freude. Eine Reihe sehr leichter Tänze f. d. Piano zu 4 Händen. Op. 158. Heft 1. 2.	à 10 Sgr.
— Fantasia brillant sur l'air fav. de Gumbert „Die Thräne“ pour le Piano. Op. 171.	12 1/2 Sgr.
Czerny, C. , Rondeau brillant de Salon pour le Piano. Op. 808. 15 Sgr.	
Gressler, F. A. , 3 kleine und leichte Rondo's für Piano. Op. 11. 15 Sgr.	
Gumbert, F. , Die Thräne. Gedicht von C. Hafer. Op. 35. Ausgabe f. Alt od. Bariton mit Piano u. Guitarre. 7 1/2 Sgr.	
Henkel, H. , Sängersonne. Lied für eine tiefe Singstimme mit Piano. Op. 5. 12 1/2 Sgr.	
Mayer, Ch. , Galop brillant. Op. 129. 25 Sgr.	
Müller, A. , Diversissement über beliebige Themen aus dem Jux für Piano von C. Bändor. 12 1/2 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 so bekannte wie geschätzte Componist liefert hier eine neue Sammlung ausserwählter Etuden, welche unstreitig zu den vortheilhaftesten 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.

Bei **M. Schloss** in **Cöln** erschien so eben und ist durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

Drei komische Lieder
für eine Singstimme mit Piano- forte
von **J. Wunderlich.**

Preis 7 1/2 Sgr.

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

Diese Lieder, dem berühmten Komiker Wallner gewidmet, sind nicht für gewöhnliche zu halten. Hier im Theater haben dieselben ihres höchst piquanten Inhaltes und ihrer schönen Melodien halber Sensation gemacht.

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

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 Lehrergesangsfeste 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 heissigen und gesammelten Betrachtung zunächst die ganze unabgesetzt fortschreitende und scheinbar ungedgliederte Masse in ihre einzelnen Perioden, Gedankenabschnitte ab, entsprechend den heutigen 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 ineinander gesungen; 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 erster Bekanntschaft gibt sich etwa nur erst, was im Ganzen und schon durch seinen Wortinhalt von dem Uebrigen sich abgränzt, zu erkennen, ein *miserere nobis*, ein *laudamus te*, ein *quoniam tu solus sanctus*, ein *descendit* und *ascendit in caelum* u. dergl. und ist demgemäss schnell mit einem *piano* oder *forte*, *crescendo* und *decrescendo* bezeichnet. Die Reihe solcher hervortretenden Stellen wird sich dann freilich bei weiterer Betrachtung und Bekannt-

schaft in erstaunlichem Maasse vermehren, immer mehr wird es sich von allen Seiten her aufklären, überall treten Stellen aus dem Hintergrunde hervor, welche sich als das Resultat tief innerlichster Auffassung des heiligen Wortes bemerklich machen: neben einem preisenden *laudamus te* im Anfange des *gloria* nun auch z. B. ein *adoramus te*, in ganz besonderer Weise; denn es hat schon das *benedicimus te*, auf dem *F*-Accorde gehaltener eintretend und seine Töne gegen den Schluss hin ernster und langsamer hinziehend einen Uebergang gemacht: auf den von den drei untern Stimmen nun ergreifend eingesetzten *G*-Accorde tritt in frommer Stille ganz wehmüthig und ruhig betend das *adoramus te* hinzu, und wie es ausgesprochen und geschildert, springt sofort wieder heller das *glorificamus te* hervor, bis es selbst von der gleichsam Einhalt tuenden zweiten Stimme zu dem sanfteren Ausdrucke des Dankes (*gratias agimus*) geleitet wird, der nun freudig sich ergelbt mit dem der ersten Stimme in den übrigen ausdrucksvoll nachklingenden *tibi*, dem nun wieder mit geschlossenen Stimmen fest und kräftig declamirt das glänzende *propter magnam gloriam tuam* folgt. Oder es hellet sich nun der Sinn der wenige Tacte nachher folgenden Stelle: *deus pater omnipotens, domine fili unigenite, Jesu Christe*, in ihrer ebenso bestimmt als geistreich ausgeprägten Eigenthümlichkeit auf — eine Stelle welche ebenfalls in den alten Messen gewöhnlich besonders berücksichtigt wird. Denn wie heute in der katholischen Kirche die fromme Gemeinde den Namen des Herrn nicht ohne Ehrfurchtsbezeugung 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 nimmt die zweite Stimme den Ausruf *domine* wieder auf und die andern fallen nacheinander rasch antwortend ein, hinein auf das wieder vereinigt und ausdrucksvoll gesprochene *filii*, dem das *unigenite* mit geschlossener und fester Declamation hinzu gefügt wird; aber der eigentliche Name, dem es gilt: *Jesu Christe*, er wird wie mit grossen Lettern, mit Capitalschrift hingezeichnet — und so muss denn auch zu dem Rhythmus und der glänzenden Harmonie, womit er musikalisch ausgezeichnet ist, bei der Ausführung die ganze Kraft der Betonung und des auszeichnenden Vortrages hinzutreten, dass das Ohr den heiligen Namen — nicht durch ein hartes *forte*; was nie vorkommen kann in der Kirche, aber durch eine gewichtige und bedeutsame Betonung — als das besonders Ausgezeichnete gewahre. Eben so sieht man später nach *tu solus altissimus* und im Anfange des *credo* nach *et in unum dominum* den Namen des Herrn: *Jesu Christe, Jesum Christum* in gleich frommer Weise ausgezeichnet. In unsrer Stelle fügt sich die dritte Periode, das *domine deus, agnus dei, filius patriæ* mit gleicher Bedeutsamkeit des Ausdrucks an, wobei der Kampf der Stimmen untereinander in der Aussprache der Worte, der drei unter gegen die leitende obere, den Ausdruck verschärft und steigert, das Wort *dei* auf das glänzendste hervorgehoben wird und auch die bedeutsame Dehnung der letzten Tacte zu den Worten *filius patriæ* wieder wesentlich ist. Oder, um auch ein kurzes Beispiel aus dem *credo* hinzuzufügen, das *et exspecto resurrectionem mortuorum*, was eben recht in Lasso'scher Weise (etwas über den reinsten kirchlichen Stil hinaus — nämlich, wenn auch höchst geistreich, so doch zu sehr für sich gefasst) behandelt 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 — nun hört man in schnellem, rasch schwellendem Vortrage in den *h* Accord sich werfend das Wort der Auferstehung; wie dieser Ausdruck erreicht ist, so lässt es nach und es wird bei dem bezüglichen Worte der Todten unter dem hier wahrhaft erschütternd eintretenden neuen Accorde ganz still, *pp*, und nun erheben sich gleichsam in breitem, erstem Vortrage jene Todten — bei adäquater Ausführung von schauerlicherhabenem Eindrücke. Oder im *sanctus* ein

pleni sunt caeli et terra, wo bei *pleni* auf eigenthümliche Weise die Accorde sich gleichsam öffnen, um eine weite Fülle anzudeuten, dann die Stimmen sich plötzlich unter scharfem Accente weit auseinander legen zu dem Worte *caeli* — es muss ein nicht zu rasch vorübergehender mächtiger Ausruf werden dieses *caeli*, entsprechend der Hindeutung, der plötzlichen Anschauung weiter, unermesslicher Höhe, von welcher nun allmählig wieder abgesehen und im Gegensatz dazu still und tief auch auf die Erde, *et terra*, hingewiesen wird, dem nun in geistreicher dreimaliger Variation der glänzende Ruf *gloria tua* folgt, das zweitemal in Klang und Harmonie gesteigert, das drittemal mit nicht allzuleisem, aber ehrfürchtig-staunendem und in diesem Sinne gedehnten Tone. — Auch von dieser Ausführung einzelner hervortretender Stellen will ich abbrechen, um hinzuzufügen, dass es auch damit nicht genug sei, dass auch damit die Betrachtung und die Bekanntschaft noch nicht geschlossen. Der ganze fortlaufende Context muss in seinem innern Gehalte erfasst und diesem Verständnisse gemäss zu Gehör gebracht werden. Mit dem Ausrufe: *Kyrie*, Herr, beginnt in unserer Messe die erste Stimme — und so, als Anruf, muss gleich der erste Ton deutlich betont werden — mit demselben Ausdrücke rufen nun die andern Stimmen ihr *Kyrie* nach, und wie dieser Ruf ausgedrückt ist, so wenden sich die Stimmen, vereinigt auf dem neuen Accorde, welcher gleich bedeutungsvoll den saften Ton anschlägt, zur eigentlichen Bitte. Dies schnell dazwischen zu sagen: der Harmonieentwässer, dieses eindringliche und glänzende Ausdrucksmittel namentlich in der Hand des Lassus, muss auch durch die Ausführung, seiner jedesmaligen Bedeutung gemäss, recht deutlich hervorgehoben werden. Wo immer er zum Ausdrucke des tiefern Gefühls angewandt ist, muss dies auch plastisch bemerklich gemacht werden; in allen solchen Stellen darf daher nicht leicht darüber hingegangen werden, wie bei andern Noten, sondern mit breiterm ausgefülltem, die vier Stimmen recht zusammenschliessendem und dadurch den neuen Accord als solchen recht wirken und hervortreten lassendem Vortrage muss er, unbeschadet der übrigen Betonung, welche stark oder schwach sein kann, nachdrücklich bemerklich gemacht werden — auch dies nicht etwa um eines daraus hervorgehenden äussern Effectes willen, sondern um dem Gefühle genug zu thun, welches dies Mittel angewandt hat, um seinen Inhalt auszuprägen. 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 Zusammentreten der Stimmen zu dem *f* Accorde, nach dem Anrufe, von ganz entschiedenem, oben angedeuteten Effecte, wie dies Jeder empfinden wird, wenn nicht unterschiedungslos 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 also folgt die eigentliche Bitte: erbarm dich, und diese muss dann natürlich als solche mit ausdrucksvoll betonter Hauptsilbe vorgetragen werden; auch hier ist der Gedanke verstärkt dadurch, dass die Stimmen nacheinander diesen Ausdruck der Bitte hören lassen, die obere Stimme zuerst, in deren langen Ton hinein dann noch der Bass dieselbe Betonung 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 auch dreimal bedeutsam betont gehört werden. Während nun die zweite Stimme wie versenkt in den Inhalt der Bitte auf ihrem Schlussnote ruhen bleibt, hebt die erste Stimme wieder neu an um ihr *eleison* zu einer ganzen ausdrucksvollen Formel zu erheben, die Dritte fügt sich ihr gleichzeitig unter, die vierte folgt ihr canonisch, und die zweite tritt auch mit gleicher Melodie, noch rechtzeitig hinzu, dass nun die vier Stimmen vereint durch diesen zweiten Anhub, steigend gegen das erstemal, mit tiefer greifendem Ausdrucke und reicher Mannfaltigkeit, die Bitte wiederholen, was denn bei der Ausführung namentlich durch den hervortretenden Vortrag des fünften Taktes, in welchem wieder der rhythmische Kampf der Stimmen unter einander den Ausdruck erhöht, wiedergegeben sein will. Da setzt, kräftiger anklopfend, die vierte Stimme mit klingendem Tone 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 betet zum drittenmale das „erbarm dich,“ in anderer Weise, diesmal nicht in äusserlicher, aber innerlicher Steigerung, mit dem Tone der sanfter, stiller stehenden Bitte. — Hier will ich denn nun aber gänzlich Einhalt machen, an dieser Expectation über die erste Zeile des Brühler Abdruckes der Messe mag es sein Bewenden haben, denn wohin würde mich eine solche Detailirung

führen? Man mag lächeln über eine solche Gefühls-anatomie, nur zweifle man nicht an der innerlichen Wahrheit. Nicht Einbildung, nicht Phantasterei ist es; allen Gebilden schöner 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 seltenen 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 ankommt, bleibt es für den, der nichts Aehnliches mithinzubringen hat, dem das Medium mangelt, wodurch es aufgefasst werden muss, sehr leicht trotz aller Worte dennoch für immer verschlossen; es wird ihm nicht licht, weil sein inneres 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 noch unzweifelhafter sein. Und nun vergleiche man noch 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 sie diene, 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 Harmonienfolge hört man nun die Hauptworte *homas 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 *sacntus*, das *agnus dei* in ihren Anfängen, jeder ist seinem Inhalte gemäss auf andere Weise behandelt, am überraschendsten 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, zugleich vereinfacht

und zum Ausdrucke tiefenbetender Frömmigkeit auseinander gedehnt, unter der wiederholten herrlichen Betonung der Worte *agnus dei* elf Tacte ausfüllt — wie überhaupt dieses Stück von Anfang bis zu Ende einen unübertrefflichen Erguss kirchlicher Bitte darstellt. — Ich will nur noch das Allgemeine hinzufügen: in gleicher Weise, wie ich oben an kleinen Beispielen zu schildern suchte, geht es ununterbrochen von Note zu Note weiter, bei längerer Bekanntheit, bei fortgesetzter hingebender Betrachtung löst sich in diesen äusserlich und obenhin betrachtet so trocken und leblos aussehenden Tönen Alles in Geist und Gefühl auf, die äusserlich so unscheinbaren Gänge beleben sich wunderbar zu innerlichem bedeutsamen Ausdrucke, die scheinbar so monotonen Fügungen entfalten sich zu den reichsten, mannichfaltigsten musikalischen Gebilden, und derjenige kann gewiss sein, dass er mit seinem Verständnisse nicht gleichen Schritt gehalten hat, dem noch irgend eine Stelle, irgend ein Tact zurückgeblieben, der sein Gemüth oder seinen Geist nicht traf, bei den namhaften Meistern wenigstens, denn auch hier gibt es natürlich unbedeutendere Componisten und Compositionen, welche mehr oder weniger in einem blossen Formelwesen sich bewegen und des tiefen Inhaltes entbehren. Das wird sich nun gleichzeitig, ganz im Verhältnisse des eindringenden Verständnisses, auf das Bestimmteste dabei herausstellen, dass, soll jener innerliche Gehalt bei der Ausführung wiedergegeben werden, dabei eine Mannichfaltigkeit der rhythmischen und dynamischen Verhältnisse stattfinden muss, wie man dies in heutiger Musik in dem Maasse 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 nie und nimmer vorkommen, dass da ganze Strecken in gleichem Schritt und Tritt so wie in militärischem Aufzuge ohne Weiteres immer zumarschirend am Ohre vorbeiziehen. Ueberall muss Raum und Freiheit gelassen sein für jene sorgfältige Interpretation, wie sie durch tausend geheime Mittel, mit allen Modificationen der Bewegung, mit allen Farben und Schattirungen des Vortrages dem künstlerischen Gedanken sich anzuschmiegen weiss: ein ganz freier Vortrag, eine ganz geistige, von keiner äusserlichen Regelmässigkeit gehemmte Declamation wird entstehen.

(Schluss folgt.)

Kritische Briefe.

I.

Geehrter Herr Redacteur!

Als Sie mich 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, überfüllte in jenem Augenblicke für mich den ernsthaft-dampfen des Wortes „Zeitung“, obschon dieser doch eigentlich den Grundton zu jenem bildet. Nun werde ich gemahnt, mein Versprechen zu halten und es ist wahrlich schlimm 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 verliehen als sich zu verheirathen, um so viel ist es leichter gute Vorsätze zu fassen als sie auszuführen. Und hier kommt noch gar die Frage in Betracht, war es ein guter, d. h. ein vernünftiger Vorsatz, den ich fasste, als ich Ihnen eine Art von schriftstellerischer Thätigkeit meinerseits 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 andern Künstlern, vielleicht mit allen Menschen gemein, und haben vielleicht auch so Unrecht nicht. Schwerlich glaubt ein Componist, dass es einen Andern besonders freue, wenn ein Dritter was Schönes componirt; der Kapellmeister, welcher Werke eines Collegen anführt, thut es nur (so denkt der Colleague) um dieselbe Gunst erwiesen zu bekommen; der Virtuose lobt seinen Nebenbuhler aus leidiger Politik, davon ist wenigstens der Nebenbuhler überzeugt, — kurz man traut nie so recht der innern Wahrheit gegenseitiger Anerkennung. Hat es ja unser herrlicher deutscher Hafs im Buche des Unmuths längst ausgesprochen:

„Keinen Reimer wird man finden,
Der sich nicht den besten hielt,
Keinen Fiedler, der nicht lieber
Eigne Melodien spielte.

Und ich konnte sie nicht tadeln;
Wenn wir andern Ehre geben,
Müssen wir uns selbst entdohn;
Lebt man denn, wenn andre leben?“

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

bar, dass ich nur loben werde um gelobt zu werden, nur tadeln werde um mich zu rächen, überhaupt wird der vorzüglichste Grund für mich sein zu schreiben, der, von mir sprechen zu machen! Das ist alles so sicher wie eine Märzerrungenschaft — 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 aneinanderzusetzen und dann, bis zu einem gewissen Grade wenigstens nachweisen, wie weit die Composition demselben entspricht, ob der Stoff leicht oder geistreich, schaal 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 Litteratur geworden ist. Und doch wird man aus hundert Besprechungen plastischer oder litterarischer Werke neun und neunzig mal ganz falsche Anschauungen derselben gewinnen, aber man hat wenigstens die Freude, irgend eine Anschauung gewonnen zu haben. Was aber gibt die Beschreibung eines Tonstückes? Sie mögen mir 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 zeigen und mir erzählen, dass im ersten Theil von *b dur* nach *fis moll* und im zweiten von *a moll* nach *des dur* modulirt wird, oder dass die kühnsten Rhythmen in den Contrebässen und die amnthigsten Begleitungsfiguren in der Piccoloflöte liegen; alles das und noch viel mehr gibt mir nicht die entfernteste 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 erst eine Idee von Ihrer Kritik. Beschränkt sich aber der musikalische Schriftsteller auf den Ausdruck der in ihm angeregten Empfindungen, so mag dies psychologisch hin und wieder nicht uninteressant sein, zur nähern Kenntniss des in Rede stehenden Tonstückes oder dessen Verfassers trägt es aber unendlich wenig bei. Die Zukunft Deutschlands bleibt nach den officiellsten Berichten aus Berlin und Frankfurt nicht dunkler, als die Vorstellung von einer Klaviersonate 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 Vaterlandsverratherei! Der Officier, der nicht dienen will, mag seinen Abschied nehmen, aber raisonniren soll er nicht — und als Freiwilliger brauche ich ja nur in der Landwehr, nicht in der rheinischen Musikzeitung zu dienen. Freilich habe ich ersteres (als geborner Frankfurttammalner) nie gethan und letzteres versprochen, doch wie gerne werden Sie mir mein Versprechen zurückgeben, wenn ich es auf diese Weise halte! 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 ewige Jugend — 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 dieses Nichts 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 seit *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 Lösungswort 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, Friedenscongresse, präsidentliche 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 sie gedruckt 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 erbahene 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 Verleger kennt meine Gesinnungen, obschon ich mich nicht erinnere sie gegen ihn ausgesprochen

zu haben, denn er schickte mir vorgestern ein grossmächtiges Paket neuester Musikalien mit der Bitte, die, welche ich etwa nicht besprechen möge, zurücksenden zu wollen. Ich habe sie alle zu Hause behalten, Sonaten, Variationen, Trio's, 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? „Greiff nur hinein in's volle Meuschenleben“ sagt Götthe — ich fasse den Stoss neuer Werke, welcher Menschenleben genug enthält, thue einen kühnen Griff und ziehe heraus:

Lebenslenz, für 4stimmigen Chor und Orchester von Flodoard 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 der 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 Schwaben zur Vernunft kommen — aber — das Op. 14 von Flodoard Geyer kritisiere ich Ihnen das nächste 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 (Lehrer Hr. Koch), Flötenspiel (Hr. Winzer), Zusammenspiel, Klavier mit Begleitung (Hr. Hiller, Hr. Brenner) — am 2. Tage im Orgelspiel (Hr. Weber), Violinepiel (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), Litteratur und allgemeine Geschichte, Deklamation (Hr. Benedix), Klavier (I. Kl. Hr. Hiller), Chorgesang (Hr. Weber).

Es wurden im Gesang, im Flöten-, Klavier- und Violinepiel recht wackere Leistungen gehört, wie denn überhaupt die Anstalt im Ganzen in Betracht der kurzen Zeit ihres Bestehens überall sehr Aner-

kennungswerthes geleistet hat. Im Gesang hörten wir einige gute Soprane, eine vorzügliche Altstimme und einen tüchtigen zweiten Bass; die Ansführung eines Quartetts von Mozart und eines Sinfoniesatzes von Haydn, so wie der Chorgesang (ein Psalm von Pesca) waren recht 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 Lehrkursus sie geführt hatte.

Nach sorgfältiger Anhöhrung aller Prüfungen während der drei Tage können wir aus voller Ueberzeugung der jungen Anstalt eine wirkungsreiche Zukunft mit Sicherheit prophezeien, um so mehr als diese Examina uns nicht etwa bloss die hervorragenden Talente und die am meisten fortgeschrittenen Zöglinge vorführten, sondern in sämtlichen Klassen sämtliche Schüler — eine Gewissenhaftigkeit von Seiten der Direction und des Lehrercollegiums, welche wir, bei der ersten Prüfung im höchsten Grade billigen und ehren müssen. Es kam ihnen nicht darauf an zu glänzen, sondern Allen, die sich dafür interessieren, zu zeigen, was ein regelrechter, wohl geordneter und wohl geleiteter Musikunterricht bei den verschiedensten Naturanlagen und Vorbildungen, welche Letztern nur 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 Zusammenstellung von allem Möglichen, wobei Klang und Sang ertönt, ein Musikfest nennen kann. Zwar prangen Dir auf dem Programm 1800 Sänger, die Musik-Corps von 9 Regimentern, 200 Trommelschläger und 100 Trompeter entgegen, aber das ist Nebensache, wenn Du bedenkst, dass diese nur das Accompagnement von — 200 Luftballons bildeten, welche am 5 Uhr ansetzten! Freilich fällt Dir auf der zweiten Colonne des riesigen Anschlagszettels sogleich das Wort „Freischütz“ mit ellenlangen Buchstaben in die Augen und Dir wird im Geiste schon baue vor der furchtbaren Wahrheit einer Walfischluchtszene in so kolossalem Maassstabe: allein sie ohne Sargen, „Freischütz“ ist der Name eines dressirten arabischen Hengstes des Herrn Paul Cazent. Dieser Erste aller Kunstreiter, wollte sagen aller Hippodrom-Künstler und Professoren der Pferderziehungswissenschaft, hat sich, im Dankgefühl gegen die Macht der Musik auf seine Zöglinge, gedungen gefühlt, den deutschen Musikanten (Weber an den kaiserlichen und königl. Höfen und ihren Theatern (er kommt eben von Petersburg) dadurch der Vergessenheit zu entreissen, dass er eins seiner Pferde „Freischütz“ getauft hat! — Je nun, wenn der Zweck die Mittel heiligt (und dieser Grundsatz soll nie und da wieder recht beliebt werden), so dürfen wir Hrn. Cazent nicht verdamm-

men und eben so wenig über die Unternehmer *de la fête monstre* den Stab brechen; denn die Einnahme war vom Vertheil der Hilfskassen der sechs Gelehrten-, Künstler- und Gewerbs-Vereine von Paris bestimmt.

Das Fest wurde im Park von Asnières gefeiert, der um 1 Uhr dem Zdrange der Massen geöffnet wurde; sie strömten herbei, die Eracnaisse des Bundes zu bewundern, den Wissenschaft, Kunst und Gewerbfleiß geschlossen hatten, um die Pariser Welt zu amüsiren. Ohne Männergesang läst sich das nicht mehr thun; ein Fest ohne „Orphéonisten“ war heutzutage in Frankreich (d. h. im nördlichen) eben so unmöglichkeit, als in Cicero's Zeiten ein Diner ohne Pfau. Es wurde deshalb die Mitwirkung der Gesangsvereine nicht etwa dieser und jener Stadt — wie kleinlich —, sondern der „lyrischen Gesellschaften von ganz Frankreich, Belgien und den Rheinprovinzen“ angekündigt, zusammen 1800 Sänger. Deine Provinz war in der That vertreten, zwar nicht durch die *Concordia* von Bonn (wasmur sie nicht gekommen, wirst Du besser wissen, als ich*), aber doch durch den Verein zu Eschweiler bei Aachen — *ex ungue leonem!* Aus Belgien mochten an 12—15 Vereine erschienen sein.

Alle sitzen oder dem Gerassel von 200 Trommlern nach dem Geschmetter von 100 Trompetern mit ihren Fahnen — *banniere en tête* — durch den Park und liessen 6 bis 7 Chöre von Thomas, Panseren (Dirigent des Ganzen), Zimmermann, Ad. Adam, u. s. w. in Masse erschallen. Das Publikum, oder richtiger gesagt, das lyrische Volk durchzuckte elektrische Begeisterung; die Unternehmer, um den Sängern ihre Ehrfurcht zu bezeugen, concentrirten diese Begeisterung in einem wirklichen „elektrischen Lichte“, welches beim Einbrechen der Nacht den Park überstrahlte und in Verbindung mit farbigen bengalischen Flammen eine frappante Wirkung machte. Nimm zwei Quadrillen von zahllosen Panzen hinzu, die in einem ungeheuren Kiosk nach der Musik — fehlgeschossen! nach dem Gesang von 1200 Orphéonisten tanzten, welche die Vokal-Quadrillen brummen, summen, sangen und gurgelten, und Du hast eine kleine Vorstellung von dem Sonntag zu Asnières, der mir drei Francs Entrée kostete.

Doch ich springe von einem auf's andere: immer noch die alte Untugend, wie Du siehst. Indess warte nur bis zu meiner ersten Oper — die alterthümlichste Einfachheit der Handlung, die abgehassteste Melodie in Einem fert, aber von einem Contrapunkt unterstützt, der alle Professoren und Organisten über 60 Jahre entzücken soll, Alles das verspreche ich Dir. Nur für jetzt lass mich noch ein Weichen im Effect schweigen — langweilig wird man ja immer noch zeitig genug.

Also zurück in den Park! Ich habe das neulich-lyrische Virtuosenconcert zu erwähnen vergessen, das auf einem besonders dann erbauten Theater uns dargeboten wurde. Da hörte man ein Tertzett aus Michl's Joseph, ein Duett aus dem Postillen, eine Scene aus dem Caid von Thomas, Alles im Costüm, endlich eine Festcanzate: „die Eroberung der Zukunft“, und hinterher, also nach der Zukunft — wahrscheinlich um ihr Zerfassen ins melodische Nichts zu versinnlichen — ein Solo für Flöte, ein Solo für Oboe, ein Solo für Violoncello! Nun leugne Du mir noch die Wirkung der Contraste und das Talent der Franzosen dafür! Dreihundert Tambours und Trompeter, arbtshundehundert Männekleiber und — ein Flöten-Solo! Ich fordere jeden heraus, der da behaupten will, so etwas könne man auch in Deutschland arrangiren. Hieher, hieher, ihr Kunstjünger, ad nos, ad nos!

Ein Quintett für Sax- und Ventilhörner, Posaune und Ophi-

cleide („Denn wa das Strengme mit dem Zarten“ u. s. w.) — vermittelte den Übergang zu den Explosionen der neun Regimentsmusikcorps, welche natürlich mit nichts andern losplatzen konnten, als mit der gewaltigen Triole des Prophetenmarches. Und nun bei der Siretta wurden mit Einem Male alle die irdischen Baude, welche die himmeln Strebenden noch festhielten, gelöst und zweihundert Luftballons begannen ein nie dagewesenes, in gerader Linie aufsteigendes Wettrennen.

Das war noch lange nicht Alles: aber mein Brief wird zu lang. Ich übergebe die „*Pantomime arlequinade*“, die Galeps im *Cirque équestre*, so wie die Galeps auf dem Tanzplatz bei dem Spiel eines Orchesters von 150 Mann und eile zum Schluss Dir den Schluss zu melden, den ein „pyrotechnisches Nimmedann“ — zu deutsch ein Feuerwerk machte. Unter Melodien von Raketen, Batterien, sprengenden Rüdern und während der knatternden Feuermassen aus dem Blech der Jantacharen und der Kanonenschläge, der 200 gressen und kleinen Trommeln, griff Bonaparte in leibhaftigem Contertel die Brücke bei Areole an und ein *Chant de Victoire* aus tausend Kehlen und Instrumenten beschloss — das Musikfest. Dein B. P.

Köln. Fräulein Johanna Bierlich aus Jena, der Universitätsstadt des musikalischen Thüringens, haben 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. Hiess sie *Joanna Birloech*, so würde sie vielleicht jetzt schon in Deutschland Furor machen. In derselben Versammlung wurden drei Sätze der „Frühlingssinfonie“ von Ehlert (Manuscript) gemacht, welche gefielen.

Wiesbaden. Am 24. August fand im grossen Kursaal eine Aufführung von Mendelssohns Elias statt, zu welcher sich schöne Kräfte vereinigt hatten. Zu dem, was unsere Stadt selbst bieten konnte, hatte sich das Beste aus den grössern Nachbarstädten freundlich gesellt, denn die Chöre wurden vom Cäcilienverein aus Frankfurt, dem Musikverein aus Darmstadt, der Liedertafel und dem Gesangsverein aus Mainz, und dem Gesangsverein von Wiesbaden ausgeführt. Eben so zählte das Orchester bedeutende Verstärkungen durch hiesige und fremde Künstler. Die Solopartien hatten Fräulein Franziska Rummel von hier, Fräulein A. . . . aus Frankfurt, eine ausgezeichnete Altstimme, Herr Beck von hier und H. Peetz vom Hoftheater zu Darmstadt übernommen. Herr Franz Meiser aus Frankfurt dirigitte und bewährte von neuem durch Verständnis und Auffassung des Werkes, Begeisterung für dasselbe, beherrschenden Blick des Ganzen und kräftige Leitung sein bekanntes Talent im Lenken grosser Orchester- und Chormassen. Die Chöre machten einen imposanten Eindruck. Der Ertrag des Concerts war für den Neubau unserer vor kurzem abgebrannten evangelischen Kirche bestimmt und bel reichlich aus, da der grosse Saal überfüllt war und dennoch ein sehr gewähltes Publikum zeigte. Nur der Hlerzog von Chambord fehlte — Ihre allerchristlichsten Majestät in partibus verbot es Dero Prinzip, den Bau einer nicht katholischen Kirche zu unterstützen.

In Frankfurt a. M. ändret die französische Sängerin Frau Julienne aus Paris Beifall. In München macht man viel Wesens von der Sängerin Fräulein H. Hefner, jüngsthin von der hohen Schule der Herren Garrin und Bordogni zurückgekehrt. Sie hat (nach Münchener Blättern) in Paris eine Anstellung mit 25,000 Francs an der grossen Oper ausgesehen und will sich vererbt der deutschen Oper widmen. Auffallender Patriotismus! wird mithin rühmlich erwähnt, aber — bezweifelt.

*) Allerdings: unsere Concordia war zu vernünftig, aus 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-Format.

Oeuvres complètes. Édition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et dotée 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.

Liv. III. à 3 Thlr. 15 Ngr.

L'art de la Fugue — Kunst der Fuge.

Hierzu Erläuterungen von Hauptmann à 15 Ngr.

Liv. IV. à 3 Thlr. 15 Ngr.

1. Fantasia cromatica con Fuga. Dm	17½ Ngr.
2. Fuga. Am	10 "
3. Toccata con Fuga. Em	10 "
4. Toccata con Fuga. Fim.	15 "
5. Toccata con Fuga. Cm	15 "
6. Fantasia con Fuga. Am	12½ "
7. Fantasia con Fuga. B	7½ "
8. Fantasia con Fuga. D	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.

Liv. V. à 3 Thlr. 15 Ngr.

Six Exercices ou Suites Op. 1.

Rédigée par F. K. Griepenkerl.

Liv. VI. à 3 Thlr. 15 Ngr.

1. Concert dans le style italien. F.

2. Ouverture à la manière française avec une grande Suite. Hm.

3. Thème avec 30 Variations pour un instrument à 2 clavecins superposés.

Liv. VII. à 3 Thlr. 15 Ngr.

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

Liv. 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 "

Liv. IX. à 4 Thlr.

1. Toccata con Fuga. Gm	15 Ngr.
2. Préludio con Fuga. Am	20 "
3. Fantasia con Fuga. D	17½ "
4. Préludio con Fughetta. Dm	5 "

5. Préludio con Fughetta. Em	10 Ngr.
6. Préludio con Fuga. Am	7½ "
7. Fantasia. Cm	7½ "
8. Fuga. C	5 "
9. Fuga. C	5 "
10. Fantasia o Invenzione. Cm	7½ "
11. Fuga. Dm	10 "
12. Fuga. Dm	10 "
13. Fuga. Esmoll	5 "
14. Fuga. Em	5 "
15. Fuga. Am	7½ "
16. Donze petits Préludes ou Exercices pour les commençans	17½ "
17. Fragment d'une Suite. Fm	7½ "
18. Fuga non achevée. Cm	5 "

Rédigée par F. K. Griepenkerl.

Liv. X. à 4 Thlr. 15 Ngr.

Six grandes Sonates pour le Pianoforte et Violon obligé.

Liv. XI. à 4 Thlr.

Concert en Ré mineur (Dm) pour 3 Clavecins, avec 2 Violons, Viola et Basse. — Première édition, soigneusement revue métronomisée, 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 "
2 Violons, Viola et Basse seuls	" 20 "

Liv. XII. à 3 Thlr. 15 Ngr.

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

Partition	1 Thlr. 15 Ngr.
Parties	1 " 25 "
2 Clavecins seuls	1 " 5 "
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 wolle man Anmeldungen zur Aufnahme der Schüler an unser Secretariat, 12 Marzellenstrasse, gelangen lassen, woselbst 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 30. Sept. Morgens 10 Uhr im Lokale der Musikschule, St. Marienplatz Nro. 6 statt.

Der Vorstand der rheinischen
Musikschule.

Hierbei Bericht der Rheinischen Musikschule in Köln.

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

Zweiter Artikel.

(Schluss.)

Ist jener Gehalt dann gleichmässig erfasst 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 ablenken, sondern in seinem Willen und Bedürfnisse unterstützen, der ihn um die Zerstreungen 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 unsre angestrengte Bemühung gilt, nicht sowohl, um diese Gesänge selbst und sie allein aller Orten und für immer einzuführen und nichts Anderes neben ihnen aufkommen zu lassen, als vielmehr um der heutigen Musik, welche auf weltlicher Seite sich so mächtig emporgeschwungen und alle Mittel, dem Leben und seinen Leidenschaften zu genügen sich errungen, alle diese Errungenschaften aber nun auch nach und nach in die Kirche eingeschmuggelt und sich mit ihnen daselbst festgesetzt hat, schaltend und waltend dort, wie draussen ohne allen Unterschied, dass dieser unbesonnenen Weltmusik in diesen frommen Liedern ein Spiegel vorgehalten werde, darin sie sich selbst erkenne, dass sie, wenn sie die Kirche betreten will, von dem Geiste, in welchem einst die fromme Kunst zu schaffen verstanden, ernste Mahnung entgegen nehme und

beschämt von ihrem Taumel auf andre, bessere Wege sich besinne.

Wenden wir uns von diesen Betrachtungen, der treuen Schilderung wirklicher Erfahrung, zu ihrer Veranlassung, der Aufführung in Brühl, zurück, so ergibt sich das Urtheil über letztere stillschweigend von selbst. Das 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 solchen Verhältnissen u. s. w. Alles zu erreichen. Man würde sich selbst und den Kräften, welche wirklich zu Gebote stehen, Unrecht thun. Die Kräfte insbesondere messen sich hier nach andern Massstabe, als gewöhnlich. Der Sinn und die Empfänglichkeit für das, was die Kirche angeht und für dieselbe Werth hat, sind es, die hier obenan stehen; und auch dem Gemüth der Kinder, welche jetzt die äusserlichen Schwierigkeiten schon so vortrefflich überwandern, wird sich nicht minder der fromme Sinn der Töne erschliessen und einprägen. Sind es doch vorzugsweise die einfachen, 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 in's Mittel. So hoffen wir, dass das Begonnene consequent vorwärts geführt werde, und wenn wir einen Wunsch für die Zukunft äussern 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 gekommen zu sein scheint: von Palestrina (es gibt auch von ihm minder schwieriger 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, dass 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, steht zu sehr in Gefahr, sei es unpraktische Vorschläge zu machen oder, handelt es sich von Vergangenen, 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 unbedeutendere 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. — Eudlich glauben wir noch dem kirchlichen Sinne, welcher jenes Fest anordnete und leitete, auch die kleinen Unebenheiten, 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 hervorträte und unmittelbar darauf der Chor einfallend fortführe. Umgekehrt aber sollte *gloria* und *sicut erat in principio* nicht einander folgen, sondern das Gedanken-*et cetera*, was in jener Aufzählungsweise 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 über sie hinaus in die Kirche wirkend wird es nachhaltigen Einfluss ausüben. Freilich gäbe es hier ein

Mittel, was noch kräftiger, was noch schneller zum gewünschten Ziele führen möchte — wenn die Dome der Provinz, wenn insbesondere der Dom zu Köln mit dem Beispiele ächter Kirchenmusik voranleuchten wollte; die Tragweite und Tragschnelle würde wohl noch grösser sein. Aber grade diese Dome scheinen zu den hauptsächlichsten 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 caricaturmässigen Verzerrung an diese restaurirten und gereinigten Mauern anprallen? Allein wir haben oft versichern hören, dass diesem Thema sich überlassen, tauben Ohren predigen heisse. 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 nach und nach gänzlich cerniren und schliesslich mit der Macht der Wahrheit und der Beschämung, was noch entgegensteht, entwaffnen.

In den Herbstferien.

Heimsoeth.

Bearthellungen.

Fried. Kühnstedt, grosse Doppelfuge in H mol, als effectvolles Concertstück für die Orgel. Op. 28. 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 Sechszehnteln gesellt sich ein Contrapunkt hinzu, dem zum dritten Taktviertel ein dritter folgt. Nachdem auch dies Thema eine Weile geherrscht hat, geht es durch Arpeggio in grossen und verminderten Dreiklängen über in eine musenhafte Anhängung von Tönen zu Accorden, die in Gegenbewegung durch verschiedene Tonleitern einem zweiten Halbschluss zusteuern. Dieser erfolgt und der dritte Theil bringt beide Themata zusammen, die, nachdem sie sechs Reihen lang erklingen sind, in den

erwähnten Schluss 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 Schluss des zweiten Themas vorkommenden Arpeggien wieder, übergehend in polyphonisch behandelte Tonleitern. Einem kleinen Uebergang zur Dominante folgt eine Fermate, und mit dem ersten Thema *misano* 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 starren Hindernisse weichen müssen.

Was uns an der Fuge nicht zusagt, 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 Frühlingleben plötzlich versetzt auf jähe Klippen, wo eine schneidende Nachtluft die Isolirtheit 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 Anflug 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 Grundsatz ausgehend, erst nach genauerer 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 wunder-volle, charakteristische Einleitung zu Mendelssohn's Fantasie für Piano-Forte op. 28. Ein Allegro *maestoso*, was 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 aufgesucht. Aber Kühmstedt ist nicht der Mann, der sich in Versuchung 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 jügt sich, das dissonirt, das stürmt in die Höhe, das wälzt sich in die Tiefe — man kommt gar nicht zur Besinnung. Ein wonniges Gefühl ergiesst sich durch den Hörer beim Auftreten eines kleinen beruhigendern Zwischensatzes S. 9. Zeile 5. Wenn nur hier nicht der fatale Triller, dies kleine brüllende Ungethüm, in jedem Takte sein Haupt emporhöhe! — Wolte man obiges Thema in einen praktischen Lebensrahmen bringen und es mit Worten erklären, so könnte man die Deutung wagen, es sei dadurch wohl ein mittel-mässiger Geist gezeichnet, welcher mit der, solchen Geistern häufig eigenthümlichen Dreistigkeit, einen mächtigen Anlauf zu einer mässigen Höhe nimmt, sich einige Zeit, die Welt dippirend, darauf erhält, dann von der Wahrheit zurückgedrängt, mit aller

Kraftanstrengung noch einen Sprung einige Klafter höher thut, hier eine Pirouette oder auch ein Schuilpichen schlägt, und kläglich 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 pikanten Akkordzusammenstößen sucht, als in natürlichen wohlklingenden Harmonien; mehr in einem unmotivirten Tremuliren und tollkühnen Springen, als in Tonfolgen, die durch Wahrheit und innere Nothwendigkeit bedingt sind; mehr in Kunststücken als in Kunst. Doch genug der Worte. Von einem so begabten Geist wie Kühmstedt wünschen wir, dass er die Liebhaberei am Caricaturzeichnen, selbst bei den lockendsten Versuchungen, daran gebe und sich nur der Natur und Wahrheit in ihren edeln Abbildern zuwende. M. B.

Ein behextes Klavier.

Seit heute früh komme 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 eines 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, woran ich aber nichts desto weniger meinen Spass habe. Das ist freilich schlecht von mir — sollte das schon eine Folge meiner Besuche gewisser Gesellschaftskreise sein, die ?

Doch hier ist die Thatsache in ihrer unerklärlichen und entsetzlichen Wahrheit.

In der letzten Woche begannen die Prüfungen der Zöglinge des Conservatoriums, und Auber, entschlossen, den Siter bei den Hörnern anzupacken, befahl, dass der Wettstreit im Klavierspiel die Reihe eröffnen sollte. Das unerschrockene Schwurgericht, dessen Aufgabe es ist die Preishewerber zu hören, vernimmt ohne äusserlich sichtbare Erschütterung, dass ihrer ein und dreissig sind, achtzehn Damen und dreizehn Herren. Das gewählte Concurstück ist Mendelssohn's *G-mol*-Concert. Wenn also keinen der Wettstreiter der Schlag rührt, so

wird das Concert einunddreissig Mal hintereinander gespielt werden. Das wissen meine Leser. Aber was sie noch nicht wissen und wovon ich selbst vor einigen Stunden noch keine Ahnung hatte, weil ich nicht die Tollkühnheit gehabt, mich den Gefahren eines solchen Experiments auszusetzen, das hat mir heute morgen ein Klassenaufrüher 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's denn da gegeben? — Hören Sie: Herr Erard hatte die Gefälligkeit gehabt uns für diesen Tag ein prächtiges Piano zu leihen, welches eben fertig geworden war und das er auf die Londoner Universal-Ausstellung schicken wollte. Nun können Sie denken, ob er mit dem Instrument zufrieden war! Ein höllischer Ton, ein Bass, wie er noch nie dagewesen, kurz, ein ganz ausgezeichnetes Stück. Nur die Claviatur giug 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 Bravourspiel die Tasten meines Instruments munter und gelenkig machen, und das kann ihm nur gut thun.“ — Ach Gott! Der arme Mann ahnte nicht, dass seine Claviatur so erschrecklich munter 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's Clavier und da er die Spielart etwas schwer findet, so geht er wahrlich nicht mit matten Händen drauf los, um Ton heraus zu schlagen. Der zweite, dito. 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, hinauslaufen musste, um ein Fläschchen Salmiakgeist zu holen; einem der Herren Preisrichter war übel geworden. Der siebente war fertig, als ich zurück kam und äusserte hinter den Coullissen: „Das Piano spielt sich durchaus nicht so schwer, wie man behauptet; ich finde es im Gegentheile in jeder Beziehung vortrefflich.“ Die zehn oder zwölf andern Concurranten äusserten sich eben so darüber; ja die letzten von diesen versicherten, dass die Tasten nicht schwer genug gingen, sie sprächen zu leicht an.

Gegen 3 Uhr (um 10 hatten wir angefangen) waren wir bis zu Nr. 26 gekommen; Fräulein Her-

mance Lévy war an der Reihe, und sie hasst 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 sprächen sie an. So stänbte sie denn das Concert wie im Fluge hinweg und eroberte den ersten Preis: doch nicht ganz, denn sie musste ihn mit zwei andern jungen Damen theilen, welche ebenfalls von der leichten Elasticität der Claviatur unterstützt wurden: die letzte behauptete, dass sich die Tasten bewegten, wenn man nur darauf bliese. 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 Klavierspieler-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.“ — „Dummer, kindischer 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 Mendelssohn'sche Concert wieder von vorn an! Der arme Junge steht wie vom Donner gerührt, sein Muth ist dahin, er reisst aus. Von dem Augenblicke an raset das Instrument mit immer stärkerem Ton fort in Accorden, Läufern, Trillern, Harpeggien. Das Publikum wird unruhig, die Einen fangen an zu lachen, den Andern wirds unheimlich. 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 schrien ihm zu: „Hr. Professor! Sie irren sich, es spielt kein Mensch: der Flügel hat sich das Mendelssohn'sche Concert so angewöhnt, dass er es ganz allein nach Herzenslust vorträgt. 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?“

Wir stürzten fort, Herrn Erard zu suchen. Unter der Zeit hat der vermaledeite Flügel sein Concert zu Ende gespielt und fängt es auf der Stelle wieder

von vorn an: und wie? als hätten ein Dutzend Pianos auf Einmal gespielt. Rouladen wie Raketen, Tremolo's wie Erdbeben, verdoppelte Terzen- und Sextengänge mit der linken Hand, ich wollte sagen mit den Tasten für die linke Hand, Akkorde von zehn 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. Während reisst Erard dem Rebellen die Mecanik aus dem Körper — sie hämmert fort; er schleudert sie in den Hof und lässt sie mit dem Beile zerhauen, aber die Stücke hüpfen um hin herum, tanzen uns durch die Beine, springen gegen die Mauer, und hämmern fort, bis der Schlossermeister der Anstalt sie auffragt 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 Märchen, 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 Aufseher 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 Tasten hinstürmt und

dabei doch dem kleinsten Nötchen 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 flüchtigen, heimatlosen Wagner, ist eine schöne That für die deutsche Kunst, und wenn die welmarsche Kapelle ihrem Kapellmeister bei dieser Gelegenheit einen silbernen 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 wackern Vereins von Künstlern mit ihrem Meister verbürgt. Hat er es doch mitten in den Triumphen auf seinen Reisen, überschüttet von Lorbern und erdrückt von Ehrenbezeugungen so oft gegen diejenigen, denen er sich offen hingab, ausgesprochen, dass sein Wunsch, ja seine Sehnsucht sei, der Kunst irgendwo 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 ausrufen kann: „hier habe ich diese Freistatt gefunden“, und mit innerer Befriedigung sich sagen: „ich habe redlich darauf erbaut, wozu der Geist mich trieb!“ Wie mancher weit weniger gefeierte Virtuose geht in dem Treiben der Salons und dem berausenden 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 betäubte der Weihrauch nicht auf seiner Höhe. Wohl warf er aus der Fülle seiner Schätze der stauenden Menge Blumen und Sträußer von Rubinen und Smaragden zu, aber den Demant, den ihm ein Gott gegeben, bewahrte er wohl: an seinem Feuer erglühete in einsamen heiligen Weltestunden das Herz des Künstlers, wenn die Welt den Virtuosen vergötterte, und nach den Augenblicke, in welchen er das Ideal der Ausführung zauberlich 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 ver-

gänglichlichen Strahl sah. Und was er diesem Ideale dann gelobte, er hat es gehalten in Wahrhaftigkeit. Darum Bewunderung dem Virtuosen (wiewohl dieser Ausdruck nur eine ärmliche Vorstellung von dem gibt, was Liszt als Klavierspieler ist); aber Liebe und Verehrung dem Künstler, der schafft und wirkt. So wird sein Lorber nicht ein dahinwelkender Zweig, sondern der Stamm eines weithin schattenden Baumes werden.

Lenau's Tod.

Der unglückliche Dichter Nikolaus Lenau — mit seinem wahren Namen Nimptsch von Strehlenau — ist am 22. August, 48 Jahre alt, zu Ober-Döbling gestorben. Er war am 13. August 1802 zu Cärd in Ungarn geboren: die ganze ereignisvolle Zeit seit den Märztagen 1848 ist an ihm vorüber gegangen, an ihm, dessen Lieder die Freiheit herbeischuhten, 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 Verhängnis auf unsern Dichtern: je tiefer ihr Gefühl, desto düsterer ihr Blick in die Welt der Zukunft; warum? der Abgeschiedene sagt es uns:

Woher der düstre Unmuth unser Zeit,
Der Groll, die Eile, die Zerrissenheit? —
Das Sterben in der Dämmerung ist schuld
An dieser freudenarmen Ungeduld.
Herb ist's das langesuchte Licht nicht schauen,
Zu Grabe gehn in seinem Morgengrauen!

Tages- und Unterhaltungsblatt.

In Breslau feierte Frau Köster, k. Kammermäglerin aus Berlin, als Valentine und Euryanthe — in Wien Frau Ehrenbrandt aus Frankfurt a. M. als Donna Anna, Norma und Fides Triumphe.

Meyerbeer befindet sich gegenwärtig in den Bädern zu Spa.

Der Violinvirtuose Hanman, auch am Rhein in gutem Andenken, gibt in Bordeaux Concerte.

Aus dem Programm des Concerts von J. Lind in Liverpool (16. Aug.) führen wir an: die Ouvertüre zur Zauberflöte und zu Jessonda und den Marsch aus Mendelssohns Musik zum Sommertraum. Die Lind hat gesungen eine Arie von Bellini, ein Duett von Rossini, die Cavatina aus dem Freischütz, eine Ballade von Benedict, die Arie *Non parentar* (aus der Zauberflöte) von Mozart und schwedische Lieder.

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

Neuwied, 8. Sept. Unsere Stadt besitzt seit einigen Wochen den rühmlichst bekannten Componisten Gustav Flügel in ihrer Mitte, der an dem hiesigen k. Seminar seine Wirksamkeit als Lehrer angetreten hat. Er hat sogleich die Direction der Liedertafel übernommen, und das Concert am 30. v. M. für Schlezwig-Holstein hat uns bewiesen, in wie tüchtigen Händen sich dieselbe 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, Mendelssohn u. s. w. machten auf das sehr zahlreich versammelte Publikum ein wohlthätiges, soweisen erhebendes Eindruck. Das Concert brachte nach Abzug von 20 Thlr. unvermeidlicher Kosten 75 Thlr. ein, welche dem Comité überwiesen worden sind. Auch der Vorstand des Musikvereins und die Generalversammlung des Gesangvereins haben einstimmig beschlossen, Herrn Flügel zu ersuchen, die technische Direction dieser Gesellschaften zu übernehmen. Möge er sich am Rhein gefaselt und anser Musikwesen mit den trefflichen Mitteln, die ihm persönlich dazu zu Gebote stehen, von anem befehen und kräftigen: die Neuwieder Kunststunde werden ihm gewiss freudig und thätig dabei entgegenkommen.

Berlin. Wie wenig sich die königl. Bühne der deutschen Operacomponisten annimmt, geht daraus hervor, dass a. B. „Prinz Eugen“ von Schmidt und „der Walfischmied“ von Lortzing dem Berliner Publikum anerat auf dem Sommertheater im Kroll'schen Garten vorgeführt worden sind! Allerdings gibt die Hofbühne den Künstlern, Dichtern wie Componisten, einen gewissen Einnahmen-Antheil: auf wie wenig muss jedoch dieser zusammenschrampen — er ist an und für sich schon nicht bedeutend —, wenn sie mit ihren Aufführungen erst dann hervor-rückt, wenn die grosse Hälfte des Publikums die neue Musik schon unter freiem Himmel sattem genossen, und sich durch die Art der Zubereitung, in welcher sie ihm dort aufgetischt, bereits den Magen daran verdorben hat. Und nun vollends vom Staudpunkte der Kunst aus betrachtet! Wir haben dabei nur den einseitigen Trost, denselben, den unsere gutmüthigen Liberalen in politischen Dingen den Deutschen als ewiges Beruhigungspulver eingeben: es muss Alles so kommen; nur aus der tiefsten Versanktheit in das Gemeine wird die wahre Kunst sich wieder zu ihrer Glorie erheben! — Ha! hm! Wäre es nicht besser, wir bedürften des Trostes gar nicht?

Brüssel wird diesen Winter aus 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, Eduard Greigoir, hat eine historische Sinfonie: „die Kreuzzüge“ geschrieben: ein lyrisches Drama von ihm, „die Sündfluth“, soll in Paris Erfolg gehabt haben.

Herr Lemmens, Schüler des berühmten Organisten Hesse in Breslau, und gegenwärtig Lehrer des Orgelspiels am Conservatorium zu Brüssel, hat in Paris vor einem gewählten Künstlerkreise mehrere prächtige Compositionen von Bach, die in Frankreich so gut wie unbekannt sind, vorgelesen und damit so wie durch eigene ernste Orgelcompositionen Aufsehen erregt.

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

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

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

Aachen. Frau Howitz-Stein aus dem Hamburger Stadttheater hat die Regimentsstocher, die Martha, Isabella und Madeleine mit grossem Beifall gesungen. Neben ihr wurde im Robert Frühl. Zschiescho aus Magdeburg als Alice sehr Mal gefeiert.

In Mailand erregt die Sängerin *Cruelli* Aufsehen. Sie ist übrigens eine Deutsche, Sophia Krüwel aus Bielefeld. Es fällt uns dabei jener Musikus ein, der sich mit folgenden Worten bei Habeken in Paris zu einer Orchesterstelle meldete: „Versuchen Sie, ich bin ein Deutscher — aber ich binse Fagott.“

Düsseldorf, 8. Sept. Unser neue Musikdirector Robert Schumann aus Dresden, ist vor einigen Tagen hier eingetroffen. Gestern fand, ihm und seiner Gemahlin zu Ehren ein glänzendes Fest statt. An die Aufführungen der Ouvertüre zur Genevieve, eines Theils von Paradies und Peri und einiger Lieder des trefflichen Meisters, reichte sich ein heitres Abendessen mit Ball. Es nahmen an 300 Personen an der Festlichkeit Theil.

Arnheim, 9. Sept. Das Comité für das sechste Nieder-rheinisch-Niederländische Sängerfest, welches im August künftigen Jahres hier gefeiert wird, hat sich bereits constituirt, und am 29. d. M., wird sich das 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 alsdann heifere, die zu dem Sängerkunde gehörenden Liedertafeln baldmöglichst in Besitz der Musikalien zu setzen, damit der nöthigen Einübung die gehörige Zeit gewidmet werden könne.

Bei Görlitz 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 sehr 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 wirkliche Hörer waren.

Der Punsch, jenes bekannte humoristische Blatt, erzählt, dass Scribe sich in dem Tiefgefühl seiner Dankbarkeit für England entschlossen habe, das Recept zu veröffentlichen, wodurch es ihm gelangen, aus dem „Schwan von Avon“ (Shakespeare) das leckerste Fricassée zu heitern. Es lautet: man schneide den Schwan in Stücke, nachdem man Herz und Gehirn davon genommen hat. Man thue die Stücke in einen Kessel, schüre das Feuer mit der Fassehe der Madameiselle Grial, nehme Lahlische zum Blasehaig, und giesse eine Arie der Sonntag als Champagner dazu. Man filtrire das Ganze durch gefärbten Cannevas und trage es ganz heiss und dampfend an. Das erlentechte Publikum wird nützlich vor Vergnügen sein, was für ein köstliches Fricassée ein französischer Koch aus seinem angeheteten Schwanz zu machen verstanden hat!

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

(Man sehe Nr. 10 dieser Zeitung.)

Livr. XIV. à 4 Thlr.

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

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

Wird fortgesetzt.

Compositionen für die Orgel.
Querformat.

Kritisch-correcte Ausgabe von F. K. Griepenkerl und Ferd. Ritschsch.

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. D moll. 4. E moll. 5. C dur. 6. G dur.	
2. Passacaglia. C moll	17½ Ngr.
3. Pastorale. F dur	10 "

Band II. à 3 Thlr. 15 Ngr.

1. Præludium und Fuga. C dur	10 Ngr.
2. do. do. G dur	12½ "
3. do. do. A dur	10 "
4. Fantasia do. F moll	15 "
5. Præludium do. G moll	12½ "
6. do. do. C moll	15 "
7. do. do. C dur	12½ "
8. do. do. A moll	15 "
9. do. do. E moll	20 "
10. do. do. H moll	15 "

Band III. à 3 Thlr. 15 Ngr.

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

Band IV. à 3 Thlr.

1. Præludium und Fuga. C dur	10 Ngr.
2. do. do. G dur	10 "
3. do. do. D dur	15 "
4. Toccata do. D moll	12 "
5. Præludium do. C moll	7 "
6. Fuga	10 "

7. Fuga	G moll	7 Ngr.
8. do.	H moll	7 "
9. do.	C moll	7 "
10. Canzona	D moll	7 "
11. Fantasia	G dur	12 "
12. do.	C moll	5 "
13. Præludium	A moll	7 "
14. Trio	D moll	5 "

Band V. à 3 Thlr. 15 Ngr.

56 kurze Choralvorspiele und 8 Sätze 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 Varianten-Sammlung.

Band VII. à 3 Thlr. 15 Ngr.

33 grosse Choral-Vorspiele und eine Varianten-Sammlung.

Wird fortgesetzt.

Neue Musikalien

bei A. Diabelli & Comp. in Wien erschienen.

	Thlr. Sgr.
Assmayr , Jg, Offertorium. Solof. Alt m. Orchester	1, 20
Benedikt , J., Im Waldesgrün. f. 2 Singst. m. P.	— 15
Bibli , A., Præludium u. Fuge f. Orgel, Op. 23	— 10
Chotek , Fx., Rondinelli à 2 mains, Op. 37. 38. 41. 42. 44. à	— 10
Diabelli , A., Euterpe à 2 mains Nr. 332. 333. (Mehul, Josef)	1, 15
— Nr. 505—507. (Meyerbeer, Prophet)	2, 10
— Nr. 505—507 à 4 mains	3, 25
— Potpourris a. beliebten Opern Nr. 11. (Mehul, Josef). 1. Nr. 66. (Meyerbeer, Prophet)	2, —
Eggshard , J., Nocturne en trilles p. P., Op. 6	— 15
Granfeld , W., An die Entfernte, f. 1 Singst. m. Piano, Op. 17	— 10
— Der Barabe an Grab des Liebchens, f. 1 Singst. mit Piano, Op. 18	— 10
Hölzel , G., Die Sternschuppe, f. 1 Singstimme m. Pianoforte, Op. 67	— 10
— D' Narziweigerla, f. 1 Singst. m. Pfte., Op. 67	— 10
Ludwig , R., 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. Pfte., Op. 66	— 20
— Erinnerung an Mississippi-Fluss. Etude f. Pfte., Op. 66	— 20
Froeh , H., Wanderlust, für 1 Altst. mit Pfte., Op. 145. — Winterlied, für 1 Singst. mit Pfte., Op. 162	— 10
Robbenahts , A., Fleur de lis. Melodie p. P.	— 10
Schön , E., Tief im Walde, f. 1 Singst. m. Pfte., Op. 9	— 15
Schulhoff , J., Souvenir de Vienne. Nocturne p. P., Op. 28	— 15
Sechter , S., 24 Præludien für d. Orgel, Op. 71	1, 15

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

Mozart, **W. A.**, Quintetten für 2 V., 2 Viola & Vielle. Partitur-Ausgabe. Nr. 1—5 in einem Band: 2 Rthlr. 20 Ngr.

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 Köln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 12.

Cöln, den 21. 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 Pachte werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** 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. Wenn diese ein zu strenges Urtheil zu enthalten scheinen möchte, den bitte ich zu beachten, dass die Kritik nicht für die Mittemässigkeit da ist, sondern, dass sie sich an die besten, oder doch gerühmtesten Repräsentanten eines Kunstfaches zu halten hat: an diese aber darf und muss sie einen höhern Maassstab 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 Gesangs und denkt nicht daran, dass man damit gerade die Grösse ihrer Kunst bewundert: daher der einstimmige Beifall, den sie ärudet, während er bei sonst recht tüchtigen Künstlern doch fast immer getheilt bleibt. Löset denn das Räthsel auf gleiche Weise, Ihr, die Ihr über jenen Beifall grollt; das Geheimniss ist ein offenes: führt nur die Kunst zur Natur zurück.

Nun zur Sache! Am Freitag Abend 6. Sept. hörte ich im neuen Opernhaus: „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 Verhältnis dem Publikum vorzuführen; denn so schön der Musentempel, so wenig entsprechend sind die Museen (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 des Robert (Herr *Pfister*) an. Wer in Berlin den Robert als engagirtes Mitglied und zwar nicht als Aushülfe für einen Andern singt, den muss man jedenfalls als Berlin's ersten Tenor betrachten und als solchen beurtheilen, und da müssen wir unser Urtheil dahin abgeben, dass Hr. *Pf.* eine gute Persönlichkeit und gute Stimmittel 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 Sittellene zeigte, wo er nicht einmal die kleinen Figuren



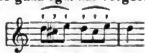
ja das wahre Glück

singen konnte, sondern dieselben auf folgende Weise



ja das wahre Glück

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 vorgeschriebene Weise



Freund-schaft nur

gesungen wird, sang Herr *Pf.*



Es ist dieses Mangel an Geschmack, der eben aus Mangel an Gesangs-bildung entspringt. Auch Detonirungen kamen vor. Einige wenige Stellen genügten, und diese nennt Hr. *Reilstab* schon „grosse“ und „hohe“ Momente. Sie können also denken wie wenig Ansprüche Hr. *Reilst.* an Hr. *Pf.* macht; ich an Stelle des Letztern würde mich dadurch beleidigt fühlen.

Wie ganz anders erfreute mich Hr. *Mantius*, welcher den *Rainhaut* sang, es war wirklich wohlthuend: diese Klarheit im Gesange, diese Empfindung, dieser Ausdruck! Hr. *M.* bringt einem die Töne, 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 sichtlich Tribut zollen muss, da die Stimmittel auffallend nachlassen, was gerade bei der Grösse des Opernhauses zu bemerkbar ist, indem dem entfernt Sitzeuden manches vom Gesange entgeht. Aber wie gesagt, mir war Hr. *Mantius* doch lieber als Hr. *Pfister*, welcher trotz seiner Stimmittel kein Sänger ist.

Als neuengagirtes Mitglied trat Herr *Saloman* als *Bertram* auf, und obwohl kein Freund der Teufel, schliesse ich mich diesem doch mit Leib und Seele an. Herr *S.* besitzt schöne Persönlichkeit, eine weiche, edle Bassstimme (wengleich nicht sehr mächtig in der Tiefe) mit guter Tonbildung und edler Gesangsmanir. 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*) am *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 Liebbling 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 Beliebtheits der Vorgängerin sich gesellen, und deshalb ein befangenes und unruhiges 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 *Küchenmeister-Rudersdorf* gab die *Isabella* als *Gastrolle*. Das Auftreten und Singen dieser Dame machte auf mich den Eindruck, als wolle sie sagen: *hört hört und bewundert mich!* — Die schon hinlänglich mit Trillern versehene Partie wurde noch mit einer Anzahl und nicht immer rein ausgeführter Triller vermehrt, einer im *IV. Acte* sogar so grell und ohrbeleidigend vorgeführt, dass das sonst an 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.* hebt das *Outriren*, was sich besonders in der *Guaden-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 inne gehalten werden wollen, sobald sie überschritten werden, wird der darstellende Künstler zur *Karikatur* 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 *Tremoliren* mir nicht gefallen konnte. — Das *Männerquartett* „Zinken ertönt“! wurde sehr gut gesungen. Im ersten *Chore* und in dem: „Was ist geschehen“ — waren einige Schwankungen bemerkbar. Saunstag den 7. hörte ich im *Königst. Theater* die *italienische Oper* und zwar die *Sonnambula*. Ich habe nicht das *Gastrecht* der Berliner Kritiker zu üben und so will ich Ihnen mit wenig Worten bemerken, dass *Amina* und *Lisa*, *Signora Bertrand* und *Merli* nicht im Stande sind, die sonst so vorzügliche

italienische Gesangkunst in der Hauptstadt Berlin zu repräsentiren; Italien bedarf würdigere Vertreterinnen. *Signor Labocetta (Eltino)* dagegen ist ein vortrefflicher Sänger, er hat ein vortreffliches Portamento, seine Läufe, so schnell sie auch 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 wären! — Montag 9. September Barbieri. Mit welcher Freude und welcher Hoffnung auf einen schönen Kunstgenuss setzte ich mich in den Wagen um nach der Königstadt zu fahren; denn ich dachte noch mit Freude an die Vorstellung in Wien, wo ich die *Viardot-Garcia, Salvi, Georgio Ronconi* in benannter Oper hörte und wollte diese Erinnerung recht auffrischen lassen durch die hiesigen Künstler. Aber o weh! wie wurde ich enttäuscht! ausser meinem Lieblinge *Labocetta* hörte ich nicht viel Gutes. *Signora Viola (Rosine)* war eine plumpe ungraziöse Erscheinung, und konnte ich mir nicht erklären wie *Almariva* 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 eines zu übertriebenen Gebrauchs des Brustregisters, ebenfalls keinen günstigen Eindruck; mir kam es vor, als habe die Signora das tiefe F nicht in der Schule des Herrn Basilio gehört, sondern in dem Institute wo der *Matadore* einem gewissen Gegner ein rothes Tuch zeigt; einen solchen Eindruck wenigstens machte es auf mein Gehör, und mein sehr musikalischer Nachbar war gleicher Meinung. *Figaro* tanzte seine Arie mehr als er sie sang, setzte auch zweimal zu früh ein, dennoch wurde er beklatscht, — 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 bessern Umgebung.

Dienstag am 10. im Opernhause Oberon. An dem Abende zeigte es sich recht deutlich wie das monarchische 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 fernsten Winkel besetzt war. Ja! ja! das Zauberhorn wird noch lange seine wunderbare Kraft ausüben, und immer wird man sich gerne drängen lassen, wenn man nur noch ein Plätzchen zum Hören

bekommt. Ich fange wieder mit dem Besten des Abends an, mit der vortrefflichen Kapelle; wie benedete ich Dorn, der an diesem Abende dirigirte, und wie freute ich mich auch wieder ihn an der Spitze dieser Tapfern zu sehen. Hätten 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 ungestörten Genuss erhalten. Von Hrn. *Pfister* kann ich auch nicht eine Sylbe des Lobes sagen; es thut mir Leid in doppelter Beziehung, einmal dass die Natur ihre Gaben an den Unrechten kommen liess, und zweitens um des Werkes willen. Der Eingang der Arie war schon geändert, weil Berlius erster Tenor ihn nicht singen konnte; das Adagio wurde unrein gesungen, und H. *Pf.* vom Vortrage des Cellisten sehr beschämt, die wundervolle Pregbiera 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 würde zu weit führen. Das Publikum würdigte diese Leistungen auch durch ein gehöriges Stillschweigen. Frau *Küchenmeister-Rud.* sang die Rezia in gleicher Weise wie die Isabella, nur dass sie noch mehr tremolirte, und ihr piano so leise war, dass die entfernt Sitzen den nichts hörten. Ueberhaupt scheint es mir, als eigene sich diese Partie nicht ganz für Fr. K.-R. da dieselbe nicht das Volumen der Stimme besitzt, welches 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. luftigen Wesen, gewaltig, was sich an diesem Abende öfter wiederholte, und wäre der Theaterpolizei eine strengere Wachsamkeit zu empfehlen. Fr. *Marx* sang die Fatme, und würde mit der Arie „Arabiens einsam Kind“, welche sie mit vielem Gefühl vortrug, mehr gefallen haben, wenn auch sie ein richtiges Stimmverhältnis vorwalten liess, und nicht das Brustregister allein bevorzugte. Es ist dies um so auffallender, da Fr. *M.* zu singen versteht, und sich auf solche Weise schadet. Hrn. *Krause* (Scherasmin) hoffte ich in einer andern Rolle zu sehen um ihn besser beurtheilen zu können. Hr. *Mantius* (Oberon) bekundete wieder den Meistersänger. Fr. *Brexendorf* (Meermädchen) sang recht gut, nur hie und da zu tief, war die weite Entfer-

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 Opera. Im Privatkreise hörte ich Dorn's neues Op. 68. 4 Quartette für Sopran, Alt, Ten- 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.

Ernste.

Der Prophet von Scribe und Meyerbeer.

V.

(Siehe Nr. 2, 3, 5, 8.)

Der vierte Akt beginnt. Wir befinden uns auf dem Platz 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 Unge- witter hängt über unsern Köpfen.“ (*Allegro E dur 7/8*) Da naht 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 verschwinden, fangen sie wieder *pianissimo* an zu schimpfen. Eine aus 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 *rassonniren* erst in *Cis mol* dann in *As mol* im leisen *Staccato*; Fagotte, Bratschen und Violinen imitiren

die charakteristische Figur , wa-

gen aber nur das erste Sechszehntel mit einiger Dreistigkeit zu betonen und schrumpfen gleich wieder, gleich der Courage der ehrsamten Bürger, zu heimlich grollenden Achtel-Lauten zusammen, bis zuletzt bei dem wiederholten Erscheinen einer Patrouille ein schreiendes Hoch! in *C dur* schliesst. Das Ganze erinnert an die Bürgerseenen in Göthes

Egmont und hat in Meyerbeers Musik dieselbe drastische Wahrheit.

Einer der Bürger bemerkt eine Frau, die in ärmlischer Kleidung auf einem Eckstein sitzt: er führt sie vor, es ist Fides, Johanns Mutter. Da sie bestimmt ist, von hier an die Haupttheilnahme 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 erbettelt, 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 uns in dem musikalischen Drama nicht fesseln, und dem grössten musikalischen Genie 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 Subjekte, 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 Conflictte der persönlichen Erlebnisse und Leidenschaften hinausweisen 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 Entwicklung 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 des Wiedersehens und der Enttäuschung, und das zweite lässt uns bereits die Qualen des frommen Mutterherzens ahnen, wenn sie im eignen Sohn den Zerstörer desjenigen Glaubens erkennen wird, der ihrem Schmerz bis jetzt noch allein Trost gegeben. Tritt nun gar hinzu, was wir in wohlberechneter Steigerung des Interesses 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 entgegensehen; und je ergreifender, je erschütternder Dichter und Componist uns diese Conflictte 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 musikalischen Ausdruck individueller Empfindung, herausweisen, 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 Verhängnis, oder gegen Verhältnisse und Vorurtheile (Glücks 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.

Weit 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 notwendig 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 hungernden Gestalten der Belagerten veranschaulichen, und am Ende mit dem Hinaufziehen der eisernen Käfige an den Kirchturm, allwo sie noch zu sehen sind, ächt historisch schliessen?!

Doch zurück zu unserer Romanze. Wir sagten oben, Fides müsse hier so auftreten, dass sie sogleich die Bedeutung gewinne, welche ihr von jetzt an zukömmt. Dies hat der Componist durch die Musik des Liedes der unglücklichen Bettlerin (*Andantino quasi Allegretto E mol* und *E dur* $\frac{3}{4}$) vollständig erreicht. Schon das Vorspiel, Bässe und Fagotte, welche letztern hier namentlich von trefflicher Wirkung sind, deutet sowohl 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 Gefühls, die schmerzliche Klage eines menschlichen Wesens, das die Freuden des Lebens in Grab geleget hat, aus welchem nur

Eine Erinnerung noch aufsteigt und in stillen Seufzern zuweilen seine Brust durchzieht.



Schluss:



Wie anders erscheint Meyerbeer hier und bei ähnlichen Stellen, als die Italiener: sie nehmen von der Melodie ein Stückchen, das sie vermittelt 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:

„Ach! gebet aus reicher Habe,
O edle Herren, mild gesinnt
Zu einer Messe eurer Gabe,
O Gott! für mein armes Kind!

wobei bloss im 4. Takt ein Achtel (*fis*) zugesetzt wird und der Componist wenigstens nicht in den Verdacht kömmt, als habe er die Worte „führe ihu zum Himmel empor“ durch seine Noten auf *hélas!* und *à mon pauvre enfant* ausdrücken wollen.

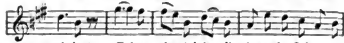
Die Bürger geben ihr Almosen; da sie aber das Zeichen hören, auf welches sich Alle zur Krönungsfeier des Königs der Anabaptisten versammeln sollen, so eilen sie davon, um ja nicht dabel zu fehlen, und Fides bleibt allein.

Ein Pilger nahet, Fides redet ihn an — es ist Bertha. Während des Vorspiels des nun folgenden grossen Duetts (34 Seiten Partitur!) scheint Fides zu fragen: „wie ist es möglich? Du hier?“ — Bertha erzählt (*Allegro appassionato G mol 3/4*) mit grosser Bewegung, dass sie um Johann den Schwur der Treue zu halten den Tod in den Fluthen gesucht habe; allein ein Fischer 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 Münster sind sie gezogen. Die Hoffnung führt sie hierher, wo ihr Ohm Wächter des Schlosses ist: hier

Allegretto ben moderato

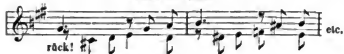


eil' ich her und seh' o Glück! dich o Mutter



wieder! Führe du mich in die Arme des Sohnes zu

welch' ein Glück



Fid. Ar-mes Mäd-chen! es wird ta-gen —

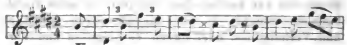
Während die Mutter bange dem Augenblick der Enttäuschung entgegen sieht, wiederholt Bertha noch einmal den ersten Satz der obigen Melodie, welchen vom 4. Takt an folgende Modulation



zum Schluss führt, bei welchem dieses Mal auch die Cadenz, in der freudigen Aufregung Bertha's,

an ihrer Stelle ist. Dass der Componist die lange Erzählung Bertha's (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 Gemüths festhält, ist sehr zu billigen, und die schwierige Aufgabe, diesen trocknen und doch nothwendigen Bericht in Musik zu setzten, ist glücklich gelöst.

Fides entdeckt der Armen, dass Johann todt ist. In einem *Larghetto cantabile E dur 3/4* beklagen die beiden Frauen den vermeinten Verlust; das wirksam gedachte Ineinandergreifen der Stimmen ist kunstvoll ausgeführt; es wird unterbrochen von einem *unisono*-Satz von schöner Cantilene:



all. Sea

quo fai-re, quo faire en-cor sur cette ter-



re ?

mit welchem Flöte und Violine ebenfalls 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 Seele Platz, bei denen aber das schon erwähnte Ineinandergreifen der beiden Stimmen uns fesselt. Schade dass die

Explosion am Schluss



etc.

ff je t'ai per- du

(welche durch den deutschen Text: „es sank mein ganzes Glück“ vollends lächerlich wird) und die angehängte lange Cadenz, in welcher die Stimmen geradezu wie eine Flöte und Clarinette behandelt sind, die Reinheit des Eindrucks zerstören.

Das folgende Recitativ ist musikalisch unbedeutend, aber für das Verständnis der Handlung wichtig. Fides 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

Fravel zu strafen“. Sie hofft auf das Gelingen, wenn sie nur in den Palast dringen kann. Ihr Ruf: *Ce que je veux? Frapper, frapper le tratre!* 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 Nuancen des Werdens vor dem Zuschauer zu entfalten, sie kann nur die Hauptmomente der Entwicklung 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 Glaubensneuerer auch den Mörder ihres Geliebten sieht, sich als das auserkorene Werkzeug der Rache oder vielmehr der Strafe Gottes betrachtet, hat durchaus 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 vertreten die Frauen Fides und Bertha, diesen die Wiedertäufer — ist von den ästhetischen Kritikern des Propheten durchaus nicht gehörig gewürdigt worden, und doch liegt gerade in dieser Verschmelzung der besondern persönlichen Motive der Handlung mit den allgemeinen historischen ein grosser Vorzug der Scribe'schen Texte, namentlich in der Stimmen, in den Hugenotten und im Propheten. Deshalb nennt Fides nachher ihre Tochter eine „neue Judith“, 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 Componist von der Höhe dieser Auffassung gewaltsam herab, denn er hat den edeln, schwärmerischen Ausruf Berthas im kokettesten Salonstil des modernen Zeitgeschmacks wiedergeben. Der Leser urtheile selbst:

Allegro e spir.

Dieu me gui-de-ra! Dieu m'inspi-rera

sa voix sa voix im-mor-tel-le,

sa voix m'a-ni-me et m'appel-le!

Dazu am Schluss 2 Takte Triller auf \bar{g} und ein Paar Rouladen von \bar{c} herab nach \bar{g} .

Doch das ist noch nicht das Ärgste. Fides unterbricht diese Tanzrhythmen durch eine ernste Melodie in *Es dur*, in welcher sie, „deren Auge nichts mehr als Thränen hat, die heilige Jungfrau anfleht, 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 eben ausgesprochenen musikalischen Ausdruck derselben angemessene Weise fest, sondern secundirt in Sexten und Terzen Bertha's obige Melodie (wenn man dergleichen Flittergebröckel Melodie nennen darf) mit den Worten:

*Mis | vois te priera, |
Et | toujours dira: |
O vierge, o vierge | immortelle!
A toi ma plain- | te fidele etc.*

Das heisst denn doch aller Wahrheit Hohn sprechen und ist für einen Tondichter wie Meyerbeer ein unbegreiflicher Misgriff oder eine unverzeihliche Bequemlichkeit.

Tags- und Unterhaltungsblatt.

Am 25. April 1815 wurde in der Singakademie zu Berlin Mozarts Requiem unter Zeltar's Leitung aufgeführt. Der jetzige König, damals Kronprinz, war zugegen und Zeltar schreibt darüber an Göthe: „Unser Kronprinz, ein heiterer, freier, gemüthlicher Jüngling, erfreute mich durch seinen Beifall, insofern als er mir früher gesagt hatte: er mache nicht gar viel aus Mozarts Requiem. Voll Freuden 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 richtiger Ausspruch: allerdings muss man hören lernen, und daraus folgt, dass es eine Hauptaufgabe des Musikunterrichts, so wie der Concert- und Theater-Directionen ist, hören zu lehren.

Die Herrn Kittler aus England haben eine Felsenharmonica nach den Grundsätzen der Guskow'schen Holz- und Strohharmonica zusammengestellt. Was bei der letztern 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 Strohhölzer gelegt; der Ton wird durch den Schlag eines mit Leder überzogenen Klöpfels erzeugt und hat überall etwas Glockenähnliches. Die Geisligkeit der Spieler und ihr eleganter Anschlag werden bewundert. Gestimmt wird das schwarze Marmorinstrument dessen Bestandtheile im Skidow-Gebirge in Cumberland gebrochen worden (wahrscheinlich eine Art Phönixth) recht eigentlich durch den Stümhammer, indem man Stücke der Blöcke abhämmt. (Urania)

F. Kühnstedt, grossherzogl. Weimarerischer Musikdirector und Prof. der Musik am Schullehrer-Seminar zu Eisenach, hat ein Oratorium in 2 Abtheilungen: „Die Verkörperung des Herrn“ geschrieben. Es ist einige Mal mit Beifall aufgeführt worden und wird im Verlage von G. W. Körner in Erfurt geschrieben.

Die Gräfin Tosca, ehemalige Sängerin Taccani, wird sich der Bühne wieder widmen. Graf Tosca gehört zu denjenigen Nobilität in Mailand, welche eine angeborne Vorliebe für das Italienische haben — deshalb mußte er auswandern, da gegenwärtig dort die österreichische Militärmusik den Ton angibt.

Anekdoten aus der Gegenwart.

Der Berliner Komiker *L'Arronge*, der jetzt in Wien Gastspiele gibt, verlangte in der Probe, dass in einer Scene des „Paris in Fommern“ das Mückchen ihm fünf Blanke Thaler in die Hand zahlen solle, sonst könne er kein Spiel, das darauf berechnet sei, nicht anbringen. „Ja, sagte der Regisseur Lang, wo sollen wir die hernehmen?“ Als *L'Arronge* versprach, sie mitzubringen, rief ein Schauspieler: „Dass thun's! wenn's Publikum das sieht und hört, dann rufen's g'wiss: Hier bleiben!“

Die politische Farbe der Kunst.

Demoiselle Rachel reist beknüppelt durch Deutschland und lässt sich bewundern und bezahlen. Die große Tragödin benutzte diese Reise zugleich um ihre diplomatische Gewandtheit und politische Vielseitigkeit bemerkbar zu machen: sie behauptet 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 notwendigen Eigenschaften auszubilden. In Potsdam spielte sie in einer Vorstellung bei Hofe, bei welcher sich der Herzog von Bordeaux anwesend war. Bei dem Souper sagte ein Herr 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 gutgemeint.“ — Wie? wird der Leser fragen, ist das dieselbe Rachel, welche 1848 mit einer ungeheuren 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! antworten wir; und es ist auch dieselbe, welche jüngst in Hamburg, als das überfüllte Haus nach der Vorstellung der Horatier stürmisch die Marseillaise verlangte, sich durch einen französischen Acteur entschuldigen liess, „dass sie nicht mehr sänge, weil sie seit 18 Monaten krank sei!“ — In welche Verlegenheit würde die Armo gekommen sein, wenn den König von Preussen die Launo angewandelt hätte, aus rein künstlerischem Interesse dieselbe Leistung von ihr zu verlangen? Wer weis was geschehen wäre, wenn der Herzog von Bordeaux nicht zugegen gewesen!

Neue Musikalien

von **C. F. PETERS**, Bureau de Musique

In Leipzig. Thlr. Sgr.

Bach, J. S., Six 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 Violino piccolo, 3 Hautbois et 2 Cors de chasse, avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse	3.—
Partition	1,10
Parties	1,20
Bernard, M., Air bohémien-russe pour le Piano	—15
Brunner, C. T., Le Bal d'Enfants, 6 Danses faciles et doigtées 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

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff Verlag von M. Schloess. Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchbändler u. Buchdrucker in Köln.

Ehleri, L., 6 Lieder für eine Singstimme mit Piano-forte. Op. 14.	—25
Nr. 1. Nun die Schatten dunkeln, von E. Geibel.	5
„ 2. Weil' auf mir, du dunkies Auge, v. G. Lense.	5
„ 3. Nun ist der Tag geschieden, v. E. Geibel.	5
„ 4. Philister im Sonntagsröcklein, v. H. Heine.	5
„ 5. Die Lilien glühen in Däfen, von E. Geibel.	5
„ 6. Das bessere Land. Frei nach Fel. 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.	
Nr. 1.	—10
„ 2.	7½
— Introduction et Rondo pour le Piano à 4 mains Op. 168.	—22
v. Lindpaintner, P., Romance von Feodor Löwe für eine Singstimme mit Pianoforte	—10
Nachkomponirt für Herrn Fischek zur Oper „Der Vampyr“.	
Reissiger, C. G., Grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 190.	—125
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. Herloskohn.	5
„ 3. Du bist so schön geboren, von A. L. Lusa.	7½
„ 4. Du bist so still so sanft, von E. Geibel.	7½
„ 5. Der Aeneas, von Julius Heinicus.	5
„ 6. Ich liebe dich, von Carl Beck.	7½
Voss, Ch., La Cascade de Fleurs, Fantaisie-Etude pour le Piano Op. 113.	—20
Wohle, Ch., Chanson Napolitaine p. Piano. Op. 12. Nr. 1.	—10
— Rayons et Ombres pour Piano. Op. 12. Nr. 2.	—10
— La Plainte. Romance pour Piano. Op. 12. Nr. 3.	—10

In unserm Verlag ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

LEHRBUCH

der

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 Duetten m. Phe., jedes	—20
Nr. 1. „Mein Lieb' ist eine rothe Ros'“, f. Sopran u. Alt (od. Sopran und Bariton)	
„ 2. „Zwei Vögelchen fliegen von dem Stranck“, f. Sopran und Alt (od. Tenor u. Bass)	
Meinardus, L. , Op. 1 Novelle f. Phe.	1 5
Schumann, Rob. , Op. 72. Vier Fugen f. Phe.	—20
Splindler, F. , Op. 9. Zwanzig Studien (kurze Klavierstücke zur gleichmässigen Ausbildung der Finger) für Pianoforte	1 15
— Dieselben in 2 Heften à	—25

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 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.

VI.

(Siehe Nr. 2, 3, 5, 8, 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 *Banda* 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* (Violino I, Clarinett, Fagot und Cello), das zweite Mal in *As* (Trompete und Bassclarinette), 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 Coullissen zieht, drängt das Volk nach und aus ihm tritt Fides 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 Sologesang von Tenor und Bass (der zweite Bass ist durch zwei Stimmen im Gleichklang verstärkt) a *Capella* vorgetragen, in

welches am Schlusse der volle Chor mit responsorienartiger Wiederholung in einträgigen Achteltriolen (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 abermaligen Antwort des Chors verklungen, ruft Fides im Recitativ, immer noch ohne alle Begleitung aus: „Der Herr erhalte den König, den Propheten, sagen sie?“ — und auf den letzten Ton dieser Frage (zweigestrichen *d*) fällt das einzige Instrument ein, das hier den grossartigen 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 präludivert, schleudert Fides den grässlichsten Fluch auf den Propheten:

„Grand Dieu, exauce ma prière!
Et qu'errant, misérable et proscrit
Il soit châtié sur la terre
Et que dans le ciel il soit maudit!“

Auf ihr letztes „Verflucht!“ hallt wie abwehrend und bittend das *Domine salvum fac regem* von neuem *pp a Capella* zu uns her. Aber Fides kennt nur Ein Gefühl, der Gesang dieses Priesters 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 Gluth der Leidenschaft, welche diesmal die Orgel, ohne aus dem Charakter des Präludivs herauszutreten, mit grellern Modulationen be-

gleitet, ruft sie den göttlichen Schutz für Bertha's, „einer andern Judith“, fanatischen Entschluss an;

Vas! de leur roi froppé le sein!

Dieu lui-même permet son trépas,

Vas! le Seigneur conduira ton bras!

— während vom Altar her zu den letzten Versen das *Domine saltem fac Regem* im Pianissimo eines Orgelpunkts auf der Tonica von *Ges dur* verhallt. Fides sinkt erschöpft wieder auf die Kniee, rechts im Vordergrunde, an 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 leidenschaftlichster Aufregung — eine leuchtende Fackel, deren Gluth auf dem noch mild und gleichbewegten Meere sich wiegt: aber wir ahnen, wie bald die empörten Wogen ihren flammenden Abglanz hin und her schleudern und ihren blutrothen Feuerstrahl in graueuervoll wechselnden Bildern zurück werfen werden.

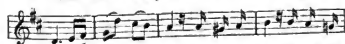
Noch nicht: noch einmal fesselt uns der sanfte Flötenton der Orgel, die in einem fast durchweg zweistimmigen, durch syncopirte Noten sich in einander rankenden Vorspiel den folgenden Huldigungschor in *D dur* einleitet und die Prozession begleitet, welche dem gesalbten und gekrönten Johann von den Stufen 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-Soprani* und *Contralti unisono*), zu deren einfach-schöner Melodie nur am Schluss Frauenstimmen dreistimmig die Harmonie füllen. Der Gegensatz zu den Männergesängen der vorigen Scene ist von wohl berechnetem Eindruck. Die Melodie mag sich selbst loben:

Andantino.



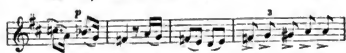
Seht den Kö-nig den Pro-pheten! Scht o



seht den Sohn des Herrn! Fallt auf die Knie um an-zu-



be-ten, fällt auf die Kniee, — — — — — fällt



— auf's Knie um an-zu-beten vor seinem



Thron vor sei-nem Strah-len-thron!

Einen wundervollen Reiz verleiht ihr die Begleitung der Orgel, deren Figuren sich fast durchweg über derselben binziehen,



wozu nur hie und da das Pedal den Grundton und sehr bescheiden gebrauchte Glöckchen die Dominante angeben.

Nach einem kurzen Zwischensatze, in welchem zwei Chorknaben unter Begleitung des Streichquartetts einige Takte abwechselnd Solo singen, tritt die obige Melodie in vollem Chor mit ganzem Orchester und allen Registern der Orgel (vierhändig) ein, wobei Johann in prachtvollen Krönungsschmuck auf dem erhöhten Chor der Kirche im Hintergrunde erscheint. Beim Schlusse des Gesangs fällt Alles auf die Kniee, Johann allein steht: er steigt in Nachdenken versunken die Stufen herab — noch tönen die Klänge in sein Ohr, es sind dieselben, die er einst im Traume vernommen (Akt II); er fühlt das Diadem auf seinem Haupte, und während die Orgel allein in einfachen Gängen nach dem Schlusse modulirt, ringt sich aus seiner Brust das leise Wort der Prophezeiung 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 knieet: ihr Auge scheint zu fragen: Herr! sollen die Todten reden? Sie horcht auf, sie erhebt sich — sie allein und der Prophet stehen aufrecht — sie schwankt nach ihm hin, ein Schrei: „Mein Sohn!“ und alles fährt mit Entsetzen auf. Johann will auf

seine Mutter zustürzen, aber Mathisen hält ihn zurück: „Wenn Du sprichst — ihr Tod!“ Dies Wort und das dumpfe Echo des Chors: „Ihr Sohn!“ (CIS, cis, cis in Bass, Tenor und Sopran unmittelbar hintereinander) bringt ihn zur Besinnung; er bekämpft die Bewegung seines Innern und fragt mit erzwungenem Gleichmuth: „Wer ist diese Frau?“

„Wer ich bin?“ ruft Fides vor Schmerz bebend, „ich bin die Arme, die dich geboren, die dich beweiht hat, die nichts liebt auf Erden als dich — und Du verleugnest mich!“ — Nun beginnt es im Volke zu gähren: die Einen erfasst Staunen, die Andern Zorn und Entsetzen; die Bürger rufen drohend: „Wie? der Erwählte, der heilige Prophet ein Betrüger?“ — Die Wiedertäufer schäumen vor Wuth ob der Lästerung des Weibes; „zu 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 Propheten und seiner Mutter zusammen zu schlagen. — Von der grossartigen 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 lieben die Wiedertäufer ihre Schwerter über Fides Haupt, Johann in furchtbarer Seelenqual sieht ihren Tod vor Augen: da zuckt ein Strahl von Hoffnung durch seine Seele — nur ein Wunder kann beide retten, und dies Wunder, er legt es in die Hand der Mutterliebe. Entschlossen gebietet er halt! 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 grelle Modulation bei diesen Worten, von *c* durch *fa-*, *d-*, *as-*, *e-* und *b-dur* nach *d-dur* in tremolirenden Accorden der Saiteninstrumente in höchster Lage, malt die Beängstigung der Seele, die eine Entscheidung, einen Ausweg sucht und kaum weiss, wie sie ihn finden soll. Nach jenen Worten schweigt jeder Laut und jeder Klang; nur das zweite Fagott allein steigt von *d* nach *D* die *G moll*-Scala wie eine Grableiter hinab. Johann gebietet der Mutter: „Sinkt auf die Knie!“ Fides wendet sich unwillig ab — da erklingt in den Violoncells eine Melodie wie eine aus der Tiefe des Herzens flehende Bitte:

The musical score consists of four systems. The first system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment starting with a *p* dynamic. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a *cresc.* marking. The third system shows the vocal line and piano accompaniment with a *pp* dynamic. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment with a *cresc.* marking.

die Sprache der Töne beginnt da, wo die Sprache der Worte verstummt; Johann hat nichts in seiner Macht, um die Mutter zu hebewen, als seinen Blick; nur 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 zieht sie nieder auf die Knie. „Liebst Du diesen Sohn,“ fragt nun Johann, „dessen Bild Du in mir siehst?“ — „Ob ich ihn liebe!“ — „Nun wohl, so richte Dein Auge auf mich — und ihr Alle zieht eure Schwerter: wenn ihr Sohn ich bin, stosst zu, hier ist meine Brust!“ Bei dieser furchtbaren Aufforderung, die in den kräftigsten Tönen des Tenors (*d, e, g,*) durch die tremolirende Bewegung des Orchesters hindurchschlägt, erklingt im stets gesteigerten *forte* die obige Melodie der Celli, von zwei Fagotten und zwei Hörnern verstärkt — ein herrlicher Gedanke: denn während das Wort des Propheten die Dolche der Wiedertäufer auf seine Brust ruft, flehen die Töne jener Melodie immer lauter, immer dringender die Mutter um Erhörung, um 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 derselbe Laut banger 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 bebenden Gesäusel der Geigen erklingen wiederum dieselben grellen Accordfolgen, welche vorher den Seelenkampf Johanns bei den Worten „der Herr erleuchte Dich“ malten, und sie wirft, kaum der Sprache mächtig, in abgebrochenen Lauten dazwischen: „ich täuschte euch — 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 fanatische Freude aus, deren Ausdrucke der Componist 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 es sich mit der Haupttonart vereinigt und in mächtig schwellenden Accorden mit dem allgemeinen Chore zugleich schliesst. Der Vorhang fällt.

Der Eindruck, den dieses gigantische Finale beim ersten Male des Hörens auf uns macht, ist so gewaltig, die dramatischen und musikalischen Hebel des grossartigsten 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, wen 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 eins 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.

Lebenslenz.

„Sing ich der Blumen reisenden Duft,
Bist du es, Lenz, der freudig mir rußt?
Wohl ist es Blütenflor, was mich beglückt,
Knospe des Lebens, die hold mich entzückt!
Lieblicher Kleinen jauchsender Chor
Hebet zum Himmel die Blicke empor,

Taumelt wie Blumen zur Sonne auf,
Hascht nach dem Buntem im eilenden Lauf,
Himmelsglanz lacht uns nicht immer so mild,
Drohendes Dunkel den klaren umhüllt,
Stürme verwehen den Blütenkranz,
Rasen vermisset den fröhlichen Tanz.
Wonne der Jugend, ein Traum bist du!
Wahret die holde, sie schwindet im Nu;
Ernstes gewährt das Leben noch viel,
Gönnet der Laternen Bläthe ihr Spiel.“

Das, geehrtester Herr Redacteur, sind die Textesworte der Composition für Chor und Orchester von *Fl. Geyer* von deren Besprechung in meinem vorigen Briefe mich der Name des Gedichtes abwendig gemacht hatte. Ich glaube nicht, dass in demselben von einem „jauchenden Chore lieblicher Kleinen, welcher wie Blumen zur Sonne auftaumelt“ die Rede sei. Man kann diese Kinderzeit reizend finden, man kann auch aus pädagogischen Gründen es für gut halten sie möglichst zu verlängern, aber kein Mann wird sich nach jener Lebensperiode zurücksehen, 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 seltener litterarischen Werthe oder Unwerthe, geeignet war für Chor und Orchester, d. h. mit Anwendung der höchsten 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. Dieses Viele gemeinsam und gleichzeitig Durchdringende kann auf religiöser, nationaler, auch auf wenn ich so sagen darf korporativer Grundlage (Krieger, Jäger, Landleute u. s. w.) beruhen, es kann der Ausdruck allgemein menschlicher Empfindungen sein, es kann auch durch einen jener Vorgänge erweckt werden, welche, wie z. B. ein freudiges oder schreckliches Naturereignis, die Menschen in Masse afficirt. Stets aber muss die dichterische Einkleidung bei aller Schönheit der Form möglichst einfach bleiben und das Wort muss die Empfindung rein und unmittelbar aussprechen. Ich werde mir ein andermal erlauben meinem Herzen Luft zu machen über die aller 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,“ können 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 nette Kinder, die im Freien herumlaufen, für duftende Blumen, welche den Lenz verkünden — es ist dies jedenfalls eine sehr subjective Anschauung. Dann greift er zu allerhand eigenthümlichen Wendungen um diese Frühlingsboten zu beschreiben und stellt, namentlich um ihr schnelles Verschwinden anzudeuten, die fernstehendsten Bilder neben einander, indem er davon spricht, dass „der Himmelsglanz nicht immer so mild lacht und der Rasen den fröhlichen Tanz vermisst.“ Es bedarf wohl keiner weiteren Ausführung um klar zu machen, dass Ideengang und Ausdrucksweise im „Lebenslenz“ nicht wohl das Gedicht zu einem solchen stempeln, welches füglich einem grossen Chore (unter Mitwirkung des Orchester's) in den Mund gelegt werden darf; höchstens würde man dasselbe, wenn man durchaus über eine Singstimme hinausgehen wollte, zu einem 4stimmigen Liede benutzen können. Indess soll in dieser Beziehung mit Herrn Geyer nicht weiter gerechnet werden; hat er in der Wahl seines Textes 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, welches der Componist seiner geliebten 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 Aublick wird es einem klar, dass der Tonsetzer um seiner Composition eine Ausdehnung zu geben, welche zu den aufgegebenen Mitteln in einigem Verhältnisse stehe, zu einer ganz ungebührlichen Wiederholung der Verse 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 schalen 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, (zu Anfange, in der Mitte und gegen Ende desselben) die Verse bringt:

„Sing ich der Blumen reizenden Duft,
 Bist du es Lenz, der freudig mir rufst!“

Vielleicht konnte die Frage zu Anfang wiederholt werden, aber nachdem sie so vollständig beantwortet, durfte sie nicht mehr wiederkommen. Man kriegt Lust auszurufen: aber mein Gott, wir wissen ja und Sie wissen es besser als wir, was für ein Blütenflor gemeint ist, warum fragen sie denn so oft? In der Behandlung der Worte „Lieblicher Kleinen jauchzender Chor, hebet zum Himmel die Blicke empor, Taumelt 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 geben) doch allzu wenig passen will.

Wenn es in diesem ersten Theile des „Lebenslenz“ mehr die Form der Textbehandlung zu nennen ist, mit welcher man nicht einverstanden sein kann (denn die vorgeführten Bilder sind, einige sentimentale Anwendungen abgerechnet, Seite 5 unten, Seite 9 oben, charakteristisch genug in Tönen wiedergegeben), so fängt der zweite Theil *Maestoso* mit einem argen Verstoffe 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 „drohendes Dunkel“ etc. 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 heist Du liebst mich! Aber „man 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 „Rasen vermisst den fröhlichen Tanz“ behandelt ist; er wird mehr als alle anderen, wohl ein halb Dutzend mal wiederholt. Ein so gefühlvoller Rasen mag alle Theilnahme verdienen und erwecken, aber — zuviel ist zuviel und „die Stürme“ verdient gewiss den Vorzug.

Der dritte Satz *Presto agitato* ist in rein musikalischer Beziehung jedenfalls der gelungenste, er ist lebendig und fließend. Von der ernst-wehmüthigen 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 am nächsten zu liegen scheint.

Was dem kleinen Werke, das so manchen hübschen Zug enthält, sehr schadet, ist die durchgehende und nur in wenigen Takten vermißene 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 „jauchzender“ einen kleinen Lauf hat, welcher sich Seite 8 im Basse wiederholt. Ob es aber nicht den Männerstimmen zu viel zugemüthet ist, eine solche Stelle in schnellem Tempo *pp.* mit Grazie zu singen, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Da ich nun einmal von solchen Details spreche, muss ich noch erwähnen, dass die Weise, in welcher die Worte „sie schwindet im Nu“ komponirt sind, gerade das Entgegengesetzte von dem malen, was sie malen sollen — es ist nämlich ein *crescendo*, welches in einer entfernten Tonart beginnt und mit dem brilliantesten Eintritt der Hauptart endigt. Das „im Nu“ ginge noch, aber ausserdem macht eine solche Steigerung nach der Tonika den Eindruck des Erscheinens, nicht des Verschwindens. — Im Orchester scheinen dem Klavierauszuge nach zu urtheilen manche gräßliche und effektvolle Stellen zu sein; wie dieselben im eigenlichsten Sinne des Wortes instrumentirt sind, ist freilich daraus nicht zu ersehen.

Der Componist wird vielleicht finden, dass ich sein

Werkchen ungebührlich analysirt oder gar dissecirt habe — indess Herr G. handhabt ja selbst schon seit längerer Zeit das kritische Anatomirmesser — ich wünsche und hoffe, dass er zu Gegenständen gern bereit sei.

Erlauben Sie mir, Herr Redacteur, Ihnen, ehe ich diesen Brief schliesse, noch von einer neuen Motette von *Hauptmann* für Chor und Solostimmen zu sprechen. Das Kritisiren mag, wie eine starke Cigarre, ein eigenthümlich beissender Genuss sein: wohler thut es, sich an Schönen zu erfreuen und es liebend zu verehren. Lesen Sie die Worte dieser Motette durch, Verehrtester, und spielen Sie Sich dieselbe dann vor — welche eine edle, ungeschminkte, treue Auffassung des Textes! Welche Abrundung im Ganzen und im Einzelnen! Jede Stimme wie ausdrucksvoll und sangbar! wie rein und natürlich die Deklamation auch jedes einzelnen Wortes! Der Wechsel zwischen Chor und Solostimmen, zwischen einfacher und vielstimmiger Behandlung, wie richtig und geschmackvoll! Es sind keine ungeheuerlichen Neuheiten in dieser Composition, keine unerhörten Combinationen sind es, welche der slunige, fein und tiefgebildete 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. F. H.

Nekrolog.

In Italien ist am 28. Juli Stefano Pavesi gestorben und mit ihm der letzte Zögling und die letzte Stütze der ältern italienischen Schule. Er war zu Crema im J. 1781 geboren, studirte in Neapel im Conservatorium *San-Omfrio* und hatte den berühmten Gegner Glucks, den Componisten Piccini noch zum Lehrer. Bis zum Jahre 1818 führte er das unstäte Leben der Componisten seines Vaterlandes, indem er von Stadt zu Stadt reiste, um in Neapel, Mailand, Turin, Venedig, Livorno Werke für das Theater zu schreiben und aufzuführen zu lassen. So wurden sechszig Opern, theils ernste, theils komische von ihm gegeben und meist mit glänzendem Erfolg, bis die neuere Schule und ihr Haupt Rossini sie verdrängte. Zu den besten gehörten *Erminia* oder *die Vestalin*, *Figal*, die *Cherusker*, *Trajano*, *Tancredi*, *Elisabetta* (beide von Rossini wiederum bearbeitet), die *Amazonen*, *Antigonos*, *il Serro 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 Anhang der Rossinischen Schule und gegen die Herrschaft eines neuen Opernstils 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 äusserst fruchtbar und er soll fast eben soviel Compositionen für die Kirche als Opern hinterlassen haben und unter ihnen solche, die in Italien als Meisterwerke geschätzt werden. In Frankreich wurden seine Opern früher häufig gegeben, auch herrschten 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 des Musikcorps der Bürgergarde feierlich: den Sarg trugen die Sängers des Domchors.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln, 26. Sept. Vorgestern hatten wir den grossen Genuss, eine vortreffliche Aufführung des Elias von Mendelssohn unter Leitung unseres F. Hiller zu hören, und zwar in dem Saale des Gürzenich, dessen Zuhörerraum von 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 die grösste Anerkennung und den Dank aller Kunstfreunde verdient. Gewöhnlich fründen diesen Dank neben und durch den Beifall nur die ausübenden Künstler und Dilettanten ein (und wir wollen ihn ihnen auch wahrlich nicht schmälern); diejenigen aber, welche sich der Anordnung und Einrichtung des Ganzen unterziehen, pflegen leer zuzusehen! Und doch sind sie es, welche dergleichen Aufführungen überhaupt möglich machen, welche allein in der Liebe zur Kunst die Anstrengung finden, ihre Zeit und Thätigkeit mit Aufopferung der guten Sache zu widmen und die vielfachen, öfters selbst verdrüsslichen Mühen nicht zu scheuen, welche mit der Veranstaltung und äussern Leitung von dergleichen Unternehmungen stets verbunden sind. Mögen die Männer, welche an der Spitze der musikalischen Vereine unserer Stadt stehen, in dem immer bessern 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 *Enfant prodige* kann vor dem 1. October nicht gegeben werden, man hat sich also mit Donizetti's „Favorita“ begnügt, welche durch die Albani bereits in sechs Vorstellungen ein überfülltes Haus gemacht hat. — Im Theater der komischen Oper sieht Ad. Adam's „Giraldi“ noch immer: nächsten ausführlicher über Handlung und Musik derselben. — Der berühmte Pianist Ad. Henselt ist gegenwärtig hier und hat sich gestern vor einer ausgewählten Zahl von Dilettanten in Erard's Salon hören lassen. Thalberg und Sophie Behrer bereisen den Norden von Frankreich: sie haben kurz hintereinander in Boulogne Concerte gegeben. Nach ihnen ist Geria von hier gekommen und hat ebenfalls ein zahlreiches Publikum gehabt, wie denn überhaupt die Liebhaberei an Concerten in der Provinz ganz nasserdentlich zunimmt, während in Paris fast das Gegentheil statt findet.

In Frankfurt n. M. fand am 5. Sept. die erste Vorstellung von Benedict's „Die Kreuzfahrer“ statt. Es gehört viel scenischer Pomp zu der Aufführung der Oper. Die Musik ist modern, geschlekt gemacht, aber nicht sehr originell. (Signal).

Zu Koburg wurde am 25. Aug. Löwe's Werk „Die Sieben schläfer“ zum dritten Male, und zwar diesmal in der Heiligenkreuzkirche aufgeführt, unter Leitung des Concertmeisters Späth.

Würzburg, 14. Sept. Gestern veranstaltete Hr. L. Friedr. Witt, Kapellmeister des hies. Theaters, im Theater unter Mitwirkung der Liedertafel, des Theater-Orchesters sowie der Musikchöre des 9. Inf.-Reg., der Artillerie und der Landwehr ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert. Zur Aufführung kamen Ouvertüre zur Oper *Tell von Rossini*, „*O Isis und Osiris*“ von Mosart — worin unter neuer Bassist Hr. Thomaszek seine schöne, kräftige Bassstimme geltend machte — *Krönungs-Marsch a. d. Propheten* — von dem Orchester und dem Musikchore der Artillerie ausgezeichnet vorgetragen — *Romanse der Fides a. d. Propheten* — von Frau Hamm vorzüglich gesungen — und *Beethovens herrliches Tongemälde: „Die Schlacht von Vittoria“*, welches durch seine präzise Anführung dem Concerte einen besonderen Werth verlieh.

Ausser obigen Musikstücken hörten wir noch folgende von der Composition des Concertgebers: „*Die waldigen Höhen*“ Männerchor mit Begleitung der Blechharmonie, *Marsch funebre* zu Ehren der bei *Istedt* gefallenen Schleswig-Holsteinischen Heiden und „*Dem Muthigen gehört die Welt*“ Männerchor mit Begl. des Orchesters, der Schleswig-Holsteinischen Armee gewidmet.

Sämmtliche gelungen angeführte *Piccen* erfreuten sich lebhaften Beifalls des zahlreich versammelten Publikums, namentlich auch die Tenwerke des Concertgebers, besonders der Trauermarsch, welcher in der That als eine geistreich gedachte und vortrefflich angeführte Composition bezeichnet werden muss. Ebenso ist der Männerchor: „*Dem Muthigen gehört die Welt*“ eine kräftige und effektvolle Composition. Auch in Hamburg wurden diese heiden Stücke sehr günstig aufgenommen und erlebten während der Anwesenheit des Componisten häufige Wiederholungen.

Man bittet in dem Notensatz von Nr. 12 folgendes zu berichtigen:

- S. 90 Notenzeile 2: Punkte statt Striche zu setzen.
S. 93 Notenzeile 3: im ersten Takt e statt z. Im zweiten Takt keine Triole, sondern die 2 letzten Noten als $\frac{1}{16}$ u. $\frac{1}{32}$.
S. 94 Notenzeile 2, Takt 3: d statt h. — Zeile 3 in der zweiten Stimme cis ein Achtel, f ein Viertel.

Neu bei W. Damköhler in Berlin.

Bertoni, Miserere Duett „Cor mundum crea“ (Gieb Herzensreihheit) mit Pfte.-Begleitung (Orion arr. v. C. Klage Nr. 2.)	12½ Sgr.
Cherubini, Sechs Ouvert. zu vier Händen gesetzt von Klage Nr. 3, 4	à 20
— dito ditto Nr. 5 (Lodoiska)	15
Conradi, Aug., Reseda-Polka für Pfte. op. 16. (Neueste Berliner Liebblingstänze Nr. 2).	5
— Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. op. 17	15
— Fantaisie brill. et facile sur des thèmes de „Lucia de Lammermoor“ pour Piano op. 21	15
— Fantaisie brill. sur des motifs de „Marie ou la fille du régiment“ pour Piano op. 22	17½
Hasse, (il Sassone) Quintett a. d. Oratorium „Die Pilgrime“ (i Pellegrini) mit Pfte. Begl. (Orion Nr. 4)	15
Haydn, Jos., Symphonien für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt von C. Klage Nr. 2	20
Martini, Versetto (Sopran) „Si iniquitates“ (Achtest d. der Sünden) mit Pfte. Begl. (Orion Nr. 3)	12½
Mayer, Charles, Nocturne pour Piano op. 136	10
— Grand Toccata de Bravure pour Piano op. 137.	12½
— Grand Scherzo-Etude pour Piano op. 138	22½
Schmezer, Elise, Vier Lieder für eine hohe Stimme mit Pfte. op. 10	22½
Schulz, Ferd. In die Ferne, Lied für Alt oder Bass mit Pfte. op. 10	10 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock,**

Königl. Hof-Musikalienhändler in Berlin.

Thlr. Sgr.

Armee-Marsch , Königl. Preuss. No. 50, compo- nirt von Ihrer K. H. der Prinzessin Charlotte von Preussen, für Kavallerie-Musik. Partitur	20
Blumenthal , J. 2 Valses pour le Piano, op. 6 Nr. 2.	15
Czerny , Ch. 8 Morceaux de Salon pour le Piano, op. 795 Nr. 7. Thème avec Variations	10
— Nr. 8 Fantasia appassionata.	10
Dorn , H. Die Mähr von Boos. Ballade für vierstim- migen Männerchor, op. 47	20
Frank , Ed. Quintett für 2 Viol. 2 Bratschen & 1 Cello, op. 15. Partit. und Stimmen	4,25
— Ouvertüre zur Oper „Die Zauberflöte“ von Mozart, arrangirt für Pianoforte-Solo	15
Graziani , M. Johanna-Marsch für Pianof. à 2 m.	12½
Gungl , Josef. Narragansett-Walzer, op. 86, für Pianoforte	15
— für Pianoforte à 4 m.	20
— für Orchester	1,25
— Souvenirs de Philadelphie, op. 87. Polka für Piano- forte-Solo	7½
— Marsch nach Motiven aus: „Der Mulatte“, op. 88, für Pianoforte-Solo.	7½
— Dieselben, op. 87 & op. 88, für Orchester	2,—
— Klänge vom Delaware. Walzer für Pianoforte und Violine, op. 89	17½
Kreutzer , C. 2 Lieder für 1 Singstimme m. Pfte.	10
— Das Glocklein. Lied für ditto mit Pfte.	10
— Abendfeier für Sopr., Alt, Ten. und Bass mit Pfte. Begleitung	20
— 4 Lieder für 1 Singstimme mit Pfte.	15
Steurer , C. Op. 4. Rondo pour Piano à 2 m.	15
— Op. 5. Bando pour Piano à 4 m. mit Viol.	20
— Op. 6. Sonate pour Piano à 2 m.	1,—
Voss , Ch. 6 Lieder-Transcriptionen für Pfte., op. 102. Nr. 5. Aus der Ferne von Dames.	15
Nr. 6. Waldröslein, von Weiss	15

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

Im Verlage von **G. W. Niemeyer in Hamburg**
sind erschienen:

Hamburger Liebblingstänze u. Märsche für Orchester. Thlr.

Nr. 1. Berens, C., Lagerpolka	¾
„ 2. — Elbpavillonpolka	¾
Nr. 3. Wallerstein, Ant., Hanseatenmarsch.	1½
„ 4. — Freiheitsmarsch	1
„ 5. Häring, Vergissmeinnichtpolka	¾
„ 6. Canthal, A. M., Brauttänze	1½

Dieselben f. Piano zu 2 und zu 4 Händen à 5—
15 Ngr.

In unserem Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und
Musikalienhandlungen zu beziehen:

Allgemeine Musiklehre

Ein Hilfsbuch

für Lehrer und Lernende in jedem Zweige
musikalischer Unterweisung

von
Adolf Bernh. Marx.

Vierte verbesserte Auflage.

Preis 2 Thaler.

Leipzig, Septbr. 1850.

Breitkopf & Härtel.

Bei **M. Schloss** in Köln erschien so eben:

Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Adolf Schlösser.

Op. 7. Preis 15 Sgr.

Nr. 1. Vergissmeinnicht. — Nr. 2. Klage. — Nr. 3. Der
Troubadour.

Auf diese Lieder von welchen Nr. 3 ein Pendant
zur Fahnwacht ist, erlaube ich mir ganz beson-
ders aufmerksam zu machen.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 14.

Cöln, den 5. October 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.

Verdi und die heutige dramatische Musik in Italien.

Die Geschichte der Musik weiss von einigen Künstlern zu erzählen, welche trotz grosser Unvollkommenheiten, die ihre Werke entstellten, dennoch mit Recht einen gewissen Ruf erhielten, weil Phantasie, und die schöpferische Kraft des Talents ihre Fehler und Mängel übersehen oder entschuldigen liessen; aber wir erinnern uns keines einzigen Componisten, der 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 nie gesehene Phänomen einer glänzenden und gewinnreichen Laufbahn ohne genügende Berechtigung dazu vor unsern Augen zu entfalten: denn 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 gesteht, dass man nirgendwo vollständigere Armuth an melodischen Gedanken finde als in den Werken des Tonsetzers der Oper Ernani; keinen einzigen, der nicht zahlreiche Erinnerungen aus andern 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 Schreiber Verdi's verwirft und ihn als die Hauptursache des gegenwärtigen Verfalls der dramatischen Musik und namentlich der Kunst des Gesangs in Italien betrachtet, einer Thatsache, die klar vor Augen liegt und die Niemand mehr be-

streitet. Und trotz alledem ist es ausgemacht, dass die grössten Componisten seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in ihren schönsten Perioden keine glänzendere 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 nichts 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: er bekam z. B. für seine Oper *Bianca e Faliero* so etwas wie 8 bis 9000 Franken. Freilich floss ihm der Quell 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 seinen Händen 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, es auszusprechen.

Man sieht die Preise verhalten sich umgekehrt wie der Werth der Waare!

Diese Erscheinung zu erklären, ist eine schwierige Aufgabe. Unparteiische Italiener versichern, dass allein die offenbare Nichtigkeit der jungen Componisten der Jetztzeit die Erfolge Verdi's möglich mache und dass bei dem Auftreten eines genialen Tonsetzers, der der dramatischen Musik eine neue Richtung gäbe, Verdi's 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 doch viel wahres 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 unwiderrüchlich durchgefallen waren. Keine einzige war mir bekannt; auch Italien weiss nichts mehr von ihnen, diese ganze Masse ist auf ewig todt, weil in ihnen allen kein Gedanke war, der Lebenskraft hat!

Ein solcher Zustand der Dinge ist nicht natürlich bei dem Volke, welches am besten für die Kunst organisirt ist, in sofern es zugleich mit reichem Gefühl und mit schneller Fassungskraft begabt ist. Den ungünstigen Einflüssen der Zeit und der Ereignisse muss man hauptsächlich die Entartung der Musik zuschreiben. Diese traurigen Einflüsse haben schon vor einem halben Jahrhundert unter der französischen Herrschaft begonnen. Vor dieser Herrschaft gab es keine nur einigermaßen bedeutende Kirche, welche nicht ihre musikalische Kapelle und ihren Kapellmeister hatte. Unter diesen letztern 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 Traditionen Irgend 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 ausgezeichnete 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 ver-

loren sich die Traditionen, und die ungeheure Fruchtbarkeit an Künstlern, welche Italien so reich an Talenten ersten Rangs gemacht hatte, stockte plötzlich.

Als Rossini zu schreiben anfang, 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 kritischen Periode seine Laufbahn antrat, brachte, entweder durch den gedachten Umstand oder durch die besondere Natur seines Talentes bewogen, den declamirenden Gesang auf, dessen Erfolg die Sänger von den langen Ton- und Scalastudien auf erwünschte Weise entband. Donizetti folgte ihm in dieser Bahn, und bald ersetzte die Kraft der Lunge die Kunst des wahren Gesangs. In kurzer Zeit kam man dahin, die Gewalt des Organs als die wesentlichste Eigenschaft der Sänger zu betrachten; man schraubte die Stimmen künstlich hinauf und erhielt gemachte, statt der natürlichen; dazu kamen die Erfindungen des *timbre sombre*, des Tremolirens und dergl., was alles zur Entartung der Natur führen und die Stimmen zu Grunde richten musste. Die Kunst zu schreiben trat an die Stelle der Kunst zu singen.

Unter diesen Verhältnissen schrieb Verdi seine ersten Werke für die Bühne, welche er verwaist fand von Rossini, von Bellini; ja selbst von Donizetti, den damals schon die Krankheit ergriffen hatte; welche ihn kurze Zeit nach Ausführung der ersten Werke des Componisten des *Nabucodonosor* dahin raffte. Er trieb die Fehler des declamirenden Gesangs auf die Spitze, schraubte die Stimmen bis auf ihre höchsten Chorden empor und vernichtete durch ein System unablässigen Schreiens vollends das Wenige, was noch von der alten Kunst zu singen übrig war. So wurde das Studium dieser Kunst überflüssig und kein Mensch kümmert sich mehr darum. Da man nichts weiter braucht als eine dröhnende Stimme um das Mode-Repertoire herunter zu schreiben, so haben sich die Theateragenten in Trab gesetzt, um den Handel mit weissen Sklaven zu Gunsten der Operndirectionen zu treiben. Hören sie auf ihren Entdeckungsreisen einen Schuster, einen Schreiner, einen Schmied u. s. w. bei seiner Arbeit mit einer wohlklingenden und starken Stimme singen: „Guter Freund!“ heisst es dann, „wie viel verdienst du im Tage?“ — Ihn! anderthalb Franken. — Willst du lieber vierhundert monatlich verdienen? — Sapperment! sehr gern: aber wie? — Du musst aufs Theater gehen. — Ich bin nicht musikalisch. — Ist

nicht nöthig; kann nur mit und lass uns ein Contracten 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 *Foscari*, *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 viertausend Franken, für sechs bis achttausend 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 Frühlings- und Herbstzeit für sich selbst verdienen werde. Schon nähert er sich dem ersehnten Augenblick, die Zeit der Äranthe ist da; aber — Dank den Verdächten 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 letzten wieder einzurichten versucht: aber es ist leichter zu zerstören als aufzubauen. Die Regierungen glauben, es komme nur darauf an, Behörden und Commissionen zu ernennen, von Truismen zu entwerfen, und deren Befolgung zu überwachen: aber mit alle diesem schematischen Kraut richtet man in der Kunst nichts aus, wenn der künstlerische Geist, der da schafft und die Ueberlieferung, die da bewahrt und weiter trägt, nicht vorwalten. 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 früheren 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 aus 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 Vorherrschende der Melodie vor den 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 unangestregten 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 — man nannte es französisches Geheule. 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 kleinen 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 ehemals 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 Noten entfaltet.

Diese merkwürdige Veränderung der Gefühls-Organisation des italienischen Volkes erklärt allein die Erfolge eines Componisten 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 Luat an erschütternden Eindrücken gebracht haben.

*) Aber Mourrit's, aber D'oprez's Schicksal? Und das unvermeidliche hohe b und c der französischen Partituren in den Tenorpartien??

Und doch 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 der Unternehmer 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 Gemeindegasse herzugeben, damit sich ein neuer Director 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 Zufuss 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 Deficit zu decken. Selbst die Messen, sonst die reichlichsten Quellen der Theatereinnahmen, bieten jetzt einer Unternehmung keine Sicherheit des Bestehens mehr dar. Zu Bergamo z. B. ist es gegenwärtig in allen Gasthöfen und auf den Strassen übervoll, und dennoch hat man Verdi's *i Masnadieri* (in London für Jenny Lind geschrieben) nach einigen Vorstellungen aufgeben und seinen *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 herhalten müssen) hat er keine Stimme für die grosse Trommel geschrieben, ausser zu der Ouvertüre: — und auch darüber hat ihm,

wie es scheint, das Gewissen geschlagen, denn in einem nachträglichen 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 verlangt: Verdi findet nun darin zwar 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 Wahnsinnscene haben und vor dem Ende des Stückes sterben? dürfen wir keine Arie ohne Cabaletta schliessen? 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 Zwecks die besten sind. Hat Gott ihm das Genie dazu gegeben, so wird er sie zu schaffen wissen; wo nicht, ist alles Machen und Er künsteln vergebens. Ideen, Ideen! ohne sie kein Heil. Es hilft nichts, diesen oder jenen Entschluss über den Plan und die Form eines Werkes zu fassen, über Effectmittel und andere Dinge, von denen man sich Wunder verspricht: die Begeisterung muss das Alles herbeiführen, das Erfülltsein 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 auszuführen, die er selbst mehr als irgend ein anderer notwendig gemacht hat.

Ob der Mann, der vom Schicksal erkoren ist, dieses Wunder für das Volk, welches am meisten natürliches Genie und Gefühl für die Kunst hat, zu bewerkstelligen schon auf Erden weit 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, dauernde Wurzeln schlägt, so kann man nicht voraussehen was aus den italienischen Theatern werden soll. Indes 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, bernehmen soll. So reich auch die natürliche Anlage ist, so bedarf sie doch der methodischen Entwicklung 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, auszusprechen, zu phrasiren, zu schattiren 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 greuelvolle Schreimethode auf ewig zu verabschleuen, welche Verdi's Erfolge nothwendig gemacht haben und die so leichte Mittel darbietet, Effekt zu machen? Um das Uebel wieder gut zu machen, das die letzten zehn 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 könnte diesen Vorwurf leicht von mir abweisen, wenn ich erkläre, dass meine Ansicht mit der Meinung der meisten Künstler und gebildeten Musikfreunde übereinstimmt; aber ich will meine Verantwortlichkeit nicht auf Andere schieben. Ich gestehe ohne Umschwefel 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 Schreiben 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 einschlug. Aber diese Componisten hatten noch Melodie und übertünchten 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 Gesangeskunst haben zweifeln müssen und es würde noch Sänger geben.

Mercadante, dessen Kenntnisse und Geschicklichkeit ich hoch halte, vermochte auch nicht, dem Andrang zu widerstehen, er liess sich mit fortreissen und überbot seine Nebenbuhler durch noch mehr Lärm. Trotzdem verliethen seine Werke einen kräftigen und correcten Stil, und wenn man auch seine Verirrungen beklagen muss, so kann man doch dem *Bravo*, der *Gabriella di Vergi*, der *Vestale*, den *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, verbrauchte 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 Foscarini*, *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 Ergebnis 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 provincieellen 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 erlustigte, ohne dazu eines Winkes von oben oder der Tonangebung eines Hofes zu bedürfen, in Verbindung mit der hei-

tern Art der rheinischen Lebensweise erwachsen sein; denn ihr Charakter ist vorherrschend der der „geselligen Vereinigung.“ Der Rheinländer, besonders der Kölner, ist ein Feind des Unnatürlichen, Unwahren, Gemachten: die steifen Formen der Etikette sind ihm zuwider; treibt 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 dadurch einen äusseren Glanz, einen künstlerischen Schimmer zu verleihen. Daher haben die musikalischen Thees mit ihrem Tongeklingel neben den Whist- und Lhombretischen hier niemals ihren Boden gefunden: vor Einladungen zu Gesellschaften, in denen wohlinstudirte Arien der Töchter vom Hause and Klavier- oder Flötenstückchen den obligaten Confect zum chinesischen Aufguss bilden, ist man hier ziemlich sicher. Dagegen findet man Vereine, die zwar freundschaftliche Unterhaltung und ein Glas Wein *ad libitum* während der Pausen keineswegs verschmähen, denen aber die Kunst und die musikalischen Aufführungen in ihrer Mitte die Hauptsache sind, und neben ihnen solche, die wie z. B. die verschiedenen Gesangsvereine, die künstlerische Ausbildung ihrer Mitglieder zu Gesammleisungen 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 Quellen, 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 eigne Mittel — nur der jedesmalige städtische Kapellmeister bezieht ein Gehalt aus der Gemeindegasse — und müssen deshalb sogenannte „geschlossene Gesellschaften“ sein: aber erstens sind ihre Aufnahme- und Zulassungsgrundsätze sehr liberal, die Passcontrole 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 feierlichen Handlungen immerwährend in das öffentliche Leben ein. Wie ehrenwerth und grossartig die Wirksamkeit einiger derselben in Bezug auf Beförderung der Tonkunst und Unterstützung anderer edlen Zwecke durch materielle Mittel ist, wird die Skizzirung der einzelnen Gesellschaften zeigen.

1. Nur 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 demselben 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 der würdige Veteran, Herr Domkapellmeister Leibi; 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 besten ältern und neuern Compositionen 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 daselbst alle musikalischen Zeitungen Deutschlands, hört neben den alten Meisterwerken das Neue und Neueste von Ouvertüren und Sinfonien, so wie Concertvorträge auf einzelnen Instrumenten; die fremden Vorträge treten hier in der Regel zuerst auf. Aus ihr ist die Concertgesellschaft hervorgegangen, welche im Winter gegen Abonnement die Gesellschaftsconcerte (6—8) im Casinosaal, und im Sommer die grossen Concerte auf dem Gürzenich (3—4) veranstaltet, bei welchen allen 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 sowohl für Gesang als Instrumente erscheinen, mithin Gesamtauführungen 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 solum Domine*, Athalia mit verbindendem Text von E. Devrient, Walpurgisnacht, Elias (die zwei letztern auf dem Gürzenich) — von Cherubini *Quantum ergo* und *Regina celi*, Finale aus der Oper Anakreon —

von F. Hiller Männerchor mit Orchester: „Dein Leben schied“ nach Byron (neu); *Ave Maria* für Sopran und Tenor; „O weint um sie“ nach Byron für Solo-sopran, Chor und Orchester (erscheint bei N. Simrock); Göthe's Gesang der Geister über dem Wasser; die Zerstörung von Jerusalem (auf dem Gürzenich) — von Händel das Alexanderfest — von Glück Alceste's erster Akt — von Mozart *Ave verum corpus natum* — von C. M. von Weber *Preziosa* mit verblüdem Text von C. O. Sternau — von Spohr Duett aus *Jeasona*.

2) An Instrumentalmusik a) Ouvertüren von Gade (im Hochlande), Beethoven (Egmont) Franz Derkm, Rietz Festouvertüre in A), Mendelssohn (Fingalshöhle), Spontini (Olympia). — b) Sinfonien von Beethoven Nr. IV, Nr. VIII., Nr. IX. mit Chören 2 Mal (im Casino und auf dem Gürzenich), Haydn (*Bdurf*), F. Hiller „Es muss doch Frühling werden“ — neu.

(Schluss folgt)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Die Weimariſchen Feſtſtage haben zwei bedeutende Erſcheinungen im Gebiete der Muſik gebracht. Am 24. Auguſt wußte Herders „Entfaſſeter Prometheus“ aufgeführt, wozu Franz Liſt die Muſik geſchrieben. Er dirigirte dieſelbe, welche in einem groſſen ſymphoniſchen Pölog, mehreren Chören und melodramatiſchen Stücken beſteht, ſelbſt und ſtudirte mit dieſer groſſen Vocal- und Instrumentalcompoſition allgemeinen und, unſerm Urtheile nach, gerechten Beifall. Ueber die Oper Lohengrin ſpricht ſich Dingeldeſt ſo an: „Sieh man wie Wagner aus den alterndunkeln Volkspoesien ſeine Aufgaben herausbau, mit welcher Kraft und welcher Zartheit er ſie aufzuſaſſen und zu behandeln weiſſt, ſo kann man ſich einer aufſichtlichen Bewunderung für dieſe ſeltene Doppeltaet, mitten in der Verwunderung über deſſen Gebrauch, nicht verwehren. Die Techniker in beiden Fächern, in Poſie und Muſik, werden über Muſikbruch ſchreien; das Publikum hält ſtil und weiſſt nicht, wie ihm geſchieht. Hingeriſſen von ſo manchem trefflich herbeigeführten, wirksam hingeeſtellen dramatiſchen Moment, verſteht es doch nicht ins Einzelne nachzugehen, alle Intentionen aufzuſuchen und herauszufinden, des Ganzen ſo recht von Herzen froh und mächtig zu werden. Die Grenzen der Kunſt ſind hier ſchon ſo ineinander übergeſſen, ihre Mittel ſo unterſcheidungslos und willkürlich vermengt, daß es ſchwer zu ſagen iſt, wo die Poſie aufhört und die Muſik anhebt. Statt der Sänger, declamiren und reden die Inſtrumente; die Flöten girren um Liebe, die Geigen ſtreifen, Biſſe und Pauken groſſen; dazwiſchen ſchreit das Blech plötzlich grell auf, das dem Zuhörer und Zuſchauſer Hören und Sehen vergeht. Das geht ohne Abſatz ſo fort, bis der Vorhang fällt; kein Recitativ, kein Andante, auch kein Duett, ſondern nur ein Wechſelgeſang zwiſchen eini- gen Perſonen, auch kein Enſembleſtick im allen Stil; nirgends ein Ruhepunkt, überall Bewegung, u. ſ. w. Was wir anderwärts als muſikaliſchen Gedanken, als melodiſches Element in der Oper feſtzuhalten wußten, taucht nur ſtellenweiſe auf; die Wege der

Harmonie, die Sturmfluth der Instrumentation erfaßt, entführt, verſchlingt es gleich wieder. Wir fühlen uns wie auf einer groſſen Seefahrt, elementariſchen Kräften, dämoniſchen Naturgewalten zum Spiel hingegeben, zum Himmel gehoben, und in den Abgrund geſtürzt, vom Sturm geſchnitten, von der Stille geſchaukelt, alles Feſte Land, alle gewohnte Umgebung weit, weit dahinten und vor uns unbekannte Küſten, ungeheute Ziele — Mögen die Muſiker entſcheiden, ob eine ſolche Romantik in ſich eine Zukunft hat, ob Wagner Schule machen oder allein ſtehen wird? Wenn wir uns erinnern, daß gerade in ihrer Kunſt jede neue Erſcheinung mit Aufhebung des Alten, anfang und in freier Subjectivität andere Wege als die bekannten entſchlug, daß die Oper von Gluck, von Mozart, von Beethoven einst eben ſo verzinſelt und beſpiellos daſtand, wie jetzt Richard Wagner, ſo iſt wenigſtens die Möglicheit groſſer Entwicklungen und Einflüſſe nicht in Abrede zu ſtellen. Vielleicht kommt auf Wagner ein Aenderer, welcher aufhört, was er begonnen; vielleicht gelingt es ihm ſelbſt von einem beherrſchenden Centrum, von Paris aus, ſich zur vollen Höhe der Wirkung aufzuſchwängen und in gröſſeren Kreiſen, als die vereinzelt deutſchen Bühnen ihm zu bieten vermöchten, ſeine Richtung zum Verſtändniß, zur Geltung zu bringen.“ — Wenn nur die deutſchen Bühnen ſeine Opera erſt auführten!

Lortzings „Caar und Zimmermann“ wird in der groſſen Oper zu London zu nächſter Saison, welche am 5. März beginnt, nun wirklich in Scene gehen. Der Text iſt Italiäniſche überſetzt; iſt paſſabel und die Figur des engliſchen Geſandten einem ſpaniſchen Geſchäftſtriger überwieſen worden. Die Partie des Caar iſt in Beletti's Händen, Laſche ſingt den Van Belli, die Frizzolini die Marie und den Geſandten, Gardini. — Das Einſtudiren übernimmt Balfe, ebenſo die Leitung des Orcheſters bei der Auführung; wenn man nicht, wie der Director Lumley beabſichtigt, den Componiſten ſelbſt zur Dirigirung ſeiner Oper nach London, einlädet. —

Jenny Lind iſt glücklich in New-York angekommen; ihr Empfang war ſiebelhaft groſſartig. Die amerikaniſche Flagge wurde vor ihr mit den Worten begrüßt: „Das iſt das ſchöne Banner der Freiheit, das die Unterdrückten aller Nationen verehren.“ Wie fein!

Leipzig: Die Gewandhausconcerte begannen am 6. October. Die Harfenkünſtlerin Fetal Spohr wird darin mitwirken.

Fräulein Joh. Wagner iſt vom 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 October.

Das von H. Dorn compoſirte *Te Deum* wird bei Schott in Mainz in Druck erſcheinen.

Am 19. Sept. wurde in Leipzig Halévy's „Rosenfee“ zum erſten Male gegeben. Ueber den 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 prachtvollen Decorationen, Verwendungen, Maſchinenerei und allem möglichen Schaupreſſe iſt Ueberfluß. Die Ausſtattung (Theaterdirector Wiſing) wird gerühmt.

Meyerbeers Prophet ist bis jetzt in folgenden Städten, nach der Zeitfolge der Aufführungen geordnet, gegeben worden: in Paris, London, Marseille, Amsterdam, Haag, Hamburg, Dresden, Wien, Frankfurt a. M., Schwcrin, Leipzig, Darmstadt, Antwerpen, Düsseldorf, Köln, Bonn, Sondershausen, Berlin, Lissabon, Grätz, Braunschweig, Pesh, Rostock, 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: *Nabuco* 1, *Ernani* 3, *i Lombardi* 1, *i due Foscari* 1, *Medea* 2, *Sonnambula* 3, *Puritani* 4, *Capuleti* 2, *Norma* 2, *Matrimonio segreto* 4, *Lucia* 3, *Don Pasquale* 5, *Linda* 2, *Lucresia Borgia* 1, *Elisire d'amore* 2, *la Figlia del Reggimento* 5, *Don Giovanni* 4, *le Nosse di Figaro* 4, *il Barbiere* 6, *la Tempesta* 14. — Auf dem Coventgarden-Theater: *Maise (Zora)* 4, *Donna del Lago* 2, *Barbiere* 1, *Gazza Indra* 1, *Semiramide* 1, *Othello* 3, *Don Giovanni* 4, *Lucresia Borgia* 3, *Elisir* 3, *Freyschütz* 6, *Nabuco* 1, *Norma* 3, *Masaniello* 3, *die Jüdin* 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, von welcher er sehr befriedigt zunächst nach Frankreich zurückgekehrt ist, um von da Belgien und Holland zu besuchen.

Offenbach aus Köln hat sich in *Blais* mit grossem Beifall hören lassen: er hat fünf Stücke von seiner Composition gespielt und ist zu einem zweiten Concert aufgefördert worden.

Händels Messias kennt jeder Musiker, aber was nicht ein Jeder weiss, ist, dass dieses ungeheuer Werk binnen 21 Tagen geschrieben und am zweiten Tag nach seiner Vollendung aufgeführt wurde. Den Beweis der Thatsache gibt Händels Original-Partitur. Auf der ersten Seite derselben steht: „Angefangen den 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 in Betracht des innern Werthes des Geleisteten 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.	— 13
Goria , A., L'addio, 5me Nocturne de Concert p. Piano. Op. 53	— 17 1/2
Herr , H., Polka du Salon pour Piano. Op. 161	— 5
— Tribut à l'Amérique. Grand Nocturne pour Piano. Op. 162 Nr. 1.	— 12 1/2
— Fantaisie mexicaine. Op. 162 Nr. 2.	— 17 1/4
Hamm , J. V., Trauermarsch auf Chopin für Piano (mit Portrait)	— 10
Leccarpentier , A., Bagatelle sur l'Opéra Haydée pour Piano.	— 12 1/2

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff Verlag von M. Schloss.

Prudent , E., Les Bois. Chasse p. P. Op. 35	— 23
Thomas , A., Valse de l'Opéra le Caid. p. Piano	— 10
Cramer , H., Potpourri aus „die Stimme von Fugiti“ für Piano. 4 muis	— 25
Hamm , J. V., Favorit-Märsche f. Phe. à 4 muis. Nr. 3. Trauermarsch auf Neudelssohn	— 10
„ 4. Milano-Marsch.	— 7 1/2
Schulhoff , J., Chant du Berger Idylle p. Piano. à 4 muis	— 10
De Beriot , Ch., Seconde Duo conc. p. P. et Violon. Op. 68	1. 12 1/2
Gottschalk , L. M., Caprice brillant sur le songe d'une nuit d'été p. P. Op. 9.	— 12 1/2

Im Verlage von **G. W. Niemeyer in Hamburg** sind erschienen:

TÄNZE & MÄRSCHÉ

von

Anton Wallerstein.

a. Für Pianoforte-Solo. Thlr.

Nr. 1. Hanseatenmarsch.	1/6
„ 2. Liebeswalzer.	1/6
„ 3. Freiheitsmarsch.	1/6
„ 4. Die Leidenschaftlichen.	1/6
„ 5. Ab del Kader, Sturmarsch.	1/6
„ 6. Vierländer-Bauernpolka.	1/6

b. Dieselben für Piano zu 4 Händen
à 5 — 7 1/2 Sgr.

c. Für Orchester.

Nr. 1. Hanseatenmarsch.	1/4
„ 2. Freiheitsmarsch.	1

Bei **M. Schloss** in **Cöln** erschien:

Drei komische Lieder

für eine Singstimme mit Pianoforte

compnirt

von

Julius Wunderlich.

Preis 6 Sgr.

Nr. 1. 'S wird Alles wie es früher war. Nr. 2. Der Heimathschein. Nr. 3. Das Meisterstück.

Diese Lieder dem berühmten Komiker Wallner gewidmet, zeichnen sich durch ihre höchst pikanten Texte, welche trefflich compnirt sind, aus. Um in etwa den Beifall zu bezeichnen, welche diese Lieder gefunden, diene die Anzeige, dass mehr als dreihundert Exemplare binnen 14 Tagen vergriffen waren.

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

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

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 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 Päckete 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*, *Gioanna d'Arco*, *la Battaglia di Legnano* (im lombardisch-venetianischen Königreich untersagt; die Musik hat 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 seit der Aufführung seines ersten Werks verlossen sind, ist also die künstlerische Thätigkeit Verdi's nicht schöpferischer 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 blühen dreizehn Jahren 21 ernste und 12 komische Opern, das dramatische Oratorium „Moses“ und 3 grosse Cantaten, im Gauzen 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 an's Schreiben; aber seine Gedanken waren mit dem jedesmaligen Gegenstand, den er sich zum Vorwurf gewählt, immerwährend beschäftigt, selbst im Kreise seiner Freunde und da, wo er nur an Vergnügen und heitere Erholung zu denken 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, geben auch Zeugnis von einer Productivität, welche die Thätigkeit Verdi's weit hinter sich lässt. Donizetti hat während seiner früh vollendeten Laufbahn 63 ernste oder halbernte und 17 komische Opern, 2 Oratorien und 3 Cantaten, im Ganzen 85 Werke geschrieben. Ueberhaupt kann man, freilich bei sehr verschiedenem Werth des Geleisteten, Thätigkeit und Leichtigkeit des Schaffens als eine charakteristische Eigenschaft der italienischen Componisten betrachten. Piccini 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 stossen 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, Morlacchi, Pacini, u. s. w. Nur Verdi arbeitet langsam trotz der Gunst, mit welcher seine Landsleute seine Sachen aufnehmen! — bei einem Italiener wohl ein sicheres Zeichen von der mühseligen Anstrengung, welche ihm seine Werke kosten.

Müssen wir uns dieses schwerfällige Arbeiten aus der Dürre der Fantasie oder aus den Schwierigkeiten der Tonsetzkunst erklären? denn die letzteren sind immer gross genug für einen Componisten, der, wie Verdi nur unzureichende Studien gemacht hat. Die Frage ist leicht zu lösen durch die prüfende Betrachtung einiger seiner Hauptwerke.

Als ich zum ersten Male eine Oper Verdi's 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 widerwärtigen Umgebung, die jetzt seinen Aufschwung lähmt, herauswinden dürfte. In der häufigen Anwendung derselben Mittel erblickte ich die Unerfahrenheit eines Anfängers, die zahlreichen Reminiscenzen schrieb ich der natürlichen Neigung jedes jungen Künstlers zu, dasjenige nachzumachen, was gefallen hat; die stehenden Formen, offenbar nichts als Ruhepunkte für die Fantasie, das ewige Einerlei der Chöre und Gesangstücke in Oktaven oder im Unisono, den Missbrauch des Lärms und die ganz ungehörige Anwendung der *Banda* hielt ich für Fehler der Jugend, welche das gereifere Urtheil des Mannes verflügen würde. Freilich beruhte auch die Neuheit jener Fragmente, die mich zu so nachsichtiger Meinung brachte, 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 brachte: „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 bei Rossini, Bellini oder Donizetti geborgte Modulation verhillt er die Ohnmacht der eignen Fantasie. Die Musiker behaupten gewöhnlich, dass nichts schwieriger sei, als den zweiten Satz einer Melodie zu finden: nichts leichter als das für den, der Ideen hat, aber freilich ein Ding der Unmöglichkeit für den, der keine hat. Hübsche erste Sätze einer Melodie finden Tausende, aber die Kraft des Talents erlahmt bei dem zweiten — es 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 scheinen. Der gewaltigste Tondichter in dieser Beziehung ist Mozart; die Eingebungen aus Einem Guss finden 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 Unebenheiten. Wenn er auf den Punkt kömmt, seinen Gedanken zu vervollständigen, als Periode durchzuführen, so fühlt man, dass dies die Frucht der Arbeit ist, was er übrigens auch selbst (in seinen Briefen) nicht leugnet. 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 Geistes, 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 Verdi's Begeisterung ist nicht nur von kurzer Dauer, sie stellt 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 nur einige Beispiele zu geben, der Frauenchor im 1. Akt des Ernani aus Rossini's *Semiramis* verderbt. Eine berühmte Arie der Lady Macbeth (*„or tutti sorgete, Ministri infernali“*) ist ein Arrangement einer Melodie Donizetti's. Oft verändert der Modecomponist von Italien nur den Rhythmus einer bekannten Weise um eine Verdi'sche daraus zu machen, schreibt was zweitheiliger Takt war in dreitheiligen, 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;

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 Hauptart zurück führen: Donizetti war so schwach, diese rohe Form, wenn auch mit etwas sorgfältiger vorbereiteter Modulation nachzunehmen. Verdi verbraucht aber ohne weiteres das Recept Bellini's und schlägt uns mit derselben Form fünfzehn bis zwanzig Mal in jeder Oper in's Gesicht.

Rossini führte die *Banda* in seiner *Donna del Lago* ein, wo sie an ihrer Stelle war. Seitdem eine Sündfluth von Banden in allen Opern und Ballets von Italien, ohne alle Rücksicht auf den gesunden Menschenverstand! In Verdi's *Ernani* erscheint das satanische Blech-Corps sogar in einem Gesellschaftssaal!

Zu der Zahl der Sünden, welche Rossini zu beichten haben wird, ehe er aus dem Fegfeuer erlöst wird, gehört als eine der grössten die Einführung der abscheulichen grossen Trommel in die dramatische Musik. Indess hat er doch noch 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 unverschämte 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 selue Partituren von Nachlässigkeiten und Incorrectheiten; die allbekanntesten Grundsätze sind so häufig hintangesezt, 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 selten. Produkte, in denen solche Fehler uns alle Augenblicke aufstossen, 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. Fétis.

Musikleben in Köln.

(Schluss. S. vor. Nummer)

Die *Soli* in den genannten Concertaufführungen wurden ausgeführt von den Damen Sophie Schloss, Friederica Schloss (Alto), Veit (Sopran), Hartmann (aus Düsseldorf, Sopran) und einigen Dilettantinnen; von den Herren Koch und Pütz (Tenor), Dumont-Fier und Schieffer (Bass). In Instrumental-Solovorträgen hörten wir F. Hiller (Mozarts Concert *D moll*), F. Hartmann (Adagio und Finale des 4. Concerts v. David), Deichmann (Fantasie v. de Beriot, Mskpt.), Pixis (Fantasie über Pirat. v. Ernst).

Der materielle Zweck der Concertgesellschaft, deren Direction aus Mitgliedern der musikalischen Gesellschaft und des städtischen Gesangvereins besteht, ist die Vermehrung des Fonds zur Unterstützung hülfbedürftiger Musiker.

Von der musikalischen Gesellschaft ist ferner die Anregung zur Errichtung der Musikchule ausgegangen (s. Nr. 10 und die Beilage dazu); ihre Mitglieder haben die bedeutendsten Zeichnungen für den nöthigen Fonds geliefert, sie hat die Benützung 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 Ducaten 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 neigenützig, rein zur Ermunterung des Talents und Beförderung der Tonkunst. (Vgl. Nro. 6 S. 48.)

3. 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 Gesamtvorstand 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 jedes Mitglied Zuhörer einführen darf.

5. Die Singakademie hat denselben Zweck und dieselben Einrichtungen. Dirigent F. Weber. Ausnahmeweise veranstaltete sie zum Besten der Ueberschwemnten 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 Eschborn 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, steht dagegen in voller Blüthe und hat es zu einer schönen Wirksamkeit, sowohl in künstlerischer Hinsicht, als in Beziehung auf städtisches 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 Gesangswettstreiten 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 Vereins lag, so nahm derselbe von da an um so mehr jenen Sinnpruch 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 Con-

certe 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 Hauptinhalt 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 bloss sich mit Liedern erlustigen, wenn man eine wirkliche Kunstleitung, so wie sie uns hier geboten wird, zu Stande bringen will. Möge der Verein deshalb sich doch ja durch nichts in seinen Bestrebungen irre machen 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 letzte dieser Concerte brachte am 25. April unter Mitwirkung der Singakademie, des Gesangsvereins und des vollen Orchesters eine Aufführung des Samson von Händel.

9. Der Handwerker-Gesangverein verfolgt unter Leitung des Herrn Herx 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 Vereines mit Recht eine ehrende Erwähnung zu.

10. Der Quartett-Zirkel der Herren F. Hartmann, F. Diefkum, 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. Auszeichnungen 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 denn die Erwähnung des Theaters und vor allem der Oper? So hören wir den Leser ausrufen. Ja, da können wir der Anwaudlung 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

der Dichter Virgil lässt den Aeneas ausrufen: *Infandum, regina, jubes renovare dolorem!* d. h. ungefähr: „O Königin, das Leben ist doch schön, wenn es nur nicht so theuer wäre!“ Das Kölner Publikum und Herr Theaterdirector Löwe werden uns verstehen; der Gemeinderath und die Herren Actionärs des Opernhauses wahrscheinlich nicht.

Hamburger Briefe.

Summarischer Ueberblick über das Hamburger Musiktreiben in den letzten Monaten. Tedesco, Jenni Lind, Clara Schumann; Meyerbeer's Prophet. Aesthetisches Urtheil der Leipziger Clique. Der Dr. Kröger in Emden. Die hysterische Kritik.

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 Erschrecken mager ausfallen dürfte. Tedesco, Jenni Lind, Clara Schumann im Concerte, Meyerbeer's Prophet auf der Bühne: *voilà tout*, wenigstens was die Erscheinungen ersten Ranges betrifft; denn dass ich die *dit* und *deae minorum* und *minorum gentium* übergehe, dafür werden Sie, und mathematisch 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 bewillkommener Gast war, dass der gediegene sichere Vortrag Clara Schumanns 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 Stände 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 allerungünstigste ist. Freilich war auch Ditt — 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 nen-

nen. 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 darin 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 Stände. Graf Oberthal ist ebenfalls nicht sonderlich vertreten, wogegen sich die drei Wiedertäufer bei den Herren Schüttky, Lindemann, (Bässe,) und Kaps (Spielteor,) gewiss in den besten Händen befinden.

So viel über das Aeusserere 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 nicht blos hier, anderswo verhält es sich ebenso, trotz aller misgünstigen, abfälligen, als Urtheile ausgegebenen Redensarten so mancher kritischer *sai-disant* Autoritäten! Der beste Beweis, dass das Publikum sich verzweifelt wenig um diese Herren und ihre an den Markt gebrachte spottwollfeile Compendienweisheit zu kümmern pflegt, sondern im Urtheilen seinen eigenen Gang geht.

Das ist nun allerdings für jene Leute, die sich in den Kupf gesetzt haben, das Publikum könne und dürfe nun einmal nicht wissen, was in künstlerischer Beziehung gut und dienlich sei, höchst verdriesslich, und daher kommt es denn, dass sie zweifeln höchst ecklig werden, wenn sie zu bemerken anfangen, dass all ihr Schwatzen doch nicht im Stände sei, ihrer angemassten Vormundtschaft 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 gescholten, bramaschirt und geschimpft! 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 solcher problematischen Ritterschaft auch einige kritische Stegreiffritter sich vorfinden.

Unter all den im Irrgarten der musikalischen Kritik herumtaumelnden Cavalieren hat es nun 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 bessern Effektes wegen. Und der Ist denn auch, wie wir sogleich 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 speculativen, zu negiren, und an deren Stelle ein allgemeines Gefühlsurtheil zu berufen. Darüber nun einen Principienstreit zu beginnen, wäre thöricht, einmal, weil zu dialektischen Schulklopffechtereien hier weder der Ort noch die Zeit Ist, und sodann, weil am Ende doch Niemand es sich nehmen lässt, die Quelle seiner Erkenntniß da zu suchen, wo er sie zunächst zu finden glaubt. So denn der Herr Doctor Krüger die seinige in seinem „eigenen warmen Herzen“. „Urtheilen“, sagt er, nachdem er die Kritik als unnützes Möbel in die Polsterkammer geworfen, „urtheilen wird darum der Mensch nie lassen; das muss er und das ist vernünftig, aber er wird seinen Hochmuth fahren lassen, sobald er des Hochmuths Schwäche begreift.“ Und wer aus dem Hochmuth sich niedersetzen in die Demuth, der Mutter aller wahrhaftigen Erkenntniß, dem wird auch einmal in günstiger Stunde das eigne warme Herz, das oft geschmähet, verlassen, vernachlässigt und verspottete, im Preise steigen, und er wird dieses befragen, das unbekümmert um alle gangbare Schimpfwörter, als: Subjectiv, Kindisch, „Dunkel, Ungewiss, doch immer den Pfad findet im dunklen Drange, und am Ende doch siegt, weil es Anfang und Ausgang Ist aller menschlichen Dinge.“

Das klänge nun freilich, ungeachtet des an der Kritik so eben verübten Todtschlages, noch immer ganz versöhnlich, weil vernünftig und rund, und dennoch,

Wir' der Gedanke nicht verflucht geseuht,

Wir' man versucht, ihn herzlich dumm zu nennen!

denn die Sache hat ein Häkchen, welches sich in

der Folge zu einem recht unverschämten Haken ausbildet.

Um kurz zu sein, die Proclamation einer allgemeinen Urtheilssfreiheit, die Berufung auf das subjective Gefühl jedes Einzelnen würde sich in *thesi* so übel gar nicht ausnehmen, wenn es nur dem Hrn. Doctor überhaupt Ernst damit wäre. Leider aber stellt der ganze obige an und für sich recht hübsche 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 doch mindestens dabei, aus Achtung für die edle, warme, unparteiische, so eben ausgesprochene Gesinnung ein Auge zudrücken. Denn nach der Art so mancher unserer modernen Freiheitshelden, deren lediglich das bekannte *ôte 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 lockende Eingang zu verheissen schien, ein allgemeines Gefühlsurtheil, — i, Gott bewahre! — sondern sein, mit dem Doctorhut und Schuircrectormantel bekleidetes „eignes warmes Herz“ auf den erledigten Sessel zu bringen, um ohne Gnade und Barmherzigkeit alles was sich muckst dictatorisch über die Klinge springen zu lassen.

