

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 13.

KÖLN, 1. April 1854.

II. Jahrgang.

Ueber Musik-Literatur.

Seit einigen Jahren haben sich in Deutschland Stimmen erhoben, welche die Centralisation auch in Bezug auf die Tonkunst bei uns schmerzlich vermisst und allerlei gutgemeinte Vorschläge gemacht haben, wie diesem vermeinten Uebelstande abzuhelfen sei. Sogar praktische Versuche, wie der leipziger Gesamt-Tonkünstler-Verein im Jahre 1848, tauchten auf, aber eben so schnell wieder unter. Hübsche statistische Nachweisungen gab H. W. Riehl im Jahre 1852 in der augsb. Allg. Zeitung, wiewohl ihn seine Quellen zuweilen irre geführt haben. Doch verdienen seine damaligen Aufsätze Berücksichtigung, da man ähnliche Ansichten auch neuerdings bei Gelegenheit der Agitation für Richard Wagner gern wieder geltend machen möchte.

Der Kern jener Behauptungen ist in dem Ergebniss ausgesprochen: „Es gibt keine concentrirte Musik-Literatur in Deutschland, keine allgemein anerkannte Autorität centralisirt die wissenschaftlichen Ergebnisse der Tonkunst.“ — Davon müssen wir ein gut Theil zugestehen. Der undeutsche Particularismus zeigt sich also auch in der Musik? Gewiss! wiewohl weder in seinen Quellen noch in seinen Folgerungen so gefährlich, wie ein Künstler befürchten möchte.

„Es fehlt ein rechter Capital-Meister!“ Das ist's! und damit ist genug geantwortet. Warum fehlt er? Warum macht Schumann so gut wie Mendelssohn (?) und andere ehrenwerthe Componisten nur „topographisch“ Furore? Wir thun die Gegenfrage: Warum hatten Mozart und Beethoven ein grösseres Gebiet ihres Wirkens? Gebt uns den weltbezwingenden Genius: das Volk wird ihn ehren, wo er erscheint. — Ist es denn so auffallend, dass in der Musik-Literatur die Concentration fehlt, die auch in der Architektur vermisst wird? Und höher hinauf: wo ist denn ein *Standard-book* unserer politischen, unserer historischen Literatur? Ich kenne keines und meine denn doch, hier hätten wir eher nach einem solchen zu fragen. Ist

einmal dem Deutschen alle Concentration zuwider, was Wunder, wenn die Musik ein gleiches Schicksal getroffen? Lässt der Deutsche sich nicht gern imponiren durch akademisch gestempelte Haupthähne und Bannerträger, so mag er es für ein Glück rechnen, dass ihm kein Berlioz gegeben ist.

Ich glaube aber, weder die Quellen noch die Folgerungen sind richtig, d. h.: die Quellen sagen nicht, und die Folgerungen beweisen nicht, was sie sollen. Haben wir keine „deutsche Musik“ in den Schöpfungen der Gegenwart, so ist das nur ein anderes Zeugniß für das, was wir bereits wissen, nämlich für die schlafen gegangene Productionskraft aller Orten. Was hilft's, die undankbare Welt anklagen — sie wird darum nicht dankbarer! Vor sechszig Jahren, da der deutsche Geist im Höhepunkte der Schöpferkraft stand, da war jedes Gedicht, jede neue Oper ein Ereigniss, das alle feurigen und zarten Seelen durchzitterte, und zwar ohne Verabredung, ohne Zeitungslärm, ohne literarisch centralisirt, enkomiastische Hymnologien. Wenn nun heute bei Schumann, Mendelssohn, Gade und Wagner nicht dasselbe geschieht, wer trägt die Schuld? Schumann hat, wie witzig bemerkt worden, sein bestimmtes „Stromgebiet des Ruhmes“, ein ziemlich enges, wie sein Genius auch eng ist; denn nicht aus obstinatem Eigensinn loben die Einen und weigern die Anderen, sondern aus der ganz organisch psychologischen Ursache, dass er nur Wenigen singt, was in ihrem Herzen klingt. Diese Wenigen sind die scharfsinnigsten und geistreichsten aller Deutschen (wie sie sich selber gern nennen — Andere würden sagen: die rationalistisch-witzig-geschwätzigsten); denn bekanntlich ist der Thüringer und Obersachse ein *Animal disputax*; ich glaube, die Frau, die den heiligen Petrus von der Himmelsthür wegdisputirt, ist eine Thüringerin gewesen. Diese sonderliche Gabe ist neuerlich recht zu Tage gekommen; sie spiegelt sich ab in allen Zügen, von den eitelen Gelüsten des obotritischen Pleiss-Atheners bis zur dresdener Revolution. Für solche mehr sinnige als sinnliche Kaffeetrinker ist nun Robert Schumann ganz wie gemacht;

was Wunder, wenn ihn die gesunde Sinnlichkeit des Wieners verabscheut?

Riehl äusserte, dass jetzt weniger Orchester- und Quartett-Werke, überhaupt grosse Sachen von grossen Buchhandlungen unternommen werden, als vor fünfzig Jahren*). Das ist unrichtig; jeder Katalog zeigt es. Von Mozart's besten Werken hat lange keine Partitur existirt, die Haydn'schen Quartette sind lange nach seinem Tode zuerst in gedruckten Partituren erschienen, dagegen seit zehn Jahren von Schumann und Meyerbeer und Mendelssohn die meisten grösseren Werke in gedruckten Clavier-Auszügen, Partituren und Einzelstimmen veröffentlicht sind, anderer geringerer Namen gar nicht zu gedenken, deren *Opera* leider jede Messe überschwemmen. — Dass „keine Gesamt-Ausgabe von Mozart“ existire, ist eine übertriebene Klage; denn Breitkopf und Härtel haben sowohl die Opern als die Oratorien, Motetten, Sinfonien, Quartetten und Clavier-Compositionen sämmtlich im Verlag. Sollte wirklich etwas an der Gesamt-Ausgabe fehlen, so wäre das kein grösserer Mangel, als dass in Göthe's sämmtlichen Werken die grösseren Abhandlungen über Morphologie und Farbenlehre fehlen. Ob es aber der Literatur überhaupt förderlich sei, wenn wir recht viele Gesamt-Ausgaben besitzen, das wird die Nachwelt entscheiden. Mir wenigstens scheinen die Gesamt-Ausgaben von Börne's und Gutzkow's Werken eines der vielen Leiden der Zeit, gleich Hebbel's und Geibel's Gedichten, und ich zweifle sehr, ob dergleichen schreib- und druckseliger Ueberfluss dem ganzen Volksleben so viel nachhaltigen Segen bringt, oder auch nur so tief eindringt, wie manches

