

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 35.

KÖLN, 2. September 1854.

II. Jahrgang.

## Die Musik im Jahre 1853.

Von P. Scudo \*).

Die Tage folgen auf einander, pflegt man zu sagen, und keiner gleicht dem anderen. Das scheint uns aber in Bezug auf das geistige Leben wenigstens durchaus keine ausgemachte Wahrheit zu sein; denn in diesem folgen seit einigen Jahren die Tage auf einander und sehen nur zu sehr einer dem anderen ähnlich. In der That zeigt sich seit einiger Zeit im Reiche der Phantasie eine Art Reaction gegen die Ursprünglichkeit und die Kraft des schaffenden Geistes. Soll man den grämlichen Pessimisten beistimmen, welche behaupten, dass es mit der schöpferischen Phantasie vorbei sei, dass alle Poesie den Kreislauf ihrer göttlichen Bezauberungen vollendet habe, dass in der Kunst und schönen Literatur nur noch von mehr oder weniger geschickten und

geistreichen Verbindungen bekannter Formen und Gedanken die Rede sein könne, dass die Menschheit oder wenigstens die Civilisation von Europa in ein neues Stadium getreten, in das Alter der Reife und der Reflexion, in welchem die schöpferische Kraft des Geistes nur noch den zweiten Rang einnimmt? Oder ist es nicht richtiger, mit Anderen anzunehmen, dass der Mensch immer derselbe bleibt, dass sein Herz eine fortwährende und unerschöpfliche Quelle von göttlichen Eingebungen ist, dass die Geschlechter altern und sterben, die Menschheit aber ewig ist, wie die Liebe und die Poesie, welche mit der Lebensfackel aus einer Hand in die andere wandern?

„Die Natur verwendet zu allen Zeiten dieselbe Kraft, das Geistige wie das Körperliche zu schaffen; ihr Wesen ist unveränderlich, und ihr Vermögen, Alles zu erzeugen, kann sich nicht erschöpfen.“ So behauptete schon im siebenzehnten Jahrhundert der philosophische Dichter Charles Perrault zur Zeit des berühmten Streites, den die Preisfrage der französischen Akademie zwischen den ausschliesslichen Bewunderern des Alterthums und den eben so leidenschaftlichen Vertheidigern der Neueren entflammt hatte.

In der That ist die Frage leichter zu stellen als zu lösen; denn ohne zu läugnen, dass die Menschheit eben so ewig sei, wie die Natur, und sich aus ihrer Asche stets wieder erzeuge, wie der wunderbare Vogel der Mythe, ist es doch auf der anderen Seite eben so ausgemacht, dass es Bildungen und Formen des menschlichen Geistes gibt, welche sich erschöpfen und am Ende ganz und gar verschwinden. Die schöpferische Kraft des Geistes stirbt nicht, aber sie wechselt den Platz und erzeugt auf anderem Boden neue Früchte. Anstatt sich in der Gestalt eines Epos, oder eines Raphael'schen Gemäldes, oder einer Beethoven'schen Sinfonie zu offenbaren, wird sie die Stirn eines Buffon oder Herschel umstrahlen; denn die Phantasie spielt selbst in den positiven Wissenschaften eine grössere Rolle, als man glaubt.

Die Musik darf sich jedoch über das neunzehnte Jahrhundert nicht beklagen. Die verflossenen fünfzig Jahre sind