Von nun an Ist ohne Weiteres Meyerbeer's Musik ein „leeres kaltes Declamationsgefütter“, ohne Saft und Kraft; lediglich den „Scribischen Texten“ verdankt sie ihre enormen Erfolge; „ohne Melodie Ist sie und ohne Schönheit: durch und durch nichts-würdig.“

Wahr Ist es, den Vorwurf „dampfnebliger 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 was dem ähnlich, Ist er überall kein Freund, da er dem Ausspruch „seines eignen warmen Herzens“ als apoktisches *αὐτὸς ἕνα* bescheidener 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 Herzensystem 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 eventuellen Gegner *praenumerando* mit Redensarten, von denen manche der besten *dame de la Halle* Ehre machen würden: spricht von Sattgefressenen, zur Judenclaque Gehörenden, kritisch Versessenen, in Speculationen verwickelten Kritikastern, dampfhebligen Beweisführern, residentialen Zieraffen, Blason's^{*)}, Belobrührerern der fauatischen Rhyprographie, und wie die burschikosen und nicht burschikosen, von oder unter der Schulbank hergeholt, auch wohl „in erzürnendem Hasse“ selbstfabricirten Epitheta und „gangbaren“ oder nicht gangbaren Schimpfereien weiter heissen mögen. Aber mit blossen Behauptungen und warmen Herzensergüssen lässt sich nicht einmal ein Quartaner mehr beikommen. Höchstens mag die gekennhafte Gespreiztheit solcher, vielleicht noch mit einem Sammelsurium unverdauer und unverdaulicher Kant-Fichte-Schelling-Hegelschen Bruchstücke verbrämter Etalirungen in einem ostfriesischen *thé spirituel* am Platze sein. Die wohlfeilen Witzereien über den „falschen“ Propheten, über Meyerbeers Vornamen und dessen Stellung dürften nur in noch niedrigeren Regionen ihr Publikum finden.

(Schluss folgt.)

Auch eine Jubelfeier.

Vor fünfzig Jahren erschien zu Wien eine Par-titur; ihre Aufschrift lautete: 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.^{oo)} — Seitdem ging das Werk

„in alle Welt —
jedem Ohre klingend
kciner Zunge fremd“.

Verdient „Vater Haydn“ nicht auch eine Erinnerungsfeier?

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Jenny Lind in New-York. Das *Journal des Débats* hat sich die Mühe gegeben, die Berichte der amerikanischen Blätter über die „Nachtigall“^{oo)} zusammen zu stellen, und wir glauben unsern Lesern in Betracht der charakteristischen Curiositäten, die sie enthalten, einen Anreuz daraus nicht vorzuenthalten zu dürfen. Es ist keine leichte Arbeit, den Triumphzug der Nachtigall zu schildern: die amerikanischen Zeitungen haben deshalb das System

^{oo)} Ist wahrscheinlich Emdener französisch. Im französischen heisst die *blason* das Wappen oder die Wappenkunde, was doch nicht gut ein Krügersches Schellwort sein kann.

^{oo)} Die erste Anführung hatte am 19. März 1799 zu Wien stattgefunden.

der Theilung der Arbeit angenommen und den Triumph in Tage oder Gesänge einer Lindsie eingetheilt.

Der Prolog ist schon bekannt, die Erwartung, die Anankt, die Landzug, Der Empfang, die Vorstellung von fünfthend Damen, die Beschreibung des Mobiliars, das für 30,000 Frcd. im Hotel Irving angeschafft worden, die Einrichtung des Concertsals in *Castle Garden*, welcher 8000 Personen faast, die Sendung von Blumensträssern u. s. w. u. s. w. füllten drei Gesänge oder drei Tage. Am Ende derselben ist die Nachtigall schon so erdrückt vom Eulnisssens der New-Yorker, dass sie sich nach einer ruhigeren Wohnung sehnt: wahrscheinlich wird das Hotel York, Nebenbahler von Irving, der bevorzugte Käfig werden.

Der vierte Tag schildert die Aufregung der Stadt und das Zustromen der Fremden auf allen Eisenbahnen und Dampfschiffen.

Der fünfte bringt uns die Beschreibung der Nachtigall. Jenny ist keine klassische Schönheit, sie hat die Züge einer Deutschen und einer Schottin. Ein Preis von 1000 Frc. wird auf das beste Gedicht zu ihrer Ehre gesetzt; es melden sich 750 Concurrenten. Herr Barum, der Lind-Unternehmer, bietet ihr, ausser den kontraktmässigen 1000 Dollars für jeden der 150 Concertabende noch die Hälfte seines Gewinns, wenn sie nicht nur in Amerika, sondern auch in London während der grossen Anstielung von 1851 zingen wolle. Jenny will ein Pferd kaufen; es gefällt ihr nicht, sie wünscht „*un sensible old horse*“.

Am sechsten Tage öffentliche Versteigerung der Eintrittskarten. In England und Amerika nehmen Speculanten gewöhnlich die Billets vormus und verkaufen sie dann wieder; Hr. Barum findet es erspriesslicher, sie selbst an den Meistbietenden zu versteigern. Der ursprüngliche Preis für eine Karte war drei Dollars (4 Thlr. 10 Sgr.). Der Ansufrer steigt auf die Bühne und erklärt, dass der Ankauf des ersten Billets das Recht gebe, sich den besten Platz nach eigenem Ermissen zu wählen. Erstgebot 25 Dollars — die *Commissionaire* des Irving- und York-Hotels treiben sich in die Höhe; vergebens: der Bürger Genin, ein Hutmacher, erobert das erste Billet für 225 Dollars! Die Versammlung bringt ihm ein dreifaches Hurrah. Das zweite läuft auf 25, die übrigen auf 15, 12, 10 Dollars: am die 4 Plätze in der Loge der Nachtigall entspinnt sich ein harter Kampf, Hotel York siegt mittelst 140 Dollars. Am ersten Tag wurden 1400 Billets für 9119 Doll. verkauft. Die Zeitungen geben die namentliche Liste der Anstielgerer, die Nummer des Platzes 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 erlauchten Hutmacher — die Euen beklagen seine Thorheit, Andere bieten ihm 50 Dollars Nntzen: allein er erklärt, sein Billet sei ihm nicht für 500 Doll. feil — er kennt seine Leute, am Gesang ist ihm wenig gelegen, aber seine Hütte werden *furor* machen, der Name Genin von nun an mit dem Namen Jenny Lind verknüpft, wird aller Welt den Kopf verdrehen. — Am neunten Tage Ende der Versteigerung der Billets, in Loosen von 20, 50, zuletzt 193 Karten. Ein Speculant hat 1800 gekauft; 2000 Doll. Nntzen schlägt er ans.

Erste Probo — *Casta diva* — das Orchester vergisst, dass Jenny ein Irisches Wesen ist. Sie lässt einen Hundchuh fallen, ein Herr stürzt sich darauf, sie überlässt ihm huldvoll den Besitz. Der Glückliche lässt sich einen Schilling für jeden Kuss auf das äussere, und zwei für den Kuss auf das innere Leder bezahlen: der Zudrang zum Hundschuhkuss ist ungeheuer.

^{oo)} Eiferheld, 30. Sept. Auf die Anforderung der Präsidenten des Comités für Schleswig-Holstein, Herrn Dr. Pagen-

stecher sr. hier, veranstalteten die beiden Gesang-Vereine von Eberfeld und Barmen ein grosses Vokal- und Instrumental-Concert in den Räumen des Herrn Küpper auf dem Johannisberge hier. — Ausgeführt wurden im ersten Theile der 114 Psalm von Mendelssohn, die Ouvertüre zu Olympia von Spontini, der erste Theil des Samson von Haendel; im zweiten Theile die Ouvertüre 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 herausstellte, über welch' bedeutende musikalische Kräfte die beiden Orte zu verfügen haben, wie auch der Zweck des Concerts durch eine Brutto-Einnahme von 750 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 erlaube, und das Lokal als ein für musikalische Zwecke wenig geeignetes sich erwies. — Auch sprach sich die Ueberzeugung des Mangels eines Locals für gemeinschaftliche Aufführungen so allgemein aus, dass Herr Küpper erklärte, einen neuen, grossen Concertsaal für diesen Zweck bauen zu wollen. — Ungesucht dieser Uebelstände war die Wirkung der ausgewählten Musikstücke durch ungefähr 300 Mitwirkende eine solche, dass eine vollständige Wiederholung gewünscht wurde, welche auch nach wenigen Tagen stattfand. —

Zum Schluss müssen wir der allgemeinen Anerkennung des ausgezeichneten Direktions-Talentes des Herrn Schornstein jr. gedanken und können der Wästadt Barmen zum Besitz eines solchen Dirigenten nur Glück wünschen. —

Köln, 6. Octbr. Gestern Abend, spielte in der musikalischen Gesellschaft Herr Sulet, Violinist aus Paris, zwei Solos mit ansehnlicher Fertigkeit und künstlerischem Vortrage. Er reist nach Petersburg, wo er für den Winter engagirt ist.

R. Wagners „Lohengrin.“ Die neue Zeitschrift f. Musik enthält in ihren Nr. 24 und 25 einen beachtenswerthen Aufsatz über den Inhalt des Gedichts und über die Musik der Oper. Er heisst darin unter andern: „Die Wagnersche Oper ist das vollkommenste Gegenstück der heutigen modernen Oper. Man muss freilich den Schulstach vollständig von sich abgeschüttelt und den formellen Krimskrams der Zeit entweder nie gekannt haben oder absichtlich ignoriren, um den Standpunkt von höchster Ursprünglichkeit auffinden zu können, von dem aus die Oper Wagners betrachtet — oder vielmehr genossen — sein will. — Sie entbehrt keineswegs der musikalischen Formen, aber sie geht nicht darauf aus, diese Formen (Arien, Duette, Chöre) um ihrer selbstwillen zur Anwendung zu bringen, sondern macht die Art der Anwendung der Musik von höhern Rücksichten abhängig. Sie ist die harmonischeste Vereinigung von 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 Benutzung Strauss'scher Motive für Pianoforte. Op. 69 15

Haslinger, C. Musikalisches Festgeschenk für junge Pianisten 6 charakteristische Tonstücke. Op 70 25
Strauss, O., Soldaten-Lieder. Walzer für d. Pianoforte. Op. 242 15

Bei **A. Sorge** in **Osternode** ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Bedeutend herabgesetztzer 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 heisst es in einer Beurtheilung:

„Vorliegendes Werk verdient schon deshalb allen tüchtigen Klavier-Lehrern empfohlen zu werden, weil es das Erste dieser Art ist, wovon man mit Recht sagen kann, es ist wissenschaftlich methodisch abgefasst.“

Bei **M. Schloss** erschienen:

Portrait

des fürstl. Sondershäuser Kammerängers

ERNST KOCH

gez. von M. Hohnack. Clines. Papier.

Preis 15 Sgr.

Pendant zur Fahnenwacht.

DER TROUBADOUR

Lied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung

componirt von

Adolf Schösser.

Ausgabe für Sopran oder Tenor. 7½ Sgr.
 — 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.

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 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.

VII.

(Siehe Nr. 2, 3, 5, 8, 12, 13.)

Der fünfte Akt kann nach der bisherigen Entwicklung 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, sie noch einen ganzen Akt hindurch bis zum Schlusse zu fesseln. Das Geschichtliche wird deshalb nur in dem kurzen Auftritt, der die Eröffnungsscene des fünften Akts bildet, berührt und alles Uebrige drängt auf die Lösung des Geschicks der Personen, der Conflict 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 Choralthema *Ad nos* etc. aus dem I. Akte angekündigt: sie berathen über die drohende Gefahr, da der Kaiser mit grosser Heeresmacht vor den Thoren steht. Zacharias eröffnet den beiden Ge-

nossen, dass ihnen freier Abzug mit ihrem Raub bewilligt werde, wenn sie den Propheten ausliefern. Nach einer kurzen Pause sprechen sie mit frommer Miene: „Des Herrn Wille möge geschehen!“

Fides wird von Soldaten schweigend in das Gewölbe herabgeführt. Die Gefühle der Angst um den Sohn, dessen Leben sie durch Bertha bedroht weiss, und des Zorns über den Verleugner der eignen Mutter streiten in ihrer Brust: aber die Liebe siegt, sie verzehlt und ist bereit ihr Leben für den Sohn dahinzugeben. Die Cavatine, in welcher sie diese Entsagung ausspricht (*Des dur 3/4*) ist einfach und voll Gefühl: sie verlangt klangvolle tiefe Brusttöne bis *as*, denn jede Abänderung, welche an andern Stellen der Partie der Fides eher erträglich ist, würde hier den ganzen Character der Melodie vernichten. — Trompeten- und Hörnerklänge bezeichnen den Eintritt eines Hauptmanns, welcher die Erscheinung des Propheten verkündet. Die Gemüthsbewegung der Mutter bricht in den begeistertsten Anruf 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 Anruf eine Bravourarie (*As dur 3/8 All. moderato*) gemacht, welche das Flitterwerk der neumodischsten Motive mit dem altitalienischen Zopf der Coloratur verbunden zur Schau stellt. Wir vermögen beim besten Willen keine Spur von Melodie daran zu entdecken. Als ein Clarinettsolo oder eine Violinvarietät mit springendem Bogen zum Amusement eines Salons mag das Musikstück dienlich sein; als Gesang, der das Wort vergeistigt, der die Seele in Tönen dahinhauchen 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 der Reihenfolge der Scenen nöthig haben. Die unsrigen sind darin ängstlicher, führen aber eben dadurch oft eine Menge von Verwandlungen herbei, die sehr störend sind. Die Frage: „Wie kommen die Drei in den Keller?“ wird in Paris keinem Menschen einfallen. Uebri-gens 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 der Componist sich gestellt hat, ein Verath, den er an sich selbst begangen. Offenbar haben die ersten Wörter des französischen Textes ihn zu dem Hauptmotiv verleitet:

Comme un é- clair, pré- ci- pi-té dans son
A- me, frappe mon fils, o vé- ri-té, do ta
sam- me!

Für das zweite Motiv:

Sainte pha- lan- ge, rends lui son
Hel- li- go Schan- ren, wollt ihn be-
an- gel es- prit di- vin! etc.
wah- ren, o steig her- ab u. s. w.

so wie für die Schlusscoloraturen in den Triolen des $\frac{3}{4}$ Takts lässt sich gar keine Entschuldigung finden.

Glücklicher Weise kehrt der Componist in der folgenden Nummer zur ernstern Richtung der dramatischen Musik zurück. Johann tritt ein und sinkt auf das Gebot der Mutter, die seine Umarmung zurück weist, zu ihren Füßen; seine Erscheinung erschüttert ihr Gemüth von neuem; in den leidenschaftlichsten Tönen und Rhythmen wirft sie ihm seine blutige Tyrannel vor — ein grossartiges Duett in *As mol*. Endlich tritt eine Pause der Erschöpfung ein: Fides kehrt zur Milde zurück und fordert ihn auf, reuig der Stimme Gottes zu folgen, die ihn durch die Worte der Mutter rufe. Das Andante in *E dur* $\frac{3}{4}$ Takt hat schöne Stellen, auch ist die Begleitungsfüßer der Violoncells und Fagotte von eigentümlicher Wirkung; allein das zu lange fortgesetzte Anstossen des *h* in der ersten Trompete, *pianissimo* als ein Achtel auf jeden Taktheil, wird zuletzt doch 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* $\frac{3}{4}$) erinnert wiederum zu sehr in Melodie, Rhythmus und Form an das von Donizetti und Bellini Verbräuchte.

Während Fides und Johann sich umschlungen halten, öffnet sich die eiserne Thür, welche rechts ins Freie führt, und Bertha tritt mit einer Fackel herein. Fides eilt erschrocken 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 Masse 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 entgegen- gesetzten Seite zwar schweigend das Entsetzliche hört, aber durch Geberde und Bewegung verräth, dass er nur zu gut die Geliebte verstanden hat. Auf dies Wort erblickt Bertha den Johann und raft mit Entzücken: „Du bist's, du bist wieder mein!“ Die einsamen Bass- und Bratschentriolen auf *d*, welche hierauf einfallen, und Fides Mahnung: „Sprich leise!“ machen einen schaurigen Gegensatz gegen jenen freudig leidenschaftlichen Aufschrei; wir ahnen in diesen vier Piano-Takten das Herausstreiten des Schicksals. Aber Bertha schweigt in der glücklichen Täuschung: „wie habe ich Dich beweint, da ich dich gefallen wähnte durch den blutgerigen Propheten, der der Hölle geweiht ist!“ Johann fleht seine Mutter an, ihn nicht zu verrathen; Fides wendet sich an Bertha:

„Jetzt mußt Du Milde äben
Mein Sohn ist wieder mein!
Nichts kann ich mehr, als lieben“ —

und diese Verse sind sehr schön musikalisch declamirt. In dem Gedanken: „Hinweg von hier!“ schliesst sich der Auftritt ab. Dieser Gedanke wird zu einem Terzett (*Allegretto pastorale C dur* $\frac{3}{4}$) ausgesponnen. Dies ist ein rein lyrisches Stück, welches zwar liebliche Weisen, jedoch ohne hervorsteckende Neuheit der Erfindung, darbietet; allein für die grossartigen Umriss der zur Katastrophe drängenden Handlung ist es zu zierlich ausgemalt und zwischen leidenschaftlich schroffen 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 Hauptmanns mit Kriegern unterbricht den Traum eines Augenblicks von Glück. Sein Wort: „Verrath! der Feind drang in die Stadt — an deinem Krönungsfeste wollen sie dich opfern; zerschmettre sie, Prophet!“ — reisst Bertha aus ihrer Täuschung: der fanatische Hass bricht wie eine Lava hervor und wälzt sich erdrückend auf jeden letzten Keim der Liebe: halb wahn-sinnig 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 fliehe nicht, ich weihe mich dem Tode, aus Bertha spricht Gott zu mir“ — und während er in Verzweiflung sich abwendet, zieht Bertha einen Dolch und durchstösst ihre Brust. Der Conflict zwischen Liebe und Abscheu konnte nicht anders gelöst werden.

Von dem Aufschrei Bertha's: „Prophet Du?“ an bis zu diesem Moment erreicht die Musik in dem Terzett aus *Cis mol* (*Allegro alla breve con moto*) wiederum die Höhe des dramatischen Charakters: eine furchtbare, alle Schranken durchbrechende Leidenschaft rast in den Melodien. Dass Bertha in dem Augenblick, in welchem sie sich ersticht,

Je l'aimais, toi que je maudis,

Je t'aime encor peut-être — et m'en punis!“

bei der letzten Silbe („straf ich mich“) 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 beachte die obige Audeutung, dass er sich abwende: ohne dieses Spiel ist die Unwahrscheinlichkeit, dass der kräftige Mann dem schwachen Weibe nicht in den Arm falle und die That hindere, 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 Höhle mit Brennstoffen verschliesst und auf die Fackel, welche an demselben Pfeiler des Gewölbes noch 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 ansteigen. Rechts und links im Hintergrunde sieht man grosse eiserne Gitterthore, welche nach Aussen führen. Ein kurzer Chor in *D dur*, in wel-

chem das Orchester die Charakteristik übernimmt, feiert den Propheten. Der Chor schweigt, so wie dieser die Stufen herab steigt und mit zwei getreuen Kriegesgefährten in den Vordergrund tritt. „Sobald die Verräther hier eingedrungen“, befiehlt er ihnen, „so schliesst jene Eisenthore über diesem Vulcan; dann eilt, euch zu retten!“ — Zu diesen, als Recitativ im Takte auf die Note *d* declamirten Worten gibt die Führung der Harmonie in düstern Accorden der Bass-Instrumente eine der Situation entsprechende Farbe. Die beiden Hauptleute verlassen den Saal: Johann ergreift einen goldenen Becher und singt ein Trinklied, dessen Text schon in den Versen:

„Compagnons du prophete,

La récompense vous attend!“

die grässliche Zweideutigkeit dieses „Lohns“ ausspricht. Vollständig stellt 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 rasenden Uebermuth der Melodie. Die Aufgabe für den Sänger ist eine schwierige: durch die sprühenden Funken wilder Freude muss das innere Bewusstsein der im nächsten Moment hereinbrechenden Nacht des Todes dringen, der schwärmerlich begeisterte Gedanke an eine Vernichtung, welche der Prophet als ein Strafgericht Gottes über sich und über all die Frevler durch die eigne freiwillige Todesweihung heraufbeschwört. Der kundige wird an drei bis vier Stellen (z. B. in dem Herabsteigen der Melodie von der Haupttonart *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 süssen Taumel sinke!“) treffliche musikalische Zeichnungen der Gemüthsstimmung entdecken, welche er durch seinen Vortrag verathen muss.

Bei der Wiederholung der ersten Takte des Liedes dringen Oberthal und die heuchlerischen Hauptlinge der Wiedertäufer plötzlich mit Soldaten herein: man hört das Klirren der hinter ihnen ins Schloss geworfenen Gitterthore, „für 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 todesbleichen Schaa ren: „meine Mutter!“ ruft Johann und versinkt umschlungen von ihr unter den Trümmern des einstürzenden Palastes.

Ueber musikalische Zeitfragen mit besonderer Berücksichtigung der badischen Männergesangs-Vereine.

Unter den mannfachen und wesentlichsten Erscheinungen auf dem weiten Gebiete der musikalischen Kunst nehmen seit einer längeren Reihe von Jahren und ganz besonders in neuester 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 schenken. Der Wunsch, eine solche, die Sache der Musikvereine fördernde Besprechung aller dabin gehörigen Angelegenheiten — im Sinne der Tendenz dieser Zeitschrift — anzuregen, veranlasst auch uns 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 Männergesangsvereine, deren jüngste Geschichte von allgemein belehrendem Interesse ist. Wir glauben ohnedem aus dem Einzelnen am besten erkennen zu lernen, was dem Ganzen frommt.

Die einseitige Beherrschung des bei weitem grössten Theiles unserer musikalischen Gesamthätigkeit der letzten Dezzennien durch das Virtuosenenthum — wer wollte sie leugnen — hat mit Paganini und Liszt ihren Höhepunkt; mit den Vertretern des modernen ganz und gar eurtarteten Salongeschmacks aber ihr Ende erreicht. Nicht mehr gilt der Concertsaal des reisenden Virtuosen als Parnass aller Kunstinteressen; nicht länger mehr vermag das Virtuosenenthum alles was ihm auf der offenen See des musikalischen Lebens begegnet — sei es Kirche, Oper oder Haus — mit seinen tausendfältigen Polypernamen zu umschlingen und zu erdrücken; nur schwankende Fahrzeuge noch wird es gefahren. Das Virtuosenenthum hat seine Mission erfüllt, seine Mission, die es in naturgemässer Weise als Uebergangs- und Durchgangsperiode seiner allgemeinen Kunstentwicklung zu erfüllen hatte. —

In einer Zeit, in welcher die Kunst — mit wenig Ausnahmen — noch allein von den Musikern von 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 ein-

schlug, welche ihn vor allem zu einer Erweiterung und möglichen Vollendung seiner technischen Fertigkeiten führen musste. Nicht zu verwundern war es, dass in seinen Bestrebungen eine stete 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 genährte, ganz natürliche Ehrgeiz war spornend und der materielle Vortheil, der nebenbei errungen wurde, verlockend genug, um die grössere Mehrzahl der ausübenden Künstler — deren äussere Lebensverhältnisse ohne dies in jener Zeit mit seltenen Ausnahmen gedrückt waren — dieser Richtung zuzuführen.

Das Virtuosenenthum — unter diesem Namen begreifen wir jene herrschende Richtung der repräsentativen Kunstthätigkeit — erscheint hiermit 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 Concertinstitut nur in wenigen grossen Städten vorhanden, die Kirchenmusik ohne alle weitere Verbreitung. Die kunstgeschichtliche Bedeutung, die das Virtuosenenthum 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 jenes Stadium subjektiver Kunstschaungsweise hinausgegangt. Dies wurde nach und nach in dem Grade möglich, als eine allgemeinere musikalische Bildung im Volke Platz griff. Hierzu hat aber gerade das Virtuosenenthum im steigenden Verfolge seines Wirkens den ersten und mächtigsten Anstoss gegeben. Es erweckte zunächst allgemeineres Interesse an der Kunst; es 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 versuchen, sie auch selbst auszuüben — 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 Productionen der reisenden Virtuosen Gelegenheit hatte, überhaupt Musik zu hören.

Nun aber war dieser Einfluss des Virtuosenenthums nur ein rein äusserlicher: für die weitere Ausbildung des angeregten musikalischen Sinnes konnte nichts durch dasselbe gewonnen werden. Seiner

Natur nach war es Form, der geistige Inhalt fehlte; als Mittel zum Zweck erfüllte es getreulich seine Pflicht, aber selbst Zweck zu werden, war ihm nicht verliehen. Das einmal erwachte und sich immer weiter ausdehnende Kunstleben führte anfangs zwar unbewusst, später aber mit vollem Bewusstsein die Richtung der allgemeinen Kunstthätigkeit auf andere und breitere Bahnen als die bis dahin vom Virtuosenenthum 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 demnach nicht in äusseren, materiellen oder politischen Verhältnissen, noch in dem so oft und von den Herren Virtuosen so gerne geglaubten Mangel an Kunstsinne: 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 Selts 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 Virtuosenenthum) 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 Erkenntniss konnte es nicht fehlen, dass er in seinen allgemeinen Bestrebungen eine Richtung einschlug, deren Verfolg ihn dem Virtuosenenthum geradezu feindlich gegenüber stellte; dagegen aber ihm die Mittel und Wege finden Hess, 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 allgemeineren und gebildeteren Kunstthätigkeit des Volkes; sie erstanden aus dem sich zur Nothwendigkeit steigenden Drange nach lebendiger Gestaltung eines wirklichen und allgemeinen Kunstlebens und erlangen hierdurch eine kunstgeschicht-

liche Bedeutung, die weiter reicht als jene des Virtuosenenthums. Die Musikvereine wirken nicht allein anregend — wie es das Virtuosenenthum 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 er 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 Abschluss 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 nur des äusseren Anstosses bedarfe, 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. —

Ohne auf die einzelnen historischen Momente der Entwicklung der Männergesangsvereine 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 daher nicht immer 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 manchmal zum Hebel gedient hat. Und besonders einen Theil der badischen Männergesangsvereine scheint mit Recht der Vorwurf zu treffen, dass ihnen politische Interessen eingeschwärzt wurden, die einer gedeihlichen musikalischen Entwicklung geradezu zerstörend entgegen treten mussten.

Betrachteten wir schon die rasche Verbreitung, die Badens Gesangsvereine 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 Gesangsverein gehabt hätte; Thatsache, dass Baden — ein Land in etliche und 70 Bezirksämter eingetheilt — zu seinem letzten grossen Gesangsfest in Lahr im Sommer 1847 weit über 800 Sänger aus 72 Vereinen sendete, wobei noch nicht alle vertreten waren. Jene musikalische Thätigkeit im Allgemeinen anlangend, haben wir wohl in den letzten Jahren vor dem Ausbruch der Revolution die kleineren Sängerkreise in Dörfern und Landstädtchen sich bis zur Unzahl häufen sehen — der Manifestationen der sogenannten Turngesangsvereine gar nicht zu gedenken. —

Und wie sollen wir es uns denn nun erklären, dass mit und nach der letzten politischen Katastrophe Badens die Mehrzahl jener kleineren Vereine wie Spreu vor dem Winde zerstoßen; dass ihre Reconstitution nun nach Jahresfrist noch immer nicht vollständig erfolgt, ja vielleicht von vielen noch lange erwartet werden wird? — Es rührt unserer innigsten Ueberzeugung nach daher, dass in einer falschen Voraussetzung und einem gänzlichen Verkennen der wahren Bedeutung der Gesangsvereine die sociale Stellung derselben

missbraucht und die musikalische Thätigkeit in 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 anreihete, ja manchmal sogar sie veranlasste; wie so viele dieser Vereine oft mehr Heerd politischer als musikalischer Bestrebungen zu sein schienen; wie sogar solche Vereine, die schon Dezennien eines gedeihlichen, rein musikalischen Interesses zugewandten 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 nie 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 sonstige 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 aus dem Munde wackerer Sänger zu erheben und zu entflammen! Allein nichts desto weniger bleibt es ein arger Missgriff, in der Richtung der musikalischen Thätigkeit eines Vereines solche und ähnliche Motive in prädominirender Weise hervortreten zu lassen; bleibt es eine durchaus unnatürliche Machination, 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 Gesangsvereine sehr bald diese Erfahrung gemacht haben. —

(Schluss folgt.)

Hamburger Briefe.

(Schluss.)

Uebrigens scheint der Herr Doctor Krüger der überzeugenden Kraft seines mit so grossem Geräusche verkündeten Herzensevangeliums selbst doch nicht so ganz sicher zu sein, um nicht mindestens, instinctartig gleichsam, sich ein paar kleue objective Hintertüren 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 nun ein-

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 Endener Doctors nun einmal nicht besitzen, nicht einzusehen. Bleibe Herr Doctor Krüger herzlich 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; uns dagegen, die wir in seinen Augen ja obendrein zu den „Sattgefressenen“ gehören, störe er nicht in dem Genuße dessen, was die Zeit in ihrer fortschreitenden Entwicklung uns noch zu bieten im Stande ist. Lasse er uns doch, 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 angelegentlich gepriesenen Demuth, mit der vorlauten Auffringlichkeit des seinigen.

Die zweite objective Hinterthür des Herrn Doctors besteht in der Aufstellung, dass in Meyerbeer's Opern keine gemeinfaßliche Melodien zu finden seien.*) Einmal ist das unwahr, so unwahr, das Jedweden der nur Meyerbeer's Werke einigermaßen kennt, das Gegenheil bewusst ist. Und sodann fragt es sich noch immer, ob über dies angelegliche Characteristicum einer guten Oper all und jede mit dem Hr. Doctor derselben Meinung sein möchten. „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 Melodien, die häufig von Süden bis Norden, von allen „Menschenklassen bis zu Knechten und Mägden herunter, gesungen werden, die schönsten und besten „Melodien sein. Ich würde den Satz umkehren und „sagen: Diejenige Melodie, die von Jedermann „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 gründlichsten und geschtesten Musikkenner***) und wir tragen kein Bedenken ihr ohne Weiteres ein größeres Gewicht beizulegen, als dem excentrischen Vorschlage des Herrn Doctor's, man solle, um einmal ein ächtes Urtheil zu erhalten, vier-

zehn Tage lang ein großes Volksfest veranstalten, allen Menschen ohne Entreegeld zugänglich, und unentgeltlich ein Dutzend verschiedener Opern aufzuführen, und aus den Aufführungsprotocollen alsdann entnehmen: 1., bei welchen Opern stille Aufmerksamkeit von Anfang bis zu Ende geherrscht habe, 2., bei welchen Opern nicht die ganze Zuhörerschaft bis zu Ende geblieben, und 3., von welcher Oper die Leute mit heiteren (!) Gesichtern wiederkehrten und Reminiscenzen piffen!! Das würde, meint der Herr Doctor, einmal ein ächtes Volksurtheil abgeben; wir aber sind der Meinung, dass der süsse 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 nach 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, Bilduerel, Dichtkunst u. s. w. zu erlangen, selbige gratis auf offenem Markte auszustellen oder vortragen und die Stimmen alldieselbst 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 Ihres „eigenen warmen Herzens“ sich stützend, „das heilige Feuer der Tonschöpfung“ bei den Marktorglern und das Ideal der Musik in den Gassenbauern zu finden geneigt sein dürften.

Indess solche Känze muss es auch geben. Der Kitzel ihrer Eitelkeit treibt sie, sich wichtig zu machen, das Gefühl der eignen Impatenz 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 auch durch klare unwiderlegbare Thatsachen wiederholt *ad absurdum* geführt, darans macht er sich nichts; für ihn, der an alles Existente nun einmal die Schablone seines eignen schulmeisterden Ich's zu legen, und darnach die Berechtigung dessen Vorhandenseins zu ermesnen gewohnt und gewillt ist, hat die in den mauchfasten Formen und Gestaltungen sich kundgebende Fortbildung des Lebens keinen Werth, und während ihn sogar all und jede Speculation darüber bitterlich verdrisst, merkt er es nicht einmal, dass selb's eigenes Thun und Streben nichts weiter als dürres Speculiren sei, mithin er selbst so

„ein Thlor auf oder Heide!“

Hamburg, Ende September. *Swentepol.*

*) Sind etwa Melodien aus Fidelio, aus der Iphigenia, Medea, Lodoiska, Titus, u. s. w. ins Volk gedrungen, und wird deshalb Herr Dr. Krüger vielleicht auch diese Opern für „nichswürdige“ erklären?

**) Forkels.

An den Herrn Redacteur der rheinischen Musikzeitung.

Die hiesige „musikalische Gesellschaft“ ist sich zwar bewusst die Tonkunst zu lieben und nach Kräften deren Gedeihen zu fördern, aber sie möchte nicht gerne um Dinge gelobt sein, die sie sich zu zuschreiben nicht 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 Schöne und Gute entfließt — Gesellschaftsconcerte, Gürzenichaufführungen, rheinische Musikschule, alles soll dort seinen Ursprung genommen haben. Freilich sind es zum grossen Theil Mitglieder der Gesellschaft, welche sich als provisorisch und definitive Comité's, Anordner, Leiter, Sprechende, Schreibende und Zahlende bei den genannten Institutionen betheiligen — aber es waren weder ausschliesslich Mitglieder dieser Gesellschaft, noch haben sie als solche dabei gewirkt und geschaffen. Gerade dass Männer aus den verschiedensten musikalischen und unmusikalischen Kreisen das lebendigste Interesse jenen Unternehmungen zugewendet, hat sie wesentlich zu deren Gelingen beigetragen, wie dies auch das schönste Zeugniß abgibt für das einträchtige 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 zu einige Tage hierher gekommen, wird uns aber sehr bald wieder verlassen, um direct nach Berlin zu reisen.

Stuttgart. Bei der Anwesenheit der Abgeordneten zum evangelischen Kirchencongress hieselbst wurde Händels Messias drei Mal aufgeführt, unter Mitwirkung von Fräul. Bass und von Fischek.

Leipzig. Am 6. October haben die diesjährigen Gewandhausconcerte unter der Leitung des Capellmeisters Jul. Riets, der auch die hiesige Oper dirigirt, wieder begonnen. Aufgeführt wurden Cherubini's Ouvertüre zum Wasserträger und Beethovens Eroica. Fräul. Mathilde Graumann ist für die Saison engagirt: sie trug die Arie des Sextus: „Ach nur einmal noch“ aus Titus, und eine Arie aus Rossini's Italienerin in Algier vor, und bewährte sich als kunstmassig gebildete Sängerin. Herr

Otto Goldschmidt trat als Klavierspieler in Mendelssohns G-mol Concert, einem *Rondeau caprice* 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. an die Armen-Kasse und Confiscation der Partitur und Stimmen verurtheilt; dem rechtsmässigen 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 der deutschen Philologen die „Antigone“ mit Mendelssohns Musik aufgeführt worden.

Bei der Prüfung der Schüler der Musiksehule zu Leipzig am 20. Sept. wurde ein Violinsolo von J. S. Bach, *Loure et Prélude*, wozu Mendelssohn eine Klavierbegleitung gesetzt hat, von sieben Violinisten zugleich gespielt und auch die Begleitung wurde auf zwei Klavieren ausgeführt. — Als Prüfungssatz mag die Sache hingehen: sonst aber ist es gegen die Natur der Solomusik, da bei deren Vortrag gerade die individuelle Auffassung und Ausführung die Hauptsache ist.

Verlag von M. Schloss in Köln.

H. Dorn's Compositionen.

	Sgr.
Zwei Lieder für 1 Singstimme m. Pianoforte.	
Nr. 1. Liebesboten. — Nr. 2. An Sie.	12½
Nocturne romantique p. Piano. Op. 43.	20
Der alte Zecher. Lied für 1 Bassstimme m. Pianoforte. Op. 50	18
Musikalische 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. Abends.	25
Hieraus einzeln Nr. 4. Abends. Transponirt für Bariton mit Pianoforte. 5. Auflage.	10
Abends. Lied mit Gitarrebegleitung	7½
Musikalische Stammbuchblätter. 2. Heft. Vier Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 52. Nr. 1. Herr Frühling — Nr. 2. Falsche Bläue. — Nr. 3. Frage und Antwort. — Nr. 4. Gedenke mein. —	25.
Hieraus 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 Freudenforscher. — Nr. 2. Grad aus dem Wirthshaus. Nr. 3. Warnung vor den Frauen. — Nicht politisches Trinklied, oder politisches Nicht-Trinklied.	20
Cölnen Carnevals-Marsch für Pffe. Ferner: Portrait des Königl. Preuss. Hof-Capellmeisters H. Dorn. Gez. v. Osterwald.	20
Lund, Baronin. „Abends.“ Lied von H. Dorn mit Arabesken für Pianoforte. Op. 5.	15

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 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.

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, noch immer die hör- und schaulustige Menge nach dem Theater der komischen Oper zieht. Zu schauen ist übrigens nichts darin, als das vollendete Zusammenspiel, diese ächt französische Gewandtheit und Beweglichkeit auf der Bühne; die Handlung mag noch so verwickelt sein, die Personen auf noch so verdrehte Weise an Einem 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 neben- und durcheinander bewegen, als wenn der Gesang Nebensache und das Lustspiel die Hauptsache wäre. Ohne dies meisterhafte Spiel, das die Unwahrscheinlichkeit zur Thür hinauscomplimentirt, wie Don Juan seine Gläubiger, und uns eine ganz natürliche Verwicklung vorgaukelt, an deren Wahrheit oder Möglichkeit es, wenigstens so lange als wir vor der Bühne sitzen, gar keinen Zweifel in uns aufkommen lässt, ohne dieses Spiel würde die Giralda und so manche neuere komische Oper gar nicht haltbar sein.

Den Zusammenhang der Handlung in dieser Folge von pikanten, komischen, hic und da lusternen Scenen zu schildern, ist nicht möglich — eben weil eigentlich kein Zusammenhang darin ist. Die Dunkelheit

der Nacht spielt eine Hauptrolle dabei, denn „die neue Psyche“ wird vermählt ohne zu wissen mit wem. Nach einer langen und langweiligen Ouvertüre, deren Hauptmotiv aus dem Finale des zweiten Aktes, richtiger gesprochen aus einem unter dem Namen *les Folies d'Espagne* längst bekannten Liede genommen ist, erblickst Du einen Hochzeitszug. Giralda, ein spanisches Mädchen, soll nebst ihrer Aussteuer von drei hundert Ducaten an den alten Müller Gines vermählt werden. Sie liebt ihn nicht, wie Du leicht denken kannst; ihr Herz ist schon versagt, 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 Verwicklung der Intrigue und müssten ohne sie ein allerliebtestes Quintett im dritten Akt einbüßen. Giralda erzählt uns in einer Cavatine ihren „*Rêve heureux!*“ und ist so offen, dem Herrn Bräutigam kein Hehl aus der Stimmung ihres Herzens zu machen, welche dieser aber als Müller von Welt aus der Pariser Schule *cavalièrement* ignorirt: der spanische Charakter wird ja durch Castagnettes sattsam repräsentirt! Ein Tenor erscheint und beginnt: „*Rêve si doux* — —“; da hast Du das Echo von Giralda's *Rêve heureux* und bist somit als Zuschauer über den süßen Gegenstand ihres Traums nicht mehr im Traume, er steht in der Person des *Don Manoël* leibhaftig vor Dir. Glücklicher Weise findet dieser noch kurz vor der Hochzeit Gelegenheit, dem Gines in einem Duett seine Frau für 600 Ducaten auf Immer und seinen Mantel und Hut auf die Zeit der Trauungszeremonie abzukaufen. Das Musikstück ist recht artig; aber es dem berühmten Duett von Cimarosa in der heimalichen Ehe „*Se fatto in corpo avete*“ gleich zu stellen, wie es von

den Freunden des Hrn. Ad. Adam geschieht, ist eben nichts anders als sehr freundlich von ihnen.

Mittlerweile ist ein iberisches Königspaar mit grossem Gefolge im Dorfe angekommen. Es ist auf der Pilgerschaft zum h. Jacobo di Compostella begriffen, was aber nicht hindert, dass die Musik zur Intrada desselben uns die Jagdouvertüre aus dem *Jeune Henri* in Erinnerung bringt. Dergleichen Reminiscenzen verzeihen sich die hiesigen Componisten einander sehr freundschaftlich, es ist als existirte dafür eine auf Gegenseitigkeit gegründete Assecuranz-Compagnie unter ihnen. Halvey wünscht z. B. im Constitutionnel seinem Freunde Ad. Adam Glück, dass er das Hauptmotiv der Giralda-Ouvertüre aus den *Folies d'Espagne* gestohlen habe: er nennt das „eine glückliche und geistreiche Art in die Sache einzugehen und eine allerliebste Vorrede.“ Es soll mich nicht wundern, wenn ein Auderer in den Anklängen an Méhul's Jagdmusik eine köstliche Ironie auf die Wallfahrten wittert! Wahrscheinlich liegt eine solche auch in der Musik verborgen, die bei der Kniebeugung der Königin und ihres Gefolges vor dem Bilde des h. Jacobus dem Canon auf ein Haar gleicht, den wir als Kinder so oft gesungen:

Fra Martino, leva su!
Suena la campana (bis)
Bim, lam, bi.

Die Ankunft eines ganzen Hoflagers in einem Dorfe, allerdings ein Ereigniss und für die Pariser um so interessanter, als die Republik keinen andern Souverain duldet als einen Schauspieler, droht die bevorstehende Hochzeit zu stören, solltest Du meinen. Bitte sehr um Verzeihung: sie kommt uns im Gegentheil sehr gelegen; denn wie sollten wir unsere Ueberraschung beschwichtigen, dass wir mit dem Brautzuge in eine stockfinstere Kapelle einziehen, wenn nicht bei dem ganz natürlichen Mangel an Wachslichtern in einem Dorfe „alle Kerzen der Kirche zur Verfügung gestellt wären“, um in den Appartements ihrer Majestäten eine doch einigermaßen königliche Beleuchtung herzustellen? Wahrhaftig Scribe's 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 des Kanonendonners 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 grossartigen Situationen fragt Niemand nach der Wahrscheinlichkeit, das weiss man

ja. Hier aber, bei ganz gewöhnlichen bauerlichen Verhältnissen, wie da die Finsterniss und noch dazu in einer Kirche motiviren? Nun bewundere ihn! Während er unruhig auf und abgeht, dann und wann den Dunst des Champagnerschaums nippt und sich fragt: „wodurch schaffe ich das Dunkel, dass ich brauche, so recht schlagend, so recht handgreiflich?“ — steht er auf einmal vom Blitz des Genies durchzuckt still: „Spanen“ — ruft er — „Philipp der Zweite — Gefunden! Ein König schafft mir die Finsterniss.“

Gedacht! gethan! die Majestät wird bemüht, die Majestät hat den Grundsatz (nämlich in Spanien): „verschwinde, o Licht, vor der Welt und leuchte nur mir!“ und wir haben aufs alternatürlichste eine „rabenschwarze Nacht“ in der Kapelle. Nun begreift Du, dass Giralda anstatt 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 benutzen. Die Majestät hat eine sehr hübsche Frau; aber die Könige (in Spanien) sollen sich gern populär machen und glauben deshalb die Königinnen zuweilen vergessen zu müssen. Unser *Io, el Ré* erfährt, dass die Braut schön, und der Bräutigam kein Adonis sei: er schleicht sich nach der Mühle, nur von Don Japhet, einem alten Hofmann, begleitet, um sein Glück zu versuchen — Alles 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 Gines *à force de ducats* eiligst zur Königin zu schicken. Glücklicherweise hat diese geruht noch nicht zur Ruhe zu gehen und hält Betstunde: so kann denn Gines ihr berichten, 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 steht 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 vorseuchen das Dunkel im Hochzeitsgemach, aber nicht das Dunkel des hier überall waltenden Geheimnisses. Man findet Niemand, als den alten Don Japhet, der auf seinem verlorenen Posten auf dem Balcon bei der Flucht vergessen worden.

Der arme Don in tausend Aengsten weiss sich nicht anders zu retten, als dass er erklärt, er sei der Vermählte Giralda's, und folglich mit vollem Recht in 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 ange-
traut worden — nur so viel weiss sie, dass es Gines 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 hellem Tageslicht an's Examiniren; allein der König, Don Japhet und Don Manoël antworten nur durch Hm! Hm! oder Eh! Eh!, aus Furcht sich durch ihre Stimme 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 Ehehälfte ebenfalls einer gnädigen Huld würdig und deshalb die schwere Anklage einer Doppelhele nicht ohne heimliche Freude (nämlich an der strengen Gerechtigkeit) über dem Haupte des Dons schweben sieht. Dadurch wird der Knäul zur Entwicklung gedrängt, der lebenswürdige Don Manoël stellt sich als der wirklich 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 *Sommambula* 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 *Opéra 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's nicht zu sagen; das bereits erwähnte Duet, einige Romanzen, ein Duett zwischen Manoël und Giralda, das Quintett mit den wahrhaft komischen Hm! Hm!'s der drei Männer (dessen Schluss jedoch sehr trivial ist), einige Sätze in den Finales sind den besten Arbeiten des Componisten des Posillans 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 — wäre: ihr Verdienst ist höchstens ein negatives, sie ist nicht langweilig. Das ist freilich schon etwas. Dass die Oper in Deutschland Glück machen würde, glaube ich kaum: die Handlung bewegt sich in einer so ächt französischen, vom dem Duft der Leichtfertigkeit und Lüsternheit durchzoge-

nen Atmosphäre, dass Figaro's Hochzeit ein keusches Epos dagegen ist.

Mit ihr wechseln die Aufführungen von „*Le songe d'une nuit d'été*“ (ein Sommernachtstraum) ab, der mit dem Shakespeareschen 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 Räume 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 fesselt, so würde 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 Gesangsvereine Badens aus der ihnen zuständigen Bahn heraus, und mitten in den Strom der politischen Ueberstürzung hineingeworfen wurden. Ebenso gewiss scheint uns aber auch, dass nicht minder zu der Verkümmernung jener Vereine beigetragen hat der Zustand innerer Haltlosigkeit so vieler derselben, hervorgegangen aus einer forcirten 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 znlängliche 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 aller Orten schon gemacht wurden, bestätigen nur zu sehr den Grundsatz: dass in die-

*) Siehe die kurze Notiz über diese Oper in Nr. 7 S. 55 dieser Blätter.

ser Beziehung nicht streng genug auf eine genügende Befähigung zur musikalisch-activen Theilnahme gesehen werden kann. Ist es doch 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 gänzlich Verkennen des allgemeinen musikalischen Interesses des Volkes, seinen Sinn für die Kunst vor schnell auf eine Thätigkeit hinzulenken, zu welcher ihm noch die notwendige 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 solche Thätigkeit, die sich auf eine tüchtige musikalische Grundlage stützt, zumal da, wo das allgemeine Kunstinteresse — wie dies bei den unteren 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 keine Lebensdauer verliehen werden.

Wir sind weit entfernt, die Gesangsvereine zu Musikschulen machen zu wollen; in diesem Sinne würden sie nichts nützen. Der Handwerker, der Geschäftsmann, der Beamte wie der Gelehrte — alle suchen in ihrer musikalischen Beschäftigung Erholung und Genuss. Wie aber sollen die Gesangsvereine 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 Entwicklung der kleineren badischen Gesangsvereine trat nun noch der so häufige Mangel einer praktischen musikalischen Leitung, jene wenn auch oft mit dem besten Willen gepaarte, doch immerhin gänzliche Unfähigkeit so vieler Dirigenten. Jenes Ueberheben der Kräfte, jene so häufige Wahl von Gesängen, zu deren auch nur annähernd vollendeten Ausführung die Fähigkeiten und Fertigkeiten der Sänger nicht ausreichen — mit einem Wort: die Ueberstürzung in der speziell 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 umschweifenden politischen Unwesen gesteuert werden.

Wir hätten hiermit in kurzen Zügen die Verhältnisse und Zustände eines Theiles der badischen Gesangsvereine geschildert. An sie werden wir auch im Folgenden anknüpfen, wenn wir nun einige Ideen aussprechen über das, was uns zur eigentlichen Entwicklung 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 bessern musikalischen Elementarbildung des Volkes geltend. Neben den Musikvereinen, denen vorzugsweise die Vortheile einer solchen zu statten kommen werden, weisen wir insbesondere auch auf den wesentlichen Theil des Gottesdienstes, die Kirchenmusik hin. Um den Choralgesang ist es noch immer recht herzlich schlecht bestellt und die bereits seit Jahren angestrebte Reform des Kirchengesanges wird, wenigstens soweit sie die wünschenswerthe Beteiligung der Gemeinde an dem musikalischen Theile der Liturgie betrifft — nicht eher festen Fuss im Volke fassen können, als bis für dessen musikalische 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 Kunstentwicklung des Volkes eine nicht unbillige Forderung.

Liegt doch der Musikunterricht in den Schulen noch sehr im Argen. Wenn ihn nicht die specielle Liebhaberei 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 von Fach erteilt, sondern von irgend einem der Anstalt angehörigen Lehrer, der „zufällig die Flöte bläst, oder einmal in seiner Jugend einen guten Bekannten hatte, der sie geblasen.“ — Und doch ist der einzig natürliche Weg, auf dem eine musikalische Bildung des Volkes überhaupt erstrebt werden kann, der eines sachgemässen Unterrichtes

der Jugend in den Schulen. Das bishen Privatunterricht, das sich der Bemitteltere 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 gehe von Anfänge 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 keine. Die Zeit wird dann nicht ausbleiben, wo die zarte Pflanze zum mächtigen Stamme gediehen, Blüthe und Früchte trägt! —

Ein tüchtiger Unterricht setzt aber tüchtige Lehrer voraus. Ohne die Möglichkeit einer praktischen Durchführung würde die beste theoretische Organisation nichts nützen. Zu unserm grössten Vergnügen sahen wir, wie bereits anderen Ortes im wohlverstandenen Interesse einer ächten und rechten Kunstpflege Institute erstanden, 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 ja 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 Cursus 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 Miasstand, 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 Bedürfniss 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 einestheils 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 Lehrstande — 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 daher ein meist ungenügender Privatunterricht herumtummelte. Die Konsequenzen 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 Reihen wirklicher Kunstinstitute eintreten.

Möchte daher doch jeder Berufene kräftig und eifrig mit Hand an's 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, Kathinka Heinefetter, — doppelt berühmt, als Sängerin und durch die unglückselige 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 entschlossen unsere nordischen Gegenden zu beglücken, 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 was nun einmal uns immer noch für einen erheblichen Uebelstand gilt, so unerheblich dieser Mangel wahrhaft kunstkennerischen Ohren scheinen mag, — fast ohne Stimme, höchstens mit einer Stimme, die in den mittleren Lagen ihren Dienst fast ganz versagt, und in den höhern Regionen nur durch unnatürliche Anspannung bedeutend wirkt — so fanden wir die Sängerin. — Bei dieser Gelegenheit machten wir auch die Bekanntschaft zweier neugewagter Mitglieder, des Tenoristen *Lehmann*, der den *Robert*, und der Coloratursängerin *Mad. Marlowe*, die die Prinzessin gab. — Der erstere tritt an die Stelle von *Ditt*, dem in einer der letzten Nummern Ihres geschätzten Blattes namentlich für seine Darstellung des Propheten ein Lob gespendet wurde, in das 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 unhegabler 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 auch einmaligem Hören, nur ein negatives Lob, im Verhältnis zu seinem Vorgänger, und selbst dieses nur bedingungsweise zu geben. Er schien uns weniger ungebildet, etwas gewandter im Gebrauch seiner jedoch viel unbedeutenderen Stimmittel, und etwas weniger unbeholfen. Im Ganzen aber können wir auch ihn leider nur in die Kategorie der meisten deutschen Tenore stellen, die uns an Alles eher, als an die beiden Hauptfordernisse bei einem dramatischen Sänger, an den Musiker und Schauspieler erinnern.

*) Da beide geehrte Herren Correspondenten uns als bewährte Kenner bekannt sind und als Männer, welche nur das wahre Kunstinteresse vor Augen haben, so nehmen wir keinen Anstand ihre abweichenden Meinungen über einen und denselben Künstler aufzunehmen, zumal da sie in der Hauptsache einzig zu sein scheinen und nur in Bezug auf eine einzelne Leistung desselben aus einander gehen.

D. Red.

Es sind meistens nur kostümirte unangebildete Gesangsmittel, die als kostbare Rarität dem Publikum vorgeführt werden. — *Mad. Marlowe* ist eine recht geübte Coloratursängerin, über deren Leistungen wir indess nach einmaligem Hören noch kein Urtheil fällen wollen. — 13 —

Erstes Gesellschaftsconcert in Köln.

Am 22. October fand das erste Abonnementsconcert der hiesigen Concertgesellschaft statt. Es wurden im Laufe des Winters acht dergleichen gegeben werden, unter der Direction des städtischen Kapellmeisters Herrn F. Hiller. Aufgeführt wurden *Rob. Schumanns* Ouvertüre zur *Oper Genoveva*; der zweite Akt der *Oper Orpheus* von *Glück*; *Violinconcert* in Form einer Gesangscene von *L. Spohr*; *Todtengesang Heliosens* und der *Nonnen* beim *Grabe Abälards* für eine Altstimme und *Franchor* mit Orchester von *F. Hiller* (neu). Im zweiten Theil *Beethovens A-dur Sinfonie*.

Schumanns neuestes Werk für Orchester befriedigte bei der sehr sorgfältigen und feurigen Ausführung die gespanntesten Erwartungen der Kenner in hohem Grade: die treffliche Einleitung, welche mit der Tiefe der Gedanken die höchste Klarheit des Ausdrucks derselben vereinigt, ist von ergreifender Wirkung. Das *Allegro* in seiner leidenschaftlichen Aufregung und mit seinen mannichfachen Motiven halt dennoch den Charakter der Einheit fest, eine Eigenschaft, die wir nicht immer in *Schumanns* fantasiereichen Werken finden: es ist ein feuriger Guss, der unauflöslich strömt, aber in die Form, welche der Meister ihm bereitet hat, nicht über ihren Rand hinaus. — Der zweite Akt von *Glücks* *Orpheus*, die Fahrt des Sängers in die Unterwelt, wo er die *Todesgötter*, die „*Furien* und *Larven*“ durch den Zauber seiner Töne besiegt, drang mit der grossartigen Einfachheit der *Glücks*chen Musik in der That wie *Harmonie* aus einer andern Welt in unsere verwöhnten Ohren. Fräulein *Schloss* sang die *Partie* des *Orpheus*, so wie sie dergleichen klassische Musik immer singt, d. h. vortrefflich: wenn einige Zuhörer dem Vortrage mehr Leidenschaft wünschten, so müssen diese bedenken, dass dieser *Glücks*che *Orpheus* durchaus kein *Heid* ist, der dem Schrecken der Unterwelt Trotz bietet, sondern von Anfang bis zu Ende nur ein um Erbarmung flehender, selbst in den *clysäischen* Gefilden schönstüchtig nach seiner *Kuridee* schwachender *Liebhaber*. Den Ausdruck dieser *Sentimentalität* haben wir durchaus nicht vermisst — wir müssen aber gestehen, dass trotz des tief Ergreifenden des *Zwiesgesprächs* mit den *Todesgöttern* und dem wundervollen Reiz der *Melodien* der *Blasinstrumente* beim *Eintritt* des *Orpheus* in die *Gefilde* der *Seligen* wir ein gewisses Gefühl in uns nicht zum *Schweigen* bringen konnten, welches gegen die poetische Wahrheit der *Situation*, die uns die *Gluth* der *Liebe* und die *Macht* des *Sängers* durch eine *Frauenstimme* verwirklichen soll, zwar still aber doch andauernd protestirte. *Oboe* und *Flöte* waren vorzüglich.

Herr *Concertmeister F. Hartmann* erwarb sich durch die Wahl des *Musikstücks* wie durch dessen Vortrag den Dank aller Verehrer jenes achten gesangsmässigen *Violinspiels*, dessen *Geist* und *Form Spohrs* durchweg edle *Compositionen* uns darstellen.

Die neue *Composition* von *Hiller*, *Heliosens* und der *Nonnen* *Grabsang*, auf einen *lateinischen* Text, welchem eine gelungene *deutsche* Uebersetzung auf dem *Programme* gegenüberstand (eine sehr nachahmungswürdige *Einrichtung*) besprecher wir noch: — ob sie das *Publikum* ansprecht und ob überhaupt dies den ganzen *Abend* hindurch bei *irgend einem Musikstück* der *Fall* war, kann nur der *wissen*, der in die *Herzen* zu schauen vermag: denn auf lauten *Beifall* müssen die *Kunst-*

ler hier, wie es scheint, verzichten. Dass diese Sache ihre zwei Seiten hat, weiss ich Jeder: wir sind unbedingt für die Beifallsäusserungen und gegen die starre Schweisamkeit.

Die Beethoven'sche Sinfonie wurde 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 nächsten vor.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

König. 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 (eine von den vier und vierzig Messen, welche er geschrieben) wurde in der kathol. Kirche aufgeführt. Moscheles spielte die Orgel dazu. Er ist Willens, den Winter am Niederrhein und in Belgien zuzubringen. Wir freuen uns, den ehrenwerthen Veteran bei uns zu begrüssen. Das Requiem desselben für die verewigte Königin der Belgier wird von unserem Männergesangsverein aufgeführt werden.

Musikdirector Karl Kluge, bekannt durch seine Einrichtungen klassischer Instrumentalmusik für das Pianoforte zu vier Händen, ist zu Berlin gestorben.

Die Herren Felis Vater und Sohn sind von ihrer Reise in Italien über Wien, Berlin und Weimar nach Brüssel zurückgekehrt. — Ad. Henselt hat Paris wieder verlassen und begibt sich nach Petersberg zurück.

Der berühmte Bassposonist Friedrich Belcke, Mitglied der königlichen Kapelle zu Berlin, ist seit vorigem Monat 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. Der Choral „Nun danket alle Gott“ mit Variationen für Posanne und Orgel, componirt von dem dortigen wackern Organisten, Mus.-Dir. F. H. Sacco, einem Schüler von L. Berger und B. Klein, so wie eine Fantasie für dieselben Instrumente von F. Belcke waren von erhebendem Eindruck. In Leipzig blies Herr Belcke in der Paulinerkirche zum Besten der Taubstummenanstalt ebenfalls seine Fantasie, riss 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 9. October trat er in einem zu diesem Zweck besonders veranstalteten Concerte auf dem Schloss Bellevue vor dem kunstsinigen Hofe zu Weimar auf. Lixt begleitete die drei Gesangstücke (C. M. v. Webers Cavatine „Und ob die Welke“ — Spohr's Romanze „Rose wie bist du reisend und mild“, und eine Ballade aus der Oper „der Mulatten Balfe), welche der Virtuose mit bewundernswürdiger Zartheit vortrug. Es ist in der That schwer, sich eine Vorstellung von dem ganz eigenthümlichen, den schönsten Brusttönen einer vollklingenden Männerstimme ähnlichen Ton zu machen, den Belcke seinem colossalen Instrumente entlockt; nur dem vollendet gebildeten Sänger dürfte es gelingen, dem zarten Hauche dieser Töne gleich zu kommen. Am gewaltigsten und ergreifendsten erscheint jedoch Belcke's Posanne neben der Orgel. Nachdem er noch in Meinungen 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 Holland gegangen. Auf seiner Rückreise wird er gewiss die Rheinstädte berühren und Sie werden dann Gelegenheit haben eine so höchst interessante Kunsterscheinung zu würdigen und sich an ihr zu erfreuen.

London, Anfang Oktober. Am 15. werden die grossen „Nationalconcerte“ im Theater der Königin ihren Anfang nehmen. Bekanntlich fällt die eigentliche Musikzeit für die Londoner grosse Welt in die Frühlings- und Sommermonate; im Herbst und Winter gehen die Herrschaften auf ihre Güter, um das Landleben nebst Fuchsjagden und Punschbowlen 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 Uebersättigung gibt! Diese Unternehmung ist es, für welche — *horribile dictu!* — neben Neihardt mit dem Domchor aus Berlin zur Aufführung von Kirchenmusikstücken, Herr Musard aus Paris zur Leitung der Tanzmusik verschrieben ist. Denn mit dieser letztern soll jedes Concert beschlossen werden. Die Ankündigung ist grossartig; unter andern Versprechungen macht sich auch das folgende breit, dass man vor Allem der vaterländischen Kunst (?) und den vaterländischen Künstlern huldigen werde: dass gleich darauf das Verzeihen der Mitwirkenden diese Verheissung Lügen straft, zum nichts zur Sache. Ganze Werke; selbst dramatische, sollen wie Oratorien im 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 entgegenträte, welcher unbefriedigt war, wenn ein Concertprogramm nicht einen bunten Küchenzettel von achtzehn bis vierundzwanzig der verschiedensten musikalischen Gerichte brachte. Das Orchester aus acht und achtzig Musikern bestehen, einer Auswahl aus den Orchestern der beiden grossen Theater; Molique an der Spitze der Violinen, Balfe als Kapellmeister, Ganz als Chordirector, Thalberg und Halle als Pianisten, der Domchor aus Berlin u. s. w. lassen allerdings etwas erwarten. Spohr, Marschner und Felicien David sollen neue Compositionen für das Institut zugesagt haben.

Eine charakteristische Original-Anekdote habe ich vor Kurzem erlebt. Ich war bei Dreychock, als ein Gentleman gemeldet wurde, der mit stummer kurzer Verbengung eintrat, dem Künstler einen Zettel überreichte und sagte: „Spielen Sie mir das!“ — Auf dem Papier standen die *Saltarelle*, und *Rhapsodie*, (zum Wintermärchen) *Bleuet*, *l'Inquitude* und *Variations sur God save the Queen*. Dreychock sieht ihn gross an und erwidert, er sei nicht angelegt ihm etwas vorzuspielen. Der Fremde: „Machen Sie Ihre Bedingungen.“ — Der Künstler: „Fünf Guineen.“ — „Heute?“ — „Morgen.“ Wir glaubten ihn nicht wiederzusehen. Wir irrten: andern Tags um 12 Uhr trat er in Begleitung eines Freundes herein. Dreychock setzte sich an den Flügel, spielte die fünf Stücke, der Unbekannte legte fünf Goldstücke auf den Tisch und entfernte sich ohne ein Wort zu sagen.

Jonny Lind hat nach ihren zwei ersten Concerten in New-York sofort 10,000 Dollars zu wohltätigen Zwecken angewiesen.

Fräul. Wilhelmine Claus hat am 25. Sept. in Kassel trotz des Belagerungszustandes ein glänzendes Concert gegeben. Sie spielte ein Trio von Spohr, ein Nottano von Chopin, und die Sonate Op. 53. von Beethoven.

Bei Bote & Bock in Berlin ist die Partitur von dem verstorbenen Nicolai Oper: *Die lustigen Weiber von Windsor* erschienen. Sie umfasst 910 Seiten — ein Unternehmen, das der Verlagsbandlung alle Ehre macht.

Berlin, 17. Octbr. Die Königl. Akademie der Künste feierte den Geburtstag des Königs durch Vertheilung goldener Medaillen an die ausgezeichneten Meister, deren Werke auf der diesjährigen Kunstausstellung waren, durch Verleihung des Stipendiums für die Preisarbeit in der Malerei, und durch einen Rededikt. Eröffnet wurde die Feier durch ein *Salmum fac regem* von Eckert und beschlossen durch eine neue Composition des Königl. Kapellmeisters H. Dorn. Das Werk von Dorn, Festanthe nach Worten der heiligen Schrift, Ps. 21 Vers 1—9 ist eine frische, melodiose und reich instrumentirte Arbeit, die sich des Beifalls des zahlreich versammelten Publikums zu erfreuen hatte. Wie wir hören, wird dieselbe nächstens im Drucke erscheinen, weshalb wir Gesangsvereine im Voraus auf dieses Werk aufmerksam machen.

Paris, 10. Octbr. Ronconi hat durch ein Decret des Ministers Baroche die Direction des Italienischen Theaters verloren. Das Decret spricht ganz offen aus, dass Herr Ronconi trotz lobenswerther Anstrengungen in einer finanziellen Lage wäre, welche nicht erlaube an seinen Betrieb des Geschäftes zu hoffen, der zu der Unterstützung des Staates, welche diesem Theater von der Nationalversammlung bewilligt sei, in richtigem Verhältnis stünde. Das Interesse der Kunst sowohl wie des Publikums verlange demnach Massregeln u. s. w. Uebrigens hat der Minister nur nach dem Bericht der Theatercommission entschieden. Lumley aus London hat die Direction erhalten: er wird Henriette Sonntag mitbringen. — Meyerbeer soll hier versichert haben, dass er gegenwärtig mit keiner andern Arbeit beschäftigt sei, als mit der Composition der Chöre der *Emmeniden* des Aeschylus für das königliche Theater in Berlin.

Nach den Berichten über die Aussendunge kommen die amerikanischen Blätter endlich auch auf den Gesang der J. Lind und neben grossen und fast allgemeinen Lobpreisungen behaupten trotz des Volkenthuisimus einige das freie Recht der Kritik und finden, dass ihre Stimme weder Rührung noch Sympathie erwecke; sie sei zu bewundern, allein sie lasse kalt, sie erwärme das Herz nicht. Der *Weekly-Herald* in New-York stimmt ein: „Ihr Gesang hat uns in Erstaunen gesetzt, aber durchaus nicht ergriffen“ schreibt er unter d. 20. September. — Entweder hat sich Jenny über die Versteigerung der Wechsel auf ihre Töne geärgert und wirklich nur für Dollars und nicht für Ohr und Herz gesungen, oder jene Kritiker sind von ganz absonderlicher Organisation.

Der k. Musikdirector F. Weber zu Köln ist in der letzten Generalversammlung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst zum correspondirenden Mitglied derselben ernannt worden.

Fräulein S. Schloss 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 meiner Fabrik zur gefälligen Ansicht für Kunstfreunde.

G. Adams,
Pianoforte-Fabrikant in Wesel.

In meinem Verlage sind so eben nachstehende sehr empfehlenswerthe Musikalien erschienen:

Brunner, C. F., Erheiterungen. Kleine Musikstücke üb. beliebte Melodien f. Pffe. Op. 152.
Heft 1. Nr. 1. Die Elfen, Walzer von Labitzky. 7½

Heft 1. Nr. 2. Schwäb. Volkslied aus Dorf und Stadt: Morgen muss ich fort von hier. 7¼
— „ „ 3. Die Troubadours, Walzer von Lanner. 7½
Heft 2. Nr. 4. Schwäb. Volkslied aus Dorf u. Stadt: Muss i denn etc. 7¼
— „ „ 5. Alpensänger-Marsch 7½
— „ „ 6. Galop mit der Melodie d. Liedes: Ach wenn du wärest mein eigen. 7¼

Reinecke, C., 2 Lieder (Waldegruss — Frühlingsblumen) f. eine Singst. m. Begleit. d. Pffe. und der Violine. Op. 26 17½
Kassel, den 5 Octbr. 1850. G. Luckhardt,
Musikalienhandlung.

Neue Musikalien

im Verlage

von

C. F. PETERS, Bureau de Musique,
IN LEIPZIG.

Thlr. Sgr.

Enke, H., 3 Polkas de Salon pour le Piano	
Nr. 1	— 12
„ 2	— 12
„ 3	— 10
Gerke, O., Salut à la Nona. Morceau de Salon pour Piano. Op. 30	— 15
— Gedenke mein. — Lied ohne Worte für Pianoforte. Op. 35. Nr. 1	— 10
— Le Gondolier. — Notturmo pour Piano. Op. 35. Nr. 2	— 10
Kalliwoda, 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. — Edition 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. }	
„ 8. C. „ 9. F. }	à — 25
„ 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

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

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 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.

Eine erste Liebe.

Im stillen Klostergarten
Eine bleiche Jungfrau ging,
Der Mond beschien sie trübe,
An ihrer Wimper hing
Die Thräne arter Liebe.

Uphand.

Ein furchtbares Gewitter entlad sich in den späten Nachmittagstunden eines heissen Junitages über Wien und dessen reizvoller Umgebung. Die schwarzen Wolkenmassen hingen tief und drohend hernieder, Blitz auf Blitz zuckte herab und der Donner rollte mit erschütternder Gewalt. Endlich nach langem Wüthen schien der Zorn des unsichtbaren Riesen sich zu säntigen, seine Stimme wurde matter und aus den Flammenaugen fielen die schweren Thräuentropfen eines erquickenden Regens. — Allmählig lichtete sich der Himmel, funkelnde Sternlein wagten sich hervor und zuletzt kam Vater Mond siegreich dahergeschritten in seinem hellen Lichtmantel: 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 aneinandergeschmiegt im dunkelsten Winkel. — Es waren Schwestern, Mädchen von 18 und 19 Jahren, die einzigen Kinder eines fleissigen stillen Bürgers, dessen Anhängeschild mit dem prunkenden farbenreichen Bilde ihn als zur ehrsamten Zunft der Haarkräusler gehörig — bezeichnete. Die grössere der beiden Gestalten erhob sich jetzt, öffnete Läden und Fenster, löschte die Kerze aus und sagte beruhigend: „Komm

Doretta — keine kindische Furcht mehr — das Unwetter ist — der heil. Mutter sei Dank, gnädig vorübergegangen. — Komm nur an's Fenster und zög're nicht, es ist gar zu süß jetzt draussen.“ — Und Doretta kam — und das Mondlicht erhellte die jungen Gesichter und freute sich ihrer und wollte gar nicht weiter gehen. — Doretta, die Jüngste, trug ein krauses dunkles Lockenköpfchen zur Schau, ein volles bräunliches rundes Gesicht, brennende Augen und einen kirschrothen kleinen Mund. Ihre etwas üppige Figur war unter mittlerer Grösse und ihre Bewegungen heftig und voll versteckter Leidenschaftlichkeit. — Johanna, die älteste Schwester, war anzusehen wie Malenglöcklein und Kornblumen, so zart und weiss war die Farbe ihres Angesichts, ihres Halses und ihrer Hände, so dunkelblau die grossen klaren Augen. — Sie trug das schneeweisse Händchen der Wiener Bürgermädchen damaliger Zeit — denn man schrieb die Jahreszahl 1759, — 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 schlanken Johanna: „wo nur der Haydn bleiben mag? — Er ist doch sonst um diese Stunde längst zu Haus — die gnaðreiche Mutter möge ihn zur rechten Zeit in ein schützendes Asyl geleitet haben, als das Unwetter heranzog!“ — Doretta erwiederte nichts, ihre Brust hob sich unruhig und die dunklen Augen schienen die weiteste Ferne durchbohren zu wollen. — Da trat der ehrsame Bürger und Friseur Keller herein — ein kleines behendes Männlein mit scharfen Zügen und ruhelosen aber freundlichen grauen Augen. — In der Hand hielt er eine tüchtige Lockenperrücke, welche er eifrig

mit Puder stäubte und dabei rief: „Nun Kinderchen — ist unser Hausgenoss — der junge Bursch noch nicht da? — In seinem Dachstübel ist er nicht — bin schon einmal hinaufgeklettert — dacht' er wär bei Euch. — S' ist doch seltsam, wie der lose Springinsfeld, der lustige Musikant mit an's 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 er hat's uns Allen angethan! — Ist's etwa nicht so? — he? — schloss er lachend. — Ein reizendes Erröthen war Johanna's Antwort — Doretta murmelte einige unverständliche Worte, warf hochmüthig den Kopf zurück und ging zornig vom Fenster weg. —

„Wer weiss, wo er wieder elomal hängen geblieben sein mag — der sonderbare Junge“ — fuhr der Vater nach einem Weilchen nachdenklich fort. — „Vielleicht hat ihn der alte hässliche italienische Singmeister — wie heisst er doch — Porpel?“ — „Porpora, Papa!“ verbesserte Johanna sanft. — „Nun meinetswegen — Porpora — wieder mitgeschleppt und lässt sich Noten abschreiben von ihm. — Beim heiligen Joseph — was der Haydn alles thut für dies Musikantenvolk und für seine eigene Schüler — es ist nicht zu beschreiben und nicht zu glauben! Wie ein gejagtes Reh hüpfet er ja den ganzen Tag herum, von Einem zum Andern zu jedem Dienst um Gotteswillen bereit — ich glaube, er putzte dem Meister Glück — von dem sie jetzt so viel Geschrei machen, die Stiefel, wenn dieser ihm ein Stücklein vorspielen wollte. — „Um der herzlieben Musika willen that Joseph Haydn Alles“ — sagte er mir einmal. — Aber alle 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 mich gelobt“ — oder „Glück 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 oben in 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 an's Herz wüfte, — 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 Liebe geworfen — 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 schmalen Lippen des eifrigen Redners entflohen als ein leises Klopfen an der Thür ertönte und auf des Hausherrn hastiges: „Herein“ — Joseph Haydn auf der Schwelle erschien. Seine leichten Kleider trafen, wie seine schönen hellbrannen 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 solch ein Glanz, solch eine fiebrische 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 gar Seeliges! hört nur — hört. — Und Ihr müsst auch hören, Vater Keller, und Doretta auch“ — und dabei zog er die Widerstreubende mit sanfter Gewalt in die Mitte des Zimmers und erzählte nun hastig und aufgeregert: —

„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, dem 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 sie in der nächsten Singstunde des Meisters recht wacker zu begleiten. — Die Wohnung Porporas liegt von dem Hause meines Schülers gar weit entfernt, ich

eilte flüchtigen Faases dahin — traf aber den Meister nicht zu Hause. Nachdem ich ein Stündlein geduldig auf seine Rückkunft vergebens gewartet, entfernte ich mich, um später noch einmal nachzufragen und schlenderte ein wenig vor den Thoren umher. Da war es recht bang und glühend, kein Lüftchen regte sich — die Blumen senkten tief die Köpfchen, die Bäume athmeten kaum und kein Vögelin liess sich blicken. — Zum Himmel aufschauend gewahrte ich wie schon die segnende Hand des Herrn herannahnte und hörte von fern das leise Murmeln seines Donnera. — 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 schönen Claviers. — Ihr könnt Euch denken, dass ich stehen bleiben musste — zmal 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 nieder wallten. — Was ich da hörte — Ihr Lieben — das lässt sich nicht beschreiben in Rede und Worten — das trage ich still in der tiefsten Tiefe meiner Brust. — Eine riesengrosse, wunderherrliche Seele offenbarte sich da unter Donner, Sturm und Blitzen dem überseeligen Lauscher, und drang ringend, strebend, kämpfend unnahtsam und siegend durch alle Schrecken der Natur — durch all den wilden Aufruhr der Elemente in den hochheiligen klaren Himmel. Es war der hehre Meister Glück, der da spielte. — Als er geendet, war es still und klar geworden rings umher — 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 segnete mit Thränen des 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.“ —

„Ja liebes Kind — eilt Euch — wechselt sofort Eure Kleider, sagte der alte Keller besorgt — schnell in's Bett, — Johanna muss für ein Glas glühenden Weines sorgen!“ — Das Mädchen, — zu tief bewegt von Haydn's Erzählung, vermochte keine Silbe zu erwidern, — sie stand auf, nickte dem Vater beistimmend zu, und warf auf den scheidenden Jüng-

ling einen innigen Thränenfeuchten Blick. — Doretta sagte kühl: „gute Ruh — Uubesonnenheit!“ — und der junge Mann verliess das Stübchen. —

Am andern Tage war grosse Sorge und Trauer im Hause des ehrsamrn Bürgers und Haarkräuslers Keller — Joseph Haydn lag an einem hitzigen Fieber besinnungslos darnieder. — Der herbeigerufene weise Doctor mit der verschönten Perrücke und grossen grünen Brille erklärte zwar die Krankheit anfänglich nur für eine Erkältung, am dritten Tage schüttelte er jedoch schon bedenklich das Haupt und meinte, der neunte Tag dürfte eine sehr schlimme Entscheidung bringen. Ganze 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 heissflummenden Wangen und fliegendem Athem da, — und fantasirte seelig lächelnd von himmlischen Harmonien und singenden Engeln. — Oft musste er wohl zambervolle Melodien vernehmen, — denn zuweilen riefen seine fieberzackenden Lippen begeistert: „o wie wunderbar süss sind diese Klänge — o wie seelig froh ist diese Weisheit!“ — und brach bei solchen Worten in Thränen des Entzückens aus. —

Die schöne Johanna sass Stundenlang heiss weinend an dem Lager des Besinnungslosen und rang die feinen Hände in tödtlicher Angst. — Auch Doretta schlich zuweilen in's Kämmerlein, 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 tröstlos umher, puderte alle Perrücken schlecht und vergass seine besten Kunden zu bedienen. „Denkst da wohl an meine Prophezelung,“ — sagte er dann und wann mit dumpfer Stimme zu seiner ältesten Tochter — „siehst du — er muss sterben!“ — So kam der gefürchtete neunte Tag heran, und wirklich änderte sich sofort das Aussehen des Kranken. — Die Röthe der Wangen und Lippen verschwand und machte elner 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 des hochgelehrten Aesculap's Jünger zu heissen“ — hatte der weise Doctor mit zversichtlicher Miene gesagt. — Johanna hörte diese Worte, kaltes Entsetzen durchbebt sie. — Aufgeregt — halb besinnungslos vor Verzweiflung — zit-

ternd vor Schmerz elkte sie in ihre abgelegene Kammer und warf sich dort vor dem kleinen Marienbilde auf die Knie. — Lange rang sie wortlos vor dem Angesicht der gadenreichen 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 — erböre mich — nimm mein Gelübde an — ach erbarne dich meines Jammers, — schenke Genesung dem Leidenden — rette, o rette den Sterbenden!¹² —

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 Krüglein vor dem Marienbilde, — die so eben noch verwelkt die Köpfchen gesenkt — wieder frisch erblüht sei strahlend anlächelnd. — Süsse Freude durchströmte ihr kindlich gläubiges Herz — Maria nimmt mein heiliges Gelübde an¹³ jauchzte sie. — „Liebster 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: „herzliebtes Töchterlein, 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 glückseligen Augen kamen wieder, und auch allmählig die entschwundenen Kräfte. — Wer war wohl glücklicher als die schöne Johanna? — Sass nun der Heimlichgeliebte nicht ganze Tagelang bei ihnen im trauten Stübchen, — durfte sie ihn nicht schwesterlich pflegen und seinen Sessel an's Fenster rücken in den warmen Sonnenschein, — 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 Männern und Frauen und sorgliche Nachfrage hielten nach dem Wohlfinden des jungen Haydn. — Kam doch der alte Porpora mit dem falligen dunkelbraunen Antlitz und den grossen Gluth-

augen in eigner Person um seinen „Birbante“, so nannte er zuweilen in einem Gemisch von Scherz und Aerger den dienstfertigen 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 Grusse entgegenzustrecken vermochte. — Wie liebevoll klang sein bedauerndes: „poveratto“ 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 Musika, und von seinen himmelfliegenden Plänen und Hoffnungen. — Dann und wann versuchte er auch wieder zu componiren, und manche reizvolle Sonate, manch frisches frohes Quartett, manch liebliches Liedchen blühte auf in der stillen Krankenstube unter den blauen Augen der schönen Johanna. — Diese 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, — durchbebt alle seine Worte. — O, wie wand sie oft im stillen die Hände, und es war ihr als müsse sie vernichtet zusammenbrechen unter der Doppellast ihres Glücks und ihres schweren Gelübdes. — Sie gedachte der düstern Klostermauern — und weinte brennende Thränen ganze Nächte lang. — Schmerzlich fühlte sie, wie weit sich allmählig Dorette von ihr entfernte, — obgleich sie keinen Grund für diese Entfremdung zu errathen vermochte. — Doretta sah bleich und finster aus — vermied sichtlich die Schwester, den jungen Hausgenossen, ja selbst ihren Vater, und verschloss sich oft halbe Tagelang in ihr Kämmerlein. —

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 Haydns: schon im folgenden Jahre 1760 wurde er Kapellmeister des Fürsten Esterházy mit — 400 Gulden Gehalt. D. Red.

die mein lieber und geschickter Haydn vor Kurzem für meine Capelle componirt.“

Haydn faltete die Hände und sagte langsam und tief ergriffen: „o du grundgütiger Gott, wie liebe ich dich! — Wie will ich dir danken und dein Lob singen mein Lebelang!“ — Und dann sanken seine verklärten Augen auf die in Thränen schwimmende Geliebte und sein Mund hauchte überseelig: „Johanna — herliches Mädchen — jetzt darf ich dir Alles sagen — jetzt dürfen wir glücklich sein!“ — Doretta verliess plötzlich das Zimmer, — Johanna aber stürzte vor dem Hochgeliebten nieder, — streckte ihre zarten Arme verzweifelt zum Himmel und rief mit herzerreissendem Ton: „Joseph — Joseph — wirf deine süßen Träume 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 halbohmächtigen 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 ihres Freundes. — Eine seltsame Ahnung durchzuckte sie, — ihre ganze Stärke kehrte wieder — sie flog fast unhörbar die Stiegen hinauf und erblickte durch die halboffene Thür ihrer Schwester — die eben ein Fenster aufgerissen und sich auf die niedre Brüstung geschwungen — sichtlich in der Absicht sich hinabzustürzen auf die Strasse. — Ein Schrei entfloß den Lippen Johanna's — aber in denselben 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 Doretta Keller. —

Der Abschied Haydn's von seiner so innig Geliebten war ein heilig rührender gewesen. — Als der erschütterte junge Mann der scheidenden trommen Schwärmerin gelobt, aus Liebe zu ihr, und um der Liebe willen, die Doretta 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 — küsten sich die Liebenden zum ersten und letzten Mal. — „Sei treu deiner hochheiligen Musika“ schluchzte dann das reizende Mädchen mit brechendem Herzen — aber vergiss auch meiner nicht — und habe Geduld mit Doretta. — Heut über ein Jahr — nicht eher, mein Lieb — komm zu mir an das Sprachgitter — 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's aber nicht, Joseph, — lieber, lieber Joseph — nun dann zeige mir den weißen Leichnam dieses weissen, blühenden Rosenknöspleins, 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 Sprachgitter des Ursulinerklosters, leise nach der Schwester Maria fragend. — Da wankte eine geknickte 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 Knösplein hervor — hob es empor und küsste es inbrünstig. — da seufzte die kranke Nonne schmerzlich — sie drückte ihre Stirne an das Gitter und schaute dem Geliebten forschend und tief in die Augen. — Da war wohl noch das heitere, herrliche Blau, — aber die lachende Kinderfreude 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 liebinnig — 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 des Waldes, und Sonnenstrahlen und Frühlingsluft unsern Augen und unserm

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 Jugendliebe bewahrt? — Ob sein Herz mitten in der unerquicklichen Oede einer unglücklichen kinderlosen Ehe noch gern von Liebe und Geliebteisen träumte? —

Nehmt die zaubervollen, reizenden „Jahreszeiten“ in die Hand, — erinnert Euch, dass Joseph Haydn 69 Jahr alt geworden, als diese strahlende Wunderblüthe seinem Schöpfergeiste entspross, und laßt Eure zweifelnden Seelen an dem morgenfrischen Bilde der süßen unschuldigen Liebe von Hannchen und Lucas. —^{*)}

Elise.

Todtengesang Heloïsens 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 anspruchslose Gabe, aber bei einem Componisten wie Hiller, der nichts schreibt, als wozu ihn der innere Drang führt, ist auch die Kleinigkeit bedeutend. Es ist ein Frauengesang, der in Form und Wesen an die ältern italienischen Kirchencomponisten erinnert und uns in einer ganz eigenthümlichen Weise anspricht. Die Idee dazu hat ein recht schönes lateinisches Gedicht gegeben, wenn wir nicht irren aus der Sammlung der *Hymnologi* von Königsfeld.

Die Nonnen stimmen am Grabe Abälards den Gesang an:

*Requiescat a labore
Doloroso et amore!
Unionem calidum
Flagitasti,
Jam intravit
Saluatoris adytum.
Ruh' in Frieden aus von Plage
Und vom Weh der Liebesklage!
Nach der Seligen Verdin
Ging Dein Streben,
Nun zum Leben
Deines Heilands zogst Du ein.*

Nach der zweiten Strophe ruft Heloïsa dem Verklärten zu: „*Salve, victor sub corona! Heil Dir in der Siegerkrone!*“ — und dann:

*Tecum fata sum perpessus,
Tecum dormiam defossa
Et in Sion veniam!
Mit Dir trug ich berben Kummer,
Gib der Müden nun im Schlemmer
Auch mit Dir die ew'ge Ruh'!*

Sie hört die Stimmen der Engel — ihr eigener Laut erstirbt — der Gesang der Schwestern erklingt wieder und deutet sehr zart nur durch die Form der Mehrheit: „*Requiescant a labore et amore*“ an, dass nun beide ruhen, dass der Tod Heloïse mit dem Geliebten vereinigt hat.

Diesen Text, im Ganzen sieben Strophen, hat Hiller trefflich aufgefasst und durch die Vergeistigung desselben in Tönen 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*, $\frac{3}{4}$ Takt, der sich mit abwechselndem $\frac{3}{4}$ Takt zur Einheit eines eigenthümlichen Rhythmus verbindet, so dass einige Sätze des Violoncells und der Violine wie freie Zwischenspiele erscheinen. Mit dem Einzelgesang der Heloïse (Altstimme) tritt nämlich ein Solo-Violoncell ein, das sich theils der Gesangstimme Ton für Ton anschmiegt, theils in Figuren oder wenigen einzelnen Anklängen sich ihr zur Seite stellt. Der Chor sondert die Strophen durch Wiederholung des *Requiescat*, nur beim Eintritt des *Tecum fata sum perpessus* begleitet er harmonisch in *pianissimo* die Solostimme, bis er bei der letzten Strophe der Heloïse ganz schweigt. In dieser beginnt vor und bei den Worten:

*Audiat? sonat gaudia
Cantilena
Et amara
Angolorum cithara!
Hörst Du? wie die Melodien
Aus dem Braunen
Seel'ger Wonne
Mich empor zum Himmel zieh'n!*

welche Worte Heloïse in abgebrochenen, dahinstrebenden Tönen verhallen lässt, der Gesang einer Solo-Violine, dessen Melodie — in einigen Takten in Verbindung mit Flöten und Clarinetten — in reizenden Melismen ausspricht, was die Worte des Dichters andeuten. Nachdem die Violine in einer Fermate verklungen, stimmt der Chor das *Requiescant* an, das die Melodie der ersten Strophe wiederholt

^{*)} Im Jahre 1800 starb Doretta Haydn, die jüngere Tochter des Friseurs Keller. Dass die ältere, von Haydn geliebt, in's Kloster gegangen, ist ebenfalls Thatsache. D. Red.

und dann in einfacher Modulation nach dem Schluss *n A dur* führt. Die Solo-Violine erinnert während dieser Schlussstrophe durch einzelne dazwischentönende Klänge an die *Castilena Angelorum*, welche die sterbende Heloise vernahm.

In der Ausführung hätten wir den Frauenchor weniger stark besetzt gewünscht: der Charakter der Composition ist, wie uns scheint, durch einen weniger zahlreichen Chor leichter aufzufassen und inniger wiederzugeben. Wir glauben uns davon in der Probe überzeugt zu haben, in welcher der Chor nur aus wenigen Sängern bestand. L. B.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

München. Die grossen Erwartungen, welche die Paris durch Bordogel ausgebildete Sängerin Fr. Heffner erregte, sind bei ihrem zweiten Auftreten als „Agathe“ sehr herabgestimmt worden. Man hört auch hier den Vorwurf, dass Bordogel die Stimmen zu Grunde richte.

Jacob Offenbach büsst seine unthätige Aufopferung bei dem Kleiderbrand, welche der Frau von Vaines auf einem Schlosse bei Paris das Leben gekostet hat, theils: er hat sich die Hände so schwer verbrannt, dass der treffliche Violoncellist sein Instrument vielleicht noch lange nicht wieder zur Hand nehmen kann.

Der tüchtige Violinist von Wasielewsky, bisher im Leipziger Orchester, ist durch R. Schumann für die Concerte in Düsseldorf engagirt worden.

Düsseldorf, im October. Der Cyklus unserer Winterconcerte wurde am 24. d. Mts. in glänzender Weise eröffnet. Dem ersten Auftreten Robert Schumann's als Dirigent, und der Mitwirkung seiner berühmten Gattin darf es wohl mit Recht zugeschrieben werden, dass ein ungewöhnlich zahlreiches Auditorium sich eingefunden. Es kam zur Aufführung: Ouverture in C dur, op. 124 von Beethoven. Concert in G mol von Mendelssohn (vorgelesen von Frau Schumann). Advantill von Schumann (zum Erstenmale); grosso Fugo in A mol von J. Seb. Bach (vorgetr. von Frau Schumann); Comala von Gade (zum Erstenmale).

Mit dem lohnhaftesten 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 eigene Tüchtigkeit, wie des genialen Führers unermessliche Leitung heutzutage bewährte. Ueber das herrliche Spiel der Frau Clara Schumann, über den Enthusiasmus, den sie erregt, bedarf es wohl kaum der Worte. In dieser Künstlerin erscheint das Schöne in einer so hohen, reinen Weihe, dass wir bei jedem Versuche, unsern Genuss zu zergliedern, befürchten müssen, den Zauber zu zerstören. Wer vermöchte auch diese wunderbare, harmonische Verschmelzung gewaltiger Kraft mit weiblicher Zartheit, dieser hohen, durchgebildeten Meisterschaft mit kindlicher Hingebung und Einfachheit, dieser grossartigen Auffassungsweise mit der liebevollsten Pflege des Details — kurz, wer vermöchte die ganze, reine, begeisternde Erscheinung genügend zu schildern? Rauschender, lang anhaltender Beifall bewies der Künstlerin, dass sie die Gemüther getroffen habe.

Die treffliche Ausführung von Schumann's Advantill 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 sichern Leitung abhängig sind. Sänger und Instrumentalisten waren gründlich einstudirt, und so konnte die erfreulichste Wirkung nicht ausbleiben.

Die hegeisterte Menge durfte sich nach dem genussreichen Abend mit dem frohen, wohlberichtigten Gefühle trennen, dass ein so schöner, gelungener Anfang eine Reihe der erhabensten Genüsse für die nächste Zukunft verhessen müsse. — Möge es dem verehrten Künstlerpaare recht lange unter uns gefallen!

(H.)

Leipzig. Am 21. October hat der Pianist Julius Schubhoff eine musikalische Abendunterhaltung im Saale des Gewandhauses gegeben und eine bis zum Kathusiasmus gesteigerte Anerkennung gefunden. Er trug nur Stücke von seiner Composition vor, acht an der Zahl. Er ist ein Böhme von Geburt, ging siebenzehn Jahr alt nach Paris und kehrte im vorgangenen Winter nach Deutschland zurück. In Wien hat er acht stark besuchte Concerte gegeben.

Köln. Am 26. October hörten wir in der musikalischen Gesellschaft des Nithard'schen Domchor aus Berlin an seiner Durchreise nach London. Zwei Musikisten von Bartinski, einem russischen Componisten, für den Gottesdienst der griechischen Kirche geschrieben, waren vorzüglich gelungen. Der Chor besteht aus 34 Personen, von denen die Hälfte Kaabonstimmen sind. Es ist Zeit, dass dieser Künstlerverein nach London kommt: hoffentlich wird der deutsche Gesang das Unternehmen der Nationalconcerte retten, welches bis jetzt schlechte Geschäfte machen soll.

Am Dienstag den 29. wurde unter der Direction des königl. Musikdirectors Herrn Fr. Weber ein Requiem von Ritter Neukomm für die verstorbene Königin der Belgier in der Hauptpfarrkirche zur h. Columba unter grossem Zudrang, besonders der hier sich aufhaltenden Belgier aufgeführt. — Die Domcapelle bereitet unter Leitung ihres Capellmeisters Herrn C. Leibl und Mitwirkung sämtlicher Gesangsvereine die Ausführung einer Vocalmesse von Orlando di Lasso vor.

In Berlin ist am 15. October zum Geburtstag des Königs Balfe's „Zigeunerin“ gegeben worden, dort zum ersten Male. Sie fand eine kalte Aufnahme. Haben wir denn gar keine deutsche Oper, welche in Berlin noch neu wäre? — Na, zur Aufführung am Geburtstage der Königin wird wenigstens 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, Erziehler, Organisten, Volksschullehrer etc.

Im Verlage von F. Kühnt in Eisenach erschienen so eben:

Dr. G. Schilling, musikalische Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges Hand- und Hilfsbuch für alle Lehrer und Lernende der Musik etc. 1. Lieferung. Preis 15 Sgr.

Dieses Werk, eine auf tüchtige Sachkenntnis 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 Mavoornen! Irisches Volkslied für 1 Singstimme mit Pianoforte. Arrang. v. F. N. Crouch.	10
Schindler, A., Gruss an Maria v. W. Smets f. 1 Singstimme m. Pianoforte	5
Turányi, C. v., „An den Mond“ v. Herlossohn u. „An Herlossohn“ v. von Beyer. 2 Lieder für 1 Bariton- oder Bassstimme mit Pianoforte, Op. 7	17½
Wilhelm, C., „Tief Blick in Blick“ ged. v. W. Müller für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte	10
Dasselbe für Alt oder Bariton	10

Ernst ter Meer's

Buch- und Musikalienhandlung in Aschen.

In Aug. Cranz' Musikalienhandlung in Hamburg sind erschienen:

Die neuesten Pianoforte-Compositionen

von

IGNAZ TEDESCO.

Op. 31. „Sensitives“ 5 Romances sans Paroles. 15 Sgr.	
Op. 32. Trois Mazourkas. 20 Sgr.	
Op. 35. Polka brillante. 20 Sgr.	
Op. 36. Tablettes musicales Liv. 1. „Idylle & Cachucha.“ 20 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, 10 Sgr.	
Op. 38. „Scene Italienne“ Morceau brillant. 1 Rthlr.	

Neue Musikalien aus dem Verlage

von Ed. Bote u. G. Bock

(Gustav Bock, Hofmusikalienhändler in Berlin).

	Thlr. Sgr.
Beethoven, Rondo für Pianoforte	7½
Bilse, Sturm- und Galopp à 4 mains.	7½
Dames, L., 6 Lieder für Sopran mit Pffe.	20
Op. 6	20
Friedel, B., Petersburger-Polka f. Pffe.	7½

Gungl, Josef, Rough- and Ready-Polka. Op. 90.	7½
— Inaugurations-Quadrille für Pffe. Op. 91.	10
— Dieselben op. 90, 91. Für Orchester.	2
— Benefice-Polka f. Pffe. Op. 92	7½
— Op. 92, 93. Für Orchester.	2

Kummer, F. A., 6 Salon-Lieder f. Cello u. Pffe. Nr. 1. Das wahre Glück. Romanze von Cl. Voss.	12½
2. Was treibt den Waidmann v. L. Spohr	12½
Lua, Liederlenz für 1 Singstimme. Nr. 8. Lied von Gährich	10
— Nr. 9. Lied von Reissiger. Thränen und Freude	5
Leutner, F., Gertrud-Polka für Pianoforte	5
— Diana-Quadrille f. Pffe.	12½
Weithardt, 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. Nun eilt herbei.	15
4. Lied. Als Büblein klein an der Mutterbrust	10
5. Buffo-Duett. Gott grüß euch Sir.	1—
6. Romanze. Horch die Lerche singt.	7½
7c. Duett. Mein Mädchen	10
12. Chor. (Mondaufgang) O süßer Moud	10
13. Terzett. Die Glocke schlug schon Mitternacht	15
Parademarsch, für Pffe. comp. von Prinzess Charlotte v. Sachsen-Meinigen	5
Tanz-Album für 1851.	15

Inhalt: Invitation à la Danse. Polonaise v. Schmidt. Reussen-Lieder. Neuester Walzer v. Josef Gungl. Op. 93. Inaugurations-Quadrille v. Josef Gungl. — Flora-Galopp v. H. Löhreke. — Lerchen-Polka von N. Bousquet. — Polka, Mazurka v. H. Iulien.

Tschirch, 2 Lieder aus „Nacht 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, 10
— 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.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 19.

Cöln, den 9. 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 Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **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 unserer 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 dies 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 umzuwandeln 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 welcher allein die Kunst ihre vollendete Erscheinung finden kann, einer Vereinigung, in welcher auf der Höhe des musikalischen Dramas Dicht- und Tonkunst sich ergänzen und durchdringen, und Tanzkunst und Malerei den Schwesterhund vervollständigen. Daas wir hiebei 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 der 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 den äussern Menschen den innern 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 Scene 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 verräth einen sehr beschränkten Kunststinn. Doch ist das kaum zu verwundern bei einem Volke, welches 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 der 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 *barca* 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 Reultat zu gelangen, dass Scribe's Buch kein vollendetes Kunstwerk sei. Allein so thöricht es sein würde, das Gegeuehll zu behaupten, so wenig ist ea zu rechtfertigen, deshalb über das Ganze, Text und Musik, den Stab zu brechen. Das Buch Scribe's enthält trotz seiner Mängel doch Elemente ächt dramatischer Handlung genug, um Stoff zu dramatischer Musik zu geben, wengleich nach dem Kunstgeschmack der Franzosen die dramatische Wirksamkeit mehr in den Situationen, als in der Entwicklung 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 völkerebewegende Ideen in das Spiel bringe und den Geist, der die Menschheit der Gegenwart durchzieht, in acinem 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 angedeutete Aufgabe in so weit durch denselben gelöst, als die Bearbeitung des Stoffs dem Componisten Gelegenheit geboten 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 Meyerbeer's ist keine andere, als die aus der Zeit und ihren Bewegungen erwachsene. Meyerbeer hat sich durch die verschiedenen Phasen künstlerischer Entwicklung, 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 Beschreibung von einzelnen Individuen und Schilderung ihrer Seelenzustände, sondern im Gesamtleben und dessen geistiger Offenbarung in den Massen der Völker in die Oper einzuführen, und diese dadurch — in soweit das Wesen der Tonkunst ea verstatet — zu einem musikalisch-historischen Drama zu machen.

Daraus ergibt 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 bloss 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 Maassstabe zu machen. Bei der historischen Oper der neuern Zeit müssen wir die Regeln der alten Aesthetik vergessen: sie hat keine Handlung zum Gegenstand, an deren Vollbringung ein einzelner Mensch die Kraft seines Wesens setzt und darin 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 aufgehcn; 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 Porträtirung der Figuren, den Ausdruck grosser dramatischer Situationen über die Zeichnung der Personen, die Veranschaulichung einer Idee über die Entwicklung 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 Opera, die Hugenotten und der Prophet, beantworten jene Frage genügend und zu seinem Vortheil, wengleich beide nicht in gleichem Maasse und eben sowengleich 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, des Individuellen für den Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen nicht ganz entziehen 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 personifizirtes Princip, die zu Fleisch und Bein und im Kunstwerk zu Wort und Ton gewordene Idee des starren Protestantismus. Im Raoul wird Niemand den Helden des Dramas erkennen wollen, so wenig wie in der Valentine die Heldin, d. h. die Heldin der Handlung, den Angelpunkt des dramatischen Lebens im ganzen Stücke. 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 Zweck desselben, welcher kein anderer ist, als den 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 sogar trotzdem dass sie selbst gegenwärtig sind, wie z. B. in dem Finale auf der Schreiberweise und vollends in der Verschwörungsscene und der Waffenweihe im vierten Akt; das historische Element spannt allein unsere Theilnahme, das Interesse an den Liebenden als solchen geht unter in der Aufregung des Gemüths durch die Leidenschaft der Massen, welche durch die Macht der Tonkunst wie empörte Wogen vor uns zusammenschlagen. Es ist damit so, als wenn wir vor einem grossen historischen Gemälde stehen: da ist es nicht der Hussar, der uns ergreift, fesselt und erschüttert, nicht der Hecker am Scheiterhaufen, 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 übermannt: — die einzelnen Gestalten sind nur Glieder des Riesen.

Kein Zuhörer — er müsste denn absichtlich Augen und Ohr verschliessen, und es soll dergleichen geben — wird sich einem ähnlichen Eindruck wie der so eben geschilderte bei der Musik der angeführten Scene: 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 gegenständiglich 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 umzuschaffen unternimmt — ein Componist 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 schien: dem wollt ihr, weil er die meister-sängerische Tabulatur der Zunft von sich geworfen hat, den Meisterbrief versagen? den wollt ihr trotzdem dass er der musikalischen Kunst ein neues Gebiet ererbt hat, in Euerm Magisterdünkel ignoriren, weil es Euch nicht eingefallen ist, den Fuss über die Grenze zu setzen? weil die Einen von Euch behaupten, dass ihre Altvordern längst das Haus 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 emporprudeln, sondern aus den Wolken und Nebelgebilden der Romantik auf die Erde träufeln 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 Ausdruckes durch Anwendung der Tonkunst auf historische Stoffe Leben und Wirklichkeit zu verleihen. Deshalb dürfen wir Meyerbeer nur von dem Standpunkte

aus beurtheilen, 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 seines neuesten Werkes in diesen Blättern diesem Grundsatze 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 welt-historische Bedeutung, und dann ist das Besondere, das Individuelle — die Liebe Valentins und Raouls — inniger mit dem geschichtlichen Stoff verwebt und von dem Geiste durchweht, der das Ganze durchzieht. Es ist also mehr Einheit und Wahrheit da, als im Propheten, und wenn auch die beiden ersten Akte der Hugenotten nichts bieten, was der neuen Richtung gerecht 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 weiblichen Repräsentanten derselben, in Fides und Bertha, nicht hinreichend hervor, und der Protestantismus erscheint keineswegs in seiner welt-historischen Bedeutung, sondern in einer momentanen Verzerrung durch die Sekte der Wiedertäufer. Dagegen tritt ein zweites Element hinzu, das allerdings ebenfalls welt-historisch 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 Princip der socialen Freiheit, und zwar im Feuer einer religiösen Wahn, der sie in den Augen des Volkes zu Werkzeugen eines höhern Willens stempelt. Was Scribe gegen die Durchführung dieser Idee gesündigt hat, ist in den frühern Artikeln satzsam 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 er 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 Bertha's und Johanns in die Entwicklung 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 Gegentheile, der Darsteller kann mit ihrer Hilfe und durch die Kunst des Schauspielers das 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 Eutdeckung desselben in den Glauben 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 fortrömende 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, mit hin ohne alle der individuellen Charakteristik und der idealen Gefühlswelt entnommene Elemente überhaupt möglich sei, das müssen wir, wie schon gesagt, sehr bezweifeln.) Ueherall aber, wo ihm das Gedicht Veranlassung giebt, grosse dramatische Situationen mit historischer Färbung der Musik zu schildern, da offenbart sich auch in seinen Werken die schöpferische Kraft der Begeisterung, da steht er neu und gross da und überragt seine Zeitgenossen. Und an solchen Schilderungen ist auch der Prophet reich. Der ganze erste Akt, das Auftreten der socialistischen Prediger der neuen Lehre mit dem trefflich behandelten Auklang an den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“, ihre auf-rührerischen Reden, das Anschwellen des Volkszorns zu schäumender Brandung; im dritten Akt das wüste Treiben der Sieger, die Entartung des Zorns in Wuth, Mord- und Raubsucht, das Lied des Zacharias, die Meuterei gegen den Propheten, die Demüthigung der Empörer und die Begeisterung zum fanatischen Kampf; endlich die Bürgerscene 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 Völkermusik (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 allen Bühnen errungen hat und sichern wird, nicht die Pracht der Ausstattung; diese würde ihn ebenso wenig halten, wie die Wolfschlucht 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 Talents empfangen, welches, dem deutschen Vaterlande entsprossen, da, wo es der edeln angeborenen Künstlernatur folgt, nie aufgehört hat ihm anzugehören, wenigleich 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 erwecket die Todten: wenn Sheakspeare und

Beethoven sich die Hand reichen, dann wird es in seiner Glorie erstehen. L. B.

Neue Lieder.

E. Schmezer. — A. Conradi. — F. 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 den Liederhain blickt, durch dessen Dik-kicht er sich sichtigend und schlichtend durcharbeiten soll. In der Hoffnung darin hie und da eine duftende Blüthe zu finden, beugt er die Zweige zu beiden Seiten weg, achtet es nicht, wenn sie ihm zuweilen ins Gesicht schlagen oder sein 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 uerschöpflich, deine Behauer unverwüsthlich!

Da liegen sie nun stossweise vor mir, die Hefte in rothen, blauen, gelben und weissen Kleidern, und wollen gelesen, gesungen, gespielt, gelobt sein — Himmel! wenn sie alle auf einmal lebendig würden und über den Kritiker herfielen! Zu Hülfe, Herr Redacteur! wer kann es allein gegen ein Heer von erzürnten Dichtern, Componisten und Musikverlegern aushalten? — Ei was! rufen Sie: ein jeder Richter muss eine gewisse Gewandtheit im Aktenlesen haben, also auch der Kunstrichter: schieben Sie ein Paar Stösse bei Seite bis zum nächsten Termin und fangen Sie nur einmal an.

Gut — auf Ihre Verantwortung. Ritterliche Sitte fordert, den Reigen mit einer Dame zu eröffnen, Wir besteigen mit Frau Elise Schmezer geb. Kratky in ihrem Op. 10.

Vier Lieder für eine hohe Singstimme. Berlin, bei W. Damköhler. 22 $\frac{1}{2}$ Sgr.

In Nro 1. eine venetianische Gondel und lassen uns schaukeln: die Wellenbewegung in *H mol* ist recht artig und bequem, aber der Gondolier, der uns Sternau's „Keine Rosen ohne Dornen“ in *H dur* vorsingt, fällt mit seiner sehr gewöhnlichen Ländlermelodie ganz aus dem Character. Kleider machen wohl Leute, aber das Costüm allein noch keinen Italiener. Verfehlt ist auch, dass die Melodie des eigentlichen Liedes:

„non son rosa senza spine,“

von welcher es heisst: „Da ertönt das Lied der Lieder zu der weichen Mandoline“, hier keine Melodie bildet, sondern nur die Schlusscadenz des Ländlers. — Nr. 2 führt uns zu Hauff's Posten: „Steh' ich in düster Mitternacht“; wir finden aber nicht einen Soldaten, wie in der bekannten Volksmelodie; sondern einen Offizier, der wahrscheinlich ausnahmsweise Schildwach steht und dem der schlechte Ausdruck der einen Empfindung nicht genügt: er trägt seine feinere Bildung zur Schau, singt jede Strophe auf andere Weise und verbrämt sie in der Begleitung mit Malereien des Fahnenappells und der Glockenschläge, die zur Ablösung rufen. Armer Fährdrich! — Das Zigeunerlied (Nr. 3.) künstelt um einen Anflug von Originalität herum; in Nr. 4 schiffen wir uns wieder mit Sternau's „*Felice notta, Marietta!*“ ein, und der unvermeidliche $\frac{3}{4}$ Takt (in Nr. 1, 3, 4.) trägt uns über die Lagunen zum ersehnten — *Fine*.

August Conradi bietet als Op. 17. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor (deren hohe Register stark in Anspruch genommen werden, jedoch nicht so durchweg wie in dem vorigen Liederhefte) bel demselben Verleger. Von den gewählten Gedichten hat nur das „Bitte! Bitte!“ von Karl Beck Werth; die Composition desselben ist denn auch am besten von allen gelungen. Dem „römischen Bettelbuben“ (Nr. 2.) wird kein Mensch glauben, dass „er vor Hitze fast stirbt“, seine Melodie lässt sehr kalt. Im italienischen Refrain: „*datemi 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 viertaktigen einen widrigen Eindruck.

Ferdinand Schulz verdollmetscht in einem Op. 10. (Berlin bei Danköhrler) die Sehnsucht eines Hrn. Kletke „in die Ferne“, durch Töne, welche er dem K. Musikdirector, Ritter pp. Herrn Neithardt zuweiget. Das Lied gehört zu denen, die da älpeln, so *à la* Proch, mit Schweizerfamilien-Ritornells. Das fließt ganz bequem und hübsch — uns fehlt leider der Sinn dafür.

H. Henkel spricht die „Sängerwonne“ beim anbrechenden Frühling in einem Liede für eine tiefe Singstimme (Cassel b. C. Luckhardt) auf sieben Seiten recht warm und bewegt aus. Hier ist Natur, nichts von Affectation und gesuchter Modulation, und alles sangbar: — für ein Op. 5 recht anerkennenswerth.

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 wahren Talent unterstützt zu werden scheint.

(Schluss folgt.)

An Herrn Kapellmeister Hiller.

Hamburg, 30. Okt. 1850.

Schon lange, mein lieber Kapellmeister, war es mein Wunsch, den Ihrigen zu erfüllen und Ihnen Interessantes über unsere Oper mitzutheilen; als Gleichgesinnter werden Sie mich indess ohne weiteres verstehen, wenn ich Ihnen sage, dass ich mich lange nicht überwinden konnte, fade Compositionen mittelmässig ausgeführt zu hören, bis ich endlich trotz Bellini 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“ glich ich, den Romeo der Wagner trotz der zuckersüssen Zuthaten 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, sogar meinen Widerwillen gegen den Koch vergass, so können Sie glauben, dass sie unerwartet Grosses 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 Dollmetscher seines musikalischen Sinns hat, wird er vielleicht zufrieden sein, selbst darüber vergessen zu werden. Die Johanna Wagner hatte uns in ihrer Fides so Grosses vor das geistige Auge gestellt, dass ich überrascht war, von diesem jungen Mädchen etwas so Heterogenes als den italienischen, von Liebesgluth entbrannten Jüngling mit solcher Wahrheit der Leidenschaft dargestellt zu sehen. Ich vergass Bellini und dachte nur an Shakespeare. Der Auftritt, wo Romeo seine Giuletta 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 schönen, durch die Kunst trefflicher Costümierung gehobenen Erscheinung unterstützt wird. Verlangen Sie keine *section de partie* von mir, sie würde uns beide vernüchtern. Ich hasse derartige Kritiken; die Leute von Fach können nichts daraus lernen, wenn sie lesen, ob eine Arie aus *fis* oder *gis* gesungen worden, und die Laien

verstehen die gelehrten Floskeln nicht, die nur zu häufig nichts als leere Ostentation sind. Sie werden meine Freude theilen, wenn ich Ihnen versichere, dass die deutsche Oper durch Johanna Wagner eine seit der Lind nicht dagewesene Erhellung gewonnen hat. Leider muss ich hinzufügen, dass Berlin sie uns bereits weggekapt hat *) und sie uns zu Ostern verlassen wird. — — —

Zweites Gesellschaftsconcert im Casinosaal.

Dienstag d. 5. d. M. fand das zweite Abonnementsconcert unter Hillers Leitung statt. Eröffnet wurde es mit der Sinfonie von Haydn in *Es dur*, welche ungemein anspruch, was bei der reisenden Durchsichtigkeit der Composition und der vortheilhaften 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 Haydn'sche Musik ist eben, weil sie nichts anderes ist und nichts anderes sein will als Musik, ein Prüfstein für die feinere künstlerische Bildung eines Orchesters, und das unsrige hat die Probe höchst ehrenvoll bestanden, die Ausführung war in der That vollkommen gut und das Andante die Krone derselben. — Hierauf folgte Mendelssohn's Gabel nach Luther'schen Worten für Chor und Orchester: „Verleih uns Frieden gütiglich, Herr Gott zu unsers Zeiten!“ — Karz und gut, nur etwas gar zu weiblich — übrigens anseerordentlich zeitgemäß!

Den Gianspunkt bildete darauf das wundervolle Spiel der Frau Clara Schumann, die hier in Köln zum ersten Male auftrat und wie überall zur enthusiastischen Bewunderung hinriß. Eine solche Behandlung des Pianofortes beschreiben zu wollen, wäre vergebene Mühe; 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 nur aus der Tiefe eines Gemüths dringen können, dem der Himmel die wahre Weihe der Kunst verliehen hat. Das Concert in A. Op. 54. von Rob. Schumann, verweht das Klavier mit dem Orchester in symphonischer Weise; es entfaltet einen grossen Reichthum von Fantasie und hat uns überall, wo diese waltet, sehr angesprochen; dagegen erchiene uns einige Stellen, z. B. das *fugato* nicht dem Charakter des Ganzen entsprechend, auch dürfte wohl die sehr schwierige Solopartie zu dem Verlangen berechtigt sein, dass ihr das Orchester hin und da mehr Luft und Licht laße.

Im zweiten Theile spielte Frau Schumann das Improvpt Op. 30. Nr. 2 von Hillers, das Nocturne von Chopin Op. 48 Nr. 2, und ein Lied ohne Worte von Mendelssohn (*Gies Heft*, das *Presto*), dessen Vortrag das Publikum besonders hinriß. Die Künstlerin wurde gerufen und war so freundlich, uns noch ein Lied Mendelssohn's zu geben.

Ausserdem wurde noch Cherubini's *Te deus observabilis est Dominus* für Soli, Chor und Orchester aufgeführt. Der Chor war wie immer (bis auf eine kleine Ungenauigkeit) sehr gut; das Tenorist für drei Frauenstimmen wurde von Fräul. Th., Fräul. F. Veith und Fräul. S. richtig und rein gesungen; mehr Uebereinstimmung in gemeinsamer Nüancirung des Ausdrucks würde der Wirkung des Ganzen noch vortheilhafter gewesen sein. — Webers Euryanthe-Ouverture beschloss das Concert.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Paris. In dem ersten Concerte der philharmonischen Gesellschaft, deren musikalische Anführer Hr. Berlioz leitete, wurde ein Chor von Bortolanaki, der Gesang der Oberhörn, mit ausserordentlichem Beifall zu Gehör gebracht. — Es ist dies derselbe russische Componist, von welchem hier in Köln der Berliner Domchor jüngst einige Musikstücke vortrug. Der Pariser Refräsent der *Gesellschaft musicale* setzt ihn in das 17. Jahrhundert. Das ist irrig; Domenico Bortolanaki ist zwischen 1750 und 1760 zu Moskau geboren und wurde schon 1783 als Operncomponist in Italien genannt; später schrieb er nur für die Kirche, Alles a *Capella*, da in Russland keine Instrumentalmusik beim Gottesdienste gestattet ist, und wurde um 1800 zu den vorzüglichsten Kirchencomponisten gezählt.

Brüssel. Am 24. October wurde in der Kirche der heil. Gudula ein Trauergottesdienst für die Königin gehalten: die Kirche war prachtvoll decorirt, 6000 Wachkerzen brannten, der Erzbischof von Mecheln und fünf Bischöfe fungirten. Aufgeführt wurde ein *Requiem* von Fetis für 4 Solostimmen mit gemischtem Chor (Krahenstimmen) und Begleitung von sechs Hörnern, einem Ventilhorn, Trompeten, Posaunen, Ophyeleiden, Violoncellen und Contrabässen und der Orgel.

In Warschau, wo gegenwärtig lauter grosse Dinge vorgehen, bilden denn auch Flotow's *Martha* und Sradella's das Repertoire im kaiserlichen Theater, wozu noch auf besondere Befehl der Kaiserin Bellini's *Puritaner* gekommen sind. — Gungl 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 Herr Robert Schumann haben wir beschlossen, in den Cyklus der in diesem Winter zu gebenden Concerte unseres Vereines das einzuschliessen, in welchem

vorzugswürdige Tonwerke (Ouvertüren, Symphonien, kürzere Stücke für Chor und Orchester) jüngerer Componisten

zur Aufführung kommen sollen, indess 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, darartige Werke portofrei und in correcter Partitur und der gehörigen Stimmenanzahl (4 1^{te}, 4 2^{te} Violinen, 3 Bratschen, 4 Violoncellen und Contrabässe, bei Chorstücken 25 Sopran, 25 Alte, 20 Tenor- und 30 Bassstimmen) längstens bis zum Schluss dieses Jahres, unter der Adresse:

„An den Verwaltungsausschuss des allgemeinen Musik-Vereines zu Düsseldorf“,

einsendend, aus welchen Werken sodann die vorzüglichsten ausgewählt und in dem erwähnten Concerte zur Aufführung gelangen sollen.

Düsseldorf, 2. Nov. 1850.

Der Verwaltungsausschuss:

Euler, v. Lessak, Dr. Ernst, R. Niolo,
Dr. Bloem, Dr. Heris, J. K. v. Heister,
Fr. v. Heister, Hildebrandt.

*) Mit 6000 Thaler Gehalt und 1000 Thaler Spielhonorar.
Ann. d. Red.

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- auch zweistimmig zu singen mit Begleitung des
Pianoforte, componirt von Moritz Ernemann.
Preis nur 6 Sgr.

Dem zarteren Jugendalter angemessene Lieder sind jetzt fast in jeder Familie Bedürfniss geworden; bei dem Mangel an hierzu ganz geeigneten Gesängen werden obige sehr ansprechende, den Kinderstimmen trefflich angepasste Lieder ein höchst angenehmes und nützlichcs Geschenk für die musikalische Jugend sein. Der Preis ist, um die allgemaine 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.
Baumann, A., Gebirgs-Bleameln für die Zither. Nr. 5	—, 10
Chotek, F., Rondinello über Meyerbeers Prophet à 4 mains.	—, 15
— à 2 mains.	—, 10
Diabelli, A., Euterpe à 4 mains. Nr. 332, 333. (Mehul, Joseph) à	1, 7½
— 4 mains. Nr. 489, 491. (Verdi, Macbeth) à	1, 22½
— Potpourri aus Macbeth von Verdi	1, 10
— Concordance für Pfte. u. Violine. Nr. 71, 72. (Donizetti, Lucia) à	1, —
— Productionen 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
Ecclesiasticum, Heft 72. (Mozart, Graduale Laudate Dominum). Partitur.	—, 20
— Heft 73. (Mozart, Offertorium Sancto et justu Domino). Partitur	—, 15
— Heft 77. Seegner, Messe, Op. 54. Partitur	4, 5
Hölzel, G., Der arme 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
Mayseder, J., Souvenir à Baden. Guirlande musicale pour Piano, Violon, Alt et Cello. Op. 63	1, 15
— Dasselbe Werk für Piano allein.	—, 25

Proch, H., Thema und Variationen f. Sop. m. Pfte. Op. 164	—, 15
— Dieselben für Alt	—, 15
Suppé, 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. Symphonie arr. p. le Piano.	1, 10
— Op. 68. 6me.	1, 15
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 wär, 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
Lindpaintner, 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.	—, 10
— Für eine Bass- oder Baritonst. m. Pfte.	—, 10
— Orchesterstimme zur Ausgabe f. Tenor.	—, 10
Litolff, H., Terpsichore. Étude de Bravour p. Piano. Op. 57.	—, 25
— 3 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 58	—, 20
— Souvenir d'enfance. Pensée musicale p. Piano. Op. 59	—, 22½
Müller, C. F. W., 2 Lieder f. eine Singstimme mit Begleitung von 4stimmigem Männerchor od. 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. Montecchi e Capuleti de Bellini.	—, 15
4. La fiite enchancée de Mozart.	—, 15

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. 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.

Ein Brief von F. Mendelssohn-Bartholdy.*)

Mailand, den 9. Juli 1831.

Lieber — — !

Hast Du denn noch nicht ganz und gar vergessen, das 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 ständen (und ich kann wohl auch sagen, wir stehen) 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 uns beiden wohl seitdem viele bunte 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 ersten Zeit in Italien ist man wohl ganz schwindlich und weiss wenig zu sagen, vor all dem Ewigen,

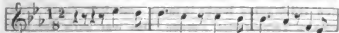
wovon man umgeben ist; dann nahm die Correspondenz mit den Eltern und Geschwisteru mich viel in Anspruch, hauptsächlich aber störte es mich, dass ich auf mehrere Briefe namentlich auf einen aus Rom, von — — — keine Antwort erhielt. Ich dachte mir nun, Gott weiss wie Ihr Alle Euch verändert haben könntet, und was man eben denkt, wenn man verwirrt und verstimmt ist. Seit aber Paul geschrieben hat, dass Du in tausend 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 eben, dass der alte, derselbe — — noch in London und nicht ein neuer 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 Blütheagegenden in Ehren Steinkohlenrauch hlawünsche, da kann ich es denn heute einmal nicht lassen, Dir zu schreiben, wenn ich auch nichts 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 noch mein Freund bist, dann schreib mir von Allem dort, von Deinem Leben und unsern Bekannten allen, 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) wohnt, und etwas aus — — — — dem conferirenden und der — —, und von — —, *that delightful woman, than 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 lebenswürdige Weise schildert. Die Auslassungen betreffen nur Namen von Personen. — Fernern Mittheilungen des geehrten Herrn Einsenders sehen wir mit Vergnügen entgegen. D. R. ed.

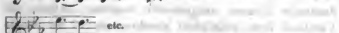
Wie schön und unvergesslich ich den Winter zugebracht habe, wird Dir mein Bruder wohl erzählen. Ich kann davon nichts einzelnes herausheben, der Aufenthalt in Rom ist zu sehr ein Ganzes, er macht ernsthaft, und für's ganze Leben reicher. Seitdem hat sich mir nun auch das heutige Italien geöffnet, und wenn das auch der ekleudeste, betäubendste Anblick von der Welt ist, ersiedrigend für jeden, der die Menschen lieb hat, so gehört doch auch dieser schneidendste 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 verschunden 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, tiefen Audaht, Feuer und Wärme, und die innerste Freude an allem Schönen sprüht. Wenn ich Dir sage, dass die ekleudesten, buntgeschmierten Schenkenbilder nicht ärger aussehen, als die Bilder, die die Italiener auf die Ausstellung auf dem Capitol gegeben hatten, wo nur von Franzosen und Deutschen hübsche Sachen waren, und wo man gewiss sein konnte, wenn man ein ganz lächerliches entweder burlesk übertriebenes oder *Clauensch* weibliches Bild sah, einen Italienschen 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 lateinische Inschriften mit Schultschnitzern 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. Aecht klar ist solch 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 Bessern, und wie es doch Schade sei um sein unlängbares

Talent. Vor dem Tasso sagt ein anderer Professor, wie klug jener vortreffliche Fürst, Alphons, gehandelt habe, dass er diesen Murckopf habe ein Paar Jahre einstecken lassen. Er hätte 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 hiervon in Neapel eine Idee, wo ich mit dem Volk und seinem Leben bekannt zu werden suchte, mit einigen Italiener-Gelehrten (*a non*) und Künstlern (*auch a 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, Liebende, Freundliche der Natur dadurch ganz verblüht 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 man spreche mir nur nicht von liebenswürdiger Leichtigkeit, Anlagen und dergl. — gewisse Sachen sollen schwer genommen werden, und wer gar keine Gesinnung hat, dem hilft auch die Anlage (gib' 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 Venetianerin, wir machten Bekanntschaft, und nach der ersten Tagereise wurde sie so entsetzlich frivol, verliert etc., dass ich es nicht mehr aushalten konnte und in das Innere des Wagens floh. Hier sassen drei Jesuiten und ich hatte die andere Kehrseite; sie erzählten von einem Mönch in Rom, der sich in der entsetzlichen Hitze Tags mit flannelnen Decken zudecke und sich das schwitzende Gesicht von unzähligen Fliegen bedecken lasse, ohne sie zu verjagen; der sei ein rechter, wahrer Märtyrer. Der eine sagte, die Thiere seien vom lieben Gott geschaffen, als Stufenleiter für den Menschen, um dran 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 hinunter, dann trieb die es wieder so arg, dass ich zu den Jesuiten musste. So kamen wir beim Trasimenischen See, bei der Kirche von Assisi vorüber, die ganz und gar mit Frescobildern von Perugino, Giotto, Cimabue u. s. w. bedeckt ist, die breiten Fenster bunt bemalt, das ganze Gebäude dämmrig, fast dunkel, niedrig, die Gestalten der Bilder nur kaum vorschimmernd, am Hochaltar hünten viel kalende betende Leute; über der Kirche ist noch eine andre gebaut, die aber verschlossen gehalten wird und tritt man nun hinein, so steht das leere einsame Gebäude mit seinem reichen Chorgestühl, mit den bemalten Fenstern und Wänden, den verzierten Bogengängen, den laugen Säulenschatten, so ruhig still da, als seien die Leute eben weggegangen, die es so hingestellt. Dann kam ich nun ganz glücklich und voll Andacht und Erinnerung hinaus, und das Land umher ist so fruchtbar und reich, und wieder empfang 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 lieber mit Sängern und Sängerinnen gereist bin, die sich die Kleider aufstreffen, um Flöhe zu suchen, wie Genua die nobelste, vornehmste Stadt noch heut dem Aeschein nach ist, wie heiter und vergnügt ich da gelebt habe ein Paar Tage lang, wie ich mich mehrere Male habe mit dem Knüppel durchschlagen müssen, u. a. m. erzähl ich Dir einmal mündlich; der Brief ist schon zu lang und ich habe am Ende nicht Recht gethau, 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 *Ihojanutschi*; das muss in jedem Briefe vorkommen, den ich Dir schreibe. Dafür kannst Du mir, wenn Du willst, folgende Noten zurückschreiben:



Wenn der Schimmer von dem Monde etc.



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 in's

Plaudern komme. Das lass Du mich aber nicht entgelten, sondern schreib mir, und adressire Deinen Brief an *Mr. Disdati, professeur de l'université pour remettre à Mr. F. M. B. à Genève*. Denn nach Genf soll es nun zunächst 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 nah 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 siehe da! wir befinden uns auf einmal in einem schaurigen Hochwald, 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 dicke Laub funkelnden Strahl berührt. Dahin führte uns Anton Meyer, und wir danken ihm herzlich dafür.

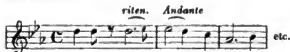
Der Räuber v. C. Fink, für eine tiefe Singstimme. Op. 10 und

Die Monduhr v. R. Reinik, für eine tiefe Singstimme. Op. 11. (bei B. Schott's 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 verräth zugleich den denkenden Tonsetzer, die Begleitung ist durchweg einfach und doch bedeutungsvoll. „Der Räuber“ (*C mol* $\frac{3}{4}$ Takt) verlangt eine Bassstimme von vollem Klang in der Tiefe, so wie sie Formes hat, dem das Lied gewidmet ist: freilich steht eine solche nicht vielen zur Verfügung. „Die Monduhr“ (*D mol* $\frac{1}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt) wird auch von einer Altstimme, der das a zu Gebote steht, mit grosser Wirkung vorgetragen werden können. Je

*) Dort gab er noch in demselben Jahre 1831, und in dem Winter von 1831 auf 1832 in Paris sein erstes Concert.

mehr die richtige Declamation ebenfalls ein Vorzug dieser Lieder ist, desto mehr wünschten wir in Nr. 1, S. 3, erste 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 „Schlaf wohl im Grab“ etwas ganz anderes ist, als „Schlaf wöhl“. Wir würden schreiben:



reichen: Schlaf wohl mein Lieb, schlaf u. s. w.

In Nr. 2 erscheint die Phrase: „Das war des Vaters Büchse nicht“ der Umgebung, in welcher sie steht, und die Situation nicht ganz entsprechend. Mögen diese kleine Ausstellungen dem Componisten beweisen, wie werth er uns geworden. Auch sein Op. 12

Zwei Lieder — Söhne von Heine; der Fischerknabe v. W. Kiltzer — 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

O. A. Bertelsmann — Vier Lieder für eine Singstimme u. s. w. Amsterdam b. Th. J. Root-haan, früher Eck & Lefebvre. Op. 22. 1 Fl. 80 Cts.

vor die richterlichen Schranken; aber wir verurtheilen ihn nicht, denn er verurtheilt auch uns nicht zu der schrecklichsten der Strafen, der Langeweile; wir fesseln ihn nicht, denn er fesselt uns. Es thut einem zu dieser Zeit der struppigen Rhythmic ordentlich 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 funkelangelue zu erscheinen, in einzelnen Brocken aus dem Gestein schlagen, sondern dem Quell entnehmen, welcher bei der blossen Berührung des Felsens durch die Hand des Genius in natürlicher Fülle daherströmt. Die vor uns liegenden Lieder sind einmal wieder recht eigentliche lyrische Herzensergüsse: „Du weist es nicht“ mit seinem zarten: „ach nein, ach nein!“; die „Mondnacht“ von Geibel, und „Im Walde“ sind drei Gesänge, welche uns gleich beim ersten Hören 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 selbständiger erscheint, ohne jedoch schwierig zu sein. Das Recitativ im Anfang tritt nach unserm Gefühl etwas zu pretiös 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 konnte 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 es dem andauernden, von wahrhafter Begeisterung für die Kunst genährten Eifer einiger Mitbürger gelang ihn zu wecken und im Beginn des vergangenen Winters einen Gesangverein wiederum in's Leben zu rufen, der bald von 40 auf 150 und mehr Mitglieder anwuchs. Freilich befanden sich darunter gar Manche, denen ein Notenhäft 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 angestregten und aufopfernden Thätigkeit des Dirigenten, Herrn Hermann Schornstein (Sohn des Musikdirectors Schornstein in Elberfeld, des Begründers der Niederrheinischen Musikfeste) gelangen, den neu erstandenen Verein bald so weit zu bringen, dass er zu künstlerischen Leistungen befähigt war.

Nun sollten nach dem Erfahrungssatz, dass da, wo die Musik nicht ins Leben tritt, wo sie nicht zu öffentlichen Kundgebungen gelangt, auch die rege Theilnahme an dem Studium der Meisterwerke bei den Dilettanten leicht wieder erschläft, auch Concerte veranstaltet werden. Das war nach den letzten Eindrücken ein gewagtes Unternehmen, denn dass Orchester musste durch Musiker aus Elberfeld und Düsseldorf vervollständigt, überhaupt bedeutende Kosten aufgewandt werden. Allein der Vorstand liess sich nicht abschrecken — es wurde nichts geringeres für das erste Concert verheissen, 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

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 930 Thalern einbrachten. Man konnte die Direction neben dem Chor von 150 Sängern und Sängern (die Mitglieder der Liedertafel inbegriffen, welche H. Schornstein ebenfalls leitet) ein Orchester von 40—46 Musikern (11—12 Violinen, 5—6 Violoncelli, 3 Contrabässe n. s. w.) ins 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 Beethoven's V. Sinfonie und den 42. Psalm von Mendelssohn, den Bacchuschor aus der Antigone und Weber's Oberon-Ouvertüre. Fräulein Hartmann aus Düsseldorf sang die grosse Scene aus dem Freischütz und eine Dilettantin trug zwei Etüden für Pianoforte von C. Mayer vor.

Im dritten (12. Januar d. J.) wurde Beethoven's Fidelio, Ouvertüre und erster Akt, angeführt; im zweiten Theile Gade's Comala.

Im vierten (2. März) hörten wir C. M. von Weber's Jubelouvertüre, 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 Weber's Oberon, worin Fräulein Hartmann in der Partie der Rezia glänzte. Der zweite Theil brachte Mendelssohn's Lobgesang in Form einer Symphonie-Cantate, was von Vielen als die gelungenste Leistung des Gesangsvereins 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. Ibach im Concertsaale der Concordia aufgestellt hatten. Das kleine Werk von 12 Stimmen mit freiem Pedal zeigte sich in allen Registern so klangvoll, dass es zu den Tonmassen des Chors und Orchesters im richtigsten Verhältnis 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 Beetho-

ven eröffnet. Hierauf spielte Herr Schornstein den ersten Satz des *H. mol.*-Concerts von Hummel und bewährte sich als ächten Schüler dieses grossen Meisters. Es folgte Mendelssohn's 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 seltener Genuss! Das Halleluja machte einen unbeschreiblich grossartigen Eindruck.

Mit anfrichtiger Freude geben wir diesen Bericht, der ein so schönes Zeugnis von dem erfreulichsten 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 grössern 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 der dortigen Kunstanstalt 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 Kunstanstalt trotz des Talents 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) Eröffnungsovertüre von Balfe. 2) Gesang auf der See von Gaidant (?). 3) Klavier-Concert von Beethoven (*Es*), gespielt von Hallé. 4) Cavatine aus

Semiramis, gesungen von der Angri. 5) *Train de plaisir*, neue Quadrille von Bosisio. 6) Ballade von Wallace. 7) *Éméralda*, Walzer von Bosisio. 8) Fantasie für die Violine, gespielt von Saintron. 9) Ouvertüre zu Wilhelm Tell von Rossini. 10) Nationallied. 11) Fantasie über Themas aus der Regimentstochter, für Violine, Fagott und Klapphorn, ausgeführt von Mollque (!), Baumann und Arbau. 12) Duett von Nicolai. 13) Fantasie von Liszt, gespielt von Hallé. 11) Arie aus den Hugenotten (Angri). 15) Polka für Klapphorn. 16) Das Hugenottenlied. 17) Flöten-Solo über *Rule Britannia*. 18) Galopp von Labitzky. — Haben Sie genug an dieser Musterkarte? Wo nicht, so erfahren Sie noch zum Schluss, dass man im zweiten Concert die *Evoica* auseinander riss, den ersten Satz zu Anfang und die 3 andern zu Ende des ersten Theils machte, und dazwischen ein Ragout nach dem obigen Pröchen, *per celebrare la morte d'un Eroe! O England! Ich beweihe dich um deine Verfassung, aber nicht um deine National-Concerte!*

Akademie der Tonkunst. Männergesangsverein in Wien.

Wien, 31. October.

Es hat sich hier ein Verein gebildet, um eine Akademie der Tonkunst* zu gründen, ein Conservatorium für höhern Musikunterricht, woran 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 Bened. Randhartinger, S. Thalberg, der Componist G. Barth, der Musikalienhändler Franz Göggel, die Professoren Böhm, Merk, Uhlmann, u. a. w. den Ausschuss. Der Zweck des neuen Instituts ist nicht bloss die Errichtung einer Musikschule, sondern auch die Ausführung musikalischer Meisterwerke in öffentlichen Concerten (die philharmonischen Concerte waren seit Nicolai's Abgang verstummt) und die Anstellung ausgezeichnete Künstler. Der Aufruf zur Unterzeichnung findet lebhaft Theilnahme [wenn sie nur nicht durch die neuesten politischen Ereignisse erstickt 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. privilegierten Theaters an der Wien hatten sich geweigert mitzuwirken, was das Comité in der „Wiener Zeitung“ vom 8. October veröffentlicht! Dagegen hat das Unterrichtsministerium die Unternehmer aufgemuntert und seine thatkräftige 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 December 1799) brachte der Tonkünstler-Wittwenanstalt zu Wien 5000 Gulden ein; zwei Aufführungen zu St. Petersburg im Jahre 1802 lieferten das Grundcapital zur Errichtung einer ähnlichen Anstalt durch die dortige philharmonische Gesellschaft, und als dies Capital im Jahre 1808 bereits zu 30,000 Rubel angewachsen war, konnten sieben Wittwen eine jährliche Pension von 300 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 genießen 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 Musikdirector Maschek eine Tonkünstler-Wittwenkasse durch den Ertrag einer zweimaligen Aufführung der Schöpfung. Möchten das denn gute Vorbildungen für die neue Kunstanstalt sein, die jetzt nach 50 Jahren wiederum durch das unsterbliche Werk inaugurirt worden ist.

Der hiesige Männergesang-Verein feierte am 27. October sein Stiftungsfest seit siebenjährigem Bestehen. In Umland's Versen:

Wir singen nicht um Gut und Geld,
Und nicht zu eiler Pracht —
Nein! das, was uns zusammenhält,
Es ist der Töne Macht!

liegt das Lob und die Würdigung aller Männergesangsvereine. Der hiesige hat sich unter der Leitung der Herrn Barth und Storch 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 Stegmayer und ein Oratorium von Storch 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 Sophiensaal war in geselliger Hinsicht recht belebt, in künstlerischer jedoch nicht von Bedeutung; übrigens war der letztern ja schon am Morgen ihr Recht geworden; jetzt war das heitere Mahl, eine eigentliche Liedertafel die Hauptsache.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Dresden. Vor kurzem ist hier der k. Opern- und Kammer- sänger Mathias Schuster gestorben. Er war in Oesterreich geboren und einer der gebildetsten Tonkünstler, ganz ausgezeichnet als Max im Freischütz, welche Partie er unter C. M. v. Weber's populärer Leitung elaudirt hatte.

Königsberg. Der Violin-Virtuose Appollinary von Kotski hat hier vier stark besuchte Concerte gegeben. Am rasehendsten war der Beifall bei der „Cocoda“ und dem „Corvaval“; bei Kerner erwarb sich der Künstler durch den Vortrag Beethoven'scher und Haydn'scher Quartette grosse Anerkennung.

Rotterdam 4 Novbr. In der letzten allgemeinen Versammlung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurden zu Verdienstmitgliedern erannt die Herren C. Ritter von Winterfeld, und C. F. Rungenhagen, 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. Fischhoff, Professor am Conservatorium zu Wien.

Man behauptet in einer Correspondenz aus Madrid, dass das grossartige neue Theaterunternehmen (bei welchem die Frezzolini, die Albani und Formes angestellt sind) schon in einer sehr kritischen Lage sich befinde. Der Finanzminister weigert die Unterstützungssumme: es heisst jedoch, der Herzog von Riazares und ein sehr bekannter Kapitalist (Rothschild?) würden die Kunstanstalt übernehmen und den Sängern u. s. w. ihre Contracte siehern.

Spontini ist in seiner Vaterstadt Jesi in der Mark Ancona auf eine höchst ehrenvolle Weise empfangen worden. Zahlreiche Deputationen seiner Mitbürger empfingen ihn eine Meile vor der Stadt; der Cardinal Erzbischof fuhr ihm entgegen und lud ihn ein, in seinem Staatswagen Platz zu nehmen. Die Militärmusik erwartete ihn vor seinem Hause und spielte Stücke von seiner Composition. Sonntags darauf wurde er eingeladen, das Theater mit seinem Besuch zu beehren: es war glänzend erleuchtet, so wie alle Strassen von Spontini's Hause bis zum Theater.

Leipzig. Im vierten Abonnements-Concert spielte Hr. Raimund Dreychoek aus Prag das A mol-Concert für die Violine von Molique und eine Fuge von Bach für die Violine allein, beides mit grossem Beifall, der sich bis zum Hervorrufen steigerte. Es heisst, Hr. Dreychoek werde an Joachim's Stelle, der bekanntlich nach Weimar gegangen ist, bei unserm Orchester eintreten.

Zwei Rheinländerinnen Mathilde und Silvia Diehl aus Mainz stammend, machen als Sänginnen in Italien Aufsehen. Sie sind zu Neapel, Palermo, Messina, Florenz und Arezzo mit ungeheurem Beifall aufgetreten.

Detmold, 3. Nov. Unsere Winterconcerte haben wieder begonnen und wir freuen uns berufen zu können, dass unser Repertoire wieder um ein schönes Tongemälde reicher geworden ist. Die Ausführung der *Harold-Sinfonie* von Hector Berlioz bewährte aufs neue die Tüchtigkeit der städtischen Kapelle. Die schöne Partie der Bratsche, welche sich wie ein rother Faden durch das gemilde Tonstück schlingt, wurde von dem Musikdirector Otto Garke aus Gefälligkeit (da er nicht zur Kapelle gehört) übernommen und höchst gelingen ausgeführt. Es ist zu verwundern, dass die Sinfonie von Berlioz nicht so häufig in Deutschland gespielt werden als sie verdienen. Idealerweise, genial, auf jeden Fall merkwürdige Tönechöpfungen sind es doch in hohem Grade. Die gedachte Sinfonie wurde hier mit Beifall aufgenommen. Der Anführung von R. Schumann's *Unserre* zur *Genoewa* sehen wir entgegen.

Zu Boston ist der Lied-Enthusiasmus in einen Skandal ausgeartet. Zu dem letzten Concert der Sängin war wie es scheint mehr Billee 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 Auslandsregeln eines Concertpublikums wenig vertraut waren. Bei Eröffnung des Saals bemächtigten sich eine Menge Menschen der besten Plätze ohne sich darum zu kümmern, ob sie dazu berechtigt seien; alle übrigen Ränge füllten die Inhaber von Stehbillets und machten einen fürchterlichen Lärm. *Passages* zu geben, ja ganze Fenster wurden eingeschlagen: Damen fielen in Ohnmacht. Das Concert wurde im Sturmschritt so gut als möglich während der Störungen zu Ende gebracht. Um 7/10 war alles vorbei, nur nicht die Aufregung gegen das Lied-Unternehmen, Herrn Barnum, der es für gerathen fand, auf verborgenen Wegen das Haus und die Stadt zu verlassen.

In Mailand ist das Theater *alla Scala* geschlossen. Der Marschall Radetzky wollte demselben durch ein Militärabonnement für Subalternofficiere zu Hülfe kommen. Die Folge davon war, dass kein Bürger mehr einen Fuss in den Saal setzte und dass der Unternehmer Bankerott machte.

Berlin. Der kleine Violinist Gross, auf dessen Talent von Schwerin aus vor Jahresfrist schon aufmerksam gemacht worden, beß-det sich angeblich hier und zieht in Privatkreisen die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich.

Breslau. Kapellmeister Strauss jun. aus Wien hat im hiesigen Violinarten mit der meistenhaften Kapelle seines Vaters vier Concerte gegeben, in denen viele seiner neuen und pikanten Compositionen vorgetragen wurden. Der Beifall für den Componisten wie für die Ausführung war stürmisch, der Saal stets gefüllt. Hr. Strauss kann vorläufig nicht nach Berlin kommen, da er, einer sehr schmeichehaften Einladung des Kaisers von Russland folgend, nach Warschau geht.

Stuttgart. Dingelstedt's Trauerspiel „Das Haus des Oldenbarnevelde“ wird an der hiesigen Hofbühne zur Aufführung kommen — Kapellmeister v. Lindpaintner arbeitet an der Composition einer heroischen Oper, zu welcher der Regisseur der hiesigen Oper, Dr. Lewald, das Libretto geschrieben hat. Die Hauptpartien sind für Fischbeck und Fr. Würst 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 Pensionierung des königl. Hof-Schauspielers Wauer wieder um 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 ersten Male als Chorist in Bethmann's Benefiz: „Die Donau-Nymphe 2r Theil“ die Bühne. 1807 sollte zum Benefiz der Schick die Oper „Faniška“ gegeben werden, als plötzlich der Sänger Ambrösch erkrankte und Wauer die sehr schwierige Partie des „Oransky“ übernahm und allgemein gefiel. Die Folge hiervon war, dass Wauer von Liffand mit einem wöchentlichen Gehalt von 3 Thlr. engagirt wurde. Bald wurde Wauer's Talent erkannt und ihm Rollen wie die des Stauffacher, Sarastro u. a. übertragen; Engagements-Anerbietungen von ausserhalb hatten den Nutzen, dass Wauer nach und nach in ein höheres Gehalt stieg, nachdem er sowohl in der Oper, wie im Trauer-, Schau- und Lustspiel bei der Durchführung der bedeutendsten Rollen die Gunst des Publikums sich erworben hatte. Wir erwähnen hier nur des Leporello, welche Partie er mit Blume 25 Jahre hindurch zusammenspielt; ferner des Musiks Miller, Osmiin etc. Nachdem Wauer nun fast 49 Jahre dem hiesigen königl. Theater angehört, hätten wir wohl gewünscht, dass derselbe sein Jubiläum, das so nahe bevorsteht, auch bei demselben begangen hätte, doch hindert hieran, wie wir hören, sein Gesundheitszustand. Von des Königs Majestät ist in huldreicher Anerkennung der Verdienste des Künstlers, demselben eine Benefiz-Vorstellung bewilligt.

Eine Orgelweihe in Frankreich.

Vor etwa 3 Wochen wurde in einer kleinen Stadt der Normandie eine neue Orgel eingeweiht; zur Erhöhung des Festes und als Suchverständigen hatte man einen Pariser Organisten berufen. Der Bischof der Diöcese, der Unterpfaffe und viele Honorationen des Departements hatten sich dazu eingefunden; von weit her strömte Alles dem Städtchen an, denn eine Orgel war in jenem Theil der Provinz noch nie gehört worden. Der Organist, sehr wohl wissend, dass um solchen Ohren zu genügen, er den gewöhnlichen Pariser Styl an viersackigen Rhythmen und leichten Melodien noch bei weitem übertraffen müsse, opfert sich an diesem Tage mit völliger Hingebung auf und glaubt es im *grandioso* und *leggiero* wirklich bis zum Heroismus gebracht zu haben; aber — vereitelte Hoffnung — schon nach der Messe liest man aus der Sakristei sagen: der Rhythmus sei nicht markirt genug, es kämen auch noch Modulationen vor, alsdann höre die Melodie gänzlich auf und folglich auch der Reiz der Musik. Trübsig geht der Organist in die *Vesper*, nach so vielen Anstrengungen doch keinen Dank! Da ertönen jene gregorianischen Psalmen, jenes Magnificat des Tages, zuletzt noch das *De profundis* für Jüngst Verchiedene der Gemeinde: kennen solche erhehrliche Klänge dem Organisten, dem schon Mitleid an gesteigert moderner Phantasie verholten? gewiss nicht! Im Gegentheil er fühlt sich begeistert, wird trübsig, prädicirt um Antwort nur im alten Kirchenstyl und spielt *horribile dictu* zum Ausgang eine Fagel! Die Consternation war gross, man erwartet das *Sales*, der Bischof wird celebriren, man versucht noch eine Verwahrung gegen ausgehaltene gebundene Noten, besonders gegen *Modulation*, man schmeichelt dem Künstler, sein Talent sei zu gross um hier verstanden werden zu können a. s. w. — Letzterer denkt, „Eude gut, Alles gut“ und wird mit wahrer

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss,

Todeverrichtung jetzt den letzten Versuch machen — 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 *Sales Regina* von Militär-Musik begleitet, die bis zum Ende die Oberhand behält. Somit war der Tag ein rein unglücklicher für den Organisten; man gab ihm zwar zu erkennen, dass der gute Wille ihm nicht gefehlt habe, allein während das ganze Tages nicht eine bekannte Melodie, nicht einmal den Marsch aus Norm! sagte man die Achseln zuckend. Den nächsten Tag war Concert für die Armen, der Organist spielt Klavier und wird von der Gesellschaft des ganzen Orts bewundert, selbst Sr. Gnaden äussern sich sehr beifällig über das Talent des Klavierspielers, über den Effect der Stücke (*Pommes de Chopin, Galop 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 erinnert hierauf den Kirchenfürsten an die von ihm gehalten Predigt, die sich fast auf die Heilhaltung des Tempels und auf das würdige Verhalten in demselben bezog; er entwirft demselben ein Bild der Wirkungen und Gefühle, die wahre Kirchenmusik erzielt, und wie dieselbe der Hauptheil sei zur Erreichung des Zweckes, zu welchem er die Gemeinde so dringend ermahnt habe. Die Antwort blieb ihm ihm schuldig. M — s.

In Verlage von **Jos. Albi**, Musikhandlung in **München** ist erschienen und durch die auswärtigen Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Musik für kleines Orchester.

(8-, 12- und 15stimmig)

Die Opernstücke und Ouvertüren dieser Sammlung haben wegen ihrer Beliebtheit zur Ausführung von Musik-Vereinen und Benutzung als „Entre-Akte“ bei Theatern eine ausserordentliche Beliebtheit gefunden. Es bestehen bis jetzt 40 Lieferungen zu den Preisen à Thlr. 1. 15 Sgr. — Thlr. 3. 15 Sgr. Das Letzterschienene:

Der Prophet (Potpourri) 3 Thlr. 10 Sgr.
 Gisella (die Willis) „ 3 „ 5

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

DER TROUBADOUR.

Pendant zur Fähenwacht.

Lied für eine Singstimme mit Pianoforte,

componirt

VON

Adolf Schlösser.

Op. 7. Nr. 3.

Ausgabe für Sopran oder Tenor . . . 7½ Sgr.
 Ausgabe für Alt oder Bass . . . 7½ Sgr.
 Dieses herrliche Lied sei hiermit allen Sängern und Sängern bestens empfohlen.

Hierbei als Beilage:
 Prospektus von Bessis Choralbuch für Organisten.

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 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.

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 übereinstimmenden Berichten 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 daran merkwürdiges oder zu verwunderndes? 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 Ueberdruss 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 ihm mit vornehmer Protectionsmine als dem Pfortner begegnete, dem man einigen Dank schuldig sei, weil er den eigentlichen Koryphäen die Thore zum Einzug ins Eldorado der wahren Musik geöffnet habe. Wir wollen die Beispiele solcher Verirrungen maassloser Eitelkeit und eines alleinseligmachenden Fortschrittsglaubens nicht citiren: die Mehrzahl selbst dieser Gläubigen schien doch zu fühlen, dass Beethoven's 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 gnädiglich ein historisches Verdienst zu, für die Gegenwart warfen sie ihn zu den Todten.