*) Nebenbei gefragt: Welcher französische Buchhändler hat denn in der Stadt der Centralität und des Ruhmes eine Gesamt-Ausgabe von Méhul, Isouard, Goudinel, d'Alegrac, Gluck, Boieldieu u. A. bisher gewagt? Sind die Deutschen hier zu schelten? Die erste Gesamt-Ausgabe von Voltaire ist nicht in Frankreich erschienen, sondern in Berlin. Ueberhaupt gibt es wenige grössere Verlags-Unternehmungen in Frankreich, die ein einzelner Privat-Buchhändler auf sich nähme, ohne Zuschuss der „*Providence visible*“, wie sie ihre irdische Regierung zu nennen belieben. — So alle Werke des Conservatoire, so die neue grosse Ausgabe der Kirchenväter. — Der Titel sagt: *Paris, imprimerie royale, imprimerie de l'Académie fr. u. s. w.* Solche Buchhändler, wie Cotta, Brockhaus, Breitkopf und Reimer haben die Franzosen nicht; der letzte der französischen gehört ins alte Regime: Treuttel und Würz, die deutsche Firma in Strassburg. Kein französischer Buchhändler seit sechszig Jahren hat ein Werk allein auf sich genommen, wie Grimm's Grammatik, Ritter's Geographie, Gruber's Encyclopädie. Sonderbare Wirkung der Centralisation — für Statistiker beachtenswerth!

fliegende Blatt. Gleich den Liedern Luther's, die wie Eichenblätter aus dem Walde über die Ebene sausten, so heimeln sich noch heute gar schöne neue Lieder ein und wirken tiefer als Gesamt-Ausgaben von Poeten, die gar nichts „Gesamtes“ auszugeben haben. Würden z. B. Speyer's Lieder in einer Gesamt-Ausgabe ihm und dem Volke, oder seinem Ruhme und der Kunst förderlicher sein, als seine lieblichen Flugblätter? Ich zweifle. — Wir leben nun einmal im wandernden Zeitalter, daher die Wanderblätter mitziehen durch Dick und Dünn, und der beste Gehalt der Literatur sich in Zeitschriften verflüchtigt; ich sage nicht, dass dieser Zustand durchaus gedeihlich sei, aber er ist da, ist anzuerkennen, und wir machen ihn nicht besser mit Klagen nach Maassgabe statistischer Schablonen.

Sollen wir uns aber vollends gar nach Autoritäten zurücksehnen, wie sie Riehl in dem gedachten Aufsätze z. B. in Mattheson aufstellt, was freilich seinen Beruf für dergleichen Erörterungen geradezu fraglich macht? „Mattheson, der Aesthetiker, der Fürst aller musicalischen Schriftsteller!“ heisst es da. Das ist mehr, als einer verdauen kann, der den Mattheson kennt; denn dieser seltene Vogel ist keineswegs unter die Fürsten zu rechnen, sondern war die lustige Person eines halben Jahrhunderts, ein äusserlich glänzender angesehener Mann voll abgründlicher Eitelkeit, der die eine Hälfte seines Lebens in Opern-Compositionen und diplomatischen Geschäften, die andere in barbarischer Polemik, jenes Zeitalters würdig, erfüllt hat. Wenige Züge werden dieses deutlich machen. Seine erste ästhetisch-musicalische Schrift, 1713 erschienen, war von rein localem Interesse. Eine zweite von 1727 heisst: „Der neue göttingische Ephorus“, und ist eine Streitschrift gegen den göttinger Musik-Professor Meyer. Nach einer derben Entgegnung folgte eine derbere Replik; der Streit spann sich fort und erreichte seinen Gipfelpunkt in Mattheson's „Musicalischem Patriot“. Die ganze Reihe seiner ästhetischen Schriften namhaft zu machen, würde zu nichts führen; keine einzige gibt das Recht, ihn einen ästhetischen Fürsten zu nennen, da er vielmehr ein kleiner Traband, ein Tirailleur war voll Talent, Hochmuth und Galle. Der Gegenstand aller jener Schriften war der Kampf gegen den Choral und für die moderne Temperatur und theatralische Auffassung des Kirchlichen, wie denn insbesondere eine Abhandlung Mattheson's die Aufschrift führt: „*Universus mundus exercet histrionem*“, um zu zeigen, dass das Theatralische, wie überall, so auch in der Kirche seine Stelle haben müsse. Keine seiner Schriften ist systematisch, oder positiv, oder im grossen Sinne wissenschaftlich; wer sie

heute läse, würde sie nur als Rarität oder mit Ekel betrachten können. Mattheson's Verdienste sind rein augenblickliche, persönliche gewesen; und wenn wir ihm zu Ehren rechnen, dass der 83jährige Greis seiner Vaterstadt 40,000 Mark vermachte zur Erbauung einer Orgel, die noch jetzt (in der hamburgischen Michaeliskirche) seinen Namen verkündet, so wollen wir darüber nicht vergessen, dass dieses eitelste aller Menschenkinder sich einbildete, ja, es öffentlich aussprach und drucken liess, Händel wäre nichts geworden ohne ihn; denn er, Mattheson!! — habe ihn erst gelehrt, was Melodie sei!