\*) P. Scudo gehört zu den besten musicalischen Schriftstellern Frankreichs; an Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe nimmt er ohne Zweifel den ersten Rang unter allen ein und spricht es unumwunden aus, dass der Einfluss der pariser Presse auf die Kunst in den letzten Jahrzehenden ein abscheulicher gewesen sei, und dass es nichts Verderblicheres in der Kritik gebe, als jenes System von Nachsicht und falscher Gutmüthigkeit, wodurch man die jungen Talente ermüthigen zu müssen vorgebe. Er ist zu höflich gegen seine Collegen, um auch zu sagen: das System der Coterie und Corruption. Dass er aber auch gegen dieses eifert, geht aus seinen Aufsätzen überall hervor, und dass man ihm das Recht dazu einräumt und nur hier und da mit übel verstelltem Aerger die allzu schroffe Form, in welcher er es thut, tadelt, ist ein ehrenvolles Zeugnis für seine Reinheit und die Freiheit seines Urtheils. Auch sein Stil zeichnet sich vortheilhaft durch eine edlere, mehr sentimentale Farbe vor der Coquetterie der witzigen und nach den Reizmitteln geistreicher Schwatzhafteit jagenden Feuilletonisten aus. Der obige Aufsatz ist aus der neuen Sammlung genommen, welche Scudo unter dem freilich etwas zu viel versprechenden Titel *La Musique ancienne et moderne* von seinen musicalischen Schriften gemacht und in Paris bei Garnier so eben herausgegeben hat. Der obige Artikel betrachtet nicht sowohl die Musik überhaupt, als vielmehr nur die dramatische, wie dies bei den Franzosen gewöhnlich der Fall ist, da bei ihnen die Oper die einzige Kunstgattung ist, welche von den Componisten cultivirt und vom Publicum beachtet wird.



eben so fruchtbar an grossen Componisten gewesen, als an bedeutenden Dichtern und Denkern. Deutschland hat Beethoven, Schubert, Spohr, Weber, Mendelssohn erzeugt, Italien Rossini, Bellini und Donizetti, und Frankreich, welches Berton, Méhul, Boieldieu, Herold, Auber hervorgebracht, hat sich noch ausserdem durch Cherubini, Spontini und Meyerbeer bereichert. Von Grétry bis auf Auber, wie von Gluck bis auf Meyerbeer hat die dramatische Musik allerdings einen ungeheuren Fortschritt in Bezug auf das Colorit und die musicalische Entwicklung der Situationen gemacht. Freilich sind die melodischen Gedanken schwächer geworden, kein neuerer Tonsetzer hat die ideale, reine Höhe Mozart's, das Pathos von Gluck, die einfache Gefühls-Wahrheit Grétry's erreicht; allein man muss doch auch einräumen, dass das Finale der „Vestalin“, der dritte Act des „Moses“ und der vierte der „Hugenotten“ grossartige Würfe sind, gewaltige Tongemälde, welche aus unserer Zeit erwachsen und ihr ganz und gar angemessen sind. Man kann behaupten, dass ohne die französische Revolution solche Werke nicht entstanden sein würden; offenbar ist der grosse Ideen-Umschwung, der sich von daher schreibt, auch für die Musik eine fruchtbare Quelle geworden, wenn auch nicht unmittelbar in der Zeit der Revolution selbst.

Aber es scheint leider, als wenn die Zeit der Weihe für die Kunst seit einigen Jahren vorbei wäre; denn an die Stelle der schöpferischen Genies des heroischen Zeitalters tauchten in Deutschland Schumann, Gade, Flotow und Wagner, in Italien Ricci und Verdi, in Frankreich Halévy, Adam, Ambroise Thomas, Reber, Niedermeyer, Félicien David, Gounod und Massé auf.

Ohne das Verdienst und das ausgezeichnete Talent Halévy's, die rührige Hand und die heitere Laune Adam's und die Sorgfalt zu verkennen, welche A. Thomas darauf verwendet, seine kurzathmigen Eingebungen gewissenhaft zu protocolliren, ohne das bescheidene und etwas blasse Talent Reber's zu läugnen, so wenig wie den Geschmack und die elegische Anmuth David's, die gar zu langen Studien Niedermeyer's, das höhere Streben Gounod's und die Hoffnungen, welche Massé erregt, — ist man dennoch gezwungen, zu dem Schlusse zu kommen, dass bei allen diesen auf so verschiedene Weise gewürdigten und geschätzten Componisten sich kein einziger originaler Gedanke findet, keiner, den man nicht schon bei den grossen Meistern anträfe, welche ihnen vorangegangen sind und sie erzeugt haben. Ich spreche nicht von Berlioz, an den nur die Füchse auf den deutschen Universitäten im Ernst glauben, und der seit fünf und zwanzig Jahren wie der ewige Jude auf Entdeckung

eines