Und es ist nicht zu leugnen, dass, wie die Menschen nun einmal sind, dieses ewige Dociren vom Katheder herab, dieses Blenden 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 geniessbar zu machen, dass dieses auch bei der Masse einen gewissen Rausch erzeugte, in welchem man die Berechtigung der Revolution auf staatlichem 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 Andere überreden, dass die neueste Zeit erst dem Kinde die Arme vom Wickelbände 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 Jahrzehnte 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 Beethovens; 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 sich Nichts, damit stürzt die Behauptung, dass erst die geistige und volkstümliche 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 Entwicklung der Tonkunst und dem Aufschwung der Volkstümlichkeit stattgefunden: — während dieser durch den Geist der Zeit, d. h. durch die überall sich verbreitenden Ideen von Freiheit, Recht und Menschenwürde, überhaupt durch die Offenheit und das Zusammenwirken grossere Gemeinschaften in und mit ihr bewirkt wurde, ward der Schöpfungsprozess der Tonkunst keineswegs durch eine Gemeinschaft ihrer Jünger mit der Öffentlichkeit oder überhaupt nur durch gemeinsames 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 Entwicklung des höchsten in der Tonkunst war so wenig das Erzeugniss gemeinsamen Strebens und Wirkens, dass die Zutüftelgenossenschaft der Tonkünstler selbst den Meister nicht einmal begriff, ja ihn bis heute noch missversteht, wenn sie in den Produkten selbster 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 Entwicklung 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 uns aber nicht einer Ungerechtigkeit gegen die Neuern, einer übertriebenen conservativen Ansicht zeihe, so lassen wir einen Gewährsmann für uns sprechen, der unter den Neuesten wohl am meisten berechtigt ist, seine Stimme zu erheben, und den Niemand für einen Gegner des Fortschritts halten wird, Richard Wagner, den Componisten des *Tanhäuser* und des *Lohengrin*. Dieser sagt, wenn auch etwas scharf, doch deshalb im Kern nicht minder wahr, in seiner neuesten Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ folgendes: „Trotz dem kein Instrumentalcomponist selbst in diesen Formen (der Beethoven'schen Werke) nur 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 irgend 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 Künste von einem so weit-sichtigen Standpunkte aus betrachtet, als es hier notwendig ist, hat einzig an die entscheidenden Hauptmomente in ihr sich zu halten; er muss unbeachtet lassen, was von diesen Momenten abliegt oder von ihnen sich nur ableitet. Je unverkennbarer aber in solchen einzelnen Erscheinungen grosse Fähigkeit sich kund giebt, desto schlagender beweisen, bei der Unfruchtbarkeit ihres ganzen Kunsttreibens überhaupt, gerade sie, dass in ihrer besondern Kunst- art wohl in Bezug auf technisches 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 das sein, was dieser auf Haydn und Mozart im Gebiete der absoluten Musik war? das grösste Genie würde

hier nichts mehr vermögen, eben weil der Genius 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 Entwicklungsprozess 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 seiner Gefühls- und Anschauungsweise eng 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 Entwicklung 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 nie alternde, ewig Jugendliche. 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 gebracht 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 Windungen der dornenvollen 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 Wiederhall 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 bloss in Stand setzte, sondern innerlich nöthigte, so vermochte selbst der sinnliche Reiz seiner Musik das Höhere im Menschen zu wecken und die Erzielung 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; im Glauben an diese bot er ihr Nahrung dar, gesunde natürliche Kost, und bildete dadurch den Sinn für das geistige Element in der Kunst allmählig heran. Ohne Haydn wäre nicht nur die Entwicklung der Instrumentalmusik bis zur Höhe Beethovens, sondern das Begreifen dieser Entwicklung und das Verständnis dieser Höhe unmöglich gewesen — ja, um die Sache recht schroff hinzustellen, aber durchaus 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 aristokratischere 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 Künstlerzunft ausging, die ebenfalls wiederum nichts in ihm anstaute, als die unbegreifliche Kunstfertigkeit, die unerreichte kontrapunktische Meisterschaft. Zu Bachs Zeiten kannte 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 Musiker 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 Musiker ist, so ist es doch gar keine Frage, dass die sogenannte strenge Schreibart des Contrapunkts die Kunst gefaugen hielt. Diese Schranken öffnete allerdings zunächst Philipp Emanuel Bach, der Sohn Sebastian's; allein mit nachhaltiger Wirkung und bis zu

gänzlicher Umgestaltung der Schreibeart und des Geschmacks durchbrach sie erst Joseph Haydn. Wie ihm eine alles 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 Jugend-erziehung war für die Bühne berechnet; seine musikalische Bildung verdankt er dem Unterricht von Rungenhagen 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 Pichler'schen Gesellschaft in Detmold und Pyrmont, ging er 1833 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 zu 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 1846 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 Königsstädter Bühne, glücklich wetteifert. Das Gebäude ist vom Architekten Titz 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 Unternehmens. Seine lebenswürdige Persönlichkeit erwarb ihm sehr bald die ungetheilte Achtung und Liebe der Capelle: an seinem Geburtstage den 23. Oktober brachte ihm das Orchester- und Chorporpersonal eine Morgenmusik, wobei ihm jenes einen silbernen Pokal und dieses einen schön verzierten Taktstock überreichte: am Abend war sein Direktionspult mit Blumen geschmückt.

Ausser mehreren Gelegenheitsachen, die er in Wien schrieb, sind seine dramatischen Compositionen folgende:

1. Die beiden Schützen, geschrieben 1835, in Leipzig zum ersten Male aufgeführt 1836, 20. Februar.
2. Czaar und Zimmermann, Leipzig 1837 den 22. December.
3. Caramo oder das Fischerstechen, Leipzig 1839 den 19. September.
4. Hans Sachs, Leipzig 1840 den 23. Juni.
5. Casanova, Leipzig 1841 den 31. December.
6. Der Wildschütz, Leipzig 1842 d. 31. Dec.
7. Undine, Hamburg, 1845 d. 24. April — Leipzig 1846 d. 4. März.
8. Der Waffenschmied, Wien 1846 d. 30. Mai (in Berlin 1850 im August auf Kroll's Sommertheater!)
9. Zum Gross-Admiral, Wien 1847 Oktober.
10. Regina — 1847 oder 1848 in Wien geschrieben, aber noch nicht aufgeführt.
11. Die Rolandsknappen, Wien 1849 im Mai.
12. Die Opernprobe, Operette, Leipzig 1849.
13. Eine Berliner Grisette, Vaudeville von Stotz. Berlin 1850 im September.

Eine erste 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 geschenet 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 ein Streben nach dem Idealen zeigt. Dies ist freilich bei Lortzing nicht der Fall: der Ausdruck tieferer 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 Märchens weit zurücksteht. Wo es aber darauf ankommt, 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 lohnenswerthe und meist glückliche Streben, das volksmässige deutsche Element vorzugsweise zu wahren.

Londoner Briefe.

Nr. I.

November.

In Deutschland ein Concert zu besuchen, rechnet sich mir Jedemal 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 nach der Ursache fragen? Leben Sie längere Zeit hier und übersehen einen Concertzettel, so finden Sie durchschnittlich Musikstücke, die Sie unzählige Male schon gehört, indem Neues selten vorkommt, wohlverstanden von grösseren Instrumentalstücken. Umfassende Gesangwerke gehören zu den grössten Seltenheiten; dagegen werden Sie völlig überschüttet mit Solostücken der buntesten Art und die Zahl der Arien und Lieder ist so enorm, dass man den Canal damit überdecken könnte. Die pomphaft ausposaunten National-Concerte sind nun in vollem Gange. In den Strassen London's begegnen Sie grosse 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 musikleiebende Publikum dienen. Bisheran werden die Concerte stark besucht, wenigstens waren in den ersten sämtliche 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 jedemal 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 *Julien* in diesem Monat ebenfalls seine „Promenaden-Concerts“ eröffnet, die denselben Charakter, wie die Nationalconcerte haben, mit der kleinen Abweichung, dass *Julien* mehr Tanzmusik giebt, wofür sich wahrscheinlich auch mehr Zuhörer einfinden werden. Das Innere des „*Her Majesty Theatre*“ ist für den früheren Besucher dieses Hauses zur Zeit der italienischen Oper kaum wieder zu erkennen: das Parterre und der Platz der Sperrsitze erhöht, die Abtheilungswände in den einzelnen Logen fort, die schweren seidnen Vorhänge in denselben mit ähnlichen von minder werthvollen Stoffen vertauscht. Die Plätze zur Zeit der Saison von der Elite der Aristokratie besetzt, zieren nun die Familien der Bourgeoisie. Der eigentliche Saal, früher Sperrsitze und Parterre, wo der schwarze Frack und die weisse Halsbinde domirte 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 gout* unterhält. Ein Freund von mir machte die Bemerkung, dass das Hans sicherlich einige Monate vor Eröffnung der italienischen Oper gelüftet und geräuchert 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 16 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 wären gewiss die höchsten Leistungen zu erzielen, aber es fehlt an Zeit für die Proben. Jeden Abend mit Ausnahme des Sonntags Concert-

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, Ouvertüren, Tänze und das 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, besteht es einmal auf eine Wiederholung. Oft tritt eine Gegenpartei auf, die aus Rücksicht für die Anstrengung des Künstlers ihm die Wiederholung ersparen möchte, und so dauern solche Kämpfe mitunter Viertelstunden, bis sich die Parteien durch Unterhandlung einigen, damit der Zeitverlust nicht noch länger 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 Aufführungen 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, geplaudert und sonst Geräusch jeglicher Art gemacht wird, herrscht im Deutschen Concertsaal die grösste Ruhe, ja Andacht, sowohl für den Componisten als für die Aufführenden. Ouvertüren wurden in beträchtlicher Zahl gegeben, namentlich von *Weber*, *Cherubini*, *Rossini* etc., deren Ausführung im Ganzen denen der Symphonien vorzuziehen ist. Als Soloinstrument domirte bisher die Violine. *Molique* spielte mehre Male und mit grossem Beifall. Seine Compositionen trägt er vollendet vor, und man frent 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's* Concert für die Violine etc. Noch muss ich den Erfolg des jungen *Deichmann* aus Hannover erwähnen, der in einer Fantasie von *de Bériot*, 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 auf-

treten und steht ihm eine schöne Carriere bevor. 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 ausgezeichnete Flötenbläser und grosser Liebbling des Publikums ist der Engländer *Mr. Richardson*, der öfter in diesen Concerten sich hören lässt. Als engagirte Solo-Sängerinnen sind die Damen *Angrî* und *Biscaccianti* rühmlichst zu erwähnen. Beider Organ- und Gesangsbildung (italienische Schule) sind bedeutend. Ihnen die Arien von *Bellini*, *Donizetti*, *Mercadante* aufzuführen, 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. Grösseres ist nach seinen Ansichten nie von einem Tenor anderer Nationen geleistet worden. Der Königlich Preussische Dom-Chor unter Leitung des Königl. Musik-Directors, *Herrn Neithardt*, reist die Engländer zur Begeisterung hin und wahrlich mit Recht. Diese 35 Königl. Preuss. Sänger singen vortreflich. Die Reinheit, Präzision, der bis ins kleinste übereinstimmende Vortrag sind bewundernswürdig und haben mich wahrhaft entzückt. Ihre Motteten so wie sonstige Gesänge müssen jedesmal wiederholt werden und hier ist der Wiederholungsruf ein einstimmiger. Da kann man mit Stolz sagen, dass in choristischer Beziehung Preussen im Auslande Respekt einflösst, und dass selbst die stolze *Britannia* ihr Haupt davor beugt. Wie schön wäre es, wenn es in anderer Beziehung auch so wäre —! Doch diese *pia desideria* machen mich ganz melancholisch: deshalb will ich mich rasch heitern Dingen zuwenden und Ihnen von *Labitzky* erzählen. Dieser Nebenbuhler von *Strauss* ist ebenfalls für die National-Concerte gewonnen und componirt für die Freunde seiner Musikgattung *Walzer*, *Polka's*, *Märsche* und *Galopaden*. Unter seiner Direction und in der Ausführung eines so bedeutenden Orchesters (sämmliche Mitglieder sind verpflichtet ebensowohl in den Tänzen mitzuspielen, als in den Symphonien) klingen diese Compositionen sehr hübsch und setzen im Stillen die Fässerchen der schönen Engländerinnen in Bewegung. Ueber ihren Werth näher einzugehen wage ich nicht, da ich seit vielen Jahren nicht mehr tanze, und zu der Zeit, als ich der *Terpsichore* noch huldigte, der langsame *Walzer* den Haupttauz ausmachte. Eine jüngst aufgeführte neue Symphonie von *Taubert* konnte ich

leider nicht mit anhören, hoffentlich wird sie wiederholt werden. Mollique bringt nächstens auch eine zu 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 zu Paris in der *Madeline*-Kirche ausser der üblichen religiösen Feierlichkeit noch eine eigenthümlich musikalische statt. Der berühmte Cellist *Franchomme*, intimer Freund Chopin's spielte Fragmente aus dessen Werken concurrend mit der Orgel. Diese Musik glich zwar sehr einem Potpourri, indessen erinnerten jene verschiedene, gleichsam in der Kirche herumirrenden Rhapsodien lebhaft an den poetischen träumerischen oft unstäten Geist des Verlebten, der seinen zahlreich versammelten Verehrern so theuer war. Zugleich war man sehr gespannt, Cello und Orgel zusammen zu hören, und noch dazu *Franchomme* und ein Cello von *Stradivarius* und *LeFebvre* zwar in Deutschland nicht bekannt, aber in seiner Art doch bedeutend, und eine Orgel von *Cavaillé-Coll*. Deutschen Lesern ist dieser Name und die von ihnen ausgeführten Ideen in der Orgelbaukunst noch wenig bekannt, und es dürfte dieselben wohl interessiren einige Vergleiche zwischen dem Cello und diesem neuen Orgeleffekt zu hören. Im Ganzen passen beide Instrumente nicht zusammen; das Cello behält neben dieser Orgel immer einen etwas rauhen Ton, das Or wurde angenehm geschmeichelt, wenn die Orgel das vorher vom Cello vorgebrachte Motiv wieder aufnahm, ja sogar, was grossartig übertrieben erscheinen wird, das An- und Abschwellen der Töne, das Tremoliren und der ganze Melodien-Andruck waren auf der Orgel eindringlicher und effectvoller. Natürlich erschien diese Orgel bei dieser Gelegenheit als ein neues noch wenig bekanntes Instrument, das aber nach dem Willen seines Dirigenten so gleich wieder *exclusiv* Orgel werden kann, und alsdann namentlich das Vollenendetste leistet, was bis jetzt in diesem Fache dagewesen ist. (?)

Die Proben der neuen Auber'schen Oper „*L'enfant prodigue*“ werden eifrig gehalten; nur auf Vermuthungen und kleine Indikationen ist man beschränkt bis zu den Auführungen. Jedenfalls wäre ein entscheidender Nicht-Erfolg einer, mit solcher Sorgfalt eingeübten und so viel Pracht ausgestatteten Oper von Scribe und Auber etwas Unerhörtes und *quasi* Unmögliches! — Die Philharmon. Gesellschaft unter Berlioz hat schon ihr erstes Concert gegeben; interessant davon war ein „*Chœur des Chérubins*“ ohne Begleitung, aus dem Repertoir der Kaiserl. Capelle zu Petersburg. Die Gesellschaft steht dazu noch nicht solid da; allgemein ist man der Ansicht, dass Berlioz Musik zu sehr dominirt, wohingegen Manches Aenderes noch hier Unbekanntem dem Publikum vorenthalten bleibt Ueber die herannahende Saison nur Conjekturen. — Wird das „*enfant prodigue*“ ein *enfant chéri* des Publikums, so würde es der Central-Punkt des Winters sein. — Die italienische Oper hat einen schweren Stand, trotz Sontag - Lumley, und Aenderes schon zu lang bekannten Namen — dort muss ein neuer Comet entdeckt werden; nur ein grosser neuer Componist oder Sänger kann da retten. — N.

Gustav Schwab, der Sagensänger, ist in der Nacht vom 3. auf den 4. November gestorben. Er war d. 19. Juni 1792 geboren.

In Wien hat der Violinist Hellmesberger, Mitglied der k. k. Kapelle, in seinem Benefice-Concert Beethoven's grosses Concert für die Violino vor einem zahlreich besetzten Hause mit ausserordentlichem Beifall vorgelesen. Es scheint, als kehre der Geschmack des Publikums überhaupt wieder zu der ächten Concertmusik für Virtuosen zurück; mögen 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 Kisch, der ihn dahin brachte, dass er schon in seinem 9. Jahre öffentlich spielte. Den weiteren Unterricht ertheilte ihm eine Zeit lang Tedesco, und dann übernahm W. Tomaschek seine Ausbildung. Im Jahre 1841 reiste der junge Künstler nach Paris: auf dem Wege dahin spielte er in Dresden, Weimar und einigen andern Städten mit Beifall. In Paris lehrte er mehrere Jahre in Zurückgezogenheit seinen musikalischen Studien. Zufällig wurde er mit Chopin bekannt, der voll Anerkennung seines Talents sein öffentliches Auftreten vermittelte. Hierauf herestete er das südliche Frankreich, Spanien und England und fand überall glänzende Aufnahme. Vorigen Winter kam er nach Deutschland zurück, 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.

Ans Holland schreibt man uns: Wir haben hier gegenwärtig einen ganz eigenthümlichen musikalischen Genuss durch die Kirchenconcerte, welche der berühmte Pianist F. Belecke aus Berlin im Verein mit dem Solo-Flötisten F. Bogortschek von der k. Kapelle im Haag und mit unsern besten Organisten giebt. Das erste dieser Concerte fand am 1. November zu Nymegen statt, Abends in der Stadtkirche. Der dasige Organist D. M. Dykhuyzen, ein Schüler von Dr. Fr. Schneider in Dessau, trug Compositionen von J. S. Bach, Fr. Kähmstedt und eine Sonate von A. G. Ritter mit bewährter Meisterschaft vor. In Fürstenbus Gesangschor für die Flöte und einem Solo vom Kublan unterstützten die sanften Register der Orgel den schönen vollen Ton Bogortschek's. Von Herrn Belecke wurden wir einen Choral mit Variationen von A. W. Bach, ein Adagio von unserm Dykhuyzen, und eine Fantasie von Belecke. — Alles für Posanne und Orgel. Das Concert war zahlreich besucht und gewährte einen durchweg edeln und erhebenden Genuss. Am 5. Nov. gahen die heiden Künstler zu Utrecht in der Domkirche ein Concert, unterstützt von dem Damorganisten Hrn. W. J. F. Nieuwenhuyzen — ebenso am 7. Mittags in der Kirche zu Vianen und Abends in der Stadtkirche zu Ysselstein, am 8. zu Woerden. Herr Nieuwenhuyzen ist ein ausgezeichnete Virtuoso auf seinem Instrument, was er durch Ausführung klassischer Stücke von Bach und Mendelssohn bewies; auch improvisirt er recht tüchtig. Den 10. Novbr. hörten wir Hrn. Belecke zu Amsterdam im Saal Frascati, wo der Vortrag einer Fantasie über C. Kreuzers „Ein Schütz bin ich“ und einer Romanze von Spohr ausserordentlich anspruch. In Ganda (am 12.) und in Arnhem (am 14.) Kirchenconcert, in Haarlem am 15. Am meisten sind die Erwartungen auf das Concert in der Remonstrantenkirche zu Amsterdam am 26. d. M. gespannt, wo unser trefflicher van Eyken den fremden Künstlern als Organist zur Seite stehen wird.“

Am 1. Novbr. kam in Cello ein neues Oratorium „Hieb“ von dem in der musikalischen Welt rühmlichst bekannten Organisten Stölze zum ersten Male unter Leitung des Componisten in der dortigen schönen, glänzend erleuchteten Stadtkirche zur Aufführung. Die Chöre waren von dem Gesangverein sorgfältig eingeübt und die präcise Ausführung derselben zeugte von der lebendigen Theilnahme aller Mitwirkenden; die Soli waren besonders gut besetzt und wurden mit Geschmack vorgetragen, so dass die ganze Aufführung einen herrlichen Genuss darbot und eine gelungene zu nennen war.

Was die Tondichtung betrifft, so ist besonders hervor zu heben, dass in derselben der Grundgedanke, den die biblische Erzählung enthält, mit Begeisterung und Wärme des Gefühls aufgefasst und wiedergegeben ist. Davon zeugen die meisten Solostücke Hiebs, verschiedene Chöre der Engel und der Hölle, und ganz besonders einige Terzette, welche als die Glanzpunkte des Ganzen anzusehen sind.

Möchte doch der Componist recht bald einen Verleger zu dem Klaviersauszuge dieses gediegenen Tongemäldes finden, damit es auch an andern Orten den Genuss erfahren 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.

Pränumérations-Anzeige.

Den oft geäußerten Wünschen und Bedürfnissen jenes zahlreichen Publikums, welches das Clavierspiel als angenehme Erholung und anständige Unterhaltung übt, ohne dabei nach Virtuosität, musikalischer Gelehrsamkeit oder Ruhm zu streben, glaubte die unterzeichnete Verlags-handlung durch Herabgabe eines neuen **musikalischen Wochenblattes** für das Jahr 1850 zu begeben. Dasselbe bietet bei sehr mannigfaltigem Inhalte den Liebhabern, welche schwere, grosse Compositionen nicht einstudiren wollen, eine Reihe angenehmer interessanter Musikstücke von kleinerem Umfange im leichteren und brillanten Style, von verschiednen Meistern componirt, zur Unterhaltung dar, macht sie besonders mit neuen Tonschöpfungen bekannt, und liefert, (ausser originalen Rondo's, charakteristischen Tonstücken, Tänzen, Märschen,) vorzüglich Motive aus beliebigen neuen Werken in verschiedener Bearbeitung, auch zuweilen Stücke zu vier Händen. Es führt den Titel:

Musikalischer Telegraph

für das

PIANOFORTE.

Wochenblatt für das Jahr 1850.

Alle Samstage von 5. Januar 1850 an erscheinen regelmäßig ein Bogen von vier Seiten im gewöhnlichen Musikformate, sauber gestochen und gedruckt. Der Pränumérations-Preis auf den ganzen Jahrgang von 52 Nummern beträgt nur

vier Gulden Conu. Münze (2 Thaler
20 Silbergroschen.)

Nach Erscheinen der letzten Nummer wird der erhöhte Ladenpreis von acht Fl. C. M. (5 Thaler 10 Silbergroschen)

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von M. Schloss.

eintreten; einzeln aber kostet jede Nummer 15 kr. C. M. (5 Silbergroschen).

Die Mitwirkung mehrerer beliebter Tonsetzer, die sorgfältigste Wahl zweckmässiger Stücke und der ausserordentlich niedrige Pränumérations-Preis haben dieser Sammlung allgemeine Theilnahme und Anerkennung erworben.

Pränumeration wird bei mir und in allen Buch- und Musikalienhandlungen angenehm.

Wien am 1. October 1850.

Carl Haslinger, quondam Tobias,

k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler.

Bis zum 30. November erscheint in meinem Verlage:

Czerny, C., Album élégant. Morceaux mélodieux pour le Piano. Op. 804. Abth. 2. Zweiter Jahrgang. 1 Thlr.

Bei vortrefflichem Inhalt und gefälliger Ausstattung wird dasselbe jedem Clavierspieler eine willkommene Erscheinung sein, ohne schwer zu sein sind die Stücke brillant, und reich an Melodie. Sehr passend würde sich das Album zu einem Festgeschenke eignen.

Vom vorigjährigen Jahrgang, der mit so vielem Beifall überall angenommen worden, ist noch eine geringe Anzahl Exemplare vorrätbig und sind solche à 1 1/2 Thlr. durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen.

Demnächst erscheinen ferner in meinem Verlage:

Czerny, C., grande Collection de nouvelles Etudes de Perfection pour le Piano. Dans l'ordre 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 Kindergarten.

Eine Sammlung leichter- und gefälliger Fantasiestücke, Rondo's, Variat., Märsche, Tänze f. das Pianoforte.

Heft 1 — 4, à Heft. 10

Mayer, Ch., Op. 135. Nocturne sentimental p. Piano. 20

— Op. 139. 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 kl. Hände für Pianoforte. 10

Für kleinere Singchöre.

Neithardt, A., Op. 140. Der 44. und 18. Psalm f.

Sopran, Alt, Tenor und Bass. Part. und Stimmen. 35

(Die Stimmen sind auch apart à 5 Sgr. zu haben.)

Druck von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Köln.

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 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.

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 könnten, um dort 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. auch 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 erwidern: „weil eure Kirchenmusik so weltlich geworden ist, dass die Kirche, wenn jene in ihr ertönt, wie ein Concertsaal erscheint, so werdet ihr uns wohl verstaten 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 dem allgemeinen Charakter des betreffenden Stücks Rechnung, nicht den besondern 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 beirrt 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 Färbung 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 doch war Rochlitz Musiker! Gleich in der ersten Nummer (wir citiren nach dem Klavierauszug) passt „der Weltenherrscher, der Allgewaltige“ nicht zu dem Geist des *Kyrie eleison*, und wenn nun vollends S. 2 auf das *diminuendo* und *pianissimo* der Modulation nach *E-dur* die Worte: „(unennbar) ist deine Macht“ fallen, und auf das *crecendo* und *fortissimo* des steigenden Hülferrufs anstatt des „Erbarme Dich Christus!“ es gar heisst: „Wir stammeln mit Kindes-

lallen“ — so wird dadurch Beethovens Musik zur Caricatur. Das so oft wiederholte undeutsche „anbeten wir“ wollen wir nicht einmal besonders in Anschlag bringen.

Im *Gloria* kommen S. 8 auf die starken Schläge des *tutti* statt *poter omnipotens* die Worte „Nahst ihm (dem Würmchen) im Frühlinglicht“ und statt *Jesu Christe ff.* „siehst und stillst sie“ (nämlich die Thräne) — auf *miserere* „ach! so ferne!“ — auf das *fugato: cum sancto spiritu in gloriam Dei patris*, stets 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 abnehmen, alles *f.* — dagegen Rochlitz: Tenor „Wenn Du die Fülle“ Alt „Deiner Erbarmungen“ Sopran „mir in die Seele“ Bass „mir in die Seele strömt“ — was geradezu lächerlich wird, zumal wenn nun im *unisono ff.* statt *Deum verum de Deo vero* uns ein: „O dann dämmert ein Strahl von Deiner (Pause) Herrlichkeit u. s. w.“ überrascht. Eben so wenig lassen sich die Worte „dass näher, dass näher“ (mir strahle das Licht) mit den Noten auf *descendit de caelis* und „dass schwinde, was hemmt den höhern 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 Unerschaffenen“, wo die Musik absteigt in der *Scala* und vom *Forte* zum *piano*: am ärgsten aber zu den hinsterbenden Tönen auf *passus et sepultus est*: „füh! ich, dass seines Geschlechts wir sind!“ Den Eintritt des *Tutti ff.* auf *qui locutus est per prophetas* parodirt der deutsche Text durch: „die geheimnissvoll durch das Dasein“ 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: poetische Farbe, metrische Form, Reim und Alles was dahin gehört, müssen aufgeopfert werden, wenn ihre Durchführung mit dem musikalischen Ausdruck in Conflict kommt. Dieser, der musikalische Ausdruck mit Allem was ihn erzeugt, melodischem Auf- und Absteigen, rhythmischer Gestaltung und dynamischer Schattirung durch stark und schwach und ihre Abstufungen, muss der alleinige Gesetzgeber für die Arbeit sein, wenn sie bei verändertem Text diejenige Wirkung des Musikstücks nicht zerstören will, welche sich der Componist gedacht hat.

Dies durch Unterlegen eines neu gedichteten Textes zu erreichen, ist ausserordentlich schwierig und fasst unmöglich. Es bleibt also nichts andera übrig, als eine so viel als möglich wörtliche Uebersetzung des Textes der fremden Sprache, hier also der lateinischen, welche nicht nur den Sinn des Wortes wiedergibt, sondern sich auch genau der Musik in allen eben erwähnten Beziehungen anschmiegt.

Für diejenigen, die den ursprünglichen Text der Messe, (wobei wir für's Erste stehen bleiben) sei es aus welchen Gründen es wolle, bei Concertaufführungen verschmähen und doch so manche herrliche Composition dieser Gattung oratorienartig 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 jeden Accent, Tonfall, Rhythmus u. s. w. berücksichtigt. Dieser deutsche Text ist zu jeder Messe zu benutzen, es ist dabei nicht bloss irgend eine bestimmte Composition ins Auge genommen: geprüft ist er an den beiden Messen von Beethoven, und da er auch zu der *D-dar* Messe passt, so wird er sich wohl leicht jeder andern fügen. Kennern wird es nicht entgehen, dass auch auf die Sangbarkeit und die Volltönigkeit der Vokale Rücksicht genommen worden ist.

K y r i e.

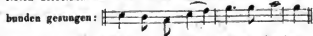
Ky-ri-e! e-le-i-son! Christe, e-le-i-son!
Ewiger! erbarme Dich! Christus, erbarme Dich!

G l o r i a.

Gloria in ex-celsis Deo et in ter-ra pax
Ehre sei Gott in der Höhe und auf Erden Friede

ho-mi-ni-bus bo-nae vo-luntatis! Lau-da-den? Sterblichen und ein Wohlgefallen! Dich prei-mus te, be-ne-dicimus te, ad-o-ra-mus sen wir, und dich segnen wir, tief im Staub vor

- 1) Wo *alison* dreisylbig componirt ist: „erbarm' Dich!“
- 2) Wo im lateinischen Text zwei Sylben gesperrt gedruckt sind, wie z. B. in *ex-celsis*, da werden die zwei Noten derselben auf Eine Silbe des deutschen Textes gebunden gesungen:



Eh-re sei Gott in der Hö-he.

- Wo hingegen im deutschen Text zwei Sylben gesperrt gedruckt sind, da wird eine Viertelnote zu zwei Achteln u. s. w. gemacht, z. B. aus wird *pax ho-* Friede den!

te, glorifica-mus te!

Dir, Halleluja dem Herrn!

Gra-ti-as a-gi-mus tibi propter magnam glo-
Dankopfer bringen wir dir ob der grossen Herr-

ri-am tu-am! Domine De-us, rex caeles-tis,
lichkeit Gottes! Ewiger Herrgott, Himmelskönig,

De-us pa-ter om-ni-potens! Do-mi-ne fi-li
Herrgott Vater allmächtiger! Herr, Gottes Sohn,

uni-ge-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 ja der Menschheit Sünden, ach erbarm'

re no-bis! Sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem nostram,
dich unser! Höre mild unser Bussgeheisses Flehen,

qui se-des ad dex-te-ram patris, mi-se-re-re
Du sitztest zur Rechten des Vaters, ach erbarm' dich

nobis!
unser!')

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, Je-su Chris-te! Cum
Welt, alleinig der höchste Du, Jesus Christus! Mit

sanc-to spi-ri-tu in glo-ri-am De-i
Gott dem heil'gen Geist zur Herrlichkeit') Gott des

patris Amen!
Vaters Amen!

C r e d o .

Cre-do in unum Deum, patrem om-ni-po-ten-
Glaubet') an Einen Gott, an den allmächt'gen Va-

tem, fac-to-rem coe-li et terrae, vi-si-bi-li-
ter, den Schöpfer Himmels und Erden, aller sichtba-

rum om-ni-um et in-vi-si-bi-li-um, et
ren Schöpfungen und der unsichtbaren Welt, und

in unum do-mi-num Je-sus Christum, fi-lium De-i
an Einen Heiland Jesus Christus, Sohn Gottes den

u-ni-ge-ni-tum, et ex pa-tre na-tum ante
ein-ge-bo-reen, und vom Vater er-zeugten vor

om-ni-a sae-cu-la, Deum de Deo, lum-en de lum-i-ne,
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-stan-ti-a-lem pa-tris,
nicht erschaffen, gleiches Wesens mit dem Vater'),

per quem om-ni-a fac-ta sunt, qui pro-pter nos homi-
durch den Alles geschaffen ist, der wegen uns Men-

nes et pro-pter nostram sa-lu-tem descen-dit de
schen und wegen un-se-res Heiles herabstieg vom

coe-lis.
Himmel.

Et in-cur-na-tus est de Spi-ri-tu sancto ex

Und der empfangen ist vom heiligen Geiste von

Mari-a vir-gi-ne, et ho-mo fac-tus est,
Mari-a der Jung-frau, und Mensch geworden ist'),

cruci-fi-xus e-ti-am pro no-bis sub Pon-tio
auch gestorben ist für uns am Kreuze vor Pontius

Pi-la-to, pas-sus, et se-pul-tus est.
Pilatus, schmachvoll, und begraben ward.

Et re-sur-rex-erit ter-ti-a di-e se-cundum scrip-

Und auferstanden am dritten Tage vom Tode zum

tu-ras, et ascendit in coe-lum, sedet ad dex-
Leben, und gefahren gen Himmel, sitzt zur Rech-

te-ran patris, et i-te-rum ven-tu-rus est
ten des Vaters, von dannen er wird kommen in

cum glo-ri-a iu-di-ca-re vi-vos et
der Herrlichkeit') um zu richten, die leben und ge-

mor-tu-os: cuius reg-ni non e-rit fi-nis.
storben sind: seines Reiches wird nie ein Ende.

Et in Spi-ritum sanc-tum do-mi-num et vi-

Und an den heiligen Geist den ewigen, der Le-

vi-fi-can-tem qui ex pa-tre fi-li-oque
ben uns schaffet, der aus Vater und Sohn zugleich

pro-ce-dit, qui cum pa-tre et fi-li-o si-mul
hervorgeht, der mit Vater und Sohne zugleich an-

1) Wo der Componist ein o oder ah dem *misere* vorgesetzt hat, wie z. B. Beethoven in der grossen *D-dur Messe*, setze man im deutschen Text: „Herr, ach erbarm Dich.“

2) Oder „Glorie.“

3) Wo die Composition einen Aufsatz erlaubt, kann man ihn einsetzen und dann schreiben: „Ich glaube.“

1) Oder: „wesenhaftig gleich dem Vater.“

2) Oder: „worden ist“, wenn vor *factus* est Pausen sind.

3) Oder: „und wiederum wird kommen er in Herrlichkeit“, wenn in der Musik das *cum gloria* von *centurus est* durch Pausen getrennt ist.

*ad-o-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur, qui lo-
betungswürdig mit ihm verherrlicht werde, der ge-
cutus est per prophetas! Et in unum sanctam
redet hat durch Propheten! Und an Eine heil'ge
ca-tholicam et apostolicam ecclesiam confiteor
und allgemeine christ-liche Kir-che, bekenne
u-num baptisma in re-mis-si-onem pec-ca-to-rum:
Eine Taufe zur Vergebung aller unsrer Sünden:
et exspecto resurrec-ti-o-nem mor-tu-o-rum et
und erwarte eine Auferstehung von den Todten und
vitam ven-turi sae-cu-li Amen!
künfti-ges Leben ewiglich Amen!*

S a n c t u s .

*Sanctus dominus De-us Sabaoth! Ple-ni sunt
Heilig, ewiger Herr Gott Zebaoth! Himmel und
coeli et ter-rae glo-ri-a tu-a! Osanna in
Erde sind voll der Herrlichkeit Gottes! Hosanna in
ex-celsis!
der Höhe!*

B e n e d i c t u s .

*Be-nedictus qui ve-nit in no-mi-ne Domini!
Sel gesegnet, du kamest im Namen des Ewigen!
Osanna in ex-celsis!
Hosanna in der Höhe!*

A g n u s D e i .

*Ag-nus Dei, qui tol-lis pec-ca-ta
(O) Lamm Gottes, du trägst ja der Menschheit
mun-di, mi-ae-re-re, mi-ae-re-re nobis! Do-
Sünden, ach erbarme, ach erbarm' dich unser! Lieb
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. Jedoch 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 grössern Arbeiten auf, nachdem er dort auch für die Wisseuschaft 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 „Tordenskjöld“ 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 Kinnekullen oder die Goldspinnerrinnen“: 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 neusten 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 Uebungsmannöver ihren Anbeter, einen Kavaleriecapitän, auf ihr Gut, er hat den ersehnten Klavierauszug bei seinem Gepäck — Entzücken! Man probirt sogleich ein grosses Finale, welches eine hübsche Carriatur des Verdi'schen Stils sein soll. Die Erscheinung des Generals stört die Partie — allerlei Verlegenheiten — Vergehen gegen den Dienst — endlich Guade vor Recht, der Kapitän erhält Urlaub bis zu seiner Hochzeit mit Mathilde. Der Text ist von Kalisch. — Vom weinari-schen 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 parodiren 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 Pearsiflage des Herrn Collegen recht klar machten. Vergleichen wir aber Mathilde's Romanze, das einzige was uns von der Operette gedruckt zu Gesicht gekommen, so kommt uns dieses Musikstück mit seinen Seit tänzer-Sprünge der Singstimme über zwei Octaven hinweg und seiner Figuren- und Triller-Mosaik ebenfalls wie eine Caricatur vor.

Am 10. September hat sich S. Saloman mit der schwedischen Sängerin Henlette 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 Magistratsbeamten, 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 zur Oper. Der verewigte Otto Nicolai, welcher zu jener Zeit an der Spitze der Kapelle des Hofopertheaters in Wien stand, und Heinrich Proch erklärten die Stimme des jungen Mannes jedoch selbst für eine Wirksamkeit im Chore für zu unbedeutend. Betrüb über den Fehlschlag seiner Hoffnungen kehrte derselbe zum Aktentisch zurück; ein Jahresgehalt von 300 Gulden C. M. war ein magerer Tröster. Um der Neigung für Musik Nahrung zu gewähren, wirkte der junge Mann als Quartettsänger in öffentlichen und Privatziakeln mit. Seine schöne Stimme machte bald Aufsehen, so dass er sich zwei Jahre später als Tenorist am Hofopertheater mit einem Jahresgehalt von 1800 Gulden C. M. engsigirt 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 unausgesetzt geleitet. Im Aufzuge seiner Laufbahn hatte er mit vielen Widerwärtigkeiten zu kämpfen; besonders stand ihm ein fehlerhafter Ansatz der Mitteltöne der Art entgegen, dass dadurch auch sein erstes Gastspiel in Dresden mit einem einmaligen Auftreten (Gennaro) beendet war. Durch nichts zurückgeschreckt, gelang es unserem Künstler dennoch, seine Fehler zu beseitigen. Der Componist des „Stradella“ bestimmte deshalb die

Hauptpartie dieser Oper für ihn, in welcher er in dem musiklebenden Wien ungemaine Sensation machte. Allein alte Rolleu monopolie, Kabale u. s. w. verhinderten das weitere Emporkommen des Künstlers, so dass wohl Jahr und Tag der Stradella und der Arthur in „Die Paritiner“ 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 Hofopertheaters, dessen Mitglieder damals bei einem mässigen Zuschusse auf Theilung spielten, hätten 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 engsigirt. Er machte in der Gunst des Publikums stürmische Fortschritte, die seine Ernennung zum k. k. Kammer- sänger und einen Jahresgehalt 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 Abderiten- streich gemacht hatte, ihn nach der ersten Gastrolle fortzuschicken. Sein Gastspiel in Hamburg erregte einen fabelhaften Eusthusiasmus, und in Berlin, wo er ein Honorar von 40 Friedrichsdors 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 denselben 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 bewunderungswürdigen reinen Intonation sind das Geheimniss des beneidenswerthen Künstlers.

B. Th.

Londoner Briefe.

Nro. II. *)

Ich versprach Ihnen über die grossen National-concerte zu berichten, die, von einer Gesellschaft

*) Von einem andern Correspondenten.

reicher, Engländer 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, insofern er ein Beitrag zur Kenntniss des musikalischen Niveaus der modernen Weltstadt ist; zweitens das Auftreten 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 diese bei aller ihrer Grösse aus etwas derbem Stoff geformte Nation keinen lebendigen Sinn. Sie ist nicht unempfindlich, 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 Zerstreung ist dem nur praktisch gebildeten und durch ernste Arbeit ermüdeten Engländer erwünschter, als die Kunsterbauung, die wir Deutsche erstreben. Vertiefung in das Kunstwerk und was damit zusammenhängt, das Bedürfniss, zu einer Einheit des Genusses zu gelangen, ist dem englischen Publikum fremd. In Berlin liess man es nicht zu, dass in die Symphonieconcerte Vocalmusik hineingeschoben würde, obsonen 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 verschiedenartigeres aufgetischt, als es je auch nur dem Publikum der kleinsten deutschen Stadt geboten worden ist. Man tritt in den Saal und hört eine Symphonie von Beethoven. Welche Kräfte im Einzelnen, und welches Ensemble, welche Auffassung im Ganzen! Das Orchester, das aus beiläufig 89 Mitgliedern besteht, ist reich an den vorzüglichsten Künstlern; zwar sind einzelne Lücken vorhanden, indess sie würden zu verschmerzen sein. Aber ist der Componist des Mulatten, der Zigeunerin, ist Balfe, der Dirigent der Nationalconcerte, der Genius der sich mit Beethoven's tiefem deutschen Gemüth verschmelzen könnte, der auch nur den Ernst der Gesinnung hätte, sich um diese Verschmelzung zu bemühen? Das Vergreifen der Tempi, die Unauberkeiten der Aufführung, die bei den vorzüglichsten Mitteln dieses Orchesters so leicht zu vermeiden wären, das ungenaue Nüanciren des Vortrags sind die Folgen des mangelnden Verständnisses und des mangelnden Ernstes; es fehlt eben der rechte Baumeister, der aus dem gegebenen Material das hervorbringt, was hervorgebracht werden könnte. Indess ein deutsches Gemüth ist geduldig und bescheiden;

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 indess dies Publikum so wenig Sinn für den Ernst solcher Werke zeigt, dass es unmittelbar neben ihnen nicht nur Violin-, Flöten-Concerte u. dgl., sondern auch Labitzky'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 Triumph 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 doch 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 in etwas Rechnung zu tragen. Ob sie mit diesem Schwanken zwischen den entgegengesetzten Polen der Kunst der Belegung des künstlerischen Sinnes in England für die Zukunft nützen, ist jedenfalls zweifelhaft; gegenwärtig nützen sie ihr nichts, und dies hat, wie gesagt, der gebildete und ernstere Theil des englischen Publikums selbst anerkannt. Obsonen im einzelnen eine reiche Zahl vorzüglicher Kräfte aufgeboten war, nahm der Besuch doch ab, namentlich in den Logen. In dieser Beziehung brachte das Erscheinen des Berliner Domchors eine neue Wendung in den Verlauf der Concerte. Der Recensent des Athenäums, des geachtetsten englischen Wochenblattes für Kunst und Wissenschaft, bemerkt darüber, dass, möge das Urtheil über die Nationalconcerte bisher gewesen sein welches es wolle, das Publikum den Unternehmern den grössten Dank dafür schulde, dass sie eine musikalische Novität von solcher Bedeutung ihm vorgeführt hätten. Die Leistungen dieses Chors, der in Berlin aus 70 Mitgliedern besteht und unter der Direction Neithardt's die hohe Stufe der Virtuosität erreicht hat, auf der er gegenwärtig steht, beschränken sich auf die Austübung von Kirchenmusik *à 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 Neithardt's ist, erreicht werden können. Das englische Publikum und die Presse erkennen dies mit Entschiedenheit an; fast nie sind Kunstleistungen in England mit so lobhaftem und dauerndem 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 Kunstherabwürdigung, die wir in den Klängen erster Kirchenmusik suchen, fähmt — was sollen Palestrina und Lotti mitten unter Walzern und Polkas? das Aeusserere, die Klangwirkung mag bleiben, aber der Geist entweich; aus dem Gottesdienst, aus dem Cultus der Kunst wird ein Fettschdienst, ein Dienst der Sinnlichkeit.

London, 14. November.

G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Drittes Gesellschaftsconcert in Köln.

Am 26. d. M. hatten wir das dritte Gesellschaftsconcert im Casino unter Hiller's Direction. Im ersten Theile wurde Mozarts Overtüre zur Zauberflöte, Belmonte's zweite Arie („O wie ängstlich, o wie feurig“) aus der Entführung, und Beethoven's *Sinfonia Eroica* gemacht. Den zweiten Theil füllte Gade's *Comala*.

Die Ausführung der Overtüre liess hier und da etwas zu wünschen übrig, während andere Stellen ganz vorzüglich wiedergegeben wurden, wozu namentlich die Egalität in den Gängen des Fagotts und der Flöte zu rechnen, welche man selten so vollkommen hört. Herr Koch sang die Mozartsche Arie mit schönem vollen Ton und trefflicher Nüancirung des Vortrags, welche er, wie es von einem Künstler wie er ist nicht anders zu erwarten, allein aus dem Geist und Charakter des Tonstücks selbst schöpfte, sich gänzlich fern haltend von dem neumodischen Auftragen durch plötzliches Contrastiren mit *piano* und *forte* und dem widrigen Verlängern der Fermaten, wobei einem bei andern Sängern und Sängern jetzt oft angst und bange wird: diese Leute vergessen, dass die Dauer einer Fermate zu ihren Umgebungen in reinem rhythmischen Verhältnisse stehen muss, wenn sie nicht widersinnig werden soll. Herr Koch ärdnete verdienten 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 verlangt, wenn ihr Charakter wahrhaft hervortreten soll. Denn Beethoven stellt nicht die wildstürmende Tapferkeit dar, er feiert die besonnene That des Helden, der da weiss, wofür er in den 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 *Poco Andante* im letzten Satz wohl jedenfalls etwas zu langsam genommen. Das Publikum spendete jedem Satze rasanten 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 seiner dreijährigen *Trio-Soirées*, deren er seit nun vier Jahren jeden Winter vier zu veranstalten pflegt. — Die Gelegenheit gute Klavier-Kammermusik zu hören, wird von unsern musikalischen, namentlich dem weiblichen, Publikum sehr feissig benutzt; — die Leistungen des Herrn Goldschmidt in Verbindung mit den Hrn. Lee (Violoncell) und Hafner (Viola) sind aber auch ganz geeignet, den vorhandenen Sinn für gute Musik zu nähren, den schlummernden zu wecken. — Die Viola hatte an diesem Abend ausnahmsweise Herr Böje, ein trefflicher Künstler aus unserer Nachbarstadt Altona, der daselbst auch jeden Winter Quartett-Unterhaltungen zu geben pflegt, übernommen. — Wir hörten am gestrigen Abend zuerst ein uns neues *Trio* von Sterndale Bennett, zu dessen Bekanntschaft wir aber keine Ursache fanden, uns Glück zu wünschen. Ein höchst unbedeutendes Nachwerk, voll Nachahmung Mendelssohn'scher Musik ohne dessen Geist, Schwung und Originalität. Dem ungeheuren Abstieg dieses Schülers von seinem grossen Meister musste uns, wenn es dessen noch bedurf hätte das zum Schluss gespielte, und wahrhaft meisterhaft angeführte *à mol Trio* v. Mendelssohn, recht deutlich machen. Wir zählen dieses *Trio* zu Mendelssohn's gelungensten Compositionen. Es ist eins von den Werken, in denen sein Genius sich in seiner ganzen Kraft und Frische entfaltet hat. — Ein Geist lebensmüthiger Heiterkeit weht uns daraus entgegen, wie ihn ein schöner Herbsttag in uns erweckt. Die Frische der Gedanken, der Reichthum geistreicher Modulationen, die feine Behandlung der Instrumente, diese hervorragenden Eigenschaften Mendelssohn's sind hier im höchsten Masse vorhanden und in seltener Weise vereinigt. Die Ausführung war das Werke vollkommen würdig. Goldschmidt's Spielart eignet sich ganz besonders für den Vortrag Mendelssohn'scher Musik: eine vollendete Technik, grosse Präcision des Anschlags' und scharfe Accentuation und Rhythmisirung, sind für alle Art Musik vorzüglichste Eigenschaften der Mendelssohn'schen aber ganz besonders entsprechend. Weniger vermochte uns das Spiel des Chopin'schen Scherzos in *B mol*, das Herr G. zwischen jenen beiden *Trios* spielte, durchaus zu befriedigen. Die Weichheit des Anschlags und die Insignie des Ausdruck's, die Chopin vor allen andern Componisten erfordert, sehen Herrn Goldschmidt nicht in dem Grade, wie die genannten Eigenschaften zu Gebot. So sehr vermissten wir, bei dem Vortrag der neben dem Scherzo gespielten *à mol Sonata* von Beethoven in dem ersten Satz die Tiefe der Empfindung, deren Ausdruck schon das auch unserer Ansicht zu rasche *Tempo* im Wege stand, das diesem Satz etwas Pikantes, Spielendes gab, was uns keineswegs darin zu liegen scheint. — Die Ausführung des Scherzos 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, Hrn. v. Küster, in Betreff der Dichter-Tantième stattgefunden hätten. Es wurde einerseits die Nachricht gegeben, dass die bei der Berliner k. Bühne bestehende Tantième für Dichter und Componisten aufgehoben oder herabgesetzt werden soll, während andererseits wieder diese Absicht gänzlich in Abrede gestellt wurde. So viel soll indess gewiss sein, dass das Ministerium des k. Hauses wegen des allfälligen

sehr bedeutenden Betrages, der durch die Tantième in Anspruch genommenen Summen, Bedenken gegen das Fortbestehen derselben gelassert habe. Wie wir zuverlässig vernehmen, 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 das 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 Bühnen-Tantième, welche von Hrn. v. Küstner für das k. Theater an Berlin und von Hrn. v. Halbein für das Burgtheater in Wien nach einem gemeinschaftlichen Uebereinkommen eingeführt wurde, und durch die das geistige Eigenthum der dramatischen Schriftsteller in Deutschland zum erstenmale einige Anerkennung fand, in Berlin wieder aufgehoben und geschmälert werden sollte, während sie in Wien unverletzt fortbesteht und sich dort zum Vortheil der dramatischen Kunst weiter behaupten wird. Man hat in letzter Zeit so oft eine Parallele zwischen Preussen und Oesterreich aus geistiger Hinsicht gezogen, und wird gewiss nicht der Meinung sein, dass Berlin bei dieser Parallele auf irgend einem Punkte, wo es sich um die Förderung der Kunst-Interesse handelt, in Nachteil gestellt werden dürfe. Die deutschen dramatischen Dichter stehen ohnedies noch den französischen in mancher wesentlichen Beziehung nach. Die letzteren geniessen bekanntlich auch des Vorrechts, dass selbst gedruckte Stücke nicht zur Aufführung gelangen dürfen, ohne dass eine Verständigung mit den Dichtern vorausgegangen sei. Statt eine Beschränkung der deutschen Tantième-Bestimmungen, erwarten wir vielmehr, im Interesse der Bühne und der Kunst, dass auch den deutschen Autoren jene, im geistigen Eigenthumsrecht durchaus begründete Befugnis der französischen Dichter eingeräumt werde. Jedenfalls glauben wir uns zu der Hoffnung berechtigt: dass die, durch Hrn. v. Küstner geschaffene Einrichtung der k. Bühne in Berlin erhalten bleiben wird.

Bremen, 20. Nov. Eine Haydn'sche Symphonie (*C dur*) eröffnete das gestrige zweite Privatconcert; ein reizender Beginn. Das lebensfrische, unumtöhlte Werk, vom Orchester im Ganzen recht dissonant und zart ausgeführt, machte wieder denselben ungemein lieblichen Eindruck, den Vater Haydn's Prachtwerke stets hervorbringen. Man fühlt sich so wohl bei diesem köstlichen, ungewöhnlichen Humor eines kindlich reinen musikalischen Gemüthes, dem die Gedanken entsprachen wie einem spiegelklaren Quell. Das Concert bot zum Schluss den vollsten Gegensatz zu der klassischen Ruhe Haydn's. Lisloff's Ouvertüre an Griepker's „Robespierre“ ist ein Erzeugnis der jüngsten musikalischen Romantik, ein wildes, phantastisches Werk, dass zwar in Manchem noch an Beethoven und Weber erinnert, im Uebrigen aber wagt, was nur die moderne Schule wagen kann. Es ist ein Werk, dessen Kühnheit frappirt, das einen überwältigenden Eindruck macht, wie ein wirklich schöpferisches Talent ihn stets selbst durch die extravagantesten Werke hervorbringt. Wir halten uns nicht berechtigt, über ein so mächtiges Effectstück, nachdem wir es nur einmal gehört haben, zu urtheilen, einmal da offenbar nicht alle enormen Schwierigkeiten des Werkes vom Orchester überwunden worden; wir werden es wohl im Laufe des Winters noch einmal hören. Herr Lisloff, vor drei Jahren schon ein gefeierter Gast unserer Concerte, wurde mit der Spannung erwartet, mit der man einem bedeutenden Künstler entgegen sieht. Er ist so sehr anerkannt als einer der genialsten Virtuosen, dass wir es für überflüssig halten auf sein Spiel näher einzugehen, zumal da er es wieder wie damals mit der „holländischen National-Symphonie“ 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 bloss ein originelles Werk, sie hat auch in streng musikalischer Hinsicht eigenthümliche und grosse Vorzüge, die in dem kecken Scherzo, das etwas Beethoven'sches hat, am Bedenktendsten hervortreten, während sie in den andern Theilen durch manche Wunderlichkeiten verdeckt werden. Herr Lisloff spielte ausserdem 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 man bedeutenden Virtuosen diese Manier nachsieht, ist ebenfalls zur Gewohnheit geworden, und wir fügen uns derselben, wir verlangen dann aber unbedingt, dass auch die Compositionen bedeutend sind. Das waren aber die erwähnten beiden Compositionen offenbar nicht; dass sie übrigens ausgezeichnet gespielt und mit demselben Beifall aufgenommen wurden wie das grössere Werk, versteht sich von selbst. — Fräulein Sophia Schloas sang eine Arie aus Mendelssohn's „Elias“, eine zweite mit obligater Violine aus Mozart's „Idomeneo“ und zwei Lieder von Franz Schubert und Mollique. Es freut uns, dass die geehrte Künstlerin zur guten Compositionen sang. Selten haben wir uns an ihrem Gesange so erfreut wie bei der Mendelssohn'schen Arie in deren echt religiöser Innigkeit sich der Geist des Lebenswürdigen Componisten so treu spiegelt. Fräulein Schloas sang die Arie ganz im Geist des früh geschiedenen Meisters, der auch ihr Meister war, und wiederholte sie auf den Wunsch der Zuhörer. Dasselbe geschah mit dem hübschen Liede von Mollique (Schifferlein, von Schütze). Leider verliert uns Fräul. Schloas, nachdem sie heute noch im Concert des Herrn Prof. Pott gesungen haben wird. Wir hoffen auf ein baldiges Wiedersehen, welches uns die gestrigen Leistungen der Künstlerin ganz besonders wünschenswerth gemacht haben. (W. Z.)

Bei Friedrich Küstner in Leipzig erschien so eben:

	Thir.-Sgr.
David, Ferd., Op. 26. Sechs Lieder für eine Stimme m. Pffe.	1—
— Op. 27. Sechs Lieder f. eine Stimme mit Pianoforte	— 20
Liszt, F., Liebesträume. 3 Nottornos f. Pianoforte.	1—
— 3 Lieder für Sopran od. Tenor m. Pffe.	— 17/2
Mayer, Ch., Op. 119. Studien zur höhern Ausbildung im Pffe-Spiel mit vollständ. Fingersatz. Heft 2 und 3	1—
— Op. 131. Valse-Etude de Bravour p. Pffe.	— 10
Onslow, G., Op. 72. Quintetto Nr. 28 arr. p. Pffe à 4 mains par F. Mockwitz.	1, 15
— Op. 73. Quintetto Nr. 29 arr. p. Pffe. à 4 mains par F. Mockwitz	1, 15
— Op. 74. Quintetto Nr. 30 arr. p. Pffe. à 4 mains par F. Mockwitz	1, 20
Schumann, R., Op. 88. Phantasiestücke f. Pffe., Violine und Violoncelle	1, 20
Willmerson, R., Op. 69. Trillerketten. Caprice-Etude f. Pffe.	— 20
— Op. 70. La Danse des fées. Caprice de Concert p. Pffe.	1—

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

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 23.

Cöln, den 7. December 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 Päckete worden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Gade's Comala.

Niels W. Gade, ein Däne von Geburt, hat sich in Deutschland seit etwa acht Jahren einen bedeutenden Ruf durch seine Orchester-Compositionen erworben: seine Ouvertüren („Ossian“ — „Im Hochland“ —) 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 zu Gade's *Opus 12.*, betitelt: „Comala, dramatisches Gedicht nach Ossian, für Soli, Chor und Orchester in Musik gesetzt von N. W. Gade“ — welches wir im letzten Gesellschaftsconcert in einer sorgfältigen und glänzenden Aufführung unter F. Hillers Leitung in Köln zum ersten Male zu Gehör bekamen.

Man würde sich sehr irren, wenn man glaube, 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 tischt uns statt der altnordischen Poesie und ihres Geistes eine moderne Sentimentalitäts-scene, 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 dies gerade hier, wo doch Alles auf die Darstellung jenes nordich-poetischen Elementes ankam, 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 Eigenenthümlichkeit nordischer Anschauungs- und Schilderungsweise begründet ist.

Das wirkliche Ossiansche Gedicht führt uns gleich mitten in die Handlung hinein, *in medias res*. „Die Jagd ist vorüber,“ ruft Dersagræna, eine Gefährtin Comala's, „lass die Nacht kommen mit Gesängen, lass unsre Freude gross sein.“ — „Die Nacht kommt eilig“ entgegnet Mellicoma, „sie bringt düstere Vorzeichen, die Gestalten vergangner 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 harret 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 bitteres Leid bereiten und verkündet statt der Siegesbotschaft Fingals Tod. Comala erhebt sich in Heldensinn und leidenschaftlicher Liebe: „Wer fiel an Karuns hallenden Ufern? War er in der Schlacht gleich dem Donner des Himmels?“ — „Und ist der Sohn Komhals gefallen, Führer der trauervollen Kunde, der Donner rollt auf dem Hügel! der Blitz fliegt daher

auf Feuerflügeln: Comala schrecken sie nicht, denn Flugal ist todt! Sprich, Führer der trauervollen Kunde, fiel der Brecher der Schilde? — Auf die Bejahung Hidallans flucht sie dem Feind Caracul, dem Könige der Welt; dann wendet sie sich mit dem Vorwurf an den Unglücksboten: „Warum sagtest Du's mir? Ich hätte noch eine Weile seine Rückkehr gehofft, ihn am fernen Felsen zu sehen geglaubt, der Hauch des Windes wäre der Klang seines Hornes meinem Ohre gewesen! O dass ich am Ufer des Karun wäre, dass meine Thränen an seinen Wangen erwärmt!“ —

„Er liegt nicht dort,“ erwidert Hidallan, seine Helden graben ihn hier auf Ardyn sein Grab.“

„Halte ein, bis ich ihn sehe“ ruft sie, „er versprach zurückzukehren — nun ist er zurück gekehrt!“

Da ertönt in der Ferne kriegerischer Schall: „Was für ein Klang ist das auf Ardyn? fragt Mellicoma — „Wer ist der Glänzende im Thale?“ Comala ruft begeistert: „Wer anders als Comala's Feind? Geist Fingals, richte von deiner Wolke Comala's Bogen! lass ihn fallen wie den Hirsch auf wüster Halde! Kommt du, Geliebter, meine Seele zu schrecken und zu erfreuen?“

Fingal naht mit seiner siegreichen Schaar; Comala hält seine Stimme für Geisterton; „Nimm mich zu der Höhle deiner Ruhe, o lieblicher Sohn des Todes!“ Fingal enttäuscht sie: da jauchzt sie auf; „Er ist zurückgekehrt mit seinem Ruhme! Ich fühle die rechte Hand seiner Kämpfe! — Aber ich muss am Felsen ausruhn, bis meine Seele vom Zittern sich erholt. O lass die Harfe nahe sein — erhebt den Gesang, ihr Töchter von Morn!“

Sie geht am Felsen auszuruhn.

Desargrena ladet Flugal zum Mahle des Wildes, das Comala 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 Söhne der Schlacht sind geflohen — die Sonne wird nun aufgehen in Frieden, die Schatten sich senken in Freuden — die Stimme der Jagd wird ertönen!“ —

Da tritt Mellicoma mitten in diese Freude: „Ihr Strahlen des Mondes tragt empor ihre Seele! bleich liegt das Mädchen an dem Felsen, Comala 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 Comala's, gebt ihren Namen den Lüften des Himmels!“ — worauf die

Barden den Gesang anstimmen: „Seht! feurige Sterne umglänzen die Maid! seht, Strahlen des Mondes tragen ihre Seele empor — aus ihren Wolken neigen sich um sie die Gestalten ihrer Väter“ u. s. w.

Dies ist das Ossian'sche 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 Comala und dann namentlich in den Contrasten der Schlusscene von Fingals Erscheinen an liegen, sich hat nehmen lassen können! Aber freilich, dies e Comala, die Ossian'sche, ist kein wimmerndes Klageweib, diese Comala ist kein Nebelbild, es ist eine Gestalt, ein Charakter, ein ächt weibliches Wesen von Leidenschaft bis zum Uebermaass 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 auszuruhn und erwacht nicht wieder. Wie schön, wie poetisch! Und nun halte man die Gade'sche Comala dagegen, die sich bloss in eingebildeter Angst mit dem modernen Roman-Ausruf: „Ich folge Dir nach!“ vor unsern Augen und Ohren todt singt! In diesem Missgriff liegt ein arges 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* $\frac{3}{4}$ 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 Klängen 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 Gade's stärkste Seite ist. Sobald aber jener Charakter des Unbestimmten, Verschwabenden 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; es drängt uns dann unwillkürlich, eine fest umrissene Zeichnung irgendwo zu entdecken, allein man späht vergebens danach, es ist überall nur Farbe zu schauen.

Gleich die erste Nummer *Allegro non troppo C dur* $\frac{3}{4}$ Takt, Chor der Krieger und Barden, die mit Fingal in den Kampf ziehen, giebt hiezu den Beleg. Wozu Melodie? wozu kontrapunktische Führung und Verschmelzung der Stimmen? wozu harmonische Fülle und ergreifende Modulation? Statt Alles dessen haben wir den Rhythmus, das ist unser Gott, und wenn wir den mit Trompeten und Pauken, 4 Hörnern, 3 Posaunen, Tuba und *à la Berlioz* vibrierenden Beckenschlägen im Triumph auführen, wer wird da so dreist sein, nach einem musikalischen Gedanken zu fragen? und wäre Einer so kühn, wer wird ihn hören vor unermert Lärm?

Fingal (Barton) verkündet „frei im Takte“^{*)}, dass er den Feind vernichten werde. Warum er im *Tempo Andante* so oratorienmässig gravitätisch spricht, leuchtet uns nicht recht ein: einen Heldencharakter verräth weder dies Recitativ (denn die Posaunen dazwischen thun's nicht), noch das folgende Abschiedsduett aus *F dur*, in welchem Fingal mit der bangenden Comala an Weichlichkeit wetteifert:

And. c. m.



Leh wohl du Go- lieb- te, fürchte nichts, fürchte



nichts, mit mir ist der Sieg im Bunde und die



Lie- be

wobei das letzte Sätzchen „und die Liebe“ nach dem bereits vollständigen Dominantenschluss und den zwei Viertelpausen 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 *Recitativo*: da uns aber daneben auch „Erzählend,“ dann wieder „ad libitum“ und einmal S. 20 des Klavierauszugs sogar das verpönte *Recitativo* selber sich findet, so könnte man eine besondere Bedeutung in jenem „frei im Takte“ sehen, wenn man nur wüßte, ob „frei, jedoch im Takte“ überhaupt etwas bedeuten könnte.

Nach dem zärtlich im *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 Figura 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 Ouvertüre zu *Fra Diavolo*, *Preclosa*, Weihe der Töne 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 Bearbeiter dies ausdrückt zeigen die Worte Fingals:

„Noch eh' der Morgen graut,

Liegt Caracul tot, 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 blosser Bangigkeit und eingebildetem Glauben an Fingals Tod stirbt, sie die Geliebte eines Kriegers, nicht eines Schäfers, 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 Eintönigkeit erzeugen, an welcher das Werk unlegbar leidet.

Während der Marsch verhallt, führt der Schluss uns aus *C dur* nach *A mol*: die Bässe bleiben im *Allegro* 10 Takte, und im darauf folgenden *Andante* und *Recitativo* der Comala 20 Takte, also in Summa 30 Takte auf *A* liegen, was aber zu der klagenden Singstimme in Verbindung mit den Zwischenaccorden der Saiteninstrumente allein im *pianissimo* von schöner Wirkung ist, wenn gleich es etwas lange dauert. Zwei tröstende Sopranstimmen (*Dersagrena* und *Melfoima*) 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 Dersagrena eine Ballade (*D dar* $\frac{3}{8}$ mit Harfenbegleitung) antimmt. Es ist dies eine ganz gewöhnliche Romanzen-Melodie, wie man sie von deutschen und französischen Componisten zu hunderten hat:



Was daran specifisch nordisch sein sollte, können wir nicht herausfinden; der Schluss des Chor-Refrains:



müsste es denn sein, der, wie man sieht, mit den Textworten in schreiendem Widerspruch steht.

Comala wird immer mehr von Furcht und Ahnung bewegt; vergebens sucht Dersagrena sie zu beruhigen mit lieblicher Melodie und angenehmen Wechsel der Dur- und Molltonart. Sie sieht den Strom Carun voll Blut (hier benutzt endlich die Bearbeitung den Ossianschen 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 steigendes *Allegro G mol* $\frac{1}{4}$ 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 sichtbaren 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 $\frac{1}{4}$ Takt mit Sechszehntel-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 Anwen-

dung ebenfalls zur Monotonie des Ganzen beiträgt. „Wir wandeln auf dem Sturme,“ so lassen sich die Geister vernehmen, „in Wolken gehen unsre Wege, wir führen zu den Vätern heim die Helden, die im Kampfe fielen.“ Comala ruft sie an: „Warum erscheint 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 Flugal, ruft: „Gewiss er fiel!“ und nachdem die Geister vorübergezogen, haucht sie noch einige Klageklänge 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 Flöten 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 Bass-tuba, die tiefen Töne der Clarinetten, die Hoboe als die einzige Stimme, welche sich in der Scala der zweigestrichenen Oktave bewegt, das schwirrende Säusen der gedämpften Violinen und Violoncelli, dazwischen die einzelnen Läufer der Harfe auf und ab durch drei Oktaven 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 Korus in seiner Hülle zu finden. Mir ist bei Anhörung der Comala und Durchsicht der Partitur oft so gewesen, als sähe ich einen Kometen vorüberziehen: viel Glanz und leuchtender Duft, aber kein Körper.

Der Schwanengesang der Comala (Nr. 8 *And. C mol* $\frac{3}{4}$) ist wenigstens am Schluss eine schwierige

Aufgabe für die Sängerin: so ein Hinsterben in Tönen hat immer sein missliches. 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 verkenne oder zu oft vergessen. Der Kriegerchor der rückkehrenden Sieger (Nr. 9 *E dur*) hat nunmehr gar keine Bedeutung: dabei ist er noch so sehr in die Länge gezogen, dass die Zumuthung, den schon einmal zu Anfang des Ganzen sattsam gehörten Rhythmus noch einmal hundert und einige und sechzig Takte (!) lang anzuhören, doch etwas stark ist.

Die Jungfrauen Comalas kommen endlich zu Worte und rufen den Kriegern zu: „Lasst ab vom Siegesgesang, schweigt, klagt um uns und euch!“ — ein *Andante* $\frac{3}{8}$ Takt in *Cis mol*, welches drei Mal hintereinander folgende Phrase wiederholt (die Violinen *pizzicato* im Gleichklang):



Lasst ab vom lan-ten Siegs-ge-sang
Ihr Krieger Fin-gals, schweigt o schweigt:
Es loh der Feind vor eu-rem Arm u. s. w.

Das mag jetzt nordisch heissen, sonst nannte man es langweilig. — Fingal fragt etwas wenig verblüfft aber doch in *E dur*: „Wie so? wir haben ja gesiegt!“ Die Jungfrauen wiederholen, um dem Helden ja recht behutsam die Nachricht beizubringen, noch zu zwei Mal die obige Melodie und kommen dann endlich damit heraus: „sie wännte 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* $\frac{3}{4}$ Takt), deren erster Theil besonders recht ansprechend ist, (die Violinen wieder *con sordini* bis zum Schlusschor). Dann fordert er die Barden und Jungfrauen auf, der Hingeschiedenen ein Lied nachzusingen in der Vater Heimath, worauf der Schlusschor (im wesentlichen mit den Worten des Ossianschen Gedichts) im *Allegro moderato maestoso*, *C dur* $\frac{3}{4}$ Takt einfällt. Er ist breit und gross gehalten und macht theils durch die einfachen Harmonien, theils durch das jeweilige *Unisono* der vier Stimmstimmen 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 rückkehrenden Krieger erhalten! welche Momente für musikalische Charakteristik in Comalas Freude und dem plötzlichen Gefühl, dass „sie rohen müsse bis ihre Seele sich erholt!“ welche Contraste zwischen dem Siegesgesang Fingals und der Barden und der Meldung vom ewigen Schlaf der Geliebten!

Oder wollte vielleicht Gade selbst dies Alles nicht? Wir können es kaum denken, Ueberhaupt aber muss die Zukunft des Tonichters erst das Urtheil zur Entscheidung bringen, ob die Kälte, die Monotonie, die einseitige Charakteristik, das Verschmähnen 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 Fiddelo.

Hamburg, den 18. Nov. 1850.

Ein langgelegter Wunsch vieler Musikfreunde wurde am vorigen Sonntag durch die Aufführung der vier Ouvertüren zum *Fiddelo* erfüllt. — Sie bilden den interessantesten Theil eines Morgenconcerts, welches das Orchester des Stadttheaters zum Besten seines von Franz Liszt gestifteten Pensionsfonds unter Leitung seines Capellmeisters de Barbieri gab. Dem Letztern verdanken wir denn auch ohne Zweifel die Wahl der Fiddelo-Ouvertüren. Das Interesse an einem noch unbekanntem Werke Beethoven's, das historische und ästhetische Interesse, zu hören, wie der grosse Meister denselben Gegenstand zu verschiedenen Zeiten verschieden behandelt, die Gelegenheit diese verschiedenen Behandlungsarten auf der Stelle vergleichen zu können, und endlich das Wesentlichste, der Genuss unsterblicher Schöpfungen, Alles dieses traf zusammen, um die Aufführung der vier Ouvertüren in einem Concert zu einer höchst anziehenden und gennsreichen zugleich zu machen.

Ganz neu war hier die erste, ursprünglich mit der Oper im Jahre 1805 componirte Ouvèrtüre. — An Tiefe und Schönheit wetteifert sie mit der dritten, der grossen in *C-dur*; — als Ouvèrtüre, als vorbereitende Charakterisirung des Inhalts der Oper, scheint sie mir den Vorrang vor allen übrigen zu verdienen. Es ist darin die Kerker-scene, als eigentliche Katastrophe der Oper, höchst bezeichnend gleichsam vorausgeschildert; man hört die Recitation des strengen Allen, die Seelenkämpfe Fidelio's in einem Ausdruck der Innigkeit, dem wir selbst in der genannten *C-dur*-Ouvèrtüre kaum etwas zu vergleichen wüssten, endlich die Arie des Florestan und zum Schluss den Jubel der Befreiung, der Erlösung aus der schmachvollen Gefangenschaft. Derselbe Gang ist zwar auch in den übrigen Ouvèrtüren beobachtet; hier erscheint er aber am ursprünglichsten und natürlichsten: man hört deutlich, dass diese Ouvèrtüre ursprünglich für die Oper bestimmt war. Aber das Publicum wusste damals mit dieser tief-sinnigen Dichtung nichts anzufangen: die Ouvèrtüre machte Fiasco. — Wenn wir diesem Schicksal die Composition der übrigen Ouvèrtüren verdanken, und es insofern preisen möchten, so können wir uns doch dabei im Hinblick auf ähnliche Erscheinungen in dem heutigen Geschmack des Publicums eines peinlichen Eindrucks nicht erwehren, zumal wenn man glauben müsste, dass, wie oft behauptet worden, das erste Schicksal von Ouvèrtüre 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, seine Verehrer ewig auf's Tiefste beklagen werden.

Die zweite Ouvèrtüre, 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 Gedanken-gang, auch sind dieselben Motive, dieselben Modulationen; nur die letzteren sind in der dritten Ouvèrtüre, wir können sagen, in der Uebersarbeitung reicher, verschlungener: die für zwei Violinen geschriebene halbrechende Passagienstelle am Eingang des Satzes fehlt darin, auch ist der Tact im Anfange ein anderer, $\frac{3}{4}$ statt $\frac{2}{4}$, im Uebrigen Alles gleich.

Ihr folgte, — selbstverständlich nicht unmittelbar — die dritte, nicht unbekannt, obgleich selten gehörte, grosse, aus der ebenbesprochenen hervorgegangene Ouvèrtüre 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 wunderbarer Wahrheit in Tönen ausgedrückt. Wer wie die Oper gehört hätte und nichts von ihr wüsste, auch in dem müssten alle jene Empfindungen bei Anhörung dieser Ouvèrtüre 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 reinsten Freiheitsdrangs, ist es auch, was uns in ganz überwältigender Weise in dieser Ouvèrtüre entgegentritt: ein philosophischer Geist würde eine Hymne auf das Ringen des menschlichen Geistes nach Freiheit darin vernehmen.

Dürfen wir uns wundern, dass auch dieses Werk dem Theaterpublicum nicht zusagte?! — Das Publicum verlangt etwas Fassliches, dem Ohre Wohlgefalliges, das keine unbequeme Anregung solcher Seelenkräfte enthält, die man nach beendigt'm Tagewerk gern zur Ruhe bringt, und am wenigsten im Theater aus ihrem Schummer erweckt haben möchte. — Beethoven's Natur war es zuwider, solichem Verlangen zu genügen. Indess componirte er doch im J. 1814 eine vierte Ouvèrtüre, die wir im Verhältniss zu den vorhergehenden als eine Concert-ouvèrtüre bezeichnen möchten. — Es ist ein Tonstück von grosser musikalischer Schönheit: dem Tagesgeschmack hat Beethoven auch hierin keine Concessionen gemacht. Aber was in jenen früheren Ouvèrtüren den eigentlichen Mittelpunkt und wahren Inhalt bildete, die Entwicklung und Entfaltung des Befreiungsjubels nach Fidelio's Seelenkämpfen 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 jenen Werken 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 Character, als in dem Motiven, eine Beziehung zu der Oper zu: es ist mehr ein abgerundetes Musikstück, eine Concert-

Ouvertüre, als ein Tonwerk, das die rechte Stimmung zur Aufnahme eines Drama's in uns hervorriefe und uns im Voraus in die laingste 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 angenehme, klangvolle Stimme und eine grosse Gewandtheit in Anwendung derselben machen diese Sängerin zu einer angenehmen musikalischen Erscheinung und einer Zierde unseres Theaters.

Den zweiten Theil des Concerts bildete „C. M. v. Weber's vollständige Musik zur *Preciosa*“ mit verbindendem Text von C. O. Sternau, die *Declamation* vorgetragen von Herrn Baumeister (ersten Liebhaber), *Preciosens* Melodramen von Fräulein Tuhr (erster Liebhaberin unresumes Theaters), *Preciosens* Lied von Frau Marlow, die Chöre vom Choralpersonal des Stadttheaters. — Ich liebe diese concertanten Surrogate für theatralische Vorstellungen nicht: es ist immer ein präntentöses Aufgebot verschiedenartiger künstlerischer Kräfte, die doch kein harmonisches Ganze bilden, wobei man sich berechtigt 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 Mosengell, welcher letztere sich freilich durch besondere Dürre und Poesielosigkeit unvorthelhaft von dem Sternauschen unterscheidet, der ganz gut zusammengestellt ist. — So blieb denn auch diesmal die liebliche *Preciosa*-Musik und die lobenswerthe Declamation der genannten Künstler ohne erhebliche Wirkung.

*) Wir können dieser so allgemein ausgesprochenen Ansicht nicht beistimmen und haben durch die Ausführung der Musik zu *Egmont* — freilich mit einem andern Text als dem Mosengellschen — öfters die Erfahrung vom Gegenheil gemacht.
D. Red.

Endlich spielte noch Herr Ignaz Tedesco, grossherzoglich oldenburgischer Hofpianist, der sich seit einiger Zeit hier aufhält, ein Clavierconcert mit Orchester von eigener Composition. Sein Spiel ist nicht gross, aber elegant und sehr fertig: die Composition im Stile neuerer Concertsachen nichtssagend und werthlos.

— 13 —

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln, 23. November.

Heute hatten wir Gelegenheit, in der hiesigen musikalischen Gesellschaft in unserm Laodamas, Ludwig Schreiber aus Köln, einen in seinem Fach unübertroffenen Virtuosen zu beglücken. Er trat auf der Violitrompete die Violinvarianationen von Astol, *Saxenair* de Bellini, mit einer solchen Meisterschaft vor, dass die Versammlung wiederholt zu begeistertem Beifalle hingerissen wurde, und in der That wusste der Künstler auf seinem Instrumente das bis dahin Unglaubliche zu leisten. Die ansprechenden Thema's trug er mit Kraft, Ausdruck und Feinheit vor, die Variationen, Verzierungen, Triller mit der Gewandtheit und Leichtigkeit der Violine, vor Allem aber überraschte das auf der Trompete so äusserst schwierige Piano: es war zart und leise, wie ein Hauch, und doch klar und deutlich, so dass der Charakter des Instrumentes ganz neue Seiten offenbarte. Wie wir hören ist Herr Schreiber als Lehrer der Rheinischen Musikschule und als Mitglied des hiesigen Orchesters engagirt, wozu wir diesen Anstalten und der Vaterstadt des Künstlers Glück wünschen.

— a —

* Köln. Es wird hier die Aufführung einer neuen komischen Oper in zwei Akten: „Prinz und Murrer“ nach dem Französischen bearbeitet und von unserm Franz Derckum in Musik gesetzt, vorbereitet. Da Fr. Derckum nicht nur als gründlicher Theoretiker bekannt ist, sondern auch durch werthvolle Compositionen von Liedern, Quasetten und Ouvertüren ein bedeutendes Talent offenbart hat, so ist die Erwartung wohl mit vollem Recht auf dies letzte Erzeugniss seiner Muse gespannt.

Neue Hülfquellen für Theater-Directionen, welche schlechte Geschäfte machen. In England und in Nordamerika hatte man sehr richtig beobachtet, dass viele Leute die politischen Zeitungen nur der Aoseigen wegen lesen. Wie? wenn man, wie der Politik, so auch der Kunst auf eine ähnliche Weise auf die Beine helfen könnte? Gedacht, gothan. Bei der nächsten Theaterrstellung sel beim ersten Zwischenakt ein Vorhang herab, der ganz und gar mit Ankündigungen und Geschäftsempfehlungen bedeckt war. Die Sache bewährte sich, die Pariser bemächtigten sich in dem Theater des *Variétés* und des *Ambigu comique* ebenfalls der neuen Erfindung; sie nennen diese Gardienn-Empfehlungen *Annouciorama*, umgeben die Anzeigen mit allerlei Arabesken und Ausschmückungen, und lassen sich je nach der Gösse der Buchstaben oder dem Raum der Bilder ganz artig bezahlen. Da bietet z. B. ein Chioese Thee an, ein hübsches Mädchen Blumen und Bänder, eine Mohrin mit Zähnen wie Elfenbein reicht einem Zahnarzt dankbar die Hand — und überall Sranse und Hansnummer kolossal — wer kzon da widerstehen? Bei jedem Zwischenakt wechselt das *Annouciorama*.

Berlin, Ende November. Die Sängerin Castellan aus Paris entdekt als Prima Donna der italienischen Oper auf der Königsstadt das Publikum, welches in ihr vollen Ersatz für die Fiorentina findet, die bekanntlich von der hiesigen Direction vergeblich in Paris reclamirt wurde: schöne Fluchlinge liefert die französische Republik nicht aus. — Das von Prof. Marx, Dr. Kullak und J. Stern unternommene musikalische Conservatorium hat sich eines sehr günstigen Erfolges zu erfreuen. Der Unterricht umfasst in laufendem Halbjahr 1) Elementarlehre und Encyclopodie, 2 Stunden (Marx). 2) Klavierspiel und Methodik (Kullak — Wehle) 20 St. 3) Chorgesang und Accompanement (Stern) 2 St. 4) Sologesang und Methodik (Stern, Lindau, Apfelstädt) 14 St. 5) Melodik, Harmonik, Begleitungskunst (Marx) 4 St. 6) Lied-Composition, Figural- und Fagensatz (Marx) 3 St. 7) Geschichte der Musik (Marx) 1 St. wöchentlich. — Deichmann, der Eigenthümer des Friedrich-Wilhelmsstadischen Theaters, wird ein vollständiges Personal für eine komische Oper engagiren. — In der Garnisonkirche wurde neulich ein Oratorium „die Auferweckung des Lsarus“ (!) Musik von Julius Hopfe aufgeführt. Es ist eine Wette darauf zu machen, dass keine Woche vergeht, in welcher nicht in Deutschland ein neues Oratorium zur Welt kommt und wieder begraben wird.

Ole Bull hat in Christiania sein Abschiedsconcert gegeben: er will eine Kunstreise nach Russland, Constantiaopel und — Asien machen.

London, 30. Nov. Die Speculation mit den Nationalconcerten ist bisheran in Betreff der Einnahmen fehlgeschlagen. Es ist bis jetzt schon ein Defizit von mehren tausend Lst., so dass das Orchester in der nächsten Woche nur drei Abende bezahlt nimmt und die drei anderen zum Vortheil der Unternehmer unentgeltlich spielt. — Der Berliner Cher mit seinen vortrefflichen höchst vollendeten Leistungen ist noch immer der Glanzpunkt der Concerte. Nächstens wird derselbe ein von ihrem früheren Mithurger Dr. Ferd. Rahtke neu componirtes Kyrie vortragen, worauf seine vielen Freunde sich freuen, indem es hier selten einem Componisten geboten wird, seine Composition so vollendet im Vortrag vorführen zu können. Jullien's Concerto sind in vollem Gange; um die Massen anzuziehen, lässt er einen kristallinen Vorhang sehen und hat ein Tambour-Chor der Pariser Nationalgarde von 106 Personen mit dem Tambour-Major an der Spitze eigends herber kommen lassen. Da kann man mit Recht sagen: „Viel Lärmen um Nicht's!“ — —g.

Würzburg, 13. Nov. Meyerbeer's Prophet ist gestern zum zweiten Male mit einer Ausstattung gehen worden, welche Alles übertraf, was bisher von irgend einer Direction bei uns geleistet worden ist. Die Palme des Abends gebührt jedoch Herrn Kapellmeister Witt, dessen Energie und Ausdauer es allein möglich machte, mit den Kräften der diesjährigen Oper eine so glungene Aufführung zu Stande zu bringen. Er wurde mit Frau Bock (Fides) geraus. Trotz alledem hat der Theater-Director Engelken schlechte Geschäfte gemacht: das Haus war beide Male nur schwach besetzt.

Im Verlage von N. Simrock in Bonn

erscheint am 1. December mit Eigenthumsrecht.

Meller, Steph., Capricen. Improvisen und Improvisationen für Pianoforte.

1. Volklied. — 2. Minnelied. — 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)
nebst Agraffe.

Zum eleganten Fensterschmuck.

20 Ngr.

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

POLYHYMNIA.

Auswahl

beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt-
oder Bariton-Stimme mit Beglei-
tung des Pianoforte.

	Sgr.
Nr. 1. Dorn, H., Der alte Zecher. Op. 50.	18
„ 2. — Abends. Op. 51. Nr. 4.	10
„ 3. — Frage und Antwort. Op. 52. Nr. 3.	5
„ 4. Fischer, C. L., Soldatenliebe.	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 Wirthshaus am Rhein. Op. 42. Nr. 2.	7½
„ 9. — Der Doctor von Berncastel. 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!	10
„ 15. Offenbach, J., Der deutsche Knabe.	8
„ 16. — Bleib bei mir.	7½
„ 17. Schloesser, A., Der Troubadour.	7½

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

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 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.

Vom Unterrichte 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, welches nur aus der Erkenntnis des wahren Wesens der Musik und ihrer Bedeutung für die sittliche und geistige Entwicklung der Menschheit erwachsen kann, bei dem Musiker schwindet oder überhaupt gar nicht zum Vorschein kommt, so ist der Handwerker fertig, und zwar wohlverstanden, ohne das Achtungswerthe, das dem Berufe des Handwerkers-Standes gebührt. Der Handwerker will durch Arbeit sein Brot verdienen, weiss aber, dass, je vollkommener 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, sinkt 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 jeden rüstigen Arbeiter und Gezellen mit den Subjekten jener umherziehenden Musikbänder, deren Gewerbeschein ein obrigkeitlich bestätigter Bettelbrief ist, der Harfenistinnen und Orgelreher nicht zu denken! ^{*)}

^{*)} Ein wohlgeordneter Polizeistaat soll wenigstens neben den vielen städterweigen auch ein Reglement über die reine

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 Kirmessbuden und Schoppeubäuser gehen: o nein, kaufen wir uns ein Billet zur ersten Rangloge eines Theaters irgend einer Mittelstadt; da sitzen wir im Kunsttempel selbst in der Halle der Museu, umduftet von Parfüms, angestrahlt von Gaslicht und dem schönern der funkelnden Augen der Damenwelt — nun, da sind wir doch gewiss in guter Gesellschaft, nicht wahr? Mit nichten! Die Oper beginnt und mit Schreken werden wir gewahrt, 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 gebildete Künstler erwartet, ein Trupp von Handwerkern, von Tagelöhnern sich eingenistet hat. Die Zöglinge der Muse selbst, die Schnurranten in der Tiefe und die Chorplärer auf der Höhe, sie wetteifern mit einander, um uns die süsse Täuschung zu benehmen, in welche der Theaterzettel uns gewiegt hat. Reine Stimmung im Orchester? lächerliches Vorurtheil! Aufmerksamkeitt auf den Dirigenten? Mangel an Selbstgefühl! Präcision im An-

Stimmung der Strassenorgeln und über die nothwendige Auflösung ihrer Dissonanzen durch vorschriftsmässige Ausweichungen (nämlich voreinander in der Strasse) entwerfen. Danert das Unwesen so fort, so muss auch das beste Gehör der Unterthanen verdorben werden, da man in Gefahr kömmt, „Heil Dir im Siegerkranz,“ in *tu mol* neben „Gott erhalte Franz den Kaiser“ in *G dur* ertragen zu müssen.

setzen und Aufhören? Beschränkung der persönlichen Freiheit! Umstimmen der Pauken? Zeitraubende Beschäftigung! *Staccato* und *ligato*? Widerwärtige Eitelkeit! Richtigkeit und Gewissenhaftigkeit? Pedanterei! Ausdruck? Luxus! — Ist denn ein Unterschied vorhanden zwischen solchen Musikern und den Orgeldrehern? — Dszu noch die Herren Oberpriester der Kunstgenossenschaften, die sogenannten Regisseurs und ihre kolossalen Pinseleien, wodurch sie, wie die russischen Censoren die auswärtigen Zeitungen, die Partituren übertünchen, dem Componisten das Herz aus dem Leibe herausstreichen 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 hättet lieber Schuhflicker werden sollen!“

Aber hört! hört die Entschuldigung. Die Herren haben nicht Zeit, sich auf das Studiren und Probiren zu legen, sie müssen — — Stunden geben!

Also nicht verwahrloste Schüler, nein, Apostel der Kunst haben wir vor uns, die da ausgehen wenn auch nicht in alle Welt, doch wenigstens in 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 bezeichnender gefunden werden. Diese Pädagogen haben von der grossen Maxime der Gewerbethätigkeit gehört: „Zeit erspart, Geld gewonnen“, und diese übersetzen sie in ihre Sprache: „Zeit verbraucht, Geld gewonnen!“ Sie haben dem Zögling nichts zu geben, als ihre Zeit; folglich müssen sie auf Mittel denken, diese so heruzubringen, das kein Mensch gegen den Verlaß auf derselben etwas einwenden kann; die Anwendung, die Benutzung zum Heile des Schülers ist Nebensache: was will der auch mehr, als 45 bis 50 wohl gemessene, durch alleraugenblickliches Nachderhören höchst gewissenhaft controlirte Minuten?

Woher auf Seiten der Musiker die merkwürdige Selbstüberschätzung, das 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 Anmaassung durch die Frage: „wie spielt der Mann?“ statt der weit notwendigeren „wie lehrt er?“

Die Sache hat ihren natürlichen Grund. Die Kunst hat freilich ihre Wissenschaft, allein bloss durch

diese letztere kann sie nicht gelehrt werden. Die vollkommenste Theorie auf der Welt ist allein nicht im Stande, einen Künstler zu bilden: das Wissen genügt nicht zum Lehren, das Können muss dabei sein, ja es ist in maucher Beziehung sogar die 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 zu sagen pflegt, einen guten Vortrag? Bekümmert ein einziger sich darum, ob er lernen macht? sucht er sich davon zu überzeugen, ob er verstanden wird, ob er durch den Stahl seines Wortes geistige Funken aus dem Stein schlägt? modellt er seine Methode nach diesen Erfahrungen? Mit nichten — er liest (ebenfalls ein bedeutsamer technischer Ausdruck). Und dennoch ist er, sobald er nur selbst wissenschaftliche Tiefe, eigene Forschung und redlichen Fleiss besitzt, vollkommen im Stande, die Wissenschaft durch blosser Mittheilung seines Wissens an Andere zu fördern und zu beleben 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 ansehnlich gemacht werden, was oben behauptet ist, nämlich dass die Wissenschaft in sich selbst die Kraft der Lehre trage, was 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 bloss vortragender Lehrer, ein doctrender Theoretiker, kann mit allem Aufwande seines Wissens keinen Bogenstrich, keinen Anschlag u. s. w. bei seinem Schüler erzeugen oder gar ausbilden: hier ist die Theorie wirklich grau und die Praxis das grüne Leben, das Können ist durchaus nothwendig — die Kunst kann nur vom 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 auszuüben 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.

Was heisst lehren? Wenn sich die grosse Masse der Musikstundengeber 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 zu 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 wecken, dass eine Entwicklung der Fähigkeiten der verschiedensten Art auch eine grosse Verschiedenheit der Mittel notwendig macht, und dies allein müsste ihn schon darauf leiten, dass beim Musikunterricht die Anwendung eines einzigen Mittels, des Vormachens, unmöglich ausreichen könne, um die musikalischen Anlagen eines Schülers zu entwickeln. Je mehr er dann auf diesem Wege des Nachdenkens fortschreitet, desto mehr wird er zu Zweifeln gelangen, ob die blossen Fertigkeiten, die er sich erworben, sich denn so ohne weiteres wie ein Ueberdruck 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 diese bei deinem Schüler zu erzielen, nur dem Mechanischen zu fröhnen, 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 solltest! Überhöre sie nicht — stütze bei ihrem Tode — fasse einen Entschluss, streife den Musikanten ab und zieh den Künstler an!

(Fortsetzung folgt.)

Volkconcerte 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, Ländendienst, 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 an der Mauer enthält oben die Worte: „Concerte am Sonnabend-Abend“, und zeigt an, dass im Handwerkerinstitut „ein musikalisches Divertissement, aus ersten und lieblichen 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 zu den Ausführungen benutzte Saal ist gross und bequem und enthält eine schöne Orgel; dennoch ist das Auditorium nicht zahlreich, der wohl mehr als tausend Personen fassende Saal ist kaum zur Hälfte angefüllt und vergeblich würde man in dieser Versammlung gut gekleideter Leute nach „Handwerkern“ suchen. In Manchester haben diese Sonnabends-Concerte nicht denselben Erfolg gehabt, wie in Liverpool; das Institut hat in Folge dieser Unternehmung sogar Verluste erlitten. Daraus geht deutlich hervor, dass die arbeitenden Klassen ihre Sonnabendvergnügungen anderswo suchen.

Nicht weit von dem Handwerker-Institut befindet sich ein 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, sowie das Museum der naturhistorischen Gesellschaft, eines der besten Etablissements dieser Art in England; ferner der berühmte Freihandelsaal, das königliche Theater und der Circus. Auf derselben Seite der Strasse, nur wenige Schritte vom Casino entfernt, liegt der Concertsaal, in dem die Elite der Bewohner Manchesters sich versammelt, so dass die höchsten und niedrigsten Klassen sich auf denselben 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 lästerliche Blicke in das Innere werfen; ein Polizeibeamter thut sich das zur Aufrechthaltung der Ordnung und ein gedruckter Anschlag zeigt an, dass man nur mit Consumtionsbillets zugelassen wird. Diese Billets werden entweder zum Parterre oder zur Gallerie, 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, Gingerbier, Ale, Porter und Cigarren bestehen, erstattet.

Der mit einem ziemlich grossen Orchester versehene Saal bildet ein langes Rechteck; an dem einen Ende ist ein Theater mit Dekorationen errichtet, an die andere drei Seiten läuft eine schmale Gallerie, und zur Rechten und Linken des Theaters sind

zwei besondere Logen angebracht. Sowohl die Wände der Galerie, als die Dachbalken sind im Theaterstil dekoriert; oben und unten befinden sich die Böfets, wo man die erwählten „Erfrischungen“ als Austausch 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 Geflüder 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 aber hier zum Anzünden der Pfeifen und Cigarren gebraucht werden. Dieser Saal kann 1500 bis 2000 Personen fassen und am dem Sonnabend-Abend, da ich ihn besuchte, befanden sich über 1000 dort. Die Mehrzahl bestand aus jungen Leuten, selbst Kindern beiderlei Geschlechts. Man sah hier Frauen, welche ein Glas Porter vor sich hatten und Kinder säugten. Die ganze Gesellschaft schien nicht zu der arbeitenden Klasse zu gehören, denn auf der Galerie erblickte man, Kommiss aus den Schreibstuben oder den Magazinen; Die meisten von den Männern hatten die Hute auf dem Kopfe; Alle waren mit Essen, Trinken, Rauchen oder Plaudern beschäftigt. Das Gingerbeer schien sehr beliebt 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 Keller unterbrochen, die mit ihren Körben voll Erfrischungen umherliefen. Der aus dem Parterre des Saales emporgeliegende Tabakqualm und die durch die Ausdünstungen dieser Megge und der zahlreichen Gasflammen, sowie 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. Zweiten Verursache ein zu unruhiges Individuum die Dazwischenkunft der Keller oder sogar eines Polizeibeamten, aber im Ganzen fand sehr wenig Unordnung statt und ich bemerkte keinen Bersuchen. Man verkaufte weder Wein noch Spirituosen, und das Aie und der Porter, von denen sehr viel konsumirt wurde, scheinen 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 inmitten des allgemeinen Geräusches nicht zu erkennen. Aber plötzlich ertönt eine Klingel, und der Lärm läßt ein wenig nach, alle Augen richten sich nach dem Theater, wo eine Dame in Costüm erscheint, irgend eine volkthümliche Arie singt und sich zurückzieht; nach kurzer Zeit erscheint sie abermals und trägt eine zweite Piece vor, hierauf beginnt der Lärm und die Instrumental-Musik von neuem, bis ein Sänger antritt, der seine Leistungen hören läßt. Hin und wieder giebt es Dialoge, ein wenig Gebarden- oder Theaterspiel, selbst Tanz; im Allgemeinen ist der Charakter des Vorgetragenen unständig, mit Ausnahme einiger Zweideutigkeiten, welche mit Pfeifen oder mit Lachen aufgenommen werden.

Dieses Casino ist in Manchester eins der grössten Lokale der Art und das oben 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 Oelgemälden ausgeschmückt, die meisten sind an allen Wochentagen, mehr als Drittel Sonntags-Abend geöffnet, doch wird in letzterem Falle nur religiöse Musik angeführt, zu der man sich alsdann 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 Kaffeehäuser 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 erstern und 10 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 bessern Erfolg gehabt und gehört zu denjenigen Einrichtungen, welche deswegen Nachahmung verdienen, weil sie dem Volke Gelegenheit bieten, sein Vergnügen auf anständige Weise zu suchen. Man findet dort in einem schön decorirten Saal ein ziemlich gutes und sehr stark besetztes Orchester, welches Ouvertüren und sogar Symphonien spielt. Allein der Musikian der Engländer ist ein ganz eigner, oder wenn man will ein sehr schlechter. Die Nation verlangt Musik zu hören, wenn sie sich amüsiren will, die niederen Klassen so gut wie die höhern; allein was es für Musik sei, ist wenigstens dem grossen Publikum (nur die feinere Aristokratie ausgenommen) ganz gleich. Die Instrumentalmusik wird nicht nur in allen jenen Volksconcerten, sondern auch selbst in London in den Nationalconcerten und in denen von Julien stets mit obligatem Lärm, Geplauder, Geräusch jeder Art vom Publikum begleitet. Nur wenn eine Sängerin oder ein Sänger auftritt, wird es still; hat eine solche oder ein solcher es einmal zur Volksbeliebtheit gebracht, so können sie singen was sie wollen und wie sie wollen, auch hundertmal ein und dasselbe, kann sie dürfen sich allen erlauben, nur Eines nicht — nämlich nicht zu gehorchen; wenn der grasse Hanse da Capo beliebt.

Am wahren Sinn für die Kunst, an Empfänglichkeit für jede edlere Wirkung der Musik auf das Gemüth fehlt es dem englischen Volk durchaus. Es herrscht durchweg die niedrigste Ansicht von der Bestimmung der Musik — sie gilt für nichts als Zeitvertreib.

Und trotz alledem sind doch jene Institute in Liverpool, Manchester und andern Orten nachahmungswerth in dem was ihre Idee betrifft, wenn auch freilich nicht in der Art der Ausführung. Jene Unternehmungen bieten doch wenigstens dem Volke die Gelegenheit dar, Musik zu hören und nur der rohe Sinn des Volkes hindert 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 mildem Wohl laut ziehen Tone
Daher auf sanften, weichen Schwingen,
Um Ahnung aus des Lebens Schöne,
Um Lust und süßes Weh zu bringen.
Es bebt das Herz bei leisen Schanern,
Die fernher wie Gewitter rollen,
Als wollte des Geschickes Grollen
Der Jugend heitern Blick umranern.

ALLEGRO.

Doch muthig auf zu köhnem Reigen
Sich lebensfrohe Hoffnung rafft:
Der Busen schwillt, die Wünsche steigen,
Und mit dem Wagen wächst die Kraft;
Die Klänge frei nach oben zeigen,
Wo Zaversicht der Himmel schaff't,
Und in dem sturmbeugten Ringen
Wird der Entschluss, die That gelingen!

LARGHETTO.

Auf der stillen Wogen Schwanken
Wieg't sich der leichte Kahn,
Willig hegen die Gedanken
Ew'ger Ruhe süßes Wahn.
Wonne wähet durch die Lüfte,
Wehet auf dem Wiesenplan,
Wo die Blumen, voller Düfte,
Arme reichen himmeln:
Elfen singen: „Seelenfrieden
Giebt allein each Glück hienieden!“

SCHERZO.

Und wo Bewusstsein edler Thaten
Die Seele frei von Reue hält,
Maget du des Scherzes nicht entzathen,
Der gern dem Guten sich gesellt.

Um frisch und lebendig zu bleiben,
Erbitte du von der himmlischen Gnost
Der heiteren Laune gemüthliches Treiben.

ALLEGRO MOLTO.

Trittst du dann keck und muthig auf,
Wer wollt' es dir verwehren?
Des Lebens Becher schänket auf;
Doch — willst du schnell ihn leeren?
Die Lust umschwirbt dich rascher schon,
Wirst du, der wilden Freude Sohn,
Dein eigen Herz betören? —

Da ziehen zu der Heimath Sternern
Dich süße Melodien zurück,
Sie süßern, wie aus weiten Fernen,
Von Liebe dir und Gattenglück.
Da silst zurück! Mit leisem Tritte
Bist du genehet voll Verlangen —
Da stehst du in der Dolmen Mitte,
Und jensehend Alle dich umfängen.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Pariser Musikzustände.

Der Verein der musikalischen Künstler hat im vorigen Jahre beschlossen, das Fest der heil. Cäcilia alljährlich durch eine große Musikführung zu feiern. Der Beschluss wurde in demselben Jahre noch ausgeführt und eine neue Messe von Niedermeyer in der Kirche St. Eustache gegeben. Der Reinertrag der Vermietung der Stühle und der Sammlung brachte der Vereinskasse 3182 Fr. ein. In diesem Jahre wurde am 22. November in derselben Kirche eine neue Messe von Adolph Adam ausgeführt, welcher sein Compositionstalent hier in einer ganz andern Gattung als diejenige ist, der er seinen Ruf verdankt, bewährte. Die Messe machte den Eindruck einer durchaus originalen Composition: Adam hat darin weder den Kirchenstil der ältern Meister, eines Palestrina, Lotti u. a. 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 dieses neuesten Werkes des Tondichters zu schildern, und ich werde ausführlicher darauf zurückkommen, sobald es 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 Soli waren trefflich besetzt theils durch Künstler wie Busini und Fräul. Grimm, theils durch ausgezeichnete Dilettanten. Die Orgel, welche sowohl mit dem Orchester zugleich als abwechselnd allein wirkte, spielte Lefébure - Wely, der beste hiesige Organist.

So vereinigte sich Alles zu einer grossartigen trefflichen Ausführung. 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 6000 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 Revolution in der Kunst, und Victor Hugo und Hector Berlioz ihre Coryphäen. Jetzt würdigt man die Schöpfungen dieser beiden grossen Geister mit

mehr Nüchternheit und führt ihr Verdienst auf das richtigere Maass zurück. Der Satz la *Marcha au supplicium* wurde jedoch die *Capa* verlangt und auch die *Ronde du Sabbat* wurde lebhaft applaudirt. Der Chorgesang (ein religiöses Stück von *Bortnianski* und die *Sarah* von *Berlioz*) war diesmal nicht vorzüglich; dagegen erstachte *Mad. Ugolda* vom Theater der komischen Oper das Publikum. Die Mode verlangt gegenwärtig hier, dass ein oder zwei Stücke aus früher Jahrhunderten vorgeführt werden: dieses Mal hörten wir eine Pastorelle für Sopran mit Begleitung von zwei Hoboen und zwei Fagotten von *Pierre Ducré*, geschrieben Anno 1679 — also ein Curiosum, und curios klang es denn auch in vollem Masse.

Die *Union musicale* im Saale der heil. Cäcilia unter der Leitung von *Félicien David* gab am Sonntag d. 24. Nov. ein Morgen-Concert, auch dies zum Besten des Künstlervereins. Angeführt wurde die Sinfonie in Es von *F. David*, und drei Compositionen von *F. Mendelssohn*, der *Bacchanale* aus der *Antigone*, das Klavier-Concert in G mol, gespielt von *Fräul. Josephine Martin*, und die *Ouverture zur Melusine*, welche zum ersten Male in Paris so Gehör kam, da Habeneck sie in den Concerten des Conservatoriums niemals gegeben hatte. Die Ausführung war sehr gut, der Beifall jedoch nicht allgemein; das Publikum schien diese reizende Musik beim ersten Male nicht ganz fassen zu können. Der Chor „die Himmel erzählen“ aus Haydn's Schöpfung (mit einigen der vorübergehenden Nummern) machte den glänzenden Schluss. Wie man hört, wird *David* in den Winterconcerten der *Union* mehrere Werke von Haydn, auch Sinfonien, die das Pariser Publikum fast vergessen hat, zur Ausführung bringen.

In der grossen Oper sind *Meyerheers* Hagenotten der Glanzpunkt; die *Viardot-Garcia* ist darin wieder aufgetreten. — Bei den Italienern wurde die *Florentini* in ihrer Auftrittsrolle als *Norma* mit Beifall aufgenommen. Ihre Schönheit imponirte; eine sichtbare Befangenheit bei den ersten Tönen wurde bald von ihr überwandend und der grösste Theil des Publikums war wenn auch nicht gerade für sie begeistert, so doch an lauter Anerkennung angetregt. Nichts aber glied dem Enthusiasmus, den die *Sonata* als *Ragimentstochter* (italienisch) hervorrief: wer sie in dieser Rolle nicht gesehen hat, besitzt keine Ahnung von ihrer Künstlergrösse, von jetzt an beherrscht 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 reizt durch Erscheinung, Gesang und Spiel mehr hin, als vor zwanzig Jahren.

B. P.

Köln den 10. December.

Am Sonntag, den 8. December, ward dem musikliebenden Publikum Köln's die Freude, den Berliner Domchor, der 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 nach Berlin begriffen, hatten die Sänger freiwillig die dankenswerthe Bereitwilligkeit zugesprochen, zum Besten des Kölner *Domchors* ein Concert zu veranstalten, das von 5 — 7 Uhr im *Casinosaal* stattfand und ein zahlreiches Publikum her-

beigezogen hatte. Der Chor hat den Ruf, der ihm von London und Berlin aus voranging, entschieden gerechtfertigt; auch wir können dem rühmenden Urtheil, das wir über ihn gehört haben, nur beistimmen. Ist es schon etwas Seltenes und höchst Anerkennungswerthes, einen Chorgesang, der a *capella* ausgeführt wird, in so reiner Intonation, in solcher Präcision des Zeitemaasses zu hören, als es hier geschieht, so liegt darin doch noch nicht der eigentliche Reiz, den diese Art künstlerischer Production auf uns ausübt. Auch darin kann er nicht liegen, dass die einzelnen Stimmen mit grösserer Sorgfalt ausgewählt sind, als es sonst bei Zusammensetzung von Chören zu sein pflegt, obchon wir nicht leugnen können, dass namentlich die Biegsamkeit und Frische der Kusbenstimmen ein Bedeutendes zu dem Eindruck beiträgt, den die Leistungen des Domchors auf uns gemacht haben. Diesen Vorzug, wie gesagt, erkennen wir an; aber der höchste Werth des Domchors scheint uns darin zu liegen, dass die Feinheit, die Sanfterkeit der Ausführung, namentlich in Betreff des sinnlichen Effektes, 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. Das *diminuendo* hörten wir noch nie in solcher Vollendung, eben so wenig das Anschmiegen der einzelnen Stimmen aneinander; der höchste Reiz aber liegt in dem *piano*, das so zart und zugleich so klingvoll ist. Die einzelnen Piecen, die wir in dem Concert hörten, waren der 43. Psalm von *Mendelssohn* und der 54. Psalm von *Neithardt*, beide ausdrücklich für den Domchor composirt, ein *Aderamus* von *Corsi*, eine Motette: „Gnädig und barmherzig ist der Herr“ von *Grell*, ein *Salvum fac regem* von *Carl Löwe*, das Doppelquartett aus *Mendelssohn's* *Elisa*, „Denn er hat seinen Engeln befohlen“, das *Ave* *cecum* von *Mozart* und ein *Schottisches* und *Irisches Volklied*. *Grell's* Motette und *Mozart's Ave* verum brachten die meiste Wirkung hervor. Im Uebrigen ward das Concert durch Sololeistungen einzelner Mitglieder ausgefüllt; ein einjähriger Knabe, *Emil Papendiek*, trug eine Transcription von *Kullak* und eine *Sonate* von *Scarlatti* vor und bewies dadurch, dass man Tüchtiges von ihm erwarten kann; Herr *Kotshold* sang die *Arie* aus der *Zauberflöte*: „O Isis und Osiris“ mit vollem und schönem Ton und edlem Vortrag; Herr *Neumann* die *Arie* des *Pylades* aus der *Iphigenia*: „nur einen Wunsch“, in der er sich ebenfalls den Beifall des Publikums verschaffte. Schliesslich sprechen wir dem Chor und seinem Dirigenten noch einmal unsern Dank für die Bereitwilligkeit an, mit der er seine eignen künstlerische Bedeutung zum Besten einer andern Kunst verwendet hat.

Wien, 1 December.

Wenn wir unser Musik- und Theatertreiben zum Maassstab nehmen, so leben wir in *dulci jubilo* und es giebt auf der Welt keine zufriedener, glücklichere Bürgergenossenschaft, als die Wienerische. Es ist doch ein recht gewöhnliches Völkchen hier zu Lande; man möchte es beinahe beneiden um die köstliche Naturgabe, trotz Kriegsrüstungen, Crosten-Einquartierung, Polizeihändeln und allem möglichen Dämpfungapparat jeder guten Laune, sich dennoch vergnüglich ins Theater und in den Concertsaal begeben und daselbst sich wirklich amüsiren zu können. Ihr *Rott*, ihr *Trenmann*, ihr *Nestroy* sind den Wienern theurer als der Reichthum und die Constitution, und wenn nicht die Agitation der Börse und in jedem Bekerladen sie zuweilen an die wirklichen Zustände erinnerte, so würden sie zu *Nestroy's* neuen Refrain im Caritheater: „s'ischt aber Alles mit wahr!“ aus vollem Glauben noch mehr zugehauet haben, als es schon geschah. Jedoch will ich nicht behaupten, dass auch die Presse blind über jegliche Gefahr sei; denn sie sprach vor kurzem unumwunden aus, dass Herr *Trenmann* als *Heimen Levy*

Verlag von M. Schloss in Köln.

Auber, Valse sur Haydée pour Piano . . .	Sgr.	5
Bendixen, Louise, Morceau de Salon. Rondeau pour Piano	15	
Charlie mein Liebster. Schottisches Volkslied (mit deutschem und engl. Text) mit Pianoforte	5	
Ergmann, A., Le Départ du continent. Pensée sentimentale pour Piano. Op. 4.	8	
Faber, H., 4 Chansons sans paroles pour Piano. Op. 1	17½	
Gits, A. G., La valée de Spaa. Valse pour Piano	7½	
Friedrich, E. F., 2 Romances, Nr. 1. Chanson de Nuit. — Nr. 2. Chanson d'Adieux pour Piano	18	
Halévy, A., Valse sur le Val d'Audorre pour Piano	5	
Halle, H., Souvenir de Bruxelles. Gr. Valse pour Piano. Op. 41.	15	
Henriou, P., La reine de la valse. Valse pour Piano	5	
— La Manola. Valse pour Piano	5	
Hiller, F., 3 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pfte. Op. 42.	25	
Kinkel, J., 6 Lieder für Alt oder Bariton mit Pianoforte. Op. 19	20	
Klein, J., Liebessnähe. Lied für Sopran od. Tenor mit Pfte.	7½	
Klosa, W., Sérénade pour Piano. Op. 1	15	
— Der Räuber. Ballade für Bass mit Pfte. Op. 4	10	
— Lieblings-Polka für Pianoforte	5	
Leduc, A., Le postillon du roi. Quadrille pour Piano	10	
Lisle, Charles de, 12 Mélodies — Etudea pour Piano. Op. 14. 2 Hefte à	25	
Littloff, H., Sophien-Polka f. Pfte.	5	
Lund, Baronne. Moment de tristesse. Mélodie pour Piano. Op. 1	7½	
— Abenda. Lied von H. Dorn mit Arabesken für Pianoforte. Op. 4.	12½	
Manuel, G., Le Carnaval de Bruxelles. Valse de Concert pour Piano	12½	
Meynne, G., Morceau de Salon sur dea thèmes de Haydée pour Piano	22½	
— Gr. Polka chromatique ou étude d'octaves pour Piano	15	
— Rondo — Valse sur la dernière pensée de J. Strauss pour Piano	10	
Novarre, L., Petite Fantaisie sur le torréador pour Piano	15	

Novarre, L., Marche et Valse du Prophète de Meyerbeer pour Piano. (Mit einer herrlichen Abbildung der Schluss-Scene des vierten Actes)	15	Sgr.
— Mosaïque 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	10	
— Das Vaterland für Sopran oder Tenor	5	
— Der deutsche Knabe für Tenor	8	
— — — — — für Bass	8	
— Bleib bei mir! Lied im Volkstone m. Pfte. für Sopran oder Tenor	7½	
— für Alt oder Bariton	7½	
Pasdeloup, A., Polka de l'opéra le Prophète pour Piano. (Mit Vignette)	8	
Roerdanz, R., Artillerie-Polka für Pfte.	5	
Tausch, J., 3 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.

Nr. 1. Dorn, H., Der alte Zecher. Op. 50.	18	Sgr.
" 2. — Abenda. Op. 51. Nr. 4.	10	
" 3. — Frage und Antwort. Op. 52. Nr. 3	5	
" 4. Fischer, C. L., Soldatenliebe.	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 Wirthshaus am Rhein. Op. 42. Nr. 2.	7½	
" 9. — Der Doctor von Berncastel. 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!	10	
" 15. Offenbach, J., Der deutsche Knabe.	8	
" 16. — Bleib bei mir.	7½	
" 17. Schloesser, A., Der Troubadour.	7½	

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 25.

Cöln, den 21. December 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. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. —

Briefe und Packete werden unter der Adresse des Verlegers H. Schless in Cöln erbeten.

Vom Unterrichte in der Musik.

(Fortsetzung.)

Wir haben 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 eins 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 Hilfe und Rath, wer giebt ihm die Anleitung, diese Kunst zu erlernen?

Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir uns zuvörderst 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 edlerm Sinne als Quelle eines anständigen Vergnügens betrachtet, steht keineswegs auf derjenigen Stufe der Kunstbetrachtung, welche der Künstler und der Lehrer der Tonkunst einnehmen müssen. Für diese muss die Musik einen tiefern Inhalt haben, als den bloss sinnlichen: nur der geistige Inhalt erhebt die Musik erath zur Kunst. Sie ist das Herz 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 wieweil sie eine Zeit lang auf verkehrte, ihrem wahren Wesen schnurstracks widersprechende Weise (durch das künstliche Mitsichselbstspielen in kontrapunktischen Rechenaufgaben), so haben doch 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 unermülich kämpfenden Anstrengungen von A. B. Marx, auch durch die Theorie die Musik zu ihrer geistigen, seelischen Natur zurückgeführt und von diesem Standpunkte aus zur höchsten aller Künste entwickelt. Sie ist die Kunst des Gemüths, 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 vorüberrauschende Welt der Töne in das Innere des Gemüths ein und ruft da die Sympathien hervor, welche schlummerten und nun plötzlich wach werden, weil ein von aussen Entsprechendes, Verwandtes ihr Dasein weckt, ihr Mitklängen auf einmal hervorzaubert. Der Verstand hat dabei ursprünglich gar nichts zu thun, ja seine Thätigkeit kann sogar störend einwirken, wie denn 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 sei, ein Wissender neben ihm flüstere: „Quartsextenaccord von es — vermindeter Dreiklang von c!“ Natürlich: es ist gerade so, als wenn

ich, während des Vortrags schöner Verse, z. B. des Göthe'schen Mignonliedes: „So lässt mich scheinen bis ich werde“ einer fühlenden Nachbarin zuraunen wollte: „Acusativ cum Infinitivo — vierfüßiger Jambus mit Uberschlagsylbe“ —! 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 leugnen, 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 kommt. Eben so richtig ist es ferner, dass die geistige Natur auch 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. 40 — 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 bloss 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 Walten der Natur der Musik vermag uns aus dem Rothen, Spröden und Unfruchtbaren zu menschlicherem, empfindlicherem, beseeletem Dasein zu erheben, unser Empfinden zu säufügen und zu

sättigen, unser Ahaen zu wecken, uns zu den Ideen höchster reinsten Menschheit, an das Wehen des Göttlichen in und über der Natur emporzuführen, und in dieser innersten Erhebung mit der wahren Thatkraft zu allem Guten, mit Liebe zu erfüllen. — Aber dieses selbige Walten der Töne und Klänge vermag auch den nur verhältlich in ihm wesenden Geist in den verführerischen Wogen erregter Sinnlichkeit zu begraben, edleres Empfinden und jede haltende Kraft aus der Seele zu spülen, und uns der Gedankenlosigkeit, der Haltungslosigkeit des Gemüths [und der Gesinnung], dem faden, alles Edlere auflösenden und zersetzenden Sinnenkitzel dahinzuführen; in dereu Gefolge treten die seltsamen Zwillinge Ueber-sättigung und Unersättlichkeit auf und die entsetzliche Interesselosigkeit.“^{*)}

Fasse nun, Freund Musiklehrer, zuvörderst 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 herbegeben hast? werden nicht alle Folgen einer solchen Wirksamkeit vor deine Seele treten? wirst Du nicht mit Schauern inne werden, dass sie im Stande ist, durch überreizte Sinnlichkeit, hoffärtige Eitelkeit, süssliche Verwechlichung die edelsten Keime der jugendlichen Seelen deiner Schüler

*) Allgemeine Musiklehre, dritte Aug. 1846 S. 342. — Gegenwärtig ist bereits die vierte Ausgabe dieses Buchs erschienen, ein erfreulicherer Beweis für den wahren Fortschritt, als alle Deklamationen über denselben. Freilich begreift ein Recensent des letzten Theils von Marx' Compositionenlehre, dieser zugleich geistvollsten und methodisch-gründlichsten Arbeit im Gebiete der musikalischen Literatur, in der Neuen Zeitschr. f. Mus. nicht, was durch dieses nun vorliegende Werk eigentlich gewonnen sei! Nöthlich: der gute Mann hat so lange schon in seiner Stube gesessen und die Knochenlehre der Musik studirt — da fällt ihm ein, dem frischen Morgenwind, der daherweht, ein Fenster zu öffnen — hu! wie raseln seine Skelette, sein Todtengelächter! klatsch! schlägt er das Fenster wieder zu und hängt und rückt alles wieder in Ordnung. Wer kann von ihm verlangen, dass er sein osteologisches Kabinet, an dessen Nummerirung und Bezeichnung 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?

Haast Du dich dann 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 des Sommerlichtes 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 geheimnisvollen Walten der Töne erschliessest.

Nun sind wir da, wo wir hin wollten: die Aufgabe des musikalischen Unterrichts ist gefunden. Es ist keine andere, als die Kunst um der Kunst willen zu lehren, das heisst, um ihres geistigen Inhalts und um ihrer geistigen Wirkung willen. Fertigkeit und Kenntniss sind nur Mittel zum Zweck: dieser ist die Erziehung des Menschen durch Anregung der künstlerischen Geistesthätigkeit.

Hat der Lehrer dieses Ziel nur einmal richtig erkannt, hat er sich ganz davon durchdrungen, dass dies die eigentliche Aufgabe des Unterrichts sei, so steht er schon nicht mehr vor dem verschlossenen Thor des richtigen Weges, nein er ist dadurch schon auf dem Wege selbst angelangt und ver diesen einmal betreten; den wird es nicht ruhen lassen, auf ihm beharrlich weiter zu wandeln, es müsste denn überhaupt das Höhere im Leben ihm gleichgültig sein und er kein 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 Komponisten der „Stimmen 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 unerschöpfliche, hat dieses Mal seine Kunst der verstrickten Schlingung des Knotens bis zu irgend einer nicht geahneten Krach-Katastrophe gänzlich verleugnet und eine sehr einfache Handlung gegeben, deren Entwicklung man schon im Anfang voraussieht, weil Jederman 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 altväterischen der Pharaonen, sondern nach dem verweichlichten, wollüstigen der letzten nichtswürdigen Ptolemäer. Dieses Aegypten liefert ihm das ganze nöthige Zeug zum obbligten Bühneluxus an fremdartigen Costümen, Decorationen, Balletten u. s. w., und da er noch die Mysterien der Isis und des Osiris einmischt und einen fanatisch spitzbüchischen Priester Bochoris 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 Hirtenkönig wie Abraham, Isak und Jacob ist. Azazel (Haael), sein Sohn, wird von der glühenden Ungeduld verzehrt, dies rubige Leben mit einem freudvollern glänzenden Dasein zu vertauschen: er verlässt Vater und Braut (*Jephthè*) und folgt dem Aménophis und der Nephthe, welche wahrscheinlich die Stammältern jener betrügerischen Gauner sind, die bei uns Zigeuner, bei den Franzosen aber glücklicher Weise Aegypter (*Egyptiens*), oder allenfalls auch Böhmern (*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 Aps (Pferde haben wir schon genug gesehen auf der Bühne, warum nicht auch einmal ein Oechlein?), 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 Hassael schlecht bekömmet — Orgien und Bacchanalien im Inneren des Tempels — verführerische Bühlerkünste der Nephthe und der Tänzerin Lia, einer von Schönheit strahlenden Almee (Bajadere), deren Füße so leicht sind wie ihre Grundsätze, u. s. w. Hassael 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 hütet — hier war eine scharfe Klippe zu umschiffen! denn die Säue, so biblisch sie auch sind, so undramatisch sind sie; noch haben 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 ermannet und auf die innere Stimme hört: die Gnade des Himmels leitet den Reuigen nach der Heimath zurück, er sieht die Zelte im Thale Gessen wieder; wo ganz Paris sich beellen 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 Charakterstil wiederfinden. Wir wollen darüber anderweitige Urtheile abwarten — denn man weiss wohl, wie wohlorganisirt die ganze Armee der Hülfsstruppen ist, welche die Pariser grosse Oper in's Feld stellt, sobald es sich um einen Erfolg handelt. Und vollends, wenn ein Auber und Scribe dabei in's Spiel kommen! Die *Gazette musicale* schliesst ihren Bericht mit dem Witz, dass die Inszenesetzung allein, welche das ganze ägyptische Museum aufs Theater gebracht

habe, hinreichen würde, der Oper einen „pyramidalen“ Erfolg zu sichern — „mithin eine Art von Erfolg, welcher der Heimath der Pyramiden von Rechtswegen gebühre.“

Sophia Katharina

oder

die Grossfürstin.

Komische Oper in zwei Abtheilungen und vier Akten.

Text von Charl. Birch-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 noch 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 Flotow's *Sophia Katharina* im Opernhause zum ersten Male 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 Auslassungen unwesentlicher Dinge, wie z. B. des Ballets, 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 anprobt und in einem Duett mit ihrer sentimentalen Freundin Helena von Wartenberg den Wunsch ausspricht, Mann zu sein und daneben die Liebesseufzer eines Gardelieutenants parodirt, während der Chor der Hofdamen die beiden Hauptfiguren unterstützt. Zwei Officiere Berkof (lyri-

scher Tenor) und Geldern (Spieltenor, komisch-eifältig) 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 Helena verschossen. Der Fürst, von Anhalt erscheint, die militärische Unterrichtsstunde beginnt, und wem in der Martha die Männer spinnen, so handhieren dagegen hier die Damen die Gewehre und das Exercir-Quintett ist das gefällige Gegenstück zum Spianquartett. Eine Verwandlung zeigt uns den Hafen von Stettin — Matrosenlied — Soldatenlied eines Fähndrichs vor der Thür eines Wirthshauses. Der Fürst erscheint mit den beiden Damen (und zwar zu Pferde!) und theilt den Officieren mit, dass so eben 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 naiv damit tröstet, dass ja die Prinzessin noch nicht getraut sei.

Im zweiten Akt entschliesst sich Katharina, dem Gefühlsleben zu entsagen; schnell welkt der Liebe duft'ger Blütenkranz, 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 Fürsten 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 Tapentühr mit sich fort. Die Zeit, welche nothwendig vergehen muss, um die nachherige Erzählung wahrscheinlich zu machen, füllt Geldern aus, der aus dem Kabinett wo er sich langweilt herantritt 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 Schlosskaplan habe ihn so eben mit der Prinzessin im dunkeln 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 an's deutsche Vaterland. Der Grossfürst ist voll der Hoffnung, seine Gemahlin mit dem Bau seines Eispalastes, als Zeichen der Gluth seiner Liebe, morgen zu überraschen. Helena 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 geehrt. Zwei Fremde in bürgerlicher Tracht werden eingeführt; zu ihnen tritt aber statt der Damen, die sie erwarteten, der Grossfürst, und zwar stark über Lanne. Glücklicherweise erscheinen jene bald darauf ebenfalls, allein die Verwicklung und Verlegenheit wird so gross, dass nichts übrig bleibt als die beiden Fremden, die niemand anders sind als Berkof und Geldern, verhaften zu lassen.

Im vierten Akt sehen wir Beide von Kosaken bewacht; sie trösten sich indess bei Spelse 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 dieses 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 löst 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 (Helena), Hr. Pfister (Berkof), Hr. Mantius (Geldern), Hr. Salomon (Grossfürst) trefflich besetzt. Der Eispalast, eine meisterhafte Decoration von Gropius, und das Ballet im 4. Akt, russische Nationaltänze und namentlich das Soló der M. Taglioni, 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.“ Unbestrittener, als dieses Urtheil dürfte wohl das bald darauf folgende sein: „Flotow kennt die Wünsche und Bedürfnisse der grossen nach 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 Kunstentwicklung 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 Flotow's nach: nur der erste Akt hat nach ihm frische und melodiose 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 preussische 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 verleugnen. Dieser Zweck ist leichte Unterhaltung, die auch auf kleinen Bühnen herstellbar ist, welche die weiteste Verbreitung findet und Kasse macht. Dazu gehört Erfahrung und ein geniales Talent. Zwei Sängereinen, zwei Tenore (die beiden Bässe sind unbedeutend) finden sich überall: die Gesangspartien sind bei der jetzigen Kehlbarkeit 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 Eispalast ist nicht zu theuer,

und doch neu. Die Musik überall ansprechend und melodios, wenn auch oft auf Kosten verschiedener Anderer, wie Auber, Adam, Herold; aber sie wird nie ledern, wie Herrn Balfe's Zigeunerin. Man muss einräumen, dass Alles klingt, nichts verletzt, sondern sogar eine allgemeine Weltmännische Anmuth (ein andres Blatt nennt es eine Salonsphäre) auch in der kleinsten Piece herrscht, mit Ausnahme des Katzenliedes (in der Scene mit den wachhabenden Kosaken); zu dem weder der Humor des Textes noch der Musik ausreicht. Das Werk setzt bei den Hörern nichts voraus, 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 zu lassen.“

Eine uns zugegangene briefliche Mittheilung stimmt mit den angeführten günstigen Urtheilen im Ganzen überein. „Der Text, äussert sie sich unter anderm, 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 Aktes 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 graziöser Melodien“ u. s. w. Ihre Zugkraft hat sich bei den bisherigen Wiederholungen bewährt.

Viertes Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

Der 17. December gab die Veranlassung, das vierte Gesellschaftsconcert auf diesen Tag, den Geburtstag Beethovens zu verlegen und durch Aufführung von Compositionen des Meisters eine schöne Festeier 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 neunten Sinfonie eines so vollen, in silben Stimmen frischen Chor für die massenhafte

Ausführung findet, die sie durchaus verlangt, wie Köln ihn in den vereinigten Kräften seiner sämtlichen Gesangsvereine besitzt. Der prachtvolle Hymnus an die Freude kann nicht mit freudiger Begeisterung gesungen werden, als es auch diesmal wieder geschah.

Die Overtüre zu Egmout eröffnete das Concert. Sie wurde recht gut ausgeführt: den eigenthümlichen Eintritt des Themas mit dem *Sfp* auf dem dritten Viertel gaben die Celli mit richtiger Betonung, wogegen bei derselben Stelle im *fortissimo* von einigen Stimmen auch das *des*, das erste Viertel des folgenden Taktes, accentuirt wurde, was durchaus nicht der Absicht Beethovens entspricht. Hierauf wurde ein Proleg, zur Feier des Tages von F. Hiller verfasst, von Herrn Krebs, Schöler der Musikschule mit volltönendem Organ und befriedigendem Ausdruck vorgetragen, der einen erfreulichen Beweis von den Erfolgen des Declamations-Unterrichts des Herrn R. Benedix an unserm jungen Kunstinstitut gab.

Es folgte der Elegische Gesang für vier Singstimmen und Streichquartett, Op. 118. Je seltner dieser himmlisch sanfte Klagegesang zu Gehör gebracht wird, desto mehr Dank sind wir dem Anordner des 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.

Fraulein Julie Beer trug hierauf die grosse Scene und Arie *Al perdo* mit Orchesterbegleitung vor. Es war von Seiten einer jugendlichen Künstlerin, die noch kaum zu dem Entschlusse gekommen ist, die Laufbahn der Kunst zu betreiben, eine anerkennenswerthe Resignation, bei ihrem ersten Auftreten bei uns sich den Forderungen zu fügen, welche das Programm unter den obwaltenden Umständen machte. Beethovens Scene verlangt eine grosse, metallvolle Stimme und einen eben so grossartigen dramatischen Vortrag. Fräulein Beer ist im Besitz einer sehr lieblichen, kristallreinen Stimme und ist durch und durch musikalisch gebildet; wir haben Gelegenheit gehabt, sie in Vorträgen einer andern Musikgattung zu hören, die uns zur Bewunderung hinarissen. Im Gebiete der bessern Art der modernen Gesangskunst ist sie in Bezug auf technische Ausbildung und geniale Virtuosität die besten Sänginnen an die Seite zu stellen. Der getragene Vortrag dramatischer Musik scheint aber ihrer Künstlernatur weniger zuzusagen, und es wäre Unrecht, ungeachtet der beifälligen Leistungen ihres Debüts, den vollen Werth dieser neuen Erscheinung nur danach zu beurtheilen.

Die fünfte Nummer des ersten Theils war die Romanze für die Violine in *F*, Op. 50, 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 nur selten verfehlt. Eins der beiden Terzette derselben Oper wäre vielleicht für den Concertsaal zweckmässiger gewesen.

Den Schluss des ersten Theils machte das *Sanctus* und *Benedictus* aus der *C*-Messe, die Soli gesungen von Fräulein Beer, Fräulein Fried. Schless, Hr. Koch und Hr. Dämonat-Fier. Dem Chor hätten wir im *Sanctus* ein noch zarteres *piano* gewünscht, namentlich beim Eintritt des *B*-Takt, wo sich auch das Orchester durch den vorhergehenden Takt *crescendo* verleiten liess, den *B*-Dur-Accord zu stark anzugeben. Dagegen schlugen

die Einsätze des *Pieni tutti* in jeder Stimme auf eine prächtige Weise durch. Die letzte Fermate variierte Fräulein Beer durch einen Triller, dessen vollendete Ausführung die Kritik über das Passende oder das Unpassende desselben entwarf. Dass sie aber am Schluss des Kanons aus Fidelio das hohe *g* ansah, können wir in keiner Weise gut heissen.

Was die Zusammenstellung des Programms betrifft; so vermissen wir die Vertretung des Beethoven'schen Genies 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 Ausführung zugleich die höchst interessante Beziehung dieser Composition zu der neunten Sinfonie ins Licht gestellt haben würde.

Der zweite Theil brachte uns 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 Anführung war im Ganzen gelungen, der Chor, wie schon erwähnt, vorzüglich. Die beiden ersten Sätze haben wir jedoch von unserm Orchester im vorigen Winter und auch im Sommer auf dem Gürzenich vollkommener ausgeführt gehört. Dass aber dies angehörte Werk hier im Laufe eines Jahres Drei Mal gegeben wurde und jedes Mal ein höchst zahlreiches Publikum auszog, ist eine gewiss erfreuliche Erscheinung. Das Tempo des ersten Satzes hätten wir etwas lebendiger gewünscht; es ist denn doch immer ein *Allegro*, und die zugehörigen Bestimmungen *ma non troppo* *o poco maestoso* sind eben nichts weiter als Warnungen vor Ueber-treibung des Allegro. Auch das *Presto* beim Eintritt des letzten Satzes konnte feuriger und kräftiger sein: es klang in der That sehr matt, wenn freilich der gänzlich Mangel an Resonanz im Concertsaal 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 angeführt zu hören. Am hervorragendsten sind die Concerte in der Gesellschaft „*Diligentia*“ in Haag, wo man schöne Anführungen der Sinfonien und Overtüren von Beethoven, Mendelssohn und Gade unter des Capellmeisters H. Luback Direction hört. Eine Schülerin desselben (er ist hienächtllich auch Director des Conservatoriums), Frau *Offermann* von *Mooe*, sang in einem Concerte zu Rotterdam am 21. Nov. in der „*Eraditie Musica*“ mit ausserordentlichem Beifall Arien von Mozart, Anber und Bellini, in demselben Concert liess sich auch der berühmte Possunist *Becke* von Berlin hören und machte *Forere*. Am 26. hörte ich demselben Virtuosen in noch viel effektvollern Leistungen zu Amsterdam in der Remonstratenkirche, wo der *Fidelist Bogertschick* aus dem Haag und der treffliche Organist von *Egken* aus Amsterdam mitwirkten. Auch die Männergesangsvereine, welche ich in Amsterdam, Haag, Rotterdam, Utrecht und Arnheim gehört habe, entwichen sich immer mehr zu höchst künstlerischen Leistungen. Am erfreulichsten war es mir, durch ganz Holland die deutsche Musik mit grosser Liebe geübt

und gepflegt zu sehn: hierin befriedigt Holland weit mehr als Belgien."

Halévy hat eine neue Oper: „Fiquedame," Text von Scribe unter der Feder.

Die berühmte Sängerin Stoltz, früher in Paris, ist ihres Namens würdig auf dem Kriegs-Dampfbote *Don Luis* von Genua nach Lissabon 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, seinen Contract um zwei Monate gegen eine Entschädigung von 20,000 Fres. zu verlängern.

Brüssel. *De Beriot* liess bei der neulich stattgefundenen Preisvertheilung auf dem Conservatorium ein neues Concert von seiner Composition durch drei seiner Schüler zugleich spielen: bewundernswürdige Reinheit, Sicherheit und gleichmässige

ger Bogenstrich brachten die Täuschung hervor, als höre man Eine Violine von gewaltigem Ton. Das ist der Triumph der Schule (und der Tod des geistig individuellen Vortrage, setzen wir hinzu). Die Aufführung der Oberon-Ouverture, so wie die Orchesterbegleitung der Solostücke werden scharf getadelt.

In Konstantinopel ist „Robert der Teufel" diejenige Oper, welche bis jetzt am meisten ein volles Haus gemacht hat.

In Berlin ist auf dem Friedrich-Wilhelmsstädtischen Theater eine neue Tragödie von Gottschall: „Ferdinand von Schill" gegeben worden. Die fernere Aufführungen sind polizeilich untersagt worden. (Berl. Th. Zeit.)

In München ist der Prophet mit grosser Pracht gegeben worden: Herr Härtinger und Frau Viala 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 Unterezeichneten 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 am königl.
Andreae in Hildesheim.

Op. 44.

Preis der Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug: 4 Thlr.
Preis der vier Stimmen: 1 Thlr. 8 gr. oder 10 Sgr.

Diese neueste grössere Composition des durch sein schöpferisches, von besten Erfolge gekröntes Wirken im Gebiete der ersten, besonders kirchlichen Musik schon in weiteren Kreisen bekannt gewordene 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

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

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 goldne Ehrenmedaille verliehen. Wir glauben deshalb und auf das Urtheil anerkannter Musikkenner um stützend, das Werk insbesondere allen Männer-Gesangsvereinen als ein durchaus tüchtiges angelegentlich empfehlen zu dürfen.
Hildesheim, December. 1850.

Gerstenberg'sche Buchhandlung.

Bei W. Damböbler in Berlin erschien so eben:

Carl Richter.

- Op. 2. Drei Charakterstücke für das Pianoforte.
Nr. 1. Märchen. — Nr. 2. Lied. — Nr. 3. Romanze. — 22 1/2 Sgr.
Op. 3. Vier Lieder von Robert Burns für vierst. Männergesang. (Part. und Stimmen.) Nr. 1. Mein Lieb. — Nr. 2. Trinklied. — Nr. 3. Der Hochlandsknabe. — Nr. 4. Mein Herz. ist im Hochland. 1 Thlr.

Corde armeniche di Roma.

Die erwartete neue Sendung
echt römischer Salten (Mal-Fabrik)
in allen Stärken

ist so eben angekommen in der Musikalien- und Instrumenten-Handlung von

C. A. Klemm in Leipzig.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 26.

• Köln, den 28. Dezember 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 Köln 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 künstlerischen 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 inneren Menschen, Herz und Gemüth durchdringe 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.

Diese, wir dürfen wohl sagen erhabene Aufgabe des Kunstunterrichtes zu lösen, ja sie nur erst aufzufassen und sich davon zu durchdringen, dazu reicht die blasse 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 vervollkommen werden, auf welcher derjenige, der im Besitze derselben ist, in den Augen des grossen Hausens ein Künstler zu sein scheint. Genau genommen ist er aber nichts weniger als das; das Wort Kunst hat da keinen andern als seinen etymologischen Sinn, der sich an das Kennen und Können hält und dessen niedriger Begriff sich am besten in der verneinenden

sprüchwörtlichen Redensart zeigt: „es ist keine Kunst“ z. B. auf zwei Beinen zu stehen. Künstlich und künstlerisch ist zweierlei: vom Wehen des Geistigen, vom Hauche des Göttlichen ist in jenem nicht eine Spur vorhanden. Wenn also selbst der bis auf einen gewissen Grad tüchtige Musiker deshalb noch lange kein Künstler ist, um wie viel weniger wird er dann ein Lehrer der Kunst sein können!

Um also die oben gestellte Aufgabe des Unterrichtes 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, Gacéhandschuhe anzustreifen und einen Büchling 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 gesellschaftliche Leben, die Geschichte seiner Zeit, die Lesung der Werke der Nationalliteratur 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 uns 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 Elasarhörung 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 äusseren Vorzüge ein Ergebniss der gründlichen Geistesbildung sind, zu deren Erlangung ihre Kunst sie von dem Augenblick an drängt, wo sie sich ihr widmen. Die Kenntniss der Regeln der Perspektive, die richtige Zeichnung, selbst eine gewisse Vollkommenheit der Technik machen den Maler 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 zweitens die Wissenschaft seiner Kunst inne haben, nicht bloss die Praxis derselben. Er muss das ganze Gebiet der Musik übersehen, ja wenigstens bis auf einen gewissen Punkt es beherrschen. Er soll gar nicht Alles lehren, was 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 vertraute Bekanntschaft mit der wissenschaftlichen Seite derselben. Von dem tüchtigen Musiklehrer verlangen wir also durchaus die genaue Kenntniss und das stets 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, wemgleich wir vielleicht nur in dieser die besten Hebel unserer erzielenden Bestrebungen finden. Selbst die Beschäftigung mit der allgemeinen Geschichte der Musik, wenn auch nicht mit den Einzelheiten derselben, und mit den Hauptlehren der musikalischen Aesthetik können yir dem Musiklehrer nicht erlassen, wiewohl wir der Meinung sind, dass die Grundsätze der letztern am besten an den Tonschöpfungen der grössten Meister selber durch sorgfältige Analyse und Studium der

Partituren gelernt werden können — vorausgesetzt, dass diejenige 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 erstens eine allgemeine elementar-wissenschaftliche Bildung und arbeitet er an 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 eifrigsten 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 am besten 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 Didaktik oder die Kunst des Unterrichts in der Musik. Ein nothwendiges 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). Eisenleben b. F. Kuntz, 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. 13 (Leipzig, Breitkopf & Härtel) erschienen; ein Heft von drei Liedern, das unter der Gesamtzahl seiner Werke

als Nr. 84 zählt. Das erste der drei Lieder „Hier liegt ich unter den Bäumen“ voll tiefer Wehmuth, das zweite „Herbstlied“ voll banger Klage über das Absterben aller menschlichen Blüten, das dritte „Jagdlied“ mit altd deutschem Text und wunderbar ergreifendem, lang nachhaltendem Waldhorrorklang, in welchem Stimme und Piano sich vereinigen. — Die fortgesetzte Ausgabe des Nachlasses wird sich bis auf Nr. 22 ausdehnen und ausser der komischen Operette „die Heimkehr“, die Bruchstücke 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 schliesst. 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 Elias; zur Vollendung des Ganzen gedachte er seine beste Kraft aufzusparen. Mit diesem Christus sollte der Cyklus seiner Oratorien geschlossen sein. Elias, das wohl allzurast abgeschlossene Werk, auf dessen Vollen dung England drängte, stand 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 Glorie 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 Reilstab, wie früher von Bernard Klein verneint. Die Kritik ist allezeit rasch mit dem Vernelnen 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 Versu-

chen, 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.) Ctesebius, 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: *Ctesebius pneumatica ratione et hydraulica organis reperitis clarus*. Es ist daher begründet, dass die Orgel in obiger Eigenschaft mit dem Zunamen „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 möglichen Aufschluss 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 Mühlrades eingerichtet gewesen. Auch Sponzel 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 nichts, und stimmen unsere älteren und neueren Geschichtschreiber nur darin überein, dass das Wasser dazu diene, den Gegendruck der comprimierten Luft im Gleichgewicht zu erhalten, welchen Dienst jetzt die Gewichte auf den Bälgen unserer Orgelwerke versehen. — Da aber selbst bei der Einrichtung unserer gewöhnlichen Span- oder Falten-Bälge die Comprimirung 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 einigermaassen von dem anfangs genannten Ctesebius 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 Eginhardt's, 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 unpractisch erwiesen hatte. Nach ihrer Einrichtung, welche mit der des Ctesebus in den Grundlagen übereinstimmt, bestand der anzuwendende Luftbehälter aus einem metallenen Cylinder, dessen obere Oeffnung verschlossen und mit einem bestimmten Gewicht beschwert war. Dieser Cylinder wurde in ein, ihn geräumig 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 nahegelegene Blasebälge 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 folglich 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.

Sonreck.

Berliner Briefe.

Berlin, 16. December.

Von den Concerten der letzten Wochen sind ausser den fortlaufenden Symphonie-Trio- und Quartett-Soirées auszuzeichnen ein von dem achtjährigen Violinvirtuosen Adolph Gross gegebenes Concert und eine von Herrn Louis Ehlert veranstaltete Matinée.

Adolph Gross gehört nicht zu den gewöhnlichen Wunderkindern. Wenigstens sagt man, dass er nicht von seinem Vater zu frühzeitigem und übermässigem Ueben 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 erster Musik; er besitzt endlich ein überragendes 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 müssten nicht viel von der Musik verstehen, denn es sei ihm heute gar schlecht gelungen. Es scheint also, als ob man auf Adolph Gross Hoffnungen setzen könne — wenn nur diese Hoffnungen nicht so oft getäuscht worden wären! das frühzeitige Herumreisen und in die Oeffentlichkeit treten wird in der Regel dazu beitragen, die ersten 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 unerlässlich ist, und das um welchen Preis! Ja, wenn heute noch das Publikum sich in Concerte der Art drängte und so wenigstens in materieller Beziehung für die weitere Ausbildung des Knaben gesorgt würde! Aber damit ist es vorbei, in Berlin wenigstens vorbei. —

Herr Louis Ehlert, ein Ostpreusse, von dem bereits in der Leipziger Euterpe 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 Kunststreben 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 des 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.

stets überwunden worden ist, und dass er sich vielleicht enger an Mendelssohn anschliesst, 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 Entwicklung und seine Kunstbestrebungen günstig sein möge. —

Die italienische Oper hat seit mehreren Wochen einen besonderen Reiz gewonnen. Es schien im Anfang der Saison, als ob das ganze Institut an den unglücklichen Erlebnissen, die die Direction des Königsstädtischen Theaters mit Sga. Fiorentini hatte; zu Grunde gehen würde. Das Berliner Publikum hat ohnehin, im Ganzen genommen, keine besondere Neigung für die Süssigkeiten moderner italienischer Musik, und nun noch zwei so unbedeutende Sängerinnen, als uns anfänglich vorgeführt wurden, — da war es wohl natürlich, dass das weiche, elegische Organ Labocetta's und der Heldentenor Pardini's vor leeren Banken erklangen. Aber bekanntlich hat kein Mensch in Berlin so viel Glück, als die Direction des Königsstädtischen Theaters — siehe da! sie gewann einen ganz andern Edelstein, als sie in der Fiorentini 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 unsern Gunsten 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 eine weder 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 schöne, edle Maass, das jeden Ton, jede Bewegung begleitet und jene ruhig heitere Stimmung, jene freudige Erbauung 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 durchweg schön und edel; es ist zu wenig, wenn man sagt, sie habe Grazie; sie ist Grazie. In technischer Beziehung scheint sie sich zwar nicht auf solche Seiltänzerkünste 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, oft ausdrucksvoll. Als dramatische Sängerin ist sie grossen, heroischen Aufgaben nicht gewachsen; den Sturm der Leidenschaft darzustellen, widerspricht ihrer Natur; doch mit kluger Kenntniss des Bodens, 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 desto weniger 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 dem Ergreifendsten, was ich je auf der Bühne gehört habe; aber Rollen, wie Norma, Lucrezia Borgia, würden ihr weniger zusagen. Das übrige Personal der italienischen Oper tritt hinter dieser Grösse sehr in den Schatten; selbst Labocetta, sonst 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 Lückenbüsseru wir uns meistens behelfen müssen. —

Die Deutsche Oper rüstet sich jetzt zur Wiedereröffnung 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!“ Flotow's Sophie Catharina, die ich, von einer längeren Reise nach Berlin zurückgekehrt, noch nicht gesehen habe, macht noch immer volle Häuser. Hierüber in meinem nächsten Briefe. G. E.

London, 30. Nov.

Seit meinem letzten Schreiben hat *Julien* seine Promenaden-Concerts eröffnet. Mag alle Welt über ihn herrschen, man muss ihm wenigstens zugestehen, dass er sein Publikum kennt. Dies will äussert sein, liebt Marktschreierei, Uebertreibungen sowohl für's Auge, als für's Ohr, und das versteht Julien einzurichten

und gibt's demselben in immer erneuten Formen und Auflagen. Er eröffnet jedes Jahr seine Concerte im November und schon die gewählte Zeit zeigt wiederum den richtigen 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 Zerstreung und Aufmunterung. Wo findet man sie? Man geht Abends zu Jullien, wo man für 1 Sbl. Entrée Musik und Augenweide von 8 bis 11 1/2 Uhr haben kann. Anderseits ruhen die Gewerbe und Beschäftigten in diesem Monate und der Bürgerstand hat Zeit, sich mit seinen Familien ein bescheidenes, nicht kostspieliges Vergögen zu verschaffen. Trotz allem musikalischen Unsinne, den er zu Tage fördert, gebührt ihm doch das Verdienst, dass er gute Musik, wenn auch nur in kleinen Portionen, seinen Gästen vorsetzt, und dadurch hat er es nach und nach schon so weit gebracht, dass mitunter die Hälfte des Abends mit guter Musik ausgefüllt wird. Solche Abende werden *Mendelssohn-Festivals*, *Beethoven-Festivals* benannt, und da gibt's eine ganze *Symphonie* dieser Meister, so wie sonstige Compositionen von ihnen. Die Concurrenz der National-Concerte liess in diesem Jahre die Frage entstehen, wird Jullien bestehen können? Die Antwort ist die, dass Jullien zum Erdbeben volle Häuser macht 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 Säle um Erfrischungen zu nehmen. Ausserdem hat Jullien noch ein Lesekabinett eingerichtet, wo man zwischen 60 bis 70 Zeitungen und Journale in allen Sprachen findet und wohin man sich während der Aufführung eines Musikstückes, welches man nicht hören will, zurückziehen kann. Die Decoration des Hauses ist äusserst geschmackvoll; einen magischen Eindruck macht der kristallene Vorhang. Das Orchester steht dem National-Concerte durchaus nicht nach, wenn es auch nicht so viele berühmte Namen zählt. Als alleiniger Direktor steht Jullien an der Spitze. Will man sich erheitern, so muss man ihn dirigiren sehen. Seine Anstrengungen, Bewegungen und Windungen deuten jede Passage an, einerlei ob Viertel, Achtel u. s. w., ja selbst das *tremolo* dirigirt der gute Mann. Nach Beendigung eines Musikstückes wirft er sich ermattet in den hinter ihm stehenden vergoldeten Armstessel und flugs treten ein Paar in reiche Livree gekleidete Diener zu ihm heran, seine Befehle einzuholen. Trotz allen diesen Faten muss man die Ausführungs Gerechtigkeit widerfahren lassen und sie als recht gütig und höchst präzise berechnen. Ganz vortreflich war unter andern die Ausführung 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 liess eine Erläuterung jedes Satzes der *Symphonie* unter die Anwesenden vertheilen. Ebenfalls recht gelungen wurde die *Ouverture „Melusina“* von demselben Componisten angeführt. Eine vierte dieser Concerte ist der Violoncellspieler *Demant* aus Brüssel. Das Pianoforte konnte nicht besser vertreten werden als durch *Alexander Billel*. Er gehört zu den besten Spielern, welche London aufzuweisen hat. Durchaus nicht dem Tagesgeschmack huldigend sind 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*, so wie das Concertstück von C. M. v. Weber, beide trefflich gespielt und eben so vom Orchester begleitet. Wenn aber ihre aussergewöhnliche Leistungen anerkannt werden, so geschieht es auch oft, dass sehr mittelmässige noch mehr Glück machen. Eines dieser wenigen Glücklichen ist *Jetty Treffs*. Ihr erstes Debut vor zwei Jahren mit dem Liede von Köcken „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 erleben wir im vorigen Jahre, wo wir sie in der Schöpfung von Haydn neben der *Dolly* und *Birch* hörten, wo es ihrem Vortrag an aller Reinheit und Sicherheit mangelte. Nichts desto weniger können Sie hier in den ersten Jonnalen die unglücklichsten Dinge lesen. So unter andern: „Das erste Veilchen von Mendelssohn, gesungen von der unvergleichlichen *Jetty Treffs*. 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 an erfreuen.“ Dieses Lied gehört Mendelssohn's *op. 19* an, wo *Jetty Treffs* zur Zeit der Herausgabe dieses Heftes war, mögen die Götter wissen! Nach jedem Vortrage aber, sei es eines Liedes von Mendelssohn oder Beethoven oder von wem sonst, verlangt man Köcken'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 segne den Kaiser“, „Rule Britannia“, „Yankes Doodle“ etc. singen, dann von drei Militairbänden an verschiedenen Orten im Saale spielen, und zuletzt singt, spielt, bläst und trommelt alles zusammen. Die Verbindung dieser einzelnen Melodien ist höchst dörftig. — Jullien ist, ob absichtlich oder zufällig, gelistreich in einigen Zusammenstellungen. So ist der Effect einer Variation über die Russische Nationalhymne für Orphyelien und Piccoloflöte prächtig. Ausserdem machen die 120 Tambours mit ihrem riesigen Tambour-Major an der Spitze, sämmtlich in der Uniform der Pariser Nationalgarde, eine grosse Wirkung! Da seine Quadrille dem Prinzen Albert gewidmet, so hat Labitzky die „*Marsellaise*“ wieder fortgestrichen und „*Vire Henry quatre*“ eingeflickt. Jullien gebraucht weniger Rücksicht und lässt sie mit allen ihm zu Gebot stehenden Mitteln ausführen. Beide Quadrillen sind Speculationen, berechnet zur Zeit der grossen Gewerbe-Anstellung in grosser Anzahl verkauft zu werden. Es ist ein Jammer!

Dr. Ferdinand Rakler.

Wien den 15 December,

Das dritte Gesellschaftsconcert brachte F. Schuberts Sinfonie in C-dur und zwar zur Eröffnung, und schloss mit der grossen Ouvertüre Beethoven's zur Leonore — eine umgekehrte Ordnung, welche zu Gunsten der Sinfonie gewählt war, die schon wegen ihrer Länge eine frische, noch ungeschwächte Spannung des Hörers in Anspruch nimmt, dann aber auch vorzüglich deshalb, weil sie weniger einen vollen, gefestigten, kompakt gebildeten Bau darstellt, dessen Einheit uns in die Augen springt, als vielmehr eine fantastische Schöpfung, deren Einzelheiten wir im Stande sein müssen mit steter Theilnahme zu verfolgen, wenn sie auf 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 Fischhof: er gab wiederholt Zeugnis von dem geistigen Verständnisse und dem tiefen Studium des Künstlers in Beziehung auf die Meisterwerke der musikalischen Literatur. Besonders interessant war auch die Hinzufügung der *Cadenza* von Beethoven, welche im Manuscript vorhanden ist, — Sabina und Kathinka Heinsfelder sind einem ehrenvollen Ruf nach Pesth gefolgt. Für die Hasselt-Barth, welche in Petersburg glänzende Triumphe feiert, ist uns ein Kärtchenherb auch noch kein Ersatz geworden. — Dagegen tauchen wiederum eine

Masse Instrumental-Solisten auf, theils in Concerten, theils auf den Bühnen in den Zwischenakten; Auszeichnung verdient das Harfenspiel der Fräul. Spöhr. Auch Guskows Holz- und Strobinstrument ist wieder am Brett: ein Herr Grünfeld klöppelt sich viel Beifall und Geld daraus hervor. — Fräul. Zerr, die einzige Sängerin ersten Rangs, die wir jetzt haben, war durch Krankheit längere Zeit verhindert aufzutreten. Zum ersten Male erschien sie neulich wieder in den Hugenotten und bald darauf in Stradella: das Publikum bezeugte ihr durch wiederholten Hervorruf, wie sehr sie bei ihm in Gunst stehe.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

*** Köln. Die Quartettunterhaltungen der Herren Hartmann, Derkm, Brenner und Peters haben im Anfang des Decembers wieder begonnen. Sie gehöhen bekansentlich zu den besten musikalischen Momenten 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 Einem Geiste beseelt und trugen mit einer solchen Liebe zur Sache vor, dass man deutlich gewahrte, wie es ihnen selbst ein rechtes Fest sei, die Gedanken und Melodien der grossen Tondichter so auszusprechen, dass sie in Kopf und Herz jedes Zuhörers dringen mussten.