Irrthümlich wird auch behauptet, dass eben dieser de-centrale Zustand der deutschen Musik-Literatur einzig in seiner Art wäre. Zwar ist der Franzose gewohnt, alles, was Paris vorbetet, nachzuschwatzen; aber dennoch ist die Autorität Berlioz', schon ehe er die berühmte Ohrfeige vor der versammelten Akademie bekam, längst erschüttert, selbst im Heimatlande des Ruhmes; und Fétis ist seit dem vergeblichen Experimente, durch nepotistische Enkomastik eine namhafte Schule zu begründen, in so ärgerliche Plagiat-Processe verwickelt, dass er selbst dem autoritätssüchtigen Franzosen keinen Anker mehr bietet. Sein Stern sank, als ihm von deutscher Wissenschaft nachgewiesen ward, dass er nichts wisse und sein berühmter Erstgeborener Lemmens noch weniger; den Franzosen ward diese betrübende Nachricht kund durch die brüsseler *Gazette Musicale*, genannt *Diapason*. So ist denn der Pariser allerdings seit einiger Zeit in Verlegenheit um eine dauernde musicalische Autorität, und muss sich begnügen, in den Concerten des Conservatoire gute deutsche Musik zu hören, die letzte Autorität, der er noch heute glaubt.

Recht innig müssen auch wir beklagen, dass der hohe Genius des greisen Sebastian Bach an die Knechtesarbeit gebunden war, sein letztes Werk selber in Kupfer zu stechen und dabei zu erblinden. Dafür aber klagen wir nicht jene Zeit an, sondern erkennen darin nur die tragische Mitgift des echten Genius in allen Zeiten, das irdische Gegengewicht gegen die überirdischen Wonnen, die den Hochbegabten vor allen Menschen zufallen. Wer Beethoven's Taubheit bedauert, thut recht und menschlich daran; aber er vergesse nicht, dass dem tauben Meister himmlische Harmonieen geklungen, wie sie kein Hörender gehört. Ganz verkehrt ist es aber, solche Ungerechtigkeit der Zeit, die in jedem „Künstlers Erdenwallen“ sich ereignen muss, ausschliesslich dem deutschen Volke nachzusagen, wie denn Niemand bereitwilliger ist, auf den Deutschen zu schimpfen, als eben der Deutsche; auch Ful-

ton, der Erfinder der Dampfschiffe, ist in der glücklichen Republik America am Lebensende verarmt und Hungers gestorben, Goldsmith in England (vor hundert Jahren) dessgleichen. Dieses ist weder die Schuld des Künstlers noch der Menschheit, sondern die Folge des tragischen Conflictes, den das wahrhaft Neue jederzeit in der alten Philisterwelt durchleben muss; die vorhandene Welt wird durch den Genius erst geweckt zu neuen Anschauungen, darum kann sie, von neuem Lichte geblendet, ihn nicht sogleich erkennen. Könnte sie das, so wäre sie selbst der Genius und keine Genie's mehr nöthig; die schon jetzt kümmerlich gesät sind, würden dann gänzlich aussterben.

Diese Wahrheit ist bereits so trivial geworden, dass auch leere Köpfe sie benutzen, um ihr Misslingen bei der Welt mit einer hungernden Märtyrerkrone zu umkränzen, auch wenn sie gar nichts tragisch Neues in die Welt gebracht. — Richard Wagner donnert aus der Schweiz seine Philippiken gegen die Philisterwelt, die er seit den dresdener Barricaden noch gründlicher hasst, als zuvor. Er ist nicht ohne Begabung, seine Jugendwerke zeigen einen stürmischen, vordringenden Geist, aber ein Schöpferisch-Neues eben so wenig, als Rob. Schumann's Reflexions-Poesie. Wagner's ästhetische Schriften sind durchaus negativ, kaum in höherem Sinne polemisch zu nennen; ein langgedehntes Lamento über die „niederträchtigen deutschen Bühnen-Zustände, auf denen nun einmal unmöglich etwas Gutes gedeihen könne,“ etc. So recht. „Wenn der Schwan nicht schwimmen kann, hat's Wasser Schuld!“ — Sonderbar! Warum hat Shakespeare niemals über das armselige Brettergerüst seines Zeitalters geschimpft, sondern nur simple Gedichte geschrieben, aber so stark, dass das Gerüst knackte? Die moderne Krankheit, die Flöte zu schelten, wo man nicht pfeifen kann, war zu Shakespeare's und Seb. Bach's Zeiten noch nicht erfunden. Sonderbar, dass wir aus jenen Zeiten doch so gewaltige Kunstwerke besitzen. Jene einfältigen Dichter trieben weiter nichts, als ihr Handwerk, und hatten nicht Zeit, darüber zu schreiben; ungeachtet dies nun leider so war, und trotz des Mangels aller centralen Autoritäten (in der dramatischen und musicalischen Literatur) wurden nicht bloss ihre Namen, sondern sogar ihre Werke berühmt. Unsere geistreichen „Bruder Leipziger“ dagegen, die sich unter Fr. Brendel's Schirm verschworen haben, eine centrale Autorität *per fas et nefas* zu begründen, und die eben heute für diesen löblichen Zweck entsetzlich agitiren und rasaunen — was haben sie denn nun ausgewirkt? Kein Mensch erkennt ihre Autorität an, und die Ritter vom Geiste der Zukunft

(Rich. Wagner, Fr. Brendel u. A.) zehren an ihrem eigenen Ruhme so lange, bis das Capital alle geworden, und man auf ihren Gräbern die Ciceronische Inschrift lesen wird:

nosti (Hortensium) quendam, nec meo iudicio stultum, et suo omnium longe sapientissimum.

Dieses darf man in Leipzig — das sich selber für die Central-Sonne deutscher Musik und Literatur hält — kaum öffentlich sagen, ohne gesteinigt zu werden.

Wie wir aus dem einzigen Shakespeare ein Jahrhundert erkennen, wie aus Schiller's und Göthe's Werken eine genügende Anschauung des deutschen Lebens und Bildungskreises ihrer Zeit entnommen werden kann, so müssen wir auch Herrn Riehl gegenüber die Behauptung festhalten, dass es für die Anschauung „eines abgerundeten Bildes“ vollkommen genügt, die Werke von Händel, Bach, Mozart, Haydn und Beethoven dem Publicum vorzuführen; was darüber ist, möge den individuellen Bedürfnissen engerer Kreise überlassen bleiben, die historische Uebersicht aber dem Künstler, dem Fach-Menschen. Dass wir doch nicht von unseren encyklopädischen Grillen lassen können! Ist es denn wirklich nothwendig, dass einer, um ein gebildeter Deutscher zu sein, ausser Göthe und Schiller auch noch Opitz, Haller, Klopstock, Lessing, Gellert, Garve, Spindler und Kotzebue kenne? So fordern dann die antiquarischen Germanisten mit noch weit grösserem Rechte, dass ein wohlgeborener Deutscher mindestens den Ulfilas, Otfried, Walter, Wolfram, Gottfried, Fischart und Hans Sachs durchackert habe! Es fehlt uns offenbar noch ein Nachtrag zum Maturitäts-Prüfungs-Gesetze, worin jene Forderungen in Bezug auf Musik und Literatur gründlich formalisirt werden; dann kommen aber die Maler und Architekten und fordern auch ihr Theil mit Grazie *in infinitum*.

F. L. Jahn stellte im Jahre 1817, dasein Büchlein über „Deutsches Volksthum“ zuerst erschien, einen Katalog auf von Büchern, „die noch müssten geschrieben werden“. Dieselbe Grille hatten die Literar-Historiker des vorigen Jahrhunderts; da mussten alle Fächer, deren Fachwerk aus der herkömmlichen altclassischen Literatur bekannt war, absolut ausgefüllt werden. Elias Schlegel entdeckte, dass es unserer Literatur gar bedenklich an einem komischen Epos fehle — und siehe da, als die Unentbehrlichkeit eines solchen genugsam demonstriert war, flugs fand sich der Braunschweiger Zachariä, um diesem dringenden Bedürfnisse abzuhelpen. Die Literatur war gerettet; der „Phaeton“ ward zehn Jahre lang gelesen und dann — vergessen. — So wird es allen Büchern ergehen, die von dem Einen bestellt, vom Anderen gemacht werden;

erst wird einem „dringenden Bedürfnisse abgeholfen“, und dann kommt's in die Repositorien.

Es ist wahr, „Dilettanten schreiben, und Künstler lesen's nicht“; dieser Uebelstand ist nirgends verbreiteter, als in der Musik-Literatur. Die Ursache liegt wohl da, wo die allgemeine politische und philosophische Schreiberei ihren Grund hat. Zu allen übrigen Dingen muss man spezifische Kenntniss des Technischen mit saurem Schweiss erwerben, und Niemand wird sich erkühnen, über Jurisprudenz und Architektur zu schreiben, der nichts davon versteht; der Stoff ist zu mächtig, er ist überwiegend. Dagegen über Staat, Geist, Ton, Gedanken meint Jeder, wie er geht und steht, ein Urtheil zu haben — Hegel's alte Klage! aber ein Uebelstand, der ganz natürlich entsteht, wo von stoff- und körperlosen Dingen, die aller Menschen Eigenthum sind, die Rede ist. Dass es auch hier besonderer Lehre und Erlebnisse bedarf, will der natürlichen Einfalt nicht einleuchten. Dessen ungeachtet ist die stille, tiefe Wirkung der Musik, wie des Christenthums und aller geheim geistigen Gebiete eine unglaublich gewaltige, trotz der ungenügenden Literatur. Auch ist sie nicht allen Historikern gänzlich verborgen geblieben. Droysen hat in seinem trefflichen Geschichtswerke über die Freiheitskriege allerdings die Entwicklungsstufen der Musik als wesentlich mitwirkende Momente der gesammten Geistes-Entwicklung sehr glücklich dargestellt.

Unseren unleidlichen Musik-Zuständen abzuhelpen, ist schwerlich ein literarisches Hausmittel*) geeignet, sondern die lebendige Uebung und mögliche Verbreitung guter Kunstwerke. Dass hier die Gewissenlosigkeit der Directoren die Hauptschuld trägt, mehr noch das jämmerliche Getreibe der Virtuosen, ist schmerzlich bekannt. Abhelfen kann hier, ausser der stillen Wirkung der Zeit, die das Schlechte langsam, doch sicher ausscheidet (wer kennt denn heute eine Oper von Mattheson? über Händel, seinen „Schüler“!! — sind die alle vergessen!) — helfen kann nichts, als gründliche, liebevolle Lehre. Und desshalb haben wir oft schon den Wunsch ausgesprochen, es möge nur ein kleiner Theil von dem Ueberflusse, der auf unzüchtige und

*) Natürlich, dass wir auch die eigentlich literarische Wirkung nicht verschmähen; nur wollen wir sie nicht *par ordonnance*, nicht mit der Plumpkeule gefordert. Auch möchten wir rathen, die wirklich schon vorhandenen *Standard-books* sorgfältig zu studiren; nächst den tiefsinnigen Winterfeld'schen (nicht Gabrieli ist sein Hauptwerk, sondern der „Evangelische Kirchengesang“) auch die besseren von A. B. Marx, zu dessen wackerer Compositions-Lehre nächstens die Musik-Wissenschaft kommen wird.

unkünstlerische Balletsprünge vergeudet wird, zur Errichtung einer Hochschule der Tonkunst angewandt werden, die das Technische auf Wissenschaft und Geschichte gründete, die Wissenschaft aber wahrhaft ins Technische, d. h. ins Leben einführte. Dann würde manchen Klagen zu helfen sein, die nöthige Centralisation sich von selbst finden, nicht auf gut Französisch das Geistesleben zu lähmen, sondern um es zu erkräftigen zu fruchtbarer That.

K.

Pariser Briefe.

(Schluss. S. Nr. 12.)