Roderich Benedix hat eine Märchen-Oper: „die drei Edelsteine“ im Manuscript vollendet, in vier Akten, mit vielen leicht humoristischen Couplets angeschmückt. 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 der Compositör der „Grossfürstin“ vom König von Preussen mit dem Johanniterkreuz decorirt worden.

Gleichwie aus Wien wird auch aus Prag geschrieben, dass das dortige ständische Theater unter Leitung des Dir. Hoffmann glänzende Geschäfte macht, indem seit Oktober das Abonnement auf Logen und Sperrsitze gänzlich vergriffen ist und nach die übrigen Räume des Schauspielhauses fast immer gefüllt sind.

Richard Wagner ist mit der Composition der Oper „Siegfrieds Hochzeit“ aus dem Nibelungenliede beschäftigt.

Das nächstjährige Sängerkfest des schwäbischen Sängerbundes wird in Heilbronn gefeiert werden.

Die berühmte Sängerin Frau Henriette Nissen-Saloman veranstaltet jüngst mit ihrem Gatten, dem Operncomponisten Saloman, eine Kanakreise durch Schweden und Finnland. Der Erfolg war ein auszeichneter, denn die Reise glied einem wahren Triumphzuge; die Zuhörer kamen meilenweit zu den Concerten und überhäufeten das Künstlerpaar, welches bereits in St. Petersburg angelangt ist, mit enthusiastischen Beifallsbezeugungen.

In Leipzig (im Gewandhause zum Besten des Orchester-Pensionsfonds) und in Ballenstädt ist Rob. Schumanns herrliches Tongemälde „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 davon veranstaltet werden.

Salomans Oper „Das Diamantkreuz“ ist in Stuttgart durchgefallen — trotzdem, dass Fischel und die Würst darin sangen.

Pesth. Der Pianist Willmors hat hier kein Glück gemacht; das Publikum war noch zu voll von dem Eindruck, den Schullhoffs Spiel und Compositionen gemacht hatten.

Des zu Berlin vor kurzem verstorbenen Nicolai Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor“ gefällt sehr in Frankfurt am Main.

Zu einem Concerte der J. Lind in Boston kaufte sich ein durch seinen Geiz bekannter Mann ein Billet für zehn Dollars. „Wie haben Sie sich entschliessen können, eine solche Summe zu verschwenden?“ fragte ihn Jemand. — „Verschwenden?“ erwiderte er lächelnd — „ich glaube noch niemals mit weiserer 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 bezahlt zehn Dollars und wann ich heute Abend zu Haus komme, habe ich Alles gehört. Kommt mir von morgen an ein Künstler mit einem Empfehlungsbrief, will mich meine Frau bereden, in's Concert zu gehen, schwart mir ein Handelsfreund ein Billet auf — was soll ich damit? ich habe schon Alles gehört! Leben Sie wohl!“

Ein gefeierter Volksmann ist der Dichter und Compositör Paul Döpont in Paris. Noch vor wenigen Jahren wollte niemand seine Lieder haben. Trostlos kam er nach vielen vergeblichen Versuchen zum Musikverleger S., der ihn aber ebenfalls mit den Worten abfertigte: „Verzeihen Sie, ich werde zum Frühstück gerufen.“ — „Dann erlauben Sie mir, entgegnete Döpont rasch, Ihnen beim Frühstück einige meiner Lieder vorzusingen.“ Das liess sich nicht gut abschlagen: der Verleger ass und Döpont sang. „Lassen Sie die Lieder da; das Honorar werde ich Ihnen schicken.“ — fügte Ersterer am Ende, und Beiden bekam dies musikalische Frühstück sehr gut. Gegenwärtig sind die *Chansons* von Paul Döpont, welche er dichtet und zugleich in Musik setzt, ausserordentlich beliebt. Man nennt ihn den musikalischen Béranger. Freilich sind seine Salons bis jetzt nur die Werkstätten der Arbeiter, die Kaffeehäuser und Weinstuben.

Von dem gegenwärtigen Capellmeister des Hamburger Stadttheaters, *de Barbieri*, ist dort eine Oper „Kolumbus“ aufgeführt worden, mit deutschem Text von J. Schottky. Sie soll ziemlichen Erfolg gehabt haben.

Die amerikanische Presse fängt an sich gegen die Lind zu verschwören. Herr Barnum hat sich nämlich mit einem Theil der republikanischen Kunsttrichter veründet und diese bröten Rahe. Die Ankunft der italienischen Sängerin Signora Parodi in New-York dient ihnen zum willkommenen Mittel. Sie erheben diese auf Kosten der schwedischen Nachtigall bis in den Himmel, und erzählen, sie habe in Palermo und Messina zur Zeit der Revolution in Sicilien Partei genommen und sei mit donnernden Recitativen gegen den Tyrannen von Neapel aufgetreten. Hoffentlich wird Herr Barnum dafür sorgen, dass wir bald einige glänzende Thatsachen lesen, die von Jenny's politischen Freiheitsideen das schlagendste Zeugnis geben; wo nichts, 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 Tagesschluss von Betti Paoli) für 1 Singst. mit Pfte. Op. 3. 10 Sgr.
 — Zwei Lieder (O stille dies Verlangen von Em. Göbel. — 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.

— Motette (O, Tag des Herrn, du sollst mir heilig sein) für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgelbeglgt. Op. 82. (Nr. 4 der Motetten mit Orgelbegleitung). Partitur. 27½ Sgr. (Singstimme à 12¼ Sgr., in Partien à 2½ Sgr.)

Liederschatz für 4stimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen.

Heft I. **Tauwitz, Ed., drei Lieder: A) Haan-chen vor Allen. B) Barcarole. C) Nachtmusik. — Op. 1. 6 Sgr.**

„ II. —, — Sechs Lieder: A) Worte der Liebe. B) Kuss oder Tod. C) Einsamkeit. D) Schneller Entschluss. E) Der Tischlergesell. F) Abendlied. 12 Sgr.

Meisterwerke berühmter Orgelcomponisten.

Liefgr. I. **Brosig, M., fünf Orgelstücke (Prä- ludien) zum Gottesdienste. 7¼ Sgr.**

„ II. —, — fünf Choralvorspiele für die Orgel. 7¼ Sgr.

„ III. —, — Christ ist erstanden. Phantasie für die Orgel. 6 Sgr.

„ IV. **Hesse, Ad., fünf Orgelstücke verschiedenen Charakters. Op. 81. Nr. 45 der Orgelcompositionen 12¼ Sgr.**

Philipp, B. L., Sonje et vérité. XII études et pièces caractéristiques pour le Piano. Op. 28. Nouv. édition. Nr. 1 — 12. à 5 — 10 Sgr.

Schön, M., Der Sonntagsgeliger. Eine Sammlung nationeller und scherzhafter Musikstücke für 2 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 élégant. Morceaux mélodieux pour le Piano. Op. 804. 1. Jahrg. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — — 2. Jahrg. 1 Thlr.

— **Gr. Collection de nouvelles Etudes de Perfection dans l'ordre progressif pour Piano. Op. 807. Lieferung 3. 20 Sgr.**

— **Fantaisie brillante sur des motifs de l'Opéra Don Juan de Mozart pour le Piano. Op. 814. 25 Sgr.**

Galde, J., Gruss an Cassel. Einzugs-Marsch des Königl. Preuss. 32. Linien-Infanterie-Regiments für Piano. 5 Sgr.

Häser, C., Adel! Gedicht von Sternau f. 4 Männerst. Partitur und Stimmen. Op. 12. 7½ Sgr.

Liebe, L., Au Adelheid. Fantaisie über d. Lied: „Liebend gedenk ich dein“ für Pianoforte, Op. 18. 15 Sgr.

Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge f. eine Singst. m. Piano.

— Nr. 27. **Kühnstedt, F., Schifferlied. 5 Sgr.**

— „ 28. — **Süsse Rene. 7¼ Sgr.**

— „ 29. — **Fischermaid. 7¼ Sgr.**

— „ 30. — **Der liebe Glaube. 5 Sgr.**

Reinecke, C., Fantasiestücke für Pianoforte und Violine. Op. 22. II. 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.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nr. 27.

Cöln, den 4. 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 Pakete 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 enthielte, eine systematische Methodologie, eine Art von musikalischer Pädagogik, zu den wünschenswerthesten und verdienstvollsten gehören würde, welche die Litteratur 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 weitand das auserwählte Volk, durch eine ganz unfruchtbare Wüste, so erspriest doch des Genießbaren und Stärkenden bis jetzt auf diesem Pfade noch sehr wenig. So oft 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 nach 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 gelindesten Falle eine Flüchtigkeit der Arbeit, entgegen, die kein günstiges Vorurtheil für die zu erwartende Abgeschlossenheit eines Systems der Unterrichtslehre erweckt, welches uns obenein 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 schafft 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 „achon mit einem Fusse mitten inne steht in dem Gebiete des zweiten Theils“) weiter nichts als eine Aufzählung der Gegenstände des Musikunterrichts. Wir leugnen nicht, dass eine solche Darstellung des Stoffes 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 anziehender Form gegeben ist, eben so gut

auf 30 — 40 Selten, anstatt auf 100 abgemacht werden können.

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 notwendiges Erziehungsmittel, und über den Unterricht in der Musik überhaupt (Begriff, Zweck desselben, Unterrichtskunst, Notwendigkeit einer Theorie derselben, Zweige 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 demnächstige Lösung alles Weitere zu beziehen sei, wird vermisst: das wenigste Gute, das diese Abschnitte enthalten, 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 Musiktreiben auch einen verderblichen Einfluss auf die Erziehung haben könne, ist ganz verunglückt. Was soll man zu Stellen sagen, wie folgende: „Der Geschmack kann wohl durch das Mittel der Musik verbildet, das Gemüth reizbarer, das Denk- (?) und Begehrungsvermögen sinnlicher 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 ihr Erlernen die zarte Seele der Jugend harmonisch gestimmt; das Taktgefühl wird zur Regel angeregt; der Gehörsinn wird zum Gehörmass des Raumes, der Tiefe und Höhe, der Länge und Kürze der Zeit geübt; das Empfindungsvermögen wird geschärft, empfindlicher gemacht für alle Eindrücke; die Einbildungskraft reger, lebendiger gemacht; die Thiernatur in dem Menschen veredelt, eigentlich vermenschlicht; das Gemüth zur Mässigung der Leidenschaften gelehrt, und die Physiognomie als Spiegel der innern Vergeistigung selbst verschönt!“ Ei, wie galant! wie wird das schöne Geschlecht sich beeilen, Musik zu lernen!

Aber das ist lange noch nicht Alles: der musikalisch unterrichtete hat „schärfere Auffassungsgabe, kühnere,

schnellere Denkweise, anziehendere, reizende, harmonische Seelenstimmung“ — und das wird bewiesen durch die Schilderung der beiden Söhne des Verfassers! Dann kommen die „grossen äussern Vortheile“ an die Reihe, welche die Kunst der Töne gewährt, bei deren Anpreisung die Philisterei wirklich ergötzt wird. Man höre: „Singen macht die Kehlen glatter und geschmeidiger [nicht auch dirstiger?], befördert den Wohlklang der Sprache, kräftigt wie das Blasen mancher Instrumente die Lunge, erweitert die Brust, reinigt den Athem (!), so wie das Spiel vieler, ja fast aller Saiteninstrumente dem Körper die heilsamste Motion gewährt (!); und in gesellschaftlicher Beziehung — das beste Empfehlungsschreiben die Musik“ u. s. w. Und das letzte wird wiederum bewiesen durch die Erfahrung des Herrn Verfassers als Reisender in fremdem Lande, so wie die Nothwendigkeit der musikalischen Erziehung und ihre seelisch 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, eines Musikfeudes, Klavier lerne: Herr Schilling übernimmt den Unterricht, der Knabe spielt nach einigen Jahren öffentlich im Concert, der Vater vergiesst Thränen und giebt dem Sohn einen schönen Flügel mit auf die Universität. Der Jüngling tritt in eine Studentenverbindung, in welcher ein Krawall entsteht, worauf Relegationen und dergl. folgen: allein Angst hat gerade an jenem verhängnisvollen 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 einer ganz neuen Wissenschaft handle, da noch keine Theorie, kein wissenschaftliches System für die Kunst des musikalischen Unterrichts aufgestellt wurde!“ An wissenschaftlich klingenden Ansdrücken, wie „dialogisch“, „katechetisch“, „sokratisch“, „eratematisch“, „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, also Elementarunterricht, oder ein Unterricht für Geübte (?), also ein höherer wirklich künst-

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 durchbildender (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, sogenannte bloss Dilettanten und Solche, die eine allgemeine Menschenbildung und gute Erziehung“ anstreben, eintheilt. Nach dieser Classification soll dann der Unterricht modificirt — und zwar bei der ersten Klasse wiederum unterschieden werden, ob der Schüler nur zum Theoretiker (!), oder zum Componisten, oder zum bloss praktischen Virtuosen, oder ob er neben dem Einen oder Andern zugleich auch wieder zum Lehrer berufen oder bestimmt ist! — Nach solchen Vorgängen hätten wir kaum erwartet, dass bei dem Unterricht für Dilettanten ein „Gründlichkeit“ gedungen werden würde, wie es jedoch wirklich auf S. 78—80 geschieht: für sie verlangt der Verfasser (und das ist sehr lobenswerth) im Ganzen denselben Unterricht wie für den Musiker von Fach.

„Lieber gar keinen Unterricht, sagt er, als einen solchen, der eine bloss praktische Fertigkeit, bloss mechanische Abridung 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 diejenigen Gegenstände und zwar in ihrer vollsten gründlichsten Erfassung erstreckt, die hier als seine Vorwürfe benannt werden.“ Damit stimmen wir vollkommen überein und wollen es der Schwatzhaftigkeit des Verf. dies Mal gern nachsehen, wenn er seinen Satz wiederum durch ein *Argumentum ad hominem*, durch das Beispiel einer klavierspielenden Dame („höheren Standes“ nicht zu vergessen!) in seiner Nähe bekräftigt.

Ueber die Erfordernisse zum Unterricht in der Musik von Selten 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 Marx in dem dritten

Abschnitt der siebenten Abtheilung (Musikbildung und Musikunterweisung) der allgemeinen Musiklehre so trefflich auseinandergesetzt hat. Zwar stimmt der Verf. in Bezug auf die Allgemeinheit der musikalischen Anlage im Menschen 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 seiner Zeit erfahren.“ Wir sind sehr neugierig darauf. Selbst das Erforderniss der physischen Befähigung des Schülers, worunter der Verf. gesunde Gliedmassen u. s. w. versteht, bespricht derselbe, wobei wir erfahren, dass einer seiner Söhne sich an einem Kellerladen die zwei Mittelfinger der rechten Hand abgeklemmt hat, folglich nicht Klavier, jedoch Violine lernte, und ein anderer Knabe, wahrscheinlich ein Ahkömmling des Artaxerxes Langhand, wegen seiner riesigen Tarschen 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 nach nie und nirgends geschehen!“ Also was Pestalozzi, Abbé Girard, Nägeli, Pfeiffer in der Schweiz, was namentlich Logier, dann Frau Schindelmesser und Dr. Lange in Berlin, und eine Menge von Pädagogen bei dem öffentlichen Unterricht auf Schulen, was die Conservatorien in Paris, Prag, Leipzig u. s. w. zur Beantwortung dieser Frage theoretisch und praktisch geleistet haben, das kommt Alles nicht in Betracht? Nein — denn Herr Schilling „glaubt (S. 57.) bei seinem eigenen Unterrichte endlich, nach vielem Forschen, Pfugen, Versuchen, das Glück gehabt zu haben, den Weg zu finden, auf dem sich das grosse Ziel der vollständigen Vereinigung sowohl des Einzel- als des gemeinschaftlichen Unterrichts sicher erreichen lässt — ein System für den Musikunterricht, das zu Resultaten

in unsrer Kunst führen muss, wie keiner andern Lehrweise möglich.“ — Ei! da hätten wir doch wenigstens Eine Errungenschaft unserer Zeit, wenn auch keine politische, doch eine pädagogisch-musikalische! Nun? dies Ideal von einem Unterrichtssystem wird uns der glückliche Erfinder in dem vorliegenden Werke, welches ja „die Kunst des Unterrichts“ überschrieben ist, doch wohl mittheilen? Bitte, lieber Leser, keine überspannte Hoffnungen! Herr Schilling fährt fort: „nur ist hier nicht Raum genug dazu, auch eine eben so sicher leitende Beschreibung des Wegs zu geben. Dazu wäre der Umfang eines eignen ganzen und neuen Buchs nothwendig.“ Das heiss' ich überraschen! In der That, Herr S. versteht die Kunst, einem den Mund wässerig 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 honorirt und gedruckt worden ist, dann wird er sich „so Gott will“ entschliessen, eine eigentliche eigentliche Didaktik zu schreiben, die sich dann als Phönix aus der Makulatur der bloss eigentlichen erheben wird! Einstweilen soll zu unserm Trost „das gegenwärtige Lehrbuch gleichmässige Rücksicht sowohl auf den Einzel- als den gemeinschaftlichen Unterricht nehmen.“

Das zweite Kapitel (S. 58 — 83) enthält die Aufzählung der Gegenstände des musikalischen Unterrichts — eine bloss Nomenclatur mit einiger Bräue über 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 ja der zweite Theil lehren! wozu dann aber die zwecklosen Redensarten im ersten?

Das dritte Kapitel (S. 83 — 154) handelt „von der Beschaffenheit des musikalischen Unterrichts.“ Es soll die allgemeinen Regeln und Gesetze 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 Nr. 2. und 3. selbst nicht einmal für die Theorie, geschweige denn für die Praxis aus einander 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 so allgemein gehalten sind, dass sie auf jeglichen Unterricht, nicht bloss auf den musikalischen, passen und nur sehr wenigen Lehrern neu sein dürften. Alles 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 Vortheile vorspiegeln will, die es in Gesellschaften haben werde und wie es sich einmal „hören lassen könne“ — also dasjenige, was der Tod aller wahren musikalischen Bildung ist, die Eitelkeit, aufregt, welche nicht aufkommen 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 wie Bimsstein auf einer grossen Wasserfläche. Vor allem rathen wir dem Herrn Verf., im zweiten Theile weniger „subjektiv“ zu sein: was sollen uns Hätörchen, wie folgende: „Ich weiss nicht, Herr Schilling! bei Ihnen da folgt so Alles, das Eine aus dem Andern, dass ich immer meine, es kanu gar nicht anders sein; es ist so natürlich, so klar; es kommt mir gar nicht mehr so schwer vor, wofür ich das Musiklernen immer gehalten habe.“ Eigne Worte eines Kindes von 13 Jahren. Ich danke mein Kind!“ (S. 85.) Mag 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 desselben (Riccius in Leipzig?) hatte dabei die Absicht, Künstler 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 Andere noch gar nicht kennen.“ Diesen Zweck wird der Aufsatz — die Franzosen würden ihn eine Studie nennen — ohne Zweifel

erreichen, weil er auf durchweg selbständigem Urtheil beruht, dass aus umfassender und gründlicher Bekanntschaft mit Schumann's Werken hervorgeht, und weil er sich sehr zu seinem Vortheil vor so manchen andern überschwenglichen Anpreisungen der Schumann'schen Muse unterscheidet und dennoch überall eine edle, von wahrer Liebe zur Kunst erzeugte Wärme athmet, die dem künstlerischen Streben des reichbegabten Tonsetzers und seiner Bedeutung für die Musik unserer Zeit das Wort redet, ohne zu einer Glut zu werden, die nur für ihn den Weihrauch auf dem Altar, für alle andere, wenn auch ebenbürtige Zeitgenossen aber den Holzstoss zum Autodafe 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 überschauen und zu ihrem Studium nach Anleitung der Gruppierung derselben nach den verschiedenen Perioden der geistigen Schöpfungskraft des Dichters zu ermuntern. Wir lassen einige kurze biographische Notizen vorausgehen.

Robert Schumann wurde den 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren. Sein musikalisches Talent zeigte sich schon früh und entwickelte sich zunächst zu fertigem Klavierspiel, in welchem er schon als Knabe viel leistete, auch Versuche im Componiren machte, ohne die Regeln der Theorie zu kennen, wie das bei allen Künstlern der Fall gewesen, die von der Natur, nicht durch Verhättnisse 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 künstlerische Natur sträubte 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 unüberwindlicher Trieb ihn zur Originalität drängte und das Streben danach, von Leipziger Freunden und jugendlich feurigen Kunstjüngern um so mehr angefecht, als sie seine geistige Ueberlegenheit anerkannten, ihn gleich von vornherein dahin brachte,

nur auf eignen 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 *Atroç equ* (er hat's 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 notwendig war, wenigliche die Mittel, die dazu gewählt wurden, nicht immer die zweckmässigsten waren, und das Kriegsgetümmel gegen das Schlechte die Marksteine mit dem Maassstabe 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 ungewöhnliche und in sofern neue Form für neuen Geist nahmen, was notwendig zu Ueberschätzung der eignen Lehre und Ungerechtigkeit gegen Andere führen musste.

Im Jahre 1840 verheirathete sich Schumann mit der berühmten Klavierspielerin Clara Wiek und versuchte 1844 Leipzig mit Dresden. In Leipzig verliess er zahlreiche Freunde, welche den unbedingten Anhängern Mendelssohns gegenüber die Form einer Partei angenommen hatten. Seine durch übertriebenen 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 Musiklebens konnte selbst der stürmische Richard Wagner keinen bewegtern Wellenschlag bringen. Als daher F. Hiller im vorigen Jahre Düsseldorf verliess, um die Stelle eines städtischen Kapellmeisters in Köln zu übernehmen, nahm Schumann durch Hiller's Vermittlung das Anerbieten der Düssel-dorfer Kunstfreunde an und trat in dessen Stelle. So sind wir am Rhein um ein ausgezeichnetes Künstlerpaar reicher geworden und Robert Schumann hat in einer Stadt, in welcher der stets rege Kunstsin durch Männer wie Mendelssohn, Rietz und Hiller

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 oben gedachte Aufsatz, dem wir nun folgen, 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, der „Carneval von Venedig“ Op. 9, in welchem der Davidsbündlermarsch das Finde und die Krone ist, und die Sonate in *Fis mol* Op. 11 mit dem Titel „Florestan und Ensebius“ sind die beachtenswertheften.

Die zweite Gruppe bilden die „Phantasiestücke“ Op. 12, die *Etudes symphoniques* Op. 13, das „Concert ohne Orchester“ Op. 4, die „Kinderscenen“ Op. 15, „Kreisleriana“ 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 1839.

(Schluss folgt)

Tags- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Letzten Samstag wurde in der hiesigen musikalischen Gesellschaft mit vielem Beifalle eine jener Sinfonien 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 uns im zweiten Casino-Concerte der hohe Genuss zu Theil, Fräul. Sophie

Schloss zu hören. Alles war in dem Anspruche einzig: Fräul. Schloss ist und bleibt eine der ausgezeichnetsten Sängerrinnen unserer Zeit; frische Volltönigkeit des Organs, plastischer Vortrag, sind ihr in einer seltenen Art eigen. Ihr Gesang tönt zu uns herüber aus dem Zeitalter der klassischen Welt. Glucks Orpheus und die Arie aus Titus mit obligater Clarinetbegleitung sang sie unvergleichlich: sie ist eine geborene Sängerin für klassische Partien. Aber auch zwei Lieder (Bleib bei mir von Offenbach und Schifferlied von Malique) sang sie mit reizender Naivität, welche einen stürmischen Beifall und anhaltendes *Da Capo-Rufen* zur Folge hatten. — Wir sagen dem Vorstände der Concerte unsern wärmsten Dank dafür, dass er uns diesen Kunstgenuss verschafft hat. Die andern Glanzpunkte des Abends waren der schöne 100^{ter} Psalm von Händels und Beethovens *A-dur*-Symphonie. Selbst der Dirigent, Herr Musik-Director Scharstein wurde durch das elastische, meisterhafte Zusammenwirken unseres Orchesters entzückt. Ja, ja! die Langenbach'sche Capelle ist auch noch ein Veilchen im Vorhorgene, aber kommen wird der Tag, wo sie stahlend an's Licht treten wird! S.

In Schlesien zeigt sich in den Provinzialstädten ein immer regerer Musikleben aus grosser Theilnahme des Publikums. In Glogau sind die diesjährigen Concerte des Instrumentalvereins so besucht, dass der Saal nicht Raum genug hat, die Zuhörer zu fassen. In Liegnitz bestehen unter Leitung des Capellmeisters Bille Sinfonie-Soiréen: in der ersten derselben, am 2. November, wurde unter andern Franz Schuberts grosse *C-dur*-Sinfonie ausgeführt und gefiel so, dass sie in der zweiten wiederholt wurde. Ausserdem hörte man Beethovens grosse Leonoren-Ouverture, mehrere Gesangsvorträge von Fräul. Bahnlüg vom Theater zu Breslau, und Mendelssohns Violinconcert, gespielt von einem Herrn Müller aus Braunschweig, Mitglied der Bilsches Kapelle. — In Neisso hat der Männergesang-Verein am 8. November ein Concert gegeben, (im zweiten Theile „Eino Nacht auf dem Meere“ von Tschirch), dessen Ertrag dem Central-Dombau-Verein zu Köln überwiesen worden ist.

In Frankfurt a. M. ist Flotow's „Sophia Katharina“ am 21. Dec. zum ersten Male gegeben worden. Da die „Martha“ eine Lieblingsoper des dortigen Publikums ist, so warco Aller Erwartungen gespannt und das Haus überfüllt. An der Musik, schreibt man von dort, ist manches gute, aber auch manches zu tadeln. Zu loben ist, dass Flotow durch feinsinniges Studium der französischen Opern sich eine Abnodung in der Form seiner Musikstücke zu eigen gemacht hat, die dem Zuhörer wohlthuend ist. Sein neuestes Werk enthält einen Schatz von leichtgehörigen und nomisthree Melodien, auch die Instrumentirung ist dies Mal discreter und hin und wieder geschmackvoller, als in der Martha. Talent für Melodie ist ihm nicht absprechen: dabei hat er sich viel angehört, angesehen und angeeignet. Aber eben desshalb ist die Ausarbeitung bei ihm sehr nur Routine, von künstlerischer interessent harmonischer oder gar contrapunktischer Behandlung in dieser Beziehung viel höher. — Auch die Wiederholungen der „Grossfürstin“ waren stark besucht.

Vom Nürnberg'schen Kapellmeister Kirohof wird eine neue Oper „Andreas Hofer“ in Würzburg und Bamberg zur Aufführung vorbereitet.

In Weimar wird in diesen Tagen Lortzings *Czaar und Zim-mann* zum ersten Male aufgeführt!

Zu Moerzeke in Ostlandern hat ein Herr Waegeman, Organist dazelbst, ein musikalisches Billard erfunden; es ist von der belgischen Commission der schönen 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 Molltonleiter gemacht und gibt den Grundton zu irgend einem Accord her, den die fähigen Spieler vervollständigen und auflösen müssen, indem sie auf Noten spielen, welche die vorgeschriebenen Intervalle des Accords 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. Nicolas hat aufstellen lassen.

Arthur Kalkbrenner, der Sohn des grossen Klavier-spielers Christian Friedrich, hat in Brüssel mit vielem Beifall eine Fantasic von seiner Composition über Motive aus Richard Löwenherz, und Variationen über ein Originalthema für Piano-forte gespielt

In der Hauptkirche zu Antwerpen ist eine neue Messe mit Orchesterbegleitung aufgeführt worden, welche von einem Sa-chen Namens Hoffmann, der sich in Nivelles niedergelassen hat, componirt ist. Das *Kyrie*, *Benedictus* und *Agnus Dei* haben besonders angesprochen.

Nach der *Augsburger Zeitung* soll *Anker* kein geborner Fran-zeose, sondern ein Deutscher sein. Er ~~kommt~~ kam aus Schwaben und heisst eigentlich *Anberte*. Dies soll sich bei Gelegenheit einer Eibschaf, die ihm neulich zugefallen ist, herausgestellt haben.

In Italien gibt ein junger Contrabassist, *Alfeo Gilardoni*, Zögling des Conservatoriums zu Mailand, mit ausserordentlichem Beifall Concerte

Ein Schüler Halévy's ist zum Direktor der Hofkapelle des Kaisers Faanstin I. von Hayti ernannt worden.

In Paris wird in diesen Tagen ein neuer Concertaal eröffnet, welcher über 3000 Personen fassen kann. Derselbe ist bestimmt die arbeitende Klasse mit den Meisterwerken deutscher, fran-zösischer und italienischer Musik bekannt zu machen.

In Petersburg machen die Opern von Verdi auch kein Glück. Meyerbeer's *Roberto il Diavolo* wird dort einstudirt und vom Publikum mit Sehnsucht erwartet.

In Stuttgart wird Meyerbeer's *Prophet* mit grossem Kosten-aufwande in Scene gesetzt. Zur ersten Aufführung sind zahl-reiche Besucher aus der Schwelz angekündigt worden. Duprez und seine Gesellschaft giengen spurlos vorüber.

Die Oper *Giralds* von Adam wird von Friedrich ins Deutsche übersetzt und binnen Kurzem in Berlin erscheinen.

Das Concert, welches der Liederkrianz in Frankfurt a. M. zum Besten der verfassungstreuen kurhessischen Offiziere veranstaltete, war sehr besucht; 700 Billets à 1 Gulden wurden ausgegeben.

In Madrid wäre das neuerbaute Theater „l' Orient“ durch eine Gasexplosion beinahe abgebrannt. Glücklicherweise wurde die Gefahr abgewendet; ein Kind ist schwer verletzt worden.

Eine neue Oper von Sappé, welche den wunderlichen Titel „S. 3^e“ führt, wird für das Friedrich-Wilhelm-Städtische Theater in Berlin erwartet.

In Antwerpen studirt man an einer neuen unterländischen Oper von E. Gregoir „*Marguerite d'Autriche*.“

Saphir, dessen Witz unerschöpflich zu sein scheint, kündigt eine neue Volksopza an; dieselbe fährt den Titel: „Drei Tage aus dem Leben der Börse.“ Ein Lokalgeänk mit Musik von papiernen Blechinstrumenten; Gerderbe von Zieh mir das Rock aus; Ausstattung von Götterbarm; Maschinerien und Fluchwerke vom Maschinenmeister Speculati etc. etc.

Der kunstliebende König Oskar von Schweden hat sämt-liche Mitglieder der Hofkapelle und des Theaters zu einem grossartigen Hofballe eingeladen. Eine nicht gewöhnliche An-zei-cherung!

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 Macfarrron, den die Engländer neben Balfe als einen grossen Tonsetzer feiern. 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 Haupt-rolle sang. Er gedenkt, diese Oper nach Deutschland zu brin-gen [das wird auch wohl glücken, es ist ja das Werk eines Ausländers!] Die neueste Composition ist ein weltliches Orato-rium, welches er, wie einst Händel sein Alexanderfest und *Acis* und *Galathen*, *Serenata* betitelt. Der Stoff, aus Tausend und eine Nacht entlehnt, giebt eine Episode aus Harun al Raschid's Leben; er benennt diese *Serenata*: „Der erwachte Schläfer.“ Die angeführte Zeitung nennt es ein Meisterwerk, das eine neue Epoche eröffne, einen neuen Stil anbahne (!). Dieser neue Stil bestehe 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 zu deinem Tode ver-schworen hat? Doch sel-umbesorgt — es giebt ein ewiges Leben; und das haben dir Glück, Mozart und Spontini gesichert.

VERLAG VON M. SCHLOSS IN COELN.

Neueste, vollständige

GESANG - SCHULE

der Conservatorien der Musik zu Brüssel, Coeln, 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 "
"	"	"	"	"	8 "

"	"	Alt oder Bass	"	"	8 "
---	---	---------------	---	---	-----

Unter der Masse von Gesangschulen, welche bisher erschienen, dürfte wohl schwerlich eine zu finden sein, die den allgemeinen Anforderungen entspricht und hauptsächlich zum Gebrauche der Dilettanten sich eignet. Während die Einen, nur die höchste künstlerische Ausbildung bezweckend, in voluminösen Bänden eine Masse von Schwierigkeiten anhäufen, die meistens in der Praxis selbst gar nicht vorkommen, und dabei einen Stimmumfang in Anspruch nehmen, den beinahe kein Schüler besitzt, enthalten die Andern nichts als die ersten, einfachsten Elemente und sind höchstens beim allgemeinen Schulunterricht anwendbar. Ein Werk dagegen, welches bei mässiger Ausdehnung in klarer, einfacher Darstellung mit der Lehre vom Hervorbringen des Tones beginnt, in strenger, stufenweiser Entwicklung, kurze aber bewährte Regeln und leichtfassliche, jedem Umfange anpassende Uebungen anstellt, um vollkommene Gleichheit der Stimme in allen Tonlagen, reine Intonation, geschmackvolle und correcte Ausführung aller Arten von modernen Passagen und Verzerrungen zu erlangen, sodann in einer Reihenfolge von Etuden die Theorie in Anwendung bringt und zugleich durch angenehme, interessante Melodien das Trockene des Studiums vergessen macht, — ein solches Werk wurde durch Panseron geboten und hat überall ungemein glänzendste Aufnahme gefunden, so dass binnen 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 tiefes Studium des Gesanges, sein langer Aufenthalt in Italien als Abgeordneter der königlichen Akademie in Rom, seine vieljährige Erfahrung als Lehrer des Gesangs am Conservatorium zu Paris, sein ausgezeichnetes Talent als Gesangscomponist, welches ihm auch im Ausland einen so bedeutenden Ruf verschaffte — dies Alles musste zu den höchsten Erwartungen berechnen. Die französische Akademie, welche dieselbe durch Cherubini, Auber, Halévy, Carafa und Berion prüfen liess, bezeichnete sie in ihrem Gutachten als ein „klassisches Werk“; hiermit in Uebereinstimmung bezeugen sich die bedeutendsten Conservatorien diese Schule in ihren Klassen einzuführen. Die defussige Zinschriften, so wie das Gutachten der französischen Akademie sind in dem Werke abgedruckt und beschreiben sich auf, hier nur den Inhalt des Werkes kurz anzudeuten, um einen Begriff von der Reichhaltigkeit und Vollständigkeit desselben zu geben.

Erster Theil.

Entwurf der Schule — Einleitung. Erzeugung der Stimme — Bruststimme — Kopfstimme — Mutation oder Brechen der Stimme. Gesangsschule. Erfordernisse eines guten Sängers — Athmen und Haltung des Sängers — Ueber Vocalisation — 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 — Verzerrungen — Nasenzirung und Akzentuation — Tonleitern zum richtigen Einsetzen der Stimme und Tragen der Töne — Uebungen in Sekunden — Uebungen in Terzen — in Quartan — in Quinten — in Sexten — in Septimen — in Oktaven — in Nonen — in Dezimen — Vermischte Uebungen — Akkordenfolgen — Weitere Uebungen durch alle Intervalle, um der Stimme Geläufigkeit zu verschaffen — Moltoleiter und ihre Schwierigkeiten — Gruppette — Triller — Chromatische Tonleiter — Abgestimmte Töne — Beispiele von schwierigen Intervallen im vornehmsten Septimen-Accord — Beispiele von vollkommenen Cadenzen — Fermaten auf Tonika und Dominante — Arpeggio — Uebungen für Solche, die nicht im Stande sind, Mittelstimmen zu singen — Zweistimmige Tonleitern — Moltoleitern für zwei Stimmen.

Zweiter Theil.

40 Vocalisen im lyrischen, religiösen und dramatischen Genre, mit dem leichtesten beginnend und bis zu den grössten Schwierigkeiten fortschreitend.

Unter den bedeutenden Vorzügen dieses Werkes hebe ich besonders hervor: dass es sich vermöge der ungemein klaren Darstellung wie kein zweites zum Selbstanterricht eignet. Ausserdem sind die Uebungen für den Umfang jeder Stimme berechnet und zur Unterstützung der Singstimme durchgehend 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 korrekteste und eleganteste Ausführung der Triller und chromatischen Läufe beizubringen, sind eben so neu als zweckmässig. Nichtsdestoweniger müssen die 40 Vocalisen als das Ausgezeichnetste des ganzen Werkes betrachtet werden und möchten bis jetzt wohl keine erschienen sein, die ihnen an Schönheit und Zweckmässigkeit gleichkommen. Mit der einfachsten Cantilene beginnend und stufenweise bis zu den schwierigsten Bravourstücken fortschreitend, enthalten sie eine Reihenfolge gediegener und charakteristischer Compositionen im religiösen und dramatischen Styl, in Romanzen-, Cavatinen- und Ariettenform, worin der Sänger mit allen Verzerrungen und Manieren der neuesten italienischen Schule bekannt gemacht wird. Dabei sind die Melodien so reizend und stimmgerecht, dass der Schüler kaum die bedeutendsten Schwierigkeiten wahrnimmt, die er zu gleicher Zeit besiegen muss. — Alle diese Vorzüge eignen das Werk ganz besonders zum Selbststudium der Dilettanten, wofür es auch hauptsächlich geschrieben worden. Der Verleger: M. Schloss in Köln.

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

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.

Beethovens 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 Ausübung verlangen, von jedem einigermaßen gut zusammengesetzten Orchester — einige Stellen in den Partien der Contrebässe vielleicht ausgenommen — mit Leichtigkeit überwinden, 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 Haydn'schen, Mozart'schen und Spohr'schen Sinfonien vertraut sind.

Anders ist es mit dem Vortrag. In dieser Beziehung werden, und zwar selbst von guten Orchestern, noch sehr oft eine Menge jener zarten und Beethoven eigenthümlichen Schattirungen übersehen, welche von dem Meister doch aufs sorgfältigste, und viel genauer als jemals vor ihm, 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 Töne, und dieses kann nicht zu vollendeter Erschelung 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 Sprüchwort mit Recht: ohne Vortrag keine Musik.

Wenn wir daher einige aphoristische Bemerkungen über diesen wichtigen Gegenstand, die wir zunächst an die siebente Sinfonie (*Adur*) anknüpfen wollen, in diesem Aufsatz mittheilen, so haben wir dabei durchaus kein besonderes Orchester oder gar besondere Dirigenten im Auge, sondern es leitet uns einzig und allein die Ansicht, dass jeder Versuch, der dazu beitragen kann, den Geist Beethovenscher Musik bis in selbe innersten Tiefen zu erfassen, sobald er aus gründlicher Bekanntschaft mit dessen Werken, ans oftmaliger Anhörung und Selbstleitung der Ausführung derselben hervorgeht, dem Musiker und dem Kunstfreunde willkommen sein müsse, selbst wenn es ein verfehler wäre: denn auch ein solcher würde durch Anregung zum Widerspruch die Sache fördern. Deshalb fürchten wir auch den Vorwurf nicht, dass dergleichen Bemerkungen in Verhältnis zu der allgemeinen Tendenz dieser Blätter sich zu sehr in technische Einzelheiten verlieren dürften: denn unser Ziel ist ja, den 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, seinen Gemälden Beleuchtung zu geben. Denn was diese für die Malerei ist, das ist der Vortrag für die Musik. Aber die regelmässige Vertheilung von Licht und Schatteu genügt einem Beethoven nicht: er bedurfte des ganzen Zaubers der wechsel-

den, dämmernden und glänzenden, aufsteigenden und sinkenden Lichteffekte und des wunderbaren Naturspiels ihrer plötzlichen Contraste für seine Tongemälde, und sein Genius wandte diesen Zauber so an, wie keiner vor ihm gethan und zu thun 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 verfehlt oder wenigstens nicht gleich auf die erste Note, der unzweifelhaften Absicht des Componisten gemäss, markirt. Z. B. *A dur* Sinfonie, Takt 4 u. 5 des *Allegro vivace* $\frac{3}{8}$ Takt. Das *e* der Flöte und Hoboe 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 Schranken und lässt die Terz und die Fagotte, auf die letzten 3 Achtel sogar noch Clarinetten und Hörner hinzutreten: allein der 5. Takt setzt in allen Instrumenten gleich die erste Note des Themas im *piano* ein. Die beabsichtigte Wirkung ist diese: 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 unmerklich näher, aber nur durch den leise auftretenden neuen Rhythmus, der ein freudig bewegtes Leben ahnen lässt: mit dem *Crescendo*-Takt aber rollt der Vorhang auf und zeigt den Ueberraschten nicht eine brausende Lust, sondern — ein reizendes Idyll.

Aehnliche Stellen sind in der II. Sinfonie, erstes *Allegro* Takt 4.



und S. 17 der *Slimrock*'schen Partitur



Ferner in Nr. III (*Eröfina*), *Allegro* T. 13—15.



Gegen Ende des Trauermarsches:



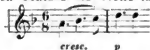
Im Finale in dem jedesmaligen Takt vor der Fermate in der Einleitung zum Thema:



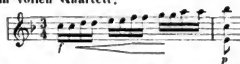
In Nr. VI. (*Pastoralsinfonie*) erster Satz Takt 13 bis 15



Ferner im dritten Satz vor dem Eintritt des Hornsolo; und im letzten *Allegretto* im 7. und 8. Takt Horn, Violen und Violoncelli *crescendo* bis zum *sfz.*, und Takt 9. Eintritt des Themas im *pianissimo*. Eben so S. 164 der Partitur (*Breitkopf* und *Härtel*), und gegen den Schluss die Stelle im Quartett

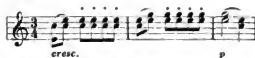


In Nr. VIII. erster Satz S. 26 der Partitur (*Haslinger*) im vollen Quartett:



Im Trio der Menuett einige Male, am auffallendsten S. 72

Corni in F.



Im Finale S. 81 bei der Modulation von *As*- nach *C-dur*



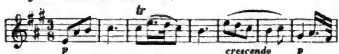
Eben so bei der Wiederholung (von *Des* nach *F*) S. 102.

In der IX. Sinfonie im ersten Satz S. 41 der Partitur (Schott): nach 6 Taktten *Crescendo* bis zum *Forde* der Einsatz der Oboen und Clarinetten

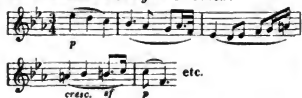


In den meisten Fällen tritt mit dem *Piano* entweder das Hauptthema oder eins der Nebenmotive des Satzes ein: die Bedeutung des vorausgehenden *Crescendo* ist alsdann derjenigen ähnlich, welche oben bei dem 4. Takte des *Allegro vivace* der *A-dur* Sinfonie angegeben ist, eine Art Ouvertüre von einem oder einigen Taktten zu 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 oft wirklich gehört hat? Zur genauen Ausführung gehört ein fast unmerkliches Absetzen vor dem *piano*, dem Momente eines geschickten Athemholens beim Sänger vergleichbar. Auch weist oft die Phrasirung durch die Schleifbogen schon darauf hin. Freilich darf es kaum die Sekunde füllen, 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 Pastoralisinfonie und aus dem Finale der Eroica gehören. In Stellen, wie in dem Thema des *Larghetto* der II. Sinfonie:



in dem Thema des *Adagio* der Vten:



In dem *Andante* der Vten:

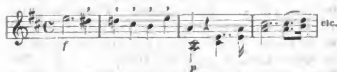


und in allen ähnlichen (besonders häufig in dem *Larghetto* aus *Es* in der Musik zum Egmont) ist das *crescendo* in Verbindung mit dem *piano* der Ausdruck einer Empfindung, die sich aus dem Innersten des Herzens hervorringt und dann in sanfter Wehmuth oder in dem Gefühl inniger Befriedigung — auch 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 Schluss der Scene mit Egmont: „So lass mich sterben; die Welt hat keine Freuden mehr auf diese!“ — aus voller Seele spricht. Und wollen wir in Wort und Tönen verlehrt 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 Beethovens erklingen:



Uebrigens finden sich auch in den *Adagio's* ebenfalls 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 verleihet 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 letzterwähnte Stelle führt uns zur Betrachtung einer zweiten, Beethoven eigenthümlichen, und mit der so eben 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 eintrifft. Am deutlichsten im ersten *Allegro* der II. Sinfonie (S. 16.)



Man vergleiche diese Stelle mit einer ähnlichen im letzten Satze der Vten 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 Ermunterung zur That — wie schön tritt sie im *piano* ein: 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 des Tons geschehen.

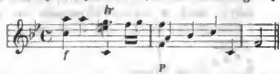
Andere Beispiele von dem *piano* Eintritt eines durch *forte* vorbereiteten Schlusses (man könnte sie, so wie man harmonische Trugschlüsse hat, dynamische Trugschlüsse nennen) sind im Finale der II. Sinfonie (S. 115).



In dem Trauermarsch der Eroica:



In der IV. (*B*-dur) Sinfonie; im ersten *Allegro* (S. 19)



Eben so S. 55. — Ferner im *Larghetto* S. 77 u. 85, und im Finale am Schluss des ersten Theils und S. 182.

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.

Überall 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. Castellan hat, seitdem ich Ihnen zuletzt berichtete, ihren hiesigen Rollen-Cyclus um zwei Leistungen vermehrt: Linda von Chamouni und die Regimentslecker. Die Wahl der erst genannten Donizetti'schen Oper kann insofern eine glückliche genannt werden, als die Söngerin, deren grosse und echt künstlerische Bedeutung denen immer klarer wird, die durch die Höhe ihrer Gesammt-Bildung eines geübtesten und klassischen Geschmacks fähig sind, in der Hauptrolle die reichste Gelegenheit findet, es zu bewähren, wie sich Adel und Grazie, wie sich das Maass, um das es sich bei jeder in das Gebiet des Schönen fallenden Leistung vorzugsweise handelt, inmitten der höchsten Leidenschaft aufrecht erhalten lässt, sobald nur einem künstlerischen Genius diese Aufgabe gestellt wird. Der Glanzpunkt der Leistung war in dieser Beziehung die Scene des zweiten Actes zwischen Linda und dem Marquis. Wir sahen zugleich die tiefste Entzückung über die freche Zudringlichkeit des vornehmen und gekenkhaften Roué, und wir sahen das edle, gebildete Weib, das nie, auch in Momenten der höchsten Leidenschaft und der beunruhigendsten Gefahr, die Formen der Bildung vergisst, die es eben zu einem Wesen höherer Art, zu einem auserwählten Spiegel des Göttlichen stempelt. Es ist ein Göthescher Geist, der diese Künstlichkeit durchdringt; er mag die Masse, er mag diejenigen kalt lassen, die, für den reinen Aether der Schönheit unempfänglich, gewaltiger Impulse, extremer Kraftanstrengungen bedürfen, um erwärmt zu werden; uns aber erwärmen die starken Effekte solcher Kraftgenies, wenn sie sonst leidlich geschickt

sind, wohl einmal, aber dann nicht wieder, während uns hier dauernde Befriedigung, dauernder Genuss gewiss ist. Am Schlusse der Oper sang Mad. Castellan eine von ihr selbst componirte Arie, die wir ihr gern geschenkt hätten; nicht nur, weil die Composition sehr nobelendet war, sondern auch wegen der Mangelhaftigkeit der Ausführung — denn erstens war Mad. Castellan bereits etwas angegriffen, zweitens aber beschränkt sich, wie ihre Mittel überhaupt nicht gross sind, so auch ihre Leistungsfähigkeit als Coloratur-Sängerin auf ein bestimmtes Mass, das sie nicht überschreiten darf, wenn sie sich den Ruhm bewahren will, dem Publikum nur Vollendetes vorzuführen. — Wie traurig es mit den übrigen Kräften der italienischen Oper bestellt ist, bewies die Aufführung der Linda aus Neuen. Erstens fehlt uns ein Hauptrequisit jeder italienischen Operngesellschaft, ein Buffo! Die Stelle des Marquis war daher einem Nanne übergeben, der weder singen noch spielen kann. In Folge dessen ging das Ensemble des Duets zwischen dem Marquis und Linda, das zu den besten Erzeugnissen der neuern italienischen Muse gehört, gänzlich verloren. Sgr. Guicciardi, der eine Baritonstimme ersten Ranges hat, aber vollständiger Dilettant ist, sang den Vater der Linda und überbot sich an einigen Stellen in Rohheit der Leidenschaft so sehr, dass es Einem Wunder nehmen konnte, wie ein so ungebändigter Vater zu dem Besitze einer so edel gebildeten Tochter gekommen sei. Sgr. Labocetta steigte sich noch diesmal als Invalide, und — von den Uebrigen lassen Sie mich schweigen. — Wenn die italienische Oper in den letzten vierzehn Tagen sich wenigstens thätig gezeigt hat, so lässt sich Gleiches nicht von der deutschen rühmen, bei der alle Thätigkeit durch Intrigen gelähmt wird. Die Grossfürstin hat selbstergrübt; der Prophet musste von Tag zu Tag bis zum heutigen Abend wegen Krankheit des Herrn Mantius und wegen langsamen Einstudirens seines Stellvertreters, des Herrn Kraus, aufgeschoben werden; Mad. de la Grange theilt das Schicksal der meisten an der Königl. Bühne gastirenden Schauspieler, indem sie schon seit vierzehn Tagen vergebens darauf harret, ihr Gastspiel fortzusetzen und uns den Beweis zu liefern, dass sie noch etwas mehr besitzt, als eine alle Begriffe übersteigende Vollblütlichkeit der Stimme. — Statt alles dessen hat man uns den Freischütz und die Jüdin gegeben, welche beiden Opern aus zwei Gründen der Haupt- und Mittelpunkt unseres Repertoires sind; der Freischütz, weil alle Kräfte zweiten Ranges dazu für ausreichend befunden worden, wenn die ersten Grössen krank an sein geruhen; die Jüdin, weil Hr. Kraus vorzugsweise für die Rolle des Eleazar engagirt ist. — Auch an Concerten sind die letzten vierzehn Tage leer gewesen; die Weihnachtszeit lässt keinen Raum dafür. Zum Ersatz 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 kalten Salon- und Concertmusik überschreitend, der tiefsten Innerlichkeit des Gemüths angehört. Seit einer Reihe von Jahren haben sich die heiligen Mäler vereinigt, zur Stiftung eines Wittwenfonds alljährlich zu der Weihnachtszeit eine Ausstellung transparent erleuchteter Gemälde mit Musikbegleitung an zu veranstalten. Die Gemälde sind gute Copien klassischer Werke von Rubens, Raphael und ähnlichen Künstlern; die Musikbegleitung wird von einem Theil

des Domchors unter der Leitung seiner Direktoren, des Herrn Neithardt und des Herrn v. Herberg ausgeführt und beschränkt sich gleichfalls auf eine vorzügliche Auswahl, sei es aus alten italienischen, sei es aus moderner Meistern der Kunst. Sobald sich das Publikum in dem nicht erleuchteten Saale der Akademie der Künste versammelt hat, erklingen aus dem Hintergrunde die leise anschwellenden Töne der den Augen der Zuhörer unsichtbaren Sänger; es öffnen sich langsam die Pforten, die das Bild aufdecken; in glühenden und doch milden Farben sehen wir die bedeutamen Scenen der heiligen Geschichte, fromme Gefühle, süsse Erinnerungen an die glühige und unschuldige Zeit der Kindheit steigen in uns auf, wunderbar belebt durch den bald anschwellenden, bald abschwellenden, bald melodisch vereinten, bald wunderbar sich verschlingenden Gesang; wir geben uns der zauberischen Wechselwirkung der Schwesterkünste hin, wir vergessen beide über den tiefen innern Empfindungen, die in uns angeregt werden, wir verlieren uns in uns selbst, — da verklingen die Töne, die Pforten schliessen sich, uns 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 sechs Gesangstücken, die sich in Zwischenräumen von wenigen Minuten folgen, ist die Anstellung beschlossen, die wunderbarer Weise in dem protestantischen Berlin über alle Begriffe populär geworden ist. Denn, — unter uns gesagt, — einen specifisch protestantischen Charakter trägt sie nicht; sie beweist vielmehr, dass auch das kalte, kritische Berlin das Bedürfnis 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 zu schnell vorüber; es ist ein süsses, heiliges Verschwimmen der verschiedensten Empfindungen, aber es ist ein Verschwimmen — Uebrigens ist ausser der kirchlichen Wirksamkeit die Theilnahme an der Ausstellung der Transparent-Gemälde die einzige würdige, die sich der Domchor dem Publikum gegenüber bis jetzt zu verschaffen gewusst hat. Denn dass er hin und wieder in Concerten mitwirkte, die klassische und Salonmusik durcheinander enthielten, war ein Verath an der höchsten Bestimmung der Kunst, die nimmer in flüchtiger Zerstreuung, sondern in der Sammlung des Geistes zum lebendigen Anschauer der höchsten und heiligsten Ideen zu suchen ist.

G. E.

Berlin, 30. Jan. 1850.

Tags- und Unterhaltungsblatt.

Fünftes Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

Unter Leitung des städtischen Capellmeisters F. Hiller.

In diesem fünften Concert (am 7. Jan.) hörten wir hier in Köln zum ersten Male die grosse Sinfonie von Franz Schubert, bei deren Ausführung sich unser Orchester wiederum ganz vorzüglich bewährte. Die Erwartung aller Kunstfreunde war äusserst gespannt auf dieses Werk, das erst nach des so früh verschiedenem Meisters Tode namentlich durch Mendelssohn der Vergessenheit entrissen wurde und seitdem die Bewunderung aller Welt auf sich gezogen hat. Und wahrlich mit vollem Recht:

vorbrachte. Mit vollkommener Befriedigung erwähnen wir der Partie des Elias (Bass), die Herr Sebißler aus Köln, so wie derjenigen Partien, die Fräul. Hartmann aus Düsseldorf (Sopran) zu singen die Güte hatten. Herr Schiffer verband mit seiner reinen sonoren Stimme den ganzen Ausdruck, die ganze Kraft, welche die würdige Erscheinung des Propheten, seinen starken Glaubensmuth an charakterisiren bestimmt sind, und er wusste mit rühmtenwerther Mäßigkeit sich für zu halten von jener Exaltation, zu welcher so besonders ausdrucksvollen und begeisterten Stellen der Concertsänger so leicht sich hinreissen lässt. Wir sprechen aus der Seele des ganzen Auditoriums, dass sich wir überzeugt, den Wunsch ans, dass Herr Schiffer auch bei künftigen Concerten seine kunstreiche Mitwirkung uns gönnen möge. Der Klang von Fräulein Hartmann's glockenreiner Silberstimme war uns auch diesmal wieder die wohlthunende Erscheinung, die uns schon so oft in den Concerten des Wupperthales erfreut hat. Noch klingen in unser Ohr die unvergleichlich ausdrucksvollen Empfindungen der Wittve von Zarpach, deren Wechselgesang mit Elias wir für eine der vollendetsten Schönheiten der ganzen Tondichtung, wie für den Glanzpunkt unserer Aufführung halten. Die Auffassung der Alt-Parthe, welche eine Dilettantin von Elberfeld zu übernehmen so freundlich gewesen war, bewies ebenfalls ein richtiges Verständniß des Geistes derselben. Dasselbe muss auch von den Solo-Quartetts und den Engeln gerühmt werden; indess schien ein gewisses Befremden die Hervortreten der sonst gewohnten Sicherheit zu erschweren. Die Bitte des Obadja bewies, dass unser Herr, Herr N. durch eifrige und fleissige Studien die Elasticität seines Talentes günstig zu benutzen im Stande ist. Gewiss sind wir daher berechtigt, einer ferneren Steigerung seiner künstlerischen Leistungen neben Kräftigung der Stimme im Interesse künftiger Concerte entgegenzusehen. Doch wir wollen nicht kritisiren, unser Zweck ist erreicht, wenn wir sämmtlichen Mitwirkenden hiermit den verbindlichsten Dank ausgesprochen haben für die geistreiche Vorführung eines Tonwerkes, das wir zu den vollendetsten rechnen, die jemals geschrieben sind. Indess wir können nicht schliessen, ohne den Vorwurf der Ungerechtigkeit auf uns zu laden, wenn wir nicht auch dem Herrn Direktor Schürmstein und der Concert-Direction unsere Anerkennung zollen. Mögen sie den Ausdruck derselben hinnehmen in dem Bewusstsein eines wahren Verdienstes um ihre Mitbürger als Schöpfer eines Institutes, durch das die Veredelung des Gefühls und des Sinnes für das Schöne ein so reicher Boden gewonnen wird.

Leipzig. Ueber die neue Oper „der Corsar“ von J. Riets berichtet die „Europa“ folgendes: Der Componist hat mit Herausgabe seiner Oper, der ersten, die er schrieb, so lange gezögert, sie war seit Jahren die Arbeit seiner Muses, dass uns die Besorgnis erwuchs, er möchte an dem Werke mehr gethan haben als ein einzelnes Werk zu tragen vermag. Endlich brachte uns der Beginn der Neujahresmesse die Oper von Riets, Text von Julius Otto nach einer Erzählung von E. Sostre. Bianca, die Mündel eines Mitgliedes von Rathe der Zehn zu Venedig, soll mit einem Nobile vermählt werden, der um die Republik sich verdient gemacht hat. Sie liebt aber in geheim einen ferraresischen Cavalier, als solchen nämlich führte sich Matteo bei ihr ein. Im Gefüh der wahren Liebe entdeckt ihr Matteo seinen geringen Stand; die stolze Donna der Republik liebt einen Bauern. Ihr Herz kämpft; aber die Empfindung siegt, sie will mit dem Bauer Matteo fliehen. Als sie ihm entsinnen wird, fasst er den Entschluss, als Corsar der Republik die Braut abzutrotzen. Bianca, die schmerzreiche, glaubt den Geliebten bereits unter den Bleidächern; sie nimmt Gift und endet ein Leben, dessen elegische Klänge die Musik mit

grosser Meisterschaft variirt, ohne dass doch der Text für einen Gegensatz im Arioso versorgt hätte. Unsere Besorgnis, der Componist habe zu viel gethan, hat sich fast bestätigt; der Reichtum an Elegie im grossen Ariostil geht fast in Monotonie über. Dabei fehlt es der Composition keineswegs an Energie. Wo der Stoff irgendwie eine Wendung und Entschliessung hebeibringt, beweist Riets Anschauung und Kraft. Auch die Chöre zur Feier des patriotischen Glanzes zeugen von Fülle und Macht in Behandlung grösseren Inhaltes als bloss der Individuen, an welchem der Glück'sche und Mozart'sche Stil fast lediglich seinen Inhalt hatte. Zur Entfaltung entschiedener Begabung für das musikalische Drama bot der Text nicht ausreichende Veranlassung. Sostre's romantische Novelle ist unter der deutschen Bearbeitung in kein Drama verwandelt, so effectvoll auch die einzelnen Ereignisse sind, die dem Thema eine Wendung geben. — Der schwarze Corsar überfällt mit seiner Sclnar die Herren von Rathe; fördert seine Braut, nimmt aber nur Bianca's Leiche mit sich. Beim Dogenfest, bei der Vermählung mit dem Meere, erscheint er abermals; seine schwarze Gondel drängt sich an den Bautauro hern und nach der Verkündigung, auch er wolle seine Hochzeit feiern, sprengt er sich mit der Geliebten in die Luft. — Die Composition ist durchgehend tüchtig, brav, geistvoll und charakteristisch für Stoff und Situation; aber sie leidet bei dem Mangel an Wechsel und Gegensatz an einem häufig gleichartigen Elemente, namentlich in der Partie der Bianca, deren wiederholte Elegie für die trefflich gearbeiteten Einzelheiten ihrer Cavatinen erloschen wirkt. Fr. Mayer und die Hrn. Widemann, Behr und Brassin leisteten Ausgezeichnetes; ihre Partien sind eben so sangbar als die Instrumentation der Oper im Elegischen und Energetischen reich und voll ist. — Der Componist wurde empfangen, am Schluss des zweiten und letzten Actes 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 Introduction; dass die Musik im Mendelssohn'schen Style gehalten ist, darf eingeräumt werden. Eine Reminiscenz kann nicht als hervorstechend bezeichnet werden, es müsste denn der Festmarsch zum Schluss in seinem Polonaiseakt an den Marsch im Sommerachtraum erinnern — Fallen die Häufungen in der Elegie des Ariostils fort, so ist Deutschland nun eine tüchtige Oper reicher, die sich auf allen Bühnen bewähren wird.

Neue Musikalien,

im Verlag

von **Bartholf Senff** in **Leipzig.**

Thlr. Sgr.

- Kücken, F., Op. 55 No. 1. Aus dem Orient:
„Kind, was thust Du so erschrecken.“
Nach Mirza 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. (Dedie à Monsieur Antoine Koczuchowski.) 20
- Marschner, H., Op. 50. Vier Lieder v. Fr. Halm für Bariton- oder Alt-Stimme mit Pianoforte. (Hrn. Johann André gewidmet.) 20

- No. 1. Im Garten: „Ich poch' an deiner Thüre.“
 No. 2. Im Wald: „Vöglein auf dem grünen Zweige.“
 No. 3. Am Bach: „Bach, mein Bach, wo kommst du her?“
 No. 4. Ein seliger Augenblick: „Laßt mich Sterne.“
- Raff, J., Op. 47. Drei Lieder von J. G. Fischer für eine Bariton- oder Alt-Stimme m. Pffe. (Dem Königl. Württembergischen Hof- und Kammeränger Herrn J. B. Pischek gewidmet.) . . . —,20
- No. 1. „Du weist es wohl, dass du mein Alles bist.“
 No. 2. Glückselig: „Früh vor den andern aufgeglüht.“
 No. 3. Das Ideal: „O du Hohe, Immerferne.“
- Reinecke, C., Op. 20. Ballade pour Piano. (Dédicé à Mademoiselle Wilhelmine Clauss.) . . . —,25
- Reisiger, C. G., Op. 194 a. Drei Duette für zwei Sopran-Stimmen oder für Sopran und Alt m. Pffe. (Den Fräulein Elise und Adelheid Einert gew.) . . . —,20
- No. 1. Was ist geschohn? Von Reineck.
 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 Kammeränger Dall'Aste gewidmet.) . . . —,12½
- No. 1. Vorbei: „Das ist der alte Baum nicht mehr.“ von Eichendorff.
 No. 2. Trommelliedchen: „Den Wirbel schlag' ich oft so stark.“ von Wolf.
- Saloman, S., Op. 27. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pffe. (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 Wolf. Müller.
 No. 4. Nunnrausch im Morgenwinde, v. Geibel.
 No. 5. Ungewissheit, von Herlossohn.
 No. 6. O danke nicht für diese Lieder, von Wolf. Müller.
- , Op. 27 No. 6 einzeln . . . —, 5
- Schumann, R., Op. 82. Waldscenen. Neun Clavierstücke. (Fräulein Annette Preusser gewidmet.) . . . 1, 5
- No. 1. Eintritt.
 No. 2. Jäger auf der Lauer.
 No. 3. Einsame Blumen.
 No. 4. Verlassene Stelle.
 No. 5. Freundliche Landschaft.
 No. 6. Herberge.
 No. 7. Vogel als Prophet.
 No. 8. Jagdlied.
 No. 9. Abschied.

- Voss, C., Op. 114 No. 1. Le Sourire de Louise. Réverie pour Piano . . . —,12½
 —, Op. 114 No. 2. Le Regard de Marie. Cantilène pour Piano . . . —,12½

Signale für die musikalische Welt. Wöchentlich erscheinende Zeitschrift. 1851. Neunter Jahrgang. 2 Thlr.

Jahrbuch für Musik. Vollständiges Verzeichnis der in den Jahren 1842 bis 1849 erschienenen Musikalien. Jahrgang 1—8 à 20 Ngr.

Verzeichnis, 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 Gesangscompositionen, 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:

Vollnen von Ludwig Bausch in Leipzig:
 Imitation nach Straduari . . . Baar à 25 Ld'or.
 Imitation nach Giuseppe Guarnerio „ à 25 Ld'or.
 Imitation nach Magini . . . „ à 25 Ld'or.
 Imitation nach Kaspar da Salo . . . „ à 25 Ld'or.

NB. Mit sauberem Pariser Etui ist der Preis dieser Geigen um 2 Louisd'or höher.

Vollnbögen von Ludwig Bausch gefertigt:

Reich mit Silber garnirt	Baar à 10,—	Thlr. Ngr.
Elegant mit Silber garnirt	„ à 8,—	
Einfach im Aeusseren	„ à 6,—	

NB. Besonders prächtvolle Verzierung der Bögen erhöht die Preise je nach Bestellung von 3 bis 100 Thlr.

Vollnbögen von Ludwig Bausch justirt, mit Neusilber garnirt. Baar à 3,15

Colophonium von Vuillaume in Paris.
 Qualité supérieure . . . à Schachtel —, 7½
 das Dutzend 2,15

Miniatur-Stimmgabeln. à Stück —, 7½
 das Dutzend 2,15

—, In elegantem Etui . . . à Stück —,15
 das Dutzend 5,—

Musik-Notizbücher, Schiefer mit Notennlinien auf Pergament. Höchst elegant à Stück —,12½
 das Dutzend 4,—

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 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 Päckchen 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 an's Tageslicht komme, wie das eben vergangene uns hier in Paris gebracht hat: — aber den Wunsch möchte ich Euch zusehen und gar zu gern verwirklicht sehen, dass endlich auch den deutschen Componisten der reichliche Ertrag ihrer Arbeiten zu Theil werden möchte, der hier selbst mittelmässigen Werken gesichert ist. Die Opern schliessen 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 *Genoëva*, 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 schon haben *Scribe* und *Halévy* am 29. December wieder einen neuen Trumpf 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 blegt.

In der That, das Abspringen von dem Einen auf's Andere, der Wechsel des Ersten 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 suchst 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 kommt, dass in den ernstern Scenen Auber durchaus nicht in seiner Eigenthümlichkeit wieder erscheint, indem er sich zu den Italiänern hinneigt: es fehlt an Originalität und an dem begeisterten Hanch des Genius in allen grössern Ensemblistücken und in den *Finale's*, und ich wüsste keine Seite dieser Partitur nahnhaft 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 ausstehen, vermissen im *Enfant prodigue* Irgend eine grossartige musikalische Scene, welche dieser Musik Dauer auf dem Repertoire und einen Pass in die Provinzen und ins Ausland sichern könnte.

Schon die Ouvertüre, in der Gattung derjenigen schwierigen Mosaikarbeit, welche aus Motiven der Oper ein geistreiches Programm bilden will, reiht die widersprechendsten Themen an einander, zwei Arten Azaëls, den Marsch der Caravane und das

Bachanal in dem Isistempel, bei welchem die grosse Trommel die Hauptrolle spielt. Nach diesem furchtbaren Lärm, der den Charakter einer Orgie darstellt, rollt der Vorhang auf und — nun, warum zögert denn meine Feder es hinzuschreiben? und — ein heiliger Lobgesang der Israeliten im Thale Gessen (Josen?) an Jehova ertönt!

O voi des cieus! o voi des anges!

rufen Ruben's Genossen und Knechte aus in einem ruhig und einfach gehaltenen, das Gefühl ausprechenden Chorgesang. Da hast Du sogleich den abscheulichen Contrast, der sich durch die ganze Oper zieht und sie als Kunstwerk vernichtet. Und doch kannst Du in der ersten hiesigen musikalischen Zeitungsleser: „auf eine so lebendige, feurige und klangvolle Vorrede einen religiösen Gesang folgen zu lassen, der milde Salbung und patriarchalische Frische athmet, heisst die Kunst der Scenirung und den Eindruck der contrastirenden Nüanceu als Meister 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 Ideen in der Einfachheit, und eine erhabene Sprache, was beides nicht in der Gewalt des Tonschöpfers gelegen zu haben scheint, wiewohl die Absicht es zu erreichen vorhanden ist. Die Arie Rubens, des Vaters des verlorenen Sohns,

Toi qui versas la lumière

hat gerade keine durch ihre Neuheit auffallende Melodie, jedoch verräth sie richtiges Gefühl und hat entsprechenden Ausdruck. Die Begleitung ist schön: selbst die Spielerei mit sieben in die Töne einer Oktave 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 wundervolle 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 Haarsträuben 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, ge-

hört zu den besten Nummern: es ist Characteristik darin, die an die Blüthezeit Auber's erinnert. — Weniger Werth hat die folgende Romanze der Jephthela, der Verlobten Azaël's:

Alles, suives votre pensée!

Das Zweigespräch der Flöte mit der Gesangstimme und eine hübsche Modulation, die den Halbschluss unterbricht und wieder zur Haupttonart führt, helfen der Melodie etwas auf. Der Act schliesst mit einem Terzett, das sich nicht über die Gewöhnlichkeit der Opernroutine erhebt.

Im zweiten Act ändert sich die Scene und mit ihr der ganze Charakter der Dichtung und Composition: das ländliche Gemälde des Hirtenthales macht der Pracht von Memphis' Palästen und Tempeln Platz, die Stelle der Unschuld und des patriarchalischen Lebens nimmt parisische Sittenlosigkeit unter ägyptischem Gewande ein, die leichtfertige, zweideutige, sinnliche Comödie tritt statt der idyllischen Lyrik, statt der biblischen Einfachheit auf. So fallen der zweite und dritte Act bis auf die Schlusscenen dem Gebiete der komischen Oper anheim: und selbst in der Schlusscene des dritten Acts, wo Jephthelas Leben in Gefahr kommt, ist ihre Verkleidung als Tänzerin ein Mittel der Comödie. Dass die komische Oper hier in der Pracht der ersten oder heroischen erscheint, kann ihren Charakter nicht ändern. An dieser Klippe ist Auber gescheitert, in dem Gemisch des ersten und komischen Stils, welchen er bis zur Bouffonnerie treibt, ist er untergegangen; in Palästina ist er noch gesund und voll Empfindung, in Aegypten kränkt er und die schwellenden Fluthen des Nils ersäufen sein Talent. Freilich trägt der boshafte Dichter, der seine lose Zunge nicht zähmen kann, wenn es religiöse Dinge, sei's bei den Münsterländern oder bei den Aethiopen, zu bespötteln giebt, einen grossen Theil der Schuld. Selb Oberpriester Bocchoris ist durchweg eine komische und zwar eine niedrig und widrig komische Person. Canope meldet ihm:

De Memphis les frayeurs renaissent:

Au lieu de s'élever, les eaux du Nil s'abaissent —

er antwortet:

Que veut-on que j'y fasse?

Er tritt gleich mit einem Wahlspruch auf, der „dignus pontificum coenis“ ist:

Que tout est bien ici-bas,

Quand on sort d'un bon repas!

Als ihm Jephthela vorgeführt wird, empfindet er allerlei menschliche Regungen beim Anblick ihrer

Schönheit, und am tollsten wird die Piquanterie in folgender Stelle:

Jephthé.
*Séparé, hélas! de mon père,
 C'est sous qui le remplaceras.*
 Bocchoris.
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 Gallicismen 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 Trinklied des ersten Tenors seine Rolle spielt: es ist geschickt gemacht, hat aber in keiner Hinsicht etwas hervorstechendes. Der Marsch zu dem Zug mit dem Stier Apis zeigt die ganze Erbärmlichkeit eines solchen charakterlosen Durcheinanders, eines musikalischen Ragouts von Scherz und Ernst. Er ist natürlich ein barbarisches Lärmstück, gegen dessen Pauken- und grosse Trommelschläge ein preussischer Zapfenstreich eine süsse Melodie ist; allein so lächerlich dieser Lärm und dessen Instrumentenführung ist, so verschwindet er doch gegen die kolossale musikalische Burleske derjenigen Tacte, in welchen die Götterstimme des Ochsen durch das tiefe Gebrüll eines Ophicleids ausgedrückt wird! Da hast Du den kölnischen Carneval in einer biblischen Oper auf der ersten Bühne zu Paris!

Bocchoris tritt mit einer Arie auf, deren Melodie, breit, pomphaft, gewissermaassen majestätisch, in Widerspruch mit den Worten und dem Charakter dieses priestertlichen Buffo steht, der nachher betrunken neben der reizenden Bajadere Lia zu Boden sinkt. Im dritten Act wiederholt die Schaar der schwelgenden Priester diese Arie im Chor — man glaubt an eine Travestie der Zauberflöte, zumal diese bei den Franzosen auch *les mystères d'Isis* betitelt wird, und in dieser ägyptischen Priesterorgie viel von den *mystères d'Isis* die Rede ist. Bocchoris aber, ihr Sarestro aus Scribe'scher Fabrik, schreit dazwischen:

*Mystères ineffables,
 Du vulgaire incompris!
 En secret sur nos tables
 Mangeons le boeuf Apis!*

Außer begnügt sich aber nicht damit, den Apis im Orchester brüllen zu lassen, er malt uns auch bei den Worten

Grâce à cet escalier habilement masqué

die heimliche Treppe durch eine Zikzakpassage der Soloclarinette! — Das Duett, in welchem Bocchoris die Jephthela 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 Jephthela „*O Thal von Gessen*“ *A-dur*, welcher bei der Wiederholung zum Quintett wird, ist voll Ausdruck in edler Melodie, aber das Quintett läuft in eine höchst gewöhnliche Stretta auf modern-italianische 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 lässt der Chor der Araber, die mit der Caravane ziehen, und das Lied des kleinen Camelreiters (Sopran) „*Tin, tin, tin! Voici le matin*“, womit die Scene eröffnet wird, etwas erwarten; aber die grosse Scene, wo Azaël das Paar, das ihn verführt und betrogen hat, Amephois 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:

J'ai 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 armen verlassenen Brant 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 Azaël's: „*O campagne chérie*“ findet Beifall: den Glanzpunkt bildet Ruben's Arie

Mon fils, c'est toi que je revois etc.

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 unmittelbarer entzündeter Beifall ausbrach, ein solcher, dem man es gleich anhört, dass er nicht gemacht ist. Der Schlusschor „*Gloire à l'Eternel*“ ist des Eröffnungschors zu Anfang der Oper würdig: die beiden Enden des Ringes passen zusammen. Wenn nur nicht

so viel Zusatz von unedelm Metall in dem welken Reif zwischen den beiden goldenen Enden wäre!

Die Balletmusik ist reizend; schöne, mitunter frappante Harmoniefolgen, Frische und Schmelz der Melodien, wirkungsvolle Instrumentirung, kurz alle gute Eigenschaften Auber'scher Opernmusik findet man da wieder. Schade, dass die ganze Oper nicht getanzet 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 1846 — eine stauenswerthe Thätigkeit! Alles ist hier originell in edeln Sinne des Worts. Schumann tritt nun auch als Gesangcomponist auf: es erschienen siebzehn 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. 55 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 Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester Op. 52, und dem grossen Concert für Piano forte 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 Motive; in den Kriegerchören und der Schlussfuge des ersten Theils erscheint Schumanns Talent für dramatische Musik zum ersten Male und offenbart sich hier sogar glänzender, als die Oper *Genève* späterhin bestätigt

hat.“ — Die beiden Werke „Studien für den Pedalfügel“ Op. 56 und „Skizzen für den Pedalfügel“ 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 Grübeleien, leider mauchen guten Gedanken zum Besten des Contrapunkts niederdrückt.“^{c)} — Als eines Klavierwerk der zweiten Periode sind noch die drei Romanzen Op. 28 zu bemerken.

Die dritte Periode eröffnet die „Musik zum zweiten Theil von Göthes *Faust*“ Op. 60, zum ersten Mal aufgeführt in Dresden zur Feier des hundertjährigen Geburtstags Göthe's, 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 gross angelegten Formen zu schreiben. Das contrapunktische Element erscheint hier, wie in den spätern grösseren Werken, herausfordernd. Die Auffassung des geräuschvollen Schluss-Allegro widerspricht dem Text — zwei Chöre nichtstimmig 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 *Genève*. 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 neuer 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 That des ersten Mannes, der Leid und Unglück schon getragen und sich erst nach grossem Kampfe von benagenden Fesseln befreit hat. Von dieser Sinfonie an tragen alle folgende Werke das Zeichen des ersten Mannes an ihrer Stirne und wir bemerken eine weit grössere Sprung von der zweiten in die dritten

^{c)} Wir erinnern nochmals, dass alle in diesem Artikel angeführten Urtheile dem Verfasser des Aufsatzes in den „Grenzboten“ angehören. In Bezug auf das Klavier-Trio in *D mol* Op. 63 und auf die Ouvertüre zur *Genève* 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.

Periode, als von der ersten in die zweite. Die Sinfonie in *C dur* war das erste grössere Werk Schumanns nach seiner Krankheit: sie reiht sich dem Besten an, was wir in dieser Gattung besitzen; der letzte Satz ist dem Umfang und Inhalt nach der bedeutendste. „Schumanns Weise der Melodie wird unserer nächsten Zeit als Norm dienen; bis jetzt aber ist und wird sie noch lange ein Hinderniss für sein Bekanntwerden bleiben, besonders wird darunter seine Oper *Genoveva* leiden. Ob er den Beruf habe, ein *Messias* der Oper zu werden, ist kaum glaublich; wenigstens werden bei ihm noch manche Erfahrungen im praktischen Leben und ein tüchtiges auf den Kern der Sache gehendes Studium unserer dramatischen Tonsetzer, sogar der *trivialern*, vorzusetzen sein. — Er hat zu gut gearbeitet, wie denn manche von seinen letzten Werken an diesem Uebermaasse leiden; die Anhörung seiner Oper ist selbst für den einsichtigsten Künstler eine ziemlich ermüdende Aufgabe. Die Kunst gehört aber nicht allein ihren Priestern: Schumann neigte sich zum Extrem aus gerechtem Abscheu gegen die Afterkünstler, aber seiner Opposition geht durch ihre Heftigkeit die Kraft der Ueberzeugung verloren.“

Die beiden Trio's für Piano, Violine und Violoncello, Op. 63 in *D mol* und Op. 80 in *Es dur* verhalten sich zu Op. 44 und 47 wie die zweite Sinfonie zur ersten. „Zu ihrem Verständnisse ist es unangänglich nöthig, in die früheren Werke eingeweiht zu sein: ohne diese Kenntniss werden sie staunen machen, aber kalt lassen.“

Ferner gehören hieher „Sechs Fugen über *B, A, C, H's*, Op. 60. — *Adagio* und *Allegro* Op. 70. — Album f. Pianof. Op. 69. — Vier *Märsche*, 1849. Op. 76. — sämmtlich f. d. Pianoforte.

Von mehrstimmigen Gesangswerken sind zu nennen: drei Lieder für vier Männerstimmen Op. 62, von tiefem Gehalte, aber nur durch die ausgezeichnetsten Stimmen und die sichersten Sängers auszuführen. — *Ritornelle* für Männerstimmen Op. 65, wegen Form und Text nur ein Werk für Künstler auf hoher Bildungsstufe. — *Romanzen* und *Balladen* für gemischten Chor Op. 67 u. 75, leichter auszuführen und theilweise hinreissend schön. — *Advent-Lied* 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 *Onvertüre* zur *Genoveva* ist als Op. 81 erschienen. — Das letzte Werk, Nr. 82, sind die „*Waldscenen*“, neun musikalische Bilder unter bezeichnenden Ueberschriften, 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 seltene Fülle im Tone, herrliche Bogenführung und die grosse Sicherheit in der Ueberwindung jeder Schwierigkeit, so dass dieselbe als grösste Leichtigkeit erschien, sind diesem jungen Meister eigen. Die vorgetragenen beiden Compositionen waren von Vieuxtemps.

Matinée musicale v. Fräul. Julia Beer im kleinen Casino-Saale: Sonntag d. 12 d. M. Von diesem ersten sogenannten Virtuosen-Concerte versprachen wir uns sehr viel, da das Programm Namen wie Hiller, Gleichauf und natürlich mehrere Vorträge der Concertgeberin aufzählte. Leider mussten wir an der Stimme von Fräul. Beer einen gewissen Grad von Ermattung gewahren und hörten aus guter Quelle, dass die Sängerin erst ganz kürzlich von einem Unwohlsein genesen und wenige Tage vor dem Concerte in Elberfeld sehr oft gesungen. Nichts destoweniger sang dieselbe zwei Lieder (Ich muss nun einmal singen von Taubert und Norwegisches Schäferlied) mit vollendeter Technik und lebhaftem Beifalle des zahlreichen Publikums. Hr. Gleichauf spielte eine Fantasie von de Beriot mit grosser Bravour. Der Glanzpunkt der *Matinée* war unbedingt der Vortrag des Kapellmeisters Hiller. In einer freien Fantasie am Piano bewies derselbe seine hohe Meisterschaft als Tondichter und Virtuose.

Dinstag 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 B. Klein. Unter den Solis zeichneten sich die Herren Pätz (Abalon) und Schieffer (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 R. Schumann. Dieselbe ist „Zum Neujahrsfeste“ betitelt und für Chor, Soli und Orchester componirt — Fräul. Soph. Schloss, welche jetzt hier wohnt, sang eine Arie aus „Idomeneus“ von Mozart, eine „Elias“ von Mendelssohn, sowie drei Lieder mit ausserordentlichem Beifalle. Ein Lied von Schumann (Wiedmung) 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 Cycles von Concerten veranstaltet, in denen der Vortrag von Märschengesängen mit Auführungen von grössern Orchester- und Gesangswerken abwechselte. Das erste Concert brach

eine Concertouvertüre von Lentner und Mehrl's Overtüre zu Adrian von Ostende; Fischer's Kriegerescene, und ein Duett und Chor aus Cortez von Spontani —, ein Solovortrage die grosse Arie aus Haydn's Schöpfung und einige Lieder für Sopran, trefflich angeführt von Fr. Hartmann aus Düsseldorf, und zwei Fantasien für die Violine von Hanmann und Paganini, gespielt von Herrn Sulot. — In dem zweiten Concert am 4. Jan. hörten wir die Overtüren zum Wasserträger von Cherubini und zum Freischütz von Weber, zwei Männergesänge, und eine schöne Anführung von Fel. David's Wüste. Den Glanzpunkt bildeten die Vorträge der Fr. Julia Beer, welche eine Scene und Arie aus den Furianten von Bellini, das Lied für Jenny Lind von Taubert „Ich muss nun einmal singen“, ein schwedisches und ein norwegisches Lied mit vollendetem Virtuosität und hinreissendem Ausdruck sang. Der Gesang der holden Künstlerin, der die Musikfremde schon am Abend nach der Probe in zwei Ständchen ihre Huldigung darbrachten, ist wahre Poesie: ihr Vortrag ist der klare, frische, natürliche Erguss der Töne, welche die Wellen eines Silberbachs über die Wiesen rollen und mit anmuthiger Leichtigkeit über die Felsstücke dahin hüpfen, welche die Kunst in den Weg legt.

Hamburg. Am 4. d. M. fand im Apollsaal ein zweites Concert der Fr. Wilhelmine Classa statt. Die jugendliche Virtuosa spielte ein Trio von Franz Schubert, wobei sie von den Herren Hafner und Lee meisterhaft unterstützt wurde, zwei Pièces von Chopin, eine Fantasie von Liszt und die „grosse F-moll-Sonate“ von Beethoven, durch deren ausgezeichneten Vortrag sie am meisten enthusiastirte, wiewohl ihr bei den andern Stücken ebenfalls stürmischer Beifall zu Theil wurde. Gedichte, welche die liebenswürdige Künstlerin feierte, wurden vertheilt und auch an Blumenstränzen fehlte es nicht.

Frankfurt a. M. 4. Januar. Der erste Cyclus der Quartett-Unterhaltungen der Herren H. Wolff, Waldhausen, Posch und Siedentopf hat der ausgezeichneten Leistungen halber, nicht allein grossen Beifall, sondern auch eine mehr als gewöhnliche Theilnahme gefunden. — Ein Quintett in C-moll von H. 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 Hoffman aus Prag eine noch jugendliche Sängerin, bekundete durch ihr Auftreten als Agatha (Freischütz) und Julie (Romeo und Julie) ein sehr anerkennungsverthes Talent. Wir dürfen dieser bescheidenen Künstlerin ein gutes Prognostikon stellen.

Wien, den 30. Dec. 1850.

Das Beste, was uns das scheidende Jahr in musikalischer Beziehung gebracht hat, war eine Aufführung von Haydn's Jahreszeiten. Sie fand am 22. Dec. im Burgtheater zum Vortheil des Künstlerpensionsfond statt und wurde am folgenden Tage wiederholt: beide Mal war das Husg gut besetzt, Staudigl sang den Simon, Erl den Lukas, Fr. Ney das Hannechen. Das Publikum war sehr angethert zu lebhaftesten Beifallsanlassungen; 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 Ge-

schwister Sophie und Isabella Dalcken aus London erlangten Beifall, jene durch ihr Klavierspiel, diese durch die künstlerische Behandlung des Melophon. Der auch bei Ihnen vor mehreren Jahren als Wunderkind bekannte Fiasist Jaell hat sich durch seinen Aufenthalt in Paris und unter Thalberg's Leitung zu einem recht wackern Klavierspieler herangebildet, dem es nur, wie dies häufig an Virtuosen bemerkt wird, welche durch frühreifes Talent veranlasst die mechanische Ausbildung der geistigen vorzuseilen lassen, im Vortrage klassischer Musik an Wärme und geistigem Gehalt der Auffassung zu fehlen scheint. Sein Concert brachte ihm reichlichen Beifall, aber spärliches Geld ein. Unser tüchtiger Klavierlehrer Reiser führte neulich eine seiner Schülerinnen, ebenfalls ein Wunderkind, öffentlich vor: die kleine Rosalie Berger spielte Hummel's A-moll-Concert mit merkwürdiger Kraft und vieler Fortigkeit. Ein junger Violinist von 7 Jahren, Schüler des Conservatoriums, meinte: „was ist darum zu verwundern? Das Mädchen ist ja schon in ihrem neunten Jahre!“ — Beim Conservatorium fällt mir der Professor Träg ein, der als solcher in seinem Concert an eigene Compositionen vortrug. Er gehört zu den guten Violoncellspielern: mich widert aber die ganze Gestaltung des heutzutage Mode gewordenen weiblichen, castratenmässigen Cellospiel; das Cello ist ein Bass, das ist seine Grundnatur, ich lasse es mir gefallen, wenn sie in einen schönen Brustton übergeht, der einen männlichen Charakter behält, aber das weibliche Wimmern und Fischeln am Steg ist nicht Violoncellspiel, sondern Carriatur desselben. Auch in diesem Concert trug eine junge Pianistin, Fr. Rosa Karstner, die Krone davon: sie wurde nach dem Vortrag einer Fantasie (7) von Kullak gerufen und trug noch eine Etüde von Kitzl vor. Es will immer etwas sagen, unter den drei bis vierhundert Klavierspielerinnen Wiens sich bemerkbar zu machen.

— 3 —

Wien. Die Schwestern Sophie und Isabella Dalcken geben hier Concerto und ersten viel Beifall; erstere ist Pianistin, die letztere Melophonistin. Im Hammerstein wird der Melophon, der Benjamin der Blasebalg-Instrumente genannt. — Im vierten Gesellschafts-Concerte hörten wir Mendelssohn's herrliche A-dur Sinfonie, und eine Overtüre „Nachklänge an Ossian“ von Gade. Diese Overtüre sucht mehr originell zu sein, als sie es in der That ist, doch verdient die Instrumentation das vollste Lob. Fr. Spohr trug ein Harfen-Solo mit vieler Eleganz und grosser Festigkeit vor.

Therese Milanollo hat in Metz nicht nur für die Armen, sondern auch vor ihnen gespielt. In dem grossen Saale des Rathhauses versammelten sich 600 Armen, um die Vertheilung der Spenden in Empfang zu nehmen, welche die Einnahme des letzten Concerts der Künstlerin ihnen gewonnen hatte. Therese trat auf, grüsste dies seltne Concertpublikum und spielte so recht aus voller Seele: die Thränen, welche den Zuhörern über die Wangen rollten, bewiesen wie tief das Volk zu empfinden weiss, wenn es wahre Musik hört. — Auch Jenny Lind vergrist der Armen in der Heimath nicht; sie hat durch das Hans Baring in London 4000 Pfd. Sterling nach Stockholm zur Anschaffung von Winterbedürfnissen für dürftige Familien geschickt.

In London wurden die Instrumente und Musikalien des Herzogs von Cambridge versteigert. Eine Geige v. Straduaris, das Lieblings-Instrument des Verstorbenen, kam auf 800 Thlr. — eine andere von demselben Meister 956 Thlr.; ein Bogen 49 Thlr.

In Holland macht ein belgischer Violinpieler, *Amédée Du Bois*, Aufsehen.

Bei der italienischen Oper in Paris bleibt die Sonntag Stern erster Grösse: sie heisst nur *la diva* (die göttliche) und die Perleschnur der Rode'schen Variationen, welche sie nemlich im Barbier von Sevilla aufrollte, entzückte Alles. Dagegen fehlt es dieser Oper an einem Tenor, der ebenbürtig wäre. Der Russe Iwanoff, der als Gennaro in der Lucrezia Borgia antrat, genögte nicht und konnte den Beifall, den man ihm schon im Jahre 1833 hier spendete, nicht wieder in demselben Grade erringen. Die Jahre gehen nicht an jeder Stimme so spurlos vorüber, wie bei Henriette Sonntag! Die Fiorentini gefiel in der Hauptrolle trotz der Erinnerungen an die Grisi, die in dem Publikum lebten. Frau Ida Bertrand, die in der vergangenen Saison in London sehr geschätzt wurde, sang den Orsino: sie hat eine herrliche Altstimme und trefflichen Ausdruck, dennoch wird es ihr schwer werden, die Alboni vergessen zu machen. In Linda von Chamouni wetteiferte sie mit der Sonntag und beide Sängern trugen begeisterten Beifall davon: die Sonntag war besonders in den tragischen Scenen des 2. und 3. Aktes durch die dramatische Auffassung ihrer Rolle gross. Ueber den Tenor Calzolari sind die Urtheile sehr getheilt: auf keinen Fall steht er auf derjenigen Höhe, welche das Zusammenwirken mit einer Sonntag verlangt. — Döprez 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 (zur Zeit als die Novello bei uns in Concerten sang) überein: „Miss Clara ist ein Talent ersten Rangs, hat eine schöne Stimme, treffliche Methode, singt mit Geschmack und Reinheit, aber lässt sehr kalt.“

Als Carl Maria von Weber vor 25 Jahren in einem Schreiben erklärte, dass die Partitur von Oberon nur von ihm zu beziehen 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 unverständliche Redensarten. Von Altenburg, Bamberg, Riga und Petersburg kamen die Briefe unzerbrochen an Weber zurück.

Ein bedeutender Dilettant aus den höhern Regionen der Gesellschaft, der Graf Alfons Clarke von Feltré, ist am 5. December v. J. zu Paris gestorben, 43 Jahre alt. Er war der Sohn des ehemaligen Marschalls Clarke, Herzog von Feltré, in der Musik ein Schüler Belca's, und hatte ausser mehreren Liedern und kleinern Klavierstücken zwei komische Opern componirt: *le Fils du prince*, angeführt im J. 1834 auf dem Theater der *Opéra-comique*, und *l'Incendio di Babilonia*, im J. 1833 auf einem Gesellschaftstheater vorgestellt.

Der Capellmeister Titl in Wien hat sechs dramatische Ouvertüren veröffentlicht, die zu folgenden Werken componirt sind: 1. Franz von Sickingen. — 2. Der Königsleutnant. — 3. Julius Caesar. — 4. Johanna von Neapel. — 5. Ein deutsches Dichterleben. — 6. Die Räuber.

Die Nachricht der Angsburger Zeitung, dass Auber ein Deutscher Namens Auberte sei, ist ein Puff. Auber stammt aus einer französischen Familie in der Normandie und ist zu Caen geboren, seine Brüder zu Paris.

Als einst 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 Bittschrift, man möchte ihm doch sein rückständiges Gehalt geben. Meine Herren! sagte der Minister, erst müssen die befriedigt werden, die weinen, und dann kommt die Reihe an die, die singen.

Fr. Köcken hat sein Opus 56. 5 Lieder für 4 Männerstimmen, welche bei Kistner in Leipzig erscheinen, dem Kölner Männergesangs-Verein mit einem für denselben höchst ehrenvollen Schreiben dedizirt.

Das Innere des Berliner Schauspielhauses soll in diesem Frühjahr umgebaut werden.

In den Berliner Sinfonie-Soirées kamen bisher jedesmal 2 Sinfonien zur Ausführung; seit kurzem scheint eine Neuordnung eingeführt worden zu sein: In der letzten *Soirée* wurden nämlich drei Sinfonien (*Haydn D dur*, *Mozart G mol* und *Beethoven C dur*) gespielt! Auch des Guten kann man zu viel thun.

Ein Bild der besten Bevölkerung in Nordamerika und einen Fingerzeig über die musikalischen Anlagen der Amerikaner giebt die Zusammensetzung des Opern-Orchesters in New-York. Von seinen 72 Mitgliedern sind 39 Deutsche (darunter 27 Böhmen), 9 Franzosen, 8 Engländer, 7 Italiener, 4 Spanier, 2 Ungarn, 1 Pole, 1 Portugiese, ein afrikanischer Neger, der die grosse Trommel schlägt — und kein einziger ein Amerikaner.

Missverständnisse. In Turin fand neulich im *teatro Carignano* ein komischer Vorfall statt; bei der Aufführung von *Beatrice di Tenda* glaubte die Prima-Donna, dass der enthusiastische Beifall, welcher das unerwartete Erscheinen der königlichen Familie hervorrief, ihr gelte. Da dieses grade kein Schluss des Aktes der Fall war und der Jubel im Theater kein Ende nahm, erhob sich der Vorhang und die hochentzündete Sängerin dankte mit hundert Verbeugungen. Am Ende wurde sie ihrem Irrthum gewahr, zog sich zurück und verwickelte sich noch obenin in ihre Schleppe. Am andern Tag schickte die Königin ihr ein werthvolles Geschenk. Ein Gegenstück dazu bot 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 sass mit ihm in der Loge. Da erklingt auf der Bühne der volle Chor *Viva Atalanta, viva Atalanta!* Der alte Herr erhebt sich, tritt an die Brüstung und ernennt sich mehrere Male; er hatte verstanden: Vivat der Landgraf!

Die Theater in Paris scheinen sich wieder zu heben. Der Direktor des Theater *François* hat in den letzten 10 Monaten so gute Geschäfte gemacht, dass er 75,000 Frs. Schulden abgezahlt hat und 25,000 Frs. zurücklegen konnte.

Bei G. D. Bädeker in Essen ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Männerlieder, für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges

herausgegeben von
Wilhelm Greef.
7. Heft.

Zwanzig Originalcompositionen enthaltend.

Dieses siebente Heft verdient besonders die Aufmerksamkeit aller Männergesangsvereine, da es nur Original-Compositionen enthält.

Erstes Heft, 34 Lieder.	Zweites Heft, 22 Lieder. (3 Orig.-Compositionen.)	Drittes Heft, 20 Lieder. (11 Orig.-Compositionen.)
4. Auflage.	3. Auflage.	3. Auflage.
Viertes Heft, 18 Lieder. (11 Orig.-Compositionen.)	Fünftes Heft, 22 Lieder. (16 Orig.-Compositionen.)	Sechstes Heft, 18 Lieder. (11 Orig.-Compositionen.)
2. Auflage.	2. Auflage.	2. Auflage.

Jede Auflage 3500 Expl., à Heft 3 Mgr.

In Heft 2—7 finden sich (ausser mehreren Compositionen des Herausgebers) eingesandte Beiträge von J. Beer, A. Bergt, Ch. T. Brunner, H. Dorn, H. Eeckhausen, L. Erk, C. Geissler, Fl. Geyer, C. E. Hering, F. Hiller, F. G. Klauer, C. Lauch, J. E. Leonhard, M. Levi, L. Liebe, G. W. Mackrot, E. Methlessol, J. G. Müller, W. Müller, G. Pax, F. Räder, E. Richter, J. H. Rötisch, L. Schröter, F. A. Schulz, C. T. Seiffert, W. Speyer, A. H. Sponholz, H. W. Stolze, A. G. Theile, E. D. Wagner, P. Wayaffo, E. A. Wendt, C. Wilhelm und A. Zöllner — unter 120 Liedern in sechs Heften — 77 Originalcompositionen.

Neue Musikalien, im Verlage

von F. W. Arnold in Elberfeld.

Beethoven, Sonate à 4 mains Op. 6 . . .	15	Sgr.
Burgmüller, Récitations, 22 Pièces très faciles pour Piano . . .	20	
Gade, Frühlingsblumen, 3 Stücke für Piano. . .	17 1/2	
Goria, Olga, Mazurka pour Piano Op. 5 . . .	12 1/2	
— Etude de Concert pour Piano Op. 8 . . .	15	
— Sérénade pour la main gauche seule Op. 9 . . .	15	
— Alice, gr. Valse pour Piano Op. 12 . . .	12 1/2	
Kalliwoda, le Désir, gr. Valse sentimentale pour Piano . . .	12 1/2	
Mendelssohn, Gondellied für Piano allein. . .	12 1/2	
— 2 Gesänge mit Pianoforte (das Waldschloss, Pagenlied) . . .	17 1/2	
Mordach, Sängermarsch für 4 Männerst. . .	10	
Reissiger, Roland, Ballade v. Kopsich Op. 195 a für tiefe Stimme . . .	10	

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

Bei **Carl Haslinger** *qu. Tobias* k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler in Wien erschienen:

Strauss, Joh., Jellacic-Marsch f. Pfte.	Thlr. Sgr.
Op. 244	— „ 8
— Wiener Jubel-Marsch f. Pfte. Op. 245.	— „ 7 1/2
— Wiener Stadt-Garde-Marsch für Pianoforte. Op. 246	— „ 7 1/2
— Deutsche Jubellaute. Walzer f. Pfte. Op. 247	— „ 15
— Derselbe für Violine und Pianoforte . . .	— „ 15
— Derselbe für Orchester	1 „ 25
— Quadrille ohne Titel f. Pfte. Op. 248.	— „ 10
— Derselbe für Violine und Ptte.	— „ 15
— „ — für Orchester	1 „ 20

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 am königl. Andreas in Hildesheim.

Op. 44.

Preis der Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszuge: 4 Thlr. Preis der vier Stimmen: 1 Thlr. 8 gr. oder 10 Sgr.

Diese neueste grössere Composition des durch sein schöpferisches, vom besten Erfolge gekröntes Wirken im Gebiete der ernsten, besonders kirchlichen Musik schon in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Componisten hat bei ihrem 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 kunstsinigsten 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 desshalb und auf das Urtheil anerkannter Musikkenner nos stehend, das Werk insbesondere allen Männer-Gesangsvereinen als ein durchaus tüchtiges angelegentlich empfehlen zu dürfen.

Hildesheim, December 1850

Gerstenberg'sche Buchhandlung.

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

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 30.

Cöln, den 25. Januar 1851.

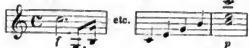
I. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jeden 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.

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 sämtlichen Claviercompositionen; 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. Tacte des ersten Allegro; noch auffallender im zweiten Theil bei der Wiederaufnahme des Hauptmotivs:

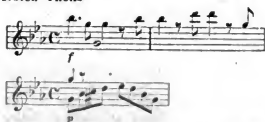


und sechs Tacte darauf wieder ebenso. Im Andante:



Aus der II. Sinfonie gehört der Schluss in *Cis* vor der Rückkehr durch den Dominanten-Accord nach *D-dur* (S. 37) hierher, und aus der IV. der 19. Tacte des zweiten Theils des ersten Satzes (S. 28). In der Overture aus *E-dur* zu *Fidelio* die zwei Tacte zu Anfang des eigentlichen Allegro-

satzes *crescendo*, darauf der Eintritt des Themas *piano*. In der Overture zu *Coriolan* gegen Ende des ersten Theils



In der grossen *D-dur*-Messe im zweiten Satze des *Et incarnatus est*:



Ferner das *crescendo* bis zu dem *piano* auf „*et sepultus est*“ in den letzten vier Tacten 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 Niemandem einfallen wird, nach dem *crescendo* des Orchesters den *B-dur*-Accord von diesem stark angeben 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 erweist sich die Nothwendigkeit, diesen Bezeichnungen die gewissenhafteste Aufmerksamkeit bei der Ausführung zu widmen.

Aber findet sich dasselbe nicht auch schon bei Mozart und Haydn? Aehnliches allerdings, allein nicht ganz so, wie es Beethoven anwendet, und dann doch nur in sehr einzeln stehenden Beispielen. Im *Adagio* haben Haydn und Mozart das *crescendo* vor oder zum *piano* auch an einigen Stellen: die berühmteste und bekannteste bei Mozart ist im zweiten Finale (und daraus in der Ouvertüre) des *Don Juan*:



allein es ist doch ein Unterschied zwischen dieser Stelle und den angeführten Beethoven'schen. 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*, wenigleich es durch mehrere *piani* unterbrochen wird, und von einem Schlussfall ist dabei gar nicht die Rede. Im *Tempo allegro* erinnere ich mich aus Mozart's Sinfonien keiner Stelle, welche mit den Beethoven'schen Aehnlichkeit hätte. Wohl aber findet sich bei Haydn (der überhaupt in Allem, was mit Humor nur einigermaßen verwandt ist, weit mehr der eigentliche Vorgänger Beethoven's war, als Mozart) auch 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 Fagottstelle



III. Endlich gehören in diese Analogie noch diejenigen Stellen, an welchen das *forte* einen oder einige Tacte hindurch den Reigen zwar eröffnet, aber plötzlich wider Erwarten abbricht, um dem *piano*, mit welchem die eigentliche Melodie eintritt, Platz zu machen. Am deutlichsten wird, was wir meinen, der Beginn des *Scherzo* der VII. Sinfonie zeigen:



Diese Ausdrucksweise gehört offenbar in das Gebiet des Humors: es ist als wenn die Dienerschaft die Flügelthüren mit affectirtem Geräusch (*avec éclat*) aufrisse und dann die Ballgäste in feinen, zierlichen, geputzten Paaren hereinhüpfen. Wir finden daher die hierher gehörigen Stellen hauptsächlich nur in denjenigen Sätzen, welche einen humoristischen oder doch naiven 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 tändelnde Melodie der Oboe:



In der IV. Sinfonie zu Anfang des letzten Satzes (Tact 3 und 4)



und im zweiten Theil desselben Satzes (S. 159)



In der VIII. Sinfonie (F-dur) im Anfange des Minuetto:



Auch die Stelle im ersten Allegro der Pastoral-sinfonie, welche am Schluss des ersten Theils die Wiederholung einleitet, ist hierher zu rechnen:



sie kömmt im zweiten Theil vor dem Eintritt der Clarinette noch ein paar Mal vor.

Das Gesagte dürfte vollkommen hinreichen, uns von der Wichtigkeit 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 vermeiden.

IV. Wir reihen dem bisher Besprochenen einige Bemerkungen über das *Crescendo* mit folgendem *diminuendo* an.

Das Anschwellen und Abnehmen des einzelnen Tons, das was der Sänger *Messa di voce* nennt, kömmt natürlich bei der Instrumentalmusik seltener in Anwendung, als beim Gesang, weil es nur gehaltene und getragene Noten im langsamen Zeitmaass trifft. Wo es aber in der Orchestermusik vorgezeichnet oder vom Gefühl geboten ist, ist die künstlerische Ausführung desselben notwendig 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 treffliches 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 siebenten Sinfonie in den Gesellschafts-Concerten von Cöln war dies der Fall, namentlich lauchten die Flöten ihre Töne wie ein fernes Echo dahin, das sich im sanften Zu- und Abnehmen der Tonstärke genau den vorangehenden ausdrucksvollen Klängen der Oboen u. s. w. anschmiegt.

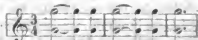
Die Aufgabe der Violinen in diesem Trio ist gerade die entgegengesetzte: sie müssen ihr *a* in der ein- und zweigestrichenen Octave ohne alle Schattirung in der möglichst gleichen Tonstärke des *piano* durchhalten; die höchste Eintönigkeit ist hier einmal gerade das, was der richtige Vortrag fordert. Man vergönne uns bei dieser Gelegenheit eine kleine Abschweifung über die Bedeutung eines ausgehaltenen oder wiederholten Einzeltons, über welchem verwandte Harmonien schweben. Es liegt darin der Character 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 Josua in dem Chor Nr. 33 aus D-dur, wo nach dem Anruf Josua's: „Du strahlend Licht, steh' still auf Gibeon!“ erst die Violinen, dann die Oboe und endlich die Trompete das *a* fünf- undzwanzig Tacte lang aushalten. — Dann ganz unnachahmlich schön bei Mozart im Finale des ersten Acts der Zaubrerflöte bei der Erscheinung der drei Geißen: „Zum Ziele führt dich diese Bahn“, wo Flöte, Clarinette und Altposaune das *g* anhaltend durchklingen lassen. — Das Schauerliche, Geisterhafte im Eintönigen 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: „Tutto à tue colpe è poco“ im *unisono* auf a (welcher Chor freilich auf unsern Bühnen, denen es mehr um den Feuerregen, als um die Mozart'sche Musik zu thun ist, fast nie gehört wird); so wie

bei C. M. v. Weber im Freischütz zu Anfang der Scene in der Wolfschlucht durch den Einen Ton des Geisterchors vor dem „Uhu!“ — Bei Beethoven in der V. Sinfonie (*C-moll*) am Schlusse des *Scherzo* in der Uebergang zum letzten Satz, wo die Bässe nach dem *pizzicato* auf einmal auf *As* springen und dies *ppp* fünfzehn Tacte lang fest halten, während die Bratschen und zweiten Violinen dazu das *c* gar zweiundvierzig Tacte hindurch erklingen lassen und die Pauke mit ihrem dumpfen Pochen auf *c* das Schauerliche der Erwartung fast zum Geisterhaften steigert, 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-dur*-Accord des Fagotts, der Clarinette, Oboen und Flöte in der grossen Arie der Leonore zu den Worten: „so leuchtet mir ein Friedensbogen, der hell auf dunkeln Wolken ruht.“

Demselben Charakter reiht 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 dem *a*, welches alle Stimmen am Schlusse des *F-dur* vier Tacte 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 Rebhügel und den Saum des Gewölks — Alles tritt hinaus in's Freie, in den heiligen Tempel Gottes, über dem sich der Himmel wölbt, und die Harmonie und Melodie, welche auf dem unbeweglichen Einen Ton der Violinen sich wlegt, verkündet die Gefühle eines beseligenden Friedens, der die Seele durchzieht. Aber dies Gefühl steigert sich zur aubetenden Bewunderung während des mächtigen *Crescendo* im zweiten Theil des Trio's, in welchem nach dem Verhallen der Melodie der zweitheilige Rythmus und die Rufe des Horns aus der Tiefe die von Augenblick zu Augenblick wachsende Pracht der Erscheinung malen, bis der begeisterte Hymnus im *fortissimo* ausbricht, und nun statt der Violinen das weit ausstrahlende *a* der Trompeten zu dem letzten Aufglimmen des feurigen Sonnenballs den Preisgesang aller Stimmen übertönt und die überwältigende Erscheinung gleichsam fest hält. Majestätisch steigen am Schluss die Trompeten allein durch die Töne des Dreiklangs herab, die Hörner folgen ihnen in sanfterem 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 aus 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 daran setzen und in den beiden Tacten zwischen dem ersten und zweiten Satz der Melodie:



ja nicht zwei Achtel abtossen, wie dies neulich irgendwo geschah, sondern nur das letzte; oben so die Pauke.

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Briefe.

Den 15. Januar.

Die Direction des Königsstädtischen Theaters fährt in ihren löblichen Bestrebungen, Mannigfaltigkeit in das Repertoire 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 Monotonie 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 uns einen Vorgänger Rossini's verräth, die unübertreffliche Geschicklichkeit in der Behandlung des Ensemble, — alle diese Eigenschaften würden hinreichende Empfehlungen für eine Einbürgerung in das stehende Repertoire der deutschen Bühnen sein. Wir finden bei Cimarosa nicht die tiefe Empfindung, die Mozart nie, auch nicht in *Così fan tutti*, verleugnet; eben darum aber sprudelt der Quell naiver 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

grössten dramatischen Componisten zeigt sich vielfach; es bleibt aber dem Italiäner noch immer eine gewisse Leichtigkeit und, wenn man will, Frivolität eigenthümlich, die der ernste Deutsche nicht ganz in sich aufnahm. Die diesjährige Aufführung der Oper war im Ganzen befriedigender, als je vormals; die Castellan als Carolina und Labocetta als Paolino leisteten Vorzügliches. Namentlich bewies Labocetta, dass er durch mässige Benutzung seiner unvergleichlichen Mittel (die schönsten Töne dieses wunderbaren Tenors sind zwischen dem *g* und *b* der eingestrichenen Oktaven) viel grössere Triumphe zu erreichen im Stande ist, als durch eine gutgemeinte, aber zwecklose Kraftanstrengung. Das Ensemble war frisch und lebendig, wie wir es bei komischen Opern stets von den Italiänern gewohnt sind; hierin dürften ihnen deutsche Schauspieler schwerlich gleich kommen. Für die nächste Zeit werden an der italiänischen Oper der Moses und die diebische Elster von Rossini und die Stimme 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 übertroffen; zwar sagt der weiche Timbre seines Organs dem Charakter der Rolle nicht zu, er befriedigt aber in musikalischer Beziehung. Die Stellung Pfister's ist eine ganz eigenthümliche. Obschon er als Sänger viel tiefer, als Maullus und Kraus, steht, ist er doch der Einzige, der die grossen Partien des Robert, Licinius, Cortez, Cola Rienzi überhaupt durchzuführen 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 Fides 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 Maasshalten das eigentliche Lebensprincip der schönen Kunst ist. Frau Köster zählt die Bertha zu ihren vorzüglichsten Leistungen; die Rolle der Wiedertäufer, des Oberthal v. a. w. waren gut, zum Theil vorzüglich besetzt. Die Leitung der Oper durch Dorn genügt allen Ansprüchen Meyerbeer's;

mehr kann nicht verlangt werden. Für die nächste Zeit werden wir leider auf wiederholte Darstellungen des Propheten verzichten müssen, da Mad. de la Grange, wie ich so eben hörte, 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 etwa zwei Jahren ward man auf seine liebliche und hohe Tenorstimme aufmerksam und gab ihm den Rath, zur Bühne zu gehen. Nachdem er eine Zeit lang von zweien unserer besten Gesanglehrer, Hrn. Kotzold und Hrn. Stern, gebildet war, ward er auf Kosten der Königl. Bühne nach Paris geschickt, um seine Studien bei Bologni 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 heiss ersehnte Tenor-Messias in die Welt tritt. Indess will ich mir nicht anmassen, nach einem ersten Auftreten ein unfehlbares Urtheil fallen 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 uninteressantes Werk; doch scheint uns weder die strenge Instrumentalcomposition noch der Kirchenstil das eigentlich für Dorn geeignete 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; nichts desto weniger muss man es als eine vollständige Verirrung bezeichnen und der Richtung, die darin angebahnt ist, ganz entschieden entgegengetreten. Das durch Meyerbeer in der dramatischen Musik vertretene Princip, mit grellen Farben zu malen und die tiefsten und erschütterndsten, aber zugleich dämonischsten Leidenschaften in den Vordergrund zu ziehen, die Neigung, das Hässliche zu einem Gegen-

stande der Kunst zu machen — eine Neigung, die auch in der heutigen Poesie ihre Vertreter hat, z. B. Eugen Sue und Hebel — hat sich hier auf kirchliche Gegenstände ausgedehnt. Alle Nünzen des alten lateinischen Textes werden nach ihrer effektvollsten Seite aufgefasst, während der Ernst der religiösen Erhebung das Maassvolle und Edle zur Voraussetzung hat; das *Dies iræ* u. s. w. giebt Gelegenheit zu einer Tonmalerei, die an den Hölle-Bruegel erinnert; das *reca me* und das *benedictus* sprechen sich wieder in Tönen der süssten Wollust aus. So starken Contrasten begegnen wir überall, überall dem Bestreben, dem Text eine an die Schwächen und Unreinigkeiten des Herzens sich anlehende Seite abzugewinnen. So interessant daher auch das Requiem durch die Neuheit des Versuchs ist, so lässt es sich doch nicht billigen; und wir wollen wünschen, dass Dorn sein Talent dem Gebiete zuwenden, das dazu bestimmt ist, uns das menschliche Herz in seinen gesunden und krankhaften, seinen edeln und unedeln Richtungen künstlerisch darzustellen, dem dramatischen. Die beiden Gesang-Quartette, die bereits im Drucke erschienen sind (Frühlingslied und Käferhochzeitanz aus dem Kindergarten von Löwenstein), sind fast untadelhaft zu nennen; Frische, Lieblichkeit, Humor, Wahrheit des Ausdrucks, alle diese Vorzüge lassen sich an ihnen rühmen. — Die Sinfonie-Concerte, die ihren regelmäßigen Fortgang nehmen, stehen bis jetzt noch immer unter Taubert's alleiniger Direction. Es wird sich in Kurzem entscheiden, ob es gelingt, auch Dorn ein Plätzchen in diesen Lieblings-Concerten der musikalischen Welt zu verschaffen. In diesem Augenblick sind die Parteien thätig; die Dornianer und die Taubertianer 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, am Rhein“ und hat die bekanntesten Rheinlieder imitirt und durchgeführt. — Ein einmaliges Hören einer Sinfonie kann kein Urtheil feststellen, weshalb wir uns denn auch jeder Bemerkung über dieses Tonstück enthalten. — Frau von Narra hat einen Cyclus von Gastdarstellungen mit *Lucia di Lamermoor* begonnen, wir werden später Gelegenheit haben von dieser Sängerin, welche vor wenigen Jahren vom hiesigen Publikum mit Beifall überschüttet wurde, zu sprechen. — Der Director unseres Theaters wird

uns binnen kurzer Zeit viele tüchtige Gäste vorführen; Frau Küchenmeister-Bandendorf wird bald eintreffen und gleich nach ihr die ausgezeichnete Tänzerin Lucille Grabh.

Wo gerathen nicht die Virtuosen überall hin! Lisa Christiansi, eine Violoncellspielerin, welche namentlich in Berlin sehr viel Beifall fand, ist am 6. August v. J. in Kamtschatka im Peterpaulshafen angekommen. Bis Irkutsk, ja noch Krasnojarsk, wo die Goldsücher am Altaigebirge lockten, hatten sich schon Künstler gewagt; aber ein Virtuosenconcert für das kamtschadalische Publikum ist noch nie da gewesen. Fri. Christiani war mit der Familie des Generals Murewiew, des Gouverneurs von Ost-Sibirien dorthin gekommen. Ob ihr Spiel die Herzen der Kamtschadalen aufgehaut habe, wird nicht berichtet.

Leipziger Blätter sprechen sich günstig über die neue Oper von J. Riets, „Bianca oder der Corsar.“ aus. Der Text ist von dem kürzlich verstorbenen Studenten Jul. Otto, Sohn des Componisten Jul. Otto in Dresden. Die Schlusscene, welche nicht darstellbar ist, (der Corsar sprengt sich mit seiner todtten Brant in die Luft) wird getadelt; eine körende Hand würde der Wirkung des Werks auf der Bühne Vortheil bringen.

Auf dem italienischen Theater in New-York ist Mozart's Don Juan aufgeführt worden. Der Recensent im „Herald“ sagte „Manches ist in der vielgepriesenen Oper so langweilig wie einige Partien in Haydn's Schöpfung, und wir sind keteischer genug zu behaupten, dass manche Partien im Don Juan schlechter sind als die schlechten Partien der modernen Opera.“ — Aber Denizetti's „Gemma di Vergy“ wird mit Begeisterung gepriesen. — Amerikanische Kritik!

Dresden. Der Hoforganist Schneider, Bruder des Dessauer Capellmeisters, wurde am Tage seines fünf und zwanzigjährigen Amtseinfestes d. M. December v. J. in der Dreyssig'schen Singakademie, deren Director er ist, mit Gesang und Rede feier empfangen und mit einem elfenbeinernen mit Silber verzierten Taktstabs beschenkt. Charakteristisch für Dresden war es, dass ein Vorsteher der Akademie seine Anrede an den Gefeierten ablas, eine Dame aus dem Vorstände aber mit freiem, sehr gelungenem Vortrag sprach. C. M. v. Weber's Musikrecepter, mit den eingeleigten Noten der Melodie: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth“ wird im historischen Museum, dem es die Wittve vererbt hat, gezeigt. Frau von Weber lebt nicht „beinah darbd.“ wie es jüngst in einer Zeitung hiess; sie genießt eine anständige Pension, wohnt in dem Hause ihres jüngst vermahnen, beim Telegraphenbureau angestellten Sohnes, und veranstaltet öfter sehr angenehme musikalische Abendzirkel. — Liplaska's und Fr. Kammer's Quartettakademien erfreuen fortwährend das gebildete musikalische Publikum. — Das hiesige zweite Theater, das sogenannte Stadttheater, kann sich nicht halten.

Leipzig. Im neunten Gewandhausconcerte wurde Mendelssohn's Ouverture „die Hebriden“ und F. Hiller's Sinfonie in *E mol* „Es aus doch Frühling werden“ aufgeführt. Frau v. Strantz trug mit Beifall eine Arie von Mozart *T. Addio* und die Scene aus der Semirams von Rossini vor. Sie ist im Besitze einer schönen Altstimme und hat geschmackvolle Schule. Im zehnten Concerte am 1. Januar kam Joh. Seb. Bach's Canzate „Ein feste Burg ist unser Gott“ zur Anführung (Singka-

demie und Thomanerchor) — ferner Gluck's Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis, Beechoven's Oav. Op. 124, Mendelssohn's 95. Psalm und Mozart's Sinfonie in C dur mit der Schlussfolge.

In Berlin sollen, wie es heisst, die Eumeniden des Aeschylus mit Meyerbeer's Musik zum Carnaval auf der Hofbühne gegeben werden. Die Eumeniden in Berlin — nun, sie werden da genug zu thun 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 nicht an die grosse Oper, sondern war zufrieden, dass seine Werke Aufnahme im Theater Feytaud fanden. Dort wurden nach und nach drei komische Opern von ihm gegeben, die ihn jedoch nicht weniger als allgemein bekannt machten. In dessen die Kaiserin Josephine übergab ihm die Leitung ihrer Kammermusik und in ihrem Schutz fand er eine mächtige Stütze. Herr von Jouy hatte ein Operngedicht verfertigt, welches von der Commission der grossen Oper angenommen worden war. Néhül und Cherubini hatten es in Händen gehabt, hatten aber beide die Composition dieses Sujets abgelehnt — es konnte sie nicht begeistern. Dieses Gedicht war kein anderes, als „die Vestalin.“ Ein Gönner Spontini's überredete Herrn Jouy, das Buch diesem zu überlassen: Jouy gab es hin, hatte doch die zwei berühmtesten Componisten von Paris ihm so schon kein glückliches Loos prophezeit! 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 Josephine's Empfehlung durch und die Proben begannen. Neue Unannehmlichkeiten! Spontini bemerkte beim Einstudiren eine Menge Schwächen seiner Partitur, und änderte, besserte und feilte unablässig: fast in jeder Probe brachte er Umgearbeitetes mit. Vergebens zeigten Sänger und Musiker ihren Unwillen in launem Murren, Spontini liess sich nicht irre machen und setzte die gewissenhafte Revision mit grosser Strenge gegen sich selbst bis zum letzten Finale beharrlich durch. Aber Coullissengebälmeisse pflegen schlechter verwhärt zu werden als diplomatische. Man erzählte sich von den Streitigkeiten und der Unzufriedenheit des Theaterpersonals, schrieb den anhaltenden Fleiss des jungen *Maestro* seiner Unfähigkeit zu, und so hatte Spontini am Tage der ersten Aufführung nicht nur gegen die Gleichgültigkeit, sondern gegen entschiedene Vorurtheile des Publikums zu kämpfen. Desto ehrenvoller, desto glänzender war der Sieg. Die Vestalin gehört bekanntlich zu den wenigen Opern, welche gleich bei ihrem Erscheinen unterschiedenen Beifall erlangten und denselben nicht wieder verloren; denn noch jetzt nach mehr als vierzigjährigem Bühnenerleben macht die Aufführung derselben volle Häuser. Mit dem Urtheil des Publikums vereinigte sich das des Nationalinstituts, welches den Preis, den Napoleon für das beste Kunstwerk in einer je zehn-jährigen Periode gestiftet hatte, dem Componisten der Vestalin zuerkannte. Die Anhänger des Conservatoriums warfen dagegen Spontini Inconvenienzen und Verstösse gegen die Regeln der Harmonie vor, eiferten gegen den Stil, der weder französisch noch italienisch sei, u. s. w. Die Zeit hat gerichtet: jene Kritiken kennt kein Mensch mehr, aber die Musik zur Vestalin entzückt noch immer.

Gaier Rath für Componisten. Ein Herr G. Nauenburg in Halle macht in der neuen Zeitsch. f. M. auf die Beziehung der Gall'schen Schädellehre zur Tonkunst aufmerksam und kommt dabei zunächst auf das Ergebnis, dass „das wesentlichste Organ der Musik, der Tonsinn, unabhängig von andern Geistesgaben und Organen ist und als eine selbständige Grundanlage angesehen werden muss.“ Nun, daran hat wohl noch Niemand gezweifelt. Er zeigt ferner, wie dieser Tonsinn nach Gall an einer bestimmten Gestaltung der Stirn über dem äussern Augwinkel zu erkennen sei und weist diese an den Köpfen lebender und an den Bänden und Kupferstichen verstorbener Tonsetzer nach. Auch gut. Nun aber kommt die Hauptsache: „manches Compositions-Talent kommt erst nach vielen vergeblichen Erfahrunen in sein eigentliches Fahrwasser. Hier kann in sehr vielen Fällen die phrenologische Erfahrungswissenschaft ein sicherer Pilot werden. Sind z. B. die Organe der Erfurct, Pietät und des Wohlwollens und die Musik bedingenden Organe gross, so componirt vorerst Kirchenmusik; ist das Organ der Kinderliebe klein, so schreibt ja keine Kinderlieder; sind Bekämpfungstrieb und Zerstörungstrieb gross, so wird auch sicherlich heroische, kriegerische Musik am besten gelingen; ist das Organ der Nachahmung und Verstellung (!) klein, so mähert auch ja nicht mit dramatischer Musik ab; ist es aber gross und ist dabei das Organ des Witzes und der Laune noch grösser, dann schreibt komische Opern nach Herzenslust; ist der Sinn für Idealität, für Wunderbares, für Hoffnung (!) u. s. w. gross, ob ihr werdet romantische bewundernswürdige Kunstwerke schaffen!“ — Wir heissen uns, die Erfindung dieses neuen Kompasses, um ins rechte Fahrwasser der Composition zu kommen, mitzutheilen. Die Conservatorien und Musikschulen werden hiennach die Nothwendigkeit einsehen, ausser den Musik-Professoren einen Schädelbetaster d. h. Professor der Phrenologie anzustellen, damit keiner ihrer Zöglinge seinen Beruf verfehle. —

Bekanntlich nannten die alten Soldaten der Napoleonischen Armee den Kaiser „den kleinen Korporal.“ Jetzt ist in Paris unter diesem Namen ein jugendlicher Theorist bekannt, Namens *Daloursen*. Der berühmte Sänger Döpree entdeckte dessen ausgezeichnete Stimme zu Nantes, nahm ihn mit nach Paris und brachte ihn ins Conservatorium. Er leistet Vortreffliches, aber leider ist sein zweijähriger Urlaub abgelaufen und es wird vom Kriegsminister abhängen, ob er die Künstlerlaufbahn verfolgen kann oder nicht, denn — er ist Korporal beim 37. Regiment und auf sieben Jahre verpflichtet.

Balle ist gegenwärtig in Paris. Jülilien ist mit Jetty Treffs und dem berühmten Hornisten Frier nach Manchester gegangen. Vivier hat es gewagt, sich dem Casapero-Ruf nach dem Vortrag seines *Castalio* nicht zu fügen — in England eine gefährliche Sache —: doch gab sich das Publikum durch die Entscheidung des Künstlers, dass ihn dies Stück zu sehr angriffe, zufrieden.

(Eingeseand.)

Der Componist L. M. in W., hat über ein belgisches rheinisches Volkslied eine neue Sinfonie geschrieben. Dieselbe wurde dort probirt und jede Nummer erhielt ausserordentlichen Beifall. Aus sicherer Quelle erfährt man, dass Herr L. dieses Werk zum Mitconcurriren als Preis-Sinfonie an den Rhein nach Köln eingeschickt hat.

Im Verlage der Unterzeichneten erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Gesangbuch für Schulen,

herausgegeben

v o m

Lehrervereine zu Köln.

Erstes Heft.

Für die unteren Klassen.

Eine Sammlung

von 75 der schönsten und bewährtesten ein- und zweistimmigen

Schullieder.

(Mit Melodien in schönem und elegantem Notendruck.)
Zweite Stereotyp-Ausgabe.

2 Bogen. 12. In Umschlag dauerhaft broschirt.

Preis 2½ Sgr.

Gesangbuch für Schulen,

herausgegeben

v o m

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. geb. Preis 4 Sgr.

In Partien bezogen mit Frei-Exemplaren.

Al. Duffont-Schauberg'sche Buchh. in Köln.

Bei **F. W. Fissmer & Comp.** in Min-
den erschienen:

Thlr. Sgr.

- Bansl, G.**, 5 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pffe. Op. 2 —, 25
- Fissmer, W.**, Kinderklavierschule. Zweite Auflage 1, —
- Gerke, O.**, 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 31 —, 17½
- Die Weihe des Gesanges für vierstimmigen Männerchor mit Soll. Op. 33 —, 17½
- 6 leichte Duetten für zwei Geigen. Zum Gebrauche für Anfänger. Op. 34 1, —
- Erinnerung an die Schweiz. Dramatische Fantasie für Clarinette. Op. 36. Mit Orchester und Pianoforte. 2, —

- Gerke, Erinnerungen etc. mit Orchester.** 1, 30
- Mit Pianoforte —, 17½
- Krausse, Th.**, Variationen über den letzten Gedanken von Bellini für Pffe. —, 12½
- Methfessel, A.**, Drei leichte instructive Sonatinen für das Pffe. zu 4 Händen. Op. 132. 2 Hefte à —, 20
- 3 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 135 —, 22½
- Mücke, F.**, 4 Lieder für Sopran od. Tenor mit Pianoforte. Op. 14 —, 22½
- Pianofortefreund, Der.**, herausgegeben von Glätzer, Huver und Fissmer.
- I. Abtheilung für Spieler, 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 ihren ursprünglichen Texten und mit den nöthigen kunsthistorischen Nachweisungen herausgegeben von Ludw. Erk, Lehrer der Musik am Königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin. Erster Theil. 150 Gesänge, unter diesen 22 bisher nicht gedruckt 3, —
- Beethoven, van, L.**, Arietta. „In questa tomba oscura“ con accompagnamento di Pianoforte —, 5
- Bernard, M.**, Mélodie variée 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 Pffe. Op. 14. 1, 5

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

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

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 Päckete 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 auf jeden 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 nennen ist. Was können wir dagegen sagen, dass der Kunstfreund, der gebildete Laie in solchen Fällen das lateinische Wort „Studium“ für sich in das deutsche Wort „Qual“ überträgt, wenn wir selbst, die Musiker vom Fach, so oft erklären müssen, wir vermöchten dem Ideengange dieses oder jenes Musikstückes noch nicht zu folgen, wir müsstes es öfter hören, die Partitur einsehen, und dergleichen mehr?

Ich meine, was schön ist, was dem wirklichen Genius, der wirklichen Weltheute der Kunst seinen Ursprung verdankt, nicht dem Vorsatz etwas so und so Gestaltetes 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, eignes 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 Moment 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 Rhythmus, durch kühne oder richtiger gesagt unerhörte Harmonien, durch theils frappante, theils lärmende Instrumentirung werden ihr durch eine herrliche Nothwendigkeit, die der äussere Rumor 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 verwechseln, 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 Zauhers, den Haydn's Musik bereits vor einem halben Jahrhundert über die Menschen ausübte, und die Lösung des Räthsels, dass derselbe Zauber noch heute über uns waldet, wenn wir seine Werke hören. Was stürzt musikalische Kunstwerke von der Höhe, die sie eine Zeit lang behaupten, herab? 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 wiederhören 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, daran mag allerdings etwas wahres sein.

Die Erfindung der Melodie ist und bleibt das unfehlbare Kennzeichen des musikalischen Genies. Euer 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 gewohliche Landessprache und selbst den Dialekt der Heimath nicht vergessen können und die musikalische Sprache zu reden vermeinen, wenn sie in

diese zu übersetzen versuchen, was sie in 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 Noteu sei,“ und er freute sich königlich, wenn er sechszehnstimmig componirte. Aber selb' guter Genius und Phil. Em. Bachs erste sechs Sonaten öffneten ihm die Augen. Die Natur siegte, und als bei Erscheinung seines ersten Quartetts in *B* die Kunstrichter über Herabwürdigung der Musik zu Tändeleien schrien, liess er sich nicht irre machen: er fühlte, dass sein volksmässiges Empfinden und Denken ein fruchtbarer Boden für das Wachstum seines Talents 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, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen. Ich war von der Welt abgesondert; Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irren machen und quälen, und so musste ich original werden.“ — Auf die Frage, wie er es angefangen habe, so schöne Sachen zu componiren, antwortete er eilust: „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 soutenniren. So suchte ich mir zu helfen, und das 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 oben 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 mit 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, nach und nach aus dem ganzen Teig eine Pastete zu kueten nach den Regeln des Contrapunkts u. s. w. Ich gerathe dann darüber in Begeisterung; wenn ich nicht gestört

werde, so erweitern sich meine Ideen und entwickeln sich und werden immer klarer, und so ist die ganze Composition in meinem Kopfe schon so weit zu Ende gebracht, 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 stellt. Ich höre in meiner Einbildungskraft das Ganze auf Einmal, nicht etwa nach und nach, wie es doch nachher nur gehört werden kann. Dann geniesse ich einen wahren Schmaus. Die Verrichtung des Erfindens und der Fertigung geht in mir vor wie ein schöner Traum. Aber das Vermögen, Alles so auf Einmal hören zu können, dies ist das Allerschönste dabei. Was ich einmal so aufgefasst habe, vergesse ich nicht leicht wieder und dies ist die grösste Gabe, die mir Gott verliehen hat. Dann geht's mit dem Niederschreiben aufs 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 Entwicklung seiner Kunst begeistert, was besonders aus den Worten hervorgeht, welche er an seinem vierundsiebzigsten Geburtstag zu einem Freunde sprach, der sie uns aufbewahrt hat. „Mein Fach ist grenzenlos“, äusserte er sich: „das was in der Musik noch geschehen kann, ist weit grösser, als das, was schon darin geschehen ist; mir schweben öfters Ideen vor, 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 weniger als Haydn die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines Fortschritts: aber wenn man seine Werke in dieser Hinsicht vom ersten bis zum letzten betrachtet, so wird man sich überzeugen, dass er den Fortschritt nicht in ergrübete Combinationen, nicht in gehäufte Dissonanzen, nicht in ungeheuerliche Formen setzte, sondern in das fortschreitende Streben nach dem Ideal des Schönen; das Schöne war sein Ziel, nicht das Neue; deshalb wichen Maass und Anmuth nie von seiner Seite, denn er wusste wohl, dass es ohne sie kein Schönes gibt.

Seine Modulation, seine Harmonie, seine Instrumentation, Alles ist klar, rein, durchsichtig, und zwar überall, auch da wo er leidenschaftlich ist, wo er in Nacht dahergeht oder in Sturm, wo er braust

und lärmt und wo er erschüttert. Und das ist die zweite preiswürdige Eigenthümlichkeit seiner Musik, welche im Bunde mit der Melodie das Wunder bewirkt, dass seine Schöpfungen gleich bei ihrer Geburt entzückten und dass ihre Jugend unsterblich ist. Eine natürliche Melodie fordert nicht nur eine eben so 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, verlockt den Componisten in ein Labyrinth von Accorden, die allesamt auf dem Papier sehr wohl berechtigt sein können, aber trotz dem durch ihre Klänge das Ohr zerreißen. Das häuft und bäumt und stürzt sich übereinander, das drängt und schiebt sich ineinander, dass am Ende Tonsetzer und Zuhörer nicht mehr wissen, wo aus noch ein.

Moduliren, sagte einst ein italienischer Meister, heisst einen Weg machen, irgend wohin gehen. Das Ohr geht gern mit, es wünscht sogar mit dir zu wandeln, aber unter der Bedingung, dass es da, wo du es hingeführt hast, auch etwas finde, was ihm seinen Weg belohnt, und dass es sich da wiederum einen Augenblick ausruhe. Lässt du es aber immer mit dir laufen und laufen, ohne seine gerechte Forderung zu befriedigen, so wird es müde und verdriesslich, es bleibt stehen und lässt dich allein fortraben.

Moduliren ist eben keine grosse Kunst für den Musiker vom Fach. Aber Melodie und Gesang in einer gegebenen Tonart zu schaffen, aus dieser Tonart nur zu rechter Zeit und bei gehöriger Veranlassung herauszugehen 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 Sprüngen und Sätzen vorwärts gehen, nur um den Platz zu wechseln, weil man eben nicht versteht auf einer Stelle zu verweilen, d. h. eine Idee zu „souteniren“ und „fest zu packen“, wie Haydn und Mozart sagen — das ist nichts anders, als die Armut 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 baute, mit künst-

lichen Hebeln, Gewichten, Rädern, Rollen, Wellenzügen und Schrauben, um damit — einen Kork aus der Flasche zu ziehen!

Biographisches über lebende Künstler.

Henry Litloff.

Henry Litloff ist im Jahre 1820 in London geboren. Sein Vater, ein Elsasser aus Kolmar, hatte als Offizier mehrere Feldzüge unter Napoleon mitgemacht, sich später als Violinist in London niedergelassen und sich mit einer Engländerin verheirathet. Der junge Litloff 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 Litloff'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 sechszehnjährigen Mädchen an, heirathete sie trotz des elterlichen Widerstandes und begab sich mit ihr nach Frankreich, um dort eine Existenz zu suchen, 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. Des Lebens Ernst trat ihm hier in seiner furchtbaren Gestalt zum ersten Mal entgegen; der Traum, in Paris Namen und Geld zu gewinnen, verschwand und Litloff 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 geringes 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 heim-

gesucht, welcher die ganze Erntehoffnung des Jahres vernichtete. Dieser Unglücksfall bewog drei Pariser Künstler, den Direktor des Conservatoriums Habeneck, den Sänger Duprez und den Pianisten Stamat, sich zu einem Concert zu vereinigen, welches sie in Melun zum Besten der Verheiligten veranstalteten. Achte Künstler sind meist grossmüthig; so ward es denn dem jungen Klavierlehrer aus Gnade gestattet, in diesem Concerte als *hors d'oeuvre* sein Lichtlein 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 Litloff auf das besondere Zureden des berühmten Tenoristen die zurückkehrenden Künstler nach Paris. Anstatt der Aufzählung seiner Triumphe nur die Notiz, dass er drei Monate nach jenem verhängnisvollen Concert-abeide bereits zu den zwölf Preisrichtern des Conservatoriums gehörte. Nun war die Bahn gebrochen: Litloff, der bis dahin sich fast ausschliesslich mit der Technik des Klavierspiels beschäftigt hatte, begann sich der Composition zuzuwenden.

Die glücklichen Umstände, welche ihm vor dem Verlaufe eines Jahres in Paris den Ruf eines bedeutenden Virtuosen erworben, erlitten eine Störung durch Familienverhältnisse, welche ihm das Leben in der Seinstadt verleiteten 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 heftig erschüttert; 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 damals gewendet. Nun taucht er uns plötzlich zu Ende des Jahres 1841 wieder hergestellt in Warschau auf, wo er als Generalkapellmeister mit einem ungeheuern Gehalt angestellt wurde. Drei Jahre verwaltete er diesen Posten, welcher indessen

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-mol*; aber der Erfolg war ein ziemlich unbedeutender, sei es, dass er während seines Aufenthaltes in Warschau in der Technik zurückgegangenen, sei es, dass die neue Form der Composition nicht ansprach. Das nächste Ziel seiner Kunstreise war Berlin, wo er einen wahren Triumph erfocht. Er gerieth gerade in den Lindjubil hinein, gewiss eine gefährliche Probe! Doch — er bestand sie siegreich: Litloff erregte Furore und theilte sich mit Fränlein Lind in die Lorbeeren, welche Beiden reichlich gespendet wurden. Wir erinnern als Beleg dafür nur an einen Aufsatz Relstab's, der damals, wenn wir nicht irren in der Vossischen Zeitung erschienen, überschrieben: „das getheilte Herz.“ In Berlin gründete sich Litloff's Ruf für Deutschland. Von Berlin aus besuchte er nach achtjähriger Abwesenheit seine Vaterstadt London, von wo ihn indessen nach kurzem 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 doch der Umstand, dass dem zweiten und vierten Satze holländische Nationalmelodien zu Grunde liegen, namentlich dazu bei, Litloff 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 Julliens als die Nationalconcerte sind vorüber und Niemand spricht mehr davon. Nur die Direktoren der letzteren mögen wohl noch eine Zeit lang ihrer pekuniären Verluste eingedenk sein, indem die eingebüßte Summe eine sehr bedeutende sein soll. Hier zu Lande, wo Kunst und Wissenschaft gleich einer Waare 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 flugs theiligten sich einige Mitunternehmer, die eben so wenig von Musik verstanden als Herr Stammers. Die ersten Künstler wurden engagirt. Der Saal Anfangs zum Erdrücken voll; das Ende vom Liede, dass den Künstlern auf ihre Forderungen 20% in vierteljährigen Raten geboten wurden. Dies Arrangement kam zu Stande und so wurde gleich ein anderes Unternehmen begonnen, englisches Schauspiel und Oper in dem allerliebsten Theater *Marylebone* unter der Direction des Herrn Stammers. — Vor einigen Wochen besuchte ich ein Theater, um eine sowohl in Deutschland als hier viel besprochene Oper des blinden Componisten Alexander Mitchell zu hören. Die Oper heisst „die treuen Brüder“ und ist namentlich in Braunschweig öfter und mit Beifall gegeben worden. Die Aufführung fand in einem kleinen aber sehr niedlichen 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“ speculiren wollten. Die Leitung der Musik war dem früher in Coblenz lebenden höchst 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 ans Ende blieb. Es sind ganz hübsche Musikstücke in derselben. Hervortretende, wirklich als genial zu bezeichnende Piceen 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 mitunter zu stark, wenigstens für den sehr kleinen Saal.

Die Ausführung liess theilweise sehr viel zu wünschen übrig, und überall erkannte man das zusammen gewürfelte Darstellungspersonal. 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 Theater-Spekulation wollte nicht glücken und nach

*) Wir erinnern uns, dass eine Genossenschaft von Utrechter Studierenden ihm vierzehn Tage lang ein glänzendes Geleite von einer Stadt zur andern gab, was damals nicht wenig Aufsehen erregte. D. Red.

einigen Wochen hörte die neue englische Oper auf, ihre Vorstellungen zu geben. Selbst das Nationalinteresse, englische Sänger und ein englischer Componist, wollte nicht ziehen, obgleich man täglich in den hiesigen Zeitungen davon spricht, eine englische Oper sei Bedürfnis. Die Hauptunterhaltungen in musikalischer Beziehung bieten jetzt die beiden grossen Oratorien-Gesellschaften 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 dennoch 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 Bögen, 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 zuliesse, der ehrwürdige Gürzenich-Saal eine gewölbte Decke erhalten können? Für die Vortragenden ist der Saal in dieser neuen Gestaltung günstig, aber auch gefährlich, indem die feinsten Nuancen in jedem Theile desselben aufs genaueste gehört werden. —

Wir kennen kein besseres Lokal, in Betreff der Grösse so wie in akustischer Beziehung. Mit Vergnügen berichte ich über die Aufführung des Mes-

sias von Händel durch die *London Sacred Harmonic Society*. Händel'sche Chöre werden in teebuischer 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, müssen 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 bewunderungswürdig ist. Der Vortrag der Arie „Ich weiss dass mein Erlöser lebt“ wird mir stets unvergesslich bleiben. Die Altpartie sang Miss William's, die beste hier lebende Künstlerin für diese Stimmartie, höchst correct, jedoch zu kalt und monoton. Mr. Lockey als Tenorist war mittelmässig, Mr. Philipps für die Bass-Soll 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 unerreichten 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 unermüdeten Bemühungen um dieselbe erworben. — Balfé 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 Balfé'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 Rahles.

Aufforderung.

Am 21. Januar raffte ein plötzlicher 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 Wittve und sechs Kinder. Für die ersten Bedürfnisse hat der Theater-Director Deichmann, das Personal durch Ueberweisung von Abzügen ihres Gehalts, und die menschenfreundliche Unterstützung von Meyerbeer, Dorn, Taubert u. s. w. gesorgt. Allein das ganze Vaterland hat hier wieder einmal eine Schuld an einen seiner kunstbegabten Söhne abzutragen; möchten dazu alle Bühnen-Directionen und Concert-Vereine Deutschlands durch Aufführungen zum Besten der Familie Lortzings wetteifernd die Hand bieten.^{*)}

Sechstes Gesellschaftsconcert im Casino-Saal.

„Der Mensch denkt und Gott lenkt“ heisst das Motto einer Sinfonie, die zur Preisbewerbung eingeschickt ist. Neu wenigstens für die Anwendung dieses Sprüchwortes auf Musikalisches; dass es aber auch hier seine Wahrheit bewährt, hat das Concert am 28. Jan. gezeigt. Wir versprechen uns sehr viel davon, aber unsere Erwartungen wurden in mancherlei Hinsicht nicht erfüllt. Erfahrung lehrt am besten 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 ihres anerkannten Werthes auch im Concertsaal von Wirkung ist.

Wir hörten dieses Mal zwei für die Bühne bestimmte Compositionen, das Finale Nr. 9 „Jubeltöne, Heldensöhne“, aus C. M. v. Weber's Euryanthe, und Mendelssohn's Musik zum Sommerschmerztraum. Das Weber'sche Finale, in der Oper mit den Zuthaten von Aufzügen, Tänzen, Handlung und Spiel der Hauptpersonen ein schönes Musikstück, machte ohne alle dieses gar kolosalen Eindruck. Sogar der Chor, der sonst so tüchtig und wirksam ist, hatte keinen Klang; es mangelte die rechte Vortragweise, und — *Suum cuique* — ein guter Operchor von 24—30 Choristen macht auf der Bühne einen grösseren Effekt, als dieser in allen andern Musikgattungen so treffliche oder vielmehr unübertreffliche Dilettantenchor von mehr als 200 Mitgliedern. Auch mögen die vom Dirigenten genommene Tempi mit dazu beigetragen haben, die Zuhörer in der Schwebe zu erhalten, als müsste das Beste immer erst noch kommen: uns wenigstens scheienen sie namentlich für eine Ausführung im Concertsaal, wo man bios hört und die Musik der Phantasie zu Hülfe kommen muss, damit sie das fehlende Leben der Handlung ergänze, etwas zu langsam. Auch Fräul. Julie Beer, welche

die Partie der Euryanthe sang, vermochte durch die einseitigen Sonnenblicke ihres Gesangs nicht den Nebel zu verschuchen, der sich über das Ganze zog. Dagegen entschädigte sie vollkommen durch den reizenden, wir möchten sagen poetisch-keketteten Vortrag der Rossini'schen Arie *Una voce* aus dem Barbier, welche einen Beifallsturm hervorrief, wie er in diesem Saal eine Seltenheit ist. Mendelssohn's Musik zum Sommerschmerztraum wurde im Ganzen gelungenere angeführt, als das Finale aus der Euryanthe; die duffige Mondscheinfarbe der meisten Stücke wurde überall, wo sie in dieser wundervollen Tönschöpfung erscheint, vom Orchester und in den betreffenden Gesängen auch vom Chor und den Soli's (Fr. Beer und Fr. Velt.) trefflich wiedergegeben. Ausgezeichnet war der Vortrag des *Scherzo* durch das Orchester, wogegen die Ausführung der Ouvertüre an einigen Stellen eine gewisse Unruhe hatte, welche der Gleichheit des Zusammenspiels schadete: auch klang gleich vom vorn herein die Accorde der Blasinstrumente nicht rein, wie wir sie sonst hier zu hören gewohnt sind. — Auch bei dieser Musik würde die Wirkung eine bedeutendere und allgemeinere gewesen sein, wenn die stete Beziehung derselben auf das Drama und auf einzelne Scenen desselben wenigstens den ein verbindendes Gedicht den Zuhörern zu deutlicherm Bewusstsein gebracht worden wäre. Auf jeden Fall bedröft Shakespeare's Sommerschmerztraum dessen mehr als Wolf's Preciosa, zumal da die Mendelssohn'sche Musik hier neu war.

Unstreitig das Beste war diesmal der Anfang, die treffliche Ausführung der grossen Ouvertüre Nr. 3 zu „Leonora“ von Beethoven; und das interessanteste die Leistungen des ehrenwerthen Veteranen Herrn Aloys Schmitt auf dem Fortepiano, Herr Schmitt spielte sein *Concerto pathétique* und ein Rondo mit Orchester: „Erinnerung an Field“ ebenfalls von seiner Composition. Sein Auftreten erregte durch die Beziehungen unseres Hiller zu ihm, der in früherer Jugend dessen Schüler war, eine ganz besondere Theilnahme. Sein Spiel gehört bekanntlich jener soliden Schule an, wie sie der Vortrag Mozart'scher, Field'scher und Hummel'scher Concertmusik und der Schmitt'schen Compositionen selbst verlangt. Es that wohl, einmal wieder eine solche Behandlung des Klaviers zu hören, und der treffliche Anschlag, die perlende Deutlichkeit der Tonleitern, und die durch und durch nicht sowohl virtuosenmässige, als echt künstlerische Farbe des Vortrags fanden die lauteste und wohlverdiente Anerkennung.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

*** Köln. In der Musikalischen Gesellschaft wurde letzten Samstag eine aus Paris zur Preisbewerbung gesandte Sinfonie gespielt; dieselbe trägt das Motto „*Sic vos non cobis*“ und zeichnet sich vor den beiden bereits gehörten, vortheilhaft aus; das *Scherzo* besonders ist sehr schön. Kapellmeister Hiller spielte an demselben Abende eine erst kürzlich componirte Sonate für Piano, welche sehr ansprach. — Frau von Mada erschien am Sonntag als Elvira in den Partinara und erröthete stürmischen Beifall; Vortrag, Technik und Spiel waren so bewunderungswürdig, dass alle Zuhörer hingerissen wurden. — Montag trat Frau Küchenmeister-Rudersdorf als Donna Anna im Don Juan auf und bekundete die classische, echt deutsche Sängerin; ihre Stimme ist stark und wohlklingend, ihr Vortrag masterhaft und das Spiel dramatisch und durchdracht. Frau K.-R. wurde nach den beiden grossen Arien jedesmal mit stürmischem Beifall gerufen und mit Tusch des Orchesters empfangen, eine Ehre, welche hier nur sehr selten gesendet wird. Fr. Zschiesche

*) In Köln ist durch die Hrn. Hiller und Benedix ein Aufruf zur Unterstützung der Hinterbliebenen erlassen worden, welcher bereits erfreuliche Früchte trägt. Beiträge nimmt die DuMont-Schaubergsche 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 uns gegenwärtig zwei Gäste veführt, welche der hiesigen Oper, deren Leistungen überhaupt alle Anerkennung verdienen, einen neuen Aufschwung geben. Frau von Marra steht bei unserm Theatropublikum in der wohlverdienten Gunst, welche sie sich bei ihrer fröhren Anwesenheit erworben, und macht volle Fahrung. Neu war uns die Erscheinung der Frau Kächenmeister-Rudersdorf — und welche! eine Erscheinung! Wir sahen gestern ihre Darstellung der Norma und erfreuten uns seit langer Zeit einmal wieder einer Kunstleistung, wie sie auf der Bühne leider immer seltener werden. Frau Kächenmeister-Rudersdorf 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 Kraft und das volle Metall des Tones Ohr und Herz zu erschüttern, oder durch den leisesten Hauch die Seele zu ergreifen und zu röhren, — dazu eine Auffassung der Rolle, eine Mimik und Plastik, welche an die besten Muster der tragischen Darstellung erinnert, Alles das besitzt Frau K.-R. und wusste mit diesen so selten in solcher Vollkommenheit vereinigten Mittel eine Norma zu schaffen, wie sie sich Bellini selber wohl kaum gedacht hat. Allerdings ist es wahr, was ein wohlberechtigter Correspondent in diesen Blättern (Nro. 12 vom v. J.) über ihr Gastspiel in Berlin äusserte, sie hat oft etwas, das an das Otrifiren streift, etwas gewissermassen Herausforderndes. Aber eine Heldennatur kann und soll ihren Charakter nicht verleugnen: stolz will ich den Spanier, sagt Don Philipp, und mag es leiden, wenn auch der Becher überschäumt. Wenn Frau K.-R. ihre Läufer zuweilen wie ein Hagelwetter herausschleudert, wenn ihr mächtiger Triller nicht wie eine zirpende Lerche zum Himmel steigt, sondern wie ein feneriges Meteor vom Himmel herabfällt, dass die Fanken im Kreise spröhen, so weiss sie recht gut was sie thut, sie weiss, dass die Leidenschaft nicht auf thaniger Blumenwiese einherwandelt, sondern sich in den Aufspr der Elemente stürzt. Freilich ist es schwer, sehr schwer im Bewusstsein der Kraft und in der künstlerischen Begeisterung, die unwiderstehlich mit sich fortreist in jedem Moment Naass zu halten und die Grenze des Schönen nicht zu überschreiten: aber sind Euch denn diejenigen Sänger und Darsteller lieber, die gar nicht in diese Gefahr kommen? — Nur ein Vortragsmittel, welches Frau K.-R. sehr häufig anwendet, wünschen wir hinweg oder wenigstens seltener benutzt: es ist das Tremoliren, mit dem wir uns nun einmal durchaus nicht befreunden können. — Frau Herzberg als Adalgisa neben der Heroine, in deren Nähe sich nur Wenige behaupten können, äratete wohlverdienten Beifall, wie sie denn überhaupt die kräftigste Stütze unserer Oper ist.
L. B.

Elberfeld. Am 24. d. M. fand das dritte Abonnement-Concert unter Sehornstein's Leitung statt; die Sinfonie Eroica von Beethoven eröffnete dasselbe mit eine höchst würdige Weise. — Fräulein Sophie Schloss 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, Unbehagenheit von C. M. v. Weber). Weber's *Preziosa* mit verbindendem Text von

Sternau beschloss das Concert. Wir haben einen sehr genussreichen Abend gehabt und freuen uns auf das nächste Concert, weil ein hier noch nicht zu Gehör gekommenes Orchesterwerk aufgeführt werden soll.

Franz Dingelstedt hat die Erneuerung zum Intendanten der Hofbühne zu Mönchen erhalten und tritt seine 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), berühmter als Klaviervirtuos, Lehrer und Componist, scheint seinen festen Wohnsitz in Dresden aufgeschlagen zu haben. Jedoch beabsichtigt er im Laufe des Februar eine neue Kunstreise und zwar zunächst nach Warschau zu unternehmen.

Die Mozartstiftung in Frankfurt a. M. hat den zweiten Stipendiaten seit ihrem Bestehen, Herrn K. J. Bischoff, der vier Jahre lang im Genuss des Stipendiums war, entlassen. Der junge Componist hat eine komische Oper „Maske und Mantille“ vollendet, welche nächsten dort aufgeführt werden soll. Die Stiftung selbst hat jetzt ein Kapitalvermögen von 21,700 Gulden, welches durch ein Vermächtniss von anwärts zu dieser Höhe gebracht worden ist. Möchten wir doch bald von der Rheinischen Musikschule zu Köln dasselbe berichten können!

In Königsberg haben die Geschwister Nernda ein Dutzend Concerte gegeben. Das will heut zu Tage viel sagen. Die ältere Amalie (16—17 Jahr alt) spielt Klavier, die jüngere Wilhelmine (14—15 Jahr alt) Violine. — Auch ein Virtuose auf der Harfe, Concertmeister Pratts aus Stockholm, gab drei Concerte.

Neue Sammlung vielstimmiger Canons

verschiedener Componisten
für Gymnasien und Schulen
herausgegeben von
Peter Baur,
Gesanglehrer am Gymnasium in Aachen.
Preis 2 1/2 Sgr.

Diese in vielen Lehranstalten eingeführte 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 7 1/2 Sgr.

Selten hat ein Lied einen so grossen Beifall gefunden, als dieses; binnen einem Jahre wurden über tausend 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 Köln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 32.

Cöln, den 8. 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 Pakete 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: alle 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. Neben ihm Händel, und nach ihm seine Schüler Krebs, Kittel, Kirnberger pflanzten die Praxis und die Tradition seines Spiels fort, und nach Rembt, Fischer, Knecht, Rink und Anders hat Deutschland auch jetzt noch die grössten Orgelspieler unter allen musikalischen Nationen aufzuweisen, wie Schneider in Dessau, Hesse 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 einigermaassen 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 gezeirten und geblühten 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, nach 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 Hauptaufgabe 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 Manuale. So hat denn die musikalische Literatur der Franzosen nichts Vernünftiges, ja nur Erträgliches im Fache der Orgelcomposition aufzuweisen. Rameau, der ein guter Orgelspieler gewesen sein soll, hat nichts der Art hinterlassen; die Orgelstücke von Marchand sind erbärmlich, was Calvière und Cléreambaut geliefert, ist nicht der Rede werth; Daquin, Dandrieu, Balhestre und Charpentier schreiben schülerhaft — kurz in einem Zeitraum von anderthalb hundert Jahren hat Frankreich nichts, gar nichts, was nicht etwa den wundervollen Schöpfungen eines Bach und Händel an die Seite zu stellen wäre, sondern was nur den unbedeutendsten Arbeiten ihrer Nachfolger im geringsten die Waage halten könnte. Bei so bewandten Umständen ist es sehr erklärlich, dass Scenen 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-

blicke vorkommen müssen, denn die kirchliche Gemeinde, also das Publikum des Organisten, ist seit einem Jahrhundert an die Dodeleien bekannter Tanz- und Liedermelodien gewöhnt und glaubt wer weiss was für eine hohe musikalische Bildung zu verathen, wenn sie statt deren einen Marsch aus Norma oder „Heil Dir, mein Vaterland“ aus der Regimentstochter verlangt!

Die Praxis der Ausübung war auch nicht in viel besserm Zustande, als die Composition. Vom gebundenen Spiel, das in der Natur des Instruments 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 nur 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 bessere 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 Leere, in das Nichts möglich und brachte den Franzosen eine Ahnung von dem bei, was ihnen fehlte und von dem, was sie erstreben müssten. Der nachhaltige Eifer einiger wackerer Musiker von Talent und Einfluss hat die Werke der Deutschen in die jüngere Schule eingeführt, und da auch die Kunst des Orgelbaues, welche ebenfalls sehr zurück war, sich nach deutschen Mustern zu bilden und zu vervollkommen anfängt, so scheint endlich die Zeit zu nahen, wo Frankreich und Belgien sich aus dem untergeordneten Rang in Bezug auf Orgelspiel und Orgelcomposition emporzurufen 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 das 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 eifrigster

Verehrer und Bewunderer. Sein vorzüglichstes Streben ist, die Organisten so heranzubilden, dass sie in Stand gesetzt werden, die Schönheiten des Bach'schen Stils auf die Orgelmusik, welche der katholische Gottesdienst verlangt, zu übertragen. Zu diesem Behuf hat er unter dem Titel: „*Nouveau Journal d'Orgue à l'usage des organistes du culte catholique*“ ein Werk herausgegeben, wovon acht Lieferungen des vorigen Jahrgangs erschienen sind. Jede Lieferung enthält einen Theil der Theorie und Praxis des Orgelspiels und danach eine Sammlung von Uebungen und Orgelstücken, für den Gottesdienst mit mehrstimmiger Begleitung, Präludien und dergl. eingezeichnet. Die achte Lieferung gibt eine vollständige Schule des Pedalspiels und darauf angewandte Uebungsstücke.

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 erstere Melodien aus der Kirche zu verdrängen. Die erste 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.

Féris.

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 „verlorenen Sohn“, sondern aus Russland. Dort spielen bekanntlich die starken Getränke eine grosse Rolle und deshalb gibt er gleich von vorn herein der Introduction die local-spirituöse Farbe:

„Un verre de genievre
Nous rechauffe le coeur;
Quand sa douce liqueur
Vient humecter ma lèvres —

so hab' ich neuen Muth“, singen die leibeignen Arbeiter in den Bergwerken, die sie die Fahrt antreten. Der Dichter mag sich freilich den begeisterten Trank in die pariser Localfarbe übersetzt und den Champagner statt des Wacholders zu Hilfe

gerufen haben; wenigstens trägt seine Oper, oder vielmehr sein Lustspiel, ganz den Character jenes sprudelnden, leicht schäumenden Getranks. Es ist besonders im Dialog voll Witz und Geist, spannender Verwickelung, nichts weniger als langweilig. Den Stoff hat eine Erzählung von Puschkin gegeben.

Die junge Gräfin Marie d'Olgorucki hat den Czaar Peter III. beleidigt und fürchtet dessen Rache. Um sich dieser zu entziehen, nimmt sie den Namen 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. Warum Salzgruben? Geduld, das wird sich zeigen. Von der Fürstin Paulowska geht die Sage, dass sie ein Familiengeheimniß besitze, vermöge dessen man durch drei Karten, unter denen die Pique-Dame der Haupttalisman ist, im Hazardspiel unfehlbar gewinne. Der ungeheure Reichthum der Fürstin bestärkt das Volk und selbst den Adel in diesem Glauben. Der Oberst Sisanow, 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 grossmüthig über die hohe Schulter und den kurzen Fusa der zu erobernden Braut hinweg. Nun, das ist eben nichts Neues. Eben so wenig, dass Marie schon einen anderen liebt, und zwar den jungen Constantin Nelidoff, den Sohn eines gestürzten und in Ungnade gefallenen Ministers, dem sogar der Adel abgesprochen worden. Nelidoff ist Unterofficier, ist mit der Gräfin zusammen hierbergerüstet, und trifft ganz im Rausche seines Glücks mit seinem Nebenbuhler zusammen. Das gibt Zwist; denn, wenn auch der Unterofficier 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 traineau!
Et sous un manteau
Qui vous couvre tous deux!*

so ist doch der Oberst der Typus russischer Rohheit, und die Sache endet damit, dass Nelidoff ihn herausfordert. Sisanow weigert sich, weil der Vater des jungen Mannes ihm 300,000 Rubel schuldig

sei, und er erst bezahlt sein will, ehe er seinen Gläubiger todt schießt oder sich selber todt schießen lässt. Ich weiss nicht, ob dieser feine russische Characterzug Puschkin oder Scribe angehört. Kurzum, der Unterofficier wird heftig, beschimpft den Obersten, 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 anstatt der Bleigruben. Constantin tritt auf und denkt nur an seine Liebe. Bald darauf kommen die Arbeiter; da eben Zahlung gewesen, so wissen sie nichts besseres zu thun, als zu spielen, zumal da ihr Oberaufseher Roskow selbst dem Spiel leidenschaftlich ergeben ist. Der Auftritt erhitzt sich, die Verlierenden gerathen in Wuth, am Ende tritt der Chor der Frauen und Mädchen dazwischen und versöhnt die Streitenden. Die Gräfin erscheint, um den Geliebten zu befreien, was ihr denn auch gelingt. Denn Roskow, jener Oberaufseher, hält sie wie Jeder in diesem Bezirk für die Fürstin Paulowska, und sogleich entbrennt in ihm das Verlangen, den Talisman zu besitzen, vermöge dessen man in jedem Spiel gewinnt. Die Gräfin, listig und schlau 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 letzte Act versetzt die ganze Gesellschaft, mit Ausnahme des Chors der Bergleute, nach Karlsbad. Dort, am Pharothisch, entwickelt sich der Knäuel, in den übrigens noch eine Menge Fäden verflochten sind, die man unmöglich in einer Skizze des Hauptinhalts alle offen legen kann. Kurz, Sisanow hat dem Roskow den 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 bestand darin, dass die Kaiserin Elisabeth Vergnügen fand, vermittelt drei bezeichneter Karten, Drei, Zehn und Pique-Dame, ihren Hoffleuten das Geld abzunehmen — und die Hochzeit des glücklichen Paares beendet die Comödie.

Halévy's Musik ist eben Halévy's Musik, wie sie in seinen komischen Opern in den letzten Jahren sich zeigt. Die fertigste Routine lässt nichts langweiliges aufkommen; dagegen verführt sie auch zu Spielereien, und die Sucht Alles pikant zu machen, lässt den Componisten mitunter statt zu Kunstmit-

ten, 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 Malereien in der Ouvertüre (mit der Glocke in *c*, welche zuerst 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 Bergleute geschildert wird, gehören dahin. Einige Sologesänge haben hübsche, einfache Melodien; mit Bravourstücken ist hauptsächlich die Pique-Dame selbst reichlich bedacht, wie denn 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 Lisanka 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 matt vorgekommen.

Die Spielszene im Kursale zu Karlsbad im letzten Act ist ein Gegenstück zur Versteigerungsscene in der weissen Dame: da ist Alles Leben und Handlung und die Musik macht weiter keine Ansprüche, als dieses Leben zu unterhalten und zu steigern. Man wisse, 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 Präntention weisen sie entschleden zurück. In Bezug auf die komische Oper lässt sich auch wohl nichts dagegen sagen: soll diese Gattung überhaupt existiren, so bleibt die Handlung, die Comödie, die Hauptsache. Anders gestaltet sich unser Urtheil, wenn sogar ein Hector Berlioz über die Musik der grossen Oper, in Auber's *Enfant prodigue*, sagt: „In der Tempelscene nimmt die *mise en scène* die Aufmerksamkeit dermaassen in Anspruch, bietet so gigantisch-fremdartige und auffallende Gemälde und Gruppen dar, dass selbst für den Musiker viele Seiten der Partitur spurlos und unbeachtet vorübergehen.“ In-

dess, 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 Treppe im Isisempel, mit Priestern und Frauen mit fliegenden Haaren besetzt, erleuchtet von riesigen Fackeln, in Mitten dieser cyclopiischen Architectur, zwischen den ungeheuern Granitsäulen. Das sind im grössten Maassstabe die Gemälde von Martins, das Fest des Belsazar und die Zerstörung von Ninive.“ Vollends verräth sich der Schäkter, wenn er in seinem ganzen Bericht über das *Enfant prodigue* nur an der Stelle den Musiker herausschreit, wo Auber den Ochsen im Orchester brüllen lässt. „Dies geschieht“, sagt er, „in der kleinen Sexte des Grandtous, 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 natürlich, denn zu Haydn's Zeit kannte man das Ophycleid noch nicht, dessen vorzüglichstes Verdienst es ist, die sanfte Stimme der Rindviehtrache so treu wie möglich wiederzugeben.“

Wie dem nun auch sei, das Publicum läuft nach dem „verlorenen Sohn“ und nach der „Pique-Dame“. Wie lange? Ei nun, so lange bis Scribe's unermüdlige Phantasie eine Decoration, die noch nicht dagewesen, erfunden hat, um die er dann schon ein Opersüjett gruppirten wird. Indess macht *l'In la bas* in Deutschland noch Fortschritte: vom Eispalast auf der Newa in Flotow's neuester Oper sprechen sogar Pariser Blätter!

Paris, den 12. Jan. 1851.

B. P.

Biographisches über lebende Künstler.

Henry Litloff.

(Schluss.)

Im Frühjahr 1846 kam er nach Braunschweig. Er hatte unterdessen für Deutschland so lebhaftes Sympathien gewonnen, dass er sich hier niederzulassen beschloss, und die freundliche Residenz, die ihn mit Zuverlässigkeit aufgenommen, zum Wohnorte erwählte. Hier war es, wo er sich auch der dramatischen Composition zuzuwenden anfang. Er komponirte ein Libretto des Hofgängers Fischer „die Braut vom Kyaant.“ 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 beglänzt die Periode der vermehrten Arbeitsamkeit Litloff's, von nun an entstehen hintereinander werthvolle Compositionen verschiedener Art, in denen sich die Vielseitigkeit des Tonkünstlers bekundet. Da es aber nothwendig schien, das Entstandene durch den Erfolg in weiteren Kreisen bewähren zu lassen, so trat Litloff 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, rechtfertigten Litloff's Namen als Pianisten und Tonsetzer. Die ersten Künstler Wiens beieferten sich, bei der Ausführung jener Compositionen mitzuwirken, namentlich war es der berühmte Violinist Léonard [mit dem er schon in Holland im vertrautesten Freundschaftsverhältnisse lebte], der sich durch den Vortrag der erwähnten „*Eroica*“ mit Ruhm bedeckte. In dieses künstlerische Treiben traf mit gewaltigen Schlägen die Revolution hinein. Litloff, 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. Doch 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 wendete 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 so 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 unnachtete. Treuer Pflege und zarter Sorgfalt einer befreundeten Dame gelang es indessen endlich, den Leidenden wiederum auf

den heitern Weg des Lebens zurück zu führen, und so trat er denn neulich in der ganzen gesunden Fülle seiner geistigen und künstlerischen Bedeutsamkeit im Gewandhausconcerte zu Leipzig wieder auf.

Aus der Masse seiner Compositionen, womit er die musikalische Litteratur bereichert hat, sind als die vorzüglichsten anzuführen: Zwei Concertsinfonien für Klavier und Orchester, in *H-mol* und *Es-dur*; „*Eroica*“ Concertsinfonie für Violine und Orchester; „Die Brant vom Kynast,“ eine Oper, reich an glücklichen und grossartigen Momenten; die Ouvertüre zu Griepenkerl's Robespierre; Trio Nr. 1 und 2 für Klavier, Violine und Cello. Hieran schlossen sich ausser einigen andern Orchestercompositionen geringerer Bedeutung eine Menge von Saloustücken 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 Aufsätze in der „Illustrirten Zeitung“ entlehnt.]

Berliner Briefe.

Den 29. Januar.

Das Interesse der musikalischen Welt bewegt sich in diesem Augenblick vorzugsweise um den Tod Lortzing's und um das Pianofortespiel Anton von Kotski's. Der Tod Lortzing's ist ein Ereigniss, dass die ganze Zerfahrenheit unserer künstlerischen, ja unserer sozialen Zustände aufs deutlichste wieder an's 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 leben, dass er eieuo so untergeordneten Wirkungskreis haben konnte? Oder war es eines Lortzing würdig, Dirigent an einem Theater zu sein, das nicht einmal über die Mittel verfügt, dessen eigene bessern Werke zur Aufführung zu bringen? War es seiner würdig, Singspiele und Entre-Acts zu dirigiren? Diese Unangemessenheit der äussern Stellung scheint uns fast noch trauriger, als die Dürftigkeit, in der er selbst gelebt und seine Familie zurückgelassen hat. Eine Natur von edlerem Gehalt kennt 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 Kunstsepter 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 Zerstreungssucht des Berliner Publikums huldigt. Jetzt beillt sich Alles, das Geschehene gut zu machen. Dem Leichenzuge schlossen sich alle musikalische Notabilitäten an; alle Kunstinstitute drängen sich um die Ehre, Concerte zum Besten 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 den musikalischen Genüssen, die die Gegenwart uns brachte, hingaben. Alle Welt weiss, dass, wie in Deutschland überhaupt, so namentlich in Berlin der Sion für das Virtuosenenthum 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 Tagesgesprächs in allen musikalischen Zirkeln zu werden, so ist dies gewiss ein Zeichen sehr vollendeter Leistungen. Anton v. Kotski heisst der Künstler, dem dies Wunder gelungen ist. Er ist Hofpianist der Königin von Spanien, ein Bruder des berühmten Violin-Virtuosen Apollinary von Kotski, und etwa fünf und dreissig alt; schon 1838 machte er nebst seinen vier Geschwistern in Wien Aufsehen. Seiner Fertigkeit und Ausdauer, die an das Erstaunlichste gränzt, giebt er die höhere Weihe durch die Elastizität des Anschlags, die den vollsten und zarresten 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 nicht auf der Höhe der Gattung stehen, aber doch

ein Zeugniß davon ablegen, dass der geschätzte Künstler das Interesse für die höhere Richtung der Kunst nicht verloren hat. Die beiden Concerte, die Kotski bis jetzt gegeben hat, waren von einem ausgewählten aber kleinen Publikum besucht; so einstimmig auch das Urtheil über ihn ausfällt, so ist er doch nicht im Stande, die Abneigung, die alle Welt gegen Virtuosen-Concerte hat, zu überwinden. In den von Kotski veranstalteten Concerten hatten wir zugleich Gelegenheit, Herrn v. d. Osten, über dessen Debüt 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, Ueberreiztes in dem Ton, das auf Viele zwar einen gewissen Reiz ausüben mag, dem reinen Geschmack aber widerstrebt. Hierzu kommt Unsicherheit der Intonation und Kälte des Vortrags; dass manche einzelne unkünstlerische Manieren 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 eins der Schubert'schen Müllederlieder („guten Morgen, schöne Müllerin“) vor; im Ganzen genommen, dürfte ihm indess der Schubert'sche Genius wohl unzugänglich bleiben; das einfache Lyrische ist das ihm angemessene Feld. Ausser Herrn v. d. Osten liess sich in denselben Concerte ein englischer Sänger, Braham, hören, der sich vorzugsweise für Buffo-Partien bestimmt zu haben scheint. Seine Stimme ist so rau und metalllos, 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 Bau-fälligkeit an sich trägt, führte heute vor acht Tagen den Paulus auf. Die in vieler Beziehung mangelhafte Ausführung bewies uns aufs Neue, wie notwendig diesem in seinen Principien vorzüglichen Institut eine Reform an Haupt- und Gliedern ist. Es ist keine Frage, dass selbst in mancher kleineren Stadt die Mendelssohn'schen Oratorien mit grösserer Präcision 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 Gusse; jetzt war das Ganze matt und halb, hie und da Ge-lungenes, und wir müssen auch damit zufrieden sein. Vortreflich sang Mantius die Tenor-Cavatine; Krause, der den Paulus sang, bezaubert durch den

wunderschönen Ton seiner Stimme; der ehernen Ruhe seines Vortrags würden wir aber etwas mehr menschliche Wärme vorziehen. — Die italienische Oper hat indess den Moses von Rossini und den Don Pasquale von Donizetti neu in Scene gesetzt. Moses, den Rossini 1817 für Neapel schrieb und 1827 für Paris unarbeitete, hat im Ganzen nicht sonderlich erwärmt; und wird um so weniger dauernd fesseln, als die Castellan, die den Mittelpunkt der diesjährigen italienischen Saison bildet, in der Rolle der Anais keine hinreichende Gelegenheit findet, in den Vordergrund zu treten. Man sollte diese Oper nur zur Aufführung bringen, wenn man für die Hauptrolle des Moses einen Repräsentanten ersten Ranges hat. Der Don Pasquale war von jeher in Berlin beliebt, und mit Recht, denn er gehört zu den besten Erzeugnissen der italienischen *Opera buffa*; dass die Castellan als Norina ausgezeichnet sein würde, liess sich erwarten. So glänzt denn jetzt eine Pariser Sängerin in Berlin in derselben Rolle, in der die Sonntag die Pariser entzückt. Das Ensemble ist recht gut; namentlich zeichnet sich neben der Castellan Labocetta aus. — Für die nächste Zeit stehen uns mancherlei interessante musikalische Novitäten bevor, namentlich die für Lortzing's Familie beabsichtigten Aufführungen, ein grosses Concert des Stern'schen Gesangsvereins, in dem wir unter Andern die Walpurgisnacht von Mendelssohn hören werden, und die Ehler'sche Sinfonie, der die besondere Ehre widerfährt, in den Sinfonien-Concerten der Königl. Kapelle zur Aufführung gebracht zu werden. Wie sich die klassischen Gründlinge Berlin's zu diesem Attentat verhalten werden, ruht bis jetzt noch im Schooss der Götter; doch hoffen wir, dass die gediegene Arbeit des jungen Componisten sich Bahn brechen wird. G. F.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

*** Cöln. Die schwedische Violin- und Pianoforte-Virtuosin Fräulein Amalie Hansen, eine Schülerin von Ernst, ist hier angekommen und wird in dem nächsten Concerte des Männergesang-Vereins spielen. Holländische Blätter melden so 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 Marra sang letzten Sonntag die Amina in der Nachtwandlerin mit grossem Beifalle; die Stimme war etwas angegriffen. Der Violinist R. Gleichauf, welcher längere Zeit unter Hiller's Leitung Contrapunkt studirte, wird uns binnen wenigen Tagen verlassen und nach Amsterdam gehen. Herr Gleichauf, einer der besten Schüler de Bériot's, wird überall eine seines schönen Ta-

lestes würdige Aufnahme finden. — Frau Küchenmeister-Rudersdorf sang am Dinstag die Recha in Haley's Jüdin mit stürmischem Beifall.

*** Bonn, den 1. Febr. Vorgestern fand im grossen Saale der Lesegesellschaft das Concert des Singvereins unter Leitung des Herrn Prof. Heimaeth statt, welches wegen allerlei Hindernisse von Beethoven's Gebrütern an bis jetzt aufgeschoben werden musste. Der erste Theil begann mit Beethoven's *Dur* Sinfonie; das Tempo des ersten *Allegro* war etwas zu langsam und der Einsatz desselben unsicher, das *Larghetto* ging ziemlich gut bis auf das Horn und die feineren Schattirungen, das *Allegro molto* recht gut. Es folgte Mendelssohn's *G mal* Concert für Piano und Orchester, gespielt von Hrn. R. Henseler auf einem Flügel aus der Fabrik des Hrn. Braun hieselbst. Herrn Henseler's Spiel ist sehr gewandt, er hat einen leichten Auschlag und seine Tonleitern sind rein und deutlich. Das Tempo nahm er aber zu schnell, was wir fast bei allen Vorträgen dieses jungen wackern 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. Das Accompaniment des Orchesters war schwankend und viel zu stark. Drei Hymnen von Cherubini für Soli, Chor und Orchester beschlossen den ersten Theil; sie wurden im Ganzen gut ausgeführt, die Composition schien uns etwas monoton. — Im zweiten Theil wurde *Comala* von Gade gegeben, im Ganzen recht befriedigend. Unter den Soli zeichnete Herr Deumot-Pier in der Partie des Fingal sich aus, besonders durch seinen trefflichen Vortrag; Frä. Veith war gut bei Stimme, ihr Vortrag liess aber etwas kalt; eine der Dilettantinnen überraschte durch eine hübsche Stimme. Die Männerchöre waren sehr brav, die Frauenchöre nicht immer ganz rein, wie denn auch die Stimmung im Orchester das gebildete Ohr nicht befriedigen konnte. In der Composition fanden wir manches Interessante, jedoch noch mehr Langweiliges und Noctones.

Mit Anfang des Jahres hat sich hier unter dem Namen Beethoven-Verein eine musikalische Gesellschaft gebildet, deren Zweck Anführung von Instrumentalmusik im geselligen Kreise ist. Die Theilnahme an derselben ist sehr reich; zu Dirigenten sind die Herrn Fr. Wenigmann und Prof. L. Bischoff gewählt worden, und wir haben schon einige recht genussreiche Abende in ihr gehabt. — Unsere Concordia scheint auf ihren Lorbeeren zu schlafen. Neben ihr hat sich ein Handwerker-Gesangsverein gebildet, welcher in der kurzen Zeit seines Bestehens unter der uneigennütigen und tüchtigen Leitung des Herrn J. Messer schon recht erfreuliche Fortschritte gemacht hat; die Mitglieder desselben erleichtern aber auch dem Dirigenten seine Mühe durch pünktliches und regelmässiges Erscheinen zu den Übungen und durch alles, was eine wahrhaft eifrige Theilnahme an der Sache um der Sache willen erreicht.

Sollingen, Febr. Am 15. d. feiert der hiesige Männergesang-Verein *Orpheus* das 2jährige Bestehen seiner neuen Verfassung durch Einweihung 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 gutes Zeichen 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 unseres wackern Direktors C. Wilhelm Leitung statt und brachte uns viel Schönes. Die schwedische Violinistlerin Fräul. A. Hansen spielte eine Fantasie von Artot und Variationen von Kalliwoda mit grosser Fertigkeit und echt künstlerischem solocvollen Vortrag. Der 43. Psalm von Mendelssohn, Nachlied von Reissiger, drei geistliche Lieder für eine Altstimme mit Chor von Mendelssohn, Winterlied von Gade, ein Quartett von Derckum 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 i. J. 1800 zu Weimar, sondern i. J. 1803 zu Berlin geboren ist. Sein erster Versuch in dramatischer Composition war die Operette „Ali Pascha von Janina“ i. J. 1824, und i. J. 1832 das beliebte Liederspiel „Der Pole und sein Kind“. — Seine Bescheidenheit ging so weit, dass er nach dem Verkauf seiner Oper „Csar und Zimmermann“, welche ursprünglich den Titel „die beiden Peter“ führte, ganz göttlich äusserte: „Wenn nur mein Verleger nicht der dritte Peter ist!“ — Vor etwa zwei oder drei Jahren versicherte er einem Freunde, dass seine sämtlichen Opern ihm im Ganzen etwa 1600 Thaler eingebracht hätten! — Am 24. Januar fand sein Leichenbegängnis auf eine höchst feierliche Weise statt. Aber:

Was ränchest du nun deinem Todten?
Hättest du's ihm im Leben geboten!

Charakteristisch für die Zeit — nämlich in Berlin — ist es, dass ein Prediger, „Vater“ heisst der christliche Mann, die Begleitung und Einsingung des Sarges ablehnte. Herr Prediger Alt übernahm beides auf die bereitwilligste Weise.

Leipzig. Der Corsar von Riets ist bereits vier Mal gegeben worden. — Im 12. Abonnements-Concerte am 16. Januar wurde eine neue Sinfonie (Nr. 4) in *B-dur* von Niels W. Gade gemacht, von ungewöhnlich kleinem Umfang, jedoch in vier Sätzen, Allegro $\frac{3}{4}$, Adagio *Es-dur* $\frac{3}{4}$, Scherzo *G-moll* $\frac{6}{8}$, Schlusssatz *B-dur* $\frac{3}{4}$. 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 früheren Werke gänzlich fehle. Das möge 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. — Alt Sängerin glänzte Frau von Strantz, die mit einer ausgezeichneten Altstimme einen kunstlosig gebildeten, sehr ausdrucksvollen Vortrag verbindet. Ein junger Violinist, Herr Grundwald, fand grosse Anerkennung.

Ueber das 13. Abonnements-Concert am 24. Januar geht aus folgende Notiz zu: Henry Litloff schenkte gestern wiederholt dem Gewandhaus-Concerte seine erwünschte Mitwirkung und wurde bei seinem Erscheinen vom Publikum mit lebhafter Aclamation empfangen. Er spielte diesmal sein zweites Sinfonie-Concert in *H-moll*, ein älteres Werk, das, wenn auch weniger gross angelegt, als das dritte, welches wir im achten Concerte hörten, doch nicht minder bedeutend als jenes ist und gleichfalls von entschiedenem Talente zeugt. Das Werk trägt ein düsteres, mitunter dämonisches Gepräge, die Instrumentation

ist durchgängig interessant und originell, sie drängt sich diesmal die Clavierpartie nach dem Hintergrunde. Man war gestern schon bei weitem vertrauter mit dem Künstler und der Eigenthümlichkeit seiner Musik, alle Sätze erhielten lauten Beifall. Einen wahren Sturm von Applaus riefen die von Herrn Litloff am Schlusse des ersten Theiles vortragenen Solostücke seiner Composition „*Souvenir d'Enfance*“ und „*Tersichore*“ hervor; der nicht enden wollende Beifall nöthigte ihn noch zur Zugabe eines dritten Stückes. Alle drei, von denen das erstere voll weicher Lieblichkeit und Anmuth, das zweite höchst pikant in Sextengängen sich bewegte, das dritte von frapperender Schwirigkeit, wurden mit glänzender Bravour und bewundernswürdiger Ausdauer vorgelesen. Frau von Strantz sang zwei Arien, die eine aus „*Idomeneo*“ von Mozart, die andere aus „*Il Crociato*“ von Meyerbeer, beide mit vielem Gelingen und grossem Beifalle; die Wahl der Stücke war keine ganz glückliche, da eine gewisse Monotonie ihnen auch durch den meist trefflichen Vortrag nicht zu nehmen war. Die vollendet ausgeführten Orchesterwerke waren: Overtüre „*Die Waldnymphe*“ von Beethoven, zum Beginn das Concerts, und Sinfonie in *C-moll* von Beethoven, zum Schluss desselben.

Dresden. 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 Staudach tritt in die Reihe unserer besten Klavierspielerinnen. Ihr zweites Concert erwarb ihr grossen Beifall, sie wurde nach dem Vortrage jedes Musikstücks gerufen. Die Spitze des Programms bildete Beethoven's *F-moll-Sonate*; für die moderne Seite der Pianofortemuskik war Thalberg's *Don Pasquale-Pastisio*, Kullack's *Romance variée*, Carl Mayer's *Concert-Etude* gewählt.

Lückenbüsser.

Der grosse *T. U.* kann trotz der gründlichsten Heimleuchtung, die ihm in diesen Blättern geworden, doch nicht zu Hause bleiben und schnell in der Leipziger neuen Zeitsch. f. Musik denn und wann aus dem Hinterhalt eigeige Kirachkerne nach dem Rheine I Wir gönnen ihm das Vergögen; auch verzeihen wir gern, da es ihm wohl nie widerfahren ist, sich in seinen eignen Ideen mit denen eines denkenden und schaffenden Geistes (wie z. B. R. Wagner's) zu hegenen, dass er so etwas auch bei andern Leuten unbegreiflich findet. Um aber in einzelnen Ansichten mit einem Kunstphilosophen einig, im Ganzen dennoch verschiedener Meinung sein zu können, dazu ist freilich ein selbstständiges Urtheil erforderlich, und das ist wiederum bei einem Nachtreter, der das Seinige nur von seinen Bannerherren zu Lehn trägt, keineswegs zu suchen. Aus diesen Gründen und da sich besagter *T. U.* in lobenswerther Zerknirschung selbst einen „elenden Warm“ nennt, wird es uns Niemand verargen, wenn wir das wurmtstichtige Holz, in welchem er sein bohrendes Dasein fristet, nicht weiter zu behobeln gesonnen sind. D. R. ed.

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 Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **H. Schloss** in Cöln erbeten.

Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Sinfonien.

(Fortsetzung, S. Nr. 28 u. 30.)

IV. (Schluss.) Wir haben im Abschnitt IV. (Nr. 30) 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 Zeitmaass 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



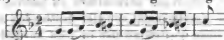
Dazu in der *Eroica* im *Poco Andante* des letzten Satzes

zwei Mal in den elf Tacten vor Eintritt des Presto; die Hauptsache dabei ist, das *crescendo* nicht bis zum *forte* anwachsen zu lassen und das *diminuendo* nicht auf der ersten Note, unter welcher das Abnehmungszeichen anfängt, gleich mit einem förmlichen *piano* zu beginnen, wie man es zuweilen ausführen hört: durch diesen Fehler fallen diese und ähnliche Stellen in die Analogie derjenigen, die wir unter Abschnitt I. S. 218 zusammengestellt haben, welche aber durchauß 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 76 Tacte vor dem Schluss des ersten Allegro



Die Pastoralsinfonie gleich im Anfang (vom 16. Tacte an) bei der Wiederholung der Figur:



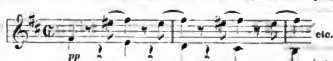
fünf Tacte *crescendo* bis zum *forte* und fünf Tacte *diminuendo* bis zum *pianissimo*. Der umgekehrte Ausdruck, ein seltener Fall, kommt S. 35 der Partitur mit derselben Figur vor, nämlich vier Tacte *diminuendo* bis zum *pp* und aus diesem vier Tacte *crescendo* zum *ff* beim Eintritt des Hauptthemas.

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 sämtliche Blasinstrumente das erste Thema aufnehmen, seinen Gipfelpunkt hat. Hier, wie freilich überhaupt, ist die kunstgerechte Ausführung des *Diminuendo* am schwierigsten, zumal da es bis zum wirklichen *piano* sich auf acht Tacte vertheilt und, von allen Instrumeten, Trompeten und Pauken nicht ausgenommen, dargestellt werden muss, wobei die abgebrochene Triolenfiguren der Bratschen, Celli und Bässe die vollkommene Uebereinstimmung Aller im allmähigen Schwüden der Tonstärke noch besonders erschweren. Vor allem muss auf den eigentlichen Uebergang von *crescendo* zum *diminuendo* sorgfältigst geachtet werden; das Hin- und das Herabsteigen geht über eine sanfte Höhe, 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 eben 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 also 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 Hayda und Mozart und auch in ganz anderem Character als bei diesen, angewendet. Sie kommt in der Regel nur in Sätzen von schneller 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 grossere Hälfte des zweiten, wo besonders die Violinen, weil ihre Figuren zwei Tacte lang aufsteigende Tonleitern haben, sich vor dem *crescendo* in Acht nehmen müssen. — In der II. Sinfonie im letzten Satz S. 148 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. Ebeniso nach den zwei Fermaten S. 151:



wo das *pianissimo*, nachdem es 12 Tacte sich ganz gleich geblieben, in den folgenden 14 Tacten zum leinsten Hauch wird.

Am meisten charakteristisch und zum ersten Male in solcher Ausdehnung angewandt, 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 Hornisten darauf aufmerksam machen, die letzte Note ihres dreistimmigen Solo's im *Trio* (den *B-dur*-Accord und in der zweiten Phrase das *es*) doch ja ganz kurz abzustossen, weil das Nachklingen dieses Schlussstones in den unmittelbar darauf folgenden heterogenen 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 hieher, von S. 38 bis 45 der Partitur (Simrock), 56 Tacte lang, wobei besonders der 14 Tacte lang im sich gleichbleibenden *pianissimo* anhaltende Paukenwirbel 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 Tact die 15 folgenden Tacte, wo besonders beim Einsetzen der Bratschen kein *crescendo* hörbar werden darf.

In der V. Sinfonie fällt die ganze neckende Wiederholung des ersten Satzes vom *Scherzo* im *pizzicato*, 80 Tacte lang, und unmittelbar darauf folgend die 42 Tacte der Einleitung zum *Finale* dem

sempre p und *pp* anheim. Nehmen wir hierzu noch die bloss durch eine Fermate von diesem *pizzicato* geschiedenen vorhergehenden 40 Tacte *pp* (die Wiederholung des zweiten Theils des Trios), so haben wir eine ununterbrochene Reilie von 162 Tacten eines 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 laugwellig vorkam, denn so etwas war freilich noch nie dagewesen, bis ihnen die wundervolle Wirkung derselben durch das endliche Dreischlagen des *C-dur*-Jubels klar wurde. Je einfürmiger 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, doch 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 neckischen Geister der Töne, die wie Irrlichter umherflattern, bis sie mit dem *As* des Contrabasses, der bis jetzt schweigend ihrem seelenlosen Treiben zugesehen, alle mit einander auf einmal verschwinden, und dann während des gehaltenen einstimmig fortsummenden *As* und *c* nur das leise Klopfen der Pauke noch einen schwachen Pulsschlag von Leben in dieser schauerlichen Einöde verräth. Endlich wagen die Violinen sich wieder aus dem nächtlichen Dunkel heranzuwenden, 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 banges, denn das unheimliche *c* summt immer noch fort; erst als sie das hohe *f* erreichen, schwilt ihr Muth, die Nebel schwinden, in ihr *erescendo*, das nun erst beginnt, stimmen alle Saiten und schnell nach einander auch der harmonische Chor der Blasinstrumente ein, bis mit dem Ausstrahlen des *C-dur* die lebhaftesten

Tongestalten wieder erscheluen, so voll von Mark und strotzender Lebenskraft, wie sie noch nicht dagewesen. — Bewundernd schauen wir zu einem Geiste empor, der solcher Auffassungen 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. Schleiisingen, Verlag von Conrad Glaser.

Obchon 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 diesen Heften, in der fortlaufenden Nummer der Sammlung von Solo-Quartetten als Nr. 6 bezeichnet, „Schneeglückchen“ hat eine unbedeutende Melodie; auch sind die Modulationen zu unstät, man wird keiner einzigen Tonart, selbst nicht der Haupttonart froh. In dem folgenden Liede Nr. 7 „Begegnung“ wechselt sehr häufig die Takteintheilung zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ Takt. Obgleich bei gutem Vortrage vielleicht dieser Taktwechsel an sich nicht sehr störend einwirken wird, so können wir doch die Nothwendigkeit eines solchen Mittels bei dem unerschöpflichen Reichthum, den uns die musikalische Metrik innerhalb regelmässig eingetheilter Takte bietet, nicht zugeben. Wozu namentlich bei solchen kleinen Liedern, wo es doch in der Regel auf die Einheit einer Empfindung ankommt, diese Zerrissenheit in der Form, zu welcher man nirgendwo eine genügende Veranlassung entdeckt? Sollte die launhafteste Willkür etwa originell 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. „Liebesheimath.“ Ein gemüthliches Lied, dessen Wirkung jedoch in 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

findet. Auch finden sich einige Härten in der Stimmenführung, z. B. im 6. und 22. Takte im 2. Tenor, ferner der harmonische Querstand im 15. Takte zwischen dem 1. und 2. Bass.

Nr. 9. „Reiselied“ hat die bei Nr. 7 gerügten metrischen Mängel in erhöhtem Maasse. Ohne dass der Text irgend eine Veranlassung darbietet, folgt immer einem Takte $\frac{1}{2}$ ein Takt $\frac{3}{4}$, was für das Gefühl weit unangenehmer ist, als der früher erwähnte Wechsel zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$. Die geschmacklose, in jeder Hinsicht klägliche Modulation nach *A mol* bei den Worten „recht lustig sein 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 Tröpflein mehr im Becher“ schliesst sich dem vorigen im Charakter und Werthe an; die meiste Wirkung wird es bei leichtem und lebhaftem Vortrage machen. Ein kleines Aergerniss könnte man an den Sextensprüngen aufwärts auf kurze Sylben Takt 14 u. 16 im ersten Tenor nehmen.

Nr. 12. „Es flegel manch Vöglein.“ Der Componist hat sich bestrebt, den Volkston, welcher vom Dichter in dieses Lied gelegt ist, getreu wieder zu geben, und man kann das Lied nicht besser loben, als wenn man anerkennt, dass ihm dies recht gut gelungen ist. (Die bei Nr. 8 gerügte Stimmenführung 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 „Rösslein“ und „Schlüsslein“ Takt 6 und 12 nichts weniger als hübsch.

Nr. 14. „Tirolertrinklied“ ist wieder recht gelungen und wird sich in seiner gemüthlichen Fröhlichkeit gewiss recht viele Freunde erwerben. Zu wünschen wäre, dass Stimmenführungen wie sie der vorletzte 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. Damböbler.

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 Tacten zu einfürmig, und es würde gerathen sein, bei künftigen Arbeiten die Mittelstimmen und den Grundbass sowohl rhythmisch als melodisch mehr auszubilden und selbstständiger zu behandeln. Die schwächste Seite dieser Lieder ist der Mangel an Modulation. Das erste Lied „Mein Lieb“ ist ziemlich melodios 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* anfangen 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 Hochlandknaube“. Auch dieses Lied modulirt wenig, doch schadet ihm dieses nicht viel bei den nationalen Anstrichen, den ihm der Componist gegeben hat. Störend sind die beiden Fermaten in der zweiten Strophe nach den Worten „schmuckes Mädchen, Moorlandmädchen“, welche von dem folgenden schon genugsam durch *p* und *f* getrennt sind. Wir hätten gewünscht, dass die 2. Strophe in *H-mol* schliesse: die Stelle „Die Sonne gehe hinterwärts“ 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 keinen grossen Stimmumfang erfordert, so sind sie auch wegen ihrer leichten Ausführbarkeit angedehnten Quartettsängern und Männerchören zu empfehlen.

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 Stabtrumpeter

beim Ziethen'schen Husarenregiment, wurde der erste Lehrer 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 der König Friedrich Wilhelm II., der selbst ausübender Musiker war (er spielte bekanntlich Violoncello), seiner an. Der fünfzehnjährige Möser 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 nach 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 unter der Form 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 noch besonderen Unterricht von dem Concertmeister Haake.

Möser war fleissig und liess sich, wiewohl er das gesellige Leben mit allen seinen Zerstreungen liebte, weder durch diese, noch durch die Gunst der Frauen, die dem schönen jungen Manne in dem damals sehr leichtfertigen Berlin nur zu hold lächelte, von der Kunst abtrünnig machen. Indess verwickelte ihn doch seine Lebenslust und seine Neigung zu Abentheuren à la *Don Giovanni* in manche Verdrüsslichkeiten, und als gar ein vertrautes Verhältniss des Künstlers mit der Gräfin von der Mark, der natürlichen Tochter des Königs, diesem entdeckt wurde, musste der gefährliche Virtuose Berlin verlassen. Er wurde verbannt; jedoch nicht nach Sibirien, sondern nur aus den preussischen Staaten, und konnte mit hundert Ducaten Reisegeld, die ihm der gütige Vater der Gräfin anweisen liess, einen Aufenthalt im Auslande wählen.

Es gereichte ihm zum Heil. Er ging nach Hamburg und lernte 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 nur währte dieser Umbildungsprocess, aus welchem er als ein geachteter Nebenbuhler 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 kennen lernte und ihm für die nächste Concertzeit eine Mitwirkung gegen 200 Guineen Honorar antrug. Allein Möser, der nach Stockholm zurückgekehrt war, vergass über die schönen schwarzen Augen einer Italiänischen Sängerin Salomon und die Guineen und blieb für's 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 Möser 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 Möser'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 nur wenige richtige Dolmetscher fanden, so trefflich auffasste und wiedergab.

Der Krieg von 1806 und der unglückliche Tod des Prinzen Louis verzerrte auch für Möser alle die schönen Lebensverhältnisse in Berlin. Er ging nach Warschau und von da nach Petersburg. Allerdings hatte er in seiner Kunst eine nicht versiegende Hilfsquelle, fand auch in dem anziehenden Umgang mit Boieldieu und Lafont in Petersburg einigen Ersatz für die verlassenen musikalischen Kreise in Berlin; allein dennoch zog es ihn unwillkürlich immer dahin zurück, und sobald die Verhältnisse des neuen Preussens sich etwas geordnet hatten, kehrte er in's 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

erhielt bei der Feier seines fünfzigjährigen Dienstjubelfestes im J. 1841 den Titel eines k. Capellmeisters. Seitdem lebte 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 Violinist 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, melodios und stets voll Anmuth, aber es fehlte ihm die Tiefe und Fülle des Idealen; sein Vortrag war pikant und offenbarte eine Vereinigung von Zierlichkeit und Keckheit, aber das Grossartige war ihm, wenigstens im Concertspiel, fremd. Quartette von ihm ausführen zu hören, namentlich Haydn'sche und Beethoven'sche, war ein wahrer Kunstgenuss. Als Componist war er unbedeutend: einige Polonaisen und Salonstücke 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-Solrénen, anfangs ebenfalls noch unter seiner Leitung, hervorgingen.

L. B.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

*** Köln. Frau Küchenmeister-Rudersdorff 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 Schwedin Fr. Amalia Hansen 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 eminente, doch eine ziemlich bedeutende zu nennen; der Ton der Geige ist zu schwach, weshalb wir Fr. H. rathen, sich eine von stärkerem Tone zu verschaffen; der Anschlag auf dem Piano ist sehr schön. — Frau von Marra, obgleich unwohl, sang aus Verehrung für den Männer-Gesang-Verein, dessen Ehrenmitglied sie ist, drei Lieder von Kretzer, Froch und Kücken, und „Die Lerchen“ von Hiller mit Begleitung des Chors, und unter anhaltendem Beifalle des zahlreichen Publicums. Der Männer-Gesang-Verein trug Quartette von Otto,

Höchen, 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 Küchenmeister-Rudersdorff auf der hiesigen Bühne, welche gemeinschaftlich mit der kölnischen unter der Direction des Herrn Löwe steht, in der Rolle der Donna Anna in Mozarts Don Juan zu bewundern. Der herrliche Mozart ihrer Darstellung war die Scene, in welcher bei ihr auf einmal die Ueberzeugung aufleuchtet: „Er ist der Mörder meines Vaters!“ — dann die darauf folgende Erzählung im Recitativ und die gewaltige Arie: „Du kennst den Verräther.“ Am Schluss derselben wurde die Künstlerin gerufen und mit Trompeten und Pauken und dem Beifall aller wahren Kunstfreunde empfangen. Im Uebrigen war die Aufführung sehr mangelhaft: Don Juan hölzern, im Gesang so gewissenlos wie in seinen Grundsätzen, Don Ottavio würdig der Sympathie d. h. auf deutsch des Mitleids, Leporello und Zerlina (wiewohl etwas heiser) noch am erträglichen. Und Elvira? Bei ihrer Erscheinung konnten wir nicht begreifen, wie Don Juan diese Elvira verlassen, aber bei ihrem Gesange eben so wenig, wie unser Parterre-Publikum sie hervorrufen konnte! In der Arie aus Es „Mich verlässt der Undankbare“ fehlte sie drei Mal; in dem Quartett aus B, der Pregeliera, dem Terzett auf A ebenfalls — was thut? unsere Mäusenöhne (??) jubelten sie heraus und bewarfen sie mit Blumenstrüssen, von denen ein grosser Theil ins Orchester fiel und dort unter die unarmherrigen Füsse der Musiker geriet. Es ist doch was schönes an eine Universität: da lernt man die Kunst würdigen und die feine Stille, welche zu verabredeten Ovationen den rechten Zeitpunkt eines geflüchten Gaste gegenüber zu wählen weis!

Wien den 23. Jan. Die Geschwister Dulcken geben in Pesth Concerte und gefallen sehr, nur wünscht man die Pianistin tieferes Gefühl, während ihre Technik und der Vortrag klassischer Musik das Publikum zu rasendem Beifall und wiederholtem Herrruf hinreist. — Der Violinist Laub setzt sich immer mehr in den Ruf eines hervorragenden Virtuosen. Bei seinem letzten Auftreten spielte er das Violinconcert von Mendelssohn „Malque's Schweizerlieder und Ernst's Othello-Phantasie. Die Bavourgnung sagt 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 des Oesterreichischen Kaiserstaats nicht, wie man befürchtete, zu Grabe gehen wird, sondern im Gegentheil zu neuer Thätigkeit erachtet ist. Allerdings war die Leitung so wie die Theilnahme in den letzten Jahren sehr wenig anregend; das Institut litt sichtbar an Altersschwäche, zum mögen die politischen Verhältnisse nachtheilig eingewirkt haben. Wenn man sich erinnert, welche Verdienste sich diese Gesellschaft um die Tunkunst erworben hat, wie sie die Meisterwerke Haydn's, Mozarts und Beethoven's 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 freuen zu hören, dass durchaus an Auflösung derselben nicht zu denken ist, sondern dass die letzte Generalversammlung einen Ausschuss ernannt hat, um die Statuten von neuem durchzusehen und den Verein zeitgemäss zu gestalten. Tüchtige Sachkenner sind in diesen Ausschuss gewählt, der Entwurf der neuen Einrichtung ist bereits

fert und wird in einer dritten Versammlung erörtert und zum Beschluss gebracht werden. So haben wir denn die sichere Aussicht, dass jenes herrliche Eigenthum nicht zerplittert werden und die Wirksamkeit der Gesellschaft mit neuem Eifer wieder beginnen werde.

Stuttgart. Am 1. Januar veranstaltete der hiesige Liederkranz eine Gedächtnisfeier für den am 14. Dec. 1849 in Riga verstorbenen Conradin Krentzer, mit welcher eine Sammlung zur Unterstützung der Wittve verbunden war. Aus F. Fischer's Gedicht, welches bei dieser Gelegenheit gesprochen wurde, theilen wir nach dem Morgenblatt (Nr. 11) die Schlussverse mit:

Vernimmst du ihn mit seinen Gaben,
So frisch wie erster Frühlingstagen,
Den wir seit einem Jahr begraben?
Vernimmst du seines Heerzoes Schlag?

Ihn, dem der Tone Ernst und Milde
So innig deutch vom Nonde Ross,
Umringt vom heimischen Gefilde,
Wie in Granada das Noenesehloß;
Ihn, der der Seelenvollsten einer,
Das Wort des trauerten Liedersohns
So wahr, so heraverwandt, wie Keiner,
Gedelmetscht in die Nacht des Tons.

Der durch sein Lied die süßen Bande,
Die Liebe schlingt, so himmlisch weht,
Begeistert singt vom Vaterlande,
So oft bedroht, so oft befreit;
Der mit der „Siegesbotschaft“ Zuge
Die „Wolken über'n Rhodan“ durchbricht,
Und jaucht in „Aar- und Schwannengänge“
„Der Herr verlässt die Seinen nicht.“ —

Du, der vom Thal, bei „Wies' und Quelle“
Mit Hirten sang zum Berg empor,
Und zu dem Glöcklein der Kapelle
Den „sehanerlichen Leichenchor.“ —
Du lönerreicher Hirtenknecht,
Der singend sich „gefret in Thal“
Auch du bist dort „gebracht zu Grabe“
Und „dir auch sang man dort einmal!“

Doch über deinem Leichenhügel
Ging auf ein ew'ger „Tag des Herro“
Usterlich rauscht mit lichten Flügeln
Bein Genius auf unserm Stos,
Und Tausende hast du gefunden,
Die deinem Liede zugewandt,
So innig, als wir dich empfanden,
So liebend, als wir dich erkannt!

Brüssel, den 8. Februar.

Wir haben diesen Winter Musik die Hölle und die Hölle und die Hölle und darunter manches Gute, ja Vortreffliche, aber auch viel Mittelmässiges. Die zwei grossen Theater liegen in der Regel mit einander in Streit, nämlich die französische Oper, welche im königlichen Theater, und die italienische, die im Theater des 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

Zeltungsredacturen und den Theaterrecensenten *ex officio*, als eines Morgens die grossen Aekündigungen beider Theater an allen Strassenecken zum Schluss nicht etwa eine Kriegserklärung gegen diese Herren enthielten, sondern eine förmliche Eröffnung der Feindseligkeiten mit Geschütz von so schwarzem Kaliber, dass es auf nichts geringeres abgesehen war, als die ästhetisch-kritische Presse von Brüssel zu vernichten und auf dem nächsten Theaterbulletin drucken zu lassen: *elle a cessé d'exister!* Und um was handelte es sich? Die Directionen klagten die Kritiker der übertriebenen Ansprüche auf freies Eintritt in s. w. an, warfen ihnen Parteilichkeit, Ungerechtigkeit und alles mögliche vor und verkündeten der Welt, dass sie diese Tyrannen der öffentlichen Meinung stürzen wollten. Eine grosse Massregel folgte diesem blitzenden Manifest — sämtliche Logen der Journalisten wurden ihnen verschlossen, alle freien Entrées mit Einem Male versagt. Ja, die wildgewordenen Directionen mässigten sich so wenig in ihren Ausdrücken, dass einige Redactoren sie wegen Verleumdung gerichtlich belangt haben. Die Vertreter der gesammten kritischen Presse kamen nun zusammen; grosse Debatten, endlich der Beschluss, das ganze Gewicht des passiven Widerstandes, über dessen allgemeine Mode ein Gerücht aus Deutschland zu uns herüber gekommen war, in die Waagschale zu legen. Ein Redner rief aus: „Das Schweigen des Volks bei ihrem Erscheinen ist die Lehre der Könige: das Schweigen der Kritik ist der Tod der Theaterunternehmen.“ Das schlug durch und die gemeinsame Verschwörung war fertig, durch die furchtbare Waffe des Schweigens den Feind zu besiegen oder wenigstens durch Anshörungen ihn zur Capitulation zu zwingen. So stehen die Sachen noch bis auf diesen Augenblick — man erzählt sich indess von freien Conferenzen, in denen man hofft, eine auswärtige Macht, nämlich der Minister des Innern, den Anschluss geben wird. Sie sehen, auch wir haben naser Dresden.

Die französische Oper hält sich durch den „Propheten“, welcher der Zeitungen nicht mehr bedarf, da sie wie mangellich bekannt, ihr Füllhorn bereits sattsam über ihn ausgeschüttet haben. Die Aufführungen desselben sind übrigens sehr mittelmässig und kommen nicht einmal denen bei, die ich in Köln und Düsseldorf gesehen habe, geschweige denn den Leistungen der Hofbühnen. A. Thomas' „Sommernachtstram“ und Adam's „Giralda“ haben nicht „gezogen“, wie der technische Ausdruck lautet: die Journalisten triumphiren. Sie mögen Recht haben; die neuen Pariser Opern ziehen an, wenn sie Vorspann von den Zeitungsschreibern nehmen.

Die italienische Oper ist das verhäthelste Kind der hiesigen Aristokratie. Die Gesellschaft ist nichts weniger als vollkommen, aber sie hat viel Gutes, besonders ein lebendiges Zusammenspiel end bei manchen Mitgliedern wirklichen Gesang, den man auf unserer französischen Bühne vergebens sucht. Es ist dies der zweite Winter, dass wir eine italienische Oper haben: da sie gute Geschäfte macht, wird sie hoffentlich sich hier hässlich niederlassen. Schade ist es, dass der Saal, ursprünglich für einen Circus à la Franconi erbaut, ungenügend für die Musik ist und auch etwas abgelenkt. Rossini und Donizetti füllen das Repertoire, jeuer vorzüglich mit *Mathilda di Saba* und dem *Bariere*, dieser mit *Lucenzia*, *Lieda*, *Don Pasquale* und *Anna Bolena*. Ein gutes Zeichen 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 in diesen Tagen gehabt haben. Im ersten wurden eine Jagdenarrdt C. M. von Weber's, die Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister“, und Mozart's grosse C dur Sinfonie gemacht, letztere vorzüglich gut ausgeführt: nur war es uns obgemerkt, wie Herr Fétis im vorletzten Takt des *Andante in F* für die Figur der Flöte und

ersten Violine  in einem Ritard.

pp
dando, welches auf *f* fast zu einer Fermate wurde, und mit einem *crec.* und *dimin.* konnte vortragen lassen. Ueber das de Beriot'sche Violinconcert, von dessen drei besten Schülern, die Herr Tenhave, Schreurs und Ständlich *unisono* vortragen, habe ich Ihnen schon früher geschrieben: es macht in der That eine merkwürdige Wirkung. Das *G mol* Concert für Pissou von Mendelssohn und der Gesang der Gräfin *Taccani-Tasca*, welche vor etwa zehn Jahren Sängerin in Paris war und jetzt, da die Güter ihres Gemahls, bei Mailand gelegen, von der Regierung eingezogen sind, wiederum zur Kunst ihre Zuflucht nimmt, füllten ausser den genannten Stücken das Programm.

(Schluss folgt.)

In Florenz ist ein Theatergesetz erschienen, durch welches verboten wird, dem Gesang durch Declamationen oder Gesticulation einen Ausdruck zu geben, welcher die Zuschauer zu ungemessenen oder der öffentlichen Ruhe nachtheiligen Kundgebungen aufregen könnte! Der Grund dieses Eingreifens der Polizei in den musikalischen Vortrag ist in dem Vergnügen zu suchen, welches sich das Publikum macht, Republikanismus zu beklatschen und mit *Evviva l'Italia!* und *Morte ai stranieri!* (Tod den Fremden!) zu accompagniren. — Dagegen drückt die Polizei in Mailand das Auge zu, wenn Mad. Weiss ihre 48 Kinder und junge Mädchen auf dem Theater *della Scala* tanzen lässt.

Meyerbeer ist mit Zusendung eines prächtvollen Diploms zum Ehrenmitglied des philharmonischen Vereins in St. Petersburg ernannt worden. Es ist dies dieselbe Gesellschaft, welche, im Jahre 1802 gestiftet, am 22. Mai 1808 Haydn zu ihrem ersten Ehrenmitglied ernannte und ihm eine goldene Medaille, 47 Ducaten schwer, mit der Umschrift *Societas Philharmonica Petropolitana Orpheo Kedivoe* überreichte.

Ann 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, am den Winter dort zuzubringen und durch das mildere Klima seine geschwächte Gesundheit wieder herzustellen. In der Kirche zog er sich eine Erkältung zu, die ihn nach wenigen Tagen dahin raffe. Wir behalten uns vor über sein Leben und Wirken in einer der nächsten Nummern ausführlicher zu sprechen

Neue Musikalien

in Verlage

von

Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

	Thlr. Sgr.
Sophia Catharina (Grossfarstin), von F. von Floto w. Vollständiger Clavierauszug mit Text	10 —
— Derselbe zu zwei Händen	6 —
— Overtüre für Orchester in Partitur	3 —
— " in Stimmen	3 —
— " für Pianoforte zu 4 Händen	— 25
— " " " 2 Händen	— 20
— Nr. 1. Introduction (Framenchor). Reizendster ward nie geschee	— 20

	Thlr. Sgr.
Sophia Catharina etc. Nr. 2. Duett (2 Soprano). Ich weiss nicht recht, ich kann nicht sagen	— 15
— Nr. 3. Quintett (2 Sopr. — 2 Tenore u. Bass) Nun meine Herren wenn's gefällig	— 27 1/2
— " 4. Finales a. Märosenlied (Männerchor). Ho! ho! b. Fährichslied (Tenor), Ein Fährich Am zum Regiment	1 — 5 — 17 1/2 — 10
— " c. Marsch für Pianoforte allein	— 7 1/2
— " 5. Recitativ u. Arie (Soprano). Wie särtlich sehensd ist ein Blick	— 20
— " 5 bis. Derselbe für Alt	— 20
— " 6. Recitativ und Arie (Tenor). O süsstes Traumgebild	— 17 1/2
— " 7. Terzett (2 Sopr. u. Tenor). Was wogt um mich wie Blumen Duft	— 17 1/2
— " 8. Duett (2 Tenore) So noch brennt heiss	— 22 1/2
— " 9. Introd. u. Lied (Soprano). Mein deutsches Vaterland	— 7 1/2
— " 9 bis. Lied für Alt oder Bariton	— 7 1/2
— " 10. Romanze (Sopr.) Als mich zuerst des Kaisershaus umschlossen	— 5
— " 10 bis. Derselbe für Alt	— 5
— " 11. Scene u. Terzett. (2 Tenore u. Bass). Ha, kecker Wicht	— 25
— " 12. Finale. (2 Sopr. — 2 Tenore, Bass u. Chor). Ich bin's und laut sagt ihr Gewissen	1 — 7 1/2
— " 13. Recitativ u. Lied (Tenor). Fern am Meeresstrande	— 15
— " 13 bis. Für Bariton	— 10
— " 14. Duett (Soprano u. Tenor.) So war es kein Wahn	— 17 1/2
— " 15. Quartett (3 Tenore u. Bass). Der Kaiser schleicht auf Pfoten	— 17 1/2
— " 15 bis. Lied für eine Singstimme	— 7 1/2
— " 16. Ballet (1. Polonaise, 2. Trachelkessentanz, 3. Marsch, 4. Finales)	— 20
— " 17. Finales. Verwehner bald wirst du ersehen	— 20
— Potpourri daraus zu 2 Händen. Nr. 1—II	— 20
Voss, Ch., La grande Duchesse (Sophia Catharina). — Morceau elegant pour Piano, op. 121	— 20
Gungl, J., Quadrille über Motive der Oper Sophia Catharina für Orchester, op. 95	1 — 20
— Derselbe für Pianoforte-Solo	— 10

Bilse, Quadrille über die lustigen Weiber von Windsor, von Nicolai, für Orchester	1 — 20
— Derselbe für Pianoforte	— 10
Leutner, Hansa-Polka u. Hammonia-Polka f. Orchester	1 — 20
— Hansa-Polka für Pianoforte	— 7 1/2
— Gruss an Hamburg od. Hammonia-Polka f. Pf.	— 7 1/2
Nicolai, Overtüre zur Oper: Die lustigen Weiber von Windsor, für Orchester. Partitur	3 —
— Derselbe in Stimmen	3 —
— Derselbe für Pianoforte zu 4 Händen	— 25
— Derselbe für Pianoforte zu 2 Händen	— 20
Voss, Ch., Ach wenn du wärest mein eigen*, Caprice fantastique sur une mélodie favorite de F. Kücken — P. Pte op. 92	— 25
— Giralda. Opéra d'Adam fantasia de Salon p. Pte. op. 120	— 20

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

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. 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 erboten.

Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Sinfonien.

(Fortsetzung. S. Nr. 33.)

In der VI. Sinfonie ist das *sempre pianissimo* nur in den ersten 48 Tacten des Satzes, welcher dort das Scherzo vertritt und „Lustiges Zusammensein der Landleute“ überschrieben ist, angewendet. Es geht zuletzt durch ein kurzes *crescendo* zum *forte* über, hat also hier nicht eine so tiefe Bedeutung, als in dem Scherzo der fünften Sinfonie, welches wir so eben besprochen; — die lustigen Leute nähern sich von Weitem dem Platz und hüpfen erst in einzelnen Paaren zum Tanze daher, wozu 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 derselben und das *ligato* 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* aufsteigenden Tonleitern der Geigen im *pp* wohl zu beachten, damit sie kein *crescendo* bringen, welches erst Tact 14 eintritt; ebenso ist an der Stelle, wo die Violinen in der tiefen 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 Wiederhall eines *piano*, nicht eines *forte* — eingesetzt und 3 Tacte lang fortgeführt wird. — Ueber die 4 ersten Tacte des *Vivace* $\frac{3}{4}$ Tact ist schon oben (Nr. 28. I. S. 218) gesprochen. Ausserdem sind in dem ersten Satze mit *pp* ohne alle Schattirung vorzutragen 1) die 14 Tacte zu Anfang des

zweiten Theils nach den vier *Forté*-Schlägen und den zwei Tactpausen — dadurch zeigt sich erst recht die Feinheit des Gewebes der Imitationen in den Gegenbewegungen der auf- und absteigenden punctirten Tonleitern; 2) die 14 Tacte vor dem grossen *crescendo*, welches wieder zum Hauptthema einleitet, anfangend mit

Fl.



Viola.



3) gegen den Schluss, vom Einsatz des *A-dur* nach den zwei Tactpausen an



bis zum Anfang des *crescendo* im 19. Tacte von da: je sorgfältiger hier jedes Steigen oder Anschwellen vermieden wird, desto herrlicher ist die zauberische Wirkung dieser Stelle — die Hörner und im folgenden Tact die Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte können gar nicht zart genug die Figur

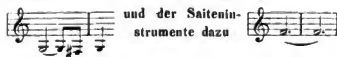


einsetzen, denn das *A-dur* soll hier nicht wie der Glanz der Sonne, sondern wie das tiefe sanfte Blau des Himmels aus den verziehenden lichten Wölkchen hervortreten. Daher muss dann auch die Figur der Bässe und Violon



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 anstreichen, anstatt das erste fünf Achtel lang in Einem fortzuklingen zu lassen. Es ist nichts widerlicher, als ein solcher Ruck, der den rhythmischen Character dieses Motivs ganz und gar zerstört, das sich im Gegensatz des sonst fast durchweg in dem *Vivace* herrschenden *Staccato* im ruhigsten *ligato* hin und her wiegt, wobei das acht Tacte lang unbewegliche *e* der Blasinstrumente in den obern Octaven dieselbe Bedeutung hat, welche wir oben S. 235 u. folg. ausführlich besprochen haben. Ausserdem verstösst ein solcher Vortrag gegen die bekanntesten Regeln über syncopirte 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



oder im ersten Allegro der Pastoralsinfonie in der Stelle der Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte



machen würde! Und dennoch wird bei ähnlichen Stellen aus Unaufmerksamkeit häufig gefehlt, wie z. B. auch von der 1. Flöte und Violine in demselben *Vivace* der VII. Sinfonie:



Wir kehren zum *sempre piano* in der VII. Sinfonie zurück. Wir 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 tritt, vermöge seiner Sangbarkeit 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 Zeittheilchen länger 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 Sechszehnthelfigur



hinzutreten, und dann vorzüglich noch während der 27 Tacte des *fugato*:



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 82 Tacte müssen wiederum ohne alle Schattirung des Ausdrucks im *p* dahinsäuseln, und sowie der Anfang, der sonst *forte* war, jetzt *piano* wird:



so müssen auch die starken Zwischenschläge, welche früher sogar mit *ff* hineinführen



jetzt *piano* erklingen: das Ganze ist nur eine Erinnerung, die wie ein Schattenbild vorüberschwebt. Die Bezeichnung dieser zwei Stellen mit *ff* in der Pariser Partitur-Ausgabe der Beethoven'schen Sinfonien (1844, bei Marquerie) ist falsch, wie denn überhaupt diese Ausgabe namentlich in den Bezeichnungen des Ausdrucks sehr mangelhaft ist, sich aber sonst durch scharfen, obgleich keinen Notenstich, schönes Papier und wohlfeilen Preis — fünf Francs jede Sinfonie — empfiehlt.

Gasparo 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 grosse Bedeutung seiner Werke für die Entwicklung 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 nur für Spontini's Lebensdauer ausreichte, sondern auch für die Unsterblichkeit seines Namens bürgt.

Gasparo Spontini ist am 17. November 1778 geboren (nicht 1784, wie das Schillingsche Lexikon der Tonkunst irrtümlich angibt) auf dem Dorfe Miolatti bei Jesi, (oder Gessi) einem kleinern Städtchen im Gebiete des Kirchenstaates. Der innere Trieb drängte ihn zur Musik; denn ursprünglich war er zum geistlichen Staud 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, wiewohl die meisten Biographien Spontini's es berichten, denn Martini starb 1784 (3. Aug.), also nach der irrigen Angabe des Geburtsjahrs des Meisters noch vor dessen Geburt, nach seinem wirklichen Geburtstage aber im sechsten Lebensjahre Spontini's. Wollte man nun auch zugeben, dass Spontini schon im sechsten Jahre fähig gewesen, theoretischen Unterricht zu begreifen (wobüher 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 körperlicher Leiden gar keine Schüler mehr annahm. Eben so unverbürgt wird Boroni 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 Trantta an der Spitze der Anstalt stand. Als Kuabe 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 reisende Fortschritte und gehört mithin auch zu den vielen Erscheinungen, welche beweisen, dass die musikalische Anlage diejenige im Menschen ist, welche sich am frühesten offenbart und zugleich am frühesten bis zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit entwickelt. Denn wenn auch nicht alle musikalische Wunderkinder bedeutende Componisten geworden sind, so finden wir doch nur sehr selten grosse Componisten, die nicht schon in ihrer zartesten Jugend, Bewunderung erregten. Spontini war siebzehn Jahre alt, als im Jahre 1795 seine erste Oper aufgeführt wurde. Es war dies eine komische Oper: *J Purtilgi 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 cemento* (die Liebenden in Gefahr), dann in Venedig *L'Amore segreto* (die heimliche Liebe), hierauf wieder in Rom nach einem Text von Metastasio die erste 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'Erroiano ridicolo* (der lächerliche Heidenmuth) 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 auch noch die *Berenice* in diesem Jahre, welcher 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 sechzehn Partituren, welche Spontini binnen sieben 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. Was nun den Stil und den musikalischen Gehalt jener italienischen Opern betrifft, unter denen 11 der komischen Gattung angehören, so wird von französischen Kritikern, welche theils die Partituren gelesen, theils einige derselben nachmals 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 von denjenigen Formen und Weisen der Melodieführung und Coloratur, welche später Rossini mit so viel Glück ausbeutete, selbst auch das beliebte *Crescendo*, sich im Keim in Spontini's Opera 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 erinnern 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 Opera aus eigener Ansicht kennt, vollkommen überein. Er sagt darüber in dem trefflichen Aufsatz über Spontini im Schilling'schen Lexikon (der nur durch mehrere Druckfehler besonders in den Titeln der Opera entstellt ist) unter anderm folgendes: „Leichte Erfindung, anmuthiger, frischer, oft empfindungsvoller Gesang, Wohlgefallen an Coloratur, neben ihr und den getragenen Sätzen viel *Parlando*, eine leichte, sich gern unterordnende Instrumentation, die aber dabei gern durch artig belebte oder auch schon heftiger aufstörende Motive vorwärts treibt: das sind ungefähr die hervortretenden Charakterzüge der Jugendwerke. Dabei Spuren desseu, was sich nach 10 bis 20 Jahren in Spontini und Andern zu entschiedener

Gestalt entfalten sollte. Die Coloratur zeigt jene Coloraturen Rossini's voraus mit denen 20 Jahre später unsere Dilettanti gespielt haben und die nachher als Bellinische oder sonstige Originalitäten wieder genossen wurden: ja sogar jene nusterlichen *Crescendo's*, in denen sich die Fittige des Rossini'schen Genius, auf das Kühnste zu entfalten schienen, finden wir in Spontini's *la Fuga in Maschera* und in *Teatro riconosciuto* ganz deutlich vorgebildet.“ — Dadurch wird es erklärlich, wie Spontini in seinem Vaterlande in so kurzer Zeit und so früher Jugend einen so grossen Ruf erlangte: er offenbarte trotz dem, dass er sich in die geltende Weise der Meister seiner Zeit im Allgemeinen anlehnte, doch ein überlegenes Talent, denn er war Erfinder und Brach, wenn auch nicht durch neue Kunstformen doch durch eine eigenenthümliche 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 Entschluss, der nur aus ihm selber entsprang, die glänzende Laufbahn im Vaterlande plötzlich abbrach, dem schönen Italien und allen lockenden Reizen des berausenden Beifalls 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 künftigen 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 Düsseldorf ist schon seit Jahren mit der ihm vor vielen wohl gebührenden Benennung einer Musenstadt ausgezeichnet worden; wenn aber von

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 attischen Selbsteignügsamkeit und Ruhe des lieben rheinischen Publikums, welches sich wohlgefällig den Honig von Hymettus und Parnass in die willige Kehle träufeln lässt, ohne sich sonderlich um den Antheil der Hyperboräer draussen im Lande zu kümmern. Dieser lebenswürdige Egoismus begehrt aber Raub an allgemeinem Gute, und Frau Musika hat deshalb wohlbedüchtlig ihr geschätztes Blatt in's Leben gerufen, um dem ein Ende zu machen. Dennoch ist aber ein guter Nachhall aus dem Volkklange unsrer Dirigenten-Namen und deren Tonschöpfungen hier und in ihren späteren Wirkungskreisen schon vordem weit hinausgedrungen, noch ehe es eine speciell-rheinische Musik-Zeltung gab, so dass der höhere Aufschwung der Tonkunst in Düsseldorf mit wenigen Worten der Erinnerung bezeichnet werden kann. —

Wiederum an die bildende Kunst anknüpfend, müssen wir dieser das Verdienst einräumen, den Reigen der Schwesermusiken bei uns eröffnet zu haben. Die Düsseldorfer Maler erweckten in ihrer veräntlichten Künstlernatur bei Immermann den Gedanken scenischer Darstellung, welche sie unter seiner Meislerleitung zu einer mehr als dilettantischen Abrundung brachten. Dies führte den Dichter zur un-mittelbaren Bethelligung an der stehenden Bühne; das seiner Zeit berühmte Stadt-Theater trat in's Leben, und berief als musikalischen Dirigenten Felix Mendelssohn an seine Spitze. Hiermit war der Anfang eines lebendigen Ineinanderwirkens der schönen Künste gegeben — (und die Götter haben seitdem — *quod bonum felix faustumque sit!* bleibendere Stätte an unserm Heerd genommen. Mendelssohn fand den musikalischen Acker an hiesigem Orte nicht so ganz schlimm gepflegt, als man es später, leichtvergessend, hat darstellen wollen. Das schöne, so Gott will nicht zu den Vätern versammelte Institut der niederrheinischen Musikfeste, blühte jugendlich empor, wohlgestützt von den enormen Schultern seines Mitstifters, des alten Burgmüllers, und der leider allzufrüh im Tode zusammengebrochenen Kraft seines hochbegabten Sohnes Norbert, der uns mit dem Doppeltorso seiner Sinfonie und Oper, und der bewundernswürdigen Anerkennung eines Mendelssohn, nur den Schmerz der Erinnerung hinterliess. Die Concert-Aufführungen strebten nun mehr und mehr nach höheren Zielen, und behaupteten auch unter den spätern

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 besonders das Orchester mit fast unwillkürlich abgenöthigter Ehrfurcht und überraschender Heranbildung folgte. Auch über seinen fast unersetzlich scheinenden Verlust, als er nach Leipzig berufen wurde, wusste uns ein günstiges Geschick durch die freilich bei uns etwas ephemere Lichterscheingung Ferdinand Hillers zu trösten, der seinerseits den Gesangkraften unserer Stadt besondere Pflege widmete, und neben seiner sonstigen vielseitigen Thätigkeit durch den angenehmen geselligen Mittelpunkt seines Künstlerhauses auch die höhere Kammermusik zum erstenmale, 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 Herübersiedlung Robert und Clara Schumanns so reichen Ersatz vergönt hätte. So sind wir denn bis auf heutigen Tag gut gefahren, und Meisterhände mögen den strahlenden Apollon-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 Bestände und Directionen am Platze sein.

Dem Allgemeinen Musikvereine 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 diesen, in Gemeinschaft mit dem allgemeinen Musik-Vereine, ernannt und beruft. Sein Amt ist die Wärtung des

gemischten Chors 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 erster Musik erwarten sollte, liegt wohl hauptsächlich an dem ganz äusserlichen Umstand, dass die Orgelräume der hiesigen Hauptkirchen höchst 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 altitalianische Gesangstücke ohne Begleitung auszeichneten. Gegenwärtig bedroht ein allzu fühlbares Übergewicht des Frauenchors bei schwindender Theilnahme der männlichen Sänger den wohlverwobenen Ruhm der Gesellschaft mit allmählicher Abnahme, und irgend eine durchgreifende Reorganisation in dieser Beziehung scheint dringend nöthig.

Die ange deutete Verstreuung 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, Kücken, Pfeife und Zöllner 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 derselben Saale, um den vor drittehalb 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 Aussichten, nicht um politische Kämpfe, sondern um harmlose Gegensätze auf musikalischem Boden, Gegensätze indess, die für die Entwicklung der hiesigen Verhältnisse von grosser Bedeutung sind. — Ihre Zeitung erscheint in Köln, achtzig Meilen von hier; da lässt sich ein anderes Wort reden, als in hiesigen Blättern, wo und Rücksichten den Berichterstatte hindern,

anders als durch die Blume zu sprechen; lassen Sie mich von diesem Vorthell 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 Runghagen, der durch Kirchencompositionen im Stille 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 nach euer 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 neuere, z. B. von Mendelssohn, Hiller, Schumann, Löwe ausgeschlossen wurden; es breitete sich somit das Repertoire 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 Runghagen besass nicht die kräftige und derbe Natur Zelter's, ja er besass überhaupt nicht die Energie, die einem Dirigenten nothwendig ist, wenn sie sich auch in die gebildetsten und gemässigten 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 Virtuosenenthums obendrein noch die Anforderungen auch auf diese Seite der ausübenden Musik; natürlich konnten die Leistungen der Singakademie um so weniger befriedigen. Viele nahmen auch Anstoss an der strengen Ausschliessung der leichten und der dramatischen Musik, ein Princip, an dem die Singakademie mit Recht festhielt; berechnete und unberechnete Wünsche und Neigungen verbanden sich also zu einer starken Opposition gegen die Akademie, die endlich in den Plänen eines jungen talentvollen und gewandten Musikers, Julius Stern, ihren Concentrationspunkt fand. Julius Stern gründete seinen Gesangverein im Jahre 1848. Dasselbe Jahr, in dem Wrangel das Gras auf den Strassen

Berlin's wachsen sah, war trotz dem der Entwickelung des neuen Vereins nicht ungünstig, der es sich besonders angelegen sein liess, einerseits Mendelssohn's Werke zu executiren, andererseits auf die Ausführung nulle mögliche Sorgfalt zu verwenden. Stern wusste feinen musikalischen Geschmack mit zäher Energie, die letztere mit den urbaunsten Formen der feinen Gesellschaft zu verbinden; so übte schon seine Persönlichkeit einen mächtigen Zauber, namentlich auf die Damenwelt aus; liezu kam die Freude, die man nach überstandener Anstrengung an den hübschen Resultaten hätte; endlich fand sich auch die Oberflächlichkeit des grossen dilettantischen Publikums in Stern wieder, die an Bagatellen, vierstimmigen Liedern und dergleichen, an moderner Sentimentalität, an der milden Grösse Mendelssohn's sich gern erwärmte, nicht aber die Kraft besass, um an einem bestimmten Princip in seiner ganzen Ausdehnung und in seiner vollen Strenge festzuhalten. Allmählig wuchs die Zahl der Mitglieder des Stern'schen Vereins immer mehr, die Schaar der Getreuen in der Singakademie schmolz immer mehr zusammen; in diesem Augenblick werden beide Vereine über eine ziemlich gleiche Zahl von Mitgliedern disponiren können. Der Stern'sche Verein war bis jetzt noch nicht mit grössern Aufführungen vor die Oefentlichkeit getreten; Stern selbst hatte noch nicht gezeigt, ob er fähig sei, Aufführungen mit grossem Orchester energisch zu leiten; diese Feuerprobe ist jetzt bestanden. Das grosse Treffen zwischen der Singakademie und dem Stern'schen Vereine ist geliefert. Am 10. Februar gab der letztere ein Concert, in dem ausser dem von dem ausgezeichneten Pianisten Frauk vorgetragenen D-Mol-Concert von Mozart, das Ave verum von Mozart und das Quando corpus 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 capella vorgetragene Stücken höchst Anerkennenswerthes, mehr freilich nicht — denn die höchste Vollendung auf diesem Gebiet dürfte schwerlich durch dilettantische Bemühungen zu erreichen sein. Stern selbst hat sich als einen höchst talentvollen Dirigenten bewährt. Während der Stern'sche Verein vor 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 repräsentirt hätte, steht er jetzt als der einzig würdige Re-

präsentant 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 tiefer Blickenden betäubend. Denn der Kern der Sache ist der, dass das Institut, das dem Princip nach etwas zu bedeuten hat, in Betreff der Ausführung zu der traurigsten Unbedeutendheit herabgesunken ist, während der Stern'sche Verein, der in seinem Princip der dilettantischen Unterhaltung und einem flachen Eklekticismus huldigt, durch die Vorzüglichkeit der Ausführung den Höhepunkt des öffentlichen Ansehens erreicht hat. Es ist sehr zu bezweifeln, ob dieser Schaden jemals wieder wird geheilt werden können.

Eine zweite Feuerprobe bestand indess auch Louis Ehlert, dessen Frühlings-Sinfonie 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, Tanbert sind sämtlich entweder ganz oder fast ganz durchgefallen, und man wagt es schon kaum mehr, irgend ein neues Werk diesen starren Kunststrichen vorzuführen. Diesmal war die strenge Berliner Kritik gnädiger und zeigte sich zwar nicht enthusiastisch, aber doch anerkennend. Uebrigens verdient Ehlert's Sinfonie den Beifall, der ihr geworden; namentlich zeichnet sich der erste Satz theils durch die Lieblichkeit der Themen, theils durch geschickte und fesselnde Arbeit aus. Beethoven und Mendelssohn schenken dem Componisten vorzugsweise Vorbilder gewesen zu sein. — Maria Castellan 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 Geiste solcher Partien doch immer nicht so vollständig, als es ihr gelingt, das leichtere Genre zur Darstellung zu bringen, wie sie uns noch gestern als Elvire in den Puritanern bewies. Hier war sie ganz, was sie sein sollte, und stellte uns von Anfang bis zu Ende eine Kunstleistung hin, wie man sie täglich sehen möchte und selten sollte, um den reinen Sinn für das Schöne immer schärfer und fester auszubilden. G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

•• Köln. Am Samstag den 22. Februar wird in dem hiesigen Casinoale unter Mitwirkung fast aller musikalischen Vereine eine Gedächtnissfeier für Conradin Kreutzer Statt finden. Das Programm enthält nur Compositionen des Gelehrten 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. Köln, wo Kreutzer mehrere Jahre als Capellmeister wirkte, dürfte nicht zurückbleiben. Möge diese, wenn sie späte, Erfüllung einer wahren Dankspflicht vielseitige Nacheiferung und reichen Erfolg finden. Denn wahrlich Conradin Kreutzer hat gerechten Anspruch auf solche Anerkennung und Pietät. Seine Opera, insbesondere „Nachtlager von Granada“ und „Libanus“ haben bei ihrem ersten Erscheinen grossen Beifall gefunden und erfreuen sich noch immer der Theilnahme des Publicums. Als Clavier-Spieler und Compositist nahm Kreutzer einen hervorragenden Rang ein. Diese Leistungen würden genügt haben, seinem Namen einen guten Klang zu sichern; aber wor 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 innig und art des deutschen Männergesang erklingen lassen! Er hat die Lieder seines geistigen Zwillingsbruders, Ludwig Uhland, durch die Musik verherrlicht und bereichert, soviel als das einfachste Lied, also mit wenigen Worten angeordnete lyrische Stimmung mit Schmelz und Pracht der Farben angemalt und belebt. Im grossen weiten Vaterlande ist kein Winkel, in welchem nicht diese acht deutschen Klänge die Herzen erquickten und stärken und mit jedem Tage neue Freunde gewinne. Wohlan! mögen allenthalben die Kreuze von Kreutzer's zahlreichen Verehrern ansammeln und bei Sang und Klang ihre Scherben sammeln, um den Hinterbliebenen einen Theil des freudigen Dankes, den wir dem Sängermeyster schulden, abzutragen. — 8 —

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 Anführung kommen Händels Israel in Aegypten, eine kirchliche Composition von Chernubini und Frans Schuberts grosse C dur-Sinfonie. Mit Frau von Rossi-Sonntag steht das Comité wegen Uebernahme der Sopran-Soli in Unterhandlung. [Also Alles wieder auf die sogenannte grossartige Weise, mit Gold aufgewogene Solisten, weit hergehobte Dirigenten — und doch der Name niederrheinisches Musikfest!]

A. Wilsing aus Westphalen, der seit Jahren in Berlin lebt und einer der tüchtigsten musikalischen Grammatiker und Contrapunktisten ist, hat nach dem 129. Psalm im Teat der *Vulgata* ein sechsstimmiges *De profundis* mit Orchesterbegleitung componirt. Die musikalische Abtheilung der Akademie der Künste hat ein sehr lobendes Urtheil über diese Arbeit abgegeben. Man sieht der Anführung 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 80 Stimmen 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 Flauto oblonge, und ein Flügel von Klemm in Düsseldorf, nach London.

Eine Engländerin mit italienischem Namen, Signora Lacrocia, ist im Besitze einer — Tenorstimme, die sogar an den Bariton streift. Man sagt, Lumley habe sie — oder ihn — bereits für sein Theater gewonnen.

Wien, Januar.

Karl Everst ist mit neuen Klaviercompositionen wiederum öffentlich aufzutreten, die jedoch nicht den Erwartungen entsprechen haben, welche seine früheren Arbeiten mit Recht erregt hatten. — Der Theatral. Reichthum vom Prager Theater hat in der Rolle des Raoul in den Hugonoten nicht befriedigt: seine Stimme hat einige hübsche hohe Töne. — Die Concerte des Männergesangsvereins werden zahlreich besucht: in dem letzten wurden mehrere Lieder *da Capo* gerufen. Da in diesen Concerten gar keine Abwechslung herrscht, sondern bloss 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 vermehren, dass in Mailand die Theater wieder stark besucht werden: selbst die ungeheuren Räume der *Scala* füllen sich, wenn — Frau Weiss ihre 48 Tänzerinnen vorführt. Aus den Provinzen hören wir wahrhaft erbarmungswürdige Klagen der Theaterunternehmer: von allen ansehnlichen Stücken und Opera müssen Duplicatse an die Statthalterschulen gesandt werden. Die armen Directoren können manchmal nicht Ein Exemplar kaufen, viel weniger ein zweites! Dazu die Postkosten und die Qual der Erwartung während der Zeit bis zur eingehenden Erledigung der Sache. Alle Directionen wünschen die Zeit zurück, wo Verzeichnisse der erlaubten Stücke amtlich herausgegeben wurden. So versteht man bei uns, die Sehnsucht nach den alten Zuständen praktisch zu befördern. — Die Anführung von C. M. v. Webers „Oberon“ steht uns bevor; diese schöne Oper ist seit langer Zeit hier nicht gegeben worden, desto besser, dass das Hofopertheater sich jetzt ihrer annimmt. Das wandelnde Panorama wird der am Rhein rühmlichst bekannte Maler Mühldorfer liefern. Webers „Preciosa“ wird dazugegen oft gegeben und findet stets ihr Publikum.

Leipzig. Im 14. Abonnementsconcerte spielte Raimund Dreyschock ein Concertstück für die Violine (*F. dur*) von seiner Composition; ungeheure Schwierigkeiten sind darin, aber wenig Geheiß. Am 26. Januar, mithin sehr spät, haben denn endlich auch die Abendunterhaltungen für Kammermusik begonnen: Dreyschock spielte ein Quartett von Haydn (*G dur*), Litloff ein neues Klavierstück von seiner Composition, und David n. s. w. das Septett von Beethoven. Zum Besten der Familie Lortzing gingen durch das Concert am 3. Febr. (Rixt) — Frau von Strantz — Frau Livia Frege — David) 530 Thaler ein. Bravo!

Der Signora Cortesi hat die zweite Vorstellung der Hugonotten in Petersburg zu ihrem Benefice 14,350 Rubel eingebracht, ferner ein Schloss mit Brillanten, 5000 Rubel an Werth, von dem Kaiser und unzählige Geschenke von der hohen Aristokratie.

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 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.

II.

Im Jahre 1803 kam Spontini nach Paris. Es galt, sich in die dortige musikalische Welt nur einmal erst einzuführen, denn trotz seines grossen Rufes in Italien war er in Paris ganz unbekannt. Er verschmähte es nicht, Unterricht zu geben, führte lile und da in gesellschaftlichen Kreisen Bruchstücke aus seinen Partituren am Klavier auf, und brachte im folgenden Jahre 1804 seine Oper *la finta Filosofo* zur Darstellung bei den Italiänern der *Opera buffa*. Allein er fühlte, dass er nationale Texte componiren müsse, wenn er hier durchdringen wollte. Er fand einen Dichter, schrieb die Oper *Julie ou le pot de fleurs*, sie wurde auf dem Theater Faydeau gegeben und — fiel durch. Eine einzige Vaudeville-Melodie lebt noch davon in französischen Liederbüchern. Es war die rechte Julia noch nicht.

Spontini verlor nicht den Muth, er nahm ein anderes Textbuch vor, das leider noch schlechter war, wie das erste; die Oper *la petite maison* entstand, kam auf demselben Theater zur Aufführung — aber o Himmel! das unbarmerzige Publikum liess sie nicht einmal zu Ende spielen. Denn als der Schauspieler Ellevou, ein Freund Spontini's, bei dem Beginn des Pfeifens eine höhnische 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? nach zwei Niederlagen? wer wird dem Ausländer, dem Italiäner, dessen Musik mit solchem Skandal durchgefallen, noch ein Buch anvertrauen, um mit ihm und durch ihn zu Grabe

getragen zu werden? Man hat gut sagen, das Genie durchbricht alle Hindernisse: o 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 jene Gunst des Zufalls nicht lachte, hat vollends Niemand in die Register der Kunstgeschichte eingetragen. Spontini's Lage schien verzweiflungsvoll. Da sass er nach der verunglückten Aufführung mit seinem Schicksalsgenossen, dem Dichter, in einem Kaffehaus, niedergeschmettert von dem harten Fall. Dieser, eine leichtere französische Natur und gutmüthig 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 sitzt zum Beispiel mein Freund Jouy. Er hat das Textbuch zu einer grossen Oper gedichtet, die Commission hat es seit Jahren angenommen und kein Mensch setzt es in Musik, alle Welt lässt es liegen, erst Mehül, jetzt Cherubini, der es noch da hat und nichts 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, den die Theaterjury angenommen hat? eine grosse heroische Oper? Gott, 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 anderes als die *Vestalin*. Was Mehül, was Cherubini verschmäht oder woran sie sich nicht gewagt hatten, das erhielt Spontini: er las, und es ergriff ihn wunderbar —

das war die rechte Julia, 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 goldnem 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 lodern Brande untergehen sollte! Leih' Du mir die Schwingen Deines Geistes, dass sie mich rettend zur Klarheit empor tragen, wenn mich der dunkle Drang des Schaffens auf Wege der Nacht führt!“

Es war Gluck's 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 grossen Umgebungen, in die der Tondichter zu Paris trat, das gewaltige 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 Italiäners: er wurde irre an seinem Kunststreben, er fragte sich, ob auch wohl die tadelnde Weise der komischen Oper, ob das Spiel mit dem Sinnenreiz der Töne dem Ernst des Lebens entspreche, in dessen Mitte sein eigener 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 weihete er von nun an sein Leben. — Sicher ist, dass Gluck's Vorbild viel auf Spontini wirkte, jedoch gewiss nur deshalb, weil die Keime zu ähnllicher Entfaltung auf dem Grunde seiner Seele lagen. Es ist damit,

wie mit der Einwirkung grosser Lehrer der Wissenschaft auf ihre Hörer: oft zündet ein einziges Wort und weckt eine ganze Reihe von Gedanken — woher? weil sie in verhällten Keimen längst vorhanden waren, aber des elektrischen Schlags harrten, der die Hülle sprengen und ihre Entwicklung frei machen musste. Darin liegt eben der Unterschied zwischen dem blossen Nachahmer und dem Genius, der durch die Anregung eines andern zum Bewusstsein seiner selbst kommt. Umöglich ist es, bei der Ausbildung eines Geistes überhaupt, namentlich aber eines schöpferischen im Reiche der Kunst, die feinen Fäden, welche zwischen Ursachen und Wirkungen ihr Gewebe spinnen, überall aufzufinden und nachzuweisen, da ja der schaffende Geist während seiner Thätigkeit sich dieses Webens selbst nicht einmal immer bewusst ist. Wir geben es deshalb auf, die gänzliche Umwandlung von Spontini als Tondichter durch weiteres 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 könnte.

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, Räukesucht, Dünkel, hergebrachter Formensclendrian, Unfehlbarkeit der Schule vor das geweihte Gehege der grossen Oper zogen, um jeden Profanen davon fern zu halten. Spontini's Freunde und mit ihnen Jouy sahen die Nothwendigkeit ein, durch einen Erfolg auf dem Theater der komischen Oper das frühere 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 componirte ihn, das Theater Faydeau 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, es bedurfte nichts geringeres, als dieses mächtigen Schutzes, um der Vestalin den Weg durch alle Eifersüchteleien, Anschwärmungen und Spöttereien zu öffnen. Mittlerweile gab Spontini noch ein italienisches *Intermezzo l'Eccellaa 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 No. 30 S. 239) bereits erzählt, mit welchen Schwierigkeiten und Unfreundlichkeiten von Seiten des Operpersonals Spontini während der Proben zu kämpfen hatte; besonders erregte das fortwährende Aendern 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 unerbittliche Strenge Spontini's, der im vollen Bewusstsein dessen, was er gewollt hatte, den Launen der Sängler und Sängeriinnen auch nicht um eine Achtelnote nachgab. Selbst die grosse Künstlerin Mad. Branchü, 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 Anwendung von Verzweiflung in der Probe erklärt habe, sie werde seine „unsingbaren Recitatives“ (*ses inchantables récitatifs*) nie lernen.

Trotz alledem war der Erfolg ein seit Glucks 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 nach dem entschiedenen, nirgends mehr bestrittenen Erfolg dennoch zum guten Ton gehörte, sich über die Musik der Vestalin lustig zu machen. Ähnliche Erscheinungen haben wir auch in unsern Tagen erlebt, und sie werden sich da stets wiederholen, wo eine in stereotype Form gegossene, zumtägliche Schulkritik sich gegen den Strom des Lebens zu stemmen sucht. Gerechtere Richter fand das Meisterwerk bei dem Nationalinstitut, wo ihm der Ehrenpreis, den Napoleon für das beste von allen Werken in jeder Kunstgattung während einer zehnjährigen Periode gestiftet hatte, mit 10,000 Francs zuerkannt wurde. Mitbewerber waren die ausgezeichnetesten Musiker Frankreichs gewesen, ein Cherubini, Lesueur, Méhul, Gossec, Berton, Paësiello, Catel, Kreuzer, 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 den Herrn Professoren viele Blätter zu Gebot standen, so hatte dieses leider auch in Deutschland neuerdings sehr überhand nehmende Manöver der Journalisten-Claque 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 hätte. Du lieber Gott! die öffentliche Stimme feiert noch heute „die Vestalin“ und das öffentliche Gedächtniss sucht vergebens in jedem Winkel nach „dem Barde“! — Auch in Deutschland erregte Spontini's Werk ausserordentliches 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 6. October 1839 fand ihre hundertste Aufführung daselbst statt. In Neapel füllte 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 sattsam die Schwierigkeit der Aufgabe für den Schöpfer desselben, sich auf der Höhe zu erhalten, welche die ganze gebildete Welt diesem Werke zugestand.

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 Jährgängen 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 hiess 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 Schaaren den mexikanischen Fürsten die Antwort giebt:

Cette terre est à moi, je ne la quitte plus!

(Cortez, Akt II. No. 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. Naue bei F. Hofmeister in Leipzig. Im Cortez sind die Chöre noch weit grossartiger behandelt, als in der Vestalin: hier er-

tönt zum ersten Male Völkermusik, hier treten zum ersten Male die Massen handelnd auf. Doch wir kommen später auf die Charakteristik der Spontanischen Musik zurück und bleiben jetzt bei den äussern Lebensverhältnissen des Meisters stehen: nur das wollen wir noch gleich hinzufügen, dass ohne „Cortez“ vielleicht keine „Hnguenotten“ und kein „Prophet“ existiren würden.

Im Jahre 1810 erhielt Spontini die Direction des italiänischen Theaters im Odeon. Er vereinigte eine treffliche Gesellschaft und führte dem Pariser 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, verleierte ihm diese Stellung, so dass er sie schon nach zwei Jahren wieder aufgab; Aber nicht bloss für die Bühne, auch für die Concertmusik war seine Wirksamkeit in Paris bedeutend und vor Allem ist der Ernst und die Beharrlichkeit zu loben, mit welcher er die ichte Kunst pflegte und Werke wie Pergolese's *Stabat Mater*, Mozarts *Requiem*, Haydn'sehe 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 sämtliche musikalische Kräfte der königlichen Bühne, welche zu dem Besten zählten, was man hören konnte.

Im Jahre 1814 schrieb er eine Gelegenheitsoper *Pélage ou le Roi et la Paix*, und 1816 mit Persuis, Berton und Kreuzer eine Balletoper *les Dieux rivaux*. Als Salieri's „Danniden“ von der grossen Oper im Jahr 1817 wieder vorgenommen wurden, arbeitete Spontini, wozu ihm der betagte Salieri von Wien aus Vollmacht gegeben hatte, die Arie der Hyperaestra um und schrieb mehrere Balletmusikstücke, so wie das geniale feurige Bachanal im dritten Akt hinzu, welches er nachher in Berlin seiner eigenen Oper Nurmahl 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

*) Die Besetzung war folgende: *Don Giovanni*, Tacchiniardi; *Leporello*, Barilli; *Ottavio*, Cricelli; *Masetto*, Porto; *Donna Anna*, Mad. Festa; *Zerlina*, Mad. Barilli; *Eleira* —?

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 hervor zu heben, und wir sprechen hier sogleich den Wunsch aus, dass der Verfasser doch bald einige grössere Werke für Pianoforte und Violine *concertante* schreiben möge, damit die leeren und geschmacklosen sogenannten Duo's, wie sie gegenwärtig an der Tagesordnung sind, aus der Gesellschaftsmusik verdrängt werden.

Nr. 1 in *D* dur $\frac{3}{8}$ Takt ist fliessend in der Melodie, auch sehr gut für die Violine gesetzt, was durchaus anzuerkennen ist. Das einzige was wir daran aussetzen hätten, 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, leicht, fliessend, duftig. Ueberhaupt scheint es uns, dass die Sätze in schnellen 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 sinnige Weise zu verschmelzen. Mit dem Intermezzo am Schlusse der 3. Nr. können wir uns jedoch nicht befriedigen; 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 besondern 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.

Siebentes Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

Es fand am 25. Februar statt und wurde mit der Ouvertüre zum Wasserträger von Chernubini eröffnet. Sie wurde sehr gut ausgeführt, besonders trat die Wirkung der Violinen, denen in dieser herrlichen Composition eine so glänzende Rolle auf meisterhafte Weise zugeeignet ist, trefflich hervor.

Frül. Schloss sang im ersten Theil die Arie „Parto“ aus Mozarts Titus und im zweiten die grosse Scene aus G. M. v. Weber's Freischütz mit rauschendem Beifall. Ihre schöne klavervolle Stimme, der volle und doch sanfte, vollendet abgerundete Ton

in Verbindung mit einer ausgezeichneten Technik sichern ihr die Palme unter den rheinischen Sängerinnen, die ihr das allgemeine Urtheil längst zuerkannt hat. Die obligate Clarinette der Mozart'schen Arie war recht gut; dagegen wurde die Scene aus dem Freischütz nichts weniger als gut begleitet — war sie etwa gar nicht probirt, oder waren die Bläser durch die unmittelbar vorhergehende Sinfonie so blaasirt geworden, dass sie die klaren Weber'schen Harmonien in *loggetalle* behandelten?

Herr Theodor Pixis, den wir mit Recht den Stolz unseres Orchesters nennen, trat mit dem ersten Satz von Violextemps *A dur* Concert auf, einer gross und breit gehaltenen Composition, in welcher sich das klassische Spiel unseres Virtuosen, seine wunderbare Sicherheit in allen Lagen, seine ernste, heft künstlerische Auffassung des merkwürdigen Charakters dieses Musikstücks durch einen vollendeten Vortrag bekundeten. In der zweiten Abtheilung des Concertes bewährte Hr. Pixis hienach auch seine grosse Virtuosität im glänzenden Solospiel, und riss durch eine von ihm componirte Fantasie über Italiänische (recht interessante) Thema's das Publikum zu äusserstem Beifall hin. Die Variationen und besonders die letzte Streita, welche sich in der Composition sehr vortheilhaft von vielen ähnlichen unterscheidet, trag er meisterhaft vor.

Haydn's Motette für Chor und Orchester „des Staubes eitle Sargen“ schloss die erste Abtheilung: die herrlichen Contraste zwischen erschütternder Kraft und beruhigender Milde zeigen auch in diesem kleinen Werke den Meister und verfehlten bei der guten Ausführung ihren Eindruck nicht.

Die zweite Abtheilung brachte zur Eröffnung eine neue Sinfonie von Rob. Schumann Nr. 3 in *Es dur*, Manuscript, welche der Componist an Einladung der Concertdirection so freundlich war, selbst zu dirigiren. Das Werk besteht aus fünf Sätzen, überschreibt aber trotzdem durchaus nicht das gewöhnliche Maass: es beginnt mit einem Allegro vivace, welchem ein Scherzo in $\frac{3}{4}$ und ein Intermezzo in $\frac{3}{4}$ Takt folgen; der vierte Satz trägt die Ueberschrift „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“, worauf dann ein Finale das Ganze schliesst. Wir achten Schumann viel zu hoch, um bei jedem Erscheinen eines neuen Werkes von ihm die Posonne der überschwenglichen Lobpreisung so weit auszuheulen, dass sie keinen wahren Ton mehr hat; wir sind überzeugt, dass es den schaffenden Künstler, der sich bewusst ist, etwas Edles, etwas nach seiner Ueberzeugung Richtiges und Grosses zu erstreben, anwidert, wenn eine wohl oder übel organisirte Journalisten-Claque das Hohe, das ihm vorschwebt, in ihre niedere Sphäre zieht und den Tondichter zu ehren meint, wenn sie allen Glanz der Redensarten um ihn wirft und nicht bedenkt, dass man auch mit Goldkumpen einen steinigen kann. Wir glauben den Componisten mehr zu ehren, wenn wir unsere Bewunderung vor seinen in anendlicher Mannigfaltigkeit verzweigten contrapunktischen Combinationen, welche — wir glauben es dreist behaupten zu können — seit J. S. Bach nicht wieder so dagewesen sind, aussprechen, aber zugleich die erste Frage an ihn richten, ob die Urtheile so mancher tüchtiger Musiker über die von ihm eingeschlagene Richtung, ob die kalte Annahme seiner letzten Compositionen durch das grosse Publikum (welches wir doch ja nicht mit dem grossen Haufen verwechseln sollten!) ihm nicht wenigstens in soweit beachtenwerth erscheinen, dass er die Frage in sich aufzuwerfen lasse, ob seine Ueberzeugung vom rechten Wege in der Musik denn auch wirklich die unantastbar richtige sei? Wir halten es bei einem solchen Talente, wie Schumann ist, nicht für eine Concession an die Kunstgenossen, sondern für eine Pflicht gegen die Kunst, das Besuchen seiner selbst nur in einem Spiegel, namentlich in einem solchen, den die geschäftigen Freunde vorhalten, anzufangen und den Versuch zu machen, sein Ich als Object ausser sich binzustellen, seine Werke als Gegen-

stände zu betrachten, nicht bloss als Ergüsse einer subjektiven Stimmung oder Ueberlegung. Dann dürfte sich vielleicht auch ihm selber, wenn ihm der Geist Haydn's, Mozart's und Beethovens vorschwebt, ein Zweifel aufdringen, ob das, was er jetzt schreibt Musik sei, die mit dem Strom der Empfindungen, der Gefühle der Leidenschaften des Menschen ähnlizt, oder ein wogendes Meer von Tönen, in dessen zusammensetzenden Wellen der Verstand allein das rettende Steuer mit äusserster Anstrengung zu fassen vermag. Die zweimalige Anhörung dieser neuesten Sinfonie hat uns die Ueberzeugung gegeben, dass der Verfasser des Aufsatzes aber Schumann in den Grenzboten, dessen Ansicht wir in Nr. 29 mitgetheilt haben, Recht hat, wenn er sagt, dass in den Werken der letzten Periode „der Ernst, man möchte sagen die Grübele, leider manchen guten Gedanken zum Besten des Contrapunktes niederdrückt“. Man kann gerade nicht behaupten, dass das melodische Element in der neuen Sinfonie vernachlässigt wäre; allein, wenn wir uns dasselbe als lebend denken, so könnten wir sagen, es kommt viel zum Bewusstsein seines Lebens; denn, kann geboren wird jedes Kind derselben mit Pathegenschken überhäuft und von seinen Umgebungen erdrückt, ehe es zum fröhlichen oder ersten Dasein gedeiht. Da sind eine Menge Ideen — aber weiss der Himmel, wer den Stein der Nothen unter diese Gestalten wirft, dass sie sich einander verkennen und wie vom Schicksal geblendet sich selber aufreihen. Das gilt besonders vom ersten und dann vom vierten Satz, der überschrieben ist „im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“. Die beiden Mittelsätze, das Seberzo, im Still einer Menett geschrieben, und das Intermezzo, ein Allegretto scherzando in $\frac{3}{4}$ Takt, sind vortrefflich 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 also ein Concertpublikum eine seiner letzten Compositionen an der Stelle fassen und geniessen können, wenn selbst der Musiker gestehen muss, dass „um Verständnisse dieser man in die früheren Werke eingeweiht sein müsse, und dass ohne diese Kenntniss sie staunen machen, aber kalt lassen?“ So lobenswerth wir es daher finden, dass die Concertdirection ein grösseres Werk von Schumann vorföhre, so können wir doch die Wahl nicht billigen: warum 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 werde? Warum nicht die erste Sinfonie aus *B dur* gewählt? — Die Ausführung des schwierigen Werkes war sehr gut und hat gewiss auch dem Componisten Freude gemacht: ausgezeichnet waren die sehr reichlich bedachten Hörner, die Trompeten (unsern Schreiber an der Spitze) und die Panken.

Den Schluss des Concertes machte die glänzende Ausführung einer glänzenden Composition Spontini's, der Overture zur Oper Olympia.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Am 22. d. M. hat die in der vorigen Nummer angekündigte Gedächtnissfeier für Conradin Kreuzer unter Leitung des K. Musikdirectors F. Weber im biesigen Casino stattgefunden. Die Theilnahme des Publikums war gross und der Reinertrag des Concertes ist zum Besten der Wittve und Tochter bestimmt. Er beträgt zweihundert Thaler. Das Programm des Festes hatte zum Zwecke, die künstlerische Wirksamkeit des Gefertigten nach den verschiedenen Seiten zur Anschauung zu bringen und enthielt daher — ausser vier Stücken, die Frau von Marra aus Gefälligkeit vortrug — nur Compositio-

nen Kreuzers, dramatische, lyrische und für Clavier. Die Ouvertüre zum Nachlager von Granada eröffnete in wohlgenährter Ausführung das Fest; ein von O. Sternau gedichteter, von Rodrich Benedix vorgelegter Prolog sprach in sinniger Weise Zweck und Bedeutung der Feier aus. Fr. Veih, eine Schülerin der Rhein. Musikschule, trug das *C mol* Concert vor und erregte durch ihr Spiel, welches insbesondere durch Gewandtheit, Fertigkeit und Eleganz sich empfahl, die Erwartung, dass ihr Talent, bei fortgesetzten Studien unter Hillers Leitung, Bedeutendes leisten werde. — Frau von Marra sang die grosse Arie aus *Linda di Chamounix* von Donizetti mit grosser Meisterschaft und unter enthusiastischem Beifall. Den Schluss der ersten Abtheilung bildete das erste Finale aus dem Nachlager von Granada, welches zwar recht tüchtig ausgeführt wurde, jedoch nicht den Effekt, wie auf der Bühne hervorbrachte. — Im zweiten Theil trug unser Männergesangsverein vier Quartette mit gewohnter Vollendung vor. Es folgte das Tertzett Nr. 14 aus dem Nachlager, von Frau v. Marra und den Herren Pätz und Schiffer, und ein Duett aus *Linda di Chamounix*, von Fr. v. Marra und Hrn. Koch vortragen. Beide Stücke liessen nichts zu wünschen übrig, es sei denn, dass etwa bei dem Tertzett das Tempo etwas lebhafter hätte sein mögen. Zum Schlusse hörten wir die von Kreuzer als Einlage zu Auber's Oper „Der Schwar“ componirte Bassarie mit Chor und obligater Harfenbegleitung, gesungen von Herrn Schiffer. — Die gaue Feier liess einen sehr angenehmen, wohlthunenden Eindruck zurück; ist auch der Todichter dahin geschieden, seine Gedanken, seine Empfindungen leben in tausend Herzen, erheben und beglücken, fort Wer so, wie Kreuzer, im Herzen seines Volkes lebt, der wird stets in dankbarer Erinnerung bleiben. Mögen nun auch anderwärts Kreuzer's Vererber dem Beispiele Köln's folgen! —

Köln. In voriger Woche hat Frau Köchenmeister-Rudersdorf nach einer Reihe ungewöhnlich glänzender Gastdarstellungen Köln verlassen. Am Sonntag, den 23. d. M. erudete Frau von Marra als Lucia rauschenden Beifall, sie wurde am Schlusse gerufen, mit Blumen und Orchesterstich begrüßt.

Brüssel, den 8. Febrnar.

(Schluss.)

Das zweite Concert des Conservatoriums gab eine Sinfonie von Haydn in *D* (Nr. 83.), Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum und Rossini's zu Wilhelm Tell, die letztere zum Schluss. Es fiel mir auf, dass das Orchester eines Conservatoriums Rossini besser spielte, als Haydn und Mendelssohn: der Ausführung der Sinfonie fehlte der rechte Geist, der Vortrag ist bei dieser anmuthigen, durchsichtigen Musik Alles, allein es schien, als wenn einer Composition, welche ja gar keine Schwierigkeiten darbietet, bei denen Ruhm zu erwerben wäre, mit dem Abspielen Genüge gethan werden könnte. Mit der Auffassung der Mendelssohn'schen Ouvertüre konnte ich mich auch nicht überall einverstanden erklären: mein Nachbar erinnerte etwas hohhaft, man hätte wenigstens Victor Hugo's Verse

*Dans la plaine
Nait un bruit;
C'est l'haleine
De la nuit —*

auf's Programm setzen sollen, damit doch darunter geschrieben stünde, was das vorgezogene Gemälde eigentlich vorstelle. Ein Kirchengesang aus dem 16. Jahrhundert, a *capella* vortragen, war interessant. Der Flötist Reichert, ein noch ganz junger Mann, ärudete die Ehre des Abends — er bläst in der That vorzüglich.

Brüssel hat, wie Paris, einen grossen Verein der musikalischen Künstler (*Association des Artistes musiciens*), welcher jeden Winter eine Reihe von Concerten gibt. Der Ersttrug liess in den Fond der allgemeinen Hilfskasse für bedürftige Musiker oder deren Wittwen und Waisen — eine schöne Anstalt, die auch in Deutschland Nachahmung verdiente. Dirigent ihrer Concerte ist Herr Hanssens; im ersten wurde Beethoven's achte Sinfonie in *F* gegeben und ziemlich kalt aufgenommen, was zum Theil an der Ausführung lag, denn dieses Cabinetstück verlangt eine sehr feine Behandlung. Chernalini's Ouvertüre zu Lodoika und Meyerbeer's Strausse gingen gut; die Effekte der letztern fanden in den Beifallsrufen des Publikums ihr Echo. Das zweite Concert hatte ein ärmliches Programm, von Orchestermusik war nichts weiter zu hören, als die Ouvertüre zum Freischütz und eine Wiederholung von Meyerbeer's Ouvertüre zu Strausse! Das Beste war das Violinspiel von Th. Hausman, der durch den Vortrag eines Concerts von Hanssens Jan, und einer Phantasie von seiner Composition seinen wohlverdienten Ruf von neuem bewährte. Das Violinconcert von Hanssens liess kalt; ich kann jedoch das Streben des Componisten nach einem ersten, edeln Stil, der sich von allen Faux ten fern hält, nur loben.

Bei der philharmonischen Gesellschaft ist es mehr auf Unterhaltung und Zerstreung abgesehen, als auf eigentliche Kunstleistung. Sie ist übrigens die zahlreichste von allen; man macht da Musik, gibt theatrale 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 prächtiges Lokal zu bauen mit einem Concertsaal, der alle vorhandenen übertreffen soll.

Ausserdem zeichnet sich Brüssel durch die Menge von gewählten Privatirkeln aus, in denen man gute und schön ausgeführte Kammermusik hört. Künstler ersten Rangs, wie *de Beriot, Léonard, Ariot, Amelot, Hausman, Scrrais*, die beiden *Batta, Blas* für Clarinette, *Reichert* für Flöte u. s. w. sind die Zierden dieser Gesellschaften, und Sie hören diese Meister nicht nur in den Salons, wo die Atlaskleider rauschen, sondern auch da, und da oft noch besser, wo der Dampf der Cigarren den gemüthlichen Verein von ächten Kunstfreunden umhüllt. — Ich kann meinen Brief nicht schliessen, ohne Ihnen zu erzählen, dass der Vortrag von Solostücken durch Mehrere in *Brüssel* bei *de Beriot* zu einer wahren Manie geworden ist. Seine *Duette* spielte er nentlich selbst mit doppelter Besetzung mit Léonard, Amelot und einem seiner Zöglinge! sein sechstes Concert liess er von sechs Zöglingen seiner Klasse spielen, das siebente von fünf, ja selbst bei einem Kvintetto von seiner Composition verduppelt er die Violine und das Violoncell! Was meinen Sie dazu? Ich kann einige Hm! Hm! nicht unterdrücken; in der Schule lasse ich mir's gefallen, aber öffentlich, in Concerten? —

Barmen, Ende Januar 1851.

Man mag gegen die Aufführungen von Opernmusik in Concerten sagen, was man will, es ist ihnen nicht abzuprachen, dass sie ein richtiges Verständnis der betreffenden Composition wesentlich befördern, und mindestens denselben Genuss der Oper gewähren, den uns die Lektüre mit besetzten Rollen bei einem Werke der dramatischen Dichtkunst bietet. Je grösser die Summe musikalischer Gedanken ist, mit denen der Opern-Componist Text und Handlung umgeben hat, desto mehr treten uns die Schönheiten seines Werkes vor die Seele, wenn wir, nicht in Anspruch genommen von Bühnen-Illusionen nur seinen Tönen lauschen können. Wir haben darum auch in unserem zweiten Abonnements-Concerte die Aufführung der Ouvertüre, der Introduction und des Duets aus Mozarts „Don Juan“ freudig begrüßt. — Die Ouvertüre ging gut und die Ensembles verfielen ihre

Wirkung selbst da nicht, wo Leporello's rastloses Temperament sich über die Mozart'schen Noten hinweggesetzt und sie zum Theil gänzlich in Stich gelassen hatte. Das Duett, von Fräulein Hartmann und Herrn N. . . . gesungen, verdiente vollkommen den Beifall, den der dichtgefüllte Saal spendete. — Die Sopranistin rechtfertigte in den sämtlichen Partien aus „Don Juan“ sowohl, wie in den 3 Liedern: „Vöglein, wohin so schnell?“ von Franz; „Die Nacht“ von Mendelssohn, und „Die Elfe“ von Rieta, wiederum die Erwartungen, zu denen ihr bekanntes, ausgezeichnetes Talent berechtigt. Das „Trio in D-moll“ von Mendelssohn bewies in seiner Ausführung, dass auch für diese Gattung der Musik sich bei uns Kräfte und Anerkennung finden. In der Pianoforte-Partie bewährte Herr Schornstein, Schüler Hummel's, seine Meisterschaft. — In Herrn von O. . . ., der die Arie aus „Hans Heiling“ an jenem Tag vorzutragen die Güte hatte, lernten wir einen eben so gesangfertigen, wie kräftigen und wohlklingenden Bariton kennen. Zum Schluss des Concertes wurde „Die erste Walpurgisnacht“ eine der fantastischsten Compositionen Mendelssohn's aufgeführt; das Stück wurde sich ganz in jener Romantik, in der das Gemüth des Tondichters seine Heimath erkannte. Der Chor „Kommt mit Tackern u. s. w.“ in welchem freilich der Musiker, wie eine seine Kunst verlangt, den Dichter beim Wort nimmt, und keine eingebildete, sondern die leibhaftige Hölle heraufbeschwört, ist in seiner Art ein unübertroffenes Meisterwerk. — Der Chorgesang zeichnete sich durch Kraft und Präcision der Einsätze und durch angemessenen Vortrag aus. Nur der erste Tenor schien uns zuweilen verhältnismässig zu schwach besetzt zu sein. Auch die Soli waren genügend vertreten, so dass die ganze Ausführung eine gelungene genannt werden darf.

Die von Fräulein Hartmann gegebene „Abendunterhaltung“ war trotz des stürmischen Regenwetters, das in früheren Zeiten schon allein hiernach hätte, ein Concert unmöglich zu machen, sehr besetzt. Hummel's *Es-Moll*-Quintett eröffnete den musikalischen Abend. Dieses, an melodischen Combinationen so unendlich reiche Tonwerk trat uns durch die treffliche Ausführung in seiner ganzen Schönheit entgegen, was die Versammlung durch lauten Beifall kund gab. Die Concertgeberin riss durch den sceleratollen Vortrag der Arie aus Haydn's „Schöpfung“: „Nun heut die Flur u. s. w.“ sowie der Lieder: „Tausend schön“ von Eckert und „Frühlingsankunft“ von Rietz allgemein hin. Fräulein Hartmann sang dann noch, ausser einem mit Herrn Nielo vorgetragenen Duett aus „Enryantho“: „Ruls Britannia“ das englische Volklied. Der Ausdruck eines National-Gefühls, der in wenigen, einfachen, aber unverkennbar treffenden Zügen aus dem Stolz eines seiner Freiheit und seiner Macht sich vollkommen bewussten Volkes vor die Seele führt, quoll mit solcher Kraft und Wahrheit aus der Brust der Sängerin hervor, dass wir geglaubt hätten, eine achte Tochter Albions in welchem Herzenserguss die Größe und den Ruhm ihres Vaterlandes feiern zu hören, wenn nicht der unglückliche deutsche Text, gleich wie Ironie, diese Illusion zerstört hätte. — Die allgemeine Befriedigung wurde noch gehoben durch drei Lieder, in welchen Herr Nielo aus Düsseldorf mit grosser Gesang-Fertigkeit einen äusserst heiblichen Tenor entfaltete; wir lieben besonders „des Burschen Wandelied“ hervor, eine neue gelungene Composition von Schumann, aus welcher wir die ganze Fülle romantischer Ideen, mit der das poetische Gemüth eines ins „feindliche Leben“ hinausgehenden Jünglings sich trägt, in überaus ansprechender Weise mitempfinden. — Die Liedertafel gab zunächst eine Motette von Klein zum Besten, und erwiderte uns dann mit Derrman's „Postillonslied“, das mit jugendlicher Frische kraftvoll und präcis vorgetragen, mit Recht grossen Beifall erndete.

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 G. Violinconcerts von *de Bériot*, welches der grosse Meister dem jungen Virtuosen, seinem Schüler, gewidmet hat, riss die zahlreich versammelten Zuhörer gleich nach dem ersten Solo zu ganz ungewöhnlichem Beifall hin. — Am 21. d. M. gab die *Concordia* ein Vocal- und Instrumentalconcert zu wohltüchtigen Zwecken unter Leitung ihres Dirigenten, Herrn F. Wenigmann. Nach der *Ergebnis-ouvertüre* sang Fräulein Julie Benz die grosse Arie aus der *Schöpfung*, und ferner drei Lieder, von denen der mit künstlerischer Vollkommenheit höchst vorzügliche Vortrag des „Echo“ und das Taubert'sche „Ich muss nun einmal singen“ den meisten Beifall erhielten. Herr Wilh. Wenigmann spielte Violinvariationen (*G dur*) von David und zeigte eine recht solide Anlage zum guten Violinspiel, dem auch die beifällige, erinnernde Theilnahme des Publikums nicht fehlte. Der Vortrag von drei Liedern durch die *Concordia* stand trotz des schönen Klangs gar mancher Stimmen in Tenor und Bass nicht auf der Höhe, welche die Leistungen dieses Vereins sonst einnehmen: der gar zu häufige Wechsel der Mitglieder scheint den Bemühungen des Dirigenten, auf dem gelagten Grunde immer kunstvoller fortzuhalten, 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 18. Januar die italienische Oper mit den Partianern eröffnet. Von Aeschylus und Sophokles bis auf Donizetti, wieweil ein Intervall! Ein übermässiges auf jeden Fall, und dennoch ein vermindertes.

In Sondershausen ist am 31. Jannar eine neue romantische Oper von H. Frankenberger aufgeführt worden: „Wieneta oder eine Nacht auf dem Meere.“ Text von F. F. Bohn. Die versunkene Stadt Wien wird dabei wie ein Nebelbild dem Zuschauer vorgeführt. (?) (Illustr. Zeitung)

Neue deutsche Opern: Paquita, von Dessner, gegeben Wien den 30. Jannar. — Die rothe Maske, von Ernst Paue, 3 Acte. Mannheim den 12. Jannar. — König Alfred, von Joachim Raff, Weimar den 16. Februar.

Zum Beweise, wie trefflich das literarische und künstlerische Eigenthum in Frankreich geschätzt wird, dient das Urtheil, welches das Handelsgesicht von Paris neulich über den Musikverleger A. Ledue gefällig hat. Dieser arrangirte einen Walzer von *Oscar Comtant* zu vier Händen, druckte den Namen des Verfassers ganz klein unter einer grossen Vignette, den seinigigen hingegen mit grossen Buchstaben unten an der gewöhnlichen Stelle der Namen der Componisten. Bald darauf veranstaltete er einen Abdruck des Walzers zu zwei Händen mit demselben prächtvollen Titelblatt, worauf dann zufällig der Name *Comtant* ganz fehlte und nur der Name *Ledue* glänzte. Der andere Verleger wurde zur Confusion sämtlicher Exemplare, Veranstaltung einer neuen Ausgabe mit des Autors Namen „in grossen Buchstaben und an gehörigen Orte“ und zu 300 Francs Entschädigung an den Verfasser verurtheilt.

Nach Pariser Nachrichten soll Thalberg eine Oper geschrieben haben, welche in London auf dem Theater der Königin aufgeführt werden würde. (?)

Der berühmte Violoncellist Alexander Batta hat in Holland glänzende Concerte gegeben. In Haag spielte er bei Hofe und erhielt von dem Könige eine goldne Uhr mit prächtvoller Kette.

Die neue Censur in Rom erstreckt sich nicht nur auf die aufzuführenden Opern, sondern auch auf den Text derselben. In einer Vedischen ruft der Tenor, als er seine Angebetete hinter der Scene singen hört, aus: „*Ah! che voce angelica!*“ Das dürfte nicht geduldet werden und die ehrwürdige Commission verbesserte „*che voce armonica!*“ Aber das Publikum, das den Text auswendig wusste, war empört, dass die schönen Romaninen fortan keine „Engel“ sein sollten, und püff die „harmonische“ Aenderung lärmend aus.

(Eingesandt.)

Die in diesem Blatte und in vielen andern Zeitschriften veröffentlichten Aufforderungen zur Unterstützung der Familien der verstorbenen Componisten Kreuzler und Lortzing müssen bei jedem fühlenden Menschen den schmerzlichen Eindruck hervorrufen und berechtigten aus Wahl, diesem Gefühle einen schwachen Ausdruck zu verleihen. Ist es nicht empörend, wenn wir nach so vielen Beispielen, Männer, welche durch ihre geistigen Schöpfungen Tausende die höchsten Genüsse verschafft, deren Namen wir mit Stolz der deutschen Nation zuschreiben, dahinstirben und ihre hinterlassene Familie in Kummer und Elend schwächen sehen müssen? Ist es nicht lächerlich, dass man Jahrzehende nach dem Tode hervorragender Männer Tausende zusammen bettelt um deren Namen in Denkmälen — deren Hauptzweck oft genug mehr eine Befriedigung der Eitelkeit der sich damit Befassenden genannt werden dürfte — der Nachwelt zu erhalten, nachdem die Wittwen, Kinder und Enkel derselben im Elende verschollen sind oder wenigstens kummervoll ihr Dasein fristeten? Wird man denn in unserm vielgepriesenen Vaterlande niemals den Lebenden gerecht werden!

Mit Freude haben wir in letzterer Zeit vernommen, dass Köln Preise für Compositionen neuer Sinfonien ausgeschrieben, und auf diese Weise wenigstens den guten Weg betreten hat, die Produkte lebender Meister zu honoriren ehe sie der Speculation der Verleger in die Hände geräth, welche möglicher Weise dem Componisten noch sein haars Geld zur Deckung der Druckkosten abzupressen versuchen.

Wir möchten hieran den Aufruf an alle Vereine Deutschlands richten, vor Allem das Wohl der Lebenden Meister im Auge zu behalten, vor Allem dahin zu wirken, dass so viel wie immer möglich Werke lebender Künstler zu öffentlichen Aufführungen gewählt, und den Componisten überall eine Tantieme vom Reinertrage derjenigen Concerthe zugesichert werde, in welchen ihre Compositionen zur Ausführung gelangen.

Diesem Aufruf richten wir aber am Nächsten an die betreffenden Vorstände der rheinischen Pfingstmusikfeste. Wir beschwören dieselben, bei den Namen Mozarts und Beethovens, den Lebenden gerecht zu werden! Mögen sidiann ihre Schöpfungen selbst deren Namen der Nachwelt überliefern. Es liegt uns ferne, den Meisterwerken Händels unsere volle Anerkennung zu versagen; allein wir können doch auch nicht umhin zu gestehen, dass es ein übertriebener Händelclanismus genannt werden dürfte, auf unsern Pfingstfesten heimische jedesmal Händel'sche Oratorien aufgeführt zu sehen; und so steht uns in diesem Jahre wieder in Aussicht, in Aachen den Judas Maccabaeus aufzuführen zu hören, welcher, so viel uns erinnerlich 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 gehen sich die Vorstände dieser Feste nicht die Mühe sich danach umzusehen? oder bestehen diese Vorstände etwa gar an Personen, die nicht im

Stande sind eine Composition zu beurtheilen; die aber, um sich den Schein hoher Kennerschaft zu erhalten mit übermäßigem Gelehrtenstolze ihren alten Freund Händel produciren? Wenn wirklich keine Werke lebender Künstler vorhanden wären, welche einer Aufführung auf einem der rheinischen Musikfeste werth wären — und dieses müssen wir entschieden verneinen — wo wäre es nach dem oben angeführten Beispiele Köln an der Zeit, dass die Vorstände dieser Vereine die lebenden Künstler dadurch an Schöpfungen aufmunterten, dass sie Preise auf derartige Werke aussetzten und die Componisten nicht allein zur jedesmaligen Direction ihrer Werke heranzögen, sondern auch gebührend dafür honorirten. Es sei damit nicht gesagt, dass man die Alten ganz bei Seite schieben möge, aber das wollen wir doch ausgedrückt wissen, dass wir ein Unrecht darin finden, ein und dieselbe Composition von Handel auf 3 oder 4 Pfingstfestconcerten aufzuführen zu lassen und die Compositionen lebender Künstler dadurch zu vernachlässigen. Pfingsten ist noch ferne und dürften wir dem Musikfesteomite zu Aachen noch die Bitte an's Hers legen, eine andere Wahl zu treffen und dabei vor Allem der Lebenden zu gedenken!

Aachen, den 13. Februar.

Berichtigung.

In der vor. Nr. 34. bitten wir in dem Artikel Spontini zu berichtigend: S. 267 2. Sp. Z. 1. Traetta statt Tranta. Z. 18 Puntigli statt Puri. und S. 268 Z. 3 principessa statt ossa.

In meinem Verlage sind nachstehende sehr empfehlenswerthe 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 — Au Sie — Vesper. 20 Sgr.

— „ 2. Nachtfalter — Salon-Etude — Geistliches Lied. 20 Sgr.

Tanzalium, Casseler, für Pianoforte, für 1851. 4. Jahrg. 15 Sgr.

Inhalt: Golde, A., Polonaise über das beliebte Lied von Gumbert: Die Thräne. — Golde, A., Diana-Walzer. — Bott, J. J., Kurhessischer Zapfenstreich-Galop. — Scheidler, C. A., Schneeglöckchen-Polka. — Golde, A., Winterfreuden-Galop. — Bott, J. J., Wehmuthklänge-Polka. — Scheidler, C. A., Malblumen-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 Thr.

Cassel, im Februar 1851. C. Luckhardt, Musikhandlung.

Hierbei als Beilage Verlags-Catalog von C. Glaser in Schleusingen.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 36.

Cöln, den 8. März 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 Fest-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Packete 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.

Dieses Werk gewann merkwürdiger Weise nicht den Beifall, den es nach dem Urtheil der Kenner verdient; wenigstens hielt es sich in Paris nicht auf der Wochenliste 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 geschah alles Mögliche, um die Ermüdung und Erschlaffung der Nation zum Vortheil der alten Dynastie auszubenten. Der Inhalt der *Olympia*, der Streit um das Erbe Alexanders des Grossen, der Kampf zweier Feldherren, deren ganze fürchtbare Macht auf der Anhänglichkeit ihrer Heere an ihre grosse kriegerische Persönlichkeit beruhte — fand keinen Boden mehr in Paris. Im Gegentheil, er war keiner Partei genehm: den Königlischen war er zu kaiserlich, sie hassten Alles, was an militärische Grösse erinnerte; Andern erschien der kriegerische

Prunk und die Bilder der Glorie aus der Zeit eines Weiterroberers wie ein bitterer Hohn auf die Gegenwart, in welcher die Bajonnette fremder Heere noch an den Grenzen Frankreichs blitzten. Die Republikaner endlich, wüthend über die damalige Reaction, welche sich auch an den Königsmördern von 1793 rächen wollte — namentlich beschäftigte die Verfolgung des Abts Grégoire damals die öffentliche Meinung — fanden in *Statira's* Ausruf:

*Je dénonce à la terre
Et vous à sa colère
L'assassin de son roi*

gar eine beabsichtigte Aufregung zum Hass gegen die ehemaligen Conventsmitglieder. Als nun vollends am 13. Februar 1820 der Herzog von Berry auf den Stufen des Opernhauses 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 Felde Bahn zu brechen. Als nach acht Jahren, im Jahr 1827, Spontini seine in Berlin umgearbeitete Oper (sie schloss früher mit einer tragischen Katastrophe, woran man damals bei Opernbüchern 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 des-

halb in kurzer Zeit zu so ausgebreiteter Herrschaft gelangte. Der Hof, die gesamte *haute volée*, die ganze Oberleitung der schönen Künste unterstützten diese Richtung, und während die Masse der Dilettanten für Rossini schwärmte, versagte der Generalintendant der königlichen Schauspiele, Herr von La Rochefoucauld, der Sängerei Branchu, welche allein im Staude war, die Statira zu singen und darzustellen, die Vergünstigung, noch einige Wochen beim Theater zu bleiben, nachdem sie in der ersten Vorstellung der Olympia, welche zugleich ihr Abgangsbeneficium 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 Genügthuung, dass das Berliner Publikum ihm und seinem Werke eine andauernde lebendige Theilnahme und Bewunderung zollte. Er fand hier in der Milder-Hauptmann eine Darstellerin der Statira, wie es keine zweite gab noch geben wird, und erst mit dem Rücktritt dieser ausserordentlichen 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 Milder 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 Thomas Hoffstedes das Festspiel „Lalla Rook“ nach einem 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 Bachaual, das er zu Salleri's Danaiden geschrieben hatte, aufnahm. Es fehlt der Handlung dieser Oper nicht an ernst und ergreifenden Momenten, welche die Liebe Dachehangirs und Nurmahals, Eifersucht, bühlerische Intrigue, Rache und Verschwörung herbe-

führen: allein alles dies verschwimmt in ein Meer von Lust und Sinnenreiz, welches das Rosenfest zu Kasehmir umpflügt, 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; ein Duett für zwei Soprane blieb lange ein Lieblingsstück der Berliner.

Nach einer Umarbeitung des dritten Actes von Cortez schrie er die grosse Zauberoper Alcidor, gedichtet unter seiner Leitung von Théaulon. 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. Wir 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 Rücksicht“ 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 Cyclophenöhle vorgehen, weiter 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 derken Weise, welche unter der stachlichten Schale dennoch einen Kern von Anerkennung birgt. „Unsere neue zeutnerschwere Zauberoper, die vier Stunden spielt, habe nun zweimal bestanden“ — sagt er; „zwei gegen einander in Streit liegende Zauberfürsten, von denen einer eine Goldinsel beherrscht mit ihren Residenzen, geben Maschinisten und Decorateurs volle Arbeit. Chöre von Gnomem und Sylphen machen das

*) Sie ist im December vorigen Jahres gestorben.

Zauberwerk. Ein liebendes Paar, verfolgt von dem Gnomenvolke und beschützt von der andern Seite, wird zuletzt vereinigt n. s. w. Die Musik ist eine ganz erstaunliche Arbeit; man müsste schon ein rechter Musikus sein, um es bewundernd genug zu schätzen. Es ist ein Chaos von den rarsten Effekten, die sich unter einander aufreihen wollen, wie die singenden Fürsten, und unmässigen Fleiss 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 andere 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 sein Goldkönig, 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 bloss 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 Gesanglehrers und Componisten unuthig Männerquartette, hat das numerische Uebergewicht erlangt, und zog frühzeitig die besten Männerstimmen 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 Zurückstellung höherer tonkünstlerischer Zwecke gegen überwiegend gesellige, nur unter Führung eines so gediegenen Musikers wie Tausch bewahren. Der Verein hat aber, aus besagtem Prinzip, einige grössere Feste in den letz-

ten Jahren veranstaltet, die auch nach aussen hin freudige Anerkennung fanden, z. B. das rheinisch-westphälische Männergesang-Pfingstfest 1848 unter Knappe, und das Wettgesangfest für rheinische Männervereine zu Pfingsten vorigen Jahrs unter Tausch. Auch die altväterliche 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 anrechnen.

Die sogenannte „Künstler-Liedertafel“ ging, ihrem Namen entsprechend, anfangs aus einer engern Vereinigung hiesiger bildender Künstler hervor, verwischte jedoch allmählig diesen Charakter durch vermehrte Aufnahme von Nichtkünstlern. Glücklicher Weise blieb ihr Wettstreit mit dem vorhergenannten 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 auch in dieser Weise fester in sich abscheiden wollte, kann ihn doch nicht so unbedingt zum Vorwurf gereichen: Der Künstler lebt ja seine eigne Welt, deren innere Färbung sich in Licht- und Schattenseiten zu grell von jeder Anschauung 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 Zutreten der hier weilenden Künstler eine weniger gesicherte Beständigkeit und erlebte manche Veränderung. Nachdem sie unter Direction des jetzt in Berlin wohlhabenden, rühmlichst bekannten Pianoforte-Virtuosen, Hrn. W. Steffensand, sich tüchtig geschult hatte, trat sie nach dessen Abgange unter Leitung des gegenwärtig in Münster fungirenden Musikdirectors, Hrn. Carl Müller, neu zusammen, und erreichte durch ihn ihre Blütenperiode. J. Rietz selbst, der sie nach ihm dirigte, 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 glückliche Eigentümlichkeit: 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 Nüancirung. Auch die meistentheils

deutlichere Textaussprache muss man ihr vor so manchen anderen Gesang-Chören einräumen. —

Die musikalische Belebung der hier so vortrefflich ausgeführten „lebenden Bilder“ übernahm gewöhnlich die Liedertafel abwechselnd mit dem Chor des Gesangsvereins der Stadt, und eines, hier besonders zu erwähnenden, durch Hiller gestifteten und sehr fein ausgebildeten gemischten Solochors, welcher, aus wenigen ausgewählten Stimmen zusammengesetzt, Quartette von Mendelssohn, Hiller, Hauptmann und Schumann oft höchst gelungen vortrug. Möge uns der Letztere diesen 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 Künstler-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 überschwenglich tolle Momustochter im Embryo zu entwickeln scheint, welche im Bereich der musikalischen Muse Deutschlands noch nicht allzureichlich angebaut ist: — die burleske Tonsetzkunst, die wir doch nicht gering-schätzend betrachten wollen, wenn sie, wie hier, in ächt dramatischer Charakteristik auftritt. Wir hörten in letzterer Zeit zu den Theaterstücken des Malkastens einige lyrische und melodramatische Compositionen vom Dirigenten des dortigen Miniatur-Orchesters, Hrn. Kochner, welche von dessen Begabung auch zu drastischer Musikerfindung glänzenden 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. Kochner, der selbst eines der ausgezeichnetesten Mitglieder unseres Orchesters (Solo-Clarinetist) 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 Durchprobirung mancher sonst weniger gehörten Orchesterwerke. Auch neuauftretenden Componisten bietet sich dort die Möglichkeit, ihre Erstlingswerke sichtlich und Andern vorzuführen. Einen ähnlichen Anlass zu weiterer Wirkung hat diesen auch unser

Schumann geben wollen, als auf seinen Vorschlag eines unserer Winterconcerte den bis Neujahr 1851 eingereichten Tonwerken lebender Componisten gewidmet sein sollte, welche bereits einen gewissen Grad von Meisterschaft bekunden würden. Leider hat keines der eingesandten Werke diese Bedingung vollkommen erfüllt, und so kann der an sich so schöne und nachahmungswürthe Vorschlag unseres Concert-Verwaltungsausschusses für diesmal nicht ausgeführt werden. Wir sind nun im Zirkel unserer kurzen Darstellung hiesiger Musikkräfte auf deren Hauptfocus zurückgekehrt, und beginnen jetzt von Rob. Schumann's Herübersiedlung anfangend eine gedrängte Uebersicht der in diesem Winter stattgefundenen Concerte des Allgemeinen Musikvereins.

Das erste derselben bildete, vereint mit dem Gesangschor und der Direktion des städtischen Gesangsmusikvereins, nachdem schon vorher Männergesangsverein und Liedertafel den neugewonnenen Meister begrüsst hatten, eine musikalische Empfangsfeier zu Ehren Rob. Schumann's und seiner genalen Gattin. Herr Tausch dirigte das eröffnende Concert mit grosser Sicherheit. Es begann mit Schumann's leidenschaftlich bewegter Geneveva-Ouvertüre in gelungener Ausführung. Drei Lieder des Gefeierten wurden von Fr. Mathilde Hartmann und zwei hiesigen Dilettanten (Sopran und Teuor) mit gesteigertem Beifall vorgetragen. Den Schluss bildete der erste Theil der Schumann'schen hinreissenden Cantate: Paradies und Peri. — Das darauf folgende Festmahl bot neben etwigen treffenden Reden, worunter sich F. Hiller's launige Worte auf's liebendste hervor hoben, 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. Opernhaus 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 Mythos 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. Indess 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 Berges 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 Ausbruch des Tages wieder verliess. Das ungetrübte Glück dieses Verhältnisses wäre nie gestört worden, wenn sie der Warnung Amor's gefolgt und nie neugierig gewesen wäre, ihn näher kennen zu lernen. Allein sie fürchtete ein Ungeheuer in ihm zu umarmen, trat, als er einst entschlafen war, mit einer Lampe zu ihm, entdeckte den schönsten unter den Göttern und liess vor freudigem Schreck einen Tropfen heissen Oels auf seine Schultern fallen. Amor erwachte, warf der Geliebten ihr Misstrauen vor und entfloh. Jetzt war Psychens Ruhe dahin. Trosslos irrte sie in allen Tempeln umher, forschte überall nach ihrem Geliebten und kam zuletzt 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 zuletzt 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 ausdauernde Treue die endliche Versöhnung herbeiführe, hängt nun freilich der Stoff der Giralda nicht zusammen, sondern die Aehnlichkeit ist nur äusserlich. 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 den Freuden der Liebe nicht abgeneigten Königs, einer frommen Königin, eines bornirten Hofmanns, des dummen und rohen Millers, der reizenden Giralda und des Unbekannten, eines Schützlings 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, spannde, piquante Seite des Stoffes hält. Dem Dichter ist es zunächst 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 Verwicklung 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 Giralda. Die Musik steht, so weit es sich nach einmaligem Hören beurtheilen lässt, zwar der des Postillon's 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; aber 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 klassische Berlinerthum es zu thun liebt. Die leichte Conversation, die äusseren Verwicklungen des Lebens, die Contraste des Lustspiels bedürfen eines andern musikalischen Ausdrucks, als tiefe Empfindungen, als hoebtragische Konflikte. Wo Adam darauf hinaus geht, Empfindungen darzustellen, geräth er leicht in die Gefahr, geschränkt oder trivial zu werden; das Lied, die komische Situation, die lebendige Handlung sind sein Element. Einzelne Nummern, z. B. das Mühlenlied des Gines, der von Mantius vor trefflich gespielt und gesungen wurde, haben Aussicht populär zu werden, eben so das Lied des Königs im dritten

*) Siehe Nr. 17 vom 26. Oktober v. J.

Akt. Nachdem 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 bis jetzt um so weniger ein sicheres Urtheil zu, als eine der Hauptpartien sehr unzureichend besetzt war. Im Ganzen glauben wir der Giralda einen günstigen Bühnenerfolg versprechen zu können.

Die Beneficevorstellungen für Lortzing's Familie haben stattgefunden und zu unsrer 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 *haut gout* zu genügen, musste eine deutsche Sängerin, Frau Herrenburger-Tuzcek mit Labocetta ein italisches Duett singen; die Musik zur Preciosa wurde nebst einem von Sternau 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 gab man den Czaar und Zimmermann zu Lortzing's Benefice; das Haus war auch hier glänzend gefüllt, aber die Aufführung matt. Ich würde mich vielleicht auf jeder Provinzialbühne besser amüsirt haben; die grossen Ränne 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 Opernpersonal 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 ausgezeichnete musikalische Kräfte in Berlin vorhanden sind, die sich doch nicht zu einer erträglichen Stellung durcharbeiten 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 nach seiner Rückkehr von Petersburg die Berliner nicht mehr hat erwärmen können), Hünnerfürst, Laade, Liebig und Manns geleitet wurde. Die Massenwirkung war eben so grossartig, als die Sauberkeit und Einheit der Ausführung anerkennungswürth. 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 u. s. 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 nun sollten Sie nur sehen, wie sattelfest unsere musikalische, ja oft auch die dilettantische Welt in Beethoven ist; und das wäre ganz schön, wenn nicht auch hierin wieder viel übertrieben würde.

Den 26. Februar.

G. E.

Leipziger Briefe.

18. Concert — Hermine Haller — G. Mertel. — F. Mendelssohn
A dur: Sinfonie — Tedesco.

Inliegend erhalten Sie das Programm unseres gestrigen achtzehnten Abonnementconcerts (Ouverture z. Braut von Messina v. F. Schneider — Arie der Vitella: *Non più di fiori*, ges. von Fr. Hermine Haller — Concert v. Chopin, gespielt von Georg Mertel — Sinfonie Nr. 4, A dur v. Mendelssohn — Arie aus Jessonda, Fr. Haller — Ouverture zu Egmont v. Beethoven). F. Schneider's 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. Fräulein 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 Museu mit rastlosem Eifer sowohl durch Com-

position, als durch Lehre dahin wirkt, die Principien der wahren Kunst in dem Strudel der modernen Ueberschwenglichkeit nicht untergehen zu lassen — spielte das Chopin'sche Concert mit vielem Glück und reichlichem Beifall. Die Unbefangenheit, mit welcher er die gehäuften Schwierigkeiten überwand, kontrastirte effektiv mit dem sinnigen Vortrag des Adagio, dem jedoch noch mehr Tiefe des Ausdrucks zu wünschen gewesen wäre.

F. Mendelssohn's Sinfonie in A dur, seit dem vorigen Jahre hier zum zweiten Male aufgeführt, entzückte die Zuhörer. Es ist dies diejenige, welche er mehrere Jahre vor seiner A moll Sinfonie für die philharmonische Gesellschaft in London componirt und dort aufgeführt hat. Sie ist noch nicht veröffentlicht. Das Werk ist der wahre Typus von Mendelssohn's Geist und Gemüth. Im ersten (*Allegro risente*) und im letzten Satze (*Saltarello Presto*) überwältigt uns die sprudelnde Frische der Gedanken, die sich kontrapunktisch-gediegen und genialisch verschlingen und doch keineswegs die Gelehrtheit 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 möchte gleich mitsprechen und seine angeregten Empfindungen mittheilen. Das *Menuetto* ist die reinsten Seelenlust, kein Scherz, aber süsse Wahrheit und Innigkeit. Ein unvergänglicher Lorbeer wird dieses Werk schmücken.

Nur Beethoven's Egmont-Ouvertüre 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 einsichtsvoller Dirigent, wie J. Rietz, der erst kürzlich die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ mit einer so lobenswerthen Moderation auführen liess, dass sie gegen die Parforcejagd-Manier mancher Orchester viel klarer und wunderbarer hervortrat, dass er im Tempo der Beethoven'schen das Maass überschritt.

Der Klaviervirtuose Tedesco hat hier im vorigen Abonnementsconcert durchaus kein Glück gemacht. Unser Publikum applandirt zwar gern eine technische Fertigkeit und kühne Bravour, aber Mangel an Gehalt der Composition, schlechter Geschmack und falsche Richtung lässt es nicht ungeahndet vorübergehen. 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 nur in solchen der Beifall zugleich materiellen Gewinn bringt, und von da aus die Strahlen des Ruhmes in ganz Europa, ja bis nach Amerika hinüber zünden. In jenen Hauptstädten wird dem Geschmack der Italiänischen Oper vorherrschend geföhrt. Was in dieser gefallen hat, *Cantilena, Cabaletta, Cavatina, Preghiera*, etc. wird in die Salons, in die Concerte übertragen, ja einige Instrumentalisten nehmen sogar die Manieren einzelner Italiänischer Sängers zum Typus ihres Stils. Somit bekommen wir zwar manche reizende Melodie zu Gehör, aber auch alle Dürftigkeit 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 Anfänge von guter Instrumentation, die ein Paar Takte hindurch spannen, werden im Keime erdrückt durch das Schmettern der Trompeten und Posauen 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 schmachtet der Solospieler in einigen Takten *à la Chopin*, erhebt sich auf Fittigen von Oktaven wie ein Adler *à la Liszt*, dann wird er zärtlich wie ein Italiänischer Tenor, tanzt leicht-fingerig über Arpeggien hinweg wie eine *Tagliani*, und schliesst mit einem wunderbaren Triller mit elastischen Sforzatos gleich den *Entrechats* einer Fanny Elsler. Das Orchester fällt stürmisch ein und schlägt die gehörigen Lärm-signale zum Applaus — aber das kundige Publikum wendet verdriesslich den Rücken. Leben Sie wohl!

△.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berlin. Zu Ehren Spontini's werden mehrere Aufführungen seiner Compositionen stattfinden. Da die Oper Olympia wegen des Mangels an einer Darstellerin der Staitra noch nicht möglich ist, so wird die königl. Bühne die Vestalin oder Cortez geben. — Am 14 Febr. feierte die katholische Kirche das Andenken des grossen Componisten durch eine Messe und Auf-führung von Mozarts *Requiem* unter Mitwirkung der königl. Sänger und Sängeriinnen. — Spontini hat dem hiesigen Chor-personal 1000 Thaler zur gleichmässigen Vertheilung vermacht; auch sein alter Notenschreiber hierselbst ist in seinem Testament bedacht worden.

Das Dresdener Hoftheater zählt 55 Schauspieler und Sän-ger, einen Chor von 49, ein Ballet von 19 und einen Truss von 72 Angestellten (?). Das Finale des Don Juan werden jüngst mit einem neuen Hollengraus susstafft; jeder der zahlreichen

durch die Luft dahersiehenden Teufel soll sieben Thr. gekostet haben! Der Spuk war doch gar zu arg und die Wiederholung dieser Schlusscene wurde unteragt.

Ernst und Hallé haben in Manchester Abendunterhaltungen klassischer Musik gegeben.

Die „Illust. Zeitung“ berichtet von dem Pianisten Ferd. Eduard Doctor, 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 grossen Aufsehen durch sein Spiel und seine Compositionen erregt.

Sondorshausen, 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 erstenmale die Ouvertüre zu *Robespierre* von Litoff, und ich war erstannet über das geistreiche Tongemälde, das in wilden Dissonanzen mit einigen Fingelstrichen den Charakter *Robespierres* bezeichnet, bis es in die Marschmaße einleitete und dieselbe kunstgütiger verarbeitet. Es ist im Ganzen ein herrliches Werk, und ich bin geneigt, es für die beste Composition Litoff's zu halten.

Das zweite interessante Musikstück war die Ouvertüre zu *Jeanne d'Arc* von Moscheles. Es ist eigenthümlich, wie die jetzige Zeit nach Plastik strebt; überall das Charakteristische, kurz das Philosophiren in der Musik. Man wird in diesem Werke von dem Meister in die Romantik des Mittelalters geführt, sieht *Jeanne d'Arc* in der sternenhellen Nacht mit den Geistern ihrer prophetischen Seele verkehren, so wird von ihnen begrüßt und von ihrem Zauberstaube berührt; hier beginnt die Bewegung ihrer Seele und führt sie durch alle Phasen ihres Geschieks. — Alle diese Malereien sind in die fantasiereichen Töne der romantischen Musik gebüllt, man durchlebt selbst in sich das Geschick der Helden, und diese plastische Darstellung vollendet sich in den schönsten Formen. — Die Instrumentation ist sündreich und schön, es ist kein Effekt machen wollen, denn der schönste Eindruck wird gegeben durch die innere Wahrheit der Composition.

In jetziger Zeit, wo die Bizzarrie in Kunst und Wissenschaft uns so oft anwidert und dem reinen Geschmack, der edlen Einfachheit, der innern Wahrheit des Gemüthes gefährlich zu werden droht, hat uns eine solche Erscheinung doppelt wohl, und wir dürfen den Meister beneiden, der so rein auf den Bahnen der wahren Schönheit fortzuwandern vermag. Das Werk, welches unter Leitung unseres vortrefflichen Kapellmeisters Herrmann mit Begeisterung angeführt wurde, erfreute sich eines ungeheilten Beifalles.

Leipzig. Am 6. Febr. wurde im 15. Abonnementsconcert eine neue Sinfonie von W. Taubert (*H moll*) unter des Componisten eigener Direction aufgeführt. Sie hat vier Sätze, Allegro, Andante, Mennetto (in langsamem Tempo) mit Trio und Finales. Die Theilnahme des Publikums an dem vordienstlichen Werke, war eine recht rege und so lässt sich voraussetzen, dass der Componist mit derselben Befriedigung unsere Kunstbühne verlassen haben wird, als die Zuhörerschaft. Die Sinfonie ist noch Manuscript. — (Signale).

* Dessau, den 18. Febr. Meyerbeers Prophet wurde zum 4. Male auf unserer Hofbühne aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen. Dr. F. Schneider dirigitirte, und Orchester und

Operpersonal weiterte, um dem grossen Meister durch gute Ausführung der so schwierigen Oper Freude zu machen. Auch die In-Scenetzung durch Herrn Theaterdirector Martini war trefflich, schon auch dem 3. und 4. Akt wurde Herr Jehle (Jobann), Frau Ulrich (Fides) und Herr Theatermaier Werwicko gerufen.

Der Musikdirector Dr. Gassner ist zu Karlsruhe am 25. Febrnar am Schlagfluss plötzlich verschiednen.

Ein ungarischer Instrumentalistensch, 15 Mann stark, ist auf einer Reise von Wien aus über Berlin und Hamburg nach London begriffen, um dort zur Zeit der Anstellung 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 verlossene Monat Februar brachte uns manchen schönen musikalischen Genuss sowohl im Theater als im Concertsaal. Unser tüchtiges Orchester weiterte mit den sehr anerkennenswerthen Leistungen unser Bühnemitglieder, unter denen besonders die Herrn Erll und Hintze und Frau Moritz hervorstechen. 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 Meisterin auf dem Piano sich immer mehr die Anerkennung und den Beifall unseres Publikums erworben. Als Agathe Im Freischütz, Jessonda, Euryantio, Julie in Romeo und Julia, Anna in der weisen Dama n. s. w. zeigte sie, wie selbst da, wo die Natur eine grossartige und glänzende Stimme versagt hat, doch gediegene Bildung, weise Benutzung der gegebenen Mittel, feiner Geschmack und richtige Auffassung und Durchführung einer Rolle einen vollständigen Erfolg sichern. Ihr einfacher und gewandter Vortrag verschiedener Lieder von Schubert und Lindblad war voll Anmuth und liess nichts zu wünschen übrig.