Unter den Versammlungen für Kammermusik nehmen die von Alard und Maurin den ersten Rang ein. Ausser dem trefflichen Zusammenspiel und der Virtuosität der einzelnen Künstler ist auch der feine Tact zu loben, mit welchem beide Quartett-Cirkel die Vorführung von Compositionen ihrer eigenen Mitglieder oder deren guter Freunde ausschliessen und dagegen in der Auswahl der vorzutragenden Stücke einen Grundsatz befolgen, dem man offenbar ansieht, dass sein Hauptzweck ist, das Publicum allmählich zu immer richtigerer Würdigung der classischen Musik und zu einer ernsten Vorliebe für dieselbe emporzubringen. Wenn das hier gelingen soll, so muss dabei auch für Abwechslung, für eine gewisse Mannigfaltigkeit gesorgt werden, und deshalb ist es den Unternehmern zu verzeihen, wenn sie mitunter noch einzelne Stücke aus einem Werke von mehreren Sätzen geben, was indess nach und nach immer seltener und nur noch bei Clavier-Musik geschieht. Im Ganzen sind die Programme gut gewählt, keineswegs monoton, und könnten manchen ähnlichen Cirkeln in Deutschland zum Muster dienen.

In Alard's dritter Sitzung z. B. hörten wir Beethoven's Clavier-Trio in *D*, Op. 70, Franz Schubert's Violin-Quartett in *A-moll*, F. Hiller's Trio-Serenade für Clavier u. s. w. in sechs kleinen allerliebsten Sätzen, und Beethoven's Violin-Trio in *G-dur*. Der vortreffliche Vortrag der Claviersachen durch Hiller selbst verlieh dieser Sitzung noch ein ganz besonderes Interesse. Die nächste brachte ein Clavier-Trio in *A* von Haydn, das Violin-Quartett in *D-moll* von Mozart, die *A-dur*-Sonate für Piano und Violoncello von Beethoven und dessen Streich-Quintett in *C-dur*.

Bei Maurin hörten wir in der zweiten Versammlung C. M. von Weber's Clavier-Quartett, das Adagio und Finale aus der *F-moll*-Sonate, Op. 57, das neunte Violin-Quartett in *C* von Beethoven und dann das grosse dreizehnte in *B-dur* in sechs Sätzen. In der dritten Sitzung Beetho-

ven's Clavier-Trio in *Es-dur*, Op. 70, Mozart's Violin-Quintett in *D-dur*, Beethoven's Sonate für Piano und Violoncell, Op. 102, und dessen grosses Quartett in *Cis-moll*, Op. 131. In der letzten das Clavier-Quartett in *Es* von Mozart, das Violin-Quartett in *F*, Nr. 17, von Beethoven, dessen Sonate, Op. 31, und dessen Quartett in *E-moll*, Nr. 8. — Man sieht, dass der Maurin'sche Cirkel (Pianistin Demoiselle Mattmann, Cellist Herr Chevillard) das Höchste anstrebt, nämlich das Publicum empfänglich für die letzten Beethoven'schen Compositionen zu machen, und in der That nimmt die Theilnahme mit jeder Sitzung zu. Es findet sich dort eine Auswahl von Musikfreunden ein, für welche diese Sitzungen, welche gegenwärtig wohl einzig in ihrer Art in Europa sein dürften, wahre musicalische Feste sind. Wie würde sich Baillot wundern, der ehemalige erste Begründer von Quartett-Unterhaltungen in Paris, wenn er plötzlich erwachte und so ein Opus 131 oder 132 von Beethoven vor einem athemlos stillen Publicum aufführen hörte! Aber — würde er auch in Hinsicht auf Fülle und Macht des Tones seine und Kreutzer's und Rode's Schule überholt oder überhaupt nur wieder finden?

Unter den übrigen zahlreichen Auditionen von Kammermusik ist die Soiree von Ferdinand Hiller hervorzuheben, in welcher sich am 21. vorigen Monats eine eingeladene Gesellschaft von allem, was Paris an bedeutenden Künstlern und Kunstfreunden zählt, Rendezvous gegeben hatte. Der berühmte Meister führte nur eigene Compositionen vor, und zwar zum grössten Theil neue, welche sämmtlich, jedoch die oben schon erwähnte Trio-Serenade und die Duetten für Piano und Violine vorzugsweise, mit grossem Beifall aufgenommen wurden. Er schloss mit einer freien Phantasie, und in dieser Kunstleistung hat er hier in Paris, und ich glaube auch in Deutschland, keinen Nebenbuhler. Wie unendlich Vieles in unserer heutigen Musik ist nicht gemacht! wie riecht es nach der Lampe und nach der Schule! Am Schreibtische gibt es hunderterlei Hülfsmittel und Richtscheite und Schablonen — aber am Flügel, wo es heisst: *Hic Rhodus, hic salta!* da zeigt es sich, ob Musik, ob musicalische Anschauung der Welt, oder Uebersetzung des Angeschauten und Erlebten in Musik dem Künstler gegeben ist. Aber freilich gehört das seltene Talent der sicheren Orientirung in den harmonischen, auch noch so verstrickendsten Windungen dazu und die eben so seltene Fähigkeit, dass die Mechanik der Finger jedem, wenn auch kühnen, Gedanken in der Ausführung gehorsam sei.

Von der italiänischen Oper kann man nichts Anderes sagen, als: „Das liebe heil'ge römische Reich, wie hält's

nur noch zusammen?“ Der Grundsatz des Obristen Rangani, des jetzigen Directors, keinen Sänger anzustellen, oder, wenn auch angestellt, zum Auftreten kommen zu lassen, der nicht ein Patent dreissigjähriger Dienstzeit aufzuweisen hat, trägt seine Früchte. Die Frauenstimmen haben, wie der Moselwein, wenn er alt wird, das Bouquet verloren, und an dem Metall der Männerstimmen nagt der Rost. Das Publicum dieses Hauses ist auch alt, es frischt sich nicht auf durch Vermischung mit dem jüngeren Geschlechte. Der letzte Rest von Leidenschaft, der ihm noch geblieben, ist für Fermaten und Variationen *ad libitum*; für die Aussicht auf eine Cadenz am Ende des Abends lässt es sich geduldig bis dahin langweilen. Und die Helden und Heldinnen mit den verwelkten Lorbern da droben auf den Brettern, wie verfahren sie mit der Musik! Es ist ein Scandal, wie jedes Ensemblestück misshandelt wird. Die diesjährige Aufführung des Don Juan zeigte das wieder einmal recht grell.

Tamburini macht durch seine musicalische Bildung und die lange Theater-Routine seinen Don Juan dennoch höchstens nur erträglich; denn von Stimme kann eigentlich nicht mehr die Rede sein, und es ist spasshaft, zu lesen, wie sich die Kritik windet und dreht, um nicht die Wahrheit zu sagen. Die Frezzolini hat nicht eine Spur mehr von der Kraft und dem Feuer, welches eine Donna Anna verlangt, und ihre Freunde entschuldigen sie mit nichts Geringerem, als mit — Mozart's übertriebenen Forderungen, der diese Rolle nur für einen weiblichen Titanen geschrieben habe. Die drei Bässe, Dalle Aste (Leporello), Susini (Comthur), Fortini (Masetto), können nicht genügen. Leporello ist unsicher und hat es noch bei Weitem nicht zu der Festigkeit und Freiheit gebracht, welche seine Partie verlangt; Masetto schien den Charakter mit Zerlinchen getauscht zu haben: der störrische Bauer sang stets sehr weichlich und glatt, wie ein Stutzer mit weisser Halsbinde und Glace-Handschuhen. Und Zerlinchen? In Deutschland würde man bei dem Hereinhüpfen einer so kolossalen Maschine, wie die Alboni, über diese Travestie gelacht haben; hier ist man artiger und rief die Arie: *Vedrai carino*, in welcher die berühmte Sängerin eine ellenlange Cadenz zum Schluss machte, *da capo!* Dass sie das *As* im Cabinet (im ersten Finale) gar nicht brachte, was thut das? Zwar beruht auf diesem Tone der plötzliche Wechsel der Tonart, des Tempo, der Handlung — aber, mein Gott! man kann ja keinen Applaus damit erzielen; was soll eine Alboni also mit dieser Mozart'schen Grille? — Und nun vollends die Ensembles! Gleich bei dem Terzett in der Sterbescene des Com-

thurs konnte man wissen, was man für diese zu erwarten hatte. Wäre es überhaupt möglich, den Don Juan unter die Erde zu bringen, man könnte keine besseren Todtengräber finden, als die jetzigen Italiäner in Paris.

In der grossen Oper war die Wieder-Aufnahme der „Vestalin“ ein jedenfalls bedeutendes Ereigniss. Dem bei Weitem grössten Theile des jetzigen Geschlechtes ist das Werk unbekannt; einige Bruchstücke, welche die Conservatoire-Concerte dann und wann zu Gehör brachten, dienten höchstens dazu, an die Wahrheit der Tradition zu erinnern, dass vor vierzig bis fünfzig Jahren einmal ein grosser Componist, Namens Spontini, in Paris den ersten Rang unter den Tonkünstlern eingenommen habe. Was ich im Voraus befürchtet hatte, ist eingetroffen: das Heute muss sich vor dem Ehemals schämen. Das Orchester, der Chor und ein Theil der Sänger und vor Allem das Publicum konnten sich nicht zurecht finden in dieser dramatischen Musik grossartigen Stils, und ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, dass ohne Sophie Cruvelli das Meisterwerk wahrscheinlich keine weiteren Wiederholungen erlebt haben würde. Das zeigt deutlicher als alles kritische Raisonement, wie sehr das Opern-Publicum durch die Spectakel- und Decorations-Oper der neueren Componisten verdorben und wie sehr die Künstler eben dadurch demoralisirt worden sind, indem sie, theilnahm- und empfindungslos für jenen erhabenen Stil, trotz aller Fortschritte der Technik nicht im Stande sind, ihn richtig aufzufassen und wiederzugeben. Und das Publicum? Es offenbarte die Folgen seiner musicalischen Erziehung durch Auber, Halévy und vor Allen durch Meyerbeer. An Uebertreibung und Ausschweifung aller Art gewohnt, hat es den Sinn für wahrhaft dramatische Musik verloren; Spontini's Stil ist ihm zu einfach, Spontini's Orchester (Hört! hört!) ist ihm zu farblos, zu matt! Du wirst mir vielleicht vorwerfen, dass ich mir selbst widerspreche, da ich im Anfange meines Briefes geäussert habe, der Sinn für gehaltvolle Musik habe hier zugenommen. Allein das Concert-Publicum und das Theater-Publicum sind nicht ein und dasselbe; meine obige Bemerkung bezieht sich auf das erstere, und dieses bildet in dem grossen Opernhause nur einen sehr kleinen Theil der Zuhörschaft. Wäre die Vestalin eine neue Oper (sie war es übrigens für die grösste Zahl der Zuhörer), so könnte man über ihre Aufnahme bei der ersten Vorstellung von nichts Anderem sprechen, als von einem *Succès d'estime*; nur der zweite Act erregte eine Art von Enthusiasmus — aber selbst diesem merkte der erfahrene Beobachter an, dass das Publicum eigentlich seiner Sache nicht ganz gewiss

war, dass es sich von seinem Urtheile keine Rechenschaft zu geben wusste — ; alles Uebrige liess wenigstens die Menge kalt. Man erzählt mir, dass sich das Verständniss in den beiden folgenden Vorstellungen, in denen ich nicht war, mehr Bahn gebrochen, dass sich die Masse allmählich von ihrer Verwunderung erholt und diese sich grösstentheils in Bewunderung umgewandelt habe. Nun, wir werden es erleben, ob etwas Wahres daran ist. Gefüllt ist das Haus allerdings auch in den folgenden Aufführungen gewesen; ob aber Spontini oder die Cruvelli mehr gezogen hat, dürfte nicht schwer zu entscheiden sein.