Das Bestreben, die Zukunft der Hinterbliebenen des zu früh verstorbenen Componisten **Albert Lortzing** sicher zu stellen, hat von allen Seiten eine rege Theilnahme gefunden. Auf den Wunsch der Wittve und auf das Verlangen mehrerer Bühnendirectionen haben sich die Unterzeichneten bereit 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 Wittvo mit fünf unversorgten Kindern ein spärliches Auskommen zu sichern. Viele Bühnendirectionen haben bereits Benefize gegeben oder vorbereitet; hoffen wir, dass die übrigen es als Ehrenpflicht betrachten werden, dem gegebenen Beispiele zu folgen. Ebenso bitten wir die Freunde der Kunst und den Verstorbenen, sowie Alle, die warm für menschliches Leid fühlen, Jeder in seinem Kreise dahin zu wirken, dass die Beiträge zur Linderung desselben reichlich fliessen!

Die Gelder sind an den mitunterzeichneten Herrn Commerzienrath **Emil Fractorius**, 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, Kaufmann.
G. Stawinsky, Regisseur der königl. Schauspiele.
E. Fractorius, Commerzienrath.
F. W. Dieckmann, Kaufmann.

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 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.

Religiöse Musik für Männerstimmen.

Die Geschichte des Männergesangs hat in dem verfloßenen halben Jahrhundert die verschiedensten Phasen der Entwicklung durchgemacht und sich von den ersten Anfängen, die sehr harmlos und einfach waren, zu höherer Geltung emporzuschwingen gesucht. Es ist ihm dieses Streben zunächst in Hinsicht auf die äussere Verbreitung vollkommen gelungen — es giebt fast keine Stadt in Deutschland, die nicht ihren Männerchor, ja die nicht ihre Componisten für diesen aufzuweisen hätte, und selbst die Gesangsvereine auf dem Lande sind zahlreich. Eine solche Erscheinung ist keine zufällige, noch weniger eine gemachte, und diese Thatsache ganz allein giebt dem Männergesang schon einen vollen Berechtigungstitel, in die Reihe derjenigen Kunstleistungen zu treten, welche für die Kunstgeschichte überhaupt von Bedeutung sind. Eine Kunstgattung, welche so innig mit dem Volksleben verwachsen ist, wie der deutsche Männergesang, lässt sich von dem einmal eroberten Gebiet so leicht nicht wieder verdrängen; ein diplomatischer Federzug der musikalischen Aristokratie thut sie nicht aus. Nach der Tanz- und kriegerischen Marschmusik giebt es keine, welche mit gleichem Erfolg gegen die Ansprüche der höhern Stände auf ein ausschliessliches Privilegium für den Kunstgenuss protestirt hätte. Ist sie doch auch 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 unsrer Flöte“ u. a. w. von Call, Eisenhofer und Genossen), war das Volkslied da; seit Jahrhun-

derten sangen Deutsche Studenten, Soldaten und Handwerksburschen, wenn auch nicht immer mehrstimmig, doch mit frischer Kehle und frischem Herzen. Von der Strasse, von dem Marsche und von der Comerskneipe aus schlich sich der Männergesang in die Salons ein: natürlich musste er sich dazu etwas feiner costumiren, die derben Fäuste in Handschuh stecken und zierliche Verbeugungen machen. Es glückte: allein die matherzigen Weisen, die beliebt wurden, bewiesen nur die allgemeine Empfänglichkeit für diese Gattung, für den künstlerischen Fortschritt in derselben bedeuteten sie wenig.

Da kam das Jahr 1813!

Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!

Wer legte die Hände noch feig in den Schooss?

So sang der Volksdichter Th. Körner; „Lützows wilde Jagd“ brauste in den Weberschen Rhythmen wie auf feurigen Rossen daher und das Volk hatte seinen Gesang wieder; aber der deutsche Meister hatte ihm die künstlerische Weihe gegeben und mit Einemmale wusste man, was der Gesang von Männern bedente. Warum habt ihr diese Lieder der Vergessenheit überantwortet, ihr Vereine? Ist es euer Beruf, das Liebchen in Masse anzuschmachten oder mit galanten „Steckbriefen“ zu verfolgen?

Webers Gesang hatte die rechte Bahn vorgezeichnet; und wo Vaterland und Freiheit zum Gesang begeisterten, da musste auch bald Religion und Sittlichkeit in ihren Bund treten. Durch solchen Inhalt wurde der Männergesang zu einer Höhe gebracht, welche die ersten Anfänge desselben nicht hatten ahnen lassen; nicht allein die rein lyrischen Ergüsse desselben im Liede wurden vergessigt und veredelt, namentlich durch Weber selbst und dann vor allen

durch Conradin Kreutzer, Mendelssohn, Marschner u. A., sondern er erhob sich auch zu grösseren Kunstformen, besonders zu Compositionen für den religiösen oder kirchlichen Gesang.

Als Meister in dieser letztern Gattung ragen Bernhard Klein und Friedrich Schneider hervor: die Motetten Klein's werden stets Muster für dergleichen Gesänge ohne Begleitung bleiben, nicht bloss ihrer kunstmässigen Arbeit, sondern auch ihrer Sangbarkeit wegen, und Schneider's Compositionen, der zuerst das Orchester beim Männergesang beihüllte, sind in jeder Hinsicht des Tonsetzers des „Weltgerichts“ würdig und im Allgemeinen noch fasslicher und ansprechender in Melodie und kräftigem Rhythmus, als jene.

Nur ein nicht-deutscher Componist ist diesen an die Seite zu stellen, Cherubini. Nachdem er schon in einer andern Gattung auf meisterhafte Weise gezeigt, was durch einen Männerchor zu wirken sei, in dem dreistimmigen Soldatenchor aus *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 so häufig in eine Höhe zu schrauben, welche die Ausführung schwierig 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 untergelegtem Klavierauszug 4 Thr. Stimmen 1 Thr. 10 Sgr.

Das Werk ist Sr. kön. Hohheit dem Kronprinzen Georg von Hannover vom Componisten gewidmet,

welcher, durch anderweltige Gesangcompositionen bereits rühmlich bekannt, als Musikdirector an den evangelischen Kirchen und an den 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 fugenartig und abwechselnd mit andern Ideen vorträgt. Das Thema spricht eben nichts Neues aus, doch ist ihm seine Einfachheit bei der Bearbeitung als Fuge für Männerstimmen nicht ungünstig gewesen. Die Stimmführung ist fließend, wengleich auch dieser Satz im Ganzen an denselben Gebrechen leidet, welche die meisten Fügen für Männerstimmen mehr oder weniger theilen. Die Stimmen trennen sich nicht genug und sind oft genöthigt den Raum der Töne zu überschreiten, in denen sie gerade am besten wirken. Auch wäre es rathsam gewesen bei der Transposition der Stelle Seite 15 „Du bist schön und prächtig geschmückt!“ welche viermal nach einander jedesmal in der Tonart der Obersexta 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 zuweilen recht gewöhnliche Phrasen und der Chor wird dadurch langweilig, dass er dreimal dasselbe ohne irgend eine Veränderung vorbringt.

Nr. 3. Religiöses, 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-

ben würde, wenn der Componist sich mehr der Coloratur enthalten und zuweilen besser 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 natürliche, fließende Weise fortgeführt ist, wird sie von drei Solostimmen, 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 früheren Doppelchores wiederholt sich, bis neue Modulationen eintreten, welche das Ganze zu steigern suchen und zu einem wirksamen Schlusse hinführen. 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 darüber 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 glauben wir, dass diejenigen Männergesangsvereine, welche im Stande sind grössere Werke mit Orchesterbegleitung auszuführen, diesen Psalm mit Dank aufzunehmen haben, da ähnliche Arbeiten für Männerchöre noch nicht häufig sind. Himmelansturmend 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-Concert unter Schumanns Leitung eröffnete in sehr gelungener Ausführung die grosse Beethoven'sche Festouvertüre (*C dur op. 124*) auf würdige Weise. Der Frau Clara

Schumann hochwillkommenes Auftreten wurde mit gebührendem Jubel begrüsst. Die hoffentlich auf lange Zeit mit ihrem Gatten unserer Stadt gewonnene Meisterin trug Mendelssohns Klavierconcert in *G moll* mit jener allbekannten Künstlerschaft vor, zu deren Preis der Componist dieses feurigen und melodienreichen Tonstückes das höchste selbst gesagt hat, indem er sich ihr im Virtuosenhumor, nicht nur aus galanter Bescheidenheit, sondern mit erster Schätzung unterordnete. Nach solchem Aussprache wollen wir im Lobe der genialen Frau nicht Eulen nach Athen tragen. 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 Solostellen (dieser Hauptklippe deutscher Componisten) den Eindruck nicht hervorbringen, welchen 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 perlentkarem Hervorheben des polyphonischen Stimmgewebes, und überraschender Kraft der Oktavengänge in der linken Hand. Die zweite Abtheilung füllte schliesslich Gade's Comala, welche als Composition hinreichend besprochen ist. Sie machte bei uns in dieser ersten Aufführung entschiedenes Glück. Der Gesangchor wirkte begeistert, wenn er auch die Macht der Blechinstrumente nicht bewältigte. In den Solopartien glänzten die Damen, Frä. Hartmann (Comala) an der Spitze, durch Stimmfülle, Wohlklang und innige Auffassung. Fingal, 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 weicher aber etwas flauer Bassstimme, auf diesem Abend grade geben konnte.

II. Concert. 1. Ouvertüre zu *Fausten* 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 Sinf. von Beethoven.

Die Orchesterleistungen in diesem Concerte waren besonders gelungen (kleinere Versehen wie so aller Orten vorkommen, nachträglich zu rügen, kann ja der Sache der Musik wenig erspriesslich sein)

vor Allem glänzte die herrliche *Adur* Sinf. 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. Obgleich der Text etwas spröde für musikalische Behandlung ist, indem die vorwaltende Reflexion sogar den Wortausdruck des Dichters durchkühlt, so hat Schumann doch die ergreifendste Stimmung hineingelegt, welche sich z. B. gleich in der Trauermarsch-Introduction (*C moll* $\frac{3}{4}$) 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 eines ihres Meisters durchaus unwürdige Composition, so dass man darin eine perfidirende Nachahmung modern-italianischer Effect-Schnörkeleien vermuthen sollte. In Mendelssohn's *Emoll* Concert für Violine zeigte unser neu engagierter erster Solo-Geiger, Herr v. Wasielewsky, sehr anerkennungswerthe Eigenschaften einer edlen Schule, und wurde für den gediegenen Vortrag dieses für uns noch neuen, wirkungsvollen Tonstückes mit verdientem Beifall belohnt.

III. „Israel in Egypten“ von Händel. Wir bekennen freilich, dass wir in dieser Aufführung des Riesenwerkes die Pletät vermissen, welche ein Mendelssohn und Rietz den Oratorien des Altmeisters widmeten. Freilich waren die Chormassen bei Welttem nicht hinreichend, und besonders die Männerstimme zur Durchführung der Doppelchöre höchst ungenügend, was dem Dirigenten nicht zur Last geschrieben werden kann; aber selbst mit vielen seiner Tempi konnten die ältern Freunde Händels unmöglich einverstanden sein. Von den Solisten sind nur Herr Koch aus Köln (Tenor), Fr. Friederich Schloss aus Köln (Alt) und unsere Fr. Hartmann (Sopran) rühmlich zu erwähnen; über alles Andere wollen wir den Mantel werfen, denn es gibt auch im Concertleben prädestinirte Unglücksabende, und ein solcher war nun einmal der in Rede stehende.

IV. 1. Neujahrslied von F. Rückert für Chor und Orchester von R. Schumann. Arie aus Mendelssohn's Elias (Fr. Sophie Schloss). Beethoven's *Gdur* Clavierconcert (Herr J. Tausch). Arie aus Mozart's *Jdomeneo* (Fr. 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 (Fr. Schloss) und Ouvertüre zum Freischütz.

Dies Mal waren die Solo-Vorträge die Glanzpunkte des Concertes. Fr. Sophie Schloss, welche wir jetzt ebenfalls mit Freude als unsere Mitbürgerin begrüssen, eine unserm Publikum aus früherer Bekanntschaft höchst werthe Notabilität ersten Ranges, riss in ihren Gesangleistungen den dichtgedrängten Saal zu ungewöhnlichem Beifallsturm und Dacaporof nach dem Schumann'schen Liede hin. Auch Herr Tausch in ganz ausgezeichnetem Vortrage des schwierigen Pianofortezertes und Herr v. Wasielewsky theilten mit der Meisterin die Palme. Vielleicht hätte unser schwer 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 durchaus vortreffliche, und im Ganzen auch klar verständliche Arbeit nicht gebührender zu lohnen. Uebrigens ist es ein Jammer, dass diese Fülle von musikalischen Jdeeen an ein Gelegenheitsgedicht vorliegender Art verschwendet wurde. Welcher matherzige, durch und durch prosaische Text! Worte wie: „was zeigt du im Bilde, (neues Jahr), was führst du im Schilde?“ „Jetzt nimmst du den Zepter, das Königsgewand, legst von dir, (?) verlebter Gebleter, das Pfand (??)“; „der Rath wird schon reifen“; „du siehst, und wir sehen, es ist was gethan (!)“ — solche Reimposse sollte kein Schumann mit Tönen durchhauchen zu halbgesundem Leben. 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 Einsatz des Chorals „Nun danket alle Gott“, abwechselnd zwischen Chor und Blechinstrumenten zur fortrollenden Melodie des feurigen Schlussgesanges „Schliesst Brüder die Stunde“ tönt herrlich, wie der feierliche Ruf des Wächters „sehr hoch von der Zinne.“ Ohne Zweifel wird sich dieses Tonstück Freunde genug erwerben. — Die Hiller'sche Ouvertüre 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 ersten Variationen aus Mendelssohn's Nachlass und dreier kleineren Klavierstücke (Notturmo von Chopin, Rhapsodie von Norb. Burgmüller und Lied ohne Worte von Mendelssohn) nebst Beethoven's *gdur* Sonate mit Violine (Herr v. Wasielewsky) verherrlicht. Fr. Hartmann sang Beethoven's Liederkreis „An die ferne Geliebte“ und 3 einzelne Gesänge von Rietz, Schubert und Mendelssohn; letztere mit grösserem Beifall als den ersten Cyklus, der für eine männliche Stimme gedacht, schon dem Wortsinne nach (wie auch das Hebr. 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, (Fr. Julie Beer) Concert für drei Claviere von J. S. Bach, (Fr. Falk, Sabinin und Dupré) 2. Ouvertüre zu „Héro und Leander“ von J. Rietz, Russischer Nationalgesang (Fr. Beer). Ouv. zu Fidelio. Lieder von Schubert und Taubert (Fr. Beer). Galanterweise besprechen wir zuerst das Auftreten einer gleichfalls gegenwärtig hier wohnenden jungen Sängerin, Fr. Julie Beer, welcher aus unsern Nachbarstädten 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 Begabungen 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 verhaltenden Fermaten auf *e* und *f* hohen Lobes werth; über die Trillerausführung auf drei Noten liesse sich rechten. Der *soi-disant* russische Nationalgesang wurde von anwesenden Unterthanen seiner caarischen Majestät unter piquanter Sance von italienischen Florituren 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 verschiedenenmalen 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 lautes Entzücken versetzte. Der classische Vortrag des Bach'schen Triple-Concertes durch drei tüchtige Schülerinnen unserer Frau Dr. Schumann contrastirte sonderbar

genug mit jenen Leistungen moderner Gesangskunst, und konnte deshalb nur jenem Theil der Zuhörer von hohem Interesse sein, welche diesen contrapunktischen Wunderbau in so klarer Ausführung zu verfolgen im Stande wären. Die liebevolle Schlussfuge mit ihrem staunenswerthen Orgelpunkte wurde von den Damen besonders ruid und präcis zu Gehör gebracht. Beiläufig seien auch die benutzten Pianofortes aus der Fabrik des Herrn Klems von hier wegen ihres Wohllautes und Schallwurfes mit gebührender Anerkennung erwähnt. — Die Ouvertüre zu Fidelio gelangte leider an diesem Abende nicht so wie sonst; das gehörige Feuer fehlte und einige Hornverstösse machten sich unangenehm fühlbar. Dagegen wurde die von Rietz zu Hero und Leander — ein grossgedachtes, wahrhaft adelliges 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 besonders 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 uns vielmehr — wenn man solche immerhin subjektiv bleibende Ausmalung gestatten will — ein Stück rheinisches Leben in frischer Heiterkeit. Der erste Satz in lebhaftem $\frac{3}{4}$ 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* $\frac{3}{4}$ *e dur*) ein behäbiges Rheinlaubdenke: man denkt an schöne Wasserfahrten zwischen rebengrünen Hügeln und freundliche Winterfeste — Fagotte, Violen und Cello beginnen mit lieblichen Melodien barcarolenartig:



bald unterbrochen von neckischem Auftreten der Violinen und hohen Bläser:



welche nachher in *f* mit diesem zweiten jenes erste Motiv begleiten. Ein drittes quillt in den Hörnern empor:



und Alles verwebt sich zum heiteren Ganzen, bis das erste Thema die Oberhand behält, und in reizendem Celloschlusse beruhigt *pp* verläuft. Dritter Satz. Intermezzo (*as dur* $\frac{3}{4}$). Der Tondichter lehnt sinnend sein Haupt in's alte Burgfenster: holde Träume durchwogen seine Seele!



Clarinetten und Fagotte mit 16tel Bewegung der Bratschen. Darauf antwortet das Streichquartett unter feinen Waldhornklängen mit folgendem hin- und herschlüpfendem Motiv:



Dies kleine Tonstück ist durch und durch Wohllaut und zierliche klare Stimmführung. Viertes Satz. (*Es moll* $\frac{3}{4}$). „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ schreitet sehr würdig heran:

3 Posaunen:



Wir sehen gothische Dome, Prozessionen, stattliche Figuren in den Chorstühlen. Alles gipfelt sich in kunstvoller Figuration bis zum enharmonisch aus *es moll* versetzten Solo-Eintritt aller Bläser in *h-dur* — die Posaunen voran, wie drei behäbige Prälaten, den Segen ertheilend:



worauf es wieder wie Orgelklang leise zurückwallt in's verhallende *Es moll*. Fünfter Satz. Lebhaftes Finale (*es dur* *C*) mit frischem, weit ausgespannenen Einleitungsthema, in welches sich die Tongeister der vorigen Sätze verflechten. Es ist Alles in's Freie hinausgeeilt und erfreut sich am lustigen Abend der Erinnerung. Diese flüchtigen, durch den Raum beschränkten Andeutungen sollen einzig zu genauerer Bekanntheit mit einem wahrhaft bedeutenden Tonwerk einladen.

VII. Concert (Erstes eines zweiten Cyklus.) 1. Ouvertüre von J. Tausch. Concertstück von C. M. von Weber (Frau Schumann). Arie aus Titus v. Mozart (Fr. Weintal aus Amsterdam). Étude v. Chopin, Lied ohne Worte von Mendelssohn und *Poème d'amour* von Henselt (Frau Schumann). Lieder von Josephine Lang, R. Schumann, und Fr. Schubert (Fr. Weintal). 2. *c moll*-Sinfonie von Beethoven.

Auch in diesem Concerte führte uns die Direction eine neue Sängerin in Fr. Weintal aus Amsterdam vor, welche sich im Besitz einer volltöndenen Altstimme zeigte, deren tiefes Register von seltener Kraft und Fülle ist. Der Vortrag der berühmten Arie „Parto“ liess nur bedauern, dass die zu heftig

angewandte hohe Stimmlage nicht in angenehmer Ausgleichung mit den Mitteltonen stand. Die deshalb nöthig gewordene Transponirung der Arie nach *as* gereichte nicht zu ihrem Vortheil. Herr Kochner blies die begleitenden Clarinettenstellen mit schöner Sauberkeit. In den von Fr. Weintal vorgetragenen Liedern war die sehr deutliche Textausprache für sie, als Ausländerin, doppelt rühmlich; auch war viel Feuer im Ausdrucke nicht zu verkennen. Das Publikum spendete reichlichen Beifall. Frau Dr. Schumann errang den Preis des Abends, ja übertraf ihre früheren Concertleistungen noch durch ihr entzückend schönes Spiel. Das brillante melodische Bravourstück von Weber trug der Meistern dreimaligen Orchestertusch ein, und einen hier seltenen Jubel des Auditoriums. Auch die kleineren Klavierstücke waren diesmal höchst dankbar gewährt, und, wie immer, vollendet ausgeführt. — Die Ouvertüre von unserem trefflichen Tausch ist ein ehrenwerthes Tonstück, das sich mehr einer ältern Richtung in gediegener Weise anschliesst, was ihr wahrlich nicht zum Nachtheil gesagt sein soll. In bescheidener Instrumentirung ist der Compouist seinem Mässigkeitprincip vielleicht ein wenig allzustreng gefolgt. Ansprechende Melodie und edler Charakter empfehlen dies Werk des jungen Musikers in hohem Grade. — Ueber die *c moll*-Sinfonie von Beethoven ist schwer noch ein gebührendes Lob zu sagen. Alle Stimmen des Preises sind an ihr erschöpft. Die Aufführung war, wenn auch keine überaus begeisterte, doch eine sehr gelungene.

Ueber die nächsten Concerte dieses Winters sollen spätere Berichte gegeben werden. —

—5.

Londoner Briefe.

Im Januar.

In Betreff interessanter musikalischer Ereignisse ist es förmlich Wiedertille. Hier und da ein gewöhnliches Concert, das zu besprechen nicht der Mühe werth ist, da sowohl der Concertgeber als das Programm nicht im Mindesten Anziehendes darbieten. Balfe's grossartig angekündigtes Concert war wohl gut besetzt, hat aber durchaus nicht den Erwartungen entsprochen. Selbst die hiesigen öffentlichen Blätter sprachen sich (was viel sagen will, indem durchgängig darin nur gelobt wird) anfänglich darüber aus. Ausgenommen *Erast*, der wie immer Ausgeszeichnetes leistet, war nicht viel Erfreuliches zu hören. Ein halb Dutzend alter und neuer Song's von Balfe's Composition, so wie seine unendlich oft gehörte Ouvertüre au Falstaff waren die Schöpfungen, die der Concertgeber dem Publikum darbot. Balfe gab übrigens nur seinen Namen her zu diesem Concert, indem eine kleine Musikalienhandlung es ihm für 200 Liv. abgekauft haben soll. Sie sehen daraus, dass es hier nur eines Namens bedarf; Verdienst kommt nicht so sehr in Betracht. Dieser musikalischen Windstille wird ein musika-

lischer 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 an sehen. Jeder hofft sein Glück zu machen und wir sind im Gegentheil der Ansicht, dass es für Künstler eben in diesem Jahre eine höchst unglückliche Saison werden wird. Das Publikum wird durch eine so unendliche Menge sehenswürdiger Gegenstände noch süsser 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 London's in diesem Jahre zum erstenmale die Metropolis sieht und seine Zeit anders zu verwenden sucht, als im Concertsaal. Wir sprechen hier den wohlmeinenden Rath aus, besonders für Künstler zweiten Ranges, welche in der Absicht nach London kommen um Glück zu machen, ja sorgfältig zuerst mit ihrer Börse an Rath zu gehen. Auch zu anderer Zeit haben wir leider gesehen, dass Künstler, welche auf dem Continente zu den ersten gezählt werden, trotz der zahlreichen Empfehlungen in grosse Verlegenheit gerathen und froh waren durch Freundes-Unterstützungen die Heimath wieder zu erreichen. Es bedarf, um hier etwas zu machen, entweder eines europäischen Rufes oder eines laosen Aufenthalts, um bei dem Treiben einer so ungeheuren Bevölkerung sich nur erst bekannt gemacht zu haben. Nun ist noch in Betracht zu ziehen, dass der Aufenthalt in diesem Jahre doppelt so theuer für den Fremden sein wird, als je, und dass dies schon jetzt fühlbar wird, geschweige denn später. Wir halten es für Pflicht, in Ihrem viegelesenen Blatte unsere aufrichtige Meinung auszusprechen, das Resultat mehrjähriger Erfahrung, und in der wohlwollendsten Absicht.

Für die Oper ist die Aussicht desto vortreflicher und ist die Befürchtung da, dass die beiden Italienischen Opernhäuser nicht ausreichen werden, die Besucher Alle aufzunehmen. Der Eigenthümer von *Her Majesty Theatre*, Herr Lumley, wird mit Dr. Bach aus Wien auch eine wie es heisst angezeigte deutsche Oper einrichten. Demnach werden an drei Abenden italienische und an drei andern Abenden deutsche Opern in demselben Hause abwechseln. Staudigl und Pisecek sollen dafür gewonnen sein. Mad. Sonntag wird sowohl in der italienischen als in der deutschen Oper mitwirken. Smaach ist denn zum 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 angegeben; sie wird im März eröffnet werden. Als Hauptangelegenheit für diese Saison sind bezeichnet: Mad. Sonntag, Malie, Caroline Duprez, Melle, Paradi, Mad Fiorantini, Melle, Alboni, Mad. Barbiera Nini. Als Sänger: Gardoni, Calzolari, Sims Reevea, Coletti, und die beiden Lablache. Musik-Direktor Mr. Balfe. Neue Opern in Aussicht sind folgende: Eine von Meyerbeer, welcher die interessantesten Musikstücke aus dem Feldlager aus Schlangen avertiret sein sollen; also halb neu. Dann eine ganz neue von Scriba und Thalberg. Von Auber wie bemerkt wird eine neue, besonders für die Albeni geschrieben. Alsdann ein nachgelassenes Werk von Donizetti, und *Gustav* von Anber. Chor und Orchester werden verstärkt werden. Die Liste des Balletpersonals enthält die Namen der grössten Fuskünstlerinnen. Balfa soll ebenfalls mit der Composition einer Oper beschäftigt sein. Ein neues Oratorium David von Horsley ist in Vorbereitung und wird nächstens unter des Compouisten eigener Leitung in *Essex-Hall* zur Anföhrung kommen. Wir haben den bereits erschienenen Klavierauszug 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-

Hamburg, den 27. Februar.

ponist scheint sich Mendelssohn zum Muster genommen zu haben. Näheres werden wir nach Anhörung der Aufführung mittheilen. Der in Aussicht gestellte Besuch der eminenten Künstlerin Frau Dr. Clara Schumann erfreut alle wirkliche Kunstfreunde; ob derselbe, aber der lobenden Anerkennung sich erfreuen wird, wollen wir nicht unbedingt bejahen; wir würden eine ruhigere Zeit gewünscht haben, als die jetzt herannahende. Die früher gemachte Mittheilung, dass Jenny Lind für diese Saison nach London kommen werde, ist neuerdings wieder in Frage gestellt worden, indem die vielen aus neue eingegangenen Concert-Engagements in Amerika es nicht zulassen dürften. In der Havannah hat das Publikum nicht den Enthusiasmus für Fräulein Lind gezeigt wie sonst überall. Man wollte dort keine Erhöhte Preise zahlen, und so waren die Concerte schlecht besucht. Dr. F. Rakles.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. (Preissinfonie. Musikschule). Für die Preisbewerbung, welche die hiesige musikalische Gesellschaft ausgeschrieben hat, sind acht und dreissig Sinfonien eingesandt worden, jedenfalls eine erfreuliche Thatsache, indem sie die nahegehende Verbreitung der musikalischen Studien in Deutschland beweist. Wir sagen, der musikalischen Studien: denn fast alle diese Sinfonien sind richtig und gut geschrieben, wenn auch natürlich in Esfindung und geistvoller Arbeit sehr verschieden. Nur eine ist darunter, welche nicht so wohl von dem Ficis, als von der Dreistigkeit ihres Einsenders Zeugnis giebt, so dass das Verfahren desselben eine starke öffentliche Rüge verdient. Diese Sinfonie kündigt sich als: „über ein bekanntes rheinisches Volkslied gearbeitet“ (!) an. Die Einleitung enthält nun pure das Rheinlied „Bekrönt mit Laub“, und schliesst daran den ersten Satz: eines Haydn'schen Quartetts aus *B dur* in *C* transponirt und für Orchester instrumentirt! Aber auch ganz und gar mit allen Stüchwörtern des Vortrags, Alles von Haydn, und nichts von Herrn L., M. in W. — Mein lieber Herr Dr. G. in Weimar, Sie sind unschuldig; ich kann mir jetzt sehr wohl erklären, dass Ihnen die musikalischen Ideen des ersten Satzes gefallen haben! —

Die Lehrkräfte unserer Musikschule haben anser Herrn Pizis in dem Tonsetzer und Pianisten Herrn Ednard Frank aus Berlin wiederum einen sehr erfreulichen Zuwachs erhalten; auch mit Herrn Karl Reineke (gegenwärtig in Paris) hat die unablässig thätige Direction Unterhandlungen angeknüpft, welche sichere Hoffnung auf dessen Anstellung geben. Mit so tüchtigen, jugendlichen Talenten im Verein mit den anerkannt tüchtigen hiesigen Meistern geht die Anstalt unter der trefflichen Leitung F. Hiller's einer schönen Blüthe entgegen. Hiller ist gerade der Mann, einem solchen Institute vorzustehen: nicht nur sichert ihm sein Ruf als einer der ersten jetzt lebenden Componisten die vollste Achtung und Auctorität bei seinen Mitarbeitern, sondern seine allgemeine wissenschaftliche und ästhetische Bildung durchdringt auch dergleichen die musikalische, dass sie ihn die Grundzüge, welche bei einer Kunstschule die leitenden sein müssen, leicht erkennen und ihre praktische Anwendung ermöglichen lässt, und ihn vor jeder einseitigen Richtung bewahrt.

* * Köln. Leisten Samstag hörten wir in der musikal. Gesellschaft abermals eine der Preisbewerbung eingesandten Sinfonien; dieselbe trägt das Motto: *Res severa est verum gaudium* und fand Beifall. — Frau von Marra, welche noch hier gastirt, ist in mehreren neuen Partien wie Desdemona (Othello), Prinzessin (Johann von Paris), Bertha (Propheet) aufgetreten.

Am Mittwoch den 12. Februar gab Herr F. G. Schwenke jun. die letzte seiner vier musikalischen Abendunterhaltungen, in denen er es sich vorzugsweise zur Aufgabe gemacht hatte, das Publikum mit den grösstentheils ungedruckten Compositionen seines Onkels, des Componisten Carl Schwenke, bekannt zu machen. In der That verdient es dieser originelle und geistvolle Tonsetzer in hohem Masse in weiteren Kreisen gekannt und anerkannt zu werden, als es bis jetzt der Fall ist. Wir erlauben uns ein andres Mal ausführlicher von demselben zu reden: sein Leben, wie seine Compositionen machen ihn einer weitläufigeren Besprechung in Ihrem geschätzten Blatte gleich werth. — Für heute erlauben Sie nur einige Notizen über ein mit dem verdientesten Beifall aufgenommenes und auf Verlangen zwei Mal aufgeführtes 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 reihet sich durch Erfindung und künstlerische Bearbeitung den besten Werken anerkannter Meister an. Indem es sich namentlich durch einen natürlichen Fluss der Gedanken, durch Reichtum an schönen, oft meisterhaft verwebten Melodien, so wie durch eine ausserordentliche Frische und Lebendigkeit auszeichnet. Wir möchten uns erlauben, hier auf einige Einzelheiten näher einzugehen und n. A. besonders hervorheben, wie kunstvoll und doch stets natürlich das gesangreiche Motiv im ersten Satze



in Verbindung mit andern Melodien in den verschiedenen Instrumenten antritt, welche Verflechtung verschiedener Themas auch im letzten Satze (dem Allegretto) vorkommt. Das Scherzo, ein sehr lebendiger, wahrhaft humoristischer Satz verlangt einen sehr delikaten Vortrag, so wie auch das damit verbundene Trio, ein reizendes Bild, voller Lanne und sehr zart gehalten; die Staccato-Sätze für Violoncell und Violine sind von überraschender Wirkung. Durch grossen Melodienreichtum zeichnet sich auch noch das Adagio aus. Einen eigenthümlichen heitern Charakter gewinnt das letzte Allegretto besonders dadurch, dass die durch alle Stimmen fortlaufende Sechszehntel-Figur durch den ganzen Satz fast ununterbrochen sich fortbewegt.

Die erste Violine etwas angemessen verlangt dieses Quintett im Ganzen nicht so sehr eine bedeutende Virtuosität, als vielmehr einen sehr sorgfältigen, kunstgeübten Vortrag. — Herr John Böle aus Altona, welcher die Partitur der ersten Geige anführt, ist als tüchtiger, gebildeter Musiker und vorzüglicher Violinspieler bekannt. Schüler von C. Müller in Braunschweig und von L. Spohr, weiss er namentlich durch schönes Tragen des Tons die Gesangstellen ganz vortrefflich hervorzuheben. Indem er aus seinem Instrumente (das eines der schönsten hier sein soll) einen herrlichen, vollen Klang zieht, gelingt ihm nicht minder der lebendige Vortrag auch der rascheren, leidenschaftlichen Sätze. Das Uebertreiben der Tempi im Allegro etc., wodurch einige Spieler nach ihrer Meinung erst den rechten Schwung in die Composition bringen, ist leider in unserer Zeit fast so allgemein geworden, dass es beinahe als ein Wunder erscheint, wenn Künstler auftreten, welche die Wahrheit des Ausdrucks zur Geltung zu bringen suchen, und dem reinen, edlen Vortrag vor der blossen Kunstfertigkeit, wieder Anerkennung zu verschaffen wissen.

— 13 —

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 Samstag wenigstens ein ganzer Bogen. — er 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.

Casparo 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 ausführen lassen, was dem Eindruck des Ganzen nicht vortheilhaft sein konnte. Er hätte das Drängen seiner Feinde, die es ihm zum Verbrechen machten, dass er kein Genie sei, welches in jedem Jahre eine Oper liefern könne, auf keinen Fall beachten sollen. Späterhin arbeitete er die ganze Oper noch einmal um und in dieser Gestalt kam sie 1837, also zwölf Jahre nach dem Alcidor, auf die Bühne. Der romantische Geist des Gedichts nöthigte ihn zu einem andern musikalischen Stil, der ihm in einzelnen Scenen 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 Daherstürmen 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 Scene täuschend 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 ruhete nicht eher, als bis dem Ausdruck jedes musikalischen Gedankens sein vollstes Recht geworden, und so wie er an seine Compositionen die vieltheil manchmal zu sorgsame Feile legte, so feilte

er auch an dem Vortrag selbst einzelner Nöthen und Vorschläge, bis ihr Ausdruck seiner Idee genügte. Das war freilich nicht jedem Orchestermitglied angenehm und mancher Musiker verwandelte die Schweisstropfen, die der Unerbittliche ihn hatte vergiessen lassen, in Wermuthssaft, den er in die bekannte Officin trug, wo alles dergleichen gern angenommen und zu bittern Tränken verarbeitet wurde. Ein Abriss von Spontini's Leben kann sich leider der Erwähnung jener Parteiuntriebe nicht gänzlich überheben, welche einen Beweis geliefert haben, wie eine systematische, consequent durchgeführte Verkleinerungs-Intrigue gegen eine hervorragende Persönlichkeit es so weit bringen kann, dass ihre Spinnengewebe am Ende sich zu Maschen und Netzen verdicken, welche selbst eine grosse Kraft zu umstricken 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 Maulwurfs-auge die Sonne blendet und denen schon ein solches 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 Restlab gegen Spontini geführt, veranlasst hat; es mögen ursprünglich edle Motive, einem wirklichen Interesse für die Kunst entspringen, obgewaltet haben — auffallend ist alsdann freilich die Wandelbarkeit der Ansichten des berühmten Kritikers einer gefeierten Celebrity der Gegenwart gegenüber —: allein so viel ist gewiss, dass dieser Kampf auf ein Feld gezogen wurde, auf welchem die Distelnstängel persönlicher Anfeindungen die Keime der Kunstblüthe sehr bald überwucherte. Treffend sagt deshalb der. musi-

kalische Berichterstatter der Berliner „constitutionellen Zeitung“ E. K(ossak). vom 6. Februar: „Ohne mit philosophischem Bewusstsein zu ergründen, dass der von den Gedanken [und allen äusseren Bedingungen] seiner Entwicklung 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 um Productivität auf den alternenden Meister und verstimmte die spärlichen Sonnenblicke des Genius im einsamen Studirzimmer durch regelmässige literarische Knittelwürfe.“ — Schliessend 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 Uunnehmlichkeiten 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 ausgezeichneten Musiker Frankreichs, welche darauf Ansprüche machen konnten, traten vor ihm 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 Anführungen klassischer Werke, verzichtete aber auf die Einnahme und legte sie als Grundkapital für die genannte Stiftung an, die dadurch während der fast zwanzigjährigen Wirkksamkeit des Meisters in der preussischen Königsstadt sehr bald zu Kräften kam. Auch der jetzige König bewies sich gegen Spontini, welcher nach dem Regimentsantritt desselben wieder nach Berlin geriet war, höchst grossmüthig; der Ausbruch eines übermüthigen Stolzes, hatte den Künstler zu jenem mehr als taktlosen Briefe veranlasst, der ihm eine Auklage 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 wahrhaft 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 lösen, 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 Müsse sollen Sie der Composition widmen und können Se. Majestät nur annehmen, dass erstere wohlthätig auf letztere einwirken werde, da von nun an alle Reibungen und die mannigfaltigen Beschwerden wegfallen werden, welche die Leidenschaften aufreuten und dem Geiste 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 selbst, 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 Abschiedsmatinée, in welcher eine geschätzte Dilettantin eine neue Composition von ihm vortrug: „*Mes Adieux à mes bons et vrais amis de Berlin*“.

Nach einer Mithheilung 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 Getöse von Dissonanzen. Natürlich war es ihm dann unmöglich, so lange diese Störung des Organismus währte, 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 setzte er der Gegenwart, die ihn vernach-

hässigte, ein Selbstgefühl entgegen, das sich allerdings öfter zu der Schroffheit abstossenden Stolzes 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 acht Ambosse in die Töne der Oktave hatte stimmen lassen, um ihre Accordschläge bei dem Cyclophenchor 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 Kraft gethan habe, werde ich jetzt für die Anmuth 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 Olympa am 23. 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 Olympa an Dorn.

Spontini war aus einer Familie, deren Mitglieder sich fast alle dem kirchlichen Leben gewidmet hatten: einer seiner Brüder war Pfarrer auf einem Dorfe in Römischen, 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 erannte 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 verschuchen. Am 22. Januar beharrte er darauf, trotz eines feberhaften 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 stechende, 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, entflamte es sich zu leuchtenden Blitzen, die immer zündender wurden, je mehr der Gegenstand ihn hinriss, seine grossartigen Ansichten und Empfindungen ohne Rückhalt auszusprechen und dabei weder Freund noch Feind in scharfer, oft beissender Rede zu schonen. Sein Körperbau war zart und ebenmässig, von mittlern 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 Italiänischen Accent und sehr gewählt, wenngleich er im Allgemeinen mit Worten sparsam war. Ein aristokratisches 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 oft gefallen lassen musste; ja selbst mit dem „Monsieur le Chevalier ne reçoit pas“ wurde keine Umstände gemacht, höchstens wurde es nach dem Titel oder dem mehr oder weniger berühmten Namen auf der abgegebenen Karte mit den Redensarten „Monsieur est désolé“ oder „au désespoir“ verbrämt. Vorgelassen, wurde man durch mehrere reich geschmückte Salons geführt, in deren Ausstattung mit Büsten, Gemälden, Kupferstichen, Bronzen, Piano's, weichen Teppichen und elastischen Polstern die geschmackvolle Prunkliebe des Künstlers 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 es 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 würde allerdings in gewisser 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 bloss der deutschen, wie man ihn fälschlich beschuldigt hat) durchaus keinen richtigen Maassstab. Ungeduldig, ärgert über alles Kleinliche des Lebens und durch Widerspruch leicht verletzbar, trieb er die Beharrlichkeit, mit der er seine Ueberzeugungen verfocht und geltend machte, bis zur Hartnäckigkeit, die ihn dann oft zu einem schroffen, herrischen Auftreten hinriss, welches die meisten Menschen, wie die Welt jetzt nun einmal ist, nicht einmal wenn es für unzweifelhaftes Recht und anerkannte Wahrheit geschieht, vertragen können, geschweige denn da, wo sie gute Gründe für ihre eigne entgegen gesetzte 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 nie ruhenden Angriffe, dieser immerwährende Kriegszustand eine unnatürliche Spannung seines Geistes und Charakters erzeugen mussten, so wird man uns bestimmen, 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 Kotsky.

Die Virtuosität, welche in den letzten zehn Jahren, wie man gläubte, den Höhepunkt erreicht zu haben schien, fand in Liszt, Thalberg, Dreyschoek, Henselt u. a. Vertreter, welche mehr oder minder nicht bloss als ausübende, 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, was die Technik betrifft, alles vereinigt; sein Spiel war in jeder Beziehung vollendet und man hätte glauben sollen, bei ihm könne man sagen bis hierher und nicht weiter. Sehen wir aber nach den Leistungen, welche unsere Virtuosen als schaffende Künstler zu 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 ausser dem Beweis liefern, 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 Verirrungen einer verfehlten Kunststrichung kennen gelernt haben und dadurch notwendiger Weise zu dem Geständnisse gezwungen worden sind, dass das heutige Virtuosenhum mit seinen schaffenden Werken gepaart, die wahre Kunst mehr untergrabe als fördere. Es versteht sich, dass hier nur von denjenigen Compositionen die Rede ist, welche für das Instrument des Virtuosen und für den Genuß der Technik bestimmt sind, nicht von Orchester- oder Gesangwerken, die mit der Virtuosität nichts zu thun haben. Als die hiesigen Zeitungen die Ankunft v. Kotsky's meldeten, als sie uns andeuteten wie er nicht allein als ausübender, sondern auch als schaffender Künstler zu den seltensten Erscheinungen gehöre, empfanden wir, durch so viele Täuschungen dieser Art misstrauisch gemacht, eine Unlust, welche uns zu dem von ihm angekündigten Concert begleitete. Wer Liszt gesehen und gehört hat, wer seine armseligen Nachahmer beobachtet hat, wird uns dieses Misstrauen nicht verargen. Als wir den Saal erreichten und den Künstler selbst in seinem bescheidenen und einfachen Wesen sahen, als wir ihn endlich hörten, da tauchte vor unserer Seele das Bild eines himmelstürmenden Titanen auf, ein Vergleich, welchen man seiner Zeit auf Liszt, aber mit nicht so vollem Recht [??] angewandt hatte. Bei Kotsky sind alle Vorzüge, welche sich bis dahin vereinzelt bei Virtuosen vorfinden, zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Sein Spiel ist eben sowohl mit dem brausend dahin stürmenden Meer zu vergleichen, als mit dem schönsten und reinsten Italienischen Frühlingstage, wo tausend und aber tausend Blumen durch Schönheit und würzigen Duft Augo und Herz erquickten. Rollen seine Oktavengänge, Terzen- und Sextengänge, seine Trillerketten daher, so werden wir mit einer nie geahndeten Gewalt fortgerissen, der Athem stockt vor Bangigkeit, ob der Künstler wohl in dieser kühnen Weise das vorgesteckte Ziel zu erreichen im Stande sei. Man glaubt einen Strom von Tönen an sich vorbei rauschen zu hören, man sieht in demselben den kühnen Schiffer und Angst um denselben beengt uns die Brust. Doch endlich legt sich das 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 gelingsigste Brust athmet jänchend auf. Sieht man nach dem Instrumente hin, so glaubt man der Künstler magnetisch dasselbe, seine Hände scheinen die Tasten nicht zu berühren, es ist gleichsam als entströme ihm nur ein Hauch, welcher alles belebe. Kotsky's Kraft ist die eines Riesen, 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 Champagneraush, welcher nur eine kleine Zeit andauerte um dann einer unangenehmen Leere Platz zu machen. Kotsky erfüllt die Brust mit einem Wonnereich, dessen geistige Kraft, so oft man an ihn zurück denkt, in steter Frische vor die Seele tritt.

Betrachten wir nun Kotsky als Componist. Es ist uns ver-

gönnt gewären ihn sowohl als Schöpfer für das Clavier mit und ohne Begleitung, (wir kennen von ihm 1 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 Fest-Ouvertüren) durch eigene Anschauung kennen an lernen und uns zu überzeugen, dass er ein gründlicher Musiker ist, dessen Streben nur das höhere und edlere Ziel vor Augen hat; da, wo er der Mode des Tages zu huldigen scheint, geschieht es nur um der, leider jetzt sehr grossen Zahl von Musiktreibenden und Liebhabern an genügen, welche die Kunst nur als eine sogenannte *soûle Passion* betrachten, und denen jeder tiefere Kunstsinne 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 müssen wir hinzufügen, dass die materiellen Bedürfnisse des Lebens sich 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 Reichtum von wahrhaft edeln und schönen Gedanken, welche zugleich von der gründlichen musikalischen Bildung des Tonsetzers Zeugnis 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. (Mozart und Beethoven dürfen hier nicht in 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 der neuen Zeit in Vergleich bringen zu wollen). Die Orchester-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 gibt am 3. wiederum Concert. C.

Berlin, den 1. März.

Achtes Gesellschaftsconcert im Casino-Saale.

Der 18. März brachte uns — keine Revolution auf der Strasse, aber eine sehr lebhaft gefungene im Concertsaal, welcher mehr wie je von den rauschenden Beifallsäussern der Anwesenden wiederhallte. Und diese begrüssten das Neue und das Alte, sie feierten die wahren neuen Eroberungen auf dem Gebiete des Schönen und die alten Ueberlieferungen vom glanzreichen Throne des Herrschers, die Gegenwart und die Vergangenheit, die Schöpfungen F. Hillers und L. van Beethovens.

Beim Aufrollen des Vorhangs zeigte uns die Tonbühne ein Gemälde, welches gleichsam bestimmt schien, uns das Ringen der Zeit nach dem Schaffen des Neuen zu veranschaulichen: die verschiedensten Elemente gäben durcheinander, aber es klärt sich nichts ab; es treten allerlei Gestalten auf, mitunter recht kräftige, denen man es ansieht, dass sie Charakter und Willen haben, und es ist viel oder vielerlei Handlung da, aber doch keine That. So erschien uns die Ouvertüre von Hektor Ber-

lioz, die er überschrieben hat: „zu König Lear“. Wir begegneten heutzutage leider einer so weit verbreiteten Mode der Ueberschriften zur Bezeichnung des Charakters einer Musik oder der jedesmaligen poetischen Stimmung ihres Schöpfers, und diese Handweise sind oft im wahren Sinn des Wortes so verblümt, dass wir auf die Frage, was denn eigentlich diese Composition von Berlioz an der Ehre eines Prologs zu Shakespeares grossartigem 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 Meinung nach von seinen Freunden dort, und hier und da auch in Deutschland bedeutend überschätzt worden ist. Auch diese Orntüre trägt stellenweise den Stempel des Genies; die ganze Anlage ist gross und breit, aber, dass uns dies gleich von vorn herein ins Bewusstsein tritt, schadet hier dem Eindruck des Ganzen, weil wir im Verfolg nur zu oft die Kraft schwinden sehen, die dazu gehört, eine solche Anlage durchzuführen. Das Streben, überall etwas Neues zu geben, tritt zu sichtlich hervor, besonders in manchen schroffen Accordfolgen, die dem deutschen Ohr hoffentlich noch lange unerträglich bleiben werden.

Anders war die neuere Musik durch die zwei Compositionen vertreten, welche uns F. Hiller zum ersten Male vorführte, ein Concertstück für Pianoforte mit Orchesterbegleitung; und der 127. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Mit wahrer Freude begrüssen wir diese beiden letzten Erzeugnisse der Hiller'schen Muse als echte Kunstwerke, als Schöpfungen des Genies, über welche das Urtheil gleich beim ersten Anhören sich entschieden stellt, weil in ihnen nur Musik, nichts als Musik ohne alle Ueberschriften gedacht ist und erklingt, weil die musikalischen Ideen und Melodien unser Gefühl so ganz und gar in Anspruch nehmen, das der Verstand, der uns gar zu gern das Werden zeigen möchte, sich vor dem Eindruck des Gewordenen nicht hervorwagt und nichts besseres an thun weiss, als trotz seines uralten Privilegiums sich des Vortritts anheben und dies Mal die Empfindung, die Stimmung des Gemüths sogar zur Führerin zu nehmen. Das Clavierconcert ist eins von jenen Musikstücken, die man vergebens versucht aus der reichern Sprache der Töne in die ärmere der Worte zu übersetzen: seit Beethoven und Weber haben wir nichts gehört, was die Forderungen des Fortschritts der Technik so sacht künstlerisch mit dem Adel der Composition in dieser Gattung verbande; 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 Eine Bild unsern Blick so fesselt, dass das Auge gar nicht in Versuchung kommt seitwärts nach andern Bildern zu schauen. Der Beifall der schon im Voraus die Stücke beim Uebergang des Adagios zum letzten Satz ausbrach, wollte am Schlusse kaum enden, denn Alles war von der Composition, wie von dem vollendeten Vortrag, wodurch der Schöpfer selbst seinem Kunstwerke die Seele gab, hingerrissen. Gleichen Beifall erhielt der Psalm, dessen Schlussatz ganz besonders ansprach. Wir denken auf beide Compositionen zurückzukommen.

Ausserdem hörten wir noch 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 liebliche Composition wurde recht gut, sowohl von Soloquartett (Fräul. Veit, Fräul. F. Schloss, Herrn Koch und Schlieffer) als vom Chor vorgetragen. Hr. Koch führte auch das Solo in Hillers Psalm recht gut aus.

Am Solo-Vortrage hörten wir das grosse Duett zwischen Belmonte und Constante aus der Einführung von Mozart, und eine Arie aus Rossini's *Cenerentola*, die Sopranpartie in beiden,

vorgetragen von Fräulein Julie Beer, die Tenorpartie von Herrn Koch. Wir gehören nicht zu den Rigoristen und eingezeichneten Klassikern, die über jeden — *sans*, der auf einem Concertprogramm erscheint, herfallend über dieses Mal nahm sich doch die Bessini'sche Arie, noch dazu eine seiner schwächsten Compositionen, zwischen Hillers Poem und Hauptmanns Contate gar zu possierlich aus, etwa so als wenn man eine Nachtigall im Käfig zwischen Felsen und Eichen aufhängt. Indess es giebt Leute, denen auch dies gefällt, und Fräul. Beer hatte wenigstens die Genußgenang, dass das Publikum es sie nicht entgelten liess, dass sie sich in so ernster Umgebung befand, indem es die grosse Kunstfertigkeit ihres Gesangs leihalt applaudirte.

Der zweite Theil brachte zum würdigen Beschlusse der Abonnementsconcerte Beethovens C moll-Sinfonie, welche (bis auf einige Versehen) gut und glanzvoll ausgeführt vom Publikum mit der gespanntesten und freudigsten Theilnahme von Anfang bis zu Ende begleitet wurde: schon vor dem Schluss tauschte der laute Beifall auf die letzten Takte erklangen unter dem stürmischen Applaus und Bravouruf der begeisterten Menge.

Tags- und Unterhaltungsblatt.

Köln, 12. März. Heute Abend hatten wir die Geduldprobe zu bestehen, einen Theil des von dem Concertmeister Heinrich Ritter aus Berlin hier zu Stande gebrachten Concertes anzuhören. Als Inhaber eines vor Jahren von Spehr 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 einzelne Töne und Passagen blasen so gut wie hundert Andere, hat auch einen kräftigen Athem, denn er bläst auf sehr hörbare Weise verschwehderte noch mehr Luft über uns in die Flöte; aber es fehlt ihm Vortrag, Auffassung, Geschmack, Geist und so ziemlich Alles, was den Virtuosen macht, weshalb denn auch vor und nach das Publikum sich diesem Kunsttricks zu entziehen suchte. Herr Ritter möge nur immerhin „flöten“ gehen; so lange hier in Köln dieses sein erstes Concert in der Erinnerung lebt, wird er wohl kein awettes geben. Aber bei dem auswärtigen Publikum wollten wir ihn doch diese Empfehlung nicht vorenthalten. —

Köln. In der nächsten Woche wird die komische Oper „Prinz und Mäurer“, Musik von unserm Mitbürger Herrn F. Dorkum, hier zur Aufführung kommen.

* In Köln war bei der Aufführung der „Regimentstochter“ zum Besten des Orchester-Pensionsfonds das Theater in allen seinen Ränmen gedrängt voll. Fr. von Marru und Herr Formes (Tenor) wirkten ohne Entschädigung mit und Herr Director Löwe verzichtete auf allen Erzia für die Kosten der Vorstellung. — Eben so rühmliche Erwähnung verdient die edelmüthige Bereitwilligkeit, mit welcher Fr. von Marru, damals noch kaum von ihrer Krankheit genesen, in Bonn in den „Hugenotten“ zum Vortheil der Stadtarmen, ohne irgend ein Honorar dafür anzunehmen, auftrat.

In Munnheim verzichtete bei der Vorstellung zum Vortheil der Hinterlassenen von Lortzing Alles, was nur irgend Tageskosten verursacht, auf Bezahlung: Statisten, Billettempfänger, Zeitelträger, Druckerei, Zeitungen und selbst die Gasfabrik.

Pössa. Herr Frau Walluer, ein persönlicher Freund des verstorbenen Lortzing, erliess in den biesigen Blättern gleich auf die Nachricht von dem Hinscheiden seines Freundes einen anregenden Aufruf und veranstaltete im Verein mit den ersten Kunstnotabilitäten unserer Stadt eine Akademie, welche einen sehr erfreulichen Beitrag — und wohl den ersten von allen — zur Unterstützung der Hinterbliebenen lieferte.

Aus Königsberg lesen wir verschiedene Berichte über eine neue Oper von dem Musikdirector Sobolewski, über dessen ausserordentliche Begabung alle Musikkenner dort einverstanden 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 Mangel und Formlosigkeit. Sobolewski hat bereits drei Opern zur Ausführung gebracht, „Salvator Rossa“, „der Seher von Khorassan“, und jetzt am 14. Februar „Ziska vom Kelch“. Ueber die letztere stimmte alle Berichte wieder den alten Klagetou an: „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 das Gefühl empört, indem Ziska und seine unschuldige Schwäger Wanda als Opfer fallen und der kaiserl. Bischof, ein Schusai, rubig zischt! — Also wieder, wie das bei uns gewöhnlich ist, eine Oper durch den Text gerichtet! wieder die Unmöglichkeit da, sich Bahn zu brechen auf den Bühnen Deutschlands. Werden unsere Componisten denn nicht endlich einmal klüger und vorsichtiger werden? werden sie nie einsehen, dass es bei Operntexten nicht auf einen berühmten Dichternamen, wie Meissner, Habbel, u. s. w. oder Wolfram von Eschenbach und andere mittelalterliche Genossen ankommt, sondern auf dramatisches Talent, Bühnen-Einsicht, Kenntniss der musikalischen und theatralischen Effekte? Effekte! Ha! du stehst der ganzen Zaunft die Haare zu Berge! Fort mit den Effekten, rufen sie — wir schreiben Opern als romantische Oratorien! Und für wen? Ei nun, für die Langeweile.

Zu Wien ist die Aufführung von Mendelssohns A moll-Sinfonie in einem Extracconcert der Gesellschaft der Musikfreunde wiederholt worden, nachdem sie in dem letzten Abonnementsconcert so grossen Beifall gekostet hatte. Der Berichterstatter des „Humoristen“ sagt darüber: „Jene, welche Mendelssohns Ruhm auf das Piedestal des berechnenden Verstandes zu stellen sich abmühen, müssen wohl bei dieser Sinfonie von solcher Verstocktheit geheilt werden. Denn da ist doch neben dem hohen Geiste in einem Satze mehr Gefühl, als so ein Antimendelssohnianer aus dreissig andern Producten seiner Schätzlinge herauspressen kann.“

Wien. Am 13. Febr. wurde nach fast 20 Jahren der Ruhe Weber's Oberon zum Vortheile des Theater-Pensionsfonds im Hoftheater an Kärntnerthore gegeben. Das Haus war gedrängt voll. Fr. Ney sang die Rezia, Fr. Willander die Fatime, Anderson Häos, Staudt den Scherazmin. Die Mühlendorfer'schen Dekorationen erregten Bewunderung und der geniale Maler wurde mehrere Male gerufen. — Der Pianist Croze hat in seinem sehr besuchten Concerte gefallen. — Die Akademie zum Besten der Familie Lortzing, der einige Jahre hier als Capellmeister gewirkt, war — leer! Ohne den Beitrag des Männer-Gesangsvereins von 50 Fl. und einige Ueberzahlungen hätte sie ein trauriges Resultat gehabt.

Rotterdam. Der König von Preussen hat dem Herrn A. C. G. Vermeulen wegen seiner Verdienste als Stiller und allgemeiner Secretair des niederländischen „Vereins zur Beförderung der Tonkunst“ den rothen Adlerorden IV. Klasse verliehen.

Berlin. Der Musiklehrer und Componist Wilsing aus Soest in Westphalen hat als Anerkennung für sein Streben um die Förderung der ernsten Musik und für die Composition des 129. Psalmes (sechszehnstimmig) die goldne Medaille für Kunst erhalten. — Am 2. März wurde nach langer Ruhe Spontini's Vestalin im Opernhaus gegeben: das gedrängt alle Haus zeigte die lebhafteste Theilnahme, die Ouvertüre wurde *da Capo* verlangt und Frau Köster (Julia) und Herr Pfister (Licinius) genannt. — Am 5. März führte die Singakademie unter Grell's Direction Haydn's Schöpfung auf. Frau Herresburger-Tucek, und die Herren Mantius und Zehische sangen die Soli, eine Dilettantin die Eva.

Paris, Februar.

Von einem Ausfluge nach Brüssel zurückkehrend berührte ich Lille. Die Schatten- und Lichtseiten dieser grossen Provinzialstadt mit über hunderttausend Einwohnern, von denen ein Theil im Bewusstsein angemessenen Reichthums für den Kleiderprunk an einem einzigen Abend Tausende verschleudert, während sich im abgeherrichten Anlitz eines zehnfach grösseren Theils der bitterste Mangel spiegelt — diese grellen Contraste des socialen Lebens werden ihren Lesern am Rhein noch aus der geistreichen Schilderung im Andenken sein, welche der leider zu früh verstorbene Schwanbeck vor zwei Jahren im Feuilleton der Köln. Zeitung gegeben hat. Ich will ihnen heute nicht von solchen Missklängen, sondern von heiligen Harmonien sprechen.

Unter den vielen Deutschen, besonders Rheinländern, welche in Frankreich als Musiker in einem Wirkungskreis geschaffen haben, zeichnet sich Emil Steinkühler aus Düsseldorf aus, der eben in Lille als Lehrer, Componist und Bildner des Sinns und Geschmacks für ichte deutsche Kunst die erste 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 *prude*, wir ambrosen uns nicht“. Der junge Künstler hörte nicht darauf: so heiter und jovial er im Leben, so ernst und streng war er in der Kunst, und seinem ebernen Beharren haben die Musikfreunde in Lille nun nach Jahren musikalische Genüsse zu danken, wie sie in Frankreich ausser Paris selten sind. In der *Société de musique de chambre* hat er die Werke von Mozart, Hummel, Al. Schmidt, Beethoven, Weber n. s. w. zur vollsten Anerkennung gebracht und sich durch sein ganzes Wirken eine bemerkswerthe Stellung in der höhern Gesellschaft erworben.

Als Pianist ist er in der Schule Clementi's und Hummels gebildet, sein Spiel ist ausserordentlich reichlich und glänzend, frei von Manier und Ziererei, aber freudig und hinreissend, wo es der Moment erfordert. Am lobenswerthesten ist aber das Streben, nicht sich, sondern die Composition, welche er gerade spielt, hören zu lassen. Von seinen eignen Tonschöpfungen hörte ich unter andern ein grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, die gediegene Arbeit eines selbständigen Bildners. Der erste Satz in *H moll* hat eine ruhige ernste Haltung mit gesanglicher und gut durchgeführten Melodien. Das *Adagio sostenuto* in *G dur* athmet eine Milde, welche die Seele anspricht, während das *Scherzo* in *D dur* durch seine leichten, springenden Motive trefflich damit contrastirt. Das *Rondo Allegro* in *H moll* zeigt wohl die meiste Fantasie im Verein mit contrapunktischen Fügungen; das Hauptmotiv des ersten Satzes ist beim Uebergang

in *H dur* mit dem munteren Thema des Ronda's glücklich vermählt. Das gründlichste Studium der grossen deutschen Meister ist überall nicht zu verkennen und dies hat die Componisten vor dem Haschen nach Originalität bewahrt, ohne der Selbstständigkeit seiner Arbeit den geringsten Eintrag zu thun. —

Aber ich nehme zu viel Raum in Anspruch, nicht wahr? Doch nein — wo es dem Verdienste rheinischer Musiker und ihrem Ruf im Auslande gilt, wird die rheinische Musikzeitung ihre Spalten nicht verweigern. Ich erlaube mir daher noch, Sie auf zwei neue Hefte, die den Cyclus von Steinkühlers Liedercollectionen bereichern werden (Mainz bei Schott), aufmerksam zu machen; es sind neue Lieder, das erste Heft hat der Tonsetzer der Jenny Lind, das zweite seinem Freunde dem Maler Hasenclaver in Düsseldorf gewidmet. W.

In Braunschweig brachte die Vorstellung von „Caesar und Zimmermann“ nur 150 Thaler für die Familie Lortzings ein, ohngeachtet die herzogliche Theaterkasse die Kosten getragen. Der erste Rang war sehr leer. Die Nachricht von einer Pension der Wittwa ist unbegründet.

In Rom erschienen am dem grossen Operntheater Tordinona an einem Abend ein deutscher Dichter Schiller und Göthe — aber wie? Schiller in einer Oper von Verdi: „Louise Miller,“ und Göthe in einem Ballet „Faust.“ Das letztere Nachwerk erinnert indess mehr an's Pappentheater, als an die Tragödie und schliesst mit einer gleichzeitigen Himmel- und Höllefahrt! —

Herr Ritter, von sich selbst „der grosse Sänger auf der Flöte“ genannt, von der Abendzeitung mit dem charakteristischen Titel „der bekannte Flöten-Attentäter“ beehrt, will zur Industrie-Ausstellung nach London gehen. Wahrscheinlich wird er unter allen dort angestellten Automaten den Preis erhalten. Bei einem seiner letzten Concerte (?) am Rhein, suchte ein Zuhörer, der nach dem ersten Stück den Saal verliess, mit Schiller: „Unglückseliges Flötespiel, das ihm nie hätte einfallen sollen!“

Paris. Paul Jéliou, geb. am 12. Febr. 1841, macht als zehnjähriger Violonist Aufsehen. Sein Vater, ein armer Arbeiter zu Crest im Departement *du Drome* zog, als er die musikalischen Anlagen des Kindes entdeckte, nach Vienne und dann nach Marseille, wo sein Paul trotz des sehr mittelmässigen Lehrers, den er ihm nur verschaffen konnte, bald unter dem Namen des „kleinen Paganini“ bekannt wurde. Der Kaabe spielte sich in Kaffeehäusern eine kleine Summe zusammen und damit machte sich Vater und Sohn auf nach Paris. Es ging ihnen mitunter sehr schlecht: erst in Lyon leuchtete ihm Glückstern auf, und sie gelangten von Stadt zu Stadt endlich nach dem ersehnten Ziele. In Paris prüfte das Conservatorium des Knaben, nahm ihn auf, und entliess ihn vor kurzem mit dem ersten Preis. Er ist bereits mit grossem Beifall öffentlich aufgetreten.

Weimar. Raff's Oper „König Alfred“ musste noch verschoben 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 dirigirt (Wagner's Ouvertüre zum Tannhäuser, Scene und Finale des dritten Actes von Raff's Oper, Mendelssohn's Violoncello von Joachim gespielt, a. s. w.) und dann sehr langer Zeit wieder einmal öffentlich spielte, auf besondern Wunsch der Grosse-

fürstin, Seit er sich nicht mehr öffentlich hören lässt, spielen die meisten Klaviervirtuoson „wie Liszt!“ Wer ihn am 16. seine *Illustrations du Prophète* hat spielen hören, der wird gestehen müssen, dass Niemand mit ihm auf gleicher Höhe sich befände, dass er noch immer unerreicht blieb. Liszt am Piano ist noch heute von demselben unwiderstehlichen Zauber umgeben, der einst die Welt fanatisirte, aber das Dämonische in der Erscheinung ist verschwunden, es hat einer stolzen antiken Ruhe Platz gesucht. Vom Weimarschen Publikum blieb keine Nance unverstanden und Liszt spielte unter einem fast ununterbrochenem Beifallsturm.

Bei **Ed. Hote & G. Bock** in Berlin erschienen so eben:

	Thlr. Sgr.
Bille, Constitutions- od. Friedrich Wilhelms- Quadrille für Orchester, op. 10 . . .	1, 20
— Dieselbe f. Pianoforte à 2 mains, op. 10	—, 10
Gungl, J. os., Reussenlieder. Walzer für Orchester, op. 94	2, 15
— Derselbe f. Pianoforte à 2 mains, op. 94	—, 15
Gungl, Johann, Zenéide-Polka, op. 63 und Namenlose-Polka, op. 64, f. Orchester	1, 20
— Zenéide-Polka, op. 63, für Pianoforte à 2 mains	—, 5
— Die Namenlose-Polka, op. 64, für Piao- noforte à 2 mains	—, 5
Heymann, Fantaisie militaire sur un motif de l'opéra: la muette de Portici pour Pianoforte, op. 4	1, —
Kummer, 6 Salonlieder für Violoncello und Pianoforte, Hft. 3	—, 25
— Desgleichen, Hft. 4	—, 15
Nicolai, O., Potpourri aus: die lustigen Wel- ber von Windsor, arrangirt für das Pianoforte von Martin	—, 20
Tschirch, Eine Nacht auf dem Meere, Clav- vier-Auszug mit Text	3, —
— Preussens Banner. Lied für 1 Sing- stimme mit Pianoforte	—, 5
Wurda, Der todte Soldat. Lied für Bass mit Pianoforte	—, 10
Weiss, Deux Bagatelles en forme de Ron- deaux sur des motifs favoris de l'opé- ra: la grande duchesse (Sophia Catharina) op. 21, complet	—, 20
Hahn, Deutsche Lieder für Gymnasien, Se- nariaren und höhere Bürgerschulen	—, 5
Winterfeld, von Vorlesungen über Musik- treiben und Musikempfinden in 16. und 17. Jahrhundert	—, 5
Lortzing's Portrait, gemalt von Schramm, lithographirt von Fischer. (Der Er- trag ist zum Besten der Hinterblie- benen Lortzing's bestimmt.) Auf weissem Papier	—, 20
Auf chinesischem Papier	1, —

Bei **R. Friedlein** in Warschau erschienen:

	Sgr.
Dietrich, M., Tarantelle p. le Piano, op. 21	20
— Valse brillante pour le Piano, op. 23	17½
— Marche pour le Piano, op. 24	17½
— Talisman. Air russe p. le Piano, op. 25	17½
Dobrzynski, J. G., Mazurek für Gesang u. für Pianoforte	12½
Herzberg, A., Souvenir d'Opole. Valse p. le Piano, op. 58	12½
Koman, H., Romance pour le Piano, op. 1.	17½
Komorowski, J., Tryolet f. Gesang u. Pfte.	7½
— Polnisches Lied mit Pianoforte	7½
Lubomirski, K., Poln. Lied mit Pfte., op. 12	10
— La rosa e la croce. Romance mit Piao- noforte, op. 13	10
— Polnische Barcarole mit Pfte., op. 14	17½
— El Sospetto. Venetianisches Lied mit Pianoforte, op. 16	17½
— Im Herbst. Lied für Mezzo-Sopran mit Pianoforte, op. 17	12½
— 4 Mazourkas pour le Piano, op. 19	25
— Mazourka pour le Piano, op. 20	7½
— Polnisches Lied mit Pianoforte, op. 21	15
— Causerie-Polka pour le Piano, op. 23	7½
— Cwiazdka. Poln. Lied m. Pfte., op. 22	10
— 3 Marches pour le Piano, op. 24	15
— Catherine-Contredance p. le Piano, op. 25	15
— Seguidilla et Romance avec Piano, op. 27	17½
— La Partenza. Romance av. Piau., op. 28	15
— Magyar-Polka pour le Piano, op. 29	7½
— 2 Mazourkas 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. Noctur- ne pour le Piano, op. 33	18
— Ballade pour le Piano, op. 34	25
— Polnisches Lied mit Pianoforte	7½
Pusch, de Am., Marche de Valsa pour le Piano, op. 34 Nr. 2	15
Tausig, A., Berceuse pour le Piano, op. 8	20
Wielhorski, J., 9 ^{me} grande Marche pour le Piano, op. 20	20
Wissogurski, C. T., Wielki Mazur pour le Piano, op. 7	12½

Bei **Carl Haslinger** qu. Tobias

k. k. Kunst- und Musikalienhändler in Wien ist erschienen:

	Sgr.
Strauss, Johann, Exter-Polka für das Piao- noforte, 249. Werk	7½
— Dieselbe für Violine und Pianoforte	7½
— Dieselbe für das Orchester	30
Jüllig, Fr., Fantasiestücke f. das Pianoforte	20
Waldmüller, F., L'étoile du Soir. Réverie pour le Pianoforte. Oeuvre 72	20

Sämmtlich bei M. Schloss in Köln vorräthig.

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

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. — er 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.

V.

(Siehe Nr. 34, 35, 36, 38.)

Es bleibt uns nun noch übrig, mit einigen Worten an dasjenige zu erinnern, was den Tonsetzer der Vestalin, des Cortez und der Olympia zu einer bedeutenden Erscheinung in der Kunstgeschichte gemacht hat.

Spontini war ausschliesslich dramatischer Componist: die reiche Schöpfungskraft 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 an den dramatischen Componisten diesen Maassstab des Genies zu legen, ist eine Ungerechtigkeit; denn seine Künstlernatur ist gerade dann eine geniale, 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 promethäischen Feuer das thönerne Standbild durchglüht, dass es eine lebendige Schöpfung werde. Vergleichen, Abstufen, Klassen, Eintheilungen, Gezänk 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, Vergänglichliches in Betracht kommen, dass eine grundsätzliche Rangordnung der Geister eine philosophische Grille bleibt. Freilich, wenn Beethoven den Ideen, die in ihm lebten, durch eine *Erwoica* 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 Glück und Spontini gelebt hätte, ob dann jemals die Poesie des Textes im Stande gewesen wäre, sie zur Erscheinung zu bringen? Ohne das zauberische Walten des Genies, das, wenn auch durch äussern Anstoss, dennoch aus dem Innern schafft, wäre es unmöglich gewesen, Lassen wir also immerhin auch eine Einseitigkeit des Genies gelten: nicht die Ausdehnung, sondern die schaffende Kraft ist der Maassstab desselben: ob diese sich an Einem Stoff bewährt, oder an vielen, das ist gleichgültig. Wir wüssten auch nicht, wo sonst die Gränze zu ziehen wäre, und warum man alsdann 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 dann erst zur dramatischen Musik kommen, wenn sich ihre Fantasie in die Formen der übrigen Gattungen bereits so festgerannt hat, dass sie aus ihnen nicht mehr herauskann und uns dann in einer Operncomposition alles mögliche giebt, nur nicht ein dra-

matisch-musikalisches Kunstwerk. Der Grundsatz:

„Vor Allem lasst etwas geschehn“

wird dann, wie der Kunstausdruck der modernen Kritik ist, verschmäht, wir erhalten auf der Bühne lyrische Empfindel von Anfang bis zu Ende, oder oratorienmäßige Breite ohne Leben und Handlung, oder Orchesterinfonien mit gesungenen Noten: — und wenn das fehlte Werk nicht ausspricht, so wird das Publikum angeklagt und für seine ungeschulte plumpe Natur wacker ausgestäupt, und wo möglich todtschlagen. Aber das Publikum ist glücklicher Weise unsterblich — es kränkelt wohl einmal, besonders wenn die Aerzte selbst es verbättseln oder gar vergiften — aber es stirbt nicht, es verjüngt sich, ehe man sich dessen versieht; dann kehrt es den gemachten Götzenbildern den Rücken und hetet 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 edeln Melodien, diese hinreissende Sprache der leidenschaftlichen Liebe, diese Thränen des Herzens, diese stolzen, markdurchdröhnenden Drohungen aus dem ehernen Munde des Priesters, das Heranschreiten, das riesenhafte Wachsen des zermalnenden Schicksals, das Wogen der Volksmassen in den Chören, die Pracht der musikalischen Bilder, die fremdartigen Harmonien, die seelenvollen Hauche der Blasinstrumente, und dann wieder die gewaltigen Tonwellen des Orchesters, die sich wie lebendig gewordene Berge übereinander wälzen — das ergriff, das riss fort, das erschütterte, das überwältigte. Das Schiff zog im Strome der Bewunderung dahin, auf dem die Nusschalen nicht bemerkt wurden, aus denen nach zwei oder drei losen Knoten in seinem Tauwerk mit Fingern gewiesen wurde. Wie konnte es auch 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 selbst von aufmerksamen Kennern nicht, und es ist hinlänglich bekannt, dass eine haarspalternde kritische Durchsöberung dergleichen Dinge in den Partituren der grössten Meister, wie z. B. Händels und Mozarts findet. Alle übrige Stellen,

welche im Cortez und der Olympia die Pedanten vor den Kopf stessen, sind kühne Harmonienfolgen oder absichtliche Härten, und ein wahres Kinderspiel gegen das was heutzutage gewagt wird, wo man die gespreizten 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 vorkömmt. Die schroffen Modulationen, die Ausweichungen in entlegene Tonarten und die enharmonischen führte Spontini zuerst in die dramatische Musik ein und benutzte sie als ein Kunstmittel, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks zu erzielen; in den Stellen, wo er sie anwendet, sind sie von schlagender Wirkung und wahrlich nicht ein Zeichen der Armut oder des Irrthums, sondern des Genies, welches die breitgetretene Landstrasse 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 Recitativ des Operpriesters im II. Akt der Vestalin bei den Worten:

Les dieux, pour signaler leur colere eclatante,

vent- ils dans le Cha- os re-plon-
ger l'u- ni- vers?

Im Cortez Act I. erste Scene im Terzett der gefangenen Spanier:

O dou- ce pa- tri- e!

Ferner eben da von *G mol* nach *As dur* bei den Worten: „une mort sans gloire“. Ferner im Soldatenchor (Akt II.) von *Es dur* nach *Des dur* auf die Worte: „Hispanien uns winket“. Und in der Olympia häufig, z. B. in der Erkennungsscene der Statira 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, dass er mit vollem Bewusstsein dessen, was er wollte, handelte. Er wollte aber nichts anderes, als die Grundsätze, welche Glück für die dramatische Musik in seinen Wer-

ken aufgestellt hatte, auf eine Weise durchführen, die den Ideen seiner 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; also eine einfache Handlung, ohne grosse Verwicklung, getragen von wenigen Hauptpersonen; von Seiten des Componisten einen gleichmässigen Stil, eine durch scharfe Züge markirte Charakteristik, und eine künstlerische Steigerung des musikalischen Pathos. Gluck glaubte bei der Befangenheit seines Zeitalters für das Antike, hauptsächlich in diesem die erforderlichen Stoffe zu finden und nahm meist die griechischen Tragiker zu Vorbildern. Spontini war glücklicher. Wenngleich seine Vesta 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 oft in der Persönlichkeit des Einzelnen die ganze Charaktergattung lebendig und scharf gezeichnet hinstellen. Im Cortez vollends tritt uns der Stoff noch weit näher und das erste 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 hie und da mit frazzenhaften Lappen zu hekleben, zu einem solchen Zerreißen der Einheit des Stils würde sich Spontini's stolze Muse nie hergeben 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 forderten, 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 das 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 aber Spontini nicht erging, wie dem Zauberlehrling Göthe's, der die heraufbeschwornen Geister nicht bändigen konnte, dass er die neuen Elemente, welche Einfachheit und Einheit zu zerstören drohten, mit der Besonnenheit des Genies bewältigte, und seinen Zwecke zu dienen zwang, so dass nicht sowohl durch sie als trotz ihrer in jedem der drei grossen musikalischen Dramen eine unverkennbare Einheit des Stils waltet, das ist es eben, was ihn zum Meister stempelt, der bei der grössten und breitesten Anlage Ordnung, Klarheit, Gleichmässigkeit und volle Wirkung nach Einem Ziele hin, mit Einem Worte ein künstlerisches Ganzes zu schaffen weiss. Wenn Gluck uns einen antiken Tempel hinstellt, dessen einfache Säulen er kaum mit architektonischen Blättergesimsen zu zieren wagt, so führt uns Spontini in einen Dom, dessen Gewölbe von Pfeilern getragen werden, die aus zusammengewachsenen Säulen bestehen, und in welchem an den Knäufen dieser Pfeiler und überall in den Bogen und Vertiefungen der Hallen, ja in der Farbenpracht 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 einwirken, der uns überwältigt. Und sollte nicht hier eben so wie dort die Inschrift über der Pforte: *Et hic Dii sunt!* *) eine Wahrheit sein?

(Schluss folgt.)

Berliner Briefe.

Den 13. März.

Zu den schönsten Concerten dieser Saison gehörte ein kürzlich zu wohlthätigen Zwecken im Concertsal des Königl. Schauspielhauses veranstaltetes, in dem Mad. Castellani, Mad. Wartel und der Königl. Domchor mitwirkten. Mad. Castellani sang unter Andern die erste Sopranarie: „nun deut die Flur“

*) „Auch hier wohnt eine Gottheit.“

uns Haydn's Schöpfung, aber leider um einen Ten in die Tiefe transportirt — was zugleich die traurige Folge hatte, dass mehrere Versuchen in der Begleitung verkommen — und nicht mit dem einfachen, kindlichen Gefühl, das man zu Haydn's Musik mitbringen muss. Wir überzeugten uns 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 Herrenburger-Turcek, die als Sängerin auf einer weit niedrigeren Stufe steht, als Mad. Castellani, mit weit grösserem Genuss, weil sie uns eben im Wesentlichen das gab, was Haydn gewollt hat. Mad. Wartel aus Paris bewährte sich im Vortrag des Hummel'schen Septuors und zweier Sätze aus Mendelssohn's *D moll*-Trio als eine salonfähige Pianistin; ihr Vortrag ist schön, aber nicht eigentlich anregend; man hört ihr Spiel mit einer gewissen Befriedigung, aber ohne enthusiastisch zu werden. Als Zugabe zu Concerten, deren Hauptreiz in etwas Andern besteht, wird ihr Clavierpiel gerne gehört werden; sie wird aber: schwerlich im Stande sein, selbstständig ein halbtages Concert in Stunde zu bringen. Kotskyl hält sich indes noch immer in Berlin auf und hat theils auf eigene Hand Concerte veranstaltet, theils in fremden mitgewirkt; das Interesse für ihn ist eher im Zunehmen, als im Sinken begriffen. Der *Domchor* trat in dem Concert in Rede seit seiner Londoner Reise zum ersten Mal öffentlich auf. Den Vortrag eines Palestrina'schen Musikstückes nahm das Publikum ziemlich kühl an; 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 grossen Publikum nicht zu verdenken, wenn es sich nicht gleich stretch zu finden wels; uns ist jedenfalls das offene Eingeständnis des Nicht-Verstehens lieber, als eine affectirte, unnahre Begeisterung. Wenn dem nun aber einmal so ist, so halten wir es um so wünschenswerther, recht oft die herrlichen Schöpfungen des italienischen Kirchenstils zur Aufführung zu bringen, die in ihrer reinen, edeln Haltung ein wirksames Gegengewicht gegen die Verzerrung, die Sentimentalität und die Kleinlichkeit der modernen Musik zu bilden bestimmt sind. Das Göttliche selbst darzustellen, das 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 unverhüllte Gottheit den Augen der erstauenden Welt zu zeigen, so ist es doch eben nur ein leichter Schleier, der das Ideal der Vollendung umdeckt. Die heutige Generation hat den Sinn für das Unendliche, für das vollendete Reine und Schöne verloren; die Welt, in der eine Richtung triumphirt, die uns den Menschen von seiner schlechtesten Seite zu zeigen liebt, ist unfähig, das Leidenschaftslose, das Schöne zu fassen. — Mozart's *Ave verum*, in dem die Gottheit uns freilich mit viel freundlicherer, zugänglicherer Miene entgegentritt, als in Palestrina's Werken, brachte solche Wirkung hervor, dass es *da capo* verlangt wurde. Der Demchor bewies durch den Vortrag dieses Stückes, dass es der Stern'sche Verein, von dem wir es einige Tage vorher ebenfalls gehört hatten, im *a-capella*-Gesang mit ihm bei Weitem nicht aufnehmen kann. Für den Kundigen bedurfte es in dieser Beziehung keines Beweises; denn Dilettanten-Vereine werden es in dieser Gattung trotz aller Mühe und bei

den besten Mitteln nie sonderlich weit bringen. — Die Götze, die uns die italienische Oper während dieses Winters darbot, nähern sich ihrem Ende. Mad. Castellani wird nur noch zweimal auftreten, dann begiebt sie sich nach London. Zu den vollen 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 solche aber auf das leichtere Genre beschränkt ist. So wenig sie auf dem Theater, sobald man nur eben die Fähigkeit besitzt, mit dramatischem Verständnis zu hören, jemals die Grenzen des Schönen zu überschreiten scheint, so fühlt man es doch im Concert, dass viele Nüancen der Auffassung nur dramatische Berechtigung haben. Auf der Bühne indess und in den Rollen, die sie vorausweise gab, zeigte sie sich als ein so glänzendes Gestirn am Kunsthimmel, dass sie aus der Erinnerung derer, die sie hörten und für ihr mildes Wesen hineruchende Feinheit der Bildung mitbrachten, so bald nicht verschwinden wird. — Wenn uns Sängerin, an der wir uns oft erfreut haben, verlässt, so steht uns der dauernde Besitz einer andern ebenfalls höchst bedeutenden Künstlerin in Kurzem bevor. Frä. Johanna Wagner gehört vom 1. Mai ab der Königl. Bühne an; sie im Verein mit Frau Dr. Köster und Frau Herrenburger-Turcek repräsentiren den weiblichen Part so vortreflich, wie wir es seit 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; kleine Mängel der Stimme in den höhern Lagen sind nicht in Anschlag zu bringen gegen die Gluth und die Energie der Leidenschaft, die diese Künstlerin neben dem lieblichsten Wohlwilt in ihrer Gewalt hat; sie weiss dann dem Klang der Stimme etwas einschneidend durchdringendes zu geben, das uns sofort den Sturm der Leidenschaft, des Abscheus und der Energie versinnlicht, der in dem Innern sich erhoben hat; der Vortrag selbst, die Accente, das Portamento, — Alles dies ist ganz verändert: an solcher Mannigfaltigkeit der Tonfärbungen und der Ausdrucksmittel erkennt man den dramatischen Sänger. Frä. Johanna Wagner, die vor wenigen Tagen auf den ausdrücklichen Wunsch des Königs zu einmaligem Gastspiel von Hamburg hierher gekommen war, um die Fides im Propheten zu singen, steht in sofern mit Frau Dr. Köster auf einer Stufe, als sie ebenfalls im strengsten Sinne des Wortes dramatische Sängerin ist; sie geht in manchen Effecten noch weiter über die Grenzen des Schönen hinaus, als jene, und weiter, als wir es billigen können; der Fluch in der Kirche ward von ihr mit fast heilendem Ton ausgeführt. Auf der andern Seite nimmt sie aber eine durchaus selbstständige Stellung ein. Ihre Stimme, die die Klangfarbe des Altes und den Umfang eines Mezzo-Soprano hat, ist voll und weich; ihr fehlt es möchte es eine silberne Politur nennen, und das ist allerdings ein Mangel, den sie indess durch die Innigkeit ihres Organs ersetzt. Aus ihrer Stimme spricht ein tiefes, deutsches Gemüth; und dies dürfte uns vielleicht noch höher stehen, als italienischer Gesang. Dazu kommt nun die wahrhaft majestätische Fülle der Stimme; diese beiden Eigenschaften in ihrer Verbindung genügten, am

dem Vortrag der Arie des zweiten Actes (der Segen) die höchste Vollendung zu geben. Nach dem Eindruck dieser Leistung scheint sich uns für alle Partien, in denen es vorzugsweise auf die Darstellung des Edeln und Grossen ankommt, eine eben so vortreffliche Vertreterin zu sein, als Frau Dr. Köster für das Bewegtere, Ungestümere, Jüngelichere. Und wenn es eine Anzahl von Rollen giebt, z. B. Donna Anna, Leonore, in denen beide Ausgezeichnete leisten, so ist das ein Gewinn für die Kunst und für das Kunstverständnis. Frau Herrenburger ist noch immer in dem Genre, das sie überhaupt zu vertreten versteht und das sie glücklichweise nicht oft überschritten hat, eine höchst angenehme Erscheinung. Auch für zweite Partien ist durch Sängerinnen, wie Frä. Buxendorf, Trietsch, Gey ganz ausreichend gesorgt; nur das männliche Operpersonal hat viele Lücken oder besteht vielmehr aus lauter Lücken. Geht Gott unsern angenehmen Sängern etwas mehr Fleiss und Ausdauer; dann wird auch dies besser werden. — Ausser dem Propheten ward kürzlich noch die Vestalin zur Gedächtnisfeier Spontini's aufgeführt; eine Wiederholung der Oper hat aber noch nicht stattgefunden. — Die Singakademie führte unter der Leitung Grell's die Schöpfung auf, wenn auch nicht mit derselben Präcision, die an dem Stern'schen Gesangsvereine zu rühmen ist, so doch mit recht tüchtiger Frische und Lebendigkeit; das herrliche Werk liess uns von Neuem empfinden, in welchen Abgrund der Blasirtheit und Ueberreiztheit die moderne Musik gerathen ist.

G. E.

Tagen- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Am Donnerstag, den 27. März wurde auf dem hiesigen Stadttheater zum ersten Male aufgeführt „Prinz und Maurer“, komische Oper in 2 Akten, Text von Zuccalmaglio nach dem Französischen bearbeitet, Musik von Franz Derckum, Lehrer an der kölnischen Musikschule. Die Oper, in welcher eine heitere und spannende Handlung die höchst melodische, klare, gefällige und dabei gut gearbeitete Musik trägt und von ihr 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 Derckum's in dieser Gattung, für eine sehr erfreuliche Erscheinung, hauptsächlich weil sie die dramatisch-komische Musik auf jene Einfachheit zurückführt, welche nicht im Instrumentalismus und in der neu-französischen Rhythmik, sondern in der Melodie und deren wahrem Reiz auf recht deutsche Weise ihre Wirkung erstrebt. Wir kommen ausführlicher auf das Werk zurück.

Seit längerer Zeit besteht hier ein Unterstützungsfond für Orchestermitglieder. Die grosse Theilnahme, deren sich unsere musikalischen Institute erfreuen, hat es der Direction der Concertgesellschaft in der neuesten Zeit möglich gemacht, diesen Fond in einen Pensionsfond umzuwandeln, aus dessen freilich nur noch mässigen Zinsen doch bereits eine kleine Pension an vier Orchestermitglieder gezahlt wird. Wenn es dem eifrigen Streben der Direction gelangen ist, immer mehr vorzügliche musikalische Kräfte heranzuziehen, so dass das kölnische Orchester gewöhnlich mit den besten ähnlichen Instituten Deutschlands weiteifert, so verdient auf der andern Seite die Sorge für das dauernde Bestehen des gewonnenen Gu-

ten eine noch grössere Anerkennung. Mit Freude werden daher alle Musikfreunde die Gelegenheit ergreifen, durch den Besuch des genannten Gesellschafts-Concerts, Dinstag, den 1. April, dessen ganzer Ertrag ohne allen Abzug als Capital zu dem gedachten Pensionsfond bestimmt ist, eine Konstanstalt dauernd begründen zu helfen, welche der Stadt und dem städtischen Gemeinsein zur Ehre gereicht. Da zugleich höchst interessante Musikstücke zu Gehör kommen, z. B. Mendelssohn's reizende A der-Sinfonie zum ersten Male, Ouverture und einige Gesänge aus F. Hillers Oper „Ein Traum in der Christnacht“, ferner Beethoven's herrliche Fantasie für Clavier mit Chor und Orchester, ein Werk, in welchem er zuerst der Idee Leben gab, die er späterhin in der 9^{ten} Sinfonie zu so gewaltiger Wirkung steigerte, endlich ein Solovortrag unseres trefflichen Pixls, so zweifeln wir nicht, dass der Saal gedrängt voll sein wird.

Leipzig. Am 6. März wurde im 19. Abonnementsconcert eine neue Sinfonie von August Walthor, Musik-Director in Basel, unter Leitung des Componisten aufgeführt und erhielt Beifall. Die 2. Abendunterhaltung für Kammermusik brachte neben R. Schumann's A moll Quartett und Mendelssohn's Oltetto ein neues Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli von L. Spöhr, das zwar eben nicht so grossen Anklang fand, aber doch sehr schöne Gedanken und meisterhafte Bearbeitung derselben enthalten soll. — In der Euterpe führte Doru aus Berlin eine Sinfonie von seiner Composition mit grossem Beifall auf und wurde gerufen.

Weimar. Am 9. März wurde Raff's „König Alfred“, Text von Logau, zum erstenmal gegeben und erhielt einen vollkommenen Erfolg. Liszt war verhindert, das bleiber zurückzukehren; der Componist dirigte selbst und wurde am Schlusse gerufen.

Herr von Kästner wird sich von der Generalintendantur in Berlin mit einer Pension von 2000 Thlr. zurückziehen. Als seinen Nachfolger nennt man den kunstinngigen Grafen Redern; Hofrath Schneider würde als technischer Director angestellt werden.

Nach einer brieflichen Mittheilung, die von dem Componisten selbst herrührt, hat Marschner eine neue Oper in vier Akten vollendet.

Der Violoncellist Reimers, ein Bruder des in Bonn lebenden talentvollen Musiklehrers, ist auf einer Reise nach dem Rhein begriffen, um sich, wie es heisst, in Düsseldorf niederzulassen. Er ist zugleich ein genialer Zeichner, so dass er in gedachten Rheinstadt wohl recht an seinem Platze wäre. Neulich hat er in seinem Künstlerhonorar in Thüringen ein ganzes Dorf portrairt, den Bauer zu zehn Neugroschen.

Merkwürdige Huldigung. In Zürich warfen die Studenten dem Komiker Feistmantel bei seinem Benefice unter andern einen Kranz zu, an dem hundert Biermarken befestigt waren.

Bonn den 24. März 1851.

Am Donnerstag den 20. d. veranstaltete Frä. Franziska Veith aus Köln im Saale der hiesigen Leo- und Erlöhungsgesellschaft ein Concert unter gefälliger Mitwirkung des Kammerängers Hrn. Koch, des Hrn. Schiffer, Bariton am Kölner Dom, und eines hiesigen Dilettantenchores, wozu sich ein gewähltes Publikum in dicht-

gedrängten Reihen eingefunden hatte. Die jugendliche Künstlerin unterstützte auf freundliche Weise die hiesigen Concerte schon öfter als Sängerin und steht als solche durch eine schöne Sopranstimme und durch guten Vortrag in recht gutem Ruf; in ihrem eigenen Concerte überraschte sie uns in einigen Vorträgen auf dem Pianoforte und sind wir fast im Zweifel, ob sie als Sängerin oder als Pianistin höher zu achten sei. Wir sind überzeugt, dass Frä. Veith zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt und wünschen der königlichen Musikschule, in welcher Frä. Veith unter der Leitung der Herrn Hiller und Koch sich ausbildet, Glück, dass sie bereits in ihren Anfängen solche Zügelinge auszusenden ist. Nach der bekannten, höchst interessanten Hiller'schen Composition „O weint um sie“, welche den angemessenen 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 Ansauer, die Kraft und als Mittel hierzu dasjenige bewundern, was die Pianisten das Handgelenk nennen; es konnte daher ein lebhafter Beifall nicht fehlen. Etwas müssen wir indessen ganz entschieden tadeln: es ist das zu häufig angewandte *Tempo rubato*, eine Spielmanier, welche ebenso anmaßlich und daher unschön ist, wie das zu häufige Tremoliren im Gesang und im Violinspiel.

Im zweiten Theile des Concertes trug Frä. Veith im Verein mit den Herrn Weingmann noch das Scherzo und Finale des ersten (*Es dur*) Trio von Beethoven vor, jenes Op. 1, welches ganz sauber und zugleich im Geiste der Composition an spielen sehr schwer ist; das Publikum erkannte das redliche Streben der Vortragenden durch lebhaftes Beifallsbezeugungen an. An dieser Stelle sei auch des Concertführers aus der Fabrik des Hrn. Braun dahier lobend Erwähnung gethan.

Unter den Mitwirkenden verdient vor Allen der Kammeränger Herr C. Koch zuerst genannt zu werden; sein Vortrag der Lieder von Schubert und Dorn, und in der zweiten Abtheilung des Liedes „In einem kühlen Grunde“ (Hiller's Traum in der Christnacht) war ganz ausgezeichnet. Auch Herr Schiffer 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 befreidigten mehr oder minder. Die Sopranstimmen in Dilettantenthor waren vortrefflich.

Wir sprechen schliesslich noch unsern besten Dank aus für die Gemüsse, welche Hr. Prof. Dr. Heimesoth, 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 neuerlichst durch die Vorträge der Hrn. Ritter und Garcia angethan worden. (12.)

† Köln. Im Vaudeville-Theater des Herrn Stollwerk wurde uns am 15. März eine neue Operette „der geprellte Alkade“ von W. Herz, Musikdirector dieser Bühne, vorgeführt, welche zu nicht geringen Hoffnungen auf die späteren Arbeiten des strebsamen Künstlers berechtigt. Freilich ist dies Erstlings-Werk nicht ganz ohne Schwächen, welche sich besonders in der Ouvertüre hauptsächlich in dem Haschen nach sogenannten Effekten kundgeben; der Componist hat bei Niederschreibung derselben in etwa seiner Acht gelassen, dass aus die Ouvertüre nur auf das, was später die Oper bringt vorbereitet soll. Uebrigens gab sie vom Talente des Componisten Zeugnis.

Die einzelnen Nummern der Oper selbst sind melodisch gefällig, den verschiedenen Situationen richtig angepasst, weshalb die beabsichtigte Wirkung auch stellen verfehlt wurde. Besonders hervorzuheben sind: das Tanz-Duett Nro. 7 (unstreitig das beste Musikstück der Oper) und das daran sich reihende Quartett, welches sich durch schöne Stimmführung auszeichnet. Die Aufführung selbst liess manches zu wünschen übrig; vor Allem aber müssen wir beklagen, dass beinahe sämtliche Mitwirkende nicht bei Stimme waren, was natürlich den Totalindruck sehr beeinträchtigt; hoffentlich wird dieser Mangel bei der bevorstehenden Wiederholung wegfallen und alsdann dem Hrn. W. Herz volle Anerkennung werden. Dass übrigens genannte Operette den Bühnen willkommen sein wird, bezweifeln wir keinen Augenblick. L. D. . . .

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. Derckum, 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 zu 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, anzugeben 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 29. März 1851.

M. Schloss,

Musikalienhändler und Verleger der Rhein. Musik-Zeitung.

Der Liebe Leichenbegängniß.

Von Heinrich Heine.

Du bist gestorben und weist es nicht,
Erlöschen ist Dein Augenlicht,
Erblichen ist Dein rothes Mündchen,
Und Du bist todt, mein todt's Kindchen.

In einer schaurigen Sommernacht
Hab ich Dich selber zu Grabe gebracht;
Klaglieder die Nachtigallen sangen,
Die Sterne sind mit zur Leiche gegangen.

Der Zug, der zog den Wald vorbei,
Dort wiederhalte die Litanei:
Die Tannen, in Trauermäntel verummelt,
Sie haben Todtengebete gebrumelt.

Am Weidensee vorüber ging,
Die Elfen tanzten inmitten des Rings;
Sie blieben plötzlich stehen und schienen
Uns anzuschauen mit Beileidsmien.

Der Mond, der stieg vom Himmel herab
Und hielt eine Red' auf Deinem Grab;
Die Sterne weinten, die Vögel sangen,
Und in der Ferne die Glocken klangen.

Du wunder süßes Kind!

Von C. O. Sternau.

Ich möchte wohl der Frühling sein,
Der holde Fürst der Pracht,
Da schloß' ich Dich in Rosen ein,
Noch eh' Du Dir's gedacht;
Und liesse nimmer Dich heraus,
Du süsse Königin,
Bis dass Du in dem Blüthenhaus
Mir sagtest: „nimm' mich hin!“

Und wär' ich erst der goldne Traum,
Da küm ich Nachts zu Dir,
Und auf des Mondenstabes Saum
Nähm ich Dein Herz mit mir;
Und liesse es nimmer weiter zieh'n,
Bis dass Du sprächst voll Glück:
„Du hast mein Herz mit Dir entlich'n,
So gib' mir Deins zurück!“

Sie war die Schönste von Allen.

Von G. Pfarrnus.

Wohl ist im Busch und Rasen
Kein Plätzchen so still und klein,
Wo nicht zusammen wir saßen, —
Ich sitze jetzt hier allein;

Wohl haben wir Kränze gewunden,
Wohl manchen dußigen Strauß
Aus Blumen des Walds 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 durchgraben
Im Lenz von neuem den Wald,
Sie hatte wie Lenz mich umfangen
Und war im Herzen so kalt;

Ihr Nam' in die Birke geschritten
Verwittert im Windeswehn,
Doch was ich gekümpft und gelitten,
Das will nicht und kann nicht vergehn.

Und wär' ich eine rothe Ros',
Ein Kelch voll Duft und Seibe,
Da fiel ich still in Deinen Schooß,
Du herzlich Schwesterlein!
Du schaut' ich Deiner Lippen Zier;
Und wenn ich sterben müsst',
Ich liesse nicht von Dir, von Dir,
Bis dass Du mich geküsst!

Ich möchte wohl Dein Liebster sein,
Du wunder süßes Kind,
Da schloße' ich Dich in Rosen ein,
In Träume leicht und lind.
Da pries' ich Deiner Angen Lust,
Den hold erblühten Leib,
Bis dass Du riefst an meiner Brust:
„Nimm' hin Dein selig Weib!“

Bei **M. Schloss** in Köln erschien und ist durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Clavier-Compositionen

v o n

L. Ch. de Lisle.

Souvenir de Bal. Nr. 1. La Gracieuse-Polka. Op. 20. Nr. 1	Sgr. 15
Souvenir de Martha. Les plus jolis motifs dansants de cet opéra, contenant: 2 galops, 1 polka et 1 valse.	12½/2
— Hiervon 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 seine vielen schönen Melodien vor vielen Componisten auszeichnet; die Etuden haben auch in Deutschland bereits grossen Beifall gefunden. Diese Werke sind nicht schwierig aber grätios 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. 200 darüber:

Wir rufen dem Componisten ein Bravo zu! Es ist dieser Gesang einer von denen, die so recht den Nagel auf den Kopf treffen, in seinen einfachen, obwohl doppelchörigen, aber höchst markigen und charakteristischen Harmonien so imponierend, in der Benutzung des grossartigen Choralis „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ so schlagend und wirkungsvoll, dass er allen deutschen Männer-Vereinen, die die nötige numerische Stärke besitzen, angelegentlichst empfohlen zu werden verdient. Je weniger für Doppelchor in dieser Gattung vorhanden ist, was wirklich diesen Namen verdient, indem oft nur eine blosse Verdoppelung der Stimmen, aber keine selbstständige, spezifische Führung des zweiten Chors vorhanden ist, um so mehr heissen wir das Thürmerlied, in welchem uns der Dichter einmal die sensationelle Leier mit der herben Veritasucht, herzlich willkommen! —

Von demselben Componisten erschien: Op. 3 und op. 12, 2—4 für 4 Männerst. à 20 Sgr. Op. 7. 5 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 25 Sgr.

Bei *M. Schloss* in Köln ist erschienen:

POLYHYNIA.

Auswahl

beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

Nr. 1. Dorn, H., Der alte Zecher Op. 50.	Sgr. 18
„ 2. — Abends. Op. 51. Nr. 4.	10
„ 3. — Frage und Antwort. Op. 52. Nr. 3	5
„ 4. Fischer, C. L., Soldatenliebe.	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 Wirthshaus am Rhein. Op. 42. Nr. 2	7½
„ 9. — Der Doctor von Berncastel. Op. 42. Nr. 3.	12½/2
„ 10. Kinkel, J., Abschied	5
„ 11. Koch, E., Liebchens Auge	7½/2
„ 12. — Ich hab' im Traum geweinet.	5
„ 13. — Geh zur Ruh mein Herz	10
„ 14. — Verlassen!	10
„ 15. Offenbach, J., Der deutsche Knabe.	8
„ 16. — Bleib bei mir	7½/2
„ 17. Schloesser, A., Der Troubadour.	7½/2

Bei **F. W. Fissmer & Comp.** in Minden erschienen:

Bansl, G., 5 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pffe. Op. 2	Thlr. Sgr. —, 25
Fissmer, W., Kinderklavierschule. Zweite Auflage	1,—
Gerke, O., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 31	—, 17½/2
— Die Weihe des Gesanges für vierstimmigen Männerchor mit Soli. Op. 33	—, 17½/2
— 6 leichte Duetten für zwei Geigen. Zum Gebrauche für Anfänger. Op. 34	1,—
— Erinnerung an die Schweiz. Dramatische Fantasie für Clarinette. Op. 36. Mit Orchester und Pianoforte.	2,—

Sämmtlich bei M. Schloss in Köln vorrätig.

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

des Recitatifs, 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, dann die Energie, das Markige, der Trotz des Rhythmus, die kunstvolle Einwebung von kurzen Sätzen im Tactmaass, dazu die Malerei der Begleitung im Orchester, die ganz neue und eigenthümliche Anwendung der Bässe, die charakteristischen Ankündigungen durch Ritornells, 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 neueste Schule zu der Verirrung kommen konnte, das Recitativ, diesen höchst wesentlichen Bestandtheil der dramatischen Musik, aus der Oper verbannen zu wollen! Uud das wird uns sogar als ein Fortschritt gepriesen, während es ein offener Rückschritt ist, der uns vollends um den Rest von Handlung und dramatischem Leben bringt, den die neuesten Opern im Gewande der altdutschen Sage allenfalls noch haben könnten.

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 Tempelsturm im zweiten Act, beim Trauermarsch 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 sichern ihnen dennoch die Abwechslung 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 an fünfzehn der Chor (Mexikaner oder Spanier) theilhaftig, ein Verhältnis, 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 Volkleben auf die Bühne gebracht, wie noch Niemand gewagt hatte, es musikalisch darzustellen.

Die Heranziehung des Orchesters zur Gesamtwirkung 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 hätte; so ungebändig brausen sie daher. In seinen drei Hauptwerken aber vermisse wir die Besonnenheit des Lenkers nicht: sie beweisen nur die Richtigkeit des Grundsatzes, dass die Anwendung der Masse der Instrumentalmittel an sich nicht unkünstlerisch ist; es kommt nur auf den Zweck und auf die Art der Behandlung an. Wäre dem nicht also, so würden wir auch keine Beethoven'sche Sinfonien 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 Caricatur wird? dass die neuern Italiäner 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 Zusammenstoss der Leidenschaften hoher Menschen, das Hereinbrechen eines verichtenden Geschickes, die mögen auch auf den Wettern der Instrumentirung daher fahren: wo Massen auf der Bühne erscheinen, wo das Volk mit handelt und in vier- und fünfstimmigen Chören spricht, da wäre ein zierliches Orchester lächerlich und es darf nicht nur, es muss die zerstreuten Stimmen der Instrumente zu voller Kraft und Einheit zusammenraffen. Von Anfang bis zu Ende darauf los zu pauken und zu posausnen, 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 löste durch sich kreuzende Syncopen, durch einander entgegenarbeitende Rhythmen, durch das plötzliche gewitterähnliche Einschlagen einer unvorbereiteten Harmonie, durch die kühnsten Contraste,

durch ein Zusammenraffen aller Kräfte der Tonwerkzeuge. Er kommt mir dabei oft vor wie sein Zeitgenosse Napoleon, der mit der grössten Ruhe so ein hundert Stück Kanonen und Massen von Fussvölk und Reiterei dahinter auf Einen Punkt des Schlachtfeldes concentrirte, dann aber auch jedesmal unwiderstehlich damit losbrach.

Alein 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 Saiteninstrumenten in Contrast gebrachte Anwendung der Blasinstrumente, durch die selbstständige Rolle, die er den Violoncellen und Bässen und den Mittelstimmen der Fagotte und besonders der Bratschen zutheilte, die er fast immer zweistimmig wie die Violinen behandelte, endlich durch die Benutzung der Pauken und der Posunen und vorzüglich auch der Hörner in ganz neuer Weise. Ein Hauptmittel aber, wodurch er die beabsichtigten Wirkungen erreichte, 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-piani* (*Fp* und *sFp*) auf den guten, die trotzigen *sforzati* auf den schlechten Takttheil, die Gegensätze zwischen dem *pianissimo* und *fortissimo*, das *piano* in den Blechinstrumenten, endlich das hinreissende *crescendo* in der ganzen Masse, was uns später Rossini, und nach ihm die Bellini, Donizetti u. s. w. zum Uebermaass vorgeführt und für ihre Erlindung ausgegeben haben.

Wir können diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne auf eine Erscheinung in der Kunstgeschichte aufmerksam zu machen, welche unseres Wissens noch nicht beachtet worden ist und doch höchst beachtungswerth ist. Sie betrifft vorzüglich den zuletzt besprochenen Gegenstand, den Fortschritt in der charakteristischen 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 Pastoralisinfonie, 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 gleich stellen: wir wiederholen also für

etwaige böswillige Wortverdreher, dass hier nur von der Aehnlichkeit der neuen Effectmittel bei beiden die Rede ist. Die Contrastirung der Klangfarben und der Tonstärke, der Widerstreit der Rhythmen — der Metriker würde sie antispastische nennen —, die *sforzati* auf den schlechten Takttheil, 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 Synacopen im ersten Satz der *Eroica*, das Einschlagen der Posunen, Trompeten und Pauken u. s. w. auf das letzte Takt-Viertel im Gewitter der Pastoralisinfonie, die prachtvolle Insfeld-Führung der Massen in der *C-moll*-Sinfonie und so vieles andere, und man wird finden, dass es vielleicht der Mühe werth sein möchte, die Vergleichung bis ins Einzelne zu verfolgen, um zu zeigen, was die Geschichte der Zeit, was eine Entwicklungsperiode der Menschheit, wie z. B. die der französischen Revolution und des Kaiserreiches, für eine notwendige Wirkung auf die Kunst äussert.

An den Herausgeber der Rheinischen Musik-Zeitung.

Neulich kam mir eine neue, zu Paris erschienene Ausgabe der Beethoven'schen 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 las diese gleich nach. Leider ist von dieser Uebertragung nicht viel Ruhmenswerthes 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, chantons la joie, chantons la joie
Et ses divins et ses divins transports!
De dieu qui nous l'envoie, qui nous l'envoie,
Empruntos les plus doux, les plus doux accords!*

Dies zeugt von gänzlichem Missverständniss dessen, was der Componist gewollt hat. In jenen ein-

fachen Worten liegt gewissermaßen der Schlüssel der ganzen Sinfonie. „Nicht diese Töne!“ Mit dieser Negation sagt sich der Componist von den drei ersten Sätzen gewissermaßen los, er schwingt sich über sie hinweg, er sucht Befriedigung, die er nur im vierten Satze findet und giebt. Diese Negation des Vorhergehenden, die schon in den früheren Stellen der Bässe liegt und hier gewissermaßen erst Worte bekommt, ist das Wesentliche der ganzen Stelle — und — das hat der Franzose nicht verstanden. Seine schwülstigen 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 plumpe „*chantons la joie*“.

Die erste Strophe des Schiller'schen Hymnus lautet im Französischen nun so:

*Gloire à toi, fille éternelle,
Des cieux brillante étincelle!
Ta voix nous appelle,
Nous pressons vers toi nos pas:
Tu taris les larmes,
Tout mortel cède à tes charmes
Et le cœur libre d'allarmes
Se console dans tes 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 — *ou se console dans tes 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 gelöst 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 eben 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 plump mit seinem „*chantons la*

joie“ losfährt, — das *gloire* wäre sonst ganz unverständlich gewesen.

Die nächste Strophe ist fast noch schlechter übersetzt:

*Que celui dont l'âme
Possède une tendre flamme,
Que l'aimable femme
Se joignent à nos transports:
Mais que l'insensible
Au plaisir inaccessible
S'éloigne impassible
Poursuivi par le remords.*

Da ist keine Spar von der Gluth der deutschen Dichtung. „Eines Freundes Freund“ und „*une tendre flamme*“, 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 ausschwillt 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 stehe sich weinend fort“. Der Uebersetzer aber wirft den Fühllosen, 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 dons comme les perçus.
Tu crées pour nous l'abeille,
Puis les doux fruits de la treille,
Nectar de l'ange qui veille
Pris du roi de l'univers.*

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:

*Vite, mes amis! rapides
Comme ces astres splendides
Qui traçoient limpides
L'immensité des cieux,
Courons joyeux!
Oui! et non moins radieux
Qu'un héros victorieux,
Vite, mes amis! soyons heureux!*

Die letzte Strophe lautet:

*Peuples! vivons tous en frères,
A jamais soyons unis;*

*Et vers les divines sphères
Nos vœux monteront bénis.
Gloire, pour lui même,
Gloire, dieu suprême!
Qu'on l'honore et l'aime!
Élois de sa grandeur
Adorons le créateur!*

Hier ist weder von Schiller noch von Beethoven ein Verständnis. Dass der höchste Gipfel der Freude auch 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 Durchschauens 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 Gelstes als diese Uebersetzung. Der Deutsche, schwelgt er sich auf die Höhe der Beschauungen, ist Cosmopolit — er umfasst die Menschheit mit Liebe — der Franzose bleibt immer in seiner nationalen Uniform und schliesst mit den Uebrigen höchstens ein Friede- und Freundschaftsband! — Die Worte *Adorons le Créateur!* am Schluss des Adagio's entsprechen ebenfalls auch nicht auf die entlernteste 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 nothdürftig 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 just dieses Schiller'schen Hymnus eine kaum zu lösende Aufgabe für einen Franzosen ist. Man thut darum wohl gut, wenn man das Gelungene in der besprochenen Uebersetzung anerkennt und sich freut, dass die neunte Sinfonie überhaupt in Frankreich anfangt Fuss zu fassen. Sie mit ihrem colossalen Aufschwung, wird sie einmal von den Franzosen verstanden, ist am besten geeignet, dieselben aus ihrer einseitigen Weltanschauung aufzurütteln. — s.

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 Alles mit sich fortreisenden Ole-Bull-Enthusiasmus begriffen. Meine Absicht ist indessen eine gerade entgegengesetzte; ich will gegen jenen vermeintlichen Enthusiasmus im Namen aller ächten 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 Virtuosen Tyrannel, dem wir im Jahre 1848 glücklich entronnen zu sein hofften, auf's 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 transatlantischen Triumphgen 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 vorgehenden Wandel in dem Ole Bull'schen Spiel selbst überzeugt, bekenne ich Ihnen, dass ich meine hochgespannten Erwartungen noch 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 noch immer auf's Gröblichste beleidigt werden können, —

nach jeder seiner musikalischen Posen einen wahren Beifallssturm heraufzubeschwören. Da ist auch nicht eine einzige Composition, die mit einem soliden Musikstück auch nur die entfernteste Aehnlichkeit hätte. Lauter fade Zusammenstellungen der abgedroschensten musikalischen Effecte, anstaffirt mit irgend einer nationalen Melodie, die denn zugleich den romantischen Titel für das Ganze hergibt, wie: „*Et Sötésbesög*“; „*La verbeina de St. Juan*“; „*Am Grabe Washington's*“ u. s. w. — Der Solostimme ist bei allen diesen Stücken nur eine höchst bescheidene Rolle zugetheilt: sie begnügt sich einen Theil, etwa ein Viertel, oder die Hälfte der nationalen Melodie anzustimmen, um sich alsbald unter den Becken, Trommeln und Posannen des Orchesters zu verlieren, oder noch häufiger, sich selbst durch obligates Gequicke, 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 moderu italiänischen Reminiscezen, die aber als solche eben nur leise angedeutet werden, zu schliessen. Dass es dabei nicht an falschen Tönen, namentlich regelmässig unreinen Octaven, an Missgriffen und sonstigen Würzen dieser piquanten Ragouts fehlt, bedarf wohl keiner besondern Erwähnung. — Denken Sie sich dazu noch den Effect des wie auf Commando über die Stirn fallenden Haupthaars und das ächt künstlerische Stampfen mit dem Fuss, und Sie haben ein vollendetes Bild des „Magus aus dem Norden“, des grossen „Geigenfürsten“, wie ihn ein republikanischer Kritiker mit ausdrücklicher Verwahrung gegen die „darin liegende Beleidigung“ genannt hat. Wenn diese Zeilen dem reisenden Virtuos 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 Hörbares ungehört zu lassen; schon gegen Mittag sieht man ihn umherirren 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 nur Reelstab möglich; mit Sturmesschritten eilt er in zwei oder drei Concerte; wie könnte er denn den Concertgeber dem verzweifelten Schicksal Preis geben, gar kein, kein einziges Wort über ihn auszusprechen, er, auf dessen Urtheil noch 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 E. Franck, 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. Franck erfreut sich seit den vier oder fünf Jahren seines hiesigen Aufenthaltes eines ganz vorzüglichen Rufes. Vor allen Dingen hat er sich stets fern gehalten von den modernen Virtuosen-Künstlern oder Kunstleuten 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 Auerkennung 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 Ouvertüre zur Zauberflöte, zu *Figaro's* Hochzeit und zum *Überon*, die er selbst für's Pianoforte arrangirt hat, und das *D moll*-Trio von Mendelssohn. Es wird durch Franck's Berufung nach Köln eine fühlbare Lücke bei uns entstehen; denn unsere anderen 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 Kallak, lassen sich fast gar nicht mehr öffentlich hören. Ein dunkler Ruf ist zu uns gedrungen, dass Sie auch Carl Reintaler, einen jetzt in Paris lebenden jungen Künstler, für die Rheinische Musikschule gewonnen

hätten; wir würden in ihm ebenfalls eine tüchtige und ernst strebende Kraft verlieren.*) Wären wir nur wenigstens im Stande, über die Fortschritte der hiesigen Musikschule gleich Erfreulichkeiten zu berichten; aber bis jetzt liegt das Unternehmen in mancher Beziehung im Trüben, darum schweige ich lieber. — Unter den vielen Concerten, die, seitdem ich Ihnen zuletzt schrieb, die kritische Revue passirten, erwähne ich zunächst ein von Fr. 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. Motive bei ihr gar nicht zu denken ist; man würde 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 selbige 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 aner kennenswerthe Beherrschung der Technik. Eigentliches 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 Wieprecht 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 rüchlichst bekannte, den Dilettantenkreisen angehörige Sängerin, Frau Justizräthin Burchard, 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 Flodoard Geyer vor, eine Composi-

tion, die sich durch edle Haltung und günstige Stimmeffecte auszeichnet. Die ausländischen Kräfte waren Herr Braham aus England und Fr. Weinthäl 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 entgehen; er hat aber vortreffliche Mittel, die nur einer tüchtigen italienischen oder deutschen Schule bedürfen. Fr. Weinthäl, 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 Mercadante, die sie in dem Concert in Rede vortrug, machte einen imponirenden Eindruck. Wie wir zu unserer Freude hören, wird diese Künstlerin Gastvorstellungen in der italienischen Oper geben; danach wird sich ein bestimmteres Urtheil fällen lassen. — Die italienische 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 tot ist, immer günstigere Aufnahme findet, Figaro's Hochzeit, Robert der Teufel, also nichts, worüber es einer besondern Mittheilung bedürfte. Ein glänzend besuchtes, aber im Ganzen nicht sehr befriedigendes Concert veranstaltete der Erk'sche 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 einigermaassen civilisirte Classen der Gesellschaft betheiligen, zu Stande zu bringen. Die Zelter'sche, unter der Leitung Runghagen'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 auszusiehen. 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. Reincke.

dem Centrum in die Peripherie getrieben wird. Hin und wieder tritt einer oder der andere dieser Gesangstreife öffentlich auf, und mitunter nicht ohne Glück. Dagegen wäre auch nichts zu sagen, wenn nicht grosse Unternehmungen daran scheiterten. Kaum Mendelssohn war im Stande, die reichen Kräfte Berlins zu einer bestimmten einzelnen Ausführung zu vereinigen. Der Geist des Particularismus und der Selbssucht greift immer mehr um sich. Das Bedürfniss einer bedeutenden Persönlichkeit, die sich selbst zum reinen und ungetrübten Vertreter eines künstlerischen Princips macht, wird von Tage zu Tage grösser; denn die jetzigen Koryphäen sind theils nicht bedeutend genug, theils ist ihr Ziel und Streben Selbstsucht, und daraus kann nimmer etwas Vernünftiges werden. G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Freitag den 18. März gab Herr Concertmeister Franz Hartmann eine Abendunterhaltung, an welcher sich ein zahlreiches Publikum eingefunden hatte. Der Vortrag des neuen 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 Hillier spielte eine neue Composition von sich, eine grosse Sonate für Pianoforte, wovon besonders der erste und letzte Satz sehr gefielen. Die Herrn Koch und Dumont-Fir sangen mit Beifall. Variationen für zwei Violinen von Kalliwoda wurden von den Herren Fixis und Hartmann so vorzüglich gespielt, dass man beinahe die Gehaltlosigkeit und Flechtheit der Composition über den glänzenden Vortrag vergass.

Dinstag den 1. April fand das 9. Gesellschafts-Concert, und zwar zum Besten des Orchester-Pensionsfonds statt. Glucks Ouvertüre zur Iphigenie, am Schluss in ihrer ursprünglichen Gestalt, eröffnete dasselbe: das Tempo schien uns zu schleppend. Mozart's *Ave verum*, weniglich schon zweimal in diesem Winter gehört (vom Berliner Domchor und im Gesellschafts-Concert), sprach wiederum bei der gelungenen Ausführung sehr an. Mendelssohn's *A dur*-Sinfonie (Nr. 4), erst kürzlich durch den Druck veröffentlicht, hier zum ersten Male aufgeführt, und zwar vorzüglich und mit sichtbarlicher Liebe und Pietät für das reizende Werk des dahingeschiedenen Meisters, gefiel ausserordentlich: jeder Satz wurde mit lautem Beifall aufgenommen. Wir gestehen, dass uns lange nicht eine Orchestercomposition der neueren Zeit auf der Stelle so für sich eingenommen hat, wie diese von Mendelssohn bereits vor mehreren Jahren für die philharmonische Gesellschaft in London geschriebene Sinfonie. Ansprechende Melodien, feine durchsichtige Arbeit ohne Ziererei, durchaus keine gesuchte Neuheit der Harmonien, Einheit des Charakters, Fluss und Guss, und eine reizende Einfachheit der Instrumentirung, die im Andante namentlich an Bach's und Händel's Orgelstimmen erinnert, sind die eigenthümlichen Vorzüge dieses Werkes, welches unter den Mendelssohn'schen Orchestercompositionen einen vorzüglichen Rang einnimmt, und auf jeden Fall die klarste und gefälligste derselben ist. Die Ausführung ist nicht schwierig, erfordert aber einen sehr reinlichen, zart ännlichen, und in den Melodieinstrumenten ausdrucksvollen Vortrag, wie er ihm durch unser Orchester zu Theil wurde.

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

Im zweiten Theil hörten wir Hiller's grosse Ouvertüre zu der Oper: „Ein Traum in der Christnacht“, in welcher wir neben der Mannigfaltigkeit der Motive, deren Bedeutung wohl erst durch die Anhörung der ganzen Oper klar werden dürfte, vorzüglich auch die schöne Instrumentirung bewunderten. Die darauf folgende Romanze „In einem kühlen Grunde“ und das grosse Duett zwischen Marie und Conrad wurden von Fr. Fr. Veith und Herrn Koch gut vorgelesen und sehr heifällig aufgenommen. Herr Koch bewährte im verhallenden Gesang der Romanze seine ganze Meisterschaft, und seine liebenswürdige Schülerin zeigte ein erfreuliches Talent zum dramatischen Gesang. — Herr Fixis gab uns eine Composition von *Vieuxtemps* mit Begleitung des Orchesters, und es bleibt zweifelhaft, ob der soeben vortrag der Gesangsteile oder die glänzende Bravour mehr zu dem Beifallssturm hinriess, unter welchem der trefflichen Künstler gerufen wurde. — Den Schluss machte Beethoven's geniale Fantasie für Klavier, Orchester, Solostimmen und Chor, in welcher Herr Capellmeister Hiller die Pianoformtestimme übersommen hatte. Die gesammte Ausführung machte einen wohlthuenden und erhebenden Eindruck.

* Köln. *Vieuxtemps* 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. Wasielewski und Reimers beabsichtigen einen Cyklus von *Trio-Sozietäten* zu geben; in der ersten, welche binnen einigen Tagen stattfindet, 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 „*Caïsida*“ in 4 Akten, Text von Prof. Milinet nach des Herzogs Angabe bearbeitet, componirt.

Neue Gesang-Compositionen

im Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg.
 Armonia; Orpheus, Klassische Gesänge für Alt und Sopran, von Bach, Gluck, Händel und A., Nr. 1—21 à 5—10 Sgr. Odeon, Klass. Duette f. Sopran und Alt, Nr. 1—6. Chwatal, op. 85, 1, 2. Kinderlieder à 10 Sgr. Graben-Hoffmann, op. 10. Der Zecher, humorist. 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 Täubchen, 10 Sgr.; op. 26, 6 Lieder, 20 Sgr.; op. 37, 3 Gesänge für Sopran; op. 38, Zwiesang f. Tenor und Bass à 15 Sgr. Kalliwoda, op. 171, 6 Gesänge, 22½ Sgr. Liederhalle, Nr. 1—39 à 2½—5 Sgr. Lindpaintner, op. 148, 6 Lieder à 5 Sgr., compl. 22½ Sgr. Markull, op. 24, 3 Gesänge 15 Sgr. Rolle's Mottete, 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 Köln.

(Hierbei Prospectus der neu erscheinenden Gesangschule von A. Penzeron.)

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 41.

Cöln, den 12. 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 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 Bewegungsgründe, 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 in's Auge, und da müssen wir gestehen, dass nur allzuoft mittelmässiges, sehr 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 unreifen Ideen seiner ersten Jugend oder die Früchte des Mannesalters anvertraut habe. Die Pietät gegen ihn wird hierbei oft in das Gegentheil verkehrt, indem die Herausgeber dasjenige an's Licht bringen, was er entschieden nicht für die Oeffentlichkeit 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 Schwiagen des Genius sind nicht allmählig erlahmt, ein unbarmherziges Geschick hat sie mit Einem Male gebrochen. Bei der reichen Fantasie dieses Tondichters, bei seinem ruhelosen Schöpfungsdrang war zu erwarten, dass in der Werkstatt des Abgeschiedenen noch 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 bloss beziehungsweise 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 eins der schönsten Werke erklären, welche Mendelssohn geschaffen hat. Es besteht aus vier Sätzen. Die Hauptmelodie des ersten Satzes *B dur Allegro vivace* $\frac{3}{4}$ 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 die-

ser Gattung wenig an die Seite zu stellen ist. Er sticht vorthellhaft gegen frühere Quartett- und Quintett-Arbeiten Mendelssohn's durch seine Klarheit ab. Die mannigfaltigsten Verschlingungen der Themen hindern nicht, dass jede Figur deutlich hervortrete. 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* $\frac{6}{8}$ *G moll*, ist ein äusserst originelles und liebliches Stück, und wenn man im ersten Satze den Melodien gleich anhören kann, dass sie von Mendelssohn sind, so möchte das wohl hier weniger der Fall sein, dagegen die Bearbeitung wiederum sogleich die Hand Mendelssohn's erkennen lässt. Die *Scherzi* in Mendelssohn's Quartetten etc. 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 langsamem Tempo als sonst gewöhnlich. Das Thema ist folgendes:

Andante scherzando.



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* modulirt wird, wo dann das zweite Hauptthema auftritt:





Höchst originell ist die Stelle, welche aus 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 süsser Schmerzen und heiterer Ueberraschungen spielend und neckend bewegt worden ist, tritt uns im dritten Satze *Adagio e lento D moll* der Schmerz im ersten 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 huzieht. Nach Aufstellung des Themas wird mit folgender Figur



modulirt, 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 folgendermaassen aus:



Doch diese tröstende Melodie verweilt nicht lange; der Anfang des ersten Themas beginnt wieder mit seinen tiefen Klagen und führt uns in kurzen Modulationen nach der Haupttonart zurück vermittelt einer Sextolenfigur, welche hier auftritt und welche der Componist in der 1. Violine gegen das von der 2. Violine und 1. Bratsche geführte Thema beharrlich 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 erscheint. Wir kommen nun zum letzten Satze, *Allegro molto vivace* und bedauern ihn nicht mit den andern Sätzen in gleiche Reihe stellen zu können. Das Thema ist folgendes:

Allegro molto vivace.

Aus diesem Thema ist beinahe der ganze Satz mit Meisterhand, d. h. im Technischen, gewoben; aber es fehlt etwas Unausprechliches, das in den andern Sätzen reichlich vorhanden ist. Das Thema wird in seine einzelnen Theile zerlegt und diese vereinzelte 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 bindenden Schmelz in das Gewirre der vielen Sechszehnteilfiguren zu bringen, erscheint unbegreiflicher Weise nur ein einziges Mal ganz, und dann vor dem Schlusse des Satzes nur wieder ein kurzer Theil desselben. Wer weiss, ob Mendelssohn diesen Satz hätte drucken lassen, ohne einige Aenderungen daran vorzunehmen! Doch lassen wir

das und gestehen wir, dass hauptsächlich nur das Schöne, welches die vorübergehenden Sätze in so reichem Masse bieten, uns so anspruchsvoll 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 Quintettspieler 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“ — Rietz, Corsar — 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 aussergewöhnliche 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 sogleich zu der anziehendsten Nummer des ersten Theils, zu der Aufführung von dem Finale des ersten Akts der unvollendeten 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 vom Lurleyfelsen dramatisch gestaltet hat: ja ich möchte fast sagen, Sie können aus dem Text ahnen, wie

*) Wir schliessen diese Mittheilung unseres geschätzten Hrn. Correspondenten hier an, weil sie ebenfalls hauptsächlich ein nachgelassenes Werk Mendelssohn's betrifft.

D. Red.

Mendelssohn's Musik ihn vergeistigt 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 Gespielinen bei der Vermählung des Pfalzgrafen vom Rhein das fürstliche Paar beglückwünschen. Sie erkennt im Pfalzgrafen den eignen Geliebten, der ihr als Jäger Treue geschworen. In Verzweiflung irt 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. Woher, woher, am dunkeln Rhein? —
 Vom Drachenfels, vom Wolkenstein!
 Und ihr, woher? — vom Bodensee,
 Wir sind noch kühl vom Gletscherschnee:
 Wollen uns wärmen
 In laftigen Schwärmen
 Im süchtigen Lauf;

Die dort unten wecken wir auf.
 Rheingeschlecht! Herauf, herauf!

Ten. u. Bass. In des Stromes Felsennischen
 Ruh'n wir an krystallinen Tischen.

Sopr. u. Alt. Auf! und lasst den Strudel zischen!

Ten. u. Bass. Hin der Abend, hin sein Frieden,
 Fels muss donnern, Fluth muss sieden.

Sopr. u. Alt. Rheingeschlecht! Herauf, herauf!

Allgemeiner Chor.

Auf fenchten Flügeln
 Zieh'n wir daher,
 Brausen auf, brausen ab
 Ueber Land und Meer,

Da reissen die Segel, die Eichen zerschell'n,
 Denn der Wind und der Sturm sind wilde Gesell'n.

In Stromes Tiefen,
 In funkelnder Pracht,
 Bei dem blutigen Hort
 Wir halten die Wacht.

Wir locken den Schiffer mit Saitenspiel
 Und zieh'n in den Wirbel den berastenden Kiel.
 Doch bei Nacht, doch bei Nacht, ohne Mond, ohne Stern,
 Da führen mitstimmten den Reigen wir gern.
 Wie sansen die Lüfte, wie sprudelt der Gischt,
 Wenn Wolk' und Wind und Welle sich micht!

Horch! wer naht? ein Menschenbild,
 Dem vom Aug' 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?

antwortet 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 sie sagen,
 Dass sie mit oberner Wage
 Wäge die Schuld?
 Ich hab' ihr Wandel
 Nicht vernommen,
 Noch ihre Blitze gesehn
 Ueber dem schuldigen Haupt!
 Wo ist die Gerechtigkeit droben?

Chor.

Wo ist die Gerechtigkeit droben?

Leonore.

So rufe ich 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 Begehrt?

Leonore.

Vergeltung! Rache! An ihm,
 An seinem Geschlecht!
 Mögen sie fühlen
 Den Hohn der Liebe,
 Der Sehnsucht Feuer,
 Die Qual des Herzens,
 Das sich verzehrt.

Chor.

Rache schaffen wir Dir.

Leonore.

Gebt mir Schönheit, Männer verblendende!
 Gebt mir die Stimme, süß zum Verdröhen!
 Gebt mir tödtliche Liebesgewalt!

Die Geister sagen es ihr zu. Sie fragt um welchen Preis?

Chor.

Sollt Dein Herz zum Lohn uns geben,
 Sollt uns opfern Deine Liebe!

Leonore.

Soll Euch opfern meine Liebe!

Chor.

Braut des Rheins sollst Du werden,
Braut des Rheins im Felsen Schloss.

Leonore.

Es sei! Es sei!
Wie ich den Schleier hier zerreisse,
So sei zerissen meine Liebe!
Fluttre 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 Werk
Der Rache vollendet,
Bin ich Dein und gehöre Dir an!

Chor.

Wie Du den Schleier hier zerissen,
So sei zerissen Deine Liebe,
Fluttre sie hin in den Lüften!

Leonore.

Nimm hin zum Pfande,
Nimm hin den Brautring.
Dir, o Strom,
Brausender, kalter,
Zum Preis der Vergeltung
Verlob' ich mich an.

Chor.

Heil der mächtigen Sterblichen!
Heil der Schönheit verderblichen!
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 Verfechter einer neuen Richtung in der Kunst, die da Mendelssohn's Schöpfungen für veralteten 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: Fräul. Mayer; 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 Ouvertüre zu den Abencerragen von Cherubini, gar fein ausgeführt, wurden die Zuhörer aufs freundlichste gestimmt, um später das Meer von Tönen zu erfassen. Recitativ und Arie aus der Oper „der Corsar“ von J. Kletz wurde von Fräul. Mayer mit dem tiefen Ausdruck und der reinen Schule gesungen, die wir an ihr gewohnt sind. Die Composition ist edel und harmonisch gediegen, jedoch als Tonstück nicht so umfassend, wie eine Concertarie, noch so schnell treffend wie das Lied, weswegen die Arie besser in den Rahmen der Oper passt. — Weber's Concertstück, von Mad. Wartel aus Paris vorgetragen, wurde beifällig aufgenommen. Spiel und Toilette waren zierlich und elegant, aber statt der Energie Affektation. Wir hörten — oder wir sahen vielmehr — wie Mad. Wartel im Ensemble des Marsches, den das volle Orchester spielt, den Effect durch Octaven mit beiden Händen verstärken wollte: ein Unternehmen, welches an die berühmte Sculptur erinnert, wo Ariadne den gezähmten Leopard reitet. Dergleichen gehört zu den Zeichen unseres verbessernden Zeitalters, so wie z. B. auch A. Henselt mehrere Klavierstücke von C. M. v. Weber als neu effectuirt (?) herausgab.

Der zweite Theil gab Beethoven's 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“ erglühete in Aller Herzen.

So schloss 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 letzten Quartett-Unterhaltung. Nebst bekannten klassischen Werken sollen einige aus F. Mendelssohn's Nachlass gegeben werden, und Prof. Moscheles ist dringend ersucht

worden, seine neue Sonate für Pianoforte und Violoncell mit Capellmeister Rietz vorzutragen.

Auch unsere Theater-Direction wird dem vereinigten Mendelssohn eine Huldigung darbringen: sie bereitet die Aufführung von Mendelssohns Lieder-spiel: „Die Heimkehr aus der Fremde“ vor, dem die Operette: „Abentheuer Karls II.“, Musik von Hoven, zugesellt 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 gar nichts anderes zu thun haben, und dann noch obenin sich selbst können oft in drei, vier Theile, um wenigstens mit einem halben Ohr überall zugegen zu sein. Freilich giebt es noch ein Mittel, den Forderungen an einen Generalberichterstatler zu genügen. Herr Blanchard z. B. ist überall, nämlich zehn Minuten lang: er wird gesehen, er flüstert zwei Worte mit diesem oder jenem, dann setzt er sich wieder in den Wagen — sein Agent aber bleibt im Concertsaal. Du begreifst, warum Dein Correspondent diese industrielle Einrichtung nicht nachahmen kann. Du mußt Dich also mit einer Uebersicht begnügen, in der jedoch nichts wesentliches fehlen soll, zumal nichts, was die Leser einer deutschen Musik-Zeitung interessieren kann.

Im Februar eröffnete Alard die Quartett-Unterhaltungen wieder, die er im Verein mit dem Violoncellisten Franchomme und andern Künstlern jährlich im kleinen Saal des Conservatoires gab, dieses Mal im Saale Sax. Es sind sehr besuchte Matineen — es gehört zum Ton dahin zu gehen — Haydn, Mozart und Beethoven, auch Mendelssohn werden gespielt, weniger Spahr und Andrie. Die regelmäßigen Concerte der Vereine dauerten fort: in der *St. Cécile* hörten wir Mozart's *C dur*-Sinfonie und Beethoven's *Fantaisie* für Clavier, Orchester und Chor, mit einer ganz artigen französischen Uebersetzung des Textes. Ja im 3. Concert gab uns der tüchtige und für die deutsche Musik sehr thätige Dirigent Seghers sogar den „Elegischen Gesang“ von Beethoven, den ich selbst in Deutschland nirgends öffentlich gehört habe; die Uebersetzung von *Maurice Fourges* ist nicht übel. Ausserdem brachte uns dasselbe Concert die 4. Sinfonie (*B dur*) und die *Egmont*-Ouvertüre von Beethoven und Weber's Overtüre zur *Preciosa*. Der Elegische Gesang war dem Publikum zu hoch: die wundervolle Vermählung der Stimmen mit den Klängen der Saiteninstrumente rief die charakteristische Aeusserung eines Kritikers (wahrscheinlich eines Agenten) hervor, dass hier für die Stimmen auf Instrumentalweise geschrieben sei! — In der zweiten *Matinée* von Alard hat F. Hiller gespielt: ich konnte derselben leider nicht beiwohnen, was mir um so mehr leid that, da bei allen Kunstfreunden nur Eine Stimme über seinen meisterhaften Vortrag des

Beethoven'schen *D dur*-Trio und seiner eigenen „*Etüden* für Pianoforte und Violine“ herrscht, deren Composition auch sehr gerühmt wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

•• Köln. Mittwoch den 9. gab der Männergesang-Verein unter Leitung des Königl. Musikdirektors Weber im grossen Casinosaale sein 3. Concert. Das Programm hat eine reiche Auswahl von Musikstücken, und nicht nur Männerquartette, wie dieses grösstentheils in den beiden ersten Concerten der Fall gewesen. — Der Männerchor „Sei mir 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“ ein Tenor-Solo mit Brummstimmen von unserem wackern Musikdirektor Weber; dasselbe zeichnet sich durch seine schönen Melodien und Originalität aus; Herr Fülz sang dasselbe ganz ausgezeichnet. Herr Concertmeister Hartmann spielte das 5. Concert von *de Beriot* und bewies abermals wie sehr ihm der Name eines tüchtigen Künstlers gebührt; wir hätten aber, offener gesagt, ein klassisches deutsches Musikstück vorgelesen, welches dem herrlichen Spiel des Herrn Hartmann mehr zusagt und dass wir uns hierin nicht irren, bewies der Vortrag der Beethoven'schen Sonate in *f* im Verein mit Herrn Capellmeister Hiller. Im zweiten Theile wirkte die Sing-Akademie mit, ein ziemlich zahlreicher Verein, welcher viele herrliche und frische Stimmen aufzuweisen hat. Die Mendelssohn'sche Chöre: *Robethal*, *Jagdlied*, *Neujahrslied*, der *Glückliche*, so wie die Hymne desselben Componisten machten durch ihren höchst correcten Vortrag eine ausserordentliche Wirkung; die Sopran-Soll in der Hymne wurden von einer Dilettantin mit vielem Ausdrucke und schöner, wenn auch nicht sehr starken Stimme gesungen. — Herr Capellmeister Hiller glänzte durch seine freie *Fantasia*, in welcher er das *Jagdlied* von Mendelssohn meisterhaft bearbeitete. Möchte der rauschende Beifall des Publikums und der mitwirkenden Damen und Herren dem verehrten Meister Hiller zugleich als Bitte erscheinen, uns möglichst oft durch sein Spiel zu entzücken.

• Köln. Letzten Samstag hörten wir in der musikalischen Gesellschaft den Flötisten Johannes aus München, zuletzt Mitglied des Orchesters in Genf. 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. Der Componist dirigitte selbst.

Islerlöhn. In jüngerer Zeit hat sich hier ein Orchester-Verein von 32 Personen gebildet und am 30. März die *Eroica*-Sinfonie von Beethoven mit vieler Präcision aufgeführt. Binnen kurzer Zeit folgen die 4. Sinfonie von Beethoven und die 4. von Mendelssohn. Den thätigen Bemühungen des Herrn W. Kraussold verdanken wir es, dass unsere musiklebende 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 Heinseler, (Pianoforte) und Joh. Wenigmann (Violoncello) von hier, und der Fräul. Veith und des Herrn E. Koch 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 Réverie von Vieuxtemps und eine Fantaisie von de Beriot; woen in den Beriofschen Stücken die Bravour verdiente Anerkennung fand, so gewann der junge Künstler doch vorzüglich durch den soliden, getragenen Ton und den ausdrucks-vollen Vortrag der Réverie den behaftesten Beifall. Frä. Veith sang die Arie „Nun heut die Flur“ aus der Schöpfung, und mit Herrn Koch das Duett aus Jessonda „Schönes Mädchen“, welches besonders beifällig aufgenommen wurde. Herr Koch übertraf sich selbst an diesem Abend: sowohl in dem Duett, als in vier Scherbert'schen Liedern übte sein Vortrag eine wahre Zauber auf die Zuhörer aus, Er sang aber auch so recht ein Amore und mit so zarter Nuancirung des Tons, wie wir ihn selten gehört haben. Herr Joh. Wenigmann trug ein Violoncello's von Kummer vor: er hat einen schönen Ton; eilriges Studium und öfteres öffentliches Auftreten werden ihm das noch mangelnde Aplomb, eine kräftigere Bogenführung und eine grössere Dreistigkeit im Angriff der Passagen geben, die er in technischer Hiesicht bereits ganz gut überwindet.

*** Würzburg, 6. April. Unsere Theater-Saison geht zu Ende. Herr Director Engelken hat alles angeordnet, um den Ansprüchen des Publikums zu genügen. Das Opern-Repertoire war folgendes: Anber die Stumme (1 Mal), Balfe Zigeunerin (2), Bellini Norma (3), Nachtwandlerin (2), Boieldieu weisse Frau (2), Donizetti Lucia (2), Regimentstochter (2), Bellini 2), Lucrezia Borgia (1), Liebesrank (1), Flotow Stradella (1), Martha (5), Herold Zampa (2), Krentzer Nachtlager (1), Lortzing Czar und Zimmermann (2), Udine (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), Kirchof Andreas Hofer (2). — Es wurden also von 15 Componisten 25 verschiedene Opern und überhaupt 62 Opern-Vorstellungen gegeben. — Fräul. Therese Milanollo wird erwartet: über ihre Concerte werde ich seiner Zeit berichten.

Coeradin Krentzer hat eine romantische Oper: „Aurelia oder die Braut aus Bulgarien“ hinterlassen, Text von K. Gollmeck. Es heisst, die Darstellung derselben werde am dem Hoftheater in Darmstadt vorbereitet.

Frankfurt a. M. Der Capellmeister Schindelmöisser hat uns verlassen und seine neue Stelle in Wiesbaden angetreten. In dessen Abschiedsconcert am 22. Febr. hörten wir von seiner Composition eine Sinfonie aus *B dur* und die Uebertragung der Beethovens'schen *Sonate pathétique* für Orchester.

Nene Pianoforte-Compositionen

im Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg.

Chwatal, H., op. 92, Pianoforte-Schule, Lief. 1.—4, 2½ Thlr.; op. 93, Turnfahrten, 12½ Sgr.; op. 95, Sonatine im Umfang von 5 Tönen, zu 4 Händen; op. 96, Fanzinst, 5 leichte Tänze, 10 Sgr.; op. 79.

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

96, 97, Potpourris aus Stradella, Martha, Prophet à 15 Sgr.; op. 98, Leid und Freud in Tönen, 20 Sgr. Golde, 4 Märsche über Kriegslieder aus 1813, 14, 15, 17½ Sgr. Marbacher, op. 149, Deukst du daran? Eine Ball-Erinnerung am Pianoforte, 27½ Sgr. Oesten, op. 59, Klänge der Liebe, 6 Hefte à 10 Sgr.; op. 63, Kinderträume, Lief. 12, à 15 Sgr.; op. 66, Trois danses gracieuses; Op. 69, Fleurs d'Italie Nr. 1, 2, 3 à 10 Sgr. Ritter, op. 12, instructive Sonate, 17½ Sgr. Tanz- und Ballsaal, je 20 beliebte Tänze à 1 Thlr. Beethoven, op. 4, 13, 8 Nr. 1—4, 29. Haydn, Quartette Nr. 1—4, Sinfonien Nr. 15—26 à 4ms arr. v. Klage à 1—1½ Thlr.; Orgelmagazin, neues deutsches, Heft 1, 10 Sgr.

Den Herrn Componisten biete ich folgende Oper-texte an:

1. Otto der Grosse.

Grosse histor. Oper in 4 Akten.

2. Friedrich Wilhelm,

der grosse Kurfürst.

Tragische Oper in 4 Akten.

3. Lurley.

Romantische Oper in 4 Akten.

4. Frauenlob.

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 Kriegs.)

7. Gretry.

Komische Oper in 3 Akten.

(Mit Beibehaltung einer Melodie Gretry's.)

Hierauf Reflektirende wollen sich gefälligst, franco, an Herrn M. Schloss in Köln oder direkt an mich wenden.

Ernst Pasqué,

Sänger an Grossherzogl. Hoftheater zu Darmstadt.

Alle in der Musik-Zeitung angeköndigte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

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 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.

Die Tonkunst für Alle.

I.

Ohne weit ausgeführte Parallelen zwischen Kunst und Leben, musikalischer und politischer Entwicklung 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 sogleich auf den Gegenstand selbst eingegangen und hier nur 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 bedeutsamsten Werke der Tonkunst des gleichzeitigen Eindrucks auf den Kunstverständigen wie auf den Laien nicht verfehlen. Diese Erscheinung beweist, dass der Künstler herabgestiegen ist von den Höhen der „künstlichen“ Kunst, dass statt auf ein besonderes Kunstverständnis des Zuhörers, er nur noch auf die rein menschliche Wirkung seines Kunstwerkes baut, dass er also die Bestimmung stets vor Augen hat, welche die Natur selbst der Tonkunst angewiesen, so wie die unveränderliche Beschaffenheit des menschlichen Gemüths, auf das sie wirken will und soll: denn wohl wird die Kunst unverständige Menschheit stets Ohren, Herzen, Empfänglichkeit für die Einwirkung durch den Ton und gewisse natürliche Maassstäbe für die Elemente der Tonkunst, wie aber specielle Kenntnisse in der Harmonielehre oder dem Contrapunkte zum Genusse eines Tonwerkes mitbringen. Beethoven ist es und zwar Beethoven allein, der durch seine Sinfonien, diese höchsten Potenzen der Haydn-Mozart'schen Instrumentalmusik, den Weg zu einer „Tonkunst für Alle“ gezeigt hat.

Wirkt die Tonkunst nur auf das Gemüth und auf dieses nur durch das Ohr, so ist eine Einwirkung in bestimmter Weise auf das erstere gar nicht denkbar ohne eine ähnliche auf das letztere. Man sagt ein Tonwerk müsse mehrer Male gehört werden, ehe man zu seinem Verständnisse gelangen könne. Das ist ganz gewiss wahr, namentlich in Bezug auf diejenigen Zuhörer, welche mehr davon verstehen wollen, als sie eigentlich verstehen sollten, 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 hinzugeben vermögen, ohne z. B. den Melodien nachzuspüren, die Modulation zu verfolgen, an Takt und Eintheilung zu denken oder gar etwa Bogenstriche zu beobachten. Die undankbarste und zugleich unfruchtbarste Bemühung würde es sein, wollte man die grosse Anzahl der Laien ebenfalls auf diesen beneidenswerthen Standpunkt zu bringen suchen. Allerdings aber verlangt 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 Halbmenschen aber, welche einen solchen Anhalt in modulatorischen Folgen, Takteintheilungen oder gar Bogenstrichen finden mögen, bilden denn doch, Gott sei Dank, die ungeheure Minderzahl. Nun frage man einen Laien nach dem Anhören eines Sinfoniesatzes z. B. von Mozart: was er 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

Stunde bin und von denen mir daher eine specielle sionliche 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 uns auf den Rücken klopfen; er wird nach dem Anhören des 1. Satzes der *A dur*-Sinfonie — ist er einigermassen lebhaften Temperaments — nicht im Schritt nach seiner stillen Wohnung gehen; sondern im Rhythmus der Figur  unter fröhliche Menschen hüpfen; es wird nach dem Anhören des 1. Satzes der heroischen Sinfonie auch dem Unmusikalischen der melodische Gang  in den Ohren summen, keinem Zuhörer die rhythmischen Motive $\frac{3}{4}$  (*Fdur*-Sinfonie, 2. Satz) und $\frac{3}{4}$  (9. Sinfonie, Scherzo), sowie die harmonischen Klänge $\frac{3}{4}$  (9. Sinfonie, 1. Satz) und $\frac{2}{2}$  (*Fdur*-Sinfonie, Finale) wieder aus dem Gedächtnisse wollen.

Diese Aedeutungen führen ganz von selbst auf die bei Untersuchung der Verdienste Beethovens 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 Laie 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 also nur die Verwendung der Kunstmittel zur Erreichung des bestimmten Zweckes bei Allen — gewissermassen die Verständigung des Instrumentalcomponisten mit dem unmusikalischen Zuhörer — in Frage kommt.

Wenn hiemit der enge Gesichtskreis wohl hinreichend angedeutet ist, von welchem aus die erschöpfende Beantwortung der obigen Frage versucht werden soll, so drängt sich sogleich eine Antwort dem Frager auf, welche dasjenige umfasst, was als Haupt-

Forderung gelten muss, die Alle an 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 wohlthuernder, überhaupt nicht sein wollen oder sollen: wenigstens bedankt der Zuhörer sich schön für unangenehme Eindrücke. Da nun aber das Ohr den Eindruck der Musik auf die Seele vermittelt, so ist ein wohlthuernder Eindruck auf das Gemüth nicht denkbar ohne einen solchen auf das Ohr, und daher muss allerdings zunächst das Ohr „ergötzet“ werden. Dies wird rück-sichtlich der einzelnen Elemente der Tonkunst geschehen durch die vortheilhafteste Verwendung der Klangwerkzeuge und das Vorwalten einer wohlthuernden Tonalage, 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 gewissermassen in sich vorfindet und das, was er in sich oder in der Natur vorfindet, ist in Bezug auf Rhythmus das Maass von 2 und dessen direkte Vernehrung: 4 und 8, sowie das hiervon abgeleitete Maass von 3 und dessen reine und gemischte Vernehrung: 6, 9 und 12; in Bezug auf Melodie die durch die Naturharmonie gegebenen Töne, deren Benutzung in Aufeinanderfolge oder Zusammenklang das feststellt, was wir bekanntlich „Tonart“ nennen.

Ein weiterer Schritt jedoch, ein Blick auf die nächsten grösseren Verhältnisse lässt sogleich die Forderung einer zweiten Eigenschaft, welche gleichwohl aus 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 was 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 Haupttheile grösserer Tonsätze

aufzutreten, die aber nur herzustellen 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 Gleichklangs aus dem Grundsätze des Wohlklangs sich ergibt, erhellt daraus, dass eine bunte Aufeinanderfolge verschiedentlicher Bewegungen oder melodischer Wendungen erfahrungsmässig weder dem Ohre noch dem Gemüthe wohlthut, zur Anregung aber nach einer bestimmten Richtung hin am Allerwenigsten geschickt 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 allmählig 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, ergibt sich eine dritte Forderung: die Steigerung, d. h. eine derartige Mannigfaltigkeit des Gleichklangs, welche die Einheit desselben nicht stört, sondern zu erhöhtem Eindruck bringt. Diese Forderung wird allein durch die Natur des menschlichen Gemüths bedingt; denn wenn eine Aufeinanderfolge vieles Verschiedenartigen im besten Falle gar keine Wirkung auf dasselbe macht, so wird die ewige Fortdauer Eines und Desselben in der nämlichen Art und Weise nur Ueberdross und Langweile erzeugen. Dieser lähmenden Wirkung des Gleichklangs kann nur vorgebeugt werden durch Vorführung desselben in immer neuer Weise, d. i. durch Steigerung des Gleichklangs.

... Hiermit sind die Grundlinien 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 Wohlklangs stehen bleibt, im Besonderen nothwendig noch bis zu den Folgen (oder auch Ursachen) dieses Wohlklangs, nämlich zu der Forderung des Gleichklangs 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 zu betrachten ist, so wird der Grundsatz in Bezug darauf heissen: Einheit des Wohlklangs bei möglichster Mannigfaltigkeit, nämlich:

Gleichklang des Wohlklangs bei möglichster Steigerung des Gleichklangs. Der hier beliebte Weg der Entwicklung der natürlichen Forderungen an eine Musik entspricht dem Gange der Forschung, auf welchem aus den Sinfonien Beethoven's eben diese Forderungen gewonnen worden sind. Was er in den Werken seiner unmittelbaren Vorgänger vorgefunden hat, war der Wohlklang allein, nämlich der Wohlklang ohne seine vollen Consequenzen. Von diesem Wohlklang 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 Geheimnisse für uns enthält.