Zu einiger Entschuldigung des Publicums dient freilich die höchst mangelhafte Ausführung. Das Orchester und sein Haupt, Herr Girard, trugen die grösste Schuld daran; von richtiger Auffassung, vom Eindringen in den Geist der Spontini'schen Musik war nicht entfernt die Rede. Die Tempi wurden meist vergriffen, entweder zu langsam oder zu schnell genommen, kurz, es fehlte an allem Verständniss der Composition. Das Orchester spielte wie in halbem Schlafe; da war keine Tiefe des Gefühls bei den Stellen, wo einzelne Instrumente neben der Gesangstimme so bedeutungsvolle Momente haben, und überhaupt kein Glanz, kein Feuer, keine Leidenschaft, Alles fahl und blass, ohne nuancirtes Colorit, mit Einem Worte: schlecht.

Während es unten vor den Brettern so schlimm aussah, waren oben auf denselben eigentlich auch nur zwei Personen der schwierigen Aufgabe ganz gewachsen, nämlich Sophie Cruvelli (Julie) und Bonnehée (Cinna). Ob Roger den Licinius nicht zur vollen Geltung bringen konnte oder wollte, mag ich nicht entscheiden; auffallend war es jedenfalls, dass er sich lange weigerte, die Partie zu übernehmen, und sich erst auf die Bitte von Spontini's Witwe, geb. Erard, deren Brief an ihn sogar in öffentlichen Blättern abgedruckt worden ist, dazu entschloss. Dass er einzelne schöne Momente hatte, ist bei einem Künstler wie er ganz natürlich; aus dem Ganzen leuchtete aber nicht ein lebendiges Interesse für die Rolle hervor. Allerdings liegt ihm auch die Partie etwas tief. Der Ober-Vestalin (Dlle. Poincot) fehlte es an Ton in der Tiefe und an Kraft überhaupt; der Oberpriester (Obin) war gut, aber keineswegs ausgezeichnet. Die Chöre liessen viel zu wünschen übrig; der Tanz im ersten Acte war viel zu lang, und statt der charakteristischen Ballet-Musik Spontini's, zu welcher freilich nur ein ebenfalls charakteristischer antiker Tanz, nicht aber die, wenn auch noch so reizenden, Pas der Demoiselle Priora passen, hatte man gar eine dem Werke ganz fremde Tanzmusik eingeschoben!

So blieb denn hauptsächlich nur die Cruvelli vollkommen ebenbürtig dem Andenken Spontini's. Schwerlich ist je eine schönere Julia in diesem Drama der Liebe und Leidenschaft erschienen, als sie; schön war sie im ersten Acte mit dem schon halb gebrochenen, der Hoffnung abgestorbenen Herzen (ich begreife die Kritik einiger hiesigen Blätter nicht, welche ihre Erscheinung im Anfange zu niedergedrückt und zu gebeugt finden, und ihr rathen, etwas „heiterer“ und muthiger zu sein!) — wunderschön im zweiten Acte in ihren antiken Stellungen am Altare, von dem Schimmer des heiligen Feuers beleuchtet, hinreissend schön in der Erwartung des Geliebten, in dem furchtbaren Wachsen der Leidenschaft und in dem Entzücken des Hingehens, und gross und alle Sympathieen zu ihr hinziehend in dem Abschied vom Leben und dem Opfer für den Geliebten. Sophie Cruvelli ist nicht eine dramatische Sängerin, sie ist eine tragische Schauspielerin, welche sich den Gesang dienstbar gemacht hat, um jedes Pathos, was die menschliche Seele bewegt, in der zum Höchsten idealisirten Sprache, in der Sprache der Musik, auszudrücken.

Warum aber bleibt sie nicht immer auf dieser Höhe der Kunst? Warum steigt sie in einzelnen Augenblicken bis zum Missbrauch ihrer schönen Mittel davon herab und bis zur Vernachlässigung aller Achtung vor dem bestimmt ausgesprochenen Willen des Componisten? Je grösser ihr Talent und ihre Kraft ist, desto unverzeihlicher sind solche Sünden gegen den Geist des Tondichters. Wie ist es möglich, dass eine Künstlerin, deren Auffassung und Darstellung und Gesang im Ganzen zur Begeisterung für sie hinreissen, an einzelnen Stellen der widerlichen Manier italiänischer Paradesänger fröhnen kann? Was soll das übermässige Aushalten eines Tones als Fermate, wo keine Fermate ist? Wie ist der Zusatz von hohen Tönen, z. B. des dreigestrichenen *c*, und dagegen an anderer Stelle (im Duett mit Licinius) das Weglassen des *b*, das ja doch tiefer liegt, zu rechtfertigen? Und klingt am Schlusse der *Preghiera* in *Fis-moll*, bei deren seelenvollem Vortrage nur wenige Augen trocken blieben, auf die Worte „*Je vais mourir*“ die Cadenz mit Läufer und Triller nicht wie ein teuflisches Hohngelächter, das am Triumph der Eitelkeit seine Freude hat? Warum bleibt die wundervoll begabte Künstlerin nicht deutsch?

Den 22. März 1854.

B. P.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale.

Dinstag, den 28. März.

Den Anfang machte eine Concert-Ouverture von Max Bruch, dem jungen Stipendiaten der Mozart-Stiftung in Frankfurt, ein Werk, welches sowohl die Entscheidung des Vorstandes dieser Stiftung rechtfertigt, als die Fortschritte erfreulich bekundet, welche der talentvolle, kaum sechszehnjährige Componist unter der Leitung seines gegenwärtigen Lehrers F. Hiller gemacht hat.

Fräulein Agnes Büry, ein uns wohl bekannter und stets willkommener Gast, trug die erste Arie der Königin der Nacht aus der Zauberflöte vor. Für das Andante hat die Stimme nicht ganz die nöthige Fülle und Weichheit, das Allegro zeigte die bedeutende Höhe eines echten Soprans und eine grosse technische Fertigkeit in schönem Glanze. Ausserdem sang sie noch eine Arie von Herold aus der Oper „Der Zweikampf“ — eine etwas flache Composition, in welcher das Violin-Solo in der Einleitung, vom Concertmeister Hartmann vortrefflich gespielt, noch das Beste ist, und bewährte auch hier ihre schätzenswerthen Eigenschaften.

F. Hiller liess uns eine neue Composition, ein *Pater noster* für zwei Chöre ohne Instrumental-Begleitung, hören, welches mit reiner und fester Intonation sehr ausdrucksvoll gesungen wurde und durch seinen einfachen melodiosen Stil mit Recht allgemeinen Beifall erhielt.

Eine glänzende und in dem Mittelsatze sehr zart und duftig gehaltene Ausführung der grossartigen Ouverture zur Euryanthe von Weber beschloss die erste Abtheilung.

Die zweite nahm die neunte Sinfonie von Beethoven ein, welche in Köln zur Freude aller Kunstfreunde einen stehenden Platz auf dem Concert-Repertoire hat. Das Orchester bewährte unter Hiller's Leitung besonders in den drei ersten Sätzen eine Meisterschaft, die um so höher zu schätzen ist, als dasselbe der zusammenhaltenden äusseren Bedingungen entbehrt, welche die Verschmelzung von besoldeten Capellen zu einem Ganzen anderswo begünstigen. Die Chöre haben wir indess hier schon frischer und schwunghafter gehört, namentlich im Sopran. Im Solo-Quartett waren die Kräfte, was das Material der Stimmen betrifft, zu ungleich, doch entschädigte dafür die Reinheit und Präcision. Im Ganzen war auch dieses Concert wiederum ein Beweis, dass die vereinigten musicalischen Kräfte Kölns selbst mit wenigen Proben stets im Stande sind, das Riesenwerk Beethoven's so aufzuführen, wie man es wohl nirgendwo anders jetzt besser hören kann. Leider mussten wegen Beschränktheit des Raumes auch dieses Mal von den herbeigeströmten auswärtigen Kunstfreunden, wiewohl 80 Fremdenkarten ausgegeben wurden, wieder viele zurückgewiesen werden.

Dem Vernehmen nach wird die Concert-Gesellschaft noch ein Concert am Palmsonntage — hoffentlich auf dem Gürzenich-Saale — veranstalten, in welchem Mozart's *Requiem* und Beethoven's *Eroica* zur Aufführung kommen sollen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Bonn. Das fünfte Abonnements-Concert begann mit einer befriedigenden Ausführung der Ouverture zu Anakreon von Cherubini; Beethoven's Leonoren-Arie in *E-dur* folgte, nicht mit besonderem Erfolg vorgetragen, dann der „Frühling“ aus Haydn's Jahreszeiten, zwar correct und präcis, aber im Ganzen etwas matt. Dagegen wurde die *C-dur*-Sinfonie von F. Schubert genau und auch mit Leben und Feuer ausgeführt.

Das sechste Concert wurde mit der Ouverture zur Zauberflöte, welche recht gut gelang, eröffnet. Dann trug F. Hiller sein treffliches Concertstück aus *Fis-moll* vor. Es folgte eine gute Ausführung von Hiller's „Gesang der Geister über den Wassern“

für Chor und Orchester. Hierauf spielte er einige kleine reizende Stücke von seiner Composition und schloss mit einer freien, höchst geistvollen Phantasie, in welche er Beethoven'sche Motive (des Finales der neunten Sinfonie und des letzten Satzes der *Eroica*) und Anklänge aus der *Cis-moll*-Sonate verwebte. Die zweite Abtheilung des Concertes füllte Hiller's Sinfonie „Im Freien“ aus, welche das Orchester unter Leitung des Componisten mit Liebe und Hingebung spielte. Die Schwesterstadt Bonn brachte dem berühmten Meister, den Sie mit Stolz den Ihrigen nennen, die aufrichtigsten Huldigungen dar; Hiller's Aufnahme war von Seiten des Publicums eine enthusiastische, in welche das Orchester mit freudigem Tusch wiederholt einstimmte.

Gn.

Hamburg. Fräulein Therese Milanollo ist aus Mecklenburg, wo sie in den letzten Wochen eine Reihe von Concerten gegeben, die eben so reich an Besuch wie an Beifall waren, hieher zurückgekehrt, nicht um für den jungen Henry Schradiek eine Aufführung zu veranstalten, wozu im Augenblicke die Zeit und Gelegenheit fehlt, da die Künstlerin nach Hannover abreisen muss, sondern um ihren jungen Schützling gleich mit sich nach Brüssel zu führen. Fräul. Milanollo bestreitet nämlich die Ausbildung des achtjährigen Knaben, in dem sie ein ausserordentliches Talent für Musik überhaupt und besonders für die Geige erkennt, auf eigene Kosten. Sie wird ihn in Brüssel dem Conservatorium anvertrauen, wo er nicht bloss den Unterricht eines Fétis, Leonhard und anderer Meister erhalten, sondern zugleich auch eine Schule durchlaufen soll, die ihn in den Besitz der nöthigen Elementar-Kenntnisse setzt. Das Opfer, welches Fräul. Milanollo bringt, indem sie so die ganze Erziehung des Knaben zu einer künstlerischen Wirksamkeit auf sich nimmt, ist von einer Bedeutung, die Niemand unterschätzen wird. Als wir ihr unsere Freude und dabei auch unser Erstaunen über diesen edelherzigen Entschluss zu erkennen gaben, erwiderte sie mit der liebenswürdigsten Bescheidenheit, dass sie nur thue, was an ihr selbst gethan worden sei. Ihre eigene Anfängerschaft habe ebenfalls des wohlwollenden Entgegenkommens der Künstler und Kunstfreunde bedurft. Sie zahle somit eine Schuld ihres Herzens ab, und zu besonderer Freude gereiche es ihr, dass der kleine Schradiek gerade ein Kind Hamburgs sei, welcher Stadt sie sich zur dankbarsten Erinnerung verpflichtet fühle. — Fräul. Wilhelmine Clauss gab am 16. März ihr viertes hiesiges Concert (im Stadt-Theater), Herr Louis Lacombe das dritte (im kleinen Saale der Tonhalle). Fräul. Clauss trat am 18. in Lübeck auf, wo Herr Lacombe ebenfalls spielte, und wird sich sodann auch in Bremen hören lassen. Von Bremen kehrt sie nach Paris zurück, und Anfang des April wird sie zu Concerten in London erwartet.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.