Beethoven fand den Wohlklang im engern Sinne vor in den Sinfonien Haydn's und Mozart's, nämlich: eine schöne und klar ausgesprochene, dabei nicht gar zu häufig wechselnde Harmonie, sowie im Allgemeinen die Herrschaft einer natürlichen Melodie und einer gleichartigen Hauptbewegung, im Besondern hin und wieder auch Spuren des Gleichklangs, nämlich die kurze Ausführung eines melodisch-rhythmischen Motives, weit öfter jedoch statt der Tonbilder nur Tonblumen, eine jede für sich von grosser Schönheit, aber in ziemlich bunter, ja planloser Abwechslung mit den übrigen; von einer Steigerung im Grossen wie im Kleinen dagegen kaum erkennbare Spuren. Daher sind es die Consequenzen des Wohlklangs, der Gleichklang und namentlich die durch Vermehrung dieses Gleichklangs 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.

CFWU.

Der Dämon der Nacht.

Oper in 2 Akten von Bayard, Musik von Rosenhain.

Der Pianist Rosenhain aus Frankfurt hat es vorgezogen, seine Erstlingsarbeit im Opernstil seinem Vaterlande nicht zuerst zu kosten zu geben, sondern sie, wie Meyerbeer, erst dann über den Rhein zu senden, wenn sie die Strahlenkrone der Pariser Glorie als sichern Eingangspass mitbringen kann. Nun lat zwar Hr. Rosenhain kein Meyerbeer und seine Oper wird auch diesseits und jenseits des grünen Stroms die Federn 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 *Académie 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 Paris zur Aufführung zu bringen, wahrhaft erbeben. Rosenhain's Beharrlichkeit, sein wohlbegründeter Ruf, und — ich weiss nicht, was noch welter, haben über alle Hindernisse gesiegt, und wenn er auch nicht sagen darf *Veni, vidi, vici*, so kann er doch den Cäsar'schen Lapidarstil in deutscher Paraphrase auf sich anwenden: „Ich bin vor Jahreu hierher gekommen, habe mich gehörig umgesehen, und habe einen Fuss auf das Grundgestell der Berühmtheit gesetzt.“

Das Buch ist nach einem Vaudeville *le Démon de la nuit* von E. Arago und Bayard, welches vor etwa fünfzehn Jahren gegeben wurde, von dem letztern Mitverfasser für die Oper eingerichtet. Vom Dämonischen oder Geisterhaften *in natura* ist aber nicht die Rede, wohl aber in *effigie*, das heisst in der Fantasie eines jungen Mädchens. Eine desto grössere Rolle spielt das ächt französische Element, das Pikante, d. h. das Lüsterne. Die Scene ist am Hofe von Dänemark, denn nur eine nordische Jungfrau glaubt an Geister, und in der Einwirkung eines Geistes auf die Jungfräulichkeit liegt eben das Pikante. Dafür sind wir aber auch im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, denn heutzutage werden ähnliche Scenen am Hofe zu Kopenhagen ohne Dazwischenkunft von Dämonen abgemacht. Die Geschichte beginnt mit einem unerhörten Ereigniss: eine Hofdame hat ihren Gürtel verloren. Die Oberhofmeisterin und Duedna der reizenden Schaar der Hoffräulein (welche vorgreiflich gesagt, zu sehr hübschen Chören Veranlassung geben), eine Frau von Grommer — welcher ein interessant barbarischer Name für die Franzosen! — hält das *Corpus delicti*, den verrätherischen Gürtel, in der Hand, und — wahrscheinlich aus Erfahrung — zu allerlei verdächtigen Vermuthungen verleitet, stellt sie eine strenge Untersuchung an. Sie ergründet natürlich nichts, was das gewöhnlich bei solchen Gelegenheiten an Höfen und in Pensionaten der Fall ist. Aber als die zwei schönsten Fräulein, geschworne Freundinnen, allein sind, gesteht Mathilde der Edith mit Zittern und Zagen, dass sie die schuldige Unschuldige sei, ein Dämon habe ihr den Gürtel entrispen. „Mein Gott! wie sah er denn aus?“ — „Ach! ich konnte ihn ja nicht sehen, es war zu dunkel.“

*Une voix me disait: grâce, c'est le lutin
Qui pénètre la nuit près de sa bien-aimée!
Je voulais crier, mais en vain —
Sur mes lèvres sa main se posa . . .*

Edith.

Bien, j'adore

Ce démon-là . . .

Mathilde.

Le lendemain . . .

Edith.

Ah! nous sommes au lendemain!

Was ist zu thun? Mathilde, deren Herz der elfenartige Dämon schon früher durch seinen reizenden Gesang im Park, wiewohl unsichtbar, gewonnen hat, betrachtet die Sache als ein *fait accompli* und schwört dem unbekanntem Wesen ewige Treue.

Der junge König Friedrich will sie mit Edgard, einem seiner Officiere, verloben, allein sie widerstrebt, und da der König hefteilt, wirft sie sich ihm zu Füssen und ruft aus: „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, die billig, mitrechnet. Sie hofft, ihr Dämon kehre wieder und hat sich deshalb sehr vorsichtig mit Licht versehen. Da schwebt es mit Geistertritt über die Bühne; sie wendet sich, ein Strahl fällt auf die Erscheinung — ein Schrei des Entsetzens entfährt ihren Lippen, die Lampe stürzt effektiv zu Boden — „Gott!“ ruft sie schluchzend aus, „wer hätte gedacht, dass er so alt wäre!“ — Es war der ehemalige Gouverneur des Königs, der auf den Zehen nach dem Zimmer der Oberhofmeisterin schlich! — Da steht nun die arme Psyche und weint, wenn sie daran denkt, dass dieser Amor wiederkehren könnte! Doch still, die wohlbekannte Geisterstimme erklingt: „Und welche Gestalt wünschtest Du denn Deinem Dämon?“ — „Die Züge des Königs!“ antwortet sie so naiv, wie sehnsuchtsvoll. Dies Wort löst den Zauber, der Dämon erscheint in Fleisch und Bein, es 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 neuern Geschichte Dänemarks hat. Uebrigens heirathet Edgard die Edith und ich kann nicht dafür stehen, dass der alte Gouverneur die alte Gouvernante nicht auch heimführt.

Und dazu eine deutsche Musik? Doch, und zwar eine Musik, die freilich noch keinen individuellen Charakter, keinen originellen eigenthümlichen

Stil 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 gelungen sein würde, das Sujet ohne die französischen Fivolitäten zu einem hübschen Operntext zu bearbeiten. Aber bei den Franzosen muss das Extreme wirken; die Verlobung der Herzen genügt ihnen nicht, wenn von geheimnisvoller Liebe die Rede ist. Doch ich will mit diesen Vorwürfen schweigen, denn ich denke eben an Hebbels Dramen! — Rosenhain's Musik ist weniger dramatisch als lyrisch; eben deshalb können wir die Ueberladung der Instrumentation nicht billigen, wiewohl sie allerdings kunstvoll und gut variiert ist; jensehr aber einzelne Musikstücke, wie z. B. der Gesang des Dämons, beweisen, dass der Compositist durch zarte und bescheidene Instrumentirung trefflich zu wirken versteht, 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 Ouvertüre ist sehr schön: im Andante derselben erklingt in der Violoncell's der duftige Gesang des Dämons, eine Melodie, welche sich durch die ganze Oper zieht, und das Allegro ist auch über ein Thema der Oper, eine Ballade Mathildens im I. Akt: „*Le soir à l'heure ou tout sommeille*“ gearbeitet. Die Vocalpartie ist gut behandelt, sowohl in den Einzelstücken, als in den Ensembles und in den Chören. Die Scene wo der Gesang des Dämons im Park an verschiedenen Stellen erklingt, ist reizend. Mathildens Ballade, ihr Duett mit Edith, und das Finale gefielen im ersten Akt am meisten: das Finale ist glänzend, aber zu reich instrumentirt. Das richtige, bühnengerechte Maass in der Form fehlt freilich auch noch. Im zweiten Akt macht ein Doppelchor von Männern hinter der Scene (schwärmendes Gelage von Officieren) und von Frauen auf der Bühne (die Hoffräulein) durch die Verbindung contrastirender Rhythmen und des entgegen gesetzten Charakters der Melodien eine hübsche Wirkung. Eine Arie Mathildens, eine Romanze des Königs „*Ombre du mystère*“ und ein grosses Duett zwischen dem König und Mathilde sind, nebst einem Frauenchor, die hervorragendsten Stücke des zweiten Actes.

Die Oper erhielt einen ehrenvollen Erfolg und ist bis jetzt drei Mal wiederholt worden! Roger, Mad. Laborde und Mademoiselle Nau trugen durch meisterhaften Gesang, Roger besonders auch durch sein 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. Nr. 41.)

Weil ich einmal bei der Kammermusik bin, so muss ich gestehen, dass eine grosse Resignation und mitunter ein wahrer Holdenmuth dazu gehört, ihre Genüsse zu suchen und anzuschauen. Wer da glaubt, *Matinée* 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 fangen gegen zwei Uhr Nachmittags an und dauern unausgesetzte Späterstunde, und die Abendsitzungen werden auf 9 Uhr angekündigt, beginnen aber gewöhnlich erst um halb elf Uhr Nachts, Da nun Alles in der Welt seinen Kreislauf erhält, so werden wir, wenn das so fort geht, nächsten wieder wirkliche *Matinées* haben, die sehr früh, nämlich um halb Eins nach Mitternacht ihren Anfang nehmen. Und nun das Gedränge und Geschrie in diesen Abendsitzungen! Es sind musikalische *Ravats*, wo man das Vergnügen im eigentlichen Sinne des Worte anzustehen muss. Es giebt hier auch eingetheilte „Klassiken“ d. h. Leute, welche in der Musik denselben Geschmack haltdigen oder zu haltdigen affectiren, welchen die Toilette in den *Rococo*salons wieder einführt. Eine musikalische *Audition*, wie der heutige Kunstausdruck lautet, ohne ein oder ein Paar Stücke, denen man um verschimmeltes und vergilbtes Notenpapier das chronologische Alter ansieht und ansieht, wäre gegen alle musikalische Etikette. Es ist allerdings sehr erfindlich, wenn z. B. in den Zirkeln des Fräulein Charlotte von Malleville, der berühmten Pianistin, im Saale Sax, Mozarts Trio für Klavier, Clarinette und Bratsche, Beethovens Variationen über das Händel'sche Thema für Piano und Violoncell gespielt werden: aber wenn nach einem Beethoven'schen Quintett eins von Boccherini aufgetischt wird und die elegante Zuhörerschaft, die sich offenbar dabei *cautivement* und *pererrucement* anstirbt, ein „höflich“ über das andere Hästert und zwar ziemlich laut, damit der unwillkürliche Ausbruch des Keuzerzorns ja dem Nachbar nicht entgehe — so ist das doch gar zu possirlich. Man nennt das hier *Altaque retrospective* und die *Retrospectiveomanie* in der Musik ist eine Comauidie der grossen politischen Firma: Rückwärts, rückwärts, *Don Rodrigo!*

Der unerschöpfliche Fünfzimmiger, der Vateran Onslow, hat ein neues Quintett in *C moll* (der Himmel weiss das wievielste!) vom Stapel gelassen. Es wurde in einem der Kammerconcerte von Gonffé gemacht. Onslow ist darin in jeder Hinsicht der alte: viel Verstand, viel Combination, viel Wissenschaft, viel Rhythmus, aber wenig Musik. Das Adagio köcheltirt mit dem retrospectiven Stil.

Unsere Landsmännin Wilhelmine Closs hat in mehreren Concerten und Soireen gespielt und zwar mit grossem Beifall. Es will in der That etwas heissen, unter der Fluth von Pianisten und Pianistinnen, von welcher Paris überschwemmt ist, sich emporzuheben und *en rogue* zu kommen, und doch ist dies der kleinen Deutschen mit dem hübschen Lockenköpfchen, den schönen Augen, dem runden Arm und dem niedlichen Fingern, in denen man die wunderbare Kraft, die sie bei den Octavenschlägen entwickelt, gar nicht ahnt, vollkommen gelungen. Ein Fanciletto, das der *Opinion publique*, geht in seinem Enthusiasmus so weit, dass es die liebenswürdige Künstlerin zu einer Ungarin macht, welcher Lutz seinen Ehrenstiel zu Füssen legen müsse!

Das Klavierspiel, und zwar das gute, wenigstens das technisch gute, ist wahrhaftig so allgemein geworden, dass die Bezeichnung „er spielt gut Klavier“ eben weiter kein Kompliment ist, als es ist ein ehrlicher Mann, ein guter Bürger, besitzt seine Steuern u. s. w. Daher verfallen denn die Journalisten vom Handwerk auf allerlei Uebertreibungen und weitläufige in Erfindung neuer Lobraketen.

Die Emancipation der Frauen macht übrigens in dem Reiche der Kunst gewaltige Fortschritte. Wir haben hier eine Menge — istinnen, Componistinnen, Violantininnen, Flötinistinnen, Harfenistinnen, Organistinnen, Plectrinistinnen, und vor allen Pianistinnen. Ich spreche natürlich nur von solchen, die öffentlich auftraten — wie? die Plectrinistinnen doch nicht? Allerdings, die spielen bei den Wohlthätigkeits-Concerten zwar kein Instrument, aber doch eine Hauptrolle, denn sie stellen als *patronesses* mit grossen Lettern auf dem Anspruchszeitel und wehe dem, der zu ihrem *Cercle* gehört und nicht im Concertsaal erscheint! Die Pianistinnen aber bilden ein ganzes Bataillon: da ist die *Mallerville, Vidal, Germain* die netzlich in einer Fantasie das Andante aus Beethovens *Adur-Sinfonie* mit Walsern und Galops pickt!), *Masart, Desjoffre, de Reiset* (composit Sinfonien), *Krivits, Joussetin, Jacquet* (zwei Schwestern, die auf zwei Klavieren aber gegebene Themas fantasiren ohne sich um die Harmonie zu kümmern), *Pierson, Farrone* (Professor am Conservatoire, schreibt Souten, Trios, u. s. w. für Piano. Overtüren und Sinfonien für Orchester), *Loroux, Wartel, Martin, Nicolo* (Tochter des Operacomponisten, schreibt Klavierstücke mit viengenden Titeln), *Mattmann, Maignet, Montra-Lanier, Milika, de Chaumont, Dillon* (auch Organistin, und Componist, hat Hoffmann's fantastische Erzählungen in Klaviermusik übersezt), *Rony, Chassant* — u. gang, genng! ein wahres Leporella-Register!

Doch halt! *Francina de la Roche-Jagu*, vom alten bretagnischen Adel, darf ich nicht unerwähnt lassen. Diese Dame hat die noble Passion ihres Standes, 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 *Francina 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 bedröhnt Künstlerinnen standen auf dem Zeitei: allein ein Redner tritt auf und verkündet, dass es denn genannten Calibrieten unmöglich gewesen, durch die Menge der Zuhörer bis aufs Orchester an dringende Originalität dieses Paars elektrisirt das Publikum und versetzt es in eine so komisch-ironische Stimmung, dass jedes Stück des grausigen Dilettanten-Orchesters raschend bekümmert wird. Endlich tritt ein Sänger an und wird mit Ah! ah! bewillkommt: aber o weh! er hat die Grippe. Trotz dem beginnt er die neue Arie: „Welche Lust, Soldat zu sein!“ — als er aber an die Stelle kommt, wo er die Trompete aufruft, geht ihm die Stimme total aus. Ein Dutzend junger Leute, die wie an einem Fenster zusammenstehen, rufen: *Allez! la trompette sonne!* worauf das ganze Publikum im Unisono antwortet: *Ah quel plaisir d'être soldat!* und im Tempo zum Saute hinausmarschirt. So etwas ist nur in Paris möglich, denn von der Gemeinlichkeit eines hiesigen Concert-Publikums hat Du gar keine Idee! Von irgend einem Anbruch der Rohheit ist da nie die Rede. Merken die Pariser, dass sie sich haben anführen lassen, so rächen sie sich durch allgemeine Heiterkeit.

E. P.

Aus Leipzig vom 9. April.

Die dritte und letzte musikalische Abendunterhaltung im Saale des Gewandhauses verschaffte uns am vorigen Donnerstage, den 3. April, einen reichen Genuss, indem sie uns alle und neue Meisterwerke in der gewöhnten Vervollendung der Execution vorgeführte. Mozarts's Streichquartett in *Fdur* eröffnete den Abend, vorgelesen von den Herren Concertmeister Draysschok, Röntgen, Herrmann und Wittmann; — das Werk ist genugsam bekannt, — sein bald sentimentaler, bald gemüthlicher Charakter entfaltet sich bei dem trefflichen Zusammenspieler der Künstler mit allem Nachdruck. — Die zweite Nummer bildete das letzte, noch angelegte Werk von Prof. J. Moschles, eine Sonate für Pianoforte und Violoncell in *Edur*. Der Componist, der schon seit mehreren Jahren nicht mehr öffentlich gespielt, hatte sich diesmal durch die dringende Anforderung des Concert-Directoriums bewegen lassen, sein Werk selbst vortragen und betrat kaum das Orchester, als er von dem ertönen Jubel des Auditoriums begrüßt wurde. Die herrliche Composition erregte um so grössere Begeisterung, als sie von dem Componisten mit jugendlicher Frische und feiner Leidenschaft, von dem Kapellmeister Rietz, der die Violoncellpartie übernahm hatte, mit Wärme und Liebe vorgelesen wurde. Wenn ein spezieller Eingeben auf das Werk selbst nach einmaligen Hören zu gewagt sein möchte, so genüge hier zunächst die meisterhafte Individualisirung jedes einzelnen Satzes für sich, und dann auf die ideale Verwandtschaft der vier Sätze untereinander und ihr organisches Zusammenwachsen zu einem Ganzen aufmerksam zu machen. An das *Allegro espresso ed appassionato*, das aus dem edlen ersten Thema in energischer Leidenschaft hinaussteigt, schliesst sich das neckisch tanzende *Scherzo ballabile* mit dem schönen canonischen Trio, worauf in der Melodie der *Ballade* das innerste Gemüth ergreifen und an begeisterten Pathos erhoben wird; das *Finale* endlich stürmt im *Allegro vivace* lebhaft und frisch fort und führt das Ganze zu einem kräftigen Abschluss. Rauschender Beifall begleitete jeden der vier Sätze und steigerte sich am Schlusse zu um so freudigeren Anbrüchen, da sich dem durch das Kunstwerk hervorgerufenen Enthusiasmus das warme Dankgefühl gegen den Künstler anschloss. — Die zweite Hälfte des Abends begann mit J. S. Bach's *Ciaccona* für Violine Solo, vorgelesen vom Concertmeister David. Dieses merkwürdige Werk liegt unserer andern 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 erschloss. Die charakteristische, von F. Mendelssohn-Bartholdy hinzugefügte Pianofortebegleitung bewirkte in ihrer würdigen Haltung eine milde Schütterung zu den gewaltigen Harmonieengängen des Tonstückes und den markigen Bewegungen des Künstlers. — Beethovens Quintett in *Cdur* bildete den Schluss des Abends, vorgelesen von den Herren David, Röntgen, Herrmann, Hunger und Rietz. Aus der meisterhaften Execution trat Beethovens tiefgründiger Genius klar und mächtig den entzückten Hören entgegen und besetzte sie zum Triumph der Kunst. —

Noch mag hier auf die zu morgen angekündigte erste Vorstellung „der Heimkehr aus der Fremde“, eines vom vereinigten F. Mendelssohn-Bartholdy hinterlassenen Liederspieles in 1 Acte hingedeutet werden, das der lingschiedene zur silbernen Hochzeit seiner Eltern componirt hatte; möge der seltene Reiz dieses Tonwerkes öffentlich dieselbe Anerkennung finden, die ihm schon bei der ursprünglichen Ausführung und in einer hiesigen Privatvorlesung zu Theil geworden ist! — Als Zugabe zu dieser Aufführung, welche aus Besten des Theater-Fondufonds gegeben wird, kommt eine einstakige Oper, „ein Abenteuer Carl's II.“, von Hoven zur ersten Darstellung. △△

Prüfungskonzert der Rheinischen Musikschule.

Die Gründung einer Musikschule im grossen Maassstabe konnte in mancher Hinsicht ein gewagtes Unternehmen scheinen; um so erfreulicher ist es, dass wir nach der kurzen Zeit ihres einjährigen Bestehens über den Erfolg des Unternehmens und die Gesamtbemühungen der neuen Kunstanstalt nur Gutes zu berichten haben. Die Direction hatte am 15. d. M. im grossen Casino ein Prüfungskonzert veranstaltet, zu dem sich eine zahlreiche Zuhörerschaft einfand. Mancher mochte wohl, wie man oft zu Prüfungen zu gehen pflegt, nur *honoris causa* gekommen sein und sich mit einem gehörigen Theil von Resignation gerüstet haben; aber im Verlauf der vorgeführten Leistungen entwickelte sich bei dem ganzen Publikum eine so theilnehmende Stimmung, dass man in 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 Klavierklasse (Herr Director Hiller) zeigten alle bedeutende Fortschritte und etwae 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 vorgelesen; besonders zu loben war die Ruhe und Präcision des Spiels im Einklang mit dem Orchester. Der Vortrag von Moscheles' *Hommage à Haendel* für zwei Pianos durch zwei junge Damen war eine durchaus befriedigende Leistung. Das Capriccio mit Orchesterbegleitung von Mendelssohn verrieth viel Talent des jugendlichen Spielers, dem es aber noch an ruhiger Beherrschung des Instruments fehlt. Beethovens' Egmont-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 Prümme (Lehrer Hr. Pixis), eine befriedigende Probe seines Talentes ab.

Von Gesang (Lehrer Herr Koch) kam zu Gehör eine Arie von Marschner aus Hans Heiling (Sopran), die Romane der Fides „Ach gebt“ von Meyerbeer (Alt) und 3 geistliche Lieder von Mendelssohn (dieselbe Altstimme) mit Chor (geliebt von Hrn. Mus.-Dir. Weber). Eine italiänische Arie von de Beriot (Sopran), und Mozarts' „In diesen heiligen Hallen“ (Bass). In diesen Leistungen hörten wir gute Stimmen und überzeugten uns von den Fortschritten ihrer technischen Ausbildung während des halbjährigen Zeitraums seit der vorigen Prüfung. Allein sämmtliche Gesangs-Elven kann nicht genug an's Herz gelegt werden, dass die menschliche Stimme das schwierigste Instrument von allen ist, und dass nur der behrlichste Fleiss und die strengste Befolgung der Vorschriften des Lehrers zur Erreichung des Ziels führen können. Die Kunst des Gesanges ist die höchste von den ausübenden musikalischen Künsten; je leichter die Menge, desto schwerer ist der Kenner durch sie zu befriedigen. Sie ist aber auch von allen die belohnendste.

Die declamatorischen Vorträge (Lehrer Herr R. Benedix) gaben allesamt ein treffliches Zeugnis von dem Erfolg des Unterrichts, den wir überhaupt für einen der nothwendigsten zur allgemeinen Bildung der Zöglinge eines Conservatoriums halten. Göthe's „Heinzelmannchen“, W. Möller's „Glockenguss zu Breslau“, Egon Ebert's „das Vöglein“ wurden von drei jungen Damen mit richtiger Betonung und ausdrucksvollem Vortrag gesprochen; Auszeichnung verdient der Vortrag des letztgenannten Gedichts wegen der Wärme und des Gefühls, das ihn belebte. Eben so anerkennungswürdig sprach der junge Bassist Uhlrad's „Sängerhuh“.

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 offenes Talent haben, gezollt wurde. Es war ein kleiner Trompeter aus dem Rheinlande, und ein kleiner Flötist aus Holland; beide entwickelten für ihr Alter eine ganz bedeutende Fertigkeit, deren Ausbildung den betreffenden Lehrern (Trompeter Hr. Schreiber, Flöte Hr. Winzer) viel Freude machen muss.

Am folgenden Tage wurden die Schüler der Anstalt im Orgelspiel geprüft. Die Musikschule ist gegenwärtig im Besitze eines eignen Orgel von 10 Stimmen, mit 2 Manuales und einem Pedal von 2 Octaven bis D. Herr Musik-Director Weber erhielt den Unterricht. Es wurden von 8—10 Schülern Orgelstücke von Rink, von einem der Zöglinge Hessa's Orgelconcert in *C-moll*, vorgetragen und wir erstaunten über die Fortschritte, welche sämmtliche Elven bekundeten. Wir glauben nicht Unrecht zu thun, wenn wir die Leistungen in diesem Fach verhältnissmässig für den besten Beweis halten, den uns die Prüfung von der im Ganzen so tüchtigen Wirksamkeit des jungen Instituts brachte.

In diesem ersten Jahr erhielten 26 Schüler von 11 Lehrern in 59 wöchentlichen Lehrstunden Unterricht. Zehn Freistellen waren an unbemittelte Zöglinge vergeben. Die Einzeichnungsliste der freiwilligen jährlichen Beiträge zur Unterhaltung der Anstalt enthält 168 Namen; die Beiträge beliefen sich für das Jahr vom 1. April 1850—1851 auf 1878 Thlr.; an Geschenken sind dazu noch 210 Thlr. eingegangen. Das Schulgeld beträgt 60 Thlr. für den Jahreskursus.

Der Rückblick auf das abgelaufene Schuljahr muss für alle, für die Begründer der Anstalt wie für die Lehrer und Zöglinge, ein recht zufriedenstellender und ermunternder sein, für jene zu beharrlicher Theilnahme an der Förderung des Gutes und für die Stadt Ehrenvolle, für diese zu rüstigem und mutigen Fortstreben, die Einen, um zu wahren Kunstleben zu erziehen, die Andern um sich mit ganzer Seele an den hohen Beruf, den sie sich gewählt haben, hinzugeben.

Tags- und Unterhaltungsblatt.

* Berlin. Adam's Giralda will nicht ziehen: der Berliner Witz nennt sie Adams zweiten Sündenfall. Das Deficit der königlichen Bühne im vergangenen Jahr soll 30,000 Rthlr. betragen und besonders durch das Auftreten der Rachel und durch die kostbaren Gastspiele im Proleten und durch dessen Ausstattung verursacht sein. Das Theatergesetz hat der neue Minister Herr von Raumer, wie es heisst, *ad acta* gesetzt. Der Premier-Lieutenant von Hülsen vom Alexander-Grenadier-Regiment ist vom Könige zum Kammerherrn und General-Intendanten der königlichen Schauspiele ernannt. — Eine Kleinigkeit von R. Benedix, die Sängerin, hat auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sehr gefallen: Fr. v. Marra gab die Titelfolle. — Der Besitzer des vorstädtischen Theaters, L. Gräbert baut ein kolossales Sommertheater, die Bühne 40 F. breit, 50 F. tief, die Hinterwand zum Auseinanderschoben, um Cavalleriemänoöver auszubringen. Das Orchester erhält Raum für 40 Personen, Parterre und Logen fassen 2500 Sitze. Schon in den Osterferien soll es mit „Wallenstein Lager“ eröffnet werden. So nähern wir uns denn in Berlin den grossen Amphitheatern Griechenslands immer mehr!

Mainz. Der „Prophet“ ist vom hiesigen Theaterdirector Greiner prachtvoll ausgestattet worden. Die Partien der Fides und Bertha werden von Fr. Limbach und Fr. Eriach-Leonoff ganz vorzüglich gut gegeben.

Dresden. Der Musikdirector Pabst aus Königsberg hat bereits eine Anzahl Proben zu seiner Oper „Die letzten Tage von Pompeji“ abgehalten. Jedoch wird das neue Werk erst nach der Rückkehr Tichatschek's von seiner Urreise zurück zur Aufführung kommen. Verdi's „Nebukadnessa“ ist mit grossem Aufwande in Scene gesetzt worden, hat aber zur Ehre unseres Publikums fast vollständig *fiasco* gemacht. Nur der Frau Krebs-Michaletti gelang es als Abigail, sich nach der grossen Scene zu Anfang des zweiten Akts den Hervorruf zu gewinnen. Gegen unsern neuen Kapellmeister Krebs besteht eine Opposition, die ihrem Groll in der Leipziger N. Zeitschrift für Musik auf eine sehr handfeste Weise Luft macht.

Floto's „Grossfürstin“ hat in Hamburg und in Schwerin nicht gefallen.

Gotha. Die neue Oper des Herzogs, „Casilda“ ist am 23. März mit Beifall gegeben worden. Casilda ist der Name eines Zigeuner Mädchens in Spanien; die Liebe eines jungen Spaniers zu ihr und dessen Verhältnis zu einer frühern Geliebten schürt den Knoten. Gegen das Textbuch werden allerlei Bedenken ausgesprochen, namentlich gegen die Verwicklung, die aus auf einem Missverständnis beruht. Die Musik wird gelobt, besonders die als Improvisation behandelte Arie Casilda's (eine Art Preciosa?) ein Zigeunerlied mit Tans und das Finale des dritten Akts. Einige Mängel der Durchführung und das häufige Abbringen von kaum begonnene hübschen musikalischen Motiven werden gerügt. Die Oper ist in einer Woche 3 Mal bei übervollem Hause gegeben worden. Das Tanzorchester Herr und Frau Bräde vom Berliner Ballet 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 Aprils ihre Mutter von ihrer Seite gerissen. Sie hat Paris verlassen, um in der reisenden 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 Berncastel. 12½ Sgr.

Bei A. Diabelli & Comp. in Wien,

k. k. Hof-Musikalienhändler erschien so eben:

Assmayer, J., op. 57. Grosse Messe in C. ^{Thlr. Sgr.} 4,—
Bach, O., 3 deutsche Lieder: 1. Meeressittliche
von Göthe. 2. Waldlied v. Hoffmann
von Fallersleben. 3. Mailed v. Seidl
für 1 Singstimme mit Piano . . . —, 15

Binder, C., Der letzte Zwanziger. 1. Wachtanz.	—, 10
Nr. 2. Lied von Schönau	—, 10
„ 3. Mazur und Polka	—, 5
„ 4. Ländler.	—, 7
„ 5. Lied von Schönau	—, 10
„ 6. Ungarisches Trinklied	—, 7
Diabelli, A., Enterpe 2ms. Nr. 307, 308, 309, 310. Don Juan, jede Nummer . . .	—, 25
— Musikal. Jugendführer, op. 162. Nr. 37, 38. (Prophet) à	—, 15
— Hierzu die Violinstimme à	—, 5
— Concordance. (Piano und Violine) Lucretia Borgia. Nr. 73	1,—
— Prädictionen für Flöte. (Lucretia Borgia). Nr. 84 und 85 à	1,—
— Kleinigkeiten f. Piano. Nr. 85 (Haydée). Nr. 86 (Kromdiamanten) à	—, 10
Ecclesiasticon, Sammlung auserlesener Kirchen-Musik. Nr. 78 grosse Messe v. S. Tegner, op. 53	4, 15
Gackatatter, F., Die Macht des Glaubens. Ständchen f. 1 Singst. m. Piano. —, 7	
Geiger, C., op. 17. Ein Besuch in Maring. Tümgemälde für Piano	—, 10
— Op. 18. An meinen Stern. Lied für Sopran mit Piano	—, 13½
— Dasselbe für Alt mit Piano	—, 13½
Kwizda, A. M., op. 5. Prière du soir. Reverie pour Piano	—, 10
Lickl, G., op. 51. Wiener Salon-Musik. Nr. 13 für Phisharmonica und Piano. (Prophet)	1, 20
— Nr. 14, 15. (Hugenotten) à	1, 15
Neumeyer, A., op. 31. Rondo à 4ms. pour Piano	—, 10
Nouveautés du jour. Cah. 53. Winterle, op. 15. Nr. 8	—, 15
Novella, J., Cauzone venetiana f. 1 Singst. m. Piano. Deutscher u. italiän. Text. —, 10	
Preyer, J., op. 165. Ave Maria. Solo f. Sopran und Clar mit Begl. von 2 Viol. Violo und Orgel	—, 17½
Puttler, J., op. 5. Caprice f. das Piano allein	—, 10
Schubert, F., Immortellen. Sammlung von Gesängen f. Contra-Alt od. Bass. Nr. 25—30 à	—, 7½
Schulthoff, J., op. 29. Sérénade espagnole. Willmers, R., op. 73. Drei Fantasiebilder für Piano. 1. Abschied vom Liebchen. 2 A. d. W. (Älste Liebe)	1,—
— Op. 74. Le Rossignol. Thème varié en trilles. Morceau de Concert pour Piano	—, 20

Sämmtlich bei M. Schloss in Cöln vorrätig.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 43.

Cöln, den 26. April 1851.

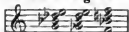
I. Jahrg.

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 Päckete werden unter der Adresse des Verlegers H. 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. Im kleinsten Verhältnisse, rücksichtlich des einzelnen Akkordes nämlich, 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* $\frac{3}{4}$, nur die 3 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 kunstvolle Stimmenführungen auf Orgelpunkten, melodisch-reiche Motive in ausgesuchter 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 Beethovens 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 einigermaassen selbstständige Geltendmachung des harmonischen Elementes geht so weit, dass man in den Beethoven'schen Tonsätzen vergeblich nach harmonischen Veränderungen bei sofort wiederkehrenden melodischen Phrasen, Rhythmen oder Perioden suchen dürfte, während rhythmische und melodische Variationen bei solcher Gelegenheit grundsätzlich stets stattfinden. — Wenn nächst dem die Stetigkeit der Haupttonart 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 Haupttonart zulassen: so ist nicht minder auch in den modulirenden Theilen derselben, in den sogenannten Durchführungsätzen neben dem langsamen Gange der Harmonie überhaupt auch der der Modulation, nämlich die verhältnissmässig äusserst 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 der benutzten 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 folgende Takt dauer gebunden: 10. 8. 6. 4. 4. 2. 2. 1. 1. 4. 4. 4. 2. 2. $8 \times \frac{1}{2}$. $\frac{1}{2}$. 6×1 . 2×1 . 4×2 . 6×2 . $8 \times \frac{1}{2}$. $3 \times \frac{1}{2} \times 1$. 3. 2. 1. 1. 7×2 . 6. 12. — Hierzu kommt nun noch die Natur der von Beethoven fast ausschliesslich benutzten Akkorde, da ihre Einfachheit, ja Gewöhnlichkeit, die Wiederkehr der nahelegendsten Akkordverbindungen, wesentlich dazu beiträgt, das, was als Gleichklang bezeichnet werden muss, in harmonischer Beziehung zu befördern, beziehentlich herzustellen. Der erste Satz der Pastoral-Sinfonie bietet hierzu eines der merkwürdigsten Beispiele; er enthält durchgängig den alltäglichsten Wechsel der Dreiklänge der Tonika und der Unterdominante und des Sextakkordes der Dominante, wozu an einigen wenigen Stellen nur noch der Dreiklang der 6. Stufe kommt. Rechnet man hierzu, dass der erste Theil desselben von gegen 140 Takten die Tonarten *F dur* und *C dur* ohne die geringste modulatorische Abweichung durchgehend festhält: so erscheint dies als eine harmonische Einfachheit, welche grösser gar nicht sein kann. — Diese Einfachheit der Harmonisierungsweise erleidet nun allerdings zuweilen auch Modifikationen. Zunächst hat Beethoven ganze Tonstücke geschrieben, in denen das harmonische Element eine Art von Uebergewicht zu erhalten scheint, wönamlich durch eine fast gleichmässige Bewegung der Melodie unter gleichzeitiger Mitbewegung der Harmonie Gesamtbilder eigenthümlicher Art entstehen, wie sie dieser Componist zuerst angewendet hat. Von solcher Art sind z. B. die Scherz der 3. und 9. Sinfonie. In fast immerwährender Viertelbewegung der Melodie und Harmonie. Gleichwohl entsteht die rasche und gleichzeitige Bewegung aller Stimmen hier nicht sowohl durch wirkliche häufige Akkordwechsel, als vielmehr durch Anwendung einer Gattung Contrapunkt, welche die in der That nicht eben schnellen Schritte der Harmonie durch Nebennoten, harmonische Nachschläge und Durchgangstöne verbrämt, und die Zwischenräume der Hauptnoten in allen Stimmen regelmässig ausfüllt. An anderen 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 Entwicklung der Harmonien dient; zur wirklichen Herrschaft gelangt die letztere fast nur bei Schlüssen 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 Würgeleien gänzlich fremd, welche man so häufig in den Tonsätzen seiner Vorgänger und namentlich seiner Nachfolger antrifft und die aus 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 belebende Element des Rhythmus in's 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 des Gleichklangs im Kleinen wie im Grossen ganz auffallend in allen seinen Tonsätzen. Zunächst sind es kurze rhythmische Motive, deren weitere Ausführung ganze Haupttheile seiner Tonsätze entstehen lässt. Man verfolge z. B. in den nachstehenden Sätzen die nebeneenannten 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: $\frac{3}{4}$  || erster Satz der *A dur Sinfonie*: $\frac{6}{8}$  || *Allegretto* derselben: $\frac{3}{4}$  und  || zweiter Satz der *F dur Sinfonie*:  || *Scherzo* der 9. *Sinfonie*: $\frac{3}{4}$  und  ||.

Die Heratellung eines Gleichklangs auf längere Dauer in solcher Weise hat man vor Beethoven gar nicht gekannt, obwohl Spuren davon in den Werken früherer Componisten es hinlänglich zeigen, dass man die Nothwendigkeit desselben wohl gefühlt. Es kam das rhythmische Element nur nicht zum rechten Durchbruche, weil man zu mannigfaltige melodische Wendungen benutzte, zu viel mit der Harmonie wirken wollte, mit zu kleinen Strichen zeichnete, während die Art und Weise Beethoven's aus der Wiederaufnahme der Tanzmusik mit allen ihren Consequenzen entspringt, als da sind: Herrschaft des rhythmischen Elementes, natürlich in Verbindung mit dem melodischen, dessen Handhabung jedoch mit grossen Freiheiten geschehen mag, während die des rhythmischen eine bei weitem strengere Consequenz in Beibehaltung der angenehmen 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 kleine Gesamtbild, als welches schon der kurze, zu weiterer Entwicklung zu bringende 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 vereinigten, so würde der Entstehungsprozess dieses Ganzen bei Beethoven nicht selten der folgende sein: Eingebung oder Erfindung des rhythmischen Motivs; Bekleidung desselben mit Tönen, also: Entstehen der Melodie; Vermehrung 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 nun aber keinen Augenblick verkenne lassen, dass es eben die Rhythmik Beethoven's ist, welche seiner Musik einen so elektrisirenden Eindruck sichert. — Man mag nun die bisher angeführten 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 demobngeachtet dieselbe, d. h. allein in Folge der Anwendung solcher erweiterter Formen wird die bestimmte Wirkung erreicht und das Verdienst Beethoven's 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 Benützung gradtaktiger Rhythmen, durch einen rhythmischen Bau, welcher sich auf Verhältnisse gründet, welche direkt aus dem einfachsten Geraden hervorgehen, nämlich auf die Verhältnisse von 2, 4 und 8 — Consequenz der Tanzform, und in allen Tonsätzen zu ersehen. Wo 3taktige Rhythmen auftreten, welche neben den ebengenannten Beethoven als reinste Verhältnisse des Ungeraden allein noch anerkennt, dienen sie in vielmaliger Fortführung zur Vollendung eines besonderen rhythmischen Gegebenbildes, 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, sogar ganze kleinere Tonstücke oft nur aus einem einzigen melodischen Motive gestaltet, das in der Regel kurz, 1 oder 2 Takte lang ist; wie er Motive von grösserem Umfange, namentlich wenn sie als Hauptmotive auftreten, wie auch längere Hauptperioden in mehre kleine Motive zerlegt, von denen ein jedes seine besondere Ausführung an 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 zu ausführlicher Entwicklung bringt; wie er dagegen längere Gesangs melodien nur selten anwendet und dann nie, ohne die frei sich ergehende Folge 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 statthaben, sobald nur die rhythmische Treue bei Weiterausführung eines Motivs gewahrt ist.

Unerwähnt darf auch nicht bleiben, wie zuweilen der Gleichklang hauptsächlich durch die Begleitung, nämlich durch eine consequent fortgesetzte untergeordnete Figur hergestellt werden mag, wie dies z. B. der Fall ist im Trio der Mennett aus der *F dur*-Sinfonie; wie die längere Dauer eines Forte, eines Piano, eines Klangeffektes, ferner 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 besonderen Hinblick auf die grösseren Verhältnisse die sofortige, im Wesentlichen unveränderte Wiederholung 2- und 4taktiger Rhythmen, 8- und mehrtaktiger Perioden, die spätere Wiederkehr ganzer Haupttheile auf dem Grundsätze des Gleichklangs beruht, wie durch das Anstreben des Gleichklangs Beethoven namentlich zur häufigen 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 Gleichklangs erschelut.

Man vergleiche nun nach Beobachtung der hier oft nur kurz, vielleicht nicht einmal vollständig angeführten einzelnen Erscheinungen in den Tonsätzen Beethoven's mit ihnen die seiner Vorgänger und man wird in den letzteren häufig finden: eine kürzere, verhältnissmässig kurze Dauer der Akkorde, folglich einen fast fortwährend ziemlich raschen Wechsel der Harmonie, dem zuweilen kaum zu folgen ist; kunstvolle Stimmenverschlingungen bei ruhender Harmonie, wodurch die Wirkung der letzteren in der Regel vernichtet wird; wenn nicht immer schnellen Wechsel der Tonarten, so doch häufig Benutzung der Nebenukkorde derselben; chromatische Melodien mit entsprechenden, vorübergehenden, harmonischen Ausweichungen; rhythmische Motive ohne besondere Bestimmtheit, oft in bunter Abwechslung, oder Untergehen derselben in Folge der Geltendmachung anderer Elemente; einen rhythmischen Aufbau ohne vollkommene Uebereinstimmung der einzelnen Theile; Anwendung unnatürlicher rhythmischer Verhältnisse, wenn auch mit grossem Geschicke, viele Gesangmelodien von hoher Schönheit, aber schwerer erfassbar, weil zerfahren in Folge der Benutzung mannigfaltiger melodischer Wendungen ohne Beziehung auf ein bestimmtes kurzes Motiv; oft bunten Wechsel hinsichtlich der Begleitungsfiguren, das Forte, des Piano, des Klangeffektes 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 oft dreimal grösseren Raum beanspruchen würde.

Nach solchen Beobachtungen 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 spätern 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 noch heut zu Tage sogar Tonkünstler giebt, welche die *C moll*-Sinfonie, 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. Sinfonie aber geradezu für Unsinu erklären, und dass eine immerhin beträchtliche Anzahl Gedankenloser, des eigenen Urtheils sich entschlendend, in geziemendem 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 Beethoven's nicht zu fassen vermag — erschelut dieses ja doch so ausserordentlich einfach — sondern den Inhalt derselben kann man nicht begreifen. CFWU.

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 hingerathen, stecken geblieben ist, verspricht auch für die Zukunft wenig, abgesehen davon, dass in Johanna Wagner eine feste Stütze für ein besseres Opernrepertoire gewonnen ist. Der neue Intendant, Herr v. Hülsen, steht in dem Rufe, dass er von Musik ziemlich wenig verstehe; man sagt ferner, dass er ein Gegner Meyerbeer's sei; diese Notizen sind zu dürftig, als dass sich bestimmte Aussichten daran knüpfen liessen. 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 unvergänglich bleiben müssten, von Neuem angeregt. Die alten Bewunderer Spontini's begiessen sich von Neuem zu regen; das Uebelwollen, das in hohen Kreisen gegen ihn herrschte, hat nach seinem Tode keine Berechtigung mehr; und seine Feinde, deren Zahl bei dem eifersüchtigen Hass, den das vornehme Berlinerthum gegen alles Hervorragende hegt, bei uns besonders gross war, werden dem Todten gegenüber gerechter werden und namentlich im Hinblick auf die grenzenlosen Verlüngen der neuesten dramatischen Musik erkennen, dass gerade Spontini's Opern eine feste Stütze gegen weitem Verfall zu bilden die Kraft in sich haben. Die musikalische Kritik sollte sich in dem beherrschlichen Dringen auf ein klassisches Repertoire die literarische zum Muster nehmen, die es mit unerwüthlicher Zäligkeit zwar nicht erreicht hat, die Birch-Pfeifer und Consorten zu verdrängen, aber doch Schiller's, Göthe's und namentlich Shakespeare's Werke eine recht stattliche Vertretung zu sichern. Für uns sollten in ähnlicher Weise in erster Linie stehen Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini, Beethoven; nächst dem einzelne Werke von Weber, Marschner, Rossini, Cimarosa, Dittersdorf, Boieldieu und A. In Spontini ist dramatische Kraft, Natürlichkeit und edler Schwung, eine Summe von Eigenschaften, die manches 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 aus zuverlässiger Quelle, dass sie zu den schlechtesten gehörte, die jemals hier stattgefunden haben. Bis jetzt scheitert die Neubelegung dieser Werke vorzüglich an dem Mangel eines Heldenaltors. Pfister 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 abhängen, ob auch die Olympia wieder in Scene gehen kann, in welcher Oper Johanna Wagner als Statira vielleicht glänzende Triumphe feiern dürfte. — Indess 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 un-

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, höchst kümmerlich besucht war. Dahin ist unser Publikum glücklich gekommen, dass es kein Interesse mehr für Concerte hat, die aus lauter kleinen Paradedücken bestehen; als Zugabe lässt man sie sich gefallen, aber der Kern muss solidere 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 Krause's wurden ihm diese abgenommen. — Die italienische Oper führt nur noch ein Scheinleben; Frä. Weinthal, 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 mittlern Stimmlage. Die Ungarische Kapelle, unter der Leitung Kalozdy's stehend, hat sich vielfach hören lassen und namentlich in der musikalischen Welt einige Aufmerksamkeiten hervorgerufen. Der Eindruck, den die nicht gerade muster-gültige Zusammensetzung des Orchesters macht, ist ein eigenthümlicher; die Präcision der Ausführung ist um so anerkennenswerth, da einzelnen Mitgliedern der Kapelle musikalische Bildung gänzlich fehlt.

Wenn ich nun einen Riesenschritt von der Ungarischen Kapelle und ihren Nationalmärschen zu Bach's Passion mache, so rechnen 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 einfach sein kann. Des Mittags ergötzt sich die vergnügungssüchtige Welt an dem pikanten Reiz, den die Neuheit der Ungarischen Kapelle für harmlose Menschen hat; und des Abends vereinigen sich fromme Seelen in der Singakademie, um an Bach's Passion eine würdige Vorbereitung für Charfreitags-Stimmungen zu finden. Die Sitte ist hübsch, die Stimmung gerade dieses Festes durch musikalische Erbauung zu erhöhen; und die Singakademie denkt an verschiedene Klassen von Menschen, indem sie sowohl Bach's Passionsmusik als Graun's Tod Jesu zur Aufführung bringt. Im Jahre 1829 brachte Mendelssohn die lange vergessene Passion zum ersten Male wieder zur Aufführung; das Werk machte Aufsehen, fasste aber noch nicht festen Fuss; lange Zeit hindurch ward es nun nach Zwischenräumen mehrerer Jahre von Neuem hervorgeholt. 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-Schwärmererei, die neuerdings in Berlin Mode wird, viel Blasiertheit 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 ausstaunte, 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 Bach's Werke vor die Öffentlichkeit zu bringen, und dies ist leider von Seiten der Singakademie nicht geschehen. Mit einer Generalprobe hatte man sich zu der Aufführung des colossalen Werkes gerüstet. Grel, ein Musiker und Componist von weit grösserer Bedeutung, als die Welt es anerkennt, aber ein unge-schickter Dirigent, leitete das Werk an Stelle des erkrankten Rungenhagen. Unter den Solosängern bewährte Mantius seinen alten Ruf, oder vielmehr er zeigte sich in Allem, was innere Wahrheit und Schönheit des Vortrags betrifft, vollendeter als je. Die andern Söli waren meistens in weniger guten Händen oder, wenn Sie wollen, Kehlen. Der eigentliche Fluch aber der Singakademie ist das Orchester, das meist aus den Mitgliedern des philharmonischen Vereins, d. h. aus unglücksel'gen 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 die erste Aufführung zweier neuererschienenen Operetten statt: „Die Heimkehr aus der Fremde“, Liederspiel in einem Akte von Felix Mendelssohn-Bartholdy und „ein Abenteuer Carls II.“, Oper in einem Akte von Hoven; — zwischen beiden gab man, ebenfalls zum ersten Mal, ein neues einaktiges Lustspiel von Benedix: „Die Eifersüchtigen.“ Das Baus war gedrängt voll, der Erfolg den Erwartungen durchaus entsprechend. — Das Mendelssohn'sche Liederspiel, „Die Heimkehr aus der Fremde“ hatte wohl den grösseren Theil des Publikums hingezogen, ob aber trotz des lauten Beifalls auch die Mehrzahl die ganze Bedeutung desselben geschätzt hat, möchte fraglich sein. Der hingesehene Meister hat das Tonwerk in seinem zwanzigsten Lebensjahre, 1829, componirt und es nicht selbst veröffentlicht, da es einzig und allein zur Aufführung am 25jährigen Hochzeitsstage seiner Eltern bestimmt und von Freunden und Angehörigen im Kreise der Familie dargestellt ward. Dennoch aber gebührt den Herren, die die Veröffentlichung des Werkes besorgt haben, der grösste Dank, da hierin die Züge von

Mendelssohn's Wesen schärfer hervortreten, die sonst in seinen Schöpfungen seltener thätig werden, wir meinen seine gewöhnlichen Humor und die anerkerbafte dramatische Individualität: beides für die Charakteristik des Meisters, wie des Menschen von hoher Bedeutung. Den launigen Teufel liebt sein Freund Carl Klingemann, (seit vielen Jahren Attaché an der hannoverschen Gesandtschaft in London) der die persönlichen Beziehungen und die Privatverhältnisse der Familie Mendelssohn's mit kannte. Die musikalische Haltung jeder einzelnen Rolle ist meisterlich gelungen: die burleske Figur des lagenhaften Krämers Kauz, die würdige liebevolle Mutter, die liebliche Liebeth, der aus dem Kriege heimkehrende Sohn und der alte Schultze (der immer nur einen und denselben Ton singt, da die Rolle ursprünglich zu können Nichtsaenger bestimmt war, der nur einen Ton leisten zu können erklärt hatte). Jede Scene ist bei allem Humor bis in die kleinsten Einzelheiten fein, tief und sinnig ausgeführt; — wir haben den Klavierauszug vor uns, er ruft uns die empfangenen Eindrücke zurück. Die Ouvertüre malt eine patriarchalische Ruhe, ein ländliches Wohlbehagen, darauf eine freudige Regamkeit. Blech-Instrument-Effekte und Pauken sind verschmäht, — die letzten begleiten zuerst den humoristischen Gesang des Charistans Kauz. Das Spinnerlied der Matrone, im Balladenstil, ist reizend und eindringlich, ohne die mindeste Reminiscenz an so viele andere Spinnerlieder. In der Nachtwächterscene wird das gemüthliche Ständehin des Liebhabers durch den Nachruf des Wächters dramatisch antwortet, der mit den Liebesaufzern des Troubadours da dieser sich nicht stören lassen will, gemüthlich verflochten ist. Ein warmer Pulschlag und ein frisches, inniges Gemüth beselen das Ganze, — die Anlage und Oeconomie zeigen den Meister. Wenn uns hier Mozart mit seinen ersten Opern in den Sinn kommt, so ist das nicht am beide Componisten zu vergleichen; da sie schon ihrer innersten Natur nach verschiedene Richtungen angenommen haben: Mozart ist vorzugsweise eine dramatische, Mendelssohn eine durchaus lyrische Natur. Dennoch aber möchte eine Parallele zwischen einerseits der „Entführung aus dem Serail“ und dem grosseren Oratorien „Paulus“ und „Elias“ sich von selbst darbieten: in den beiden komischen Opern weht der geniale Jugendmuth, — in den geistlichen Werken der Ernst und die Erhabenheit des vollendeten Genies.

Die Hoven'sche Oper, „ein Abenteuer Carls II.“, ist ebenfalls eine willkommene Gabe; — wenn sie auch an Tiefe und genialer Behandlung nicht mit dem besprochenen Stücke zu vergleichen ist, so lässt sie doch glatt und sanftmüthig dahin und gewährt durch mannigfaltige Bilder und Situationen, und durch objectiv-wahre Haltung der Musik viel Interesse. —

Die Vorstellung beider Opern war recht gelungen. Mad. Günther-Bachmann entwickelte sowohl als Liebeth, wie als Pächterin all den Reiz ihrer dramatischen Lebendigkeit und auch unser Tenor Widemann und der Baryton Behr bewahrten 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 Rangs auf. Man kann London in Bezug auf die Kunst mit dem alten Rom vergleichen: so wie die Römer die vollendetsten Kunstwerke alle nach Rom schleppten und dennoch kein eigentliches Kunstleben dasselbst schaffen konnten, so bringen die Engländer alle maritimalischen Künstlergrössen auf

die Londoner Bühnen und die echte Pflanze der Tonkunst schlägt doch keine Wurzeln in dem kaisigen Boden. Lumley hat neun erste Sänginnen, darunter die Sonntag, Ida Bertrand, Parodi, Fiorentini, Barbiers-Nini und Caroline Duprez, die Tochter des Pariser Tenoristen; von Tenoren Gardoni, Scotti, Sims-Beevoys, Calzolari; Bass: die beiden Lablache, Colletti u. s. w. Auch die Altona wird eine Reihe von Rollen übernehmen. Balfe dirigirt das Orchester. Das Ballet folgt Paul Taglioni aus Berlin, für die Composition der Balletmusik ist Pugnol aus Paris angestellt, Carlotta Grisi, Marie Taglioni, die Russin und die Monti, welche für die erste Tänze in Italien gilt; werden die Loggatten und die Horren in Bewegung setzen. Hilf Himmel, welche ein Budget, alle die kolossalen Gagen dieser Heroinen und Heroen! Dabei fehlt es nicht an Verheissungen 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; so nennt z. B. auch das Programm „die Insel der Liebe“ ein neues Ballet von Taglioni, obsonen es bereits vor zehn Jahren in Berlin bis zur Ueberfüllung gegeben worden.

Die Eröffnungsober war *Lucia di Lammermoor*, worin Caroline Duprez zum ersten Male in London auftrat, nachdem sie in den letzten Wochen der italienischen Oper in Paris ihre Debüt gefeiert hatte. Eine helle, klangvolle, umfangreiche Stimme, reine Intonation, sehr gute Schule sind ihre Vorzüge; an Zuversicht und Selbstvertrauen wie an Kraft und Sicherheit fehlt es noch. Sie wurde nach dem 2. Akt und in Schüsse der Oper gerufen. Mit nageschener Pracht der Ausstattung ging Auber's „Gustav“ in Scene: Calzolari sang den Gustav, die Fiorentini die Gräfin, die Duprez den Pagen, Carlotta Grisi war der leuchtende Stern des Maskenhalls.

Am demselben Abend, den 29. März, wurde auch das Conventgarden-Theater mit der Semiramis von Rossini eröffnet. An die Direction hat sich ein Herr Gye gewagt. Auch sein Programm weist mächtig ansehnliche Namen an, z. B. die Viardot, Grisi, Castellani, Antri (Alt), die Tenöre Mario, Tamborlik (zuletzt in Petersburg), Maratti u. s. w., Bariton Ronconi etc., und sieben Bassisten mit Formos an der Spitze, Erste Tänzerin Luise Taglioni; Orchesterdirigent Costa, Ausser den Zugstücken des vorigen Jahres, Robert, Huguenotten, Prophet, Jadin, mehrere Rossini's und Donizetti's werden als neu für die diesjährige Saison angekündigt: Auber *Enfant prodigé*, Gounod *Sapho*, Donizetti die *Martyr*, Mozart *Zauberflöte*, Weber *Kunstreue*, Spontini *Vostina*, Beethoven *Fidelo*, Spohr *Fant* hiernach wird Herrn Gye's Unternehmen dem Theater der Königin eine bedeutende Concurrenz machen. Indess zweifelt hier Niemand daran, dass beide Directionen dieses Jahr ihre Rechnung finden werden; im Gegentheil die Ansichten sind für die Theater so glänzend wie nie und allem Anschein nach werden diese die Concerto unterdrücken. Die Concertspeculanten verhalten sich ganz ruhig, und in den zahllosen Ankündigungen von Unternehmungen für Reisegesellschaften stossen wir unter den Verheissungen von dem, was Alles gegen einen bestimmten Wochenpreis geliefert werden soll, überall auf den Posten „freies Theater“, nirgends aber wird des Besuchs von Concerten Erwähnung gethan. Wie ihr Herr Correspondent F. Babes bereits gethan, so warne auch ich die deutsche Künstler, ohne feste Engagements während der Ausstellung hieher zu kommen: ich kann nur denen Glück und Gut prophezeien, die einen solchen Mann haben, dess ihre Person den zusammenströmenden Italiern für ein selbstaewerdiges Carosum der Ausstellung gilt.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Bonn. Dem beharrlichen Eifer des Herrn Prof. Heimssoeth für die Wiederanföhme der ältern Kirchenmusik hatten wir am grünen Donnerstage und am Charfreitag Abend die Aufföhruug von mehreren religiösen Gesängen der alten Italienischen Meister in der hiesigen Minoritenkirche zu danken. Am Donnerstage hörten wir von Palestrina 3 Responsorien: *In monte Oliveti* — *Eccae vadimus cum* — *Sicut oris ad occisionem* und *Inclytus Cruz fidelis* (Johann IV. von Portugal); *Christus factus est pro nobis* (Felice Anerio); die Einsetzung des Abendmahls *Fractes, ego enim accipi* und die *Improprien* von Palestrina. Am Charfreitage ausser der Wiederholung von *In monte Oliveti* die Responsorien *Velum templi scissum est* — *Tenebrae factae sunt* und einen Theil des *Sabat 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 die Leistung eine sehr anerkennenswerthe genannt werden. — Sie würde noch vorzüglicher gewesen sein, wenn das Stimmenverhältniss ein richtigeres gewesen wäre, was freilich bei dieser Musik ein Haupterforderniss ist. Der Sopran, bei dem sich einige recht schöne und klangvolle Stimmen befanden, herrschte zu sehr vor.

Wien. An Beethoven's Todestag, den 26. März (1827), ist vom Musikverein eine Gedächtnissfeier veranstaltet worden. — Die erste Vorstellung der italienischen Operngesellschaft auf dem Hoftheater am Kärnthnerthore, *Lucrezia Borgia*, war zwar sehr besucht, befriedigte aber wenig. Nur der Tenor Fraschini war ausgezeichnet. — Der Tenorist Reichardt, der zehn Jahre lang an der Hofoperbühne wirkte, hat uns verlassen. In Rossini'scher Coloratur und im Liedervortrag leistet er vorzügliches. — Die zwölf Quartett-Unterhaltungen der Herren Hellmesberger und Genossen sind nun geschlossen; die letzte brachte ein Quartett von Haydn in *F dur*, Beethoven's grosse *A moll* Sonate für Klavier und Violin, und dessen Quartett in *E moll*.

Paris. Die Componisten, welche bei der Akademie der schönen Künste als Bewerber um die Stelle, welche durch Spontini's Tod erledigt worden, antraten, waren: *Battou*, *Benoist*, *Berlioz*, *Clappon*, *Cellot*, *Elwari*, *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*, *Clappon* und *Battou* als Candidaten vorgeschlagen, denen die Academie die Hrn. *Panseron* und *Benoist* hinzufügte. In der Sitzung am 22. März wurde *Ambroise Thomas* (Componist der Oper „Ein Sommernachts Traum“) zum Mitglied der Akademie erwählt. Von 38 Stimmen hatte er 30 erhalten; *Niedermeyer* 5 und *Battou* 3.

[Wir wollen keineswegs den Verdiensten des Erwählten und der beiden andern Herren, welche ausser ihm Stimmen erhielten, die Anerkennung versagen; allein unserer Meinung nach hätte *Hector Berlioz*, der erste bedeutende Componist für instrumentalmusik, den Frankreich aufzuweisen hat und dessen Werke nicht nur über die Ränge von Paris, sondern auch über die Grenzen von Frankreich hinausgedrungen sind, die gerechtesten Ansprüche auf die Nachfolge Spontini's gehabt.]

Auf ihrer Reise nach London hat H. Sonntag in Amiens in einem Concert für die Armen gesungen. Die Direction der

philharmonischen Gesellschaft überreichte ein kostbares Arramband, welches die Künstlerin erst dann annahm, als sie sich überzeugte, dass durch den Ankauf desselben die Einnahme nicht verkürzt worden sei. In diesem Concert wurde auch „l'Ouverture de Jubel“ von C. M. v. Weber aufgeführt.

In London ist eine interessante Schrift von kunstgeschichtlichen Inhalte erschienen: „Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany and England“, von George Hogarth.

In Petersburg ist „die Stimme von Portici“ dreimal in einer Woche mit ausserordentlichem Beifall gegeben worden: der Kaiser war mit dem ganzen Hofe zugegen. — Der Pianist Schulhoff hat sein erstes Concert gegeben.

In Neapel ist eine neue Oper *Ermelinda* von Maestro *Battista* mit ausserordentlichem Beifall gegeben worden. Der Componist wurde bei der ersten Vorstellung oft Mal gerufen.

In Lyon ist Ad. Adam's Messe auf dem grossen Stadttheater aufgeführt worden. Der Componist dirigirte selbst. — Gegen vier dortige Buchhändler und Antiquare ist ein Strafvertheil ergangen, weil sie Musikstücke von Pariser Verlegern durch Abschreiben vervielfältigt und mit diesen Copien Handel getrieben haben.

Bonchar bietet von seinem Landsitze bei Batignolles einen Stradivarius für 5000 Francs an, welcher „zu seinen europäischen Erfolgen beigetragen“ hat. Er unterschreibt die Ankündigung: Alexander Bonchar, Senior der Virtuosen, der Lehrer der klassischen Violinspieler und der erste der neuen Schule“.

In München hat Dingelstedt 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. Wie sich die Oper gestalten wird, müssen wir abwarten, hoffen aber das beste: ein Dichter, der eine Sängarin geleitet 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 complètes 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. Roitzsch.	4,—
— Oeuvres complètes Liv. IV. Edition nouvelle, rédigée par F. K. Griepenkerl	3,15
Beethoven, L. van, 6 Lieder von Gellert mit Begleitung des Pianoforte Op. 48. Neue Ausgabe	—15

	Thlr. Sgr.
Brunner, C. T., Divertissement sur l'Opéra „Prinz Eugen 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,—
Jansa, L., Trio pour Piano, Violon & Violoncelle Op. 73.	2,15
— 6 Duos pour deux Violons Op. 74. Nr. 1, 2, 3	—20
Kalliwoda, J. W., Impromptu pour le Piano Op. 167	—15
— Grande Valse pour le Piano à 4ms. Op. 169	—20
Mannsfeldt-Pierson, E., 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 Wassiltschikoff à Zytomir	—5
Schumann, Rob., Genoveva, Oper in 4 Acten nach Tieck und Hebbel. 81. Werk. Clavierauszug von Clara Schumann, geb. Wieck.	7,—
Daraus 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.	—12½
” 11. Arie für Sopran	—5
” 12. Finale des 2. Actes	—1,—
” 15. Finale 3.	—27½
” 16. Scene, Lied und Arie	—15
” 20. Doppelchor	—10
” 21. Finale	—12½
Witwicki, J., Promenade en Pyroscaphe sur le Dnieper. Réverie nocturne pour le Piano Op. 21	—20
— Polka militaire pour le Piano	—5
— Stephanie Polka pour le Piano	—5

Bei **M. Schloss** in Cöln erschienen:

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 Violon-
Huschlüssel) für Alt oder Bariton. 7½ Sgr.
Der Doctor von Berncastel. 12½ Sgr.

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

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. 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.

Iphigenia in Aulis.

„Ich drücke meinen vollen frohen Kraus“
„Dem edlen Meister auf die hohe Stirne.“

Goethe's Tasso.

Da Helligenschein der hehren Tonkunst, wie gesegnet ist das Haupt, das du umziehest mit deiner leuchtenden Glorie! Ein mächtiger Talisman, wehren deine Strahlen das Insectenheer alltäglicher menschlicher Schmerzen ab und geschützt wandeln die Gestalten, die du schmückst, in deinem Lichte über den unebnen Boden unsrer Erde und durch das Dunkel ihrer Nächte, ihre Füße straucheln nicht — vor ihren Sehersugen schwinden alle Schatten.

„Eine Einsamkeit inmitten des lautessten Gewühls, inmitten des rauschenden Lebens ist erst die rechte Einsamkeit“ — das mochten wohl einzelne jener glänzenden Erscheinungen sich leise sagen, deren Blicke an einem lieblichen Aprilmittage einen ersten, sinnenden Mann streiften, der auf einem kleinen Seesal in den knospenden Gärten der Tuilleries Platz genommen. — Sein Gesicht war abgewandt von der wogenden Menge und aufwärts gerichtet, die hohe klare Stirn trug den leuchtenden Stempel ungewöhnlicher Geistesgrösse, die freien blauen Augen schien das Sonnenlicht nicht zu blenden und ein Zug himmlischer Begerlung 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 zahllosen Spaziergänger, die wie schwärmende 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 überfielen, waren müde geworden sich an den scheinbar Versteinerten zu drängen und gönnten ihm keinen Blick, kein Lächeln mehr. Allmählig verlor sich das Menschengewühl, es wurde stiller in den Gärten, auch die lärmenden Kinderstimmen verstummten allgemach, matter wurden die Sonnenstrahlen, dunkler das Himmelsblau, die frühlingsberauschten Vögelein suchten ihre Nester — endlich war es ganz still geworden rings umher. Da erhob sich auch langsam jener einsame Mann von seinem Platze und schien sich auf den Heimweg begeben zu wollen: allein sinnend den Blick in die Höhe geschlagen, 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 plätschernd ihre reizenden Wassermährchen und weisse marmorne Göttergestalten blickten durch das junge Grün. — Der Wanderer blieb steh'n 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 hastig auf und ab und summete erst leise, dann immer lauter eine Melodie vor sich hin — es war ein sanfte, bedeu-

tungsvolle Klage. Hierauf verfinsterte sich sein ausdrucksvolles Gesicht, es zog auf der breiten Stirn daher wie ein Gewitter, zuckende Blitze schleuderten die Augen und mit voller, weithin töndernder Stimme sang er folgendes Recitativ:

„Geh' hin und such' den Tod durch Vaters Hand! zu dem grossen Altar soll folgen dir mein Fass — ich lähme dort den Arm, der dich bedroht.“ —

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 bald meines Zornes Raub!
Ich werde das Schwert auf ihn rücken —
Den Altar, den frevelnd sie schmücken,
Wirft mein drohender Arm in den Staub!“

— Da stürzten urplötzlich zwei stattliche Schweizeroldaten wie ein wütendes Tigerpaar aus dem Gebüsch, ergriffen den Erregten 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 einem Schwerte den König — willst auch die heilige Kirche verüchten und zerbrechen den Altar?“ — „Und hier?“ schnaubte der Andere, „zerstört der Frevel die Blumenbeete des königlichen geheimen Parks, zertritt alle Veilchen und auch *les jolies marguerites*. Fort, fort in's Gefängniß!“ — Der Ueberfallne 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 argwöhnlich jeder seiner Bewegungen folgten, „schleppt mich fort wohin ihr wollt — vorher aber verlange ich vor das Angesicht Eurer Köpigin geführt zu werden, ihr gegenüber will ich mich rechtfertigen.“ — Die Soldaten machten sich verstohlene Zeichen, die deutlich kund thaten, dass sie an dem Verstande ihres Gefangenen bedeutend zweifelten, nickten ihm aber während zu und der kleine Zug setzte sich in Bewegung. — Im Hofe der Tuilleries angelangt brauste eben ein reichvergoldeter Wagen heran, bespannt mit vier weissen muthigen Rossen, deren Häupter köstliche blaue Federbüsche 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 an-

muthigen mit edlen Streifen und blauem Sammet geschmückten Feensitze schwang. Ein schwarzes Sammethütchen mit wallenden Federn schwebte auf der Spitze des zierlichsten gepuderten Köpfchens, rosenfarbner Atlas und Spitzen umhüllten den schönen Körper — die strahlende Erscheinung war Maria Antoinette, Königin von Frankreich. — Indem sich die dicke Gefährtin der Herrscherin mühsam aus dem Wagen wälzte, bemerkte die lebhaftige Königin, nenglerig umher schauend, jenen räthselhaften Gefangnen, den eben die Fäuste der Schweizer fester packten. — „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 höher — und lächelte freudig — ein schwacher Schrei entfloß den rosigen Lippen der Fürstin: „o Meister Glück!“ — rief sie entzückt und streckte ihre Hand aus — „lieber, lieber Glück — wer wagt es hier in meinem Reiche den freien Genius fesseln zu wollen?“ — Glück's Augen leuchteten — ein Wink der Herrscherin entfernte die bestürzten Schweizer, „Kommt, Meister, folgt mir,“ fuhr die Königin heftig fort, „Ihr sollt mir nicht entschlüpfen, nun werde ich Euer Gefangenwärter sein.“ — Erzählt mir ewig, was Euch in solch verdächtiger Begleitung an die Thore unseres Schlosses geführt und verweilt ein Stündchen in den Gemächern Eurer ehmaligen Schülerin.“ — So sprechend flog sie die teppichbelegten Treppenstufen so mädchenhaft rasch hinan, dass Glück ihr kaum zu folgen vermochte. Die lästige Dienerschaft blieb auf ein leises Wort stannend zurück, Maria Antoinette durchschritt flüchtig den Fusses mit ihrem stammigen Begleiter mehrere goldschimmernde, blendende Prangkemächer, — öffnete dann eine Tapetenthür und beide traten in ein kleines einfach reizendes Zimmer mit wunderschöner Aussicht in die frühlingfrischen Gärten.

„Fürstin“, rief Glück sichtlich überrascht — „dies ist ja das traute Gemach unsrer geliebten Erzherzogin Maria aus dem kaiserlichen Schlosse zu Wien. Welch anmuthiges Wunder?“ — „Erkennt Ihr es wohl?“ entgegnete die Königin bewegt und hob dem Meister einen weichen Seessel hin. — „Kommt, setzt Euch zu mir“ — sagte sie mit bezaubernder Grazie und Herzlichkeit „wir wollen Deutsch sprechen und von unsrem lieben Wien plaudern — nicht wahr, Glück? Jetzt bin ich, so lange Ihr hier seid, nur die fröhliche sorglose, glückliche Prinzessin Maria, der Liebhaber der herrlichen Kaiserin Mutter und die ungeschickte

Schülerin des grossen Meisters Glück.“ Während dieser Rede hatte sie ihr rothes Mäntelchen und den Federhut abgeworfen und stand nun in blassgrünen Seidenkleide, Orangenblüthen und Rosen vor der Brust, gar wunderlich vor ihrem ehemaligen Lehrer. Dann warf sie sich in die Polster eines tiefen Sessels, legte die feinen Füsse behaglich auf ein rothsammetnes Kissen und fuhr fort: „Ach Glück! wie sehr habe ich mich im Stillen geachtet mit Euch recht zwanglos von vergangenen Zeiten zu plaudern, seit mir die Kunde Eurer Ankunft in Paris geworden, aber die leidigen Hoffeste Hessen mich durchaus nicht zur Erfüllung meines Herzenswunsches gelangen. Ich sah Euch seit jener stiefen Audienzstunde, wo Ihr Euch dem Könige vorstellen liesset und mir Briefe brachtet von Wien — gar nicht wieder. — Damals hätte ich Euch fast nicht erkannt in Eurem Hofkleide, aber ich musste heimlich lachen, als ich Euren stolzen Gruss sah, der so schlecht zu Eurer Tracht passte, — an dieser unmerklichen Biegung des Hauptes, die alle unsre Hoffeste ausser sich brachte, erkannte ich meinen Glück wieder. Jetzt gefällt Ihr mir aber doch viel besser, in diesem schlichten Grau finde ich das Bild meines gestrengen Lehrers wieder.“ — „Gnädigste Erherzogin“, antwortete der Meister zerstreut — „es waren doch liebe Stunden, die ich in dem traulichen blauen Mädchenzimmer des Kaiser Schlosses zu Wien verlebte, und Maria Antoinette eine gar achtsame gelehrige Schülerin, wissbegierig und unermüdet wie wenige Frauen.“ — „Nicht immer, Glück, nicht immer“ fiel hier die Königin kopfschüttelnd ein; „erinnert Euch doch nur wie böse Ihr zuweilen wart, wenn ich schlecht spielte, weil mir ein Hofball im Sinne lag oder eine brillante Schlittenfahrt. Habt Ihr denn vergessen, wie oft mir die Bach'schen Fugen nicht schmeckten? Wie gut weiss ich noch, dass Ihr mich nicht selten hastig wegdrängt vom Piano mit den Worten: Erherzogin, solch' Klimper ist fürwahr nicht zum Aushalten! Und dann nahm Ihr meinen Platz ein und donnertet die Fugen herunter, dass mir Hören und Sehen dabei verging“ und ich mich in 'seltamer Schieü in den fernsten Winkel des Zimmers zurück zog. O! und dann spieltet 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 hereintrat um zu läuschen: und nach und nach mehrten sich die stummen Hörer und füllten Gemach, Nebenzimmer und Gänge. — Ihr aber gewahrtet

nichts von alle dem, sondern flogt weiter und immer höher mit Euren Tonschwingen bis denn endlich, unvorsichtiger Weise, einer der drängenden Lauscher irgend einen klirrenden Gegenstand umstürzte, oder die gepreoste dicke Oberhofmeisterei ihren Krampf Husten bekam.“ — Dann stoektet Ihr plötzlich wie von einem jähen Schmerz getroffen und staudet hastig auf mit den Worten: „das war brav gespielt, Erherzogin!“ —

„Zuweilen ward Ihr aber so sonderbar, dass ich keine Sylbe zu reden wagte — dann konnte Maria Antoinette spielen wie sie eben Lust hatte — Meister Glück hörte nichts — zürnte keinem falschen Accord; keiner ungelösten Dissonanz — keinem schleppenden Allegro; keinem rasenden Andante. Starr blickten die Augen meines Lehrers in die Höhe, bald murmelte er einige undeutliche Worte, bald spielten seine Hände in krampfhaftiger Hast auf dem Deckel des Piano's — bis er nach solichem seltsamen Sinnen aufsprang, mit selig verklärtem Lächeln umher schaute und leise flüsterte: „Ha! endlich, endlich bist du mein, heilige Melodie!“ Und hierauf wändtet Ihr Euch zu mir als ob keine Unterbrechung stattgefunden und sagtet: „weiter, weiter, Erherzogin.“ — Glück blickte seine ehemalige Schülerin väterlich wohlwollend an, und seine Stirn erhellte sich an dem lebhaft frohen glücklichen Ausdruck ihres lieblichen Gesichts. — „Wir sind unverändert geblieben, Majestät“, sagte er träumerisch, „Ihr die sorglose, künlich fröhliche schöne Prinzessin — Ich der launische, wunderliche, zerstreute Glück.“ — Plötzlich fragte die Königin nach seiner neuen Oper, „nicht wahr, sie heisst *Iphigenia in Aulis*?“ setzte sie hinzu. „Wird das Werk bald aufgeführt, haben die Proben schon begonnen?“ — „Ach Majestät“, erwiderte der Meister — „die erste Probe hielt ich ja 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 eben das Recitativ und die ersten 10 Takte der grossen Zornarie meines Achill mit den passenden Gesten in die Lüfte geschleudert, als mich die braven Schützer des Königs und seines Parks ergriffen. Die ehrlichen Schweizer glaubten, mein Achill, der von einem gezückten Schwerte raste, bedrohe das Leben ihres hohen Herrn und verwechselten sonderbarer Weise Ludwig den XVI mit dem alten Agamemnon.“ — „Armer Verkannter, misshandelter Sänger“ scherzte die Königin, „wie gut, dass ich gerade in jenem Augenblick die mächtige Gebieterin Frankreichs war, als

sie mir meinen theuren Meister davon schleppen wollten! — Aber sagt mir ernsthaft, wie wird es mit der *Iphigenia* gehen — wann wird sie aufgeführt? Ich gestehe Euch, dass ich kaum den Sieg meines Landsmanns und Lehrers über das Heer der *Piccinni's*, *Sacchini's* und *Lully's* erwarten kann!“ — „Ich träume noch von keinem Siege“ entgegnete Gluck schwermüthig; „von einer fest bestimmten Aufführung ist ja noch keine Rede, ich kämpfe einweilen noch rüstig und unablässig gegen die geheime aber starke Macht der Intrigue und hinterlistigen Bosheit, die alle Proben hintertreibt, die öffentliche Meinung schon im Voraus irre leitet und mir zahllose Doichstiche versetzt. — 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 erhobener Stimme und steigender Begeisterung fort: „es ist ein gutes Werk, dies jüngst geborne Kind meines Geistes, diese Frucht hochheiliger Weihstunden, 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 näher gerückt vor meinen Augen, mein seliges Ziel ist bald erreicht!“ —

Gluck schwieg. — Wie wunderbar war der Ausdruck seiner belebten, antik geschnittenen Züge, wie wahrhaft erhaben der Blick der klaren Augen, die in eine schönere Welt zu schauen schienen! Maria Antoinette betrachtete ihn mit staunender Ehrfurcht. — Endlich rief sie begeistert: „Theurer Meister! vertraut Eurer Königin — Eure *Iphigenia* soll aufgeführt werden — bald, — in nächster Woche — auf meinen Befehl. Ich will durch ein königliches

Machtwort das Spinnengewebe des Neides vernichten. — Morgen werde ich dem Intendanten der königlichen Oper meine bestimmten Wünsche 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 lebhafteste Verheissungen vielleicht ein einziges strahlendes Fest wieder in Vergessenheit zurücksinken liess — er begegnete aber einer so ernsten Festigkeit, einer so freudigen Sicherheit, dass er sich bewegt neigte und die Hand der reizenden Königin stumm an seine Lippen drückte. —

Es war in der Mitternachtsstunde des 19. Aprils 1774, als das Opernhaus zu Paris von einem Jubel wiederhallte, wie er in diesen Räumen noch nie gehört worden: Glucks, des grossen deutschen Componisten *Iphigenia in Aulida* war eben beendet. — Die Zuhörer hatten jede Nummer mit atemgendem Beifallsjauchzen begleitet, — die herrliche grossartige Zornarie des Achill aber liess den Enthusiasmus bis zum Aeussersten aufwallen, die Edelfoliziere griffen unwillkürlich an ihre Schwerter, die Wirkung war unerbört. — Das Publikum war in einem Grade hingerissen von dem Meisterwerke, der jeder Beschreibung spottete, 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 erschalle, zahllose Blumen floßen auf die Bühne.

Auf der rothsammetnen 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 sonst so bleiches Gesicht mit den guten Augen war leicht geröthet, er blickte mit lebhaftem Antheil auf die tobende begeisterte Menge. „Gott des Himmels!“ sagte er plötzlich und wandte sich zur Königin, „wenn die hellen Freudenflammen dieses so leicht bewegten Volkes, diese Fiebergluth der erhitzten Masse umschlüge in Wuth — wenn die Zorneswogen solcher Menschen auch so überhoch aufwallen wie jetzt das Meer ihres Entzückens — welch ein grässliches, unerträgliches Bild!“ — Maria Antoinette wusste keine Sylbe zu erwidern; verwundert schaute sie den König an, doch schauderte sie unwillkürlich zusammen und ergriff ängst-

lich den Arm ihres Gemahls. — „Wo nur Glück bleibt“ flüsterte sie unruhig und kaum hörbar. —

Der aber riss sich eben in den Couliissen los aus den erstickenden Umarmungen seiner Verehrer, suchte sich zu retten vor dem lobpreisenden Schwarm seiner überwundenen Feinde, drückte noch dem herbeigeilten, tief ergriffenen, bezwungenen Widersacher *Piccinni* herzlich die Hand und folgte mit unsicherem Schritt, halb bewusstlos von dem Erlebten, fast zusammenbrechend unter der Gewalt seiner Empfindungen einem harrenden Diener, der ihn in die königliche Loge beschied. Als Glück 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 nabte 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 hastig empor — Irr flammten seine Augen, er fuhr wiederholt mit der schlanken 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 — verwischt 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! Vernichtet 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. — „Glück sieht wieder Geister“, flüsterte der König todtbleich „die gewaltige Aufregung hat ihn krank gemacht, der Sieg war zu plötzlich und glanzvoll für Seele und Körper.“ — Maria Antoinette bebte und zitterte an allen Gliedern, schluchzend und furchtsam wie ein Kind riss sie hastig das schimmernde kostbare Rubinhalsband ab, das sich wie ein feucht glänzender Reif um ihren schneeigen Hals legte, schlenderte es weit von sich, empfand den bewusstlosen Meister der Sorge ihres Arztes und ihrer Diener und verliess eiligst, von Fieberschauern geschüttelt, am Arm des Königs die Loge. —

Da ahnestest wohl nicht, grosser strahlender Orpheus der neuen Welt, dass dein wunderklares Seherauge 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 voraussagte, was einst kommen würde! — oder kommen musste? —

Die unverwelklichen Lorbeerbäume deines Ruhmes verschlangen schon längst ihre üppigen Zweige zur dichten Laube über deinem stillen Grabe, und zwischen ihren Blättern leuchteten goldig schimmernd zahllose Knospen und die duftenden Wunderblüthen: *Alceste*, *Orpheus*, *Helena*, *Armida* und jene beiden köstlichen Schwesterblumen an einem Stengel: deine beiden *Iphigenien* — Du ruhest aus von dem Kampf des Lebens, ruhest aus von deinen Siegen und die Preisgesänge der Nachwelt erreichten dein Ohr nicht mehr — Cherubim und Seraphim lauschten in einer seligen Welt den verklärten Klängen deiner reinen Leier: da kam deiner Weissagung blutige Erfüllung. — Neunzehn Jahre nach jenem Abend deines glorreichen Triumphs wurde das Purpurband am Halse deiner schönen unglücklichen Fürstin zum Strome — Maria Antoinettes Haupt sank im Oktober des Jahres 1793 unter dem Belle der Guillotine. *Elise*.

An Herrn Capellmeister Hiller.

Hamburg, April.

Mein Versprechen, werther Herr Capellmeister, Ihnen zuweilen einige Bemerkungen über unsere Oper mitzuthellen, will ich bei Gelegenheit der Aufführung des *Don Juan* wieder einmal zu erfüllen suchen. Obgleich unsere *Sphinx*, Publikum genannt, durch das Geschrei feiler Lobhudler angeregt, die den Charlatan *Ole-Bull* bis in die, vermuthlich aristophanischen, Wolken erhebt, und morgen die vortreffliche Wagner als *Fidelio* applaudirt, wozu ihm leider ein übriges vorzüglicher Kritiker, der Feuilletonist der Nachrichten, Herr Robert Heller, Anleitung giebt, indem er in einem und demselben Artikel Beethoven und seine treffliche Repräsentantin schön und würdig bespricht, und zugleich den Geigenfürsten als ein poetisches Genie darstellt — so muss man doch diesem räthselhaften Publikum zugestehen, dass es sich bei Mozarts Opern, wie überhaupt, wenn ihm etwas wirklich Gutes geboten wird, in Masse einfindet, dass es den grossen Verlust der Wagner schmerzlich empfindet, und dass sich jedesmal bei Aufführung einer klassischen Oper die Frage aufdrängt, warum wir nie eine Glück'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 Barbieri, von dem wir als von Dresden kommend so viel erwarteten, und der wie ich jetzt höre 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 so den vom Componisten beabsichtigten Eindrücken grad entgegenzusetzen hervorbringt, wie wenn Licht und Schatten an der verkehrten Stelle stehen, veranlasst er allen Musikverständigen und besonders alten Enthusiasten, welche wie ich den *Don Juan* seit einem halben Jahrhundert mit Entzücken gehört, von vorn herein eine Nervenverstimmung, die sie den ganzen Abend nicht wieder verlässt;

und was fast noch schlimmer als das Vergehen der *tempo*, ist das unbestimmte Zittern derselben, wenn z. B. eine Sängerin in dem zu schnell angefangenen Masken-Terzett plötzlich langsam wird und Herr Barbieri, statt diesem ungestützten Umlauf zu steuern, dem bekannten Ausruf „der Stark's weicht zurück“ Folge gibt. — Ich will nur gleich mit der besten und würdigsten Leistung des Abends, mit der *Donna Anna* der Wagner anfangen, die ein wunderbar strahlender Lichtpunkt in der umgebenden Finsternis war. Ich habe diese Partie von der Lind und Schröder-Berwitz gehört, und hielt bis jetzt eine grossartigere Auffassung der Rolle für unmöglich. Wie angenehm überrascht sah ich meinen Irrthum ein, denn so hoch ich auch jetzt noch jene Leistungen der genannten Künstlerinnen stellen muss; und so viel ich theils selbst über diese Rolle nachgedacht, theils von Anders gehört und gelesen hatte, so war es doch der Wagner vorbehalten, mir das wahre Verständnis dieses edlen grossen Charakters zu eröffnen. So edel bei aller Leidenschaftlichkeit, so einfach und fast süß, so innig sah ich *Donna Anna* sie, und ich kann mir nach dieser Vorstellung es kaum denken, dass es noch eine so vollkommen kunstbegabte Sängerin mit so richtigen, fein und tief gefühltem Darstellungsvermögen ausser unserer Wagner jetzt gibt; auch in der sogenannten Briefarie, der Klippe, an der fast alle Stägerinnen scheitern, hat sie sich als Meisterin bewährt. Während Otavio die spätere als der übrige Theil der Oper componirt Ari aus *Glor*, die man (eben so wie ich der Elvira: Mich verlässt der Undankbare) selten zu Gehör bekommt: Ein Band der Freundschaft reißt schon sang, sprach doch ihr stummes Spiel, der wahr und ruhrende Ausdruck ihres stillen Schmerzes mehr zum Herzen, als der Gesang Otavio's, dessen wir besonders in Rücksicht auf die Undankbarkeit der Rolle und in Hinblick auf die vielen schlechten Otavio's, an denen wir schon gelitten, nur lobend erwähnen können. Herr Weixlerdorfer gehört in unserer *tenor*-armen Zeit gewiss zu den besten Sängern. Seine klangvolle Stimme gibt ihm einen gerechten Anspruch auf die Gunst des Publikums, bei deren Erwerb besonders in den Augen des schönen Theils derselben ihn eine angenehme Erscheinung unterstützt. Er hat seine Partie wie gesagt in unser Zufriedenheit angeführt, wenn wir auch da Tränen der schönen Arie: Nun eilet zur Geliebten, nicht billigen konnten. Bei diesem Charakter scheint mir Hoffmann in seinen Fantasieücken irre zu gehen, wenn er ihn als ungehebt von Anna darstellt, von der er behauptet, sie liehe den *Don Juan*. Nun! keinesfalls konnte es bei dieser Vorstellung der *Donna Anna* in den Sinn kommen, sich in den kümmerlichsten aller *Don Juans* zu verleben. Seine Rolle ist sicher eine der schwierigsten und gehört auch zu denen, deren Ausführung selten, um nicht zu sagen nie befriedigt. Aber eine solche Abwechslung aller zu dieser Rolle nöthigen Eigenschaften, des leichten verführerischen Weizens eines *aimable roué*, der immer bewährten *mollesse* des spanischen Edelmanns, wie sie der sonst ganz tüchtige Scherzky darbot, ist mir noch nicht vorgekommen. Das „Treibt der Champagner“ namentlich sang er ohne allen Aufschwung wie einen gemeinen Gassenhauer; dabei sand Hr. Lindemann als *Leopoldo*, aus dem er seinen Vorstadt-Bajazzo machte, ihm würdig zur Seite. Hr. Bohrer als *Masetto* schien seine Unfähigkeit so lebhaft zu fühlen, dass er die Rolle fast zu einer stummen machte. Bleibt noch Mad. Sulzer (*Elvira*), die ihren undankbaren *Part* brav und städtig sang, und Mad. Marlo w, welche, indem sie abentheuer die Elvira'schen Klein und niedrig zu sein, überhaupt missbraucht, durchweg statt einer *Zerline*, statt eines neuen Bauernmädechens aus ein Modejournalpüppchen reigte, ihre Stimme ist rein und kräftig und wäre es deshalb doppelt wünschenswerth, dass sie bei ihrem Gesang nicht so ganz das nöthige vermissen liesse und den Ausdruck an ihrem eigenen

und also auch der Zuhörer Verständnis zu bringen suchte. Auch sie nahm die *tempo* ihrer beiden reizenden Arien, und namentlich das: „Wenn du kein fromm bist“ zu langsam, und kann ich nicht abhien, bei dieser Gelegenheit den Mänen meines verstorbenen Freundes Bernh. Romberg ein schmerzliches Andenken zu weihen, indem ich der von ihm gehörten und jetzt spärlos vorübergegangenen schönen Cello-Begleitung des „Sahale, tobe“ erwähne. In Summa war es eine unwürdige Vorstellung des unsterblichen Werks, die wir um so mehr zu beklagen hätten, als im *Octavio* ein guter Tenor, in der *Donna Anna* aber allein Leistung geboten war, die sich den grossen Darstellungen aller Zeiten würdig an die Seite stellen kann.

Aus Wien vom 12. April.

Sie wissen, dass unsere Kaiserstadt die letzten drei Jahre hindurch die sonst hier so beliebte „italianische“ Oper hat entbehren müssen. Nun, der Schicksal danach ist abgeholfen, und wir haben auch gar nichts dagegen, dass eine Stadt wie Wien eine Vertretung der italienischen Singspiel- und Darstellungskunst in ihren Mänen heiligt, — vorausgesetzt dass wirklich das, was man Kunst nennt, dadurch repräsentirt werde. Dies ist nun aber mit der gegenwärtigen Gesellschaft im k. Hoftheater um Kätheerthore leider nicht der Fall; wenigstens an ein künstlerisches Ganges ist nicht zu denken. Jenes Ineinandergreifen aller Darstellenden, jene kecke Sicherheit des Spiels, welchem der Gesang auf die allerantifichste Weise zur glänzenden Folie diene, jene abgerundete Plastik, die auch die höchste Leidenschaft künstlerisch gestaltet, kurz Aller, was wir früher an den Italienern bewunderten, finden wir jetzt nicht wieder. Es scheint in der That, dass die Klagen über den Verfall der Oper in Italien, die schon so laut über die Alpen herüber erschallt sind, auf Wahrheit beruhen. Und woher dieser Sturz von der Höhe? Tragen Italiens traurige politische Zustände die Schuld? Hat die kampfthafte Spannung der Nation auch ihre Sängergreifen, so dass sie nur Zerrbilder mit Wollust darstellen und nur zu jedes Aeußersten eine ungeheime Naturkraft setzen, welche das Zögeln kunstmäßiger Besonnenheit spottet? Woher kommt es, dass dieses Volk, das im sanften Schmelz der Melodien schwelgte, das die Instrumentalmusik als eine diegende Magd behandelt wissen, und sich nur in Süssigkeit des Wohlwills lieblicher Kehlen beransuchen wollte, dass dieses Volk jetzt nur den Sänger bewundert, der zwei oder drei kompakte Brusttöne wie platzende Metecore in den Aufzuge von Posannen, Tuben, Hörnern, Trompeten, Pauken und Trommeln hinaberschleudert? dass es mit einem Orchester von 60 bis 80 Instrumentalisten nicht zufrieden ist, wenn nicht ein Bando von einigen und dreissig Blechpfeifern auf der Bühne mit dreinschmeitert? dass die Lösung ist: Brust am Brust und Lunge am Lunge? dass der Geschmack der entarteten und entnernten Römer wieder da ist, von denen Horaz sagt:

hic, si plura docuisti

Concurrantque foro tria funera, magna sonabit

Corona quod cinereo tubas: saltem tenet hoc nos.

„Der, wenn zweihundert Fruchtwagen und drei Leichenwagen mit Musik auf dem Markte zusammenstossen, kehren alle Hörner und Posannen todt ein, das gefällt uns!“ — Woher das alles? Sie werden es nicht glauben wollen, und doch ist es so: 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?“ hören sich Sie fragen. O, ganz haargreiflich und auf die einfachste Weise. Die gegenwärtige k. k. Hofoperngesellschaft zählt angerochte, in Italien als Sterne erster Grösse bekannte Mitglieder, das Or-

chester ist vortrefflich, die Ausstattung prächtig — aber, mein Theaterer! Donizetti und Bellini sind für diesen Künstlerverein abgestandene Suppen, überwandener Standpunkt, Rossini Zopf, und zwar — nun kommt mein Beweis — weil sie Donizetti und Bellini und Rossini nicht singen können, sondern bloss Verdi, nichts als Verdi! Wir haben die *Lucerna*, die *Sou-mambula*, die *Lucia* gehört — es war Alles Stückwerk. Da kam *Ernani* daran, diese abgeurtheilte Oper, diese Herausforderung in Noten nicht an die Kunst, nicht einmal an die Bravour, sondern nur an die Mittel, an die Brust, an die Lunge — und die Italiener gaben zum ersten Male ein *Gewitz*, erlangen zum ersten Male seinen Erfolg! Warm? weil Stimmen wie *Fraschini* (Tenor), *Ferri* (Bariton) und *Signora Grusis* (Sopran) solche schauerhafte Musik *con amore* singen, weil sie, die mit den Prachtklängen ihrer Organe, wenn sie zu singen verstanden, uns in den Himmel haben könnten, sich mit einem Behagen des Wohlseins, das an Göthes Krausdrucke in Auerbachs Keller im Faust erinnert, im Schlammstrom der Verdächnen Töne mit Entzücken baden! Und ein Publikum, mit dessen Vätern und Grosseltern Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert geliebt haben, klatscht rauschenden Beifall und raft drei oder vier Stücke da *Capa!* — *Difficile est satiram non scribere!*

Von Concerten wäre auch mancherlei zu berichten, aber ich bin einmal im Zorn, und da könnte ich selbst der kleinen hübschen Violinvirtuosin *Maria Serate* Unrecht thun, weil sie ein Wunderkind ist, und noch dazu ein italienisches. Etwas ruhiger schlägt mein Puls, wenn ich an den jugendlichen Componisten *Thomas Löwe* denke, der uns zwei Ouvertüren und eine Sinfonie vorgeführt hat, die zu grossen Hoffnungen berechtigen. Die Menuett der Sinfonie musste wiederholt werden, *Frl. Henriette Carl*, die ehemals berühmte grosse Sängerin, hat allerdings bedeutende Vermögensverluste erlitten und ist gesonnen, sich hier als Gesangsbrüder niederzulassen. In Proch's Cabinet sangen freilich fast lauter Celebritäten, wie die *Zerr*, *Ständig*, *Ader*: aber was sangen sie? Proch, Proch, Proch, Lewy hies *Horn* — Proch's das *Beste* spielte eine Ouvertüre — Proch. Proch von allen Künstlern kann doch die Musik am anständigsten langweilen. — Und ihr Brief? setzen Sie am Ende zu? Deshalb Punktum. — 5—

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Der Sinfonie mit dem Motto „Geh' hin mein Kind und brich die goldene Frucht“, componirt von Richard Waerdt ist der von der hiesigen musikalischen Gesellschaft angesetzte Preis von 25 Dukaten einstimmig zuerkannt worden. Preisrichter waren die Herren Hülker, Weber und Derckum.

* Köln. Dienstag den 29. gab unser ausgezeichnetester Violinspieler Herr Th. Flix im Casino-Saale eine Soirée musicale und bewies aufs Neue seine Meisterschaft. Der Vortrag einer Fantasie über schwedische Nationallieder eigener Composition und des *Carnivals* von Venedig von Paganini erfordert einen so hohen Grad von technischer Fertigkeit, dass wir die Ruhe, welche den Künstler nicht einen Augenblick verliess, bewundern mussten. Zwei Lieder „Komm“ von Meyerbeer und „O stille die Nacht“ von A. Ergmann für die Violine arrangirt, herrlich vorgelesen hören erkennen, dass Herr Flix sowohl im Vortrage der *Canilene* wie im brillanten Spiel ein würdiger Schüler-Vicentini's ist. *Frau* Sophia Schloss sang vier Lieder: *Irdisches Volklied*, *Unbefangenes* von C. M. von Weber, die *Foxtelle* von Schubert und Widmung von Schumann in gewohn-

ter Vollendung. — *Die Herren Hüller* und *Ergmann* spielten die *A-dur* Sonate von Hummel mit einer Delikatesse und Klarheit, welche das Werk zur vollständigsten Anschauung brachte, einmal das gegenseitige Verständniss der beiden Künstler sich in einem seltenen Grade offenbarte. Es hat uns bei dieser Gelegenheit doppelt erfreut das lang entbehrte Spiel des Herrn Ergmann „Lehrer an der Rheinischen Musikschule“ wieder einmal im Concertsaale zu hören, dem er sich hoffentlich nicht mehr auf längere Zeit entziehen wird. Details über das Spiel Hüllers zu sagen dürfte wahrlich jedem unserer Leser so überflüssig erscheinen, wie es uns schwer fallen müsste neue Bezeichnungen für die Trefflichkeit seiner Leistungen zu finden. —

Köln. *Flotow's* „Grossfischer“ hat weder hier, noch in Bonn, gefallen, wiewohl die Damen *Fran Bock-Heinzen* und *Fräul. Zschlische* alles möglich thaten, um ihren Rollen eine interessante Seite abzugewinnen. Auch die Ausstattung war gut: aber weder die Pferde, welche den Försten und die zwei Damen trugen, noch der Eisplast konnten „reuen vom tiefen Fall“.

Die illustrierte Zeitung bringt in ihrer Nr. 406 einen ausführlichen Aufsatz von F. Liszt über Richard Wagner's „Lohengrin“, welcher nicht bloss wegen der Analyse dieser Oper, sondern auch wegen der geistvollen Bemerkungen über dramatische Musik und Wagner's System derselben Beachtung verdient. Auch die Notenbeilage, in der einige Hauptmomente aus der Oper *Lohengrin* mitgetheilt werden, ist interessant.

* Berlin. Es wird für die Leser der Rheinischen Musik-Zeitung gewiss nicht ohne Interesse sein, einige Notizen über die Leistungen eines Mannes, hierorts zu erfahren, welcher ein halbes Decennium hindurch der Führer und Leiter der grösseren musikalischen Anstalten Köln's war. Seit ein und einem halben Jahre an *Wolfgang Dorn* als Capellmeister bei der hiesigen grossen königlichen Oper thätig und wir glauben nun wohl hin in seiner Wirksamkeit genugsam krausen gelernt zu haben, um uns ein Urtheil über dieselbe zu erlauben. Was Dorn in künstlerischer Hinsicht zu leisten im Stande ist und was er wirklich leistet, hat er in den letzten acht Tagen auf eine Weise bekundet, welche in jeder Beziehung die vollste Anerkennung verdient. Wir sahen nämlich binnen acht Tagen drei grosse Opern der verschiedenartigen Gattung unter seiner Leitung zur Aufführung gelangen; am 6. d. M. *Sophie Katharina* von Flotow, am 10. *Cortez* von Spontini und am 13. den *Prophen* von Meyerbeer. *Sophie Katharina* und der *Prophet* sind durch Dorn, erstere in diesem Winter, letzterer im vorigen Frühjahr zum ersten Male, und *Cortez* nach langjähriger Ruhe neu einstudirt auf unser Bühne erschienen. Bei allen drei Opern war das Hans zum Erdrücken voll und den Beifall, welchen die Aufführungen erhielten, haben sie neben der guten Besetzung und prachtvollen Ausstattung vorzugsweise Dorn's unübertrefflicher Leitung zu verdanken. Wir haben bei dieser Gelegenheit aufs Neue eingesehen, welche Wirkungen ein Kunstwerk bei dem gebildeten Publikum auszuüben im Stande ist, wenn es mit solchen Mitteln, wie wir sie besitzen, unter einer energischen und umsichtigen Leitung in's Leben tritt. Denn Dorn besitzt neben seinen gründlichen und tiefen musikalischen Kenntnissen auch zugleich diejenige wissenschaftliche Bildung, welche man zwar und mit Recht von jedem Künstler, besonders aber von einem Dirigenten verlangen muss, die sich aber leider heut zu Tage nicht immer bei denselben vorfindet. Was Dorn als Componist leistet, haben wir, wenn wir seine früheren Werke nicht kannten, in einem von ihm im Monat Januar in der Sing-academie veranstalteten Concerte, so wie in der letzten diesjährigen Sinfonie-Soirée der königl. Capelle zu hören Gelegenheit gehabt und werden wir auf die von ihm an diesen Abenden aufgeführten Werke in einem späteren Berichte zurück kommen.

D. 14. April.

C.

Verlag von **M. Schloss** in Cöln.**G. L. Fischer, Du lieber Engel, Du!***Lied mit Pianoforte-Begleitung.*

Für Sopran oder Tenor.	5 Sgr.
Für Alt oder Bariton.	5 "
Mit Guitarre-Begleitung	6 "

E. Koch, Liebchens Auge.*Lied mit Pianoforte-Begleitung.*

Für Sopran oder Tenor.	7½ Sgr.
Für Alt oder Bariton.	7¼ "

J. Offenbach, O bleib bei mir!*Lied mit Pianoforte-Begleitung.*

Für Sopran oder Tenor.	7¼ Sgr.
Für Mezzo-Sopran.	7½ "
Für Alt oder Bariton.	7¼ "

Wohl selten haben Lieder so ungetheilten Beifall gefunden wie diese drei; in vielen Concerten vorgelesen, 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 wurden.

CATALOGUE**des nouvelles Compositions pour le Piano**

publiées par

R. FRIEDLEIN à Varsovie.Ci-devant **FR. SPIESS & COMP.**

	Thlr. Sgr.
Batta, A., Viennoise grande Valse brillante, arrangée pour le Piano par M. Dietrich	—,20
Chopin, Fr., 2 Mazourkas	—,15
Dietrich, M., Polonaise	—,10
— Chant sans paroles	—,12½
— Valse brillante. Op. 20	—,20
— Tarentelle. Op. 21	—,30
— Choer des Matelots. Op. 22	—,20
— 2 ^e Valse brillante. Op. 23	—,17½
— Marche. Op. 24	—,17½
— Talisman. Air russe. Op. 25	—,17½
Herzberg, A., Souvenir d'Opole. Valses. Op. 58	—,12½
Koman, H., Romance. Op. 1	—,17½
Kępski, A., Mazourka. Op. 7	—,20
— Mazourka. Op. 8	—,20
Lubomirski, C., Prince, Odgłos z nad Horynia. Quatres Mazourkas. Op. 19	—,25
— Czworthy Stycznia. Mazourka. Op. 20	—,12½

	Thlr. Sgr.
Lubomirski, C., Pogadanka. Causerie	
— Polka. Op. 23	—,12½
— Trois Marches. Op. 24	—,15
— Catherina-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
— Dolina Szwarzjarska, Mazourka. Op. 32	—,10
Nowakowski, J., Szkoła na Fortepian	2 15
— Morceau de Salon. Op. 32	—,12½
— Chant d'Amour. Nocturne. Op. 33	—,17½
— Ballade. Op. 34	—,27½
Tausig, A., Le Romantique. Impromptu Op. 4	—,12½
— Berceuse. Mélodie variée. Op. 8	—,20
Wielhorski, J., Comte, La Ronde de nuit, Esquisse musicale	—,12½
— 2 ^{me} Grande Marche. Op. 20	—,20
— Deux Valses. Op. 21	—,15
Wodnicki, T., Moment lyrique. 2 ^e Mélodie	—,10
Réminiscences de l'opéra:	
— Martha de Flotow	—,25
— Le Val d'Andorre de Halévy	—,25
— Il Bravo de Mercadante	—,25
— 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 25

COMPOSITIONS

pour le Chant avec accompagnement de Piano.

	Thlr. Sgr.
Dobrzynski, J. F., Nie moge bic twoja. Mazurek	—,12½
Komórowski, J., Wspomnienie. Tryolet	—,12½
— Piesn Minstrela z Dziewicy Jeziora	—,12½
Lubomirski, C., Prince, Zawsze i Wszędzie. Op. 12	—,10
— La Rosa e la Croce Romanza. Op. 13	—,10
— Wspomnienia Ostendy. Smutny Rolnik i Barkarola. Na morze. Op. 14	—,17½
— Piesn z Wicy. Op. 15	—,22½
— Prince, El Sospetto. Op. 16	—,17½
— Im Herbst. Op. 17	—,12½
— Niepewnosć. Op. 18	—,10
— Pochoł Kozacki. Op. 21	—,15
— Gwiazdka. Op. 22	—,10
— Seguidilla et Romance. Op. 27	—,17½
— La Partenza. Op. 28	—,15
— 2 ^e Pochoł Kozacki. Op. 33	—,15
Nowakowski, J., Gdybym sie zmienil	
— Romans	—,12½
— 12 Spliewow polskich. Op. 31	1 20

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 45.

Cöln, den 10. 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 Feilts-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Päckete 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 fand Beethoven so ausserordentlich wenig vor, dass er für den Schöpfer desselben gelten darf. Selbstverständlich spielt bei den Steigerungen das Klang-element eine Hauptrolle und zwar findet eine Zunahme des Tones nach zwei Seiten hin statt, nämlich einmal durch das *Crescendo* und sodann 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 mehrerer oder aller Mittel zu diesem Zwecke statt und deshalb wird es unnötig sein, über die Handhabung jedes einzelnen Elementes zur Erreichung einer Steigerung vorher besondere Erörterungen anzustellen; im Gegentheil wird es genügen, wenn einige der wichtigsten Erscheinungen aus Tonsätzen Beethoven's als Beispiele angeführt und an ihnen beobachtet wird, welche Elemente bei der Steigerung des Gleichklanges die Hauptrolle spielen.

Betrachten wir zunächst die Anfänge der ersten *Allegro's* der VII., IV. und IX. Sinfonie. Sämmtliche drei Beispiele gehen dem Eintritt von Themas 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 allmähigen Entwicklung der tonischen Harmonie aus dem Einklange verbunden mit dem *crescendo*. — Im Anfang der IV. (*B dur*) Sinfonie wird die Steigerung des Anlaufs zum Thema

auf der Dominanharmonie nur durch rhythmische Mittel in folgenden Zeiterscheinungen  u. s. w. bewerkstelligt: bei der Viertelbewegung tritt das Thema ein. — Der Anfang der IX. Sinfonie enthält eine Periode von 16 Takten auf der leeren Quinte der Dominanharmonie als Vorläuferin des Hauptmotivs, welches sich gewissermassen aus seinem kleinsten melodischen Ursprünge 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 viertaktige Rhythmus in den zweitaktigen verkürzt, dabei Steigerung des Klangs 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:

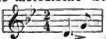


Hier haben wir vorwaltend melodischen Charakter durch Fortführung aufgenommenen Motive: In den ersten 6 Takten einen zweitaktigen Gedanken

in progressiver harmonisch-melodischer Steigerung, dann ein eintaktiges Motiv, welches in sich steigern-der 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 *Vinace* beginnt:



Indem dieser viertaktige Gedanke, entstanden aus dem zweitaktigen Motiv, durch variierte Wiederholung, durch Klang (im *crescendo*), hauptsächlich aber durch Bewegung (zuletzt in lauter Achteln) 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 Bil-

dung eines viertaktigen Gedankens; dieser wird durch melodisch variierte Wiederholung gesteigert und Vergrößerung desselben 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 Gegenteil, 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 sogenannten ersten Hauptgedanken, richtiger zur Darlegung des Hauptmotivs eines grössern Tonsatzes über. Zu einer solchen Darlegung reicht die einmalige Angabe des Motivs nicht hin. Betrachten wir den hülänglich bekannten Anfang des ersten Satzes der *Eroica*, so finden wir das viertaktige Thema desselben in den ersten 38 Takteten drei Mal in stets sich steigernder Weise, zuerst in der Unterstimme *piano* und vereinzelt, indem es einen freien Fortgang erhält, auch mit nur 2stimmiger Akkordbegleitung;

sodann Takt 13 in der Oberstimme mit Oktavenverdoppelung *piano* und *crescendo* mit aus seiner zweiten Hälfte entnommenen steigenden Fortgängen, auch mit vielstimmiger 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 nun mit dem angeführten die sogenannten ersten Hauptgedanken der ersten Sätze in der 4., 6., 7. und 9. Sinfonie, die Anfänge des *Finale* in der 8., und das *Scherzo* in der 9. Sinfonie. Ähnliches zeigen sogar vollständige kurze Tonstücke auf, z. B. die *Trio's* der *Scherzi* in der 4. und 7. Sinfonie.

Hiermit in engen Zusammenhange steht die, wenn auch zumeist durch äussere Mittel hervorbrachte Steigerung einer vollständigen und abgeschlossenen gewöhnlich Staktigen Periode durch deren sofortige im Wesentlichen unveränderte Wiederholung. Beethoven versäumt fast nie, bei solcher Wiederholung durch Mittel wie erhöhte Tonlage, reichere Begleitung, vollere Harmonie, verstärkte Instrumentation, hinzutreten neuer Hauptstimmen und dgl. einen erhöhten Ausdruck anzustreben. Man betrachte in Bezug hierauf die Anfangsperioden der langsamen Sätze in der 3., 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 aufeinanderfolgenden Variationen des melodischen Gegenthemas im *Poco Andante*; man beobachte in den ersten Variationen vorzugsweise die allmähliche Steigerung des Klanges vom *Unisono* durch die 2-3- und 4 Stimmigkeit bis in die Vollstimmigkeit im *Piano* und *Forte*, sowie die allmähliche Steigerung der Bewegung von den ganzen und halben Taktschlägen durch die Achtel- und Achteltriolen- bis in die Sechzehnthelbewegung.

Man beachte im *Andante* der *C moll*-Sinfonie die Steigerung des Hauptthema's zuerst in Bezug auf Bewegung:






sodann in Bezug auf Tonfülle und Ideenkombination,



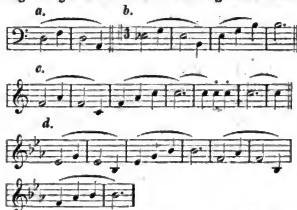
Von der Höhe der Zweilunddreissigtheilbewegung und des *Fortissimo* giebt es keine Rückkehr mehr.

Aehnliches zeigt der zweite Satz der *A dur*-Sinfonie: Thema: $\frac{3}{4}$  1. Variation: einfacher Gesang zum Thema, *piano*. 2. Variation: dasselbe mit Begleitungsfiguren in Achtelbewegung, *crescendo poco a poco*. 3. Variation: dasselbe mit Begleitungsfiguren in Achteltriolenbewegung, *Fortissimo*. Hierauf folgt ein gesangreicher Zwischensatz und nach diesem eine 4. Variation: Thema, Gegenmelodie und Begleitungsfiguren in Sechzehnthelbewegung, *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 des Tones nach seinen beiden Richtungen hin, nämlich eine Steigerung des Klanges vom *Piano* bis ins *Fortissimo* und eine Steigerung der Stimmigkeit

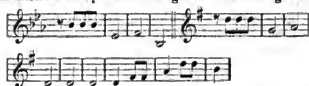
vom *Unisono* durch den 3- und 4- bis in den vollstimmigen Satz.

Nachdem bisher im Allgemeinen nur sofortige oder doch sehr baldige Steigerungen des Gleichklangs hinsichtlich eines Motivs, eines Gedankens, einer Periode, eines Themas erwähnt worden sind, muss zu den späteren Steigerungen des Gleichklangs 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 verfolge man 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 wächst nach und nach das Hauptmotiv zu folgenden Gestaltungen an:



Im *Scherzo* derselben Sinfonie vergrössert sich das eine der Motive in nachstehender Art:



Im Zusammenhange mit dem genannten Tonsatze betrachte man auch die *Scherzi* der 3. und 4., sowie das *Trio* des *Scherzo* der 5. Sinfonie.

Dergleichen Erweiterungen erhalten nun fast alle erste Hauptgedanken grösserer Tonsätze Beethoven's 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. 28 Takte, II. 50 Takte. — Finaie der *B dur*-Sinfonie, I. 4 Takte, II. 8 Takte, III. (am Schlusse) 14 Takte. — *F dur*-Sinfonie (Nr. 8) erster Satz I. 12 Takte, II. 20 Takte; Finaie derselben Sinfonie, I. 25 Takte, III. (bei der letzten Wiederkehr, dem dritten Erscheinen) 52 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. 2 Takte, II. Zusatz von gegen 20 Takt; — im zweiten Satze der *F dur*-Sinfonie: erste Hälfte I. 4 Takte, II. 7 Takte.

Auch in Bezug auf diese Ausführungen muss zur Betrachtung der übrigen Mittel der Steigerung in den Partituren selbst aufgefordert werden.

Endlich ist noch der besondere längere Schlusssatz, d. h. das Nichtverlaufen eines Tonsatzes im Sande des zweiten Hauptgedankens, aus dem Grundsatze der Steigerung entsprungen. Man findet solchen besonderen Schlusssatz von Umfang in allen grösseren Tonsätzen Beethoven's, zumeist gebildet aus schon dagewesenen Gedanken in neuer Steigerung; hier mag auch darauf aufmerksam gemacht werden, dass nur seine langsamen Tonsätze entschieden weichen Charakters sanft schliessen, wie z. B. die *Adagios* der 3., 4. und 9. Sinfonie, fast alle andern Tonsätze aber einen anhaltend kräftigen, jubelnden, grossartigen Schluss erhalten.

Wenn nun trotz der ziemlichen Ausführlichkeit des Vorangehenden noch lange nicht alle Erscheinungen gewürdigt worden sind, welche in den Beethoven'schen Werken auf die Grundlinien einer Tonkunst für Alle hinweisen, wenn hinsichtlich der Beispiele bei einer absichtlichen Beschränkung auf seine 7 Hauptinfonlen Manches, was nur in seinen Quartetten und Trios vorkommt, 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 Beethoven's ganze Schaffensart durchdrangen und eine Vergleichung seiner Werke mit den Instru-

mentalcompositionen seiner Vorgänger wird darthun, dass jene Grundsätze das charakteristische Unterscheidungszeichen zwischen ihm und jenen abgeben.

Gesteht man nun zu, dass an 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 ergeht sich hieraus, dass eine Verfolgung der von Beethoven eingeschlagenen Bahn, wenn auch nur in Bezug auf die Technik, also auf die Verwendung der Kunstmittel nach den dargelegten Grundsätzen des Gleichklangs und der Steigerung, schon wesentlich dazu dienen kann, die Tonkunst ihrer hohen Bestimmung näher zu führen, wenigstens nach der Seite der allgemeineren Verständlichkeit des von ihr Gebotenen hin. CFWU.

Berliner Briefe.

[Kirchenmusik — Liturgische Andachten.]

Auf eine an musikalischen Freuden ziemlich arme Passionszeit folgte ein von dem herrlichsten Wetter begünstigtes Osterfest; da schliessen sich die Musikanten-Kebeln, der Naturtriller der Vögel, die lustigen Ronluden, zu denen weder Panseron noch Garcia das Ibrige beigetragen haben, oben grösseren Reiz auf unser Ohr, als alle Concerte, die wir in dumpfer Stubealt und bei trübem Lampenlicht verarbeitet mussten, die Natur concertirt bei hellem Sonnenschein, alle Welt hat freien Eintritt, der Kritiker kommt nicht als Kritiker; er hört und freut sich, wie andere Menschen auch, und deut mit leinem Seufzer an den nächsten Winter, der ihm seine Amtspflichten ohne Zweifel mit eranter Strenge in Erinnerung bringen wird. Dies sei mein Präludium für diesen Brief; aber gestatten Sie mir, dass ich von dem Thema des Präludiums abspinge und mit nicht sonderlicher musikalischer Strenge wieder ein neues bringe. Denn wollte ich so fortfahren, so würde das Ende von Liede sein, das ich Ihnen nichts Musikalisches berichtet hätte; und ich müsste dann 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 Bach'schen *Passion*, berichtete ich Ihnen schon in meinem vorigen Briefe. In der Charwoche selbst finden regelmässig zwei Aufführungen des Graun'schen *Tod Jesu Statt*, die eine durch den Schneider'schen Verein in der höchst geräumigen 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 gemäss sind, und auch von diesem Standpunkt aus für den freieren Sinn manches Langweilige und Geschmacklose haben, die weichen Chöre, die vollen mächtigen Chöre — Alles ist von vorn herein auf Popularität berechnet. Mendelssohn, dem das Berliner Publikum niemals ansah, fand in der Graun'schen Composition den Berliner Geschmack so recht eigent-

lich vertreten, eben weil die Musik es nie zum energischen Ausdruck irgend einer Empfindung bringt, sondern sich stets in einer bequemen Mitte hält. Ähnlich verhält es sich übrigens mit dem von Hummel herrührenden Text, der von dem Standpunkte des früheren Rationalismus aus geschrieben ist und sich einseitig 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 Gesangscompagnien, haben wir heute kaum Sänger mehr; denn Arien dieser Art, wie Graun sie geschrieben hat, können nur dann zu rechter Wirkung kommen, wenn Stimmen, wie die des vorigen Jahrhunderts, viel Macht und Toulille und Geschmeidigkeit, vorhanden sind. In allen äusseren Eigenschaften werden wir die italienischen Sänger aus der Schule eines Bernaschi niemals erreichen; darum müssen wir aus auch ganz andere Aufgaben stellen, als jene. Von den Sängern, die gegenwärtig bei uns in Besitz der hervortretendsten Solopartien des Tod Jesu sind, leistet Mantius das Beste; der herrliche Adcl seiner Vorträge kommt sogar zur vollsten Geltung. Weit weniger befriedigt schon Frau Herrenburger-Tacek, deren stets tremulirende Organ und mangelhafte Aussprache ohnehin grosse Hindernisse für sie als Kirchengängerin sind; ganz und gar nicht an seiner Stelle aber war Zachiesche, 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 auch noch von dem Hennig'schen Gesangverein Beethoven's Christus an Oelberge, der zwar nicht zu den besten Werken des Meisters zu zählen ist, aber da er seit langer Zeit keine öffentliche Aufführung erlebt hat, uns recht willkommen war. Zu den musikalischen Aufführungen der Passionzeit kann Job endlich mit Fug und Recht die in der Domkirche 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 zu der Zeit der grossen Feste an Wochentagen besonders Gottesdienste stattfinden, die sich nur auf kleinere Vorlesungen aus der Bibel, Choralgesang und Gesang des Domes herbeschränken. 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 auch anderwärts Nachahmung gefunden, nicht nur in Berlin selbst, sondern auch in anderen Städten. In musikalischer Beziehung wird ein nicht unbedeutender Vortheil dadurch erreicht, nämlich der, dass 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 weiches und inniger Chorsatz, durch den sich eine vom Sopran gesungene Choralmelodie hindurchzieht), Eccard, Graun, Joh. Sebastian Bach, die Improperien von Palestrina, vor allem aber das herrliche schattimigere Crucifixus von Lotti, eines der vollendetsten Denkmäler der alten italienischen Kirchenmusik. Neuere Compositionen von Mendelssohn, Neithardt (die sieben Worte, einfach aber würdig aufgefasst) Nicolai und A. schlossen sich den älteren in erfreulicher Weise an. Die liturgischen Andachten beginnen mehr und mehr ein Sammelpunkt für diejenigen zu werden, die sich zu ersterer Musik erheben können. Dennoch lässt sich an der bisherigen Einrichtung noch Manches ansetzen. Schon in dem häufigen Wechsel von Gesang und Vorlesung liegt

etwas Zerriessenes; noch stärker tritt dies bei dem Choralgesang hervor, der nach protestantischen Grundsätzen von Seite der Gemeinde ausgeführt wird und nach dem goldreinen und edeln Gesang des Domes nur so wenig begehrt wird; endlich liegt auch in der Auswahl der Musikstücke eine Unvollkommenheit, die jetzt freilich zu hezigen unmöglich ist. Werke, die den verschiedensten Sültern angehören, folgen sich unmittelbar hinter einander, Palestrina folgt auf Bach, dann wieder Mendelssohn, und so fort. Man muss bedenken, dass alle diese Männer auf ganz verschiedenen religiösen Standpunkte standen, und dass sie in ganz verschiedenen musikalischen Formen lebten. Der Hörer hat nicht den Eindruck voller Harmonie; er kann weder zu einem künstlerisch noch zu einem religiös vollständig befriedigenden Gefühle kommen. Der Katholicismus hat in dieser Beziehung einen Vorsprung vor uns; seine Messe ist ein Ganzes und macht darum eine vollkommene innere Erhebung möglich. Die liturgischen Andachten verrathen es sehr deutlich, dass sie bis jetzt nur ein Anfang sind. Ob sie dem Protestantismus und der Neubelebung des kirchlichen Sinnes nützlich sein werden, lässt sich bis jetzt noch nicht absehen; 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 gerade die bisher so gut wie privilegierte Concerthausgesellschaft des Conservatoire's Concurrenz machen, haben einen schweren Stand und es gebiert 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 Armenbedürfnisse, für wohlthätige Anstalten, für Humanitätsmissionen meinetwegen nach Afrika und China, Geld nöthig, so ist eine Sehar von liebenswürdigen Bettleinern bereit, es zu schaffen. Wodurch? ei, durch den Appell an die Künstler. Diese können in ihrer Güthigkeit und dürfen in ihrer Abhängigkeit von der hohen Gesellschaft nicht widerstreben; man misst den wo möglich grössten Saal und einen Flügel, sucht ein Ragot von lauter kleinen Liedern, Fantasien, Duetten, ein Programm von Honigwein und Creme auf und erlittet eine enorme Einnahme. Handelt es sich aber um die Kunst oder um das Interesse der Künstler, ist von der Ausführung eines grösseren Werks die Rede, das dem Componisten Jahre lange Arbeit, den Ausführenden wiederholte Proben und Studien gekostet hat, verlässt es gar, dass diese Ausführenden einen Theil des Ertrages erhalten sollen, so verziehen die hohen Patrone und Patronessen das Gesicht, haben alle Hände voll in Haus zu thun, bedauern unendlich u. s. w., krummen dann nichts für die Sache. Wann dürfen sich die Armen einmüthig revanchiren und zum Besten der Künstler die glänzenden Concert veranstalten? Auf diesem Wege wird vielleicht der Saal zu füllen!

Man muss den drei Dirigenten jener Institute, Berlioz, Seghers und Felicien David die Anerkennung zollen, dass sie sich in ihrem Streben nicht irren machen lassen, wengleich sie um Lohn eben 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* ein Mal diesen Winter und die *Sinfonie fantastique: Episode de la vie d'un Artiste* zwei Mal. Nach dem Adagio der ersten Sinfonie Sinfonie überreichen zwei Damen dem Componisten einen goldenen (?) Lorbeerkranz.

Die *Union musicale* unter David's Leitung brachte uns eine neue Sinfonie von Theod. Gouvy. Da die Sinfoniecomponisten in Frankreich selten sind, so war die Sache interessant gung. Gouvy hat vor zwei oder drei Jahren einen ersten Versuch mit einer Sinfonie gemacht; ich kann die jetzt gehörte Composition auch nur einen Versuch, also einen zweiten nennen: hier und da ein Anlauf zur Melodie, die jedoch, da wo sie sich etwas länger fortspinn, wie im Andante und Scherzo, entweder durchaus nicht neu oder sehr gewöhnlich ist. Im Ganzen wenig Klarheit, keine Ruhe, überhäufte Modulation, viel Nachahmung, wenig Originalität. Der letzte Satz imponirt durch feurigen Rhythmus und lärmendes Blech.

Die meiste klassische und deutsche Musik führte die Gesellschaft der *Sainte Cécile* unter Seghers auf. Am Einöm Abend kamen Haydn's 42^{te} Sinfonie in *G dur*, Mozart's 2^{te} in *D dur*, und Mendelssohn's Overtüre zur schönen Melusine zur Aufführung. In dem Concert am 30. März gab man Beethoven's *Eroica* und sein Trio-Concert für Piano, Violine und Violoncell mit Orchester. Diese schöne, hier so gut wie unbekannte Composition [sagt wie bei uns — denn wo sind die deutschen Virtuosen, die sich noch herablassen, sie vorzutragen?] gefiel den Pariser, besonders das Andante und die Polonaise — und doch hätte sie, namentlich die Klavierpartie, weit besser ausgeführt werden können. Am Charfreitag d. 18. April eröffnete Gluck's Overtüre zur *Iphigenia* in Aulis das Concert. Es folgten einige Strophen aus Pergolesi's *Sabat mater*, deren Ausführung misslang. Dann ein Gebet für Tenorist mit Chor von einer *Madlle. Lovise Bertin*, recht gut. Hieranf Beethoven's Pastoralsinfonie, in welcher das Andante durch ein viel zu schnelles Tempo verhannt wurde; die übrigen Sätze gingen besser. Nach der Sinfonie wiederum Kirchenmusik: ein *Adornus* te von Palestrina, ein *Lauda Sion* für Sopran und Alt und Orchester von Chernihal, ein Choral aus der *Passion* von Seb. Bach (hört!) und das *Kyrie* und *Gloria* aus Beethoven's grosser *D dur*-Messe (hört hört!). Diese letzten Sätze waren leider zum Opfer bestimmt: kein Mensch konnte sie genießen, denn sie wurden unter dem knatternden Pelotonfeuer der zugeworfenen Bänke und Thüren abgesungen. — Das Publikum lief wie gewöhnlich vor den Schluss des Concerts davon. Abscheuliche Sitt!

B. P.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Köln. Eine der interessantesten Sinfonien, welche in einer der letzten Zusammenkünfte der musikalischen Gesellschaft probirt wurde, erwies sich bei der Nachfrage aus von Herrn Bischoff, Suspendenten der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. komponirt. Es hat dies Werk den Fehler einer etwas masselosen Entwicklung, ist aber voller Feuer und Leben und zeugt von einmüthiger contrapunktischer Gewandtheit. —

Der Pianist Ch. de Lisie aus Paris wird einige Zeit hier wohnen.

Der Violinpieler G. Schultze, Mitglied des hiesigen Orchesters gab vorige Woche ein Concert, in welchem derselbe durch Vortrag eines Concerts von Vioutemps, *Rondo Papageno* von Ernst und einer Pièce von Ole Bull einen hohen Grad von technischer Fertigkeit beknndete. — Herr Schreiber trug eine Fantasie für Ventil-Trompete mit grosser Meisterschaft vor. —

Düsseldorf. Die zweite und dritte der Trio-Säcraen, veranstaltet von den Herren Tausch, v. Wasielewski und Roimers, 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*), Ciaccona 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 (*E 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 im dem Ständesaale eine improvisirte *Musique musicale* statt, bei welcher die Damen Clara Schumann, Sophie Schloss, Hartmann, Beer, Faik (Schülerin von C. Schumann) und Herr v. Wasielewski durch Solo-Vorträge mitwirkten und sich der schmeichelhaften Anerkennung der höchsten Herrschaften zu erfreuen hatten.

Iserlohn. Bei uns rühnen sich im Frühjahr und Sommer die Salon-Concerte nicht; wir können uns nicht mit der Nachlässigkeit da drassen begnügen, wir müssen einen Gesang und ein Spiel haben, welche uns auf kunstvollen, tausendfach verschlungenen, contrapunktischen Wendungen in die Seligkeit des Gemüths einführen. Und ist man denn auch nicht eigentlich im Frühling bei warmer Luft empfänglicher für schöne, begeisternde Töne, als im Winter?

Am letzten Sonntag des 4. ds. gab Herr Oscar Schmidt im Verein mit mehreren Freunden im Casino-Saale ein Concert, welches des Schönen recht viel darbot. Herr Schmidt, der auf dem Conservatorium in Leipzig den ersten Preis bekommen hat, ist ausgezeichnete Violinist und hat bei uns seinen bleibenden Aufenthalt genommen. Herr Giesenkirchen, ein ganz famöser Cellist, wenigstens von Virtuosität betrifft, wirkte im Concert durch zwei ausgezeichnete Solostücke mit und erwarb sich allgemeinen Beifall; er geht von hier über Köln, wo er auch aufzutreten gedenkt, nach London. Sodann spielten die Herren Krüssoldt und Diefhaus im Verein mit den Herren Schmidt und Giesenkirchen das 3. und 6. Trio für Pfl., Violine und Cello von Reissiger. Die Ausführung war trefflich und wir freuen uns, an den beiden jungen Finisten Männer zu besitzen, die sich eifrig bemühen, gute Musik hier immer mehr in Aufnahme zu bringen. Bisher wurde die deutsche Musik meistens der italienischen hintangestellt, oder man spielte uns zweilen 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 engagieren.

Wien. d. 18. April. Ich schrieb Ihnen neulich von den Hoffnungen, welche die Regeneration der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserthates^{er} erregte; sie scheinen sich erfüllen zu wollen. Wenigstens hat die Gesellschaft eine öffentliche Bekanntmachung erlassen, dass „sie sich in Folge der gesteigerten Theilnahme des Publikums in der angenehmen Lage befände, anzuzeigen, dass sie ihr seit mehr als dreissig Jahren bestandes und nur (3) durch die Zeilverhältnisse sistirtes Conservatorium 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. des ganzen Instituts, ist das Wesentliche. Wir wollen sehen. Die baldige Veröffentlichung des neuen Unterrichtsplans ist ebenfalls vorzuziehen: sobald er erscheint, werde ich ihn Ihnen mittheilen. Fräul. Rosa Kastner, die jugendliche Pianistin, hat ein Abschiedsconcert (Anfang 9 Uhr Abends) gegeben: sie spielte Mendelssohn's Trio in *D moll* und mehrere Bravourstücken. Ein Beifall, Blumen und Kränze fehlte es nicht. Auch Willmers, von seinem Ausfluge nach Pesth zurück, hat zwei Concerte gegeben. Im zweiten spielte er acht Stücke, wiederholte deroz zwei und

gab noch eins zu, macht 11. Also nichts als Piano! Dabei waren 3 neue Compositionen „die Sehnsucht“, „Il trovadore inspirato“, und „alte Liebe“ — ob sie nicht rosten wird, dafür möchte ich nicht bürgen. Er spielt übrigens famos. Und das muss man sagen, bei den Wienern ist die alte Liebe zum Klavierspiel wieder recht in Flor: auch H. Ehrlich's Concert war besucht, wenn auch nicht übermäßig. Freilich berichtet Saphir in seinem neuen Montagblatt, dass sich „nach dem abgelaufenen Concert-Rummel zwei Concertgeber begegnet und sich wie die Anguren in alten Roms nicht des Lachens hollen enthalten können, nämlich darüber, dass sie beide einen vollen Saal gehabt, aber nicht die Hälfte der Kosten eingenommen. Da fiel ihnen der Beifall ein, den sie erhielten, und sie sahen sich ernst an und — schwiegen“. Aber dem Saphir kann man auch nicht Alles glauben.

—5—.

Paris. Hippolyt Raimund Colet, seit 1840 Professor der Compositionstheorie 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 *Panharmonie* und sein *Traité d'Harmonie* werden sehr geschätzt. Auch seine Compositionen, ein Paar einsäufige komische Opern, ein Violinquartett und ein Quintett für Piano u. a. w. werden geliebt. Er war im November 1808 zu Nîmes geboren. Seine Stelle am Conservatoire wird *Ambroise Thomas* erhalten. — Die neue Oper von Auber „*La Corbeille d'oranges*“ wird fleissig probirt. Sie hat drei Acte, im dritten eine glänzende Balletscene; die Hauptpartie ist für die Altoni geschrieben. — Der Eigenthümer des grossen Concertsaales *Sainte Cécile* macht bekannt, dass er durch eine versetzbare Wand eine Einrichtung getroffen hat, vermöge deren man seinen Saal für Concerte mit 300, 600, 900, 1200 und 1500 Plätzen *ad libitum* benutzen kann.

Frankfurt a. M. Adam's 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 Holland und am Rhein sehr bekannte Tenorist Julius Miller ist am 6. April in Charlottenburg bei Berlin in Folge einer Lungenlähmung im Alter von 70 Jahren gestorben. Er war auch Componist: ausser mehreren vierstimmigen Gesängen, Liedern, Vocalisen für Gesangstheater, zeugte seine Oper „*Merope*“, welche in frühern Jahren in Amsterdam zur Auführung gekommen, von nicht unbedeutendem Talent. Auch sein „*Koskenofficier*“, eine fakkige 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 eingesandt werden würde, ausgeschrieben.

In Folge dieser musikalischen Preis-Aufgabe sind fünfzig Sinfonien eingegangen, unter denen die genannten Preisrichter, die Herren Hiller, Weber und Derkum, den Preis einer Sinfonie in *F dur*

mit dem Motto „Geh' hin, mein Kind und brich die gold'ne Frucht“ einstimmig zuerkannt haben. Nach Öffnung der Adresse ergab sich, dass dieselbe von Herrn Richard Wuerst in Berlin compoirt 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. Danköbler in Berlin.

Conradi, Aug., Fantaisie brill. et facile sur des motifs de l'opéra Norma pour Pfte. Op. 23.	5gr.
Haydn, Jos., Sinfonien für das Pfte. zu zwei Händen, gesetzt von Carl Klage, Nr. 5. (<i>B dur</i>)	20
Horwitz, L., Zwei Bagatellen in Tanzform für Pfte. Op. 46	7½
Maeder, C., Wander-Lieder. Walzer für Pfte. Op. 2. (Berliner Lieblingsgesänge Nr. 8.)	5
Mayer, 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 séparément, Nr. 1. Allegretto. — Nr. 2. Polka. — Nr. 3. Andante. — Nr. 4. Moderato cantabile. — Nr. 5. Andante con moto	10
— Nr. 6. (Valse mélancolique)	17½
Spiegel, Wilh., Das sterbende Kind. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. (Liederbuch Nr. 25.)	5
— Du solltest 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 Uebungstücke für angehende Klavierspieler. Op. 18. Heft I.	10

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

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor L. Bischoff.

Nro. 47.

Cöln, den 24. 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.

Richard Wüerst's Preissinfonie.

Eine Preissinfonie! Wenn wir dies Wort hören, so kommen uns sogleich allerlei Gedanken, die auf Grösse, Breite, Massenhafte, auf Ringen und Kämpfen, oder Rennen und Lanfen, Drängen und Stürmen hinaus wollen; man kann sich ein solches Turnierstück kaum vorstellen ohne Prunk und Lärm, man erwartet da in Wirklichkeit, was in den politischen Volksadressen von 1848 eine stehende Phrase war, die Durchführung des Kampfes „mit allen zu Gebote stehenden Mitteln“. Wer wird es wagen in jetziger Zeit ohne Begleitung von vier Hörnern, drei oder vier Posaunen, Ophycleid, drei Flöten, ja nach den neuesten Fortschritten je drei Oboen, Clarinetten und Fagotten in die Schranken zu reiten? Hier, wo alles mit geschlossenem Visier und in kunstvoll geschmiedetem Harnisch auftritt, wer wird sich erkühnen, im leichten Wamms und befederten Barett zu erscheinen?

Nun, es hat es eben einer gewagt; den inhaltsschweren, drohenden Devisen hat er auf einem einfachen Schilde den Spruch entgegen gesetzt: „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 Turnwarte und Kampfrichter haben ihm freundlich zugewinkt und es gewähren lassen.

Wir stimmen ihnen aus voller Überzeugung bei: Richard Wüerst hat durch eine einfache, durchaus nicht anspruchsvolle aber desto 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 Fluss, ungesuchter Harmonie, kunstgerechter Form, überhaupt an Natürlichkeit und Wahrheit haben im Gegensatz von barocker Willkür, räthselhafter Bedeutungs-Ziererei und labyrinthischem Durcheinander.

Der allgemeine Charakter der neuen Sinfonie ist ein naiver, idyllischer, anmuthiger, und dass sie diesen Charakter in allen Sätzen bewahrt, dass eine grosse Einheit des Stils durchweg in ihr herrscht, ist keiner ihrer geringsten Vorzüge. Wir können nicht behaupten, dass dieser Stil ein origineller, noch nie dagewesener sei, aber eben so wenig lässt sich ihm eine gewisse Eigenthümlichkeit ansprechen, die um so ansprechender ist, als sie durchaus nicht gesucht und gemacht ist, sondern wie eine natürlich entstandene und auf eigenem Felde gepflegte Pflanze erscheint. Sie giebt uns keinesweges 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 Kunstgärtnerlei, gar nichts von Schumann'scher Treibsucht exotischer Gewächse. Nur in den duftenden Hainen und lachenden Fluren, in denen Beethoven's Pastoralisinfonie 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 giebt uns nur die Stimmung wieder, in welche ihn der Gang versetzt hat, hütet sich aber wohl, etwa dort gebrochene Zweige und Blüten uns als seine Gaben anzubieten.

Gleich die Art und Weise, wie das Thema des ersten Satzes, *Allegro con moto F. dur* $\frac{3}{4}$ Takt,



von der Bratsche angegeben, von den Violinen, dann den Flöten und Clarinetten harmonisch erweitert, vom Solohorn in seiner ganzen Einfachheit wieder aufgenommen und dann erst durch den Eintritt der andern Instrumente und ein *crescendo* gesteigert sich im *fortissimo* entfaltet, ist sehr gelungen. Das Thema prägt sich dadurch zugleich mit der Empfindung, die es anregt, so fest ein, dass es uns als treuer Führer durch den ganzen Satz von 324 Takten nicht wieder verlässt und wir uns überall dadurch zurechtfinden. Daran reiht sich der zweite Hauptgedanke:

Violine. *dol.*

Clar. Fag.

Violine.

Clar. Fag.

Viola e Cello

Wiewohl dieser nicht eben neu ist, ja vielmehr in den ersten 4 Takten, was übrigens durch eine kleine Aenderung leicht zu beseitigen ist, an eine Stelle aus einer neuern Oper erinnert (besonders fällt dies im zweiten Theil auf, wo dieser Gedanke bloß von Blasinstrumenten dargestellt und zu der übrigens sehr schön geführten 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 Bearbeitung, die aber auch wohl nicht im Plane des Verfassers

gelegen zu haben scheint, gediehen, 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 nachher in den Clarinetten gleichzeitig damit verbunden wird:



Das *Adagio* in *B. dur* $\frac{3}{4}$ Takt hat folgendes Hauptthema im Streichquartett:

dol. p.

welches, nachdem es von den Blasinstrumenten wiederholt worden, von einigen Accorden mit düstern, schwärmerisch anklingenden Vorhalten gleichsam in seinem weitem Erguss gehemmt 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:

Clar. in B.

Fag.

Clar. in B.



Fag.

Aus diesen beiden Themas, der Verlängerung und Verkürzung ihrer Motive, dem harmonischen Wechsel und der zuweilen recht schönen Varirung der Melodie namentlich durch die Soloclarinette ist ein sehr lieblicher und doch tief empfundenener Tonsatz gewebt: da ist kein Weltschmerz, keine Zerrissenheit des Gemüths, wohl aber ein Anflug von süsser Melancholie, wie sie den Menschen oft mitten unter Blütenbäumen und Lenzblumen beschleicht, ihren Trost aber in sich selber, in dem Gefühl der Wehmuth findet, die aus dem Herzen quillt und ein seeliches 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, Trio *F* dur) ist ohne Zweifel der gelungenste Satz, originell erfindend, 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 dabei gleich entweder an die Beethoven'sche oder an die Mendelssohn'sche Art der *Scherzi*. Mit keiner von beiden hat Würst's *Scherzo* etwas zu schaffen: sollten wir eine geistige Verwandtschaft mit irgend einem früheren 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 munteren 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 schröffen Modulationen, gar hübsch ineinander gewebt und zu mannigfacher melodisch und rhythmisch wechselnder Ausführung benutzt sind. Nach dem keck markirten Schluss folgt das Trio im sanften *F* dur, wie die Episode einer ausdrucksvollen 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 Wohlillat und die Empfindung selbst sind. Auch sind die sämmtlichen Paare 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 flüstern, die Violinen treten mit dem Motiv *c* ganz zaghaft dazu, bei dessen vierten Takt erinnert die Pauke mit leisen *c f e f* daran, dass sie auch noch da sei: da wird's den Fagotten zu lange und sie platzen ganz allein zu dem letzten *Pianissimo*-Viertel der Pauke und des Quartetts mit einer *Fortissimo*-triole in Octaven heraus



und reissen alle Bläser mit sich fort. Nun macht Alles Chorus und wir sind wieder im Zug und bei künstlicher Laune. Die *Mazurka* wiederholt sich, aber anstatt des frühern scharf betonten Schlusses leiten zwei Takte mit einigem Zurückhalten wieder nach *F* dur, die Melodie der Hörner und Fagotte erklingt zur Hälfte noch einmal, während die erste Violine den Tanzschritt mit seinem Mazurekrhythmus immer wieder ansetzt, am Ende aber unter den gehaltenen Klängen jener leise davon hüpf: die Bratsche schlüpf ihr nach und der Bass, der schon 22 Takte lang auf der Ruhebank des grossen *F* still liegt, schläft *pianissimo* ein und lässt sie tanzen. Wir aber stehen auf und klatschen. Von diesem Satz, lieber Herr Autor, ja kein Nöthen davon und kelus hinzu!

Das *Finale*, *Allegro animato* *F* dur $\frac{3}{4}$ Takt, schliesst sich als Ausdruck einer lebhaften Freude, eines fröhlichen Genügens hauptsächlich dem ersten Satze an und vollendet die Charakterzeichnung des Ganzen. Der frohe Jubel auf dem Wiesenplan wird kaum

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 dürfen denn auch jetzt bei dem Tutti die Posaunen nicht fehlen. Den Reigen führt ländlicher Weise die Oboe, während die Clarinette sich in die Brust wirft und dazu präludivt, der Fagott aber, der faule Dorfmusikant, am bequemen *F* festhängt:



und in ähnlicher Weise die andere Hälfte des Themas:



Dazu kommt im Verlauf der Dinge der andere Hauptgedanke:



und recht artige Nebenmelodie 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, wie auch zu harmonischen Fortschreitungen, gut benutzt: es herrscht überhaupt Leben und Frische, nur fallen einige Stellen, wie z. B. die Fortsetzung des zweiten Themas, etwas ins Gewöhnliche — ein Abhang, auf welchen freilich die schwierige Aufgabe, einen im edeln Sinne des Wortes populären Charakter eines grossen Musikstücks durchweg festzuhalten, leicht gerathen lässt.

Wir scheiden von dem Componisten mit freudiger Anerkennung seiner Leistung und mit dem Wunsche, dass seine Sinfonie binneu kurzem Gemelaget der musikalischen Welt werde und wir ihm bald wieder auf diesem Felde begegnen mögen. L. B.

Düsseldorfer Musikleben.

(Schluss.)

VIII. Concert, oder, wie das Programm besagte: „Concert des Herrn M.-D. Dr. R. Schumann.“

Mit Staunen und Grausen lasen wir in der vorigen Nummer dieses Blattes von einer *Sinfonia historica*, welche den Jammer des deutschen Revolutionsversuches, in Musik gesetzt, versinnlichen will. Gäbe es irgend eine noch verbrannter klingende Tonart als *h moll*, so müsste, im Sinne des historico-plastischen Componisten gesprochen, der Schlussatz seines Tongedichts dahin verlaufen, um uns den Katzenjammer unserer gegenwärtigen politischen Zustände zu veranschaulichen. Mit Recht wurde bei der Nachricht über dieses Werk auf ein allgemeines Gelüste unserer Zeit hingewiesen, die Kunst über die Grenzen ihrer Möglichkeit auszudehnen, dagegen die That des Genus als eine unbedingte, gleichsam vulkanische Eruption 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 Shakespear's trat nicht so durchaus selbstmüchtig, mit eins vollauf gerüstet, miuervisch aus dem Haupt ihres Schöpfers: ein stattlicher Dichterhof ging ihr befruchtend vorauf, überstrahl von Lichte der Elisabeth: die Vorzeit dieser Poeten wiederum bis zu Chaucer hinauf, erhellte Petrarca's Ruhm. Das ersterbende Mittelalter wirft einen letzten Liebesblick ungetrübter Allgläubigkeit in die Licht- und Nebelwirren der aufdämmernden Philosophie aus Raphaels Madonnenaugen, einen klagenden Scheideton aus den Inproperien des Palestrina. Wie aber aus dem Zeitalter des Perikles, dem gereiften Staate, die freiheitbedürftigste Frucht gedeh auf dem Felde der Kunst: das Drama, so pulsrst das erste Wehen einer noch ungebohrenen Zukunft in der wortberaubten aber touberedten Sprache Beethovens lautmahnend: die Sinfonie. Wir nun stehen im Profil gegen das Janushaupt der Zeit: auf's rückgewandte Antlitz spähen wir als Epigonen grösserer Heroen in Kunst und Leben, doch in ihr vorwärts blickendes sehn wir als Progenen künftiger Entwicklung, und erblicken ihr im Auge den Widerstreit über uns ringender Gewölke. Daher der Zwiespalt der Gesellschaft in allen ihren Richtungen. Erst in gereiner Luft des Rechts 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, was seiner Natur nach als ein noch Unentwirrtes in den Tongebilden des Meisters auftreten muss, selbst kunstgewollten Seelen bei der ersten Aufnahme anverstand, ungelütert entgegenlämmt. Zwiefacher Preis dem schaffenden Künstler jedoch, der den Prophetenmuth mit Prophetenresignation zu vereinigen weiss, und sich, zufrieden mit der Folge auserwählter Jünger, in seinem Offenbarungswirken auf den Richterspruch der Zukunft berufen kann, ohne hinzustehen an lähmender Empfindelheit beim Hass der Unberechtigten, oder gar beim Bedenken der Freunde!“

Aus obigen Aphorismen geht wenigstens hervor, wie anmassend alles entscheidende Abprechen über Werke dieser Kategorie nach einmaligem Hören sein würde, und so 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 Overtüre zu Schillers „Braut von Messina“, jedenfalls eine seiner grossartigsten Compositionen. Gleich die ersten Takte zucken bereits wie blitzende Schwerter. Wilde Leidenschaften sind entfesselt: wie das Meer um Stelliens Klippen brandet die Töne; dann bricht milder Mondschein herein; klösterlich: wir fühlen Beatrice's Liebe; die mehrt und steigert den Bruderzwist; die Erinyen jagen mit Fackelbrand und Schlangenzischen durch die seltsalbedräute Fürstenhalle: 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 unserm treulichen Orchester angeführt und vom grössten Theil der Hörer mit Staunen über solche bei Schumann fast ungeahnte Gewalt aufgenommen. — Aehn 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 Tonsstücke von recht einförmischem Charakter ist die meisterhafte Verwebung der Clavier- und Orchesterstimmen höchst bewundernswerth: sehr feine und wirklich neue Klangwirkungen tauchen darin auf. Der leidenschaftliche Sturm gestattet nirgends ein lyrisches Ausruhen, und so findet freilich Mancher, der stets nur schlagende Me-

lodie 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 folg. Nummer: „Nachtlied von F. Heibel für Chor und Orchester.“ Schumann hat die grosse gefühlte, wahrhaft Goethe'sche Stimmung des Dichters in dieser musikalischen Nachdichtung ergreifend ausgesprochen. Die vielen feinen Intentionen, die reizende Färbung der in Wolllaut ersterbenden Vocal- und Instrumentalflecte hier in Worten nachzustimmen, würde dankloses Bemühen sein; doch ist wohl zu behaupten, dass von allen in diesen Winter hier gehörten Schumann'schen Chorcocompositionen diese die verständlichste und ansprechendste für unser Concertpublikum war. Es folgten nun zwei vierhändige Clavierstücke, welche Schumann: „Gespenstermärchen“ und „Am Springbrunnen“ betitelt; und die von seiner Gattin und deren talentvoller Schülerin, Fr. Nannette Falk, mit höchster Eleganz vorgetragen wurden. In derartigen kleinen Meisterwerken für Clavier ist Schumann oft grösser als in mancher weit ausgesponnenen Composition: der Ausdruck eines kindlichen Gemüthes zündet überall in gleichgestimmten Seelen. So war es auch diesmal, wo der fast weiblichen Innigkeit des Tonrichters besonders die laushebende Damewelt mit jenem blumenartigen Nelgen und Nicken lohnte, welches oft schmeichelhafter ist als das lautaufrauschende Entzücken. Wir jedoch in unserer kritischen Verstockung konnten just nicht viel geisthafter grauliches in der ganz hörbar klingenden heiblichen Composition des sogenannten Gespenstermärchens empfinden, und wir sehr auch die zweite ihrem Titel entsprach, mussten wir doch mitten unter den Silberperlen dieser Tonfontaine an den glücklichen Wurf denken, den Felix Mendelssohn that, als er seine reizenden kleineren Charakterstücke für Clavier einfach und ohne weitere Andeutung als „Lieder ohne Worte“ bezeichnete. Dann, weil wir einmal am Bedenken waren, bedachten wir auch, wie dergleichen musikalische Bijouterie an Glanz verliert im weiten Concertsaale, und darin mussten uns leider drei reizende Lieder bestärken, welche Fr. S. Schloßs zwar prächtig sang, die aber auch im Zimmer gewiss unendlich mehr ausgesprochen hätten; denn grade Schumann's meiste Lieder und so diese gleichfalls, sind von einer miniaturnartig feinen Ausmalung, die ganz in der Nähe bewundert sein will. Die *cis moll*-Fantasie von Beethoven beschloss den ersten Theil, und trug unserer herrlichen Fr. Cl. Schumann den reichsten Dank

ein 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 neu entdeckten Reichthums, dankte es dem Meister mit gesteigertem Beifall.

IX. Concert: „Aufführung der Passionsmusik von J. S. Bach nach dem Evangelium Johannis am Palmsonntag 1851.“ Ein Ehrentag für unser musikalisches Düsseldorf! Nach hundertjährigem Schummer das Ausersehen eines Riesenwerkes aus unerklärlicher Verschollenheit. Mit Unrecht hatte man diese Johannespassion der sogenannten grossen nach Mathäus so sehr nachgesetzt; hat sie sich doch nun beinahe ihr ebenbürtig erwiesen, wenn sie auch der grossen Schlagmemente jenes Bach'schen Hauptwerkes entbehrt. Preis darum unserm wackern Schumann, der nach Hillers ruhmwürdigen Vorgang, nach der von diesem im vorigen Jahre glänzend hier aufgeführten Mathäuspassion, uns am diesmaligen Palmsonntag die Johannespassion zu Gehör brachte! Möge der so geeignete Feiertag nun alljährlich in Düsseldorf einer dieser gelisteten Musiken geweiht bleiben! Den unerschöpflichen Gehalt der in Rede stehenden Meisterschöpfung 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 mitgenoss, zu tieferem Studium des Werkes und oftmöglichem Anhören desselben angeregt fühlen. Und darin liegt ein Gewinn für die Pflege der Tonkunst.

Die Aufführung eines solchen grandiosen Massenwerkes stösst wohl überall auf fast unüberwindliche Hemmungen. Wenn man dergleichen unvermeidliche Umstände äusserer 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. Fr. 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 Fr. S. Schloss, vor Allem in der tief sinnigen *holl* 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

schwierige 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 würdigen Pathos in den Vortrag des Christus, welcher jedoch in diesem Werke weniger bedeutend auftritt, als in der Mathäuspassion.

Einige *piä desideria* für eine spätere Wiederholung dieser Passionsmusik seien schliesslich gestattet: Durch das im Laufe der Jahre allmählig erfolgte Herausfeilsrauben des Kammertons, welcher jetzt so ziemlich die Seiwöbung des alten Chortons erreicht haben wird, erhält die gegenwärtige Ausführung, besonders in den männlichen Chor- und Solistimmen eine nothgedrungene Heftigkeit, welche nicht immer singemäss bleiben, oder durch die Kunst des Sängers gemildert werden kann. Wenn nun gleich eine Generaltransponirung des ganzen Werkes wegen gewisser Mässlichkeiten in der Temperatur der Bläser im Gefährlichen 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 Heruntersetzung einzelner Nummern aus der Tonfolge des Ganzen. Bach hat darin seine Stetigkeit eben so sicher, als im Fortlaufe des Textgedankens. Auch dieser letztere darf daher nur möglichst selten zerrissen werden. Wie uns 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 kurze, aber tiefgreifende *Arioso* „Mein Herz“ etc., eine so ächt Bach'sche Reflexion über die Erzählung des Evangelisten, fiel leider fort, und mit ihm die auf seine Schlussfrage: „was willst du deines Ortes thun?“ so poetisch antwortende Sopranarie: „Zerliese mein Herz in Fluthen der Zähren.“ Auch die kurz vorübergehende Bassarie mit Choral „Mein theurer Heiland“ etc., die nach Christi Tod so tröstlich klingt, und die frühere, gar rüstig hinschreitende Bassarie mit Chor: „Eilt, ihr angefaßt den Seelen“ etc., sämtlich Glanzpunkte des Werkes, vermissen wir um so nothiger, als dadurch die vielen Recitative des Evangelisten nur noch kahlere aneinandergerückt wurden. Diese Streichungen waren vielleicht theilweise durch Mangel an Solisten oder eingetretene Heiserkeit derselben bedingt, und so soll denn, wie gesagt, einzig

der Wunsch nach 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 frivoler Töne fühlten sich von der Macht einer höheren Muse anweht, und stimmten mit ihr in den allen Ausübenden gebührenden Dank für 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. (Soll: Fr. S. Schloss.) 3. Klavier-Concert von Mendelssohn in *d moll* (Hr. Reinecke.) 4. Der 100ste Psalm von Händel. 5. II. Pastoral-Sinfonie von Beethoven.

Herr C. Reinecke aus Köln introducirte sich bei uns durch seine Ouverture 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 erragen ihm wohlverdienten Applaus der Zuhörer.

Fr. S. Schloss bewegte sich in ihrer eigentlichen Sphäre in Glucks getragenen Cantilen 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 zehelnden Töne der Orchestereinführung, wie vorquellender Jammerlaut vom Tartarus; dann die harfenförmigen *pizzicati* der Saiteninstrumente, und des *Orpheus* wehmüthiger Eintritt; die holde Klage zerrissen vom starren „Nein! der Furien; deren endliche Erweichung und das Verhalten ihres ewig gleichen Rhythmus — wie gross und antik-dramatisch und doch wie sangbar-melodisch wogt das Alles durch die Seele! — Auch Altmeister Händel wurde heute nach Gebühr geehrt in feuriger, gewissenhafter Ausführung seines gewaltigen Psalms, der besonders in den grossartigen Chören glaubensfrisch und jugendfreudig dahinrollte.

Die glückliche Begeisterung, welche an diesem Schlussabende Dirigenten und Executanten beselte,

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 Hörschaft. —

Der nun ebenfalls abgelaufene 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 kunstslunigen Publikums. —

Düsseldorf im Mai 1851!

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am vergangenen Samstag wurde in der musik. Gesellschaft eine Sinfonie in *d moll* von Fräul. Emilie Meyer in Berlin aufgeführt. Jedermann war erstaunt, in der Composition einer Dame, so energischen Charakter gepaart mit so bedeutenden Kenntnissen der Instrumentation und des Contrapunktes zu finden. Im Finale namentlich that das Streichen auch Künstlichkeit fast dem Ideenflusse Abbruch. Am meisten sprach das Scherzo an, welches höchst lebendig und theilweise auch originell ist.

Aachen, d. 20. Mai. Die Proben für das niederrheinische Musikfest sind in vollem Gange; die Chöre aus Mozart's Idomeneo und die Psalmen von Marcelllo machen einen gewaltigen Eindruck. Wir erwarten Lindpaintner gegen Ende des Monats, wo er dann die letzte Hand an das Werk legen wird. Das Gerücht, sie habe Frau Köster ihre Mitwirkungszusage zurück genommen, beruht auf einem Irrthum, auf einer Verwechslung mit Fräul. Caroline Mayer von Leipzig, welcher in der That gegen alles Erwarten der Urlaub verweigert worden ist. Dagegen ist es gelungen eine der merkwürdigsten Gesangscelebritäten, Fräul. 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 liebreichkünstlerin, Fräul. Leonie Peters aus Paris, welche durch bedeutende Fertigkeit und guten Vortrag reichlichen Beifall erntete. Sie spielte ein Concert mit Orchester von Beethoven und einige Saloncompositionen von Paganini Alvaro.

Hannover. Am 28. April wurde auf dem hiesigen Hoftheater eine neue komische Oper in 2 Akten: „Die beiden Königinnen oder die Begegnung in Helsingör“, Text nach dem Französischen von Soulié et Arnould, Musik von G. Hellmesbarger, der vor einem Jahre von Wien hierher als Concertmeister berufen wurde. Sie gefiel; der Componist, welcher selbst dirigitte, wurde am Schlusse gerufen.

Stuttgart. Henry Litolff hat hier Anfangs Mai Concert gegeben und sowohl bei Hefe als im Publikum ganz ungewöhnlichen Beifall gefunden. Auch seine Overtüren zur „Braub von Kynast“ und an Griespanker's „Robespierre“ wurden aufgeführt.

In Weimar ist am 9. März „König Alfred“, Oper in 4 Akten von G. Logau, Musik von Joachim Raff, am ersten Male aufgeführt worden. Raff, geboren den 27. Mai 1822, hat in den Jahren 1844—1848 mehrere Klavier-Compositionen herausgegeben, für Orchester aber, soviel uns bekannt, noch nichts geschrieben. Desto gewagter schien der Versuch, mit einer Oper aufzutreten. Nach einer Mittheilung von Weimar ist der Stil der Oper eklektisch: das Studium der Wagner'schen 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 erscheine. Der Stoff ist aus der Geschichte Alfred's des Grossen und seines Kampfes mit den Normannen (878 n. Chr.) genommen: die Handlung verläuft deutlich und klar vor den Augen der Zuschauer, jedoch ohne besonders spannende Verwickelung. der scenische Zuschnitt ist gut und die Sprache erhebt sich über das Gewöhnliche. Der Erfolg war wirklich ausserordentlich: am meisten gefielen die Overtüre, im 1. Akt eine grosse Scene Alfreds, ein Duett zwischen zwei Tönnern, ein Quintett mit Chor; im 2. ein Duett zwischen Alfred und Editha (seiner Schwester); im 3. das Gelingen der Normannen, wobei Alfred als Harfner verkleidet auftritt und die Liebe Geahildes (Tochter des Normannenkönigs) gewinnt, und ein gewaltige Finale; im 4. das Frauengebet während der Schlacht, der Siegesmarsch und das Finale. Der Componist, welcher selbst dirigitte, wurde nach dem Finale des 3. Akts allein und am Schlusse der Vorstellung mit den Darstellern zusammen gerufen. Trotzdem lässt sich nicht mit Sicherheit auf dieselbe, wir möchten sagen masslose, Anerkennung auch auswärts schliessen: denn erstens entbehrt doch die Handlung der dramatischen Spannung, und zweitens ist der Stil der Musik gar zu hart, die Anforderungen an den Sopran und Tenor in Bezug auf den Stimmumfang übertrieben (sonderbar, dass die meisten Pianosisten für die Singstimme so hoch schreiben!), die Effecthascherei an vielen Stellen gar zu sichtbar, wozu denn doch der allgemeine Fehler der Neuern kommt: Erdrückung der Melodie durch die Tommosen des Orchesters. Immer aber bleibt die Composition als Erstlingsoper ein bedeutendes Werk, das für eine Zukunft des noch nicht 30 Jahre alten Tomsetzers an börgen erscheint.

In den 20. Abonements-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, Hiller, Riets, Walter, Taubert); — 26 Overtüren (je 4 von Beethoven, Weber, Cherubini, je 2 von Spontini, Mendelssohn, Schumann, Gade, Bennett, je 1 von Mozart, Schubert, F. Schaeider, Rossini); — 11 grössere Gesangwerke (2 von Bach, 2 von Cherubini, 5 von Mendelssohn, 1 von Spohr, 1 von Schumann) — Ferner Stücke für Sologesang

von 15 Componisten, ungerechnet die Instrumentalsoli einheimischer und fremder Künstler (z. B. Litolf, Rosalie Spohr).

Sängerinnen in London.

Fräul. Elena Angrì, gegenwärtig bei der Londoner Oper, ist am 14. Mai 1824 zu Cerfu 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 zu Lucca angestellt, kam darauf an die Scala nach Mailand und von da nach Wien, wo sie zur kaiserlichen Hofoper ernannt wurde. Nach Petersburg zu gehen, verhinderte sie ein Anfall der Cholera. Im Jahre 1849 kam sie an die italienische Oper zu Coventgarden in London, sang darauf 1849 — 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 Fiorentini ist die Tochter eines britischen Consuls zu Sevilla, Namens B. Williams, und fand 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 sie der Uebernehmer der königstädtischen Theaters in Berlin trotz Inanspruchnahme gerichtlicher Hülfen nicht wieder zurück gewinnen konnte. Jetzt ist sie von Lumley neben der Sonntag, Parodi und Duprez am Theater der Königin in London angestellt.

Mozart an die Geschwindspieler. „Er handelte mein Concert herunter: das erste Stück presto, das Andante allegro und das Ronde prestissimo. Ja, was ist denn das? So ein Spiel und — ist bei mir einseitig. Die Zuhörer können nichts sagen, als dass sie Musik und Klavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und empfinden dabei so wenig als er. Uebrigens ist es noch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam spielen. Man kann in Passagen etliche Noten im Stich lassen, ohne dass es jemand merkt; ist es aber schön? Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten oder linken Hand verändern, ohne dass es jemand sieht und hört, den Bass anders spielen, als er dasteth, die Harmonie ändern machen; ist es aber schön? In was besteht die Kunst? in diesem: das Stück im rechten Tempo wie es sein soll zu spielen, alle Noten, Vorschläge s. u. w. mit der gehörigen Expression und Guste wie es steht auszusprechen, so dass man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt.“ Brief v. 17. Januar 1773. — Was würde er erst 1851 sagen??

Stradella und Garcia. Jedermann weiss, wenn auch nur aus Flotow's Oper, dass der Sänger Stradella einst durch seinen Gesang die für ihn gedungenen Räuber so rührte, dass ihnen das Gewissen schlug und die Dolche ihrer Henden rosteten. Das war in Italien. — Der berühmte Garcia reiste von Mexico nach Vera-Cruz und fiel einer Räuberbande in die Hände, vor 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 wunderverleihen Klang seiner Stimme zu. Als er geendet, plünderten sie ihn rein aus und dann riefen sie *da Capo!* Garcia fügte sich und war froh mit dem Lobe davon zu kommen. Das war in Amerika! —

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler

herausgegeben von Professor **L. Bischoff.**

Nro. 48.

Cöln, den 31. 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.

Die Reise ins Tonreich.

Seltdem der Dampf dem Wind- und Ruderschlag und den vierbeinigen Rennern den Rang abgelaufen, ist Reisen die allgemeine Lösung. Kein Mensch bleibt mehr zu Hause: mancher weiss nicht, wohin er eigentlich will, erinnert er sich doch (mit Göthe's Egmont) kaum, woher er kam! Da ist es denn schier 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 Mondkarten, Sternkarten, ja Karten von Himmel und Hölle nebst Fegefeuer durch die Güte des seligen Dante: und dennoch gab es noch ein Reich, für welches wir keine Reisekarte besaßen — es war das luftige Reich der Töne. Dies hatte sich bisheran gegen Eisenbahzüge und Dampfschiffe abgesperrt und sein Inneres war nur wenigen Eingeweihten, denen der liebe Herrgott einen Pass dafür gegeben hatte, bekannt geworden. Aber in unsern Tagen, wo die Speculation viel in Luftschlüsseru 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 Wesen und Walten des Geistes in diesem Reich in Linien, Strichen und Kreisen zu fixiren und auch ungeweihten 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 Tonverwandt-

schaften nebst einem neuen System von Accordfiguren zur Auffindung der einzelnen Töne der Accorde mit erläuterndem Texte von Casimir Basler, Ingenieur. Eigenthum des Autors. Carlruhe bei A. Bleilefeld. 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 Reismittels vorausgesetzt, so hat er denselben Weg betreten, den mehrere grosse Industrielle unserer Zeit ebenfalls eingeschlagen haben, um ihren Erfindungen als Wohlthaten 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 umsonst dagewesen sein? Unser Ingenieur hat sich das wohl gemerkt und ein Blättchen in englischer und deutscher Sprache beigelegt, auf welchem von fünfzehn bekannten, ja 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 Modulation (dem Uebergehen von Tonreich zu Tonreich) mitzutheilen, dass sie durch ihre Einfachheit Viele zum Studium von Harmonienlehre veranlassen wird, die sonst nicht den Schwierigkeiten zu begegnen würden gewagt haben.“ Endlich erklären die sämtlichen 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, Motique, Benedict, Macfarren, Potter u. s. w. Entweder liegt hier ein unverächterter Missbrauch dieser Namen vor, oder eine fast unglaubliche und jedenfalls unverantwortliche Gefälligkeit von Selten 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 selbständiges 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 der Tonwelt zu machen, nach und nach zu dem hohen Genusse der Bekanntschaft mit den wesentlichen Uebergängen zu führen.“

Dann folgt die allgewöhnlichste Nothdurft für die Accordlehre, der Abdruck der Tonleitern u. s. w., wobei der Verfasser von „runden Harmonien“ und „Hilfsharmonien“ spricht und deshalb auf Herrn Pet. Singer's „Metaphysische Blicke in die Tonwelt nebst 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. Ausserdem befinden sich noch eine Menge kleinerer Kugeln um die grössern gruppiert, je drei um eine, 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 geschnittene Stückchen Pappeckel zugegeben, 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 Pappeckels, bei welchem das Wörtlein

„für“ oder „nach“ steht, an die Kugel der betreffenden Tonart, für welche man einen Accord sucht, oder nach welcher man hinwill, angelegt, worauf denn die 2 oder 3 übrigen Ausschnitte sich an die gesuchten Töne des Accords auf der Karte anfügen. Doch führen wir, um zu zeigen mit was 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 auflöst 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, ♯ (z) es, ♯ c,* und *♭ g.*“ — Das muss nun der Sucher, der den Accord doch nicht kennt, sonst braucht er nicht danach zu suchen, so übersetzen, dass es ein übermässiger Sextaccord wird. An der Uebersetzung des Erfinders und Meisters wollen man aber sehen; was für den Schüler zu hoffen ist, denn jener übersetzt die Töne in *b; c, cis, ges* und giebt dies für einen übermässigen Sextaccord aus.

Allein gesetzt, der Accord würde richtig aufgefunden, so möchten wir doch in aller Welt wissen, warum es leichter und „für die Kunst von Wichtigkeit“ sein soll, ein Stück Pappeckel auf die Reisekarte zu legen und die Töne mühsam zusammenzusuchen und zu übersetzen, als eine Accordtabelle zur Hand zu nehmen und da den fraglichen Accord mit Einem Blick zu erfassen? Uebrigens findet sich das Unpraktische, das sich bei dem obigen Beispiel zeigte, noch oft und einem Dilettanten, der auf Reisen gehen will, um aus einem Tonreich in das andere zu wandern, wollen wir doch ja rathen, sich lieber eines guten Führers als dieser Reisekarte zu bedienen.

Die neue Erfindung, „vermittelt Pappeckel zu moduliren, erinnert an eine Tabelle aus früherer Zeit, welche Anleitung gab, durch Würfel Meaucto 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 „Fünfzehu“ nicht übel nimmt, welcher die Papp-Modulation anpreist. 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, erstere und wirkliche harmonische Studien zu machen. Wer das Letztere nicht will, der bleibe überhaupt lieber zu Hause!

Digitized by Google

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 ernstesten 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 bedünken, dass eine Musik, die das Herz zu Gott erheben will, durchaus nicht künstlich sein dürfte, dass die Religion vor allen 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 muss, um für den Eindruck jener Mittel empfänglich zu werden. Allein was hilft's? die Kirche ist der Boden 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 Geheimnisvolles haben müsse, so haben wir nichts dagegen, als die einfache Frage: wie kommt es, dass, während sich alle Symbolik und alle Mysterien an den Glauben des Menschen, also an das Gefühl weiden, 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 schlechter und hölzerner, allerdings eine gewisse Begeisterung, die mich Gott preisen lässt, dass er einen menschlichen Geist geschaffen, der eine solche Tonwelt aus nichts heraufbeschwören konnte; durch dieses Medium kann ich freilich zu einem andächtigen Staunen kommen, auch zu einer demüthigen Zerknirschung und Busse, in welcher ich meine sämtlichen höchstgeignen Fugen ins Feuer werfe. Aber diese gewiss sehr heilsame Wirkung macht jene Musik nur auf mich, weil ich vom Handwerk bin. Wenn mir aber einer behaupten will, die Fuge führe den Menschen zu Andacht, den puren Menschen, die Fuge stärke das Volk im Glauben, die Fuge vermittele das Gemüth mit Gott, so sage ich so laut, dass es ein Jeder hören kann: Herr vergeb ihm, denn er weiss nicht was er thut.

Wie anders schlägt das fühlende Herz des Menschen, er mag Musiker sein oder nicht, beim Erlösen eines Chorals, eines *Sanctus* oder *Miserere nobis* 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 Sängerköre 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 schon 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 Abhilfe dieses Mangels und zur Vervollständigung der Litteratur 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 $\frac{1}{2}$ Thlr. in Partitur — je 3 und je 4 Stimmen 5 Sgr.
2. Der Sängerkhor für Kirche und Schule — 16 leicht ausführbare Motetten f. Sopran, Alt, Tenor und Bass. Von Carl Kuntze, Op. 5. Berlin bei Trautwein (J. Guttentag). Partitur $\frac{1}{2}$ 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 könligen Reise-Stipendiums sich in Italien aufhält, giebt uns hier sein gedrucktes Erstlingswerk in zwei Heften, von denen das erste 6 dreistimmige Psalmen und Gellert'sche Lieder, das zweite 6 vierstimmige eben solche Gesänge für Sopran- und Altstimmen enthält. Sie ver-

rathen fast durchweg ein anerkennungswerthes Streben nach eindringlicher Wirkung durch Einfachheit der Mittel, wogegen nur eine zu häufige Anwendung der Modulation hie und da absteht. Wiewohl 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 sein dürfte, als der Charakter der weiblichen oder Knabenstimmen an und für sich schon dazu hienneigt. Die Stimmführung ist überall recht hübsch und die Melodien athmen jenen religiösen Geist, den man (im edeln Sinne) den sentimentalien nennen kann. Zu freudig-gläubigem Aufschwung der Seele gaben die gewählten Texte keine Veranlassung, mit Ausnahme von Nr. 10 im II. Hefte, Psalm 95. 1. „Süngt dem Herrn ein neues Lied“, vierstimmig, das einzige *Allegro* unter allen, das aber auch 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 „Sängerchor“ von Carl Kuntze wenig oder gar nicht die Rede. Der Satz in den sechs zehn Motetten ist durchweg homophon, auch begegnen wir nicht gerade einer grossen Tiefe der Gedanken. Aber die Melodie ist grösstentheils 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 Bässe 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, Schulfreierlichkeit 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 constitutionell: Herr Kuntze widmet seine Composition dem Mini-

sterium in Masse, also dem Begriff, dem System, denn das Personal von der Exzellenz bis zum Aktenhefter und Portier herab kann er doch unmöglich gemeint haben! Gehört er vielleicht zu denen, die sich um das Prädikat Musikdirector beworben haben?

L

Pariser Briefe.

[Die letzte Zeit der italiänischen Oper — Sonntag — Cruvelli — *Le tre nozze* von Alary.]

Ich habe mein Gelübde der Enthaltensamkeit von italiänischer Kost — Maccaroni ausgenommen — gebrochen und die Italläner 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 kömmt 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 liebliche Baum schon zum zweiten Mal blüht. Ist sie mir nun auch nicht, wie den hiesigen Feuilletonisten, als achtzehnjähriges Mädchen erschienen, so würde ich mich doch dafür schlagen, dass sie nur dreissig Sommer zählt. Ihre Stimme ist die lieblichste, einschmelzendste, die man hören kann; jedoch — Du sollst sehen, dass ich so vielem Reiz und Schmelz gegenüber weder blind noch taub bin und mithin bedeutende Fortschritte als Kritiker mache — es fehlt ihr ein gewisses Etwas; was nun einmal doch nur die Jugend giebt, jene duftige Frische, die besonders da'erquickt, wo der Glanz der Coloratur wegfällt. Ueber Lablache noch ein Wort zu sagen, ist überflüssig: seine Stimme ist noch in voller Kraft, sie würde ein Erdbeben übertönen, wenn er die Lunge daran wagte.

In Verdi's *Ernani* — was? höre ich Dich ausrufen — in eine Verdi'sche Oper bist Du gegangen? das heisst nach so langem munterhaften Fasten sich offenbar einer magenverderbenden Schwelgerei hingeben! — Nun, beruhige Dich nur! Verdi hat mich nicht gezogen, aber die Elvira in der Person einer Landsmännin. Sophia Cruvelli trat darin auf, die schöne Bielefelderin, welche den glänzendsten Beweis liefert, dass ihre Vaterstadt noch etwas poetischeres als Leinwand produciren kann und die gar manchen modernen Lamoignon in Versuchung führen könnte, Studien in der Linnenindustrie zu machen; denn warum muss es denn gerade immer Baumwolle sein? Eine kleine Verwechselung der Stoffe wie der Namen thut nichts zur Sache, wie wir

denn auch in der *Crucelli* mit Vergnügen die Westphalin Krüwell wieder erkennen, ohne ihr dieser Umtaufe wegen aus Ueberpatriotismus zu grollen. Freilich sagte der alte Fritz einmal zu seinem Capellmeister Reichard: „Er wird nichts machen; er sollte sich *Ricciardo* nennen“, und Reichard weigerte sich standhaft, ja fast entrüstet, so dass der grosse König mit gutmüthiger Ironie erwiderte: „Na, na — es hat auch eben noch keine Eile!“ Und die Sonntag hat es auch verschmäht sich *Signora Sontaggi* oder mit Verlängerung ihres wirklichen Namens *Rossignola* zu nennen: allein was thut's? Selbst die Pariser Blätter erlärnen sich der Sophia Krüwell als Bordogni's Schülerin im Jahre 1847, wo sie schon in den Concerten der *Gazette musicale* bedeutendes Ansehen 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 Sängerninnen die Ehre der italienischen Bühne in der Weltstadt Paris gerettet haben.

Die Stimme der *Crucelli* ist eine von jenen seltenen, deren Umfang Stauern erregt, denn sie umfasst beinahe die vollständigen Register des Alt's und des Soprans. 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 wunderschöne, volle, 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 aus Unglaubliche grenzte. Ich muss indess gestehen, dass dieser Enthusiasmus zuweilen gerade durch gewisse Knalleffekte erregt wurde, welche der Freund des wahren Gesangs nichts weniger als schön finden kann. Der unselbige Einfluss der Verdi'schen Musik zeigt sich auch bei dieser so reich begabten Künstlerin im überstarken Herausstossen einzelner Töne, in Uebertreibung der Vibration der Stimme, im Hinneigen zu jenem unmusikalischen Schreien, das man mit Recht hier *urlo italiano*, italienisches Heulen nennt. Sonderbar, dass eine Schönheit nicht einsehen, dass ohne Maass keine andere existiren kann!

Von dem Einzelnen gehe ich zum Ganzen über, das uns zuletzt 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 Berettoni*, die Musik von *Giulio Alary*. Die erste Vorstellung war am 29. März. Es ist gewiss Schade, dass die Gattung der komischen Oper in Italien in den letzten Zügen liegt oder vielmehr so gut wie todt ist, begraben von dem sogenannt tragischen Jammer der heutigen *Opera seria*. Die heitere, geistreiche, üppig scherzende Muse, die einen Paisiello, Cimarosa, Rossini begeisterte, hat einem heulenden Klageweib Platz gemacht, dass uns mit ewigem Geseufz und Gestöhn, mit welnerlichem Liebesschmerz und obligatem Wahnsinn martert. Herr Giulio Alary scheint den guten Willen gehabt zu haben, uns die schmerzlich vermisste Gattung des muntern italienischen Komus wieder zurück zu bringen, aber es ist bei dem Willen geblieben, die That, die darans hervorgegangen, entspricht ihm keineswegs: sie zeigt wohl die Flüchtigkeit 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 Molieres Herr von Pourceaugnac — in Deutschland durch Kotzebue's Landjunker in der Residenz bekannt — den Hauptstoff geliefert hat und das mit den aufgewärmten Resten vom *il Turco* in *Italia*, von *Don Pasquale* und andern schon oft aufgetragenen Ingredienzien gewürzt ist. Der Baron vom Lande (Lablache) kommt in altmodischer Tracht in die Residenz Neapel, wo ihn das Volk auf der Strasse *à la Rochus* Pumpnickel verhöhnt. Er soll die schöne Luisa (die Sonntag), Tochter der Marquisin von Forli heirathen: diese verkleidet sich mit ihrem ver schmizten Kammermädchen und weissagt dem Ankömmling als Zigeunerin fürchterliche Dinge. Er macht trotzdem seinen Besuch bei der Marquisin, und Luisa, jetzt in standesmässigem Costüm, sucht ihn durch die Forderungen einer hofmässigen Bildung von der Heirath abzuschrecken, was eine ergötzliche Lehrstunde herbeiführt, worin sie den Armen gehen, stehen und sich verneigen, zärtlich seufzen und girren, ja endlich Polka tanzen lehrt, Polka im 18. Jahrhundert unter Ludwig dem XV.! Das letzte ist also doch wenigstens neu in dieser abgedroschenen Komik; die ich nur deshalb ergötzlich nannte, weil die Sonntag und Lablache sie darstellen. Es folgen die übrigen Farcen, wie bei Moliere: Luisa's Geliebter, der Chevalier, fordert den Baron vom Lande auf Degen, das Kammermädchen behauptet

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 — auch etwas ganz neues — taub, u. s. w. u. s. w. Eine Nachtszene 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 Marquisin mit dem Laudelmann zusammen, sie ist compromittirt, sie hehrathet ihn frisch weg, giebt ihre Luisa dem Chevalier, der Bediente nimmt sich die Kammerzofe und — die „drei Hochzeiten“ sind fertig.

Der Componist wollte hinter dem Dichter (?) nicht zurück bleiben, er sah auch wo er fand, von Rossini, Donizetti u. s. w. und man kann ihm auf keinen Fall den Vorwurf machen, dass er das reine italiänische leichtwiegende Münzmetall durch irgend eine Legirung mit französischem Silber oder gar deutschem Golde schwerfällig gemacht habe. Uebrigens hat er von seinen Vorbildern ausser dem, was er ihnen förmlich abgeborgt 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 Pachen, 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 „Sapho“ in meinem nächsten Briefe.

B. 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 Blüthezeit, 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 Herausziehen von tüchtigen Kräften, von ausgezeichneten Trägern musikalischer Bildung fehlt es nicht: möge 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 Museen und Grazien gedeihen,

und möge diese Ueberzeugung sie dann Alle dauernd fesseln. Wenn sich unter der Leitung eines F. Hiller Männer wie Th. Pixis, C. Reinecke und Ed. Frauck (der gestern hier eingetroffen ist) den bereits vorhandenen und bewährten Professoren der Musikschule anschliessen, so lässt sich Blüthe und Frucht des so trefflich gepflegten jungen Baumes mit Sicherheit voraussehen. In dem Koch'schen 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 kannten, so dürfen 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 berechnet 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 staunenswertheste 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 unterthan, sein Geist reißt sie in die Bahnen, wohin er sie haben will — er zwingt sie nicht dazu, bewahre — das Zwingen setzt schon Widerstand voraus — an Widerstand ist aber bei dieser psychischen Kraft, die Alles nach dem Eisen Ziel hin mit sich fort rafft, gar nicht zu denken. Es ist wahr, die dämonische

Gewalt, mit welcher er die Mechanik lebendig macht, erregt Staunen; aber — wenigstens beim musikalisch gebildeten Hörer — macht dieses Staunen sehr bald einer recht lüthigen Kunstfreude Platz. Man sieht es ihm an, wie er dem Gedanken, der Phantasie des Componisten, dessen gelistigen Wesen mit seinem Wesen nachjagt, es erhascht, es fasst und nun innigst verwebt mit ihm durch die Lüfte 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 Mendelssohn'schen Trio aus *D moll*, so bei Liszt's Sextorfinale aus Lucia, so bei Hiller's Studien und Reinecke's eigenen Fantasiestücken für Klavier und Violine. Dass solch ein Spiel zündete und zum rauschenden 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 des grossen Duetts aus Meyerbeer's Hugenotten, in welchem Fr. 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, an Herrn Koch einen Gesanglehrer zu besitzen, der durch die Ausübung zeigt, wie treffliches durch seine Methode zu erreichen ist. Es dürfte wenig Tenoristen geben, die ihn im lyrischen Vortrag übertrüfen 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 beselen 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 Gabe selbst liegen, nach dem Urtheile der Besten, nicht nach dem der Zahlreichsten, zu genügen.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Eine chinesische Sängerin soll in London angekommen sein, um daselbst Concert zu geben; ein mantschischer Virtuoso wird sie auf dem Tamtam begleiten. Da die Künstlerin, welche auf ihre nur dritthalbzöllige Füsse stolzer ist, als auf ihre Stimme, nicht stehen kann, so wird sie auf einer kolossalen Wasserleite sitzend singen und dazu mit den Fässchen gesticheln.

Am 11. Mai wurde zu Berlin das Grabdenkmal des verstorbenen Capellmeisters Otto Nicolai auf dem Kirchhofe vor dem Oranienburger Thore feierlich enthüllt. Ein Choral von Posouren u. s. w. eröffnete die Feierlichkeit, der Domchor sang einen Psalm von Nicolai, hierauf folgte eine Gedächtnisrede und zum Schlusse ein allgemeiner Choral. Den Denkstein hatte der Tonkünstlerverein legen lassen, die Rede hielt Herr Flod. Geyer. Nicolai war am 9. Juni 1810 geboren, und starb am 11. Mai 1849. Seine drei grössern Opera sind: „Il Templario,“ „der Vorbanne,“ und „die Weiber von Windsor.“

Die Wiener behaupten, dass so wie die Taglioni einst Goethe geliebt habe, so sei Fanny Elster jetzt die erste Sängerin in der Residenz.

Die Posse „der falsche Prophet,“ von C. Böhm, eine seinsollende Travestie der Meyerbeer'schen Oper, ist in Wien erbärmlich durchgefallen. Ein Proben des witzigen Dialogs ist folgendes: Johann Kreiden nennt seine Bertha immer Biertha. Warum thust Du das? fragt ihn Jemand. Antwort: Ich bin Bierwirth, und da muss bei mir immer Bier da sein!!

Der Wiener „Humorist“ schreibt: „Die hierorts in Engagement stehende Sängerin Fr. Rosa Schwarz hat aus Köln einen Ruf erhalten, wo dieselbe mit ihrem Gesangstalent gleich vielen Sängerrinnen, die aus Wien nach Deutschland gegangen sind, Anerkennung finden wird.“ — Wir wissen zwar nichts von diesem Ruf, freuen uns aber zu erfahren, dass Köln in Deutschland liegt. Wüssten wir nur erst, in welchem Lande Wien zu suchen sei!

Die Buchstiftung 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 sogenannten hohen Messe. Das vollständige Manuscript ist im Besitz des Herrn Negrelli in Zürich, dessen Vater es von J. S. Bach ankauft. Bis jetzt hat Herr Negrelli es verweigert, die Einsicht des Werkes zu gewähren, um die Lücken der Dresdener Partitur auszufüllen. — So unglücklich meldet aus Leipzig die „Europa“ in Nr. 39.

Die „Illustrirte Zeitung“ enthält in Nr. 411 vom 17. Mai einen Bericht über die Oper „Casilda“ Musik vom Herzog von Gotha und als Probe eine Romanze für Tenor.

In Breslau ist eine Oper von C. Schaubel „Farcival und Griseldis“ gegeben worden. Immer wieder Stoffe aus den süddeutschen Dichtern oder Volksbüchern! Kennt sie aber das Volk? und werden sie jetzt noch je wieder volkstümlich werden?

Neue Musikalien.

Bei **A. Diabelli & Comp.** in Wien erschienen:

	Thlr. Sgr.
Aggiutorio, R., Op. 31. Tägliche Uebungen, um den Vortrag der Gesangswerke grosser Meister zu erlernen. Deutscher und französischer Text	1, 10
Baumann, Alex., Op. 18 Trauenscheln. 10 Weisen für Zither mit willkürlicher Begleitung einer zweiten	— 15
Croze, Ferd., Op. 38. 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	— 18
— Op. 162 Jugendträume für Piano No. 40 (39—40 Zigeunerin)	— 18
— Violinstimme dazu à 15 kr./5 Ngr.	— 10
— Concordance für Piano und Violine (No. 74 Lucetia)	1 —
Dont, J., Op. 23. „Die Bleicherin“ 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. 13. Les pleurs de la jeune fille. Réverie pour Piano	— 15
Neukomm, S., Elégie à la mémoire de notre ami Fr. Chopin. Elégie harmonique pour Piano ou Phisharmonica	— 10
Pohl, C. F., Serenade à 4 ms. Op. 6	— 15
Schubert, Franz., Nachlass No. 49 für Gesang und Piano	— 15
— Nachlass No. 50 für Gesang und Piano (Schluss)	— 15
Silas, Ev., 3 Romances sans paroles pour Piano	— 20
— 2 Penches fugitives pour Piano	— 15
Schulhoff, J., Op. 30 Souvenir de Varsovie. Mazurka pour Piano	— 15

Im Verlage von **Friedrich Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

	Sgr.
Kücken, Fr., die Thräne: „Wohl war es viel Seligkeit“, von A. Brandes. Lied für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pffe. Op. 52 Nr. 3	12 1/2
— Vierstimmige Männer-Gesänge, dem Männergesang-Verein zu Köln gewidmet. Op. 56	

	Sgr.
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	17 1/2
Nr. 4. (Erscheint nächstens).	
Mendelssohn-Bartholdy, F. , Der 98. Psalm für 8stimmigen Chor und Orchester, zur Feier des Neujahrstages 1844 in der Domkirche zu Berlin componirt. (Nr. 20 der nachgelassenen Werke) Partitur	40
— Derselbe, Orchester-Stimmen	55
— Derselbe, Singstimmen	50
— Derselbe, Clavier-Auszug	35
Walter, A. , Der Einstdler. — Das sterbende Kind. — Du weisst es wohl. — 3 Gesänge für eine Alt-Stimme mit Begleitung des Pffe.	15

Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte.

	Sgr.
Ehlert, L., Op. 10. Sechs Lieder	17 1/2
Franz, R., Op. 13. Dichtungen von Max Waldau	20
Op. 1, 5, 6, 7, 10 erschienen vorher.	
Schumann, R., Op. 87. Der Handschuh. Balade von Schiller	15
Op. 27, 30, 42, 45, 49, 51, 53, 64, 77, erschienen vorher.	
Twietmeyer, T., Op. 4. Sechs Lieder	15
Op. 3. Vier Lieder	17 1/2
Verlag von F. Whistling in Leipzig.	

Bildnisse berühmter Componisten mit dem Facsimile der Handschrift, gr. Fol.

Lief. I enthält: Portraits von **Mozart** nach Grevedon, **C. M. von Weber** nach v. Vogel, **Meyerbeer** nach Prof. Krüger, **Rossini** nach Ary. Scheffer. Preis 1 1/2 Thlr., auf chinesis. Papier 3 Thlr. Einzelne à 1/2 u. 1 Thlr. **Lief. II** enthält: Portraits von **L. von Beethoven** nach Chimon, **Spontini** nach Hersent, **Liszt** nach Prof. Krüger, **Henzzel** nach Prof. Schwede. Pr. 1 1/2 Thlr., auf chinesis. Papier 3 Thlr. Einzelne à 1/2 u. 1 Thlr. Sämmtliche Portraits sind ausgezeichnet durch Aehnlichkeit und artistische Ausführung, vorzüglich Lithographie von Wild, Waldow, Mittag, Feekert, gedruckt im k. lith. Institut, von Waldow und Asmus. **Lief. III** wird die Portraits von **Haydn, Bach, Handel**, enthalten.

Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikalien-Handlung in Berlin.

Alle in dieser Zeitung angezeigte Musikstücke und Portraits sind bei M. Schloss zu haben.

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 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 Päckete werden unter der Adresse des Verlegers M. 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 seinen 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 nicht nur 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 das Tragische der Entsagung und des 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 Verwicklung zu machen. Setzte Gounod sich über die musikalischen Formen hinweg, an

welche das Pariser Publikum gewöhnt ist, und that er das — wie wir fest glauben — in der Absicht, Gefühle und Leidenschaften mit Wahrheit musikalisch wiederzugeben, so musste er auch mit demjenigen französischen Geschmack brechen, der selbst in der ersten Oper die Piquanterie, das Lüsterne, mit einem Wort das Parisische 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 Eplureismus modernster Sorte die Oper zu einer Tragikomödie. Das ist freilich die Schuld des Dichters: aber ein Componist, der mit Reformideen einer Kunstgattung umging, 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 Umänderung bewegen. Das hat nun Gounod leider nicht gethan und so musste der Versuch, ein vollendetes Kunstwerk zu liefern, nothwendig missglücken. Aber trotz dem ist die Oper Sapho eine bedeutende Erscheinung und alle Mängel derselben, die auch in bloss musikalischer Hinsicht sehr auffallend sind, werden oder sollten wenigstens nicht bewirken, dass sie spurlos vorübergehe; dazu ist des wirklich Schönen und Poetischen 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 vielem Aeussern angeregt und gefördert wird, so lassen sich Hoffnungen an Gou-

nod's Zukunft knüpfen. Der Kern der Handlung ist folgender:

Phaon, der geliebte Liebhaber der Glycerie, einer infiguanten ionischen Hetäre, zu deren Charakter der „süße“ Name gar wenig paßt, ist von Bewunderung für Sapho ergriffen; sein Herz schwaukt. In Glycerie regt sich Furcht und Eifersucht, in Pytheas, dem üppigen Lüstling, Hoffnung; dieser stellt nämlich der Jovierin nach und denkt ihren Verdacht auf Phaon zu seinen 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 nun einmal von den Leistungen eines Alcäus und einer Sapho macht. In *medias res* werden wir gleich bei Eröffnung der Scene durch einen priesterlichen Aufzug und ein Gebet an Zeus geführt. Der Herold tritt auf und ruft Alcäus! — Alcäus erscheint und singt einen Hymnus an die Freiheit, der an die Marsellaise erinnert: es ist ihm auch weniger um den Sängerpreis zu thun, als um die Aufregung des Volks. *) Schlägt sein 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 jeues der Fall, das Volk ist von Freiheitszorn ergriffen:

Malheur à qui s'endort

Dans cette ignominie!

Plûtôt la mort!

— wäre die Wirkung ausgeblieben, so wüsten wir freilich nicht, was der gute Alcäus anfangen, und noch weniger was aus dem ganzen Drama werden sollte. Jetzt aber ist das Complot reif, Phaon und Pytheas vereinigen sich mit Alcäus 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.

*) Das schien die republikanische Polizei gespürt zu haben; denn sie blamierte sich dergestalt, dass sie das Taxibuch 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 Auflage frei gegeben.

Im zweiten Akt sind wir in Lesbos, in Phaons Hause. Er ist das Haupt der Verschwörung; von Alcäus ist nicht mehr die Rede; der Dichter hofft wahrscheinlich, dass die Zuschauer diesen über Sapho's Triumph vergessen haben und dennoch verlangt er von ihnen, sich fortwährend für die Verschwörung gegen Pittacus zu interessiren, indem er diese zum Haupthebel der Handlung macht! Bei einem Feste sind die Verschwornen vereinigt, man spendet 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, s'il n'est demain en l'affiche

Dans tous les coins, ont tous les murs.

Ein revolutionäres Placat, zu Mitylene auf der äolischen 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 Verschwornen zerstreuen sich bis auf Pytheas. Glycerie tritt ein; ihr ganzes Wesen äthmet Rache gegen Phaon, gegen Sapho, Pytheas, im holden 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 Verschwornen. Glycerie, in deren Brust sich beim Anblick des Namens Phaon, der oben an steht, sogleich ein Racheplan 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 trépid!

Tirot, et tu es vu,

Te j'indré à la nuit close,

Sur la pointe du pied.

Pytheas der begückelte 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. Glycerie verhehlt ihr nicht, in welchem Geheimnisse Besitz sie sich befindet, und dass sie Phaon verderben werde. Sapho ist ausser sich; die fürchterliche Nebenbuhlerin drängt ihr eins nach dem andern ab, erst die Flucht Phaons, dann den Schwur ihm nicht zu folgen. Da tritt er selbst hin-

za. Glycere mahat ihn zur Flucht, denn die Verschwörung sei entdeckt. Phaon, der Freiheitsheld, über 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 Dolehen der Bauditen), dass sie ihn nicht mehr liebe und ihm nicht folgen könne. Er stürzt empört über ihre Untreue mit Glyceren ab, die ihn nicht verlassen zu wollen betheuert. — Es bedarf für deutsche Leser wohl nicht der Erinnerung, wie sehr in diesem Akte die Vermischung der höchsten Interessen des Lebens, der Freiheit und der Liebe, mit dem Gemeinen und Niedrigen, dem Lüsternen und Fellen, dem sittlich Faulen uns anwidert. Und da sprechen einige französische Kritiker noch von antiker Farbe des Gedichts! Ja es ist unbegreiflich, wie ein H. Berlioz selbst sagen kann: „Augier'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 bestechen 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 sinkt 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 das tiefe Weh gestellt, welches der grausame Eros dem Herzen der ruhmgekronen Priesterin des Gesangs 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 weh' einen andern Spielraum gewährt er dem musikalischen Genius, als der feuerspendende Vulkan, oder des Krachens der Musketen, oder der brennende Scheiterhaufen, oder der, wie Sodom und Gemorria, im Schwefeldampf einstürzende Pallast!

Wir haben also hier eine Anordnung des Dramas,

welche die gewöhnliche Folge der musikalischen Effekte umkehrt; die Massenwirkung ist nicht in raffioirter Steigerung bis zum Wendepunkt der Handlung, bis zur Katastrophe verspart, sondern sie tritt uns im ersten Akt am grossartigsten entgegen, steht im zweiten gegen die Ensemblestücke, die den Vordergrund bilden, bedeutend zurück, und verschwindet im dritten ganz und gar vor den Soli's. Dem grössten Theil der Pariser Kritik und dem grossen Haufen ist dies schon genug, um die Oper in das *genre ennuyeux* zu werfen. Uns hat es hingegen mit Achtung vor dem Componisten erfüllt, dass gerade sein letzter Akt der beste ist. Im ersten und besonders im zweiten Akt finden wir dagegen am auffallendsten jenes Verschmähren der hergebrachten musikalischen Formen, worin ja auch neuere Componisten in Deutschland das Heil der Opernmusik suchen sollen. Statt des Recitativs eine steife Declamation im Taktmass, bei welcher das Orchester die eigentliche Verdolmetschung des Textes übernimmt; statt der Arie, des Duos, Terzett's 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 aber schön? Wahrlich nicht. Es tritt um so hässlicher hervor, weil es in den Chören und in allen Nummern des letzten Actes den schönen Gegensatz grossartiger und das Gefühl ansprechender Einfachheit hat.

Wir finden deshalb Berlioz's Zorn — und wahrhaftig, Berlioz fährt 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 nicht aus. Vor allem muss ein Musiker Musik schreiben. Die ewigen zerstückten Ausrufe des Orchesters und der Singstimmen in den erwählten Nummern, der wiederholte Schrei der Frauen auf hohen Noten, die wie Messerstiche ins Herz fahren, diese gesuchte Unordnung, dies Gehacke von Modulationen und Accorden, sind weder Gesang, noch Recitativ, noch rhythmische Harmonie, noch Instrumentation, noch Ausdruck. Es giebt allerdings Fälle, wo der Com-

ponist in einer Art von Vorspielen die Ideen andeutet und durchschimmern lässt, die er unmittelbar darauf entwickeln will: aber diese Entwicklung muss doch auch endlich einmal kommen, die Ideen sich entfalten, und die Hoffnung ein Musikstück anfangen und endigen zu sehen nicht ewig getäuscht werden. Diese Scenen sind unter dem Einfluss einer irrthümlichen Lehre geschrieben, die ihren Ursprung in der Sage haben mag, nach welcher Gluck keine Partitur begonnen haben soll ohne zu sagen: „Lieber Gott, lass mich vergessen, dass ich Musiker bin!“ — ein heillosen Wunsch, den der Himmel glücklicher Weise nie erhört hat. Mehr ist an Mozarts Wort zu denken: „Seit langer Zeit recken und dehnen die Componisten ihre Gedanken, um sie sklavisch den Worten anzupassen: wann eher wird man anfangen, Worte unter ihre Musik zu legen? das wäre naturgemässer!“

Eine Overtüre 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 Männlichkeit 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 Becken- 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 geschrieben; doch könnte er etwas mehr Feuer haben. Was Sapho, um den Preis zu erlangen, vorträgt, ist mehr deklamirt als gesungen, mit schwirrender Begleitung, in der mehrere Stimmen gethellten Violinen, welches bei der schönen poetischen Stelle, wo die Ruhe des Meeres geschildert wird

*Tremblant à la voûte des cieux,
Phébé, sur la plaine marine,
Répand la caresse argentine
De ses rayons silencieux —*

eine malerische Wirkung macht. — Was nachher folgt (das Quartett, *Allegro*) fällt gewaltig in die Prosa zurück — Geschrei und dazwischen Gänge, die gerade so klingen, als wenn man Kattun zer-reist. Dagegen ist das Finale gross und schön: prächtige Accorde folgen auf einander mit den Klängen erhabener Feierlichkeit und häufen und steigern sich bis zu einem letzten Ausbruch (einem mächt-

gen *Unisone*), 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 *Poinssot* (Glycere) und die *Viardot* (Sapho) überbieten sich im Schreien — es bleibt ihnen freilich beinahe 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 Winternacht, bald mild strahlend wie ein schöner Frühlingmorgen. Die erste Arie Phann's (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, reizender, 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 descends 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 Actes.

Wir wiederholen, was wir zu 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 Schönkirkeln aufgefrischten Echo's längst bekannter Stimmen, deren Zuschnitt auf der Stelle die Familienähnlichkeit aller unter einander verräth, und deren Gewebe gar zu sehr nach Manufactur und Industrie riecht. Auch dem Dichter des Buchs 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 28. Mai.

Auf sieben magere Wochen sind sieben, um mich geziemer auszudrücken, wohlgenährte Wochen

gefolgt oder sind vielmehr so eben im Folgen begriffen; schon glaubte ich die musikalischen Leiden und Freuden geschlossen, aber es war nur ein Trugschluss; in gedrähterer Form, aber desto mächtiger und gewaltiger erklingt von Neuem 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 Radzwill'sche Faust, den die Singakademie unter Eduard Devrient's Mitwirkung aufführen will; das vom Schneider'schen Gesangverein elustrierte Weltgericht Friedrich Schneiders, das unter der bewährten Leitung des Componisten selbst vom Stapel gehen wird; endlich das für den Kölner Dombau beabsichtigte Concert, zu dem uns Beethovens 9. Sinfonie, das Finale zur Loreley und eine den Kölner Dom vorstellende, von Cornelius ausgeführte Decoration verheissen war. Der eine grosse Gegenstand, der allen andern Unternehmungen vorläufig im Wege steht, ist die bevorstehende Enthüllung des Friedrichs-Denkmal's; es ist 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 angehende musikalische Aufführung zu Ehren Rauch's; Cantaten von Meyerbeer und Dorn, an denen schon jetzt aufs fleissigste geübt wird, werden den Meister verherrlichen, der schon so vieles zum Schmuck der Städte 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 bereits zu Stande gekommenen nicht zurückstehen.

Zunächst muss ich Ihnen der Vollständigkeit wegen von zwei Concerten berichten, die vor einem geladenen Publicum stattfanden, und, obgleich sie keine eigentlich künstlerische Bedeutung hatten, doch von dem nicht übersehen werden dürfen, dem es um eine Personenkenntnis Berlin's zu thun ist. Schon vor mehreren Wochen gab der als Gesangslehrer und Componist rühmlich bekannte Herr Jähns mit einem von ihm gestifteten Gesangverein, dessen Mitglieder zum grossen Theil den vornehmsten Kreisen angehören, eine *Matinée*, die freilich nur aus einzelnen, kleinen Stücken bestand, aber durch die Sauberkeit und Eleganz der Ausfüh-

rung Interesse erregte; ihm folgte bald darauf der als Sänger und Gesangslehrer ebenfalls höchst rühmlich bekannte Herr Ketzoldt, der in einer ähnlichen Aufführung einem eingeladenen Zuhörerkeis 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 Gesangslehrer 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, auch 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 zu loben oder zu tadeln ist, darüber zu urtheilen, hat fast Niemand ein Recht. Uebrigens fand das Concert des Herrn Ketzoldt um so mehr Anerkennung, als er das Glück 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 welsche 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 besonders regen Theilnahme bestimmen lassen, wenn nicht einige von unserm Repertoire seit langer Zeit verschundene Opern bevorstünden, so die Dittersdorfschen, mehrere von Auber, der Johann von Paris u. a. m. 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 hervorragende Kraft, wie sie unter günstigen Umständen hier und da auch auf Provinzialbühnen zu finden ist, es müsste denn die ihres Di-

rigenten Sobolewski sein, auf dessen „Selier von Kioressan“ 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 überschweglichen Berichte der Zeitungen sind mir mehrfach von Einzelnen, denen ich ein strenges und sachgemässes Urtheil zutrauen kann, bestätigt worden. Vergebens hat sich Sobolewski 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 berechtigt sein, so wollen wir die kühne Excursion ihrer Operngesellschaft segnen.

Schliesslich komme ich zu der Hauptsache, nämlich zu dem Romeo der 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 letztern 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 tüchtigen 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 einschmeichelnd weich und von so mächtigem Volumen, dass sie an die Milder erinnernd Das Material der Stimme ist keineswegs ersten Ranges, aber nach heutigem Maassstab 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 ist 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 Iphigenia in Aulis die lang vergessene, bevor der Wagner ist die Klytemnestra, der Köster die Iphigenia zugeeignet. Krause wird die ihm ebenfalls sehr angemessene Partie des Agamemnon singen.

G. E.

Londoner Briefe.

Alles was hier zusammenströmte vom Festlande und von den britischen Inseln und aus den andern Welttheilen hat nur Ein

Ziel, nur Einen Vereinigungspunkt, den Kristallpalast: London ist nicht mehr in London, sondern im Hydepark. Von Concerten war anfangs nicht die Rede, der halbe Mai hat nur drei namhafte gebracht, ein Hof-Concert, das des Herin Puzzi, des glücklichen Günstlings der Londoner Aristokratie, und ein Concert der philharmonischen Gesellschaft. Aber die Theater, namentlich das der Königin, sind überfüllt. Man muss aber auch gestehen, dass eine solche Vereinigung von Künstlern und Künstlerinnen erster Grösse für Oper und Ballet noch nie dagewesen ist, und die feenhaft Pracht 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 Anber; die Monti machte die Fenella mit aller Gluth einer echten Neapolitanerin, Keates den Masaniello, Maasol den Pietro, Fiorentini die Elvira. Nach dem Schlusse der Oper folgte ein Gelehrheitsstück: „Die Einweihung des Kristallpalastes“, mit einer prachtvollen Ansicht dieses Wundergebäudes. Das sämtliche Opera- und Balletpersonal wirkte dabei mit. Ein gewaltiger Chor, englischer Text von Barry Cornwall, Musik von Balfe, eröffnete die Scene: er preist den Frieden und ruft dem Mai und allen Völkern ein Willkommen zu: Die Wiederholung einer Strophi hinter der Scene und mit Orgelbegleitung war von schöner Wirkung. Damit verbunden war das *God save the Queen*, zuerst von der Däpree, dann vom Chor gesungen, worauf der zweite Theil der Balfe'schen Composition folgte, heitern und tanzmässigen Charakters, mit einer Effekthascherei durch kleine Glöckchen, die ihren Zweck bei der Menge erreichte. Nun begann das Ballet, welches die Vereinigung aller Nationen darstellte. Die *Ferraris*, eine wahre Syphide, tanzte mit *Charles*, dessen Proleten sich schwelnde machen, eine *Taratella* und *Carlotta Gritti* eine Masurka zum Entschuss. Alles übertraf jedoch das reizende Durcheinander, in welches *Pani Tagliani* die charakteristischen Tänze der verschiedenen Völker in ihren Nationaltrachten höchst kunstreich 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 „Régimentstochter“ auf. Der Anblick der überfüllten Häuser allein war schon das Eintrittsgeld werth: es sass über 3500 Personen und war gedrängt voll; dazu der ganze Hof, die Königin Victoria und Prinz Albert, der Prinz und die Prinzessin von Preussen nebst 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 eine Reihe von Triumpfen. *Gardoni* machte den Tonic und der jüngere *Lalache* den Solpica: Zwischen den Akten tanzte die *Gritti*, und auf die Oper folgte das Ballet: „Die Insel der Liebe“.

Die Anwesenheit des Prinzen von Preussen gab Veranlassung zu einem Hofconcert. Es wurde nur Gesangsmusik gemacht, *Costa* begleitete am Flügel: vom Theater der Königin waren die *Däpree*, *Gardoni*, *Lalache* und *Celotti* eingeladen, vom Coventgarden-Theater die *Gritti*, die *Castellan*, *Maria* und *Formes*. Das Programm begann mit dem Canna aus *Fidelio* (*Däpree*, *Castellan*, *Gardoni* und *Formes*); es folgten eine Romanze von Meyerbeer (*Gritti*), das Terzett aus dem *Pré aux Clercs* (*Däpree*, *Castellan* und *Mario*), welches *de Copp* verlangt wurde; „O Isis“ von Mozart (*Formes*) gleichfalls wiederholt, die bekannte Arie von *Stradella* (*Mario*) und das *Fianal* aus *Figaro's* Hochzeit. Während der Pause erhob sich die Königin und sprach mit mehreren Künstlern, z. B. mit *Fräul. Däpree* und mit *Formes*. Der zweite Theil brachte mehrere Ensemblestücke und zum Schluss einen Hymnus auf die Harmonie, composit von *Pianca Alberti*, welcher nicht bloss dem Hofpersonal, 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 Szene gegangen ist. Seit der Schröder-Vertrieben, deren Name mit dem Fidelio unerblich verbunden ist, hat diese Rolle noch keine Darstellerin gefunden, die sich mit derjenigen messen könnte, welche sie hier durchführte. Es ist keine andere, als Sophia Cravolli, welche am 20. Mai als Loreore am ersten Male auftrat und Alles zu begeisterten Beifall brachte. Eine volle Stimme, ein Umfang von beinahe drei Octaven, vollendete musikalische Bildung, schöne Gestalt, dramatische Auffassung, feuriger Schwung, der nur so willens nach die Maass überschreitet, und Jugendfälle sind die unabweisbaren Empfehlungsbriefe, welche die Natur ihr mitgegeben hat. Ihre Grösse Arie aus *Die Entführung* stürmisch *da Capo* verlangt. Die übrigen Rollen waren gut besetzt, Pizarro durch Coletti, Marzeline ganz vorzüglich durch die Gialleri, Florestan durch Sims-Rosen, der durch seine Auffassung der Beethoven'schen Musik sich als künstlerisch gebildeter Musiker bewährte. Desto weniger kann ich dies von Dirigenten des Orchesters rühmend, den häufig die Temp. ausfallend vertritt, und namentlich den wundervollen Gefängnischor aus *Die Entführung* herabzujagen anstellte. Dennoch musste der Chor wiederholt werden. Uebrigens entspricht das Orchester durchaus nicht den Leistungen auf der Bühne und von tief eindringender Auffassung des Ganzen konnte so wenig die Rede sein, als von feiner Ausföhrung der Einzelheiten. Das war zu bedauern. Ich höre aber von Orchestermittgliedern, dass es nicht nur in gründlichen, sondern fast ganz und gar im Proben fehlt. Wie kann da irgend vollendete Kunstleistung der Oper stattfinden? Das ist die schlimme Seite, welche die masslose Anhäufung von Virtuosen-Berühmtheiten, hat, die eigentliche Theilnahme wird von Kunstwerk an die Künstler, auf die Persönlichkeiten gesogen und man fragt am Ende weniger, danach was man hört, als wie man es hört. So dient denn am Ende jene Concentrirung der höchsten Cerebritäten mehr dem Luxus und einer Art von Schwelgerei des Kunstgenusses, als dem reinen Cultus der Kunst, und sehr oft möchte trotz der von Brillanten strahlenden, schönen lebenden Bösen in den Logen und dem schwarzbehackten und weisshaalsbandigen Parterre die Muse für sich wehnen: *Ois présumé ennuie et noie!*

Gegen Ende des Monats haben die Concerte sich gemehrt, jedoch sind es meist solche, die von Londoner Künstlern gewöhnlich in jeder Saison veranstaltet werden. Von fremden Künstlerinnen, welche in dergleichen Copieren auftraten, am sich an empfehlen, hat Frau Zerr aus Wien ausgezeichneten Beifall erhalten. Sie sehen, die Ehre des deutschen Gelangs ist hier auf glänzende Weise vertreten.

Tages- und Unterhaltungsbll.

*Cöln. Herr C. Reinecke spielte letzten Samstag in der musikalischen Gesellschaft ein Concert eigener Composition mit vielem Beifalle. An demselben Abend hörten wir die Kürzlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene Sinfonie von Gössy, ein Werk, welches bestens empfohlen zu werden verdient, indem es reich an Schönheiten ist.

Der Passant Nábich, der kürzlich in Paris Aufmerksamkeit erregte, ist Mitglied der Hofcapelle zu Weimar.

Cöln. Der bekannte Liedercompontist J. Dürrner, welcher seit 7 Jahren in Edinburg lebt, ist hier angekommen. Herr Mentzer, Cellist aus München, von London kommend, wo er sehr viel Beifall gefunden, ist ebenfalls hier; beide Herren reisen zum Musikfeste nach Aachen.

*Groningen. Unser Dirigent, Herr Th. Krause, ein ausgezeichneter Pianist, wird in den nächsten Tagen eine Reise an den Rhein antreten, am sein eben erschienenen Sinfonie-Concert für Piano und Orchester zu spielen. Wir verheissen 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 Compontist einer Geliebten vor etwa zehn Jahren nach und nach; fast jeden Morgen ein Blattchen, übersandte. Die Speculation veranfaßte dasselbe jetzt unter dem lockenden Titel: *Donizetti's letzte Liebe*.

Frage. Der Tonkünstlerverein hat wie gewöhnlich an Ostern ein Concert für die Wittwen und Waisen der Orchestermittglieder veranstaltet. Dies Mal wurde Hiller's Zerstückung von Jerusalem aufgeführt und mit dem glänzendsten Erfolg, sowohl bei den geschicktesten Musikern als bei dem grossen Publikum. Seit der ersten Ausföhrung des *Paulus* hat kein Werk dieser Art einen so vollständigen Triumph gefeiert, wie Hiller's.

H. Dorn hat von der Prinzessin von Preussen für die Dedication seines Tedeum's eine kostbare Brillanttafel erhalten.

Der Violoncello Götomy macht gegenwärtig eine Kunstreise durch die Schweiz und erwirbt besonders durch den Vortrag des Beethoven'schen Violoncelloconcerts Beifall.

In Hannover findet vom 7. bis 9. Juni ein grosses dreitägiges Männersängersfest statt: 25 Vereine werden erscheinen aus Bielefeld, Bremen, Bückeburg, Celle, Detmold, Göttingen, Hameln, Hannover, Herford, Haldendorf, Osnabrück, Paderborn, Pyrmont, Rinteln, Hildesheim, Lemgo, Lüneburg, Minden, Nieburg, Oldenburg, Salzfelde, Springe, Stolzenau, Vlotho und Warburg. Am zweiten Tage wird das Concert zum Besten von Conr. Kreutzer's Wittwe gegeben. Der letzte Tag ist an einer Sängersahrt nach Herrenhausen bestimmt, wo der König mit grosser Liberalität die Räume des Schlosses und den Park zur Verfügung gestellt hat.

Rich. Wagner's Oper *Löbengrin* wird nächsten im Klavierausgabe bei Breitkopf & Härtel erschienen. Wagner hält in Zürich Vorlesungen über dramatische Musik; sein neuestes Operngedicht *Siegfried* soll ein poetisches Meisterwerk sein. Er ist mit dieser Composition beschäftigt.

Mit dem Erscheinen des 49. und 50. Hefts 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. Ricbault 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 haben:

Album spanischer Volkslieder und Gesänge der Damen Viardot, Castellan, Alboni mit span. u. deutschem Sext f. 1. Singst. u. Piano. 2 Lief. à 1 Thlr.

Auber, der verlorne Sohn — L'Enfant prodige. Gr. Oper. Ouverture f. Pfte. 20 Sgr., zu 4 H. 1 Thlr., f. Orch. 3¼ Thlr. Alle 21 Gesangs-No. à 5—20 Sgr.

— dito 7 Ballets u. Märsche f. Pfte. à 7½—17½ Sgr. Bordogni, 3 Exercices et 12 nouv. Vocalises p. Soprano ou Tenore. 2 Liv. à 1½ Thlr.

Auswahl No. 3. Bläuuglein v. Arnoud. No. 5. Tasso im Kerker v. Concone à 5 Sgr.

Clementi, 6 Sonatines progress. p. Pfte. 20 Sgr., av. Acc. de Violon. 1½ Thlr.

Frank, Fantasie f. Orchester. Partitur. Op. 16. 8¼ Thlr.

Gumbert, die Kunst geliebt zu werden. Operette, vollst. Clavierauszug 1½ Thlr., daraus 7 Lieder f. 1 Stimme à 5 Sgr. Ein Frühlinglied. Op. 31. 10 Sgr. 5 Lieder f. Sopr. od. Ten. Op. 39. ¼ Thl.

Henselt, Ad., 9 Transcriptions du Frelschütz, d'Oberon et d'Euryanthe de C. M. de Weber p. Pfte. Op. 19 à 15 Sgr.

— Romance: Presentiment p. Pfte. Op. 20. ¼ Thlr. Kania, Chants polonois pour Pfte. Op. 2. 12 Liv. à ½ Thlr.

Kullak, 12 Méloides russes p. Pfte. Op. 56 à ½—¾ Thlr., dito leicht f. Pfte. No. 1—8 à 12½ Sgr.

Lortzing, Kom. Theaterges. Buffo-Arie 12½ Sgr. Alles will jetzt grösser 5 Sgr. Hinaus Diridom 10 Sgr.

Lührss, Le Prophète de Meyerbeer, 3 morceaux brill. p. Pfte. Op. 15 à ¼ Thlr.

Mozart, Célèbre gr. Quintet (Es) p. Pfte. à 4m. p. C. Klage 1½ Thlr.

Paganini, Var. de Bravoura s. un thème orig. p. Viol. av. Pfte. ½ Thlr.

Pixis, Fantasie sur Ernani p. Viol. av. Pfte. Op. 1. 1 Thlr. 6 Méloides de Meyerbeer etc. p. Violon av. Pfte. Op. 2. 2 Liv. à 25 Sgr.

Reinthalers, 5 Gedichte für 1 Singst. und Pfte. Op. 3. 1 Thlr.

Roasini, 12 nuovi Vocalizzi p. Mezzo-Soprano con Pfte. 1½ Thlr.

Schaefer u. Kalisch, 7 heitere u. komische Gesänge aus: Junger Zunder, alter Plunder f. 1 Singst. u. Pfte. ½ Thlr.

Schmezer, Lieder f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 8. ¾ Thl. Vaccai, Pract. Schule des ital. Gesanges in 22 mit Text unterlegten Lectionen, bearb. v. Grünbaum

— Metodo pratico di canto italiano 1½ Thlr.

2 Volkslieder No. 27. Abschied von der Helmath. Hoch vom Dachstein f. 1 Singst. 5 Sgr. C. M. v. Weber, Aufforderung zum Tanz f. Pfte. Neue Ausgabe ¼ Thlr., dito f. Pfte. u. Viol. concert. v. Rensel ¼ Thlr. 4 Chorst. aus Prelossa u. à 3 Sgr.

Th. de Witt, 12 Paalme u. geistl. Gesänge f. den 3stim. und 4stim. Frauengesang Part. u. Stimmen. 2 Lief. à ¼—1½ Thlr.

Wöhler, 8 Lieder f. Alt od. Bariton u. Pfte. Op. 15. 2 Lief. à ¾ u. ½ Thlr.

Kuntze, Weingalopp f. 4stim. Männergesang. Op. 7. 17¼ Sgr.

Bei **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen:

Alard, D., Op. 25. Grand Duo concertant pour Piano et Violon. 2, — Thlr. Sgr.

Bach, Joh. Seb., Das wohltemperirte Klavier. 48 Präludien und 48 Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten. Neue verbesserte Ausgabe. Zwei Theile à 3 Thlr. 6, —

Barth, G., Op. 24. Messe für Männerst. (Solo und Chor). Partitur. 1, 5

Singstimmen 1, —

Gade, N. W., Nachklänge von Ossian. Ouverture für Orchester. Clavierauszug zu zwei Händen. 17½

Halévy, F., Pique-Dame. (La dame de Pique.) Komische Oper in drei Akten von E. Scribe. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem u. franz. 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. 190. Harmonielehre zunächst für Pianofortespieler als Anleitung zum Präludien und improvisiren mit Beispielen von Präludien, Fugen und Etuden für das Pianoforte. 4, —

Musard, Deux Contredanses sur des thèmes de l'Opéra: La Dame de Pique de F. Halévy, pour le Piano. 15

Pasdeloup, 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. Halévy, pour le Piano. 10

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

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. Kino einzelne Nummer 4 Sgr. — Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schless** 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 diese Feste während des Zeitraums einer Generation für die Kunst erstrebt und gewirkt worden ist, wohl an der Stelle sein und dem Standpunkte, den diese Zeitschrift den Äusserungen des musikalischen Lebens am Rhein gegenüber bereits eingenommen hat, vollkommen entsprechen.

Es ist aber auch 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 anregende, fördernde und deshalb wünschenswerthe, ja nothwendige sei.

Kann diese Frage nicht bloss 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 socialen Zustände zur Kunst, in die Wechselwirkung der Vergesellschaftung (Association) auf die Kunst und dieser auf jene, in den Einfluss der Anregung von aussen auf den Drang des innern künstlerischen Schöpfertriebes u. s. w. — so wird die geschichtliche Darlegung des bisher Geleisteten und Erreichten der Betrachtung die sicher-

ste Grundlage geben; die Resultate, die Erfahrungen müssen sprechen, und sie dürften leicht bereedter 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 Zellen. Unsere Zeit vergisst über die Gegenwart gar zu leicht die Vergangenheit, oft selbst die nächste, und so sind wir überzeugt, dass manche Angaben, die sich hier finden, gar viele von unsern Lesern überraschen 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 Entwicklung der musikalischen Kräfte und des Kunstsinnes die Programme derselben aufweisen.

Bekanntlich war Georg Friedrich Bischoff, Kantor zu Frankenhäusen, seit 1816 Musikdirector in Hildesheim, Stifter der Musikfeste in Deutschland durch die Vereinigung der Kräfte einer ganzen Provinz zu den Aufführungen im Jahre 1810 zu Frankenhäusen, 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 Geangellehrer 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-

stein mit dem Vorschlag auftrat, dieser Vereinigung zu musikalischen Aufführungen am Niederrhein, wie in Thüringen, eine feste Grundlage zu geben, da zündete der Gedanke und es wurde auf der Stelle Hand ans Werk gelegt, wobei dann besonders der damalige Appellationsgerichtsath von Worringen und die Herren Musiklehrer Wetschky von Düsseldorf thätig waren. So wurde jenes Herbstconcert in Elberfeld die Veranlassung zur Stiftung des niederrheinischen Musikfestes.

Schon damals wurde ein jährliches zweitägiges musikalisches Fest beschlossen, das allemal an den Pfingsttagen, abwechselnd zu Düsseldorf und Elberfeld gefeiert werden sollte. Die Stadt Köln wurde eingeladen, dem Bunde 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 Haydn's Jahreszeiten, am zweiten die Schöpfung; Musikdirector Burgmüller aus Düsseldorf dirigierte, Mitwirkende waren etwas über 300 Personen. — Das zweite Fest fand 1819 in Elberfeld statt, unter J. Schornstein's Leitung: es brachte an Hauptwerken Händel's *Messias*, Beethoven's II. Sinfonie, dessen Overtüre Nr. 2 zu Leonore, und Mozarts „Gotheit, Dir sei Preis und Ehre!“ — Auf dem dritten Fest 1820 zu Düsseldorf wurde Händel's *Samson*, Beethoven's III. Sinfonie (*eroica*), und das „Halleluja der Schöpfung“ v. F. L. Kunzen, unter Burgmüller's Direction gemaacht.

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 Appellationsgerichtsath Verkenius), 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 nur Werke von klassischem Werthe zur Aufführung gebracht werden sollten, und zwar am ersten Tage in der Regel ein Oratorium, am zweiten Tage Werke für Instrumentalmusik, d. h. für ganzes 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 680 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 (*Emoll*), Händel's 100. Psalm (Bearbeitung von J. Clasing) und Naumann's Vaterunser unter Burgmüller's Leitung auf.

1822. Düsseldorf. Das befreite Jerusalem vom Abt Stadler; Beethoven's IV. Sinfonie (*B dur*), Hymne (Text von F. Rochlitz) von C. M. v. Weber und dessen Cantate *Kampf und Sieg*, Overtüre zur *Zauberflöte* v. Mozart. Dirigent Burgmüller.

1823. Elberfeld. Händel's *Jephtha* (Bearb. von J. F. v. Mosel); Beethoven's VII. Sinfonie (*Adur*) Mozart's Cantate „*Sieh Heilige*“, 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); F. Ries Sinfonie Nr. 4 *F dur*, Beethoven *Kyrie und Gloria* aus der *Missa* in C, und Overtüre zu *Coriolan*; der 103. Psalm v. F. E. Fesca. Dir-

geuß 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; Händel's Alexandrefest und dessen Halleluja aus dem Messias; Beethoven IX. Sinfonie (mit verkürztem Adagio!); Mozart *Davidde penitente* u. Ouvertüre z. Zauberflöte, Beethoven Christus am Oelberg. Dirigent F. Ries von Bonn, zum ersten Male.

1826. Düsseldorf. Die letzten Dinge von L. Spöhr — neu; F. Ries Sinfonie in *D dur* — neu; zwei Sätze aus der Vocalmesse v. Fr. Schneider, Jubelouvertüre von C. M. von Weber, aus Händel's Messias 15 Nummern. Dirigenten Capellmeister L. Spöhr aus Kassel, und am zweiten Tage F. Ries.

1827. Elberfeld (zum letzten Male). Das verloren Paradies, v. Fr. Schneider; C. M. v. Weber Ouv. z. Oberon, Beethoven's *Kyrie* und *Gloria* aus der *Missa in D*, Mozart's Ouv. z. Don Juan; C. Ph. E. Bach Cantate „Heilig“, Beethoven's V. Sinfonie (*Cmolli*). Dirigent J. Schornstein.

1828. Köln. Jephtha von Bernh. Klein — neu; Beethoven's IV. Sinfonie, der 24. Psalm v. Fr. Schneider, F. Ries Ouvertüre 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 *Fdur*, Beethoven Meeresstille und glückliche Fahrt, Cherubini Ouv. zu Anakreon, der Sieg des Glaubens, Oratorium von F. Ries — neu, Beethoven's III. Sinfonie; Haydn's Schöpfung. Dirigent F. Ries.

1830. Düsseldorf. F. Ries Ouvert. z. Braut von Messias — neu; Händel's Judas Maccabäus (mit J. Clasings Instrumentirung); Beethoven's V. Sinfonie, Mozart *Dies irae* (aus d. Requiem), Cherubini Ouvertüre z. Faniska, Beethoven Christus am Oelberg. Dirigent F. Ries.

(1831.) 1832. Köln. Händel's 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 angenommene Feier des Musikfestes), Schlusschor aus Naumann's Vater unser. Dirigent F. Ries.

Mit dem Jahre 1833 beginnen wir die dritte Periode der niederrheinischen Musikfeste. Felix Men-

desohn-Bartholdy nahm in diesem Jahre die Stelle eines Musikdirectors in Düsseldorf an, dirimirte 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 H. Dorn in Köln in seinem Geiste zu nähren und zu mehren wussten. Dass die Musikfeste eine heilsame, erhebende Nachwirkung davon empfanden und die neubebten Zustände am glänzendsten abspiegelten, war natürlich. Ansser 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 Wapperthale. Das bergische 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 hies 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. Cabinetordre 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 Verbot 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 hatten, als jene Hoch- oder Erzkirchlichen, denen, wie es schien, Händel und der Walzercomponist Strauss für gleich, das heisst beide nebst sämmtlichen Genossen für Kinder Belials galten. Jene vernünftigen,

kunstsinnigen Leute wussten einen Weg zu finden, auf welchem die Aufführungen für 1834 in Aachen und dann auch für 1835 in Köln ausnahmsweise 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 daselbst und besonders auf die kräftige Verwendung des Prinzen Friedrich von Preussen jene Cabinetaordre (welche demnach niemals ausgeführt worden) zurückgenommen und durch eine neue vom 3. April 1836 die Feier des niederrheinischen Musikfestes an den Abenden der beiden Pfingstfeiertage auf immer gestattet. Merkwürdiger Weise lautet 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 Uebnahme der Festveranstaltung zurückgezogen hatte, so konnte es den dortigen Musikfreunden gleichgültig sein, ob man in jener Auslassung ein Zugeständnis 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 Festouvertüre — neu (ist nicht veröffentlicht worden), Händel Israel in Aegypten; Beethoven VI. Sinfonie (*pastorale*), E. W. Wolf Ostercantate, Beethoven Ouvertüre Nr. 2 zu Leonore, P. Winter „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, Händel's Deborah (mit ergänzender Instrumentierung von F. Hiller; Hiller, der damals in Paris lebte, hatte sich auch noch das besondere Verdienst um diese Anführung erworben, dass er den englischen Text der 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 sechs Nummern aus dem Weltgericht. F. Ries dirigitte.

1835. Köln. Beethoven Festouvertüre in C Op. 124. Händel's Salomon nach der Originalpartitur mit Orgelbegleitung (von F. Mendelssohn), die Orgelpartie gespielt von Fr. Weber;

Beethoven VIII. Sinfonie (*F dur*), J. F. Reichardt Cantate „Miltons Morgengesang“, C. M. v. Weber Ouvertüre 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 Ouvertüre Nr. 1 zur Leonore, Mozart *Davidde penitente*, Beethoven IX. Sinfonie (zum ersten Mal vollständig).

1837. Aachen. Cherubini Ouvertüre z. Wasserträger, Händel Belsazar; Beethoven V. Sinfonie, F. Ries „die Könige in Israel“, Oratorium — neu. Dirigent F. Ries.

1838. Köln. F. Ries Sinfonie in *C moll*, Händel Josua; Mozart Sinfonie 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 sehr unpassenden Text unter obigem Titel unterlegt hat.) Dirigent Mendelssohn.

1839. Düsseldorf. Händel's Messias; Beethoven III. Sinfonie (*eroica*), *Missä* in C; J. Rietz Festouvertüre — neu, Mendelssohn 42. Psalm. Dirigenten waren Mendelssohn und Rietz aus Düsseldorf.

1840. Aachen. Händel's Judas Macchäus; Cherubini Ouvertüre zu Medea, L. Spohr Vater unser, Beethoven VII. Sinfonie, Mozart *Davidde penitente*. Dirigent L. Spohr aus Kassel.

1841. Köln. Gluck Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis, Bernh. Klein's David; Conr. Kreutzer Ouvertüre — neu, Cherubini *Missä* Nr. IV., Händel 100. Psalm, Beethoven IX. Sinfonie. 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 „des Staubes eitle Sorgen“, C. M. v. Weber Aerndtecantate, F. Mendelssohn Lubogsang, 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 4/2 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 3^{ten} Concert als einer willkommen-

nen 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 solennis* Nr. 1.), von Turanyl Festouvertüre — neu, Cherubini *O fons amoris* und *Inclina Domine*, Reissiger Psalm — neu. Dirigent Reissiger aus Dresden.

1844. Köln. Händel's Iephta nach der Originalpartitur mit Orgelbegleitung von Fr. Weber in Köln; Mozart Sinfonie in *C. Op. 38*, Cherubini 3 Hymnen, Beethoven *Missa solennis* in *D*. — Dirigent H. Dorn, städtischer Capellmeister in Köln.

1845. Düsseldorf. Beethoven Ouvertüre in *C. Op. 124*, Händel Josua; Mozart Ouvertüre zur Zauberflöte, Mozart *Requiem*, Mendelssohn Walpurgisnacht, Beethoven 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, Ouvertüre zu Oberon, Cherubini *Ista dies*, Händel Alexanderfest. Dirigent F. Mendelssohn.

1847. Köln. Händel's Messias; Onslow Sinfonie — neu, Beethoven 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. —

Ueberblicken wir die Ergebnisse derselben, so müssen 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 eins der bedeutendsten musikalischen Institute erscheinen.

An Gesangsmusik sind aufgeführt worden 60 Werke, darunter 29 grosse Oratorien und zwar von

Händel zehn Oratorien (Messias 3 Mal vollständig und 1 Mal 15 Nummern, Samson 3, 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 prelat“*). Händel war also auf 21 Festen vertreten.

Jos. Haydn drei Werke (Schöpfung 3 Mal, Jahreszeiten 1. M. ganz und 1. M. 2 Theile derselben — Motette „des Staubes u. s. w.“).

W. A. Mozart fünf (*Davidde* 3 M., Requiem, „Gottheit Dir sei 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. Spöhr zwei (die letzten Dinge, Vater unser). B. Klein zwei (Jephtha, David).

C. M. von Weber vier (Kampf und Sieg 2 M., Hymne, Jubel- und Aerndtecantate).

F. Ries zwei (Sieg des Glaubens, die Königin von Israel).

Cherubini sechs (*Missa IV — Ista Dies — Inclina — O fons amoris* u. s. w.)

F. Mendelssohn-Bartholdy fünf (Paulus, Walpurgisnacht, Lobgesang, 42. und 114. Psalm).

Ph. Em. Bach (Hellig), 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 (Macht der Töne), J. F. Reichardt (Miltons Morgengesang), Reissiger (Psalm), Spontini (Olympia Akt II.).

An Instrumentalmusik für grosses Orchester kamen zur Aufführung achtzehn verschiedene Sinfonien, im Ganzen fünf und dreissig: von Beethoven alle (mit Ausnahme von Nr. 1.) und zwar Nr. V. (*C moll*) 6 Mal, Nr. III. (*eroica*) Nr. VII. (*A dur*) und Nr. IX. (mit Chören) je 4 Mal, Nr. IV. (*B dur*) 2 M., Nr. II. (*D dur*), Nr. VI. (*pastorale*), Nr. VIII. (*F dur*) 1 M., im Ganzen an 23 Festen.

Mozart vier: Op. 39 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 zwanzig verschiedene Ouvertüren, im Ganzen dreissig. (Hierbei sind jedoch diejenigen, welche in den Concerten an den je dritten Festtagen aufgeführt wurden, nicht mitgerechnet): von

Glück Iphigenie in Aulis.

Mozart zwei: Zauberflöte 3 Mal, Don Juan — an 4 Festen.

Beethoven vier: Leonore Nr. 1, Leonore Nr. II. 2 M., Op. 124. 2 Mal, Coriolan — an 6 Festen. Cherubini drei: Anakreon, Faniska, Medea. Spontini Olympia.

C. M. von Weber vier: Freischütz 2 M., Oberon 2 M., Euryanthe, Jubelouvertüre — an 6 Festen.

F. Ries drei: Don Carlos 2 M., Brant von Messina, Festouvertüre — an 4 Festen.

C. Kreutzer, F. Mendelssohn, von Turanyi Festouvertüren.

J. Rietz zwei: Festouvertüre in *Adur*; Hero und Leander.

Unter sämtlichen Musikstücken waren für das niederrheinische Musikfest neu componirt und wurden auf demselben zum ersten Male aufgeführt: sechs Oratorien (die Sündfluth von Fr. Schneider, die letzten Dinge von L. Spöhr, Jephtha von B. Klein, Sieg des Glaubens und die Könige in Israel von F. Ries, Paulus von F. Mendelssohn-Bartholdy) und ein Psalm (von Reissiger). — An Orchestercompositionen drei Sinfonien (zwei von F. Ries und eine von G. Onslow) und acht Ouvertüren (drei von F. Ries, eine v. Mendelssohn, zwei v. J. Rietz, eine von C. Kreutzer und eine von Turanyi).

(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 (berühmt durch die von ihm verfertigten und vervollkommenen 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 bloss ein Patent, sondern eine Nationalbelohnung zuzuerkennen sei. Wir befehlen uns, unsern Lesern und den deutschen Pianofabrikanten das Wesentliche der Sache mitzuthellen, 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 Schwelgung 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 gelungen 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 unten, umgekehrt gestellten Gegensteig, so dass durchaus in jeder Hinsicht die Spannungs-, folglich auch die Druckverhältnisse der oberen und unteren Saiten gleich sind. So wirken dann Druck und Gegendruck sich einander aufhebend, die Spannung der Saiten afficirt bloss 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 Auswerfen des Tons eine erstaunenswerthe. — Wir bescheiden uns, in seine Aussprüche Misstrauen zu setzen, wiewohl sie etwas enthusiastisch klingen; sinreich ist das neue Verfahren allerdings und theoretisch wohl begründet: allein die Akustik hat soviel launisches und spottet so oft aller Theorie, dass wir in Sachen des Instrumentenbaues den entscheidenden Spruch nur der Erfahrung zuerkennen dürfen. Also: *nous verrons!*

Aus dem nördlichen Deutschland.

Seit in den günstiger gelegenen Süden Deutschlands die Handarbeit - Concerte der eigentlichen Virtuosen immer mehr vor jenen Concertunternehmungen, in denen wirklich Musik gemacht wird, zurücktreten, werden unsere abgelegenen Provinzen häufiger als sonst von achtun Kunstreisenden (*Virtuosos - voyageurs*) besucht und in Contribution gesetzt.

So hatten im vergangenen Winter die Städte Königsberg, Danzig, Elbing das Glück mehrere Virtuosen nach gutem, alten Schnitt, in deren Concerten nämlich die Musik eigentlich Nebensache ist, zu hören. Da waren nach einander die Herren Gebrüder von Kontski, Apollinary der Violinvirtuose, und Don Antonio der Kammerpianist J. Maj v. Spaalen*, der sich auf jedem Concerttettel Ritter nennt, seinen spanischen oder portugiesischen Orden nie ablegt, sondern ihn selbst am Schlafrock trägt, und ausserdem ein Numismatiker ist. Beide Herren sind als Virtuosen höchst bedeutend; schade dass man ihre eminenten Leistungen nicht anders bewundern kann, als indem man gleichzeitig ihre faden und trivialen Compositionen mitanhören muss. Von Don Antonio z. B. mochten wir in einem Concert folgende Ton-Dichtungen (1) anhalten.

- 1) *Souvenir de Berlin*, Walzer.
- 2) *Carnaval de Madrid*, Polka.
- 3) *Caprice héroïque*, Geschwindmarsch.
- 4) Eine sehr gewöhnliche Mazurka.

Welch ein vortreffliche Meinung übrigens der Caballero Don Antonio von seinen Compositionen hat, erhellt daraus, dass er hier in Danzig am Charfreitage, vor einer Anführung des Messias (ans Gefälligkeit für den Dirigenten Markull) einen Walter „*Souvenir de Danzig*“ von seiner Factur vortrug. Zuverlässige Nachrichten aus London melden, dass an diesem Tage die Statue Händels in Westminster dreimal die Hände über dem Kopf zusammen geschlagen habe.

Ferner besuchten die Schwestern Neruda unser deutsches Sibirien, indem sie nach Russland darcircelnd sich in Danzig, Elbing, Königsberg und Tilsit mit grossem Beifall hören liessen: Die Clavierpielerin ist nicht gerade bedeutend, dagegen die Geigerin ein Talent vom ersten Range zu nennen. Ihr gesunder Ton und kräftiger Bogen, die goldreine Intonation und das anblasierte, natürliche ihrer Vortragsweise sprachen höchst wohlthuend an. Eigene Compositionen spielen die Neruda's Gottlob nicht, denn sie sind so klug das Componiren anderen Leuten zu überlassen. In Königsberg traten diese talentvollen Schwestern 11 Mal öffentlich auf, was daselbst von Concertisten wohl kaum in einem Zeitraume von 6 Wochen jemals effectirt sein dürfte. Endlich erschienen auch das, vom ingeniosen Musikhändler Julius Schubert in Hamburg vor circa 12 Jahren erfundene *Nonplusultra* des Violinspiels, Hr. Ole Borneman Ball in unserer Gegend, nicht um wie die Neruda's weiter nach Russland zu reisen, sondern einmal nur allein (gleich den Kontskis) um uns Ost- und Westpreussen zu beseligen. Wenn es je einen Concertreisenden gegeben hat, dessen weltverbreiteter Ruf einzig und allein durch die Journalposanne fabricirt wurde, so ist es dieser Herr Ole Ball, und man kann sagen, dass er die Nacht des Fouilletons am besten repräsentirt; denn seine Renommée, die in musikalischen Weltstädten jetzt freilich kein Gewicht mehr hat, ist doch noch stark und anziehend genug, um in Provinzialstädten, namentlich hier in verlassenem Nordosten Deutschlands, das Publikum zum Biletkauf anzuregen, so dass in Danzig an seinem ersten Concert im Theater kein Sitzplatz an haben war. In der viel kleineren Nachbarstadt Elbing schien man den Charlatsa gleich nach seinem ersten Auftreten erkannt zu haben, denn sein

zweites und letztes Concert allort war leer. Wir Danaalger halten schon besser einen Puff aus, und es ist möglich, dass wir uns durch die Kunststückchen und Schnurrpfeiferien des Julius Schubert'schen „Geigenfürsten“ und seine in ihrer Art wirklich „unvergleichlichen“ Compositionen, gegen welche die des Hrn. v. Kontski noch Meisterwerke sind, bewegen lassen, dem schlauen Norweger noch einige Hundert Thaler darzubringen, denn Geld haben wir hier noch genug, um anere *petits plaintes* zu bezahlen. Beiläufig verschmäht Hr. Ole Ball jetzt auch kleine Städte und Marktöcken nicht, hat z. B. in Marienburg gespielt, und wird auch dem Vernehmen nach in Dirschau und Meve concertiren. Uebrigens ist das Jahr 1848 nicht ohne Einfluss auf die politische Stimmung des Hrn. Ole Ball geblieben, und auf seinen Concertzetteln liest man nicht mehr „Ritter des Wasaordens in Brillanten.“ Er hat mit der Aristokratie gebrochen, und in Elbing folgendes drucken lassen; „Man hat in einer vorläufigen Anzeige meines Concerts zu Marienburg am 13. d. M., gewiss in der besten Absicht, mich als Hof-Kapellmeister Sr. Maj. des Königs von Schweden und Norwegen bezeichnet. Da ich jedoch weder dieses, noch irgend eines Fürsten Hof-Kapellmeister bin noch jemals war, mache ich dies zur Berichtigung jener vorläufigen Anzeige, sowie zur Vermeidung etwa fernerer irriger Ansicht über meine persönliche Stellung hierdurch öffentlich bekannt. E. den 11. Mai.“

N.

Tags- und Unterhaltungsblatt.

Das dreissigste niederrheinische Musikfest ist am 8. und 9. Juni unter Leitung des Capellmeisters P. von Lindpaintner zu Aachen auf eine glänzende Weise gefeiert worden. Wir kommen in unserer nächsten Nummer ausführlicher darauf zurück.

* Darmstadt. Die verfloessene Theaterzeit hat uns 112 Vorstellungen und darunter 44 Opern gebracht. Neu für uns waren: Nebendeezar von Verdi, der Vampyr von Marschner, und Gudrun von unserm wackern Hofmusikdirector E. A. Mangold. Der Nabuc wurde mit grosser Pracht, hängenden Gärten, tranenden Jaden nach Bendemann u. s. w. in Scene gesetzt, gefel aber im Allgemeinen nicht. Auch der Vampyr wurde glänzend ausgestattet, hatte aber trotz der guten Anführung und seines ganz andern Werthes dasselbe Schicksal und erlebte keine Wiederholung. Mangold's neuestes Werk wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen und mehrmals mit gleichem Erfolge wiederholt. Unsere erste dramatische Sängerin, Frau Pirscher, ist immer noch im Besitze einer kräftigen Stimme, sie gebt aber doch körperlich gar zu sehr auseinander, und eine Norma, Donna Anna und dergl. sind bei solchem Umfang eine Satire auf die Plastik. Freilich wird die ästhetische Einheit hergestellt, wenn Brötling neben ihr auftritt: allein da dieser jetzt nicht bloss erster Heldentenor, sondern auch Hofcapellsecretär ist, so werden wir ihn wohl nicht viel mehr auf der Bühne sehen, was denn auch das Verschwinden der andern Grösse, die ihm allein noch das Gleichgewicht halten konnte, veranlassen dürfte. Fri. Neukämfler ist mit Recht der Liebling des Publikums: ihre meisterhafte Darstellung der Gudrun hat nicht wenig zum Erfolge der neuen Oper beigetragen. Reichel ist und bleibt der

gewaltigste Bassist, sein Sarastro dürfte einzig in der Gegenwart dastehen. Als Baryton steht ihm Pasquà zur Seite, dessen Gesang in lyrischer Gattung vorzüglich ist. Der Heldentenor Pecca vermag eine Breitung auf keine Weise zu ersetzen, sein Gesang ist sehr dem Einfluss des Tages anzuwachen und das Spiel vollends seine schwache Seite. Bernardi, der zweite Tenor, hat eine angenehme Stimme und ist ein strebsamer Künstler.

Der Componist Saloman und seine Gattin, geborene Nissen haben in Moskau Concerte gegeben; in dem letzten wirkte auch die Violoncellistin Lisa Christiani mit, (welche demnach aus Kamtschatka glücklich zurückgekehrt ist.)

Das Gefolge der Jenny Lind in Amerika besteht aus 38 Personen: Reisegefährte und Geschäftsführer Max Hierteberg, drei Domestiken, Director Barum nebst Frä. Tochter und deren Verlobtem, Musikdirector Benedict nebst Bedienten, einem Orchester von 15 Musikern, dem Singern Salvi und Belotti, einem Kassierer, Secretär, 2 Billettsversteigern resp. Verkäufere, u. s. w.

In Leipzig hat der Pianist Mortier de Fontaine eine interessante musikalische Matinée an Eingeladene gegeben und darin ausser dem Trio Op. 70 auch die grosse Sonate von Beethoven Op. 106 in B dur, betitelt „für das Hammerklavier,“ vorgelesen. Frau Mortier, d. h. geborne Fraulein Limbach, und Ständig wirkten mit.

H. Berlioz befindet sich in London als Mitglied der Jury zur Beurtheilung der musikalischen Instrumente. Wer ist denn von Deutschland, ich wollte sagen von den Zollvereinsstaaten aus, zu diesem Zweck dort?

Zeitgemässe Empfehlung. In Bremen forderte neulich in einem öffentlichen Blatte ein Musikdirector zum zahlreichen Besuch des Concertes der Sängerin Nicolini „nach ihrer frommen Gesinnung wegen“ auf.

Beim Musikfest in Aachen rief in der Probe der Sinfonia eroica ein Musiker im Parterre seinem ebenfalls musikalischen Nachbar zu: „es ist doch eine famose Arbeit!“ — „Ja wohl!“ antwortete ein Zuhörer dicht hinter ihnen — „ich begreife auch nicht wie die Herren da oben es aushalten!“

Bei M. Schloss in Köln ist erschienen:

POLYHYMNA.

Auswahl

beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

	Sgr.
Nr. 1. Dorn, H., Der alte Zecher Op. 50.	18
„ 2. — Abends. Op. 51. Nr. 4.	10
„ 3. — Frage und Antwort. Op. 52. Nr. 8.	5
„ 4. Fischer, C. L., Soldatenliebe.	5
„ 5. — Du lieber Engel, Du!	5
„ 6. Fischer, N., Spielmannslied. Op. 6.	8

Nr. 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 Berncastel. 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. — Verlasse!	10
„ 15. Offenbach, J., Der deutsche Knabe.	8
„ 16. — Bleib bei mir.	7½
„ 17. Schloesser, A., Der Troubadour.	7½

Bei A. Diabelli & Comp. in Wien erschienen:

IMMORTELEEN, Gesänge für Contra-Alt (oder Bass) mit Pianoforte-Begleitung

composit von

FRANZ SCHUBERT.

Nr.		Sgr.
1.	Hymne an die Jungfrau	10
2.	Morgenständchen	10
3.	Lob der Thäruen	10
4.	Fischerweise	10
5.	Das Wandern	7½
6.	Wohin?	10
7.	Der Neugierige	7½
8.	Ungehduld	10
9.	Jägers Abendlied	7½
10.	Der Schmetterling	7½
11.	Die Forelle	10
12.	Naturgenuss	7½
13.	Des Müllers Blumen	7½
14.	Trockne Blumen	7½
15.	Morgengruss	7½
16.	Du bist die Ruh	7½
17.	Der Wachtelschlag	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.	Morgenlied	10
24.	Auf dem Wasser zu singen	10
26.	Der König von Thule	7½
27.	Erlassee	10
28.	Der Fischer	7½
29.	Am Grabe Anselmo's	7½
30.	Wanderers Nachtlied	7½

Alle in der Musik-Zeitung angehängte und besprochene Musikalien sind in der Musikalienhandlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Redacteur Prof. L. Bischoff. Verlag von J. P. Bachem, Hof-Buchhändler u. Buchdrucker in Köln.

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 Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Das niederrheinische Musikfest.

II.

Aus der statistischen Uebersicht über die Aufführungen auf den neun und zwanzig niederrheinischen Musikfesten, welche unsere letzte Nummer brachte, geht zur 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 hier und da, jedoch nur selten, in Einzelheiten 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 zu einer so hochstehenden Gesellschaft, wie da in der Regel versammelt wurde, hätte versagen sollen. Dahin rechnen wir C. W. Wolf's Osterscantate, das *Gloria* aus Vogler's 4. Messe, u. Winter's Macht der Töne. *) Ausserdem begegnen wir nur würdigen Vertretern der Tonkunst, und unter diesen mit Recht am häufigsten den anerkannten 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 Beetho-

ven 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 Vorsitz bei den Musikfesten erworben.

Das wollen wir ihnen denn auch ungeschmälet 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 unbedinget nothwendig halte, alle Nummern eines Oratoriums vom Anfang bis zu Ende vorzuführen. Auch die Pietät kann übertrieben 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 berechtigt, 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 eben 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 eben in Aachen wieder aufgeführt worden, ist ein schlagendes Beispiel, denn ein und dieselbe Handlung wiederholt sich in diesem Oratorium zwei Mal: Klage, Ermuthigung, Sieg sind der Inhalt des ersten Theils und der ersten sieben Nummern des zweiten. Mit der achten Nummer des zweiten Theils, dem *Largo* in *Emoll* „Du sinkst, ach

*) Fräulein Schätzkel, nachherige Frau Decker aus Berlin, sang zu Düsseldorf 1833 die allerdings glänzende Sopranpartie in dieser Cantate ganz vortrefflich. Beim Festessen verglich sie desshalb ein humoristischer Redner mit dem damals herrschenden Minister Casimir Perrier; denn — „wie dieser die Charte, so habe Frä. Schätzkel die „Macht der Töne“ erst zu einer Wahrheit gemacht, an die sonst trotz der Versicherungen des regierenden Comité's kein Mensch geglaubt haben würde“.

armes Israel!« und dem ihm vorhergehenden Recitativ fängt die Sache wieder von vorn an, und Klage, Ermüthigung und Sieg reihen sich wiederum in den folgenden sechs 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 urplötzlich aus dem Jubel in die Trauer versetzt. Ich frage jeden Unbefangenen, ob hier mitten im zweiten Theil an der angegebenen Stelle nicht ein ärgerer Risa oder Sprung ist, als ihn die Auslassung einer oder mehrerer Solostücke in irgend einem Händel'schen Oratorium je hervorbringen könnte? Wer sieht nicht ein, dass hier und an so vielen Stellen allein auf den musikalischen Zuschnitt, der für Abwechslung der *Dur-* und *Moll-*Tonarten, der Chöre und Einzelgesänge, der Frauen- und Männersoli sorgte, Rücksicht genommen, dass so Manches, was man uns für wesentlichen Bestandtheil eines Kunstwerks aufbinden will, in nichts andern seine Veranlassung hat, als in den Concessionen, die der Componist dem Geschmack seiner Zeit und seines Publikums machte? Wenn im ersten Theil des Judas eine Sopranstimme (*Largo* und *Andante A dur*) „die goldne Freiheit“ besingt, und unmittelbar darauf ein Tenor (*Larghetto Edur*) die „Freiheit, welche das Licht der Sonne verschönert,“ 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 Musikfesten erhalten werden soll, und das muss er, wie wir oben ausgesprochen haben, so lasse man uns die ungeheure Wirkung seiner Chöre nicht durch die abmattende Anhörung aller dazwischen geflochtenen Sologesänge erkaufen, sondern treffe unter diesen eine strenge und nur dem notwendigen Bedürfniss des Zusammenhangs entsprechende Auswahl. Und dann, selbst vom rein musikalischen Standpunkte aus, was verlieren wir denn an den meisten jener Arien, wenn sie wegbleiben? Sie sind in demselben Geschmack geschrieben, gegen den wir heute eifern, im italiänischen, nur dass die Sache dadurch noch widerlicher wird, dass es der italiänische 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 davor retten, von den vorurtheilsfreien Zuhörern zu der schlimmsten Gattung der Kunstwerke, zu der langweiligen, geworfen zu werden.

Von den übrigen Heroen der Tonkunst sind J. Haydn, der ewig frische, an sechs, W. A. Mozart an fünfzehn Festen (in Gesang- und Instrumentalmusik) vertreten worden; Joh. Seb. Bach hingegen gar nicht. *)

Der Vorwurf, als hätten die niederrheinischen Musikfeste den Manen der Verstorbenen zu viel gebulldigt 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 neun, von B. Klein († 1841) an zwei, von F. Ries († 1838) an elf, von F. E. Fesca († 1826) und von Spontini († 1851) an einem, von C. Krentzer († 1851) an einem, 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 Turanyi 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 Psalmen 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 schlecht genug passte. Späterhin siegte 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. Bach's 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 fern, 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 den Festsaal 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 Solostimmen zu finden sein, die z. B. in grossen Finale's diesen colossalen Chor beherrschen könnten? Dann ist auch dieser Chor selbst nicht geeignet, Opernchöre vorzutragen, in der Regel singen Gesangsvereine, die sich an Oratorienmusik herangebildet haben, Opernchöre nicht gut und achtundvierzig bis sechszig tüchtige Bühnenchoristen 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 Il. 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 oben 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 neuen 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-Bartoldy.

Nicht immer und überall sind aber die Mittel zur Hand, um solche Werke in der Weise, wie Dichter und Componist dies ursprünglich beabsichtigten, 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 suchte nun und fand das Auskunftsmitel, die fehlende 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 elugeschlagene 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 bloss musikalischen Gedanken, für welchen die Uebertragung in Worte mindestens unnöthig oder gewagt, vielleicht sogar störend wäre; sie veranschaulicht vielmehr in der Sprache der Töne bestimmitte 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 Verhältnis 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.

Die Lösung dieser Aufgabe für die Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn, diese reizende jugendliche Schöpfung des zu früh geschiedenen Meisters, bietet ohne Zweifel ein allgemeines 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 eines

solchen Versuche auch in weiteren musikalischen Kreisen auf Beachtung und Theilnahme rechnen dürfen.

Der Ouvertüre geht folgender Prolog voraus:

In zaubervoller erster Maiehnacht,
Gelehnt am Stamm der tausendjähr'gen Eiche,
Vom Mondenstrahl amflossen — träumt der Dichter,
Die Eiche breitet in der Lüfte Reich
Die vielverschlung'nen moosgraunten Aeste.
Sie strebt zum Himmel mit der Blütherkrone,
Darin des Windes Stimme flüsternd spielt,
Und hält das Reich der Erde fest umschlungen
Mit ihrer Wurzeln knorrigen Geflecht.
Der Dichter träumt in erster Maiehnacht,
Und was die Erd' und was die Luft bewegt,
Raucht an sein Ohr aus tausendjähr'gen Zweigen
In süßem Liede, das vom Himmel stammt: —
Und es erklinget die liebliche Weise
Fern durch den Wald;
Näher sittet sie bald,
Lose, leise.



Wie nun die Klänge laden und locken,
Neigen ihr Haupt die Bienen im Wald,
Thun sich auf sie bald
Alle die Kelche, die Glocken!
Käfer und Glühwürm schwirrt in den Zweigen,
Und aus der Bienen offenem Thor
Gaukeln die Elfen hervor,
Schweben im süßlichen Reigen.
Silberne Lieder
Streuet der Mond, feucht schimmernden Glanz;
Und es verquicket der Reigen sich dichter,
Blinkende Halme beugt nicht der Tanz.
Zögernd entweichet die Nacht;
Rosiger Schein in der Ferne
Leuchtend erwacht;
Elfen und Sterne
Schliessen die Aegleien zu,
Gehen zur Ruh. —

Den Forst durchfährt des Morgens Hauch,
Da wird es laut in Baum und Stranch,
Durch die bewegten Laubgesänge
Erglänzt ein fürstlich Jagdgepränge:



Keck tummelt sich die Reiterschar,
Erwartungsfroh, der Sorge bahr,
Und Hufe dröhnen, Stimmen schallen,
Und Locken flüstern, Federn wallen.
Voranf dem lustlieblichen Trost
Zieht stolze Franen, hoch an Ross,
Und Schaum umfliegt des Zelters Zügel,
Es stampft der Herrin Fess den Bügel.
Von Thau und Dewast hitzt summt
Das Laub im ersten Sonnenstrahl;
Der Wald umschattet die kunte Menge:
Verschwunden ist das Jagdgepränge. —

Ein Wanderer schreitet durch die grünen Hallen
Und folgt den abgelegnen Waldessteigen,
Wo süßverlockend ihm auf allen Zweigen
Entgegen tönt das Lied der Nachtigallen.
Er fragt sich sinnend, ob die alte Erde
Von Jugendkraft unprätlich ist durchdrungen;
Er fragt sich träumend, ob durch's All erklingen
Ein neu allmächtig schöpferisches Werdel
Und wie sie wechselnd Liebesworte tauschen,
Versteht des Wandrer's Herz der Vögel Zungen,
Und es versteht des Baches Huldigungen,
Dem holdverschämt die Blumengeister lauschen.
Und er ergründet's nicht und forscht weiter,
Ob sich umwohlt ein Zanher seines Sinnen?
Der Zanher ruht im Herzen ihm tiefinnen:
Wohin er sieht, die Lieb' ist sein Begleiter!



Horch! seltene Töne treffen das Ohr,
Und Staub von ferne wirbelt empor,
Schallmel'n erklingen wie Bärenstanz,
Dahinter regt sich's wie Mammenschaus.
Nun wälzt sich näher der Knäul zur Stell'
Kommt drans zu Tag manch rarer Gesell.
Weil etliche wackere Handwerkerlein'
Beschlussen, der Kunst zu huld'gen heut,
Drum ziehn sie mit Saek und Pack nunmehr
Im Schweisse des Angesichts daher,
Im Wald zu probiren ungestört,
Wo Keiner so leicht sie sieht und hört.
Die Künstler sehen's nicht Mäh' noch Last,
Arbeiten redlich und ohne Rast.



Dazwischen durch die Laubgesänge
 Erstönen volle Hörnerklänge,
 Wie sich, vom Ungefähr bedingt,
 Die Jagd durch Fels und Gründe schlingt! —

Und stärker störterts in dem Laub der Eiche,
 Und bald verwirrt sich mit dem Elfenreiche
 Das Jagdgewühl und Sonntagskünstlerstreich.
 Den Segen spendet zaubertönig
 Der Elfen und der Träume König —



Und wieder erklinget die liebliche Weise
 Leise, leise!*

Unmittelbar an diese Worte schließt sich die Overtüre, deren einzelne Motive in der Reihenfolge der Composition zu entwickeln und zu deuten in dem Prologe versucht sind.

Die Overtüre 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 1.

„Das Elfenstreiben wogt aus Blumenporten,
 Und Puck ist viel geschäftig aller Orten.“

Nr. 1. Scherzo. — Titania zieht mit ihren Elfen zum Mondscheinspiele: Nr. 2. Elfenmarsch.

Der Rasenplatz ist erreicht; die Königin ertheilt den Getreuen ihre Befehle:

„Kommt, einen Ringeltanz und Feensang u. s. w. (Melodram.)
 „An eure Dienste denn, und laßt mich ruh'n.“

Nr. 3. Elfenlied mit Chor. Titania ist entschlämmernt. — Ein verirrtes Paar naht dem Orte: Hermia und Lysander, die der Strenge des Vaters entflohen sind. Hermias Kraft ist ermattet; aus kurzem Schlaf emporschreckend vermisst sie den Geliebten, und ihr Schmerz bricht in die Worte aus:

„Lysander! wie, Lysander! bist du da fort?“

Dich muss ich oder meinen Tod ereilen,
 (Shakspeare am Schluss des 3. Akte).

Nr. 5. *Allegro appassionato* und ohne Unterbrechung sich anschliessend: *Allegro molto commodo*, zu dessen Illustrirung während der ersten (etwa 80) pp. zu haltenden Takte folgende Worte gesprochen werden:

Nun ist in dem grünen Wald althio
 Beisammen die ganze Compagnie;
 Die Künstler wollen zum Hochzeitfeste
 Des Königs Theseus spig'n auf Beute.
 Es führt sie Herr Squenz der Zimmermann,
 Ihm folgt Herr Zetzel der Weber dann!
 Mit Herrn Schlucker dem Schneider vertraut
 Geht der Bägelicher Herr Flaust;
 Herr Kesselverbesserer Schnaus meditrirt,
 Indem er ganz allein promenirt;
 Den Zug beschliesset Herr Schnork 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 auch 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 Hochzeitfest des Theseus mit zu begehen, und sein Haus zu segnen. Die Stadt Athen durchwogt aus diesem Anlass jubelvolle Festlichkeit:

„Verwiesen ist der Gram zu Leichenzügen,
 Der bleiche Gast geziet nicht solchem Pompei“

Nr. 9. Hochzeitmarsch. Auch die Handwerker erscheinen zu der Feler; sie stellen ihr Trauerspiel dar und tanzen den Bergamasker-Tanz:

Nr. 11. *Allegro di molto*. — Ein Tanz von Rüpeln:

„Und um der Freude volles Maass zu geben,
 Koch einmal braus' im Reigen rotes Leben.“

Nr. 12. *Allegro bruce*. — Während der 9 Schlusstakte des Hochzeitmarsches wird gesprochen:

„Der Tanz, die Lust verausachtet mit dem Feste,
 Von dannen ziehn die Gäste,
 Matt flimmert noch der Kerzen Strahl
 Im öden Saal.
 Da klingt leise
 Die Elfenweise.“

Hier tönt in der Musik das frühere Elfenmotiv an.

Puck ist den Uebrigen vorausgeeilt, um seiner Pflicht gemäss das Haus zu säubern. Er spricht nun (Shakspeare Akt V.): „Jetzt beherrscht der Wolf den Mond“ u. s. w. bis zur Stelle: „Keine Maus störe dies geweihte Haus!“ Dann sind ihm in unmittelbarer Folge noch Oberons und Titanias Worte: „Bei des Feuers matten Flimmern“ und: „Wirbelt mir mit zarter Kunst“ zugeheilt, welche im Finale der Elfenchor wiederholt. Hiernächst melodramatisch:

„Den Segen aber zaubertönig
Spricht Oberon der Elfenkönig:
Elfen, sprengt durchs ganze Haus u. s. w.
bis:

Und dein Herr sein Glücksgenoss!“

Daran reiht sich der kurz verhallende Elfenchor:

„Nun genug

Fort im Sprung!

Treffst ihn in der Dämmerung!

Statt der Abschiedsrede Pucks aber folgen, zu den
Schlussfermaten 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 ätternden Aeete des Baumes!“

Es fehlen bei der vorstehenden Anordnung von der Musik nur diejenigen Stücke, welche mit dramatischen Elementen dergestalt verwebt sind, dass durch bloss begleitende Declamation ohne die scenische Darstellung ein richtiges Verständniss, mindestens eine reine Wirkung nicht füglich sich erwarten liess. Dieses sind die Nummern 4, 6, 8, 10. Von den Einzelheiten 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 haben würden, ohne ihm irgend einen Aufschluss zu eröffnen. Dahin gehört beispielsweise das ganze Verhältniss zwischen Demetrius und Helena, — an sich, so wie in seiner Einwirkung auf Lysander und Hermia. Auch diese letzteren gehen eben nur dem Auge vorüber. Beibehalten von *Shakspeare's* Texte wurde soviel als die veränderten Interessen des veränderten Vorwurfs zuzulassen, 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 Hochzeitfeier des Theseus den Kern bildet, um welchen sich Alles Andere, auch das Treiben der Elfen kristallisiert, während hier die Elfenwelt entschieden in den Vordergrund gerückt ist, indem sie den Hof des Theseus, die Liebesirrunge, die Handwerkskunst dominirt, als das Alpha und Omega der Composition. Einfacher und deshalb dem Zuhörer klarer wird die Schilderung auch noch dadurch, dass die Lokalität 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 Druidenbaumes in der Walpurgisnacht, zum Abschluss gelangt er durch das in den letzten Worten ausgesprochene Erwachen. Den Windstoss, welcher durch die Aeete des Baumes führt, versinnlicht lebhaft die erst anschwellende, dann verhallende Schlussfermate.

Das Gedicht ist von Giesbert Freiherrn von Vincke, und wird bei Regeusberg 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 Composition gleichen Namens“ veröffentlicht hat, ist von anderen Principien ausgegangen, und deshalb auch zu andern Resultaten gelangt. Im Hinblick auf das *Shakspeare'sche* Schauspiel darf seine Arbeit jedenfalls den Vorzug grösserer Vollständigkeit und überhaupt der grösseren Ausführlichkeit in Anspruch nehmen. Unter Andern fehlt bei ihm einzig und allein das Musikstück Nr. 6, welches unterzubringen auch er nicht vermocht hat. Ob auf der andern Seite die Wolff'sche Darstellung, welche z. B. den Dialog zwischen Oberon und Titania zu Nr. 8 der Mendelssohn'schen Composition aufzunehmen genöthigt gewesen ist, die oben berührten Klippen überall hat vermeiden können, muss der Erfolg einer Aufführung ergeben.

Mit dem Vincke'schen Gedichte ist die Sommernachtstraums-Musik durch unseren trefflichen, um die Pflege edler Musik in hiesiger Stadt hochverdienten Director C. Müller in dem Vereinsconcerte vom 24. Mai d. J. zur Aufführung gebracht und diese durch den allgemeinsten Beifall der Ausführenden und Hörenden belohnt worden.

Münster den 8. Juni 1851.

r—n.

Berliner Briefe.

[Das Friedrichsdenkmal — Meyerbeer's und Rossini's Compositionen — Joh. Wagner.]

Den 12. Juni.

Ein Werk, wie das grossartige Friedrichs-Denkmal, obschon derjenigen Kunst angehörig, die innerhalb der Reihe der Künste der Musik fast diametral entgegengesetzt ist, greift doch auch wieder so mächtig in alle andern Künste ein, dass die Freude und der Gewinn daran ihnen allen fast gleichmässig an-

gehört. Das höchste Ziel aller Künste ist nur eines: die Schönheit im lebendig Individuellen darzustellen; und wenn auch die eine Kunst die eine Seite dieses Zieles, eine andere Kunst eine andere Seite leichter zu erreichen im Stande sein sollte, wenn auch die Mittel der Darstellung verschiedene sind, das Ziel selbst muss jede unverrückt im Auge behalten. Weil die Musik sich leicht in ein Chaos gestaltloser Nebel, die Plastik leicht in todt Formstarrheit 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 zur Feier des Mannes, dem die Welt eins ihrer vollendetsten Bildwerke verdankt, die Muse der Tonkunst begelastete Klänge erschallen liess, so liegt dem, ausser der äussern Bedeutung, eine tiefe innere zu Grunde; 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? Versenkt euch, die ihr irgend welchen Sinn für das Reine, Edle habt, in die ruhige, klare, harmonische Schönheit, die aus dem mannigfaltigen und charakterfesten Leben, das der Künstler in starres 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 gelütert habt, dann tretet auf den musikalischen Markt und vergeht! Tritt nicht Schamröthe in eure Wangen? Könnt ihr nach diesem Eindruck die wüsten, wilden, verschwimmenden, verzerrten und verzärtelten Gestalten, die uns die heutige Welt der Töne meist bietet, noch Kunst nennen? Wann kommt der Messias, der uns auf neue Weise das alte Lied wird singen, das einst in Mozart's Brust tönte? Wann kommt er, der mit mächtiger Hand frevelndes Thun zerstören und dem redlich Strebenden hülfreiche Hand bieten wird? — Wir haben dem Manne, der uns von Neuem zeigte, was wahre Kunst ist, gesungen, so gut wie wir's vermochten; mit allem Aufwand moderner Technik, mit all dem reichen Spiel instrumentalen Colorits haben wir ihm zugejubelt; 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 zuzurnen, aus vollem Herzen gebracht. Sowohl Meyerbeer als Dorn haben Werke geliefert, die ihnen selbst und der heutigen Musik alle Ehre machen. Wenn in der Meyerbeer'schen, von Koplach (der auch den Text der Dorn'schen 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 buntes Colorit und populäre Darstellung. Sie ist, musikalisch betrachtet, nicht aus einem Gusse, schliesst sich aber der Dichtung in den feinsten Nüancen an und beschäftigt den Zuhörer in jedem Augenblick. Dorn hat damit einen neuen Beweis seiner ausserordentlichen Gewandtheit 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 Drack 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. Spahr, F. Liszt, G. Meyerbeer; aber alle sind, von den Universitäten *honoris causa* ernannt, und wir wüssten nicht, dass auf einer deutschen Universität Jemand zum Doctor der Musik förmlich promovirt worden sei. Es ist sogar die Frage, ob die statistische Facultätsverfassung — welche F. A. Wolf „die alte Möncherei“ nannte — eine solche Promotion überhaupt gestattet. Dagegen lesen wir in englischen Blättern, dass in Dublin eine förmliche Promotion des Herrn R. P. Stewart, Organisten an der Hauptkirche daselbst, zum Doctor der Musik, statt gefunden hat. Statt einer Dissertation war dem Aspiranten die Aufgabe gestellt, den 107. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester in Musik zu setzen. Er hatte sich glänzend gelöst und bei der Feierlichkeit in der Universitäts-Anstalt, wo ihm der Rector die *summa in arte musica honoris* verlieh, wurde er mit dem Doctor-Mantel und Hut bekleidet und dirigirte im Costüm die Ausführung 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 abweisen. So war dies wohl die erste Doctorpromotion, bei welcher auch Damen nicht blos zugegen waren, sondern sogar eine Rolle spielten. Dass auch der Doctorschwamm 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.
Graben-Hoffmann, Das Testament für eine tiefe Stimme. Op. 20	—,15
Kullak, A. jun., Andante p. Pft. op. 1.	—,12½
Schäffer, A., Victoria-Polonaise — Rühl-Galopp f. Pfte à	— 5
— Rheinsberger Schützenmarsch f. Pfte.	— 5
— Quadrille aus junger Zander alter Plunder f. Pfte.	— 7½
— Fanny-Mazurka. — Schottisch f. Pfte. à	— 5
— Zander-Polka f. Pfte.	— 5
— Terpsichore: Tanz-Album f. 1851. Subscriptions-Preis	—,15
Tiehsen, O., 14 kleine Lieder f. eine Singst. op. 29. 3 Hefte	2,—
— 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. 23. 2 Hefte à	—,20
Wichmann, H., 6 Canzonetti italiane. op. 14	—,20
Wittmann, R., op. 5. Esmeralda-Walzer f. Pfte.	—,15

Neue sehr empfehlenswerthe Tänze f. Pianoforte, komp. vom K. K. Hofball-Director **Joh. Gung'l**: Weiberkürquadrille, Caidquadrille, Sirenenquadrille, Catharinaquadrille, Peterhof Festquadrille à 10 Sgr., Frühlingszauberwalzer, Newaliederwalzer, Alexanderwalzer, Adèlewalzer à 15 Sgr., Stroganoffpolka, Sommerlustpolka, Pawlowspolka, Zigeunerpolka à 7½ Sgr., Mazurka op. 57, Mazur in C, La Capriceuse Mazur à 5 Sgr., Nabucodonosor und Lombardenmarsch v. Verdi, Vermählungs-Festmarsch, Fahnenruf! à 5 Sgr., Polka-Mazur Winterlust 7½ Sgr., Champagnerkavalgalopp, Eisenbahngalopp, à 7½ Sgr. Alle f. Orch. à ½ bis 1¼ Thlr.

Neues Tanz-Album für 1851 f. Pianof., enth. 8 neue mit grossem Beifall öffentlich aufgeführte Tänze; Polonaise aus Meyerheers Feldlager in Schlesien v. Conradi, Rosenfee-Redova v. Pilado,

Frühlingszauberwalzer v. Joh. Gung'l, Elfenrengalopp v. Th. Kullak, Catharina-Quadrille v. Joh. Gung'l, Souvenirpolka v. Graziani, Rosenfee-polka v. Pasdeloup, 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 Violinschlüssel) für Alt oder Bariton. 7½ Sgr.
Der Doctor von Berncastel. 12½ Sgr.

So eben sind in meinem Verlage erschienen und durch alle Musikalien-Handlungen zu beziehen: Thlr. Sgr.

Bott, J. J. , (Karf. Hess. Hof-Concertmeister), Romanze f. Viol. u. Fl. Op. 13.	— 20
Cramer, J. M. , Praktische Pianoforte-Schule. Nach dem neuesten englischen Originale verbesserte und vermehrte Ausgabe	1 —
Czerny, C. , 24 Morceaux mélodieux. Op. 804. No. 7. Delphine	7½
„ 9. Helene	7½
„ 10. Irene	7½
— Grande Collection de nouvelles Etudes de perfection, dans l'ordre progressif. Op. 807. Liv. 4	— 20
Eschmann, J. C. , Fantasiestücke für Violoniborn in F (od Violoncello) und Pianof. Op. 3, Heft 1	— 25
— Op. 3, Heft 2	1 —
Häser, C. , Ständchen — Da drüber, zwei Lieder f. eine Singst mit Begl. d. Pfte. Op. 7.	— 5
— Frühlingsstosse — In's Herz hinein, 2 Lieder f. Sop. od. Tenor mit Pfte. aus Op. 6 (Liederkranz Nr. 7.) Neue Ausgabe	— 7½
— Frühlingsstosse — Gute Nacht, 2 Lieder für Alt oder Bariton m. Pfte. Neue Ausgabe (Liederkranz Nr. 8.)	— 5
Scheider, C. A. , Brillante Variationen über ein Thema aus dem Singspiel: „Das Fest der Handwerker“ f. Pfte. Op. 12.	— 15
Weber, M. , Der Sanger, Ballade von Göthe, für eine Singst mit Pfte.	— 12½
Cassel, 1. Juni 1851.	

C. LUCKHARDT, Musikhandlung.

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

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 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. Schlotz** 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 fortgesetzte jährliche Feier ansprechen. Wir haben die Unterbrechung der Feste, die schon aussah wie der Anfang vom Ende, stets für eine beklagenswerthe Sache, für ein Unglück in Bezug auf die musikalische Entwicklung am Niederrhein gehalten, und waren mit allen Freunden der wahren Kunst darüber einig, dass Männergesangfeste uns für den Verlust jener durchaus nicht entschädigen können. Es erfüllte uns daher die Ankündigung der Wiederanfnahme des Musikfestes durch die Stadt Aachen mit freudiger Hoffnung, und die grosse Theilnahme, die überaus zahlreiche Zuhörerschaft auf der einen, und die treffliche 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 Blasiertheit der sogenannten gebildeten Welt für alles schon Dagewesene sie zweifelsohne empor halten werden, wenn sie nicht durch Egoismus oder gleichgültige Fahrlässigkeit entweder absichtlich oder aus Scheu vor den Mühen ihrer Pflege unterdrückt und verkümmert werden. Es ist allerdings wahr und eben eine Folge der fortgeschrittenen musikalischen Bildung, dass jede der zum Musikfeste verbun-

den drei Hauptstädte jetzt für sich allein mit ihren eigenen Kräften grosse Musikaufführungen zu Stande bringen kann, und wir haben in diesen Blättern oft genug Gelegenheit gehabt, rühmlichst anzuerkennen, was namentlich Köln und Düsseldorf 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 auf 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 Soli 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 sel? Dieser

Geist erzeugt sich (selbst wenn die Festordner nichts dafür thun, wie man das denn wohl erlebt) durch das Zusammenwirken und Zusammenleben einer so grossen Anzahl von Künstlern und Musikfreunden von selbst. Wer öfters Musikfesten beigewohnt hat, wird jedesmal einen gewaltigen Unterschied zwischen den ersten Proben und den letzten gefunden haben: in den ersten ist noch manches uneben und fremdartig, man begrüsst sich erst und horcht euer auf die Worte und Töne des andern; in den letzten hingegen ist Alles mit einander bekannt, Ein Herz und Eine Seele, folglich dann auch Ein Strich und Ein Ton, Jeder freut sich des andern in wechselseitiger Achtung und Jeden hebt das Bewusstsein, bei einer ächten Kunstleistung mitzuwirken, zu einer gesteigerten künstlerischen Höhe empor. Dass die Persönlichkeit des Dirigenten viel dazu beiträgt, diesen festlichen 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 das Fest durch die Zeitumstände ins Stocken gerieth, die Direction angetragen worden war.

Der Chor zählte 392 Stimmen, nämlich 88 Soprane (darunter 25 auswärtige), 80 Altisten (darunter 6 Knaben und 19 auswärtige), 104 Tenore (27 auswärtige) und 120 Bässe (35 auswärtige), so dass die Stadt Aachen allein einen Chor von 286 Stimmen gestellt hatte. Das Orchester bestand aus 186 Instrumentalisten (darunter 54 aus Aachen), und zwar 52 Violinen (unter ihnen die Herren Th. Pixis, Hartmann, Derckum, Peters aus Köln, Ballin aus Hamburg, Singelé aus Brüssel, Zimmermann aus Berlin, Wenigmann aus Bonn, Hartmann aus Coblenz u. s. w.), 17 Violoncelli, 12 Contrabässe, 5 Flöten, je 4 Oboen, Clarinetten und Fagotte, 8 Hörner, 1 Bassethorn, 4 Trompeten, Panken und 6 Posaunen. Das ganze Personal einschliesslich der Dirigenten und Solisten = 536.

Im Allgemeinen müssen wir zuvörderst bemerken, dass der Chor vortrefflich war, die Soprane 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 Vorträgen ein Aplomb gab, wie man es nur wünschen konnte. Den Bemühungen des Herrn Carl von

Turanyi, Musikdirector in Aachen, gebührt deshalb die vollste Anerkennung: die Sachen waren ganz vorzüglich einstudirt. — Das Orchester war namentlich in den Saiteninstrumenten 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 Händel'schen Chören von wahrhaft grossartiger Wirkung. Die Blasinstrumente waren ebenfalls gut gesetzt, nur war es zu bedauern, dass die Rohrinstrumente nicht ganz rein stimmten, was besonders in der Beethoven'schen Sinfonie *eroica* im ersten Allegro bei der *Diminuendo*-Stelle vor dem bekannten Eintritt des Solohorns im 2. Theil am grellsten hervortrat. Aus Belgien waren diesmal nur 8 Mitwirkende im Orchester, aus Köln 27.

Fügen wir hier gleich an, dass diese Massen von Lindpaintner mit grosser Umsicht, Richtigkeit und Sicherheit geleitet wurden: es machte allen Anführenden Freude, unter der energischen, präzisen Direction des stuttgarter Capellmeisters zu spielen und zu singen, der in seinem achtzigsten 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 Württemberg eine zweite Heimath gefunden und feierte schon am 14. Februar 1844 zu Stuttgart sein fünfundzwanzigjähriges Dienstjubiläum. Die Aachener Aufführungen brachten ihm 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 1830 in Düsseldorf und 1840 in Aachen mit J. Clasinga Instrumentirung gegeben worden. Dies Mal hörten wir es mit Lindpaintner's Ergänzungen, welcher an manchen sanften Stellen recht schöne Orgeleffekte angebracht und die kräftigen Chöre durch die jetzigen Orchestermittel mit geschickter Hand verstärkt hatte. Nur mit der Bearbeitung der Trompeten-Arie aus *A moll* im 3^{ten} Theil „dem Sieger weissagt Kranz und Lohn“ konn-

ten wir nicht einverstanden sein, weil die von Lindpaintner angewandten doppelten Trompetentöne ihr einen ganz andern Charakter geben, als die Händel'sche Solotrompete. Auch der eine 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 Orchesterrituelle 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 schiebt 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 bloss die Altarie aus *F dur* zu Anfang desselben weg, indem man gleich mit dem Chore über das Motiv der Arie begann, und ausserdem nur noch der zweite Theil des Duetts aus *G dur* in $\frac{3}{4}$ Takt „O Friede“ blieb. Sonst wurde Alles gesungen von A bis Z, auch sogar die langweiligen Wiederholungen der oraten Theile der Arien.

Von den Chören des 1^{ten} Theils zeichnete sich das *Larghetto* in *B dur* $\frac{3}{4}$ „Du Gott, dem Erd' und Himmel schweigst“ durch den sanften, weichen und getragenen Vortrag aus und der Schlusschor in *F dur* „Hör' uns, o Herr, und gib uns Freiheit oder edlen Tod!“ durch die Sicherheit, Reinheit und treffliche Steigerung in den ansteigenden Tonleitern in allen Stimmen. Im zweiten Theil war Anfang und Ende am glänzendsten: der Chor in *D moll* „Fall ward sein Loos“, in welchem die Sopranistinnen mit den Einsätzen in hoch *a* und *g* so heldenmässig kühn und ohne alles Bedenken drein schlugen, dass man hätte darauf schwören sollen, sie hätten die Schlacht gegen die Syrier mitgefochten — und der so wundervoll schöne Schlusschor in *C moll* $\frac{3}{4}$ „Nein, niemals heugten wir das Knie“. Als nach den vier Viertelpausen bei dem Dominantschluss des $\frac{1}{2}$ Takts, auf die Worte: „Wir opfern Gott, und Gott allein!“ der *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 ei-

ner kolossalen Orgel, trug nicht wenig dazu bei sie zu steigern. Im 3. Theil trugen natürlich die Siegeslieder den Sieg davon, nämlich der fast zum Volkssied 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; weniger, ohne sie gehört zu haben, die Gewalt des Marsches, diesea originellen, so ganz im Charakter des Empfangchors gehaltenen Musikstücks mit seinen kernigen Schlusscadenzen: die Kraft der Violinen und des Quartetts überhaupt verliehe ihm etwas ausserordentlich Schwunghaftes, ein *Pomposo* 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 Handlung und dem Chor in *D dur* (Nr. 5 des 2. Theils) „Heil! Judäa glücklich Land!“ schliesse, der zweite mit der Altarie in *C moll* „Du sinkst, ach armes Israel“ und deren Recitativ begänne, und die drei eben erwähnten Nummern, den Empfang des Helden, den Marsch und den Chor in *D dur* „Singt unserm Gott!“ zum Schluss hätte, 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 Marcelllo, d. h. von Benedetto Marcelllo, dem Meister der alten venetianischen Schule, (geb. 1650, 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 Marcelllo hörte, sondern ein Gemisch von Lindpaintner von 1851 und dem Venetianer von 1720. Der zweite Psalm, mit einem Alt-Solo beginnend, hat noch die edelste 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 that nicht die *Retrospectivomanie!*

Bei den ersten Accorden der *Eroica* athmeten wir freudig auf: es ist doch eine gar schöne Sache um das frische Leben, um das Hineintauchen in die Wagen 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 Gesangswerke haben, die aus dem Leben unseres Jahrhunderts empor gewachsen sind und den ältern ebenbürtig wären. Der einzige, der sie vielleicht hätte schaffen können, Mendelssohn, verliess den fruchtbaren Boden der Zeit und der Heimath, dem „die Walpurgisnacht“ entsprossen war, giug hinüber 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, Beethoven's Sinfonie, welche aus dem Herzblut des deutschen Wesens entsprungen und mit der Milch der Zeit genährt als Geschöpf und Genosse des Lebens der Gegenwart da steht. Und die *Eroica* ist es ja gerade, mit welcher er den ersten grossen Schritt aus dem regelmässig zugeschnittenen Park in die freie Natur that, und zwar einen Schritt von so ungeheuern 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 nun vollends an einem Musikfeste! Der erste Satz entwickelte ein Feuer des Orchesters, das der Dirigent eher zügeln als anstacheln 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 Trauermarsch giug ganz vorzüglich und müssen wir mit besonderm Lob der Behandlung der Pauken durch Herrn Kleinertz aus Köln erwähnen. Im Scherzo hätte freilich das *piano* leiser und gleichmässiger sein können, und den Einsatz der drei Hörner im Trio in langsamem Tempo müssen wir geradezu tadeln; er verstösst ganz und gar gegen den Charakter des Aufschwungs, der in diesem Thema liegt, und der Schluss des Trios vermählt sich ja so innig mit dem Wiederanfang des Scherzo's, dass da ein Wiedereintrücken des schnelleren Tempo fast unmöglich wird. So kam eine Ungleichheit der Bewegung in den Satz, die den Eindruck desselben in etwa beeinträchtigte. Das Finale war namentlich in den Kraftstellen wiederum gar herrlich anzuhören. In Bezug auf einige feinere

Nüancen der Ausführung überhaupt verweisen wir auf unsere „Bemerkungen über den Vortrag Beethoven'scher Sinfonien“ in Nr. 28—34 dieser Blätter und werden in der Fortsetzung derselben nächstens die *Eroica* noch besonders berücksichtigen.

Die zweite Abtheilung wurde durch Lindpaintner's Ouvertüre zu Göthe's Faust eröffnet. Sie wurde mit grosser Präcision und mit Feuer ausgeführt, da *capo* gerufen und auch wirklich wiederholt. Darauf folgte Mozart's *Idomeneo*, eine Wahl, die wir — wenigstens mit dem Zuschnitt, den man dem Ganzen gegeben hätte — nicht billigen können. Wir hätten an dieser Stelle lieber ein grösseres 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 *Idomeneo* findet, die Wahl dieser Oper für das diesjährige Fest veranlasst. Sie lautet: „ich habe die *Idiuderrisse* 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 Gesangkkräfte, wie man auf diesem vereint, soll man nicht versammeln, um Chöre zu singen, die oft nichts weiter sind als Folien 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 des sich ihm anschliessenden in *D moll*, in den übrigen Chören des *Idomeneo* 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 Abwechslung, da drei Frauenstimmen gegen nur einen sehr wenig beteiligten 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 Idomeneo sang, sich erhob und nach den sechs Recitativnoten: „Endlich sind wir am Land!“ sich ganz gemächlich wieder auf den Stuhl setzte, so musste dies einen komischen Eindruck machen, der sich denn auch durch ein flüsterndes Lächeln sehr deutlich äusserte. Wiewohl nach der Erfahrung, die man in der Probe gemacht hatte, fünf Arien aus dem Programm gemacht worden waren, so war das Ganze doch noch zu lang und konnte, trotz der grossen Schönheiten der Einzelheiten, im Ganzen auch um desswillen keinen Eindruck machen, weil man nach dem Textbuch aus der Handlung des musikalischen Dramas durchaus nicht klug werden konnte, indem gerade diejenigen Stellen, welche den Schlüssel zum Verständniss enthalten, wie z. B. das Bekenntniss des Königs über sein Geliebte und die Stimme des Orakels, jenes *Deus ex machina et musica*, welcher der Tragödie eine Hoheitswendung giebt, in der Zusammenstellung fehlten.

Auf den dritten Tag hatte das Comité noch ein Abendconcert — zu dem allerdings klassischen Eintrits-Preis von 1/2 Thalern — veranstaltet, welches mannfaltigen Genuss bot. Von grösseren Sachen wurden Lindpaintner's Overtüre zum Vaupyr und Beethoven's grosse Leonoren-Overtüre gegeben, ferner zwei Paalmen von Marcello & Comp. und aus Händel's Judas die drei Siegesnummern wiederholt. Dazwischen reiheten sich die Solovorträge ein, auf welche es diesen Abend hauptsächlich abgesehen war. Die Leonorenovertüre erregte einen Sturm von Beifall, sie war in der That der Triumph des Orchesters: ein allgemeiner Dacapoerf erscholl und der treffliche, man kann sagen, Virtuosenverein von Instrumentalisten wiederholte sie, wofür ihm der jubelnde Dank der Zuhörerschaft wurde. Welch' ein Werk! Wann eher 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 Ila im Idomeneo) und Fräul. A. Bochkoltz-Falconi aus Trier (im 2. u. 3. Theil des Judas, und Electra im Idomeneo); Alt Fräul. S. Schloss (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 Aachener Bühne; Bass Herr Jul. Krause aus

Berlin. Die Namen Köster, Schloss, Wiedemann, Krause 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 ein grösseres Volumen der Stimme erwartet, welche in den hohen Tönen etwas scharf ist und an die Fassmann 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, um deren Zauber von der Bühne herab wir gerne glauben. In dem dritten Concert sang sie die Arie der Gräfin („Nur so flüchtig“) aus Figaro sehr schön und gab dem Schluss noch 2 Lieder zu, welche ihr — besonders das Lied vom Rhein — Jubel und Tusch nebst Blumenregen eintrugen; wir müssen jedoch gestehen, dass die dramatische Sängerin Köster auf weit höherer Stufe zu stehen scheint, als die Liedersängerin. — Fräul. Bochkoltz-Falconi besitzt eine umfangreiche, volle Stimme und hat sehr fleissige Studien gemacht, was in unserer Zeit leider immer seltener bei guten natürlichen Anlagen gefundeu wird. Ihre Colloatur und ihr Triller sind sehr anerkennungswerth; aber die Fertigkeit darin entfernt sie gar zu weit von der einfachen Würde des oratorischen Gesangs, welche Fräul. Schloss und Herr Krause von Allen 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 Fr. Schloss, und Krause's sonore, metallreiche Stimme, dazu die strenge Schule Beider in Bezug auf die Bildung, den Ansatz und das Tragen des Tones, worin namentlich die Schloss so leicht von keiner erreicht, geschweige denn übertroffen wird, waren überall von herrlicher Wirkung. Der Triumph der Fr. Schloss war im 3. Concert die Arie *Parto* aus Mozart's Titus, welche immensen Applaus hervorrief. Schade, dass der begleitende Clarinetist bei sehr schönem Ton die *pizzento*-Zwischenspiele so maniert vortrug. Fräul. Bochkoltz ärtete in demselben Concert, durch die Arie *Casta diva* von Bellini ebenfalls grossen Beifall, überschüttete dieselbe aber dermassen mit Floritüren, Staccati und dergl., dass es uns vorkam, als wenn man einem vollen Lockenkopf noch eine Perücke aufsetzte. Das Tremoliren war bei dieser Musik nicht so störend, als bei Händel; überall müssen wir es aber, ausser im höchsten Affekt der Leidenschaft, für eine Unart halten. Der gefährlichste Vocal für Fr. Bochkoltz ist das e: auf die

Aussprache desselben, besonders auf die Töne \bar{g} bis \bar{c} wird die ehrenwerthe Künstlerin Sorgfalt zu verwenden haben. Herr Widemann versteht zu singen, jedoch hat seine Stimme nicht ganz das heroische Material, das der Judas Maccabäus fordert. Ein Paar Declamationen, z. B. eine Fermate auf \bar{z} um in den Worten „zum Kampf“, und ein *pianissimo* 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 Flecken gewünschten. 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 also da: allein das zweite, die Bildung, die Schleifung des rohen Edelsteins fehlt noch ganz und gar. Möge sich doch ja Herr Formes die schöne Laufbahn, die vor ihm liegt, nicht durch den Beifall der unkundigen Menge verschütten lassen! Wenn er an's gründliche Studiren geht, 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 treffliche Künstler mit gewohnter Virtuosität und rauschendem Beifall vortrug, und ein Hornsolo von Herrn A. Witteck aus Aachen, welcher uns merkwürdiger Weise Schubert's Wanderer auf dem Waldhorn vorblies. Da hört Alles an — und unser Bericht dennoch.

Nach der gefälligen Mittheilung des H. M. Dir. Weber ist das Verzeichniss der Festaufführungen in Nr. 50 dahin zu ergänzen, dass im Jahre 1838 zu Köln die Cantate „Zum Himmelfahrtstage“ von J. S. Bach und Cherubini's Overtüre zu den Abencorragen 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 Iphigenia in Aulis möglich. Glück's hero-

ische Oper würde einen noch mächtigeren 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 Sauberkeit des Vortrags, die seiner strengen Schule eigenthümlich ist; aber die Gewalt der Empfindungen, die diese stolze Königsbrust zerfleischen, wusste er nicht zur Geltung zu bringen. Pfister war trotz aller Mühe, die er sich gab, ein ganz unebenbürtiger Achill. Dagegen leisteten Louise Köster und Johanna Wagner beide Vorzügliches, jene als Iphigenia, diese als Klytämnestra. Wenn wir der Iphigenia etwas mehr ursprüngliche Genialität und mehr natürliche Kraft der Stimme gewünscht hätten, so konnte die Gattin des Agamemnon etwas ruhiger und edler geartet 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 Leidenschaften sagen ihr mehr zu, als die edle Ruhe oder als die echte weibliche, milde Innigkeit des Gemüths. Das Portament führt sie häufig in einer Weise aus, die durchaus unkünstlerisch ist; forcirte Töne, gewaltsames Einziehen und Ausstossen des Athems und die ähnlichen 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 Ranges in sich; sie kann das Milde und Zarte eben 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 das eigentliche Wesen der schönen Kunst eingedrungen; nach dem höchsten Maass gemessen, ist sie noch eine Schülerin, die möglicherweise zur höchsten Meisterschaft gelangt. Sie begann die Darstellung der Donna Anna mit einer Maasslosigkeit der Leidenschaft, dass wir an ihrer Befähigung zur wirklichen Künstlerschaft fast zu verzweifeln anfangen; die einzelnen vortrefflichen Momente, die uns 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 Gesangs-bildung gehabt, doch besitzt er entschiedenes Bühnentalent. Er würde uns daher ein sehr willkommenes 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 klebt ihm zu viel Provinziales an. So konnten wir namentlich die Scenen mit Zerline nicht goutiren; dagegen gelang die letzte Scene vortrefflich. Auch als Jäger im Nachlager von Granada trat M. auf; dass er auch in dieser ihm sehr zugangenen Rolle keinen grösseren 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, nächsten. — Der alte Friedrich Schnelder aus Dessau war in diesen Tagen hier und hat mit Unterstützung des unter Julius Schnelder stehenden Gesangsvereins sein berühmtes Oratorium „das Weltgericht“ aufgeführt. G. E.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

* Köln. Letzten Samstag hörten wir in der musikal. Gesellschaft den kürzlich hier angekommenen Pianisten E. Frank, welcher hier als Lehrer für die Rheia. Musikschule gewonnen ist; derselbe spielte ein Concert eigener Composition und bekundete eine grosse technische Fertigkeit und den gediegenen Musiker. Köln darf sich gratuliren, einen solchen Künstler den seinigen nennen zu können.

Elbing den 12. Juni. So eben beschloss die Direction des Danziger Stadttheaters (Director Friedrich Genée) einen Cycles von Vorstellungen auf der hiesigen Bühne. Wir hörten folgende Opera: Mozart's Figaro, Prophet u. Hugenotten von Meyerbeer, Freischütz, Lucrezia, Stumme, Maskenball, Vampyr von Marschner, Zigeunerin von Balfe, und Grossfürstin von Flotow. Nenn waren der Prophet (4 Mal gegeben), die Grossfürstin und die Zigeunerin.

Unser neues Theater mag leicht zu den hübschesten und elegantesten gehören, so Ställe von 20,000 Eiw. aufzuweisen haben; es gehört einer hiesigen Actiengesellschaft, steht etwa seit 6 Jahren dem Vergnügen des Publikums offen, und fasst an 1000 Zuschauer.

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 Stammorchester mit, so dass hiesige Musiker fast nur zu den Doublirten, Sekundären und Schlaginstrumenten herangezogen werden.

Der Musikdirector der Danziger Oper, Hr. Denecke, ist ein junger Mann von etwa 29 Jahren, aus Braunschweig gebürtig, sehr fertiger Geiger und Clavierspieler, und seit länger als zehn

Jahren Opern-Director. Er besitzt ungemein viel Geschick sich mit unzureichenden Orchester- und Chorkräften stets anständig aus der Affaire zu ziehen; seine Routine, Sicherheit, Ruhe und Geistesgegenwart ist bewundernswürth, wogegen ihm theoretische und aesthetische Bildung zu mangeln scheint; so dass er vermuthlich als Dirigent eines Kunstinstituts vom ersten Range verhältnissmässig nicht mehr leisten würde, als auf dem Terrain seiner jetzigen Thätigkeit. Für eine Provinzial-Opernbühne ist er aber ein vortrefflicher Musikdirector, und bei einem grossen Orchester würde er ein ausgezeichnetes Concertmeister sein.

Die erste Sängerin Fräulein Angelica Köhler ist nächst Hrn. Denecke das hervorragendste Mitglied der Danziger Oper. Ein sehr klingvolles Sopran von 2 1/2 Octaven Umfang, leichter und sicherer Tonansprache, fester Intonation, und vollkommen ausreichender musikalischer Bildung. Am besten gefällt Fräulein Köhler, die schon längere Zeit der Glanzpunkt der Danziger Oper ist, in getragenen, ernsten Partien, in denen sie oft so Treffliches leistet, dass man aufrichtig bedauern muss, ein so bedeutendes Talent nicht in einem höheren Wirkungskreise zu wissen, — wo es nach gründlicher Ausbildung die glänzendsten Triumphe gefeiert haben würde. Für die italienische und französische Kon. Oper fehlt es ihr an Leichtigkeit und Eleganz, obwohl sie auch in diesem Genre alle Ansprüche, die man an eine Privatbühne zu machen berechtigt ist, vollkommen erfüllt.

Fr. Albert, eine Tochter des ehemaligen nicht unarühmlich bekannten Hamburger Tenoristen Albert, fällt ihre Stellung als zweite Sängerin genügend aus. Als erster Tenor figurirte Hr. Rademacher (früher in Mainz) mit günstigem Erfolg. Wenn seine Stimme auch nicht grade bedeutend und heroisch genannt werden kann, so versteht er doch besser zu singen, und seine Mittel zu benutzen, als man es sonst an deutschen Sängern gewohnt ist. Einen sehr guten zweiten (lyrischen) Tenor besitzt die Gesellschaft an Hrn. Curti. Ein tiefer seriöser Bass fehlt eigentlich ganz, und Hr. Gräbel, ein talentvoller Bassist muss dieses Fach interimistisch mit ausfüllen. Der Bariton, Herr Neumann, besitzt eine tüchtige, zum Bass neigende Stimme, aber wenig Darstellungstalent. Der Chor ist schwach, aber tapfer und unverdrossen. Unter den bei Herrn Genée in Gage stehenden Orchestermitgliedern befinden sich einige sehr respectable Kräfte, die auch grösseren Kunstanstalten nicht zur Unvorne gereichen würden, so z. B. der Contrabassist, der Oboer, der Fagottist und der Trompeter. Nennen wir schliesslich noch den Dirigenten des Chores, der kleineren Opern, Vanderville's etc. Hrn. Stotz, so glauben wir sämmtliche Mitglieder, aus denen die bedeutendste Opernbühne der Provinz Westpreussen besteht, aufgeführt zu haben.

Für Elbing neu waren „die Zigeunerin“ von Balfe „die Grossfürstin“ von Flotow, und Meyerbeer's „Prophet“. Die beiden ersteren Opern fielen vollständig, und mit vollem Rechte durch, und werden schliesslich irgendwo ein besseres Geschick finden. Der Prophet dagegen machte, trotz der mangelhaften Ausführung, Glück und erliefte vier besuchte Vorstellungen. Eine solche grosse Oper kann bei einer Provinzialbühne nicht anders als mangelhaft in Scene gehen, und manche Intentionen 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 heilige Opposition, die diese jüngste Rieseneroppe Meyerbeer's hervorgerufen hat, finden wir übrigens im Vergleich zu den ocean Ersehennungen der Zeit auf demselben musikalischen Terrain, unbegründlich. Wer hat denn in den letzten 10 Jahren eine bessere tragische Oper auf die Scene gebracht? — Der Componist hat vielleicht den Fehler gemacht, die Partitur zu lange im Pulse gehalten zu haben, wodurch die Erwartung des Publikums zu hoch — ja überspannt wurde. Was die grossartige Anlage, die

scharfsinnige und geschmackvolle Disposition des Planes im Ganzen und Einzelnen, den dramatischen Schwung, die scharfen und sichern Konturen der Charaktere, das glänzende Colorit der Instrumentation anlangt, so steht die Oper hoch über allen zeitgenössischen Productionen desselben Genres, und rangirt stehnhartig mit den Hugenotten.

H. Truhn.

Ein junger Pianist Gustav Satter hat in Wien ein Concert gegeben, worin er ansser zwei Klaviercompositionen auch zwei Overtüren von seiner Composition ausführte und zwar die eine zu „Julius Cäsar“ von Shakspeare und die andere zu Schiller's Ode an die Freunde! Wahrhaftig, wenn dieser Jüngling nicht ein „artiste convaincu“ ist, wie die heutigen

Pariser sagen, „ein Künstler von hoher Ueberzeugung“, so giebt es keinen solchen. Armer Beethoven! freue dich, du Verkann-ter! jene Sutterei wird der Welt die Pforten erschlossen zum Verständnis Deiner neunten Sinfonie — oder was freilich noch viel wahrscheinlicher ist, die Menschheit überzogen, dass Dein Standpunkt ein längst von uns überwundener ist!

Der Violinvirtuose J. S. Salot ist im Begriff die deutschen Bäder zu besuchen. Nach dem ansergewöhnlichen Erfolge, dessen sich Herr Salot vergangenen Winter durch sein Auftreten in Amsterdam mit Recht zu erfreuen hatte, steht zu erwarten, dass dessen Erscheinung in Deutschland und namentlich in der gewählten Gesellschaft der Badecörter eine willkommen 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. Kühnt in Eisleben ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Siona. 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 Männerchöre, zum Gebrauche für kirchliche Sängerkhöre, Liedertafeln, Seminarien und Präparanden-Anstalten, herausgegeben von F. G. Klauer. 1. Heft. Preis 7½ Sgr.

Das 2. Heft erscheint Ende August und werden geeignete Beiträge dankend angenommen.

Verlag von M. Schloss in Cöln.

Boch, Ch., Noctürne pour Piano	Sgr. 15
Hetsch, L., Das Lied vom Heidelberger Fass für Alt oder Bariton m. Pffe. u. Guitarre. — Romanze vom Wolfsbrunnen für Alt oder Bariton mit Pffe. u. Guitarre. (Mit eiber Ansicht vom Wolfsbr. bei Heidelberg.) . .	5
Meyne, G., Scherzo Capriccioso pour Piano. — Grande Polka chromatique ou étude d'octaves pour Piano.	10 15
Novarre, L., Mosaïque. 6 Motifs favoris de Popéra le Prophète de Meyerbeer pour Piano	17½
— Marche et Valse du Prophète pour Piano.	15

Der Titel der beiden Werke von Novarre bildet eine herrliche Zeichnung der Schluss-Szene aus dem vierten Akte der Oper. (Im Dome zu Münster.)

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

Im Verlage von Friedr. Kistner in Leipzig erschienen so eben:

Liszt, Fr., Bunte Reihe. — 24 Stücke f. Pianof. und Violine, componirt von Ferd. David, für das Pianof. übertragen. Nr. 1. Scherzo. — Nr. 2. Erinnerung — Nr. 3. Mazurka. — Nr. 4. Tanz. — Nr. 5. Kinderlied. — Nr. 6. Capriccio. — Nr. 7. Bolero. — Nr. 8. Elgie. — Nr. 9. Marsch. — Nr. 10. Tocca. — Nr. 11. Gondellied. — Nr. 12. Im Sturm. — Nr. 13. Romanze. — Nr. 14. Allegro agitato. — Nr. 15. Menuett. — Nr. 16. Etude. — Nr. 17. Intermezzo. — Nr. 18. Serenade. — Nr. 19. Ungarisch. — Nr. 19^{bis} 2te Version. — Nr. 20. Tarantelle. — Nr. 21. Impropt. — Nr. 22. In russischer Weise. — Nr. 23. Lied. — Nr. 24. Capriccio. Preis complet, broch. 5 Tbl. — Sg. **Dieserhe,** in 4 Heften.

Heft I. Enthaltend Nr. 1—6. . . . 1 —
 „ II. „ „ „ 7—12. . . . 10 —
 „ III. „ „ „ 13—18. . . . 10 —
 „ IV. „ „ „ 19—24. . . . 25 —

Norman, B., Vier Charakterstücke f. das Pianoforte. (2. Heft) Op. 2. f. Pf. . . . 15 —

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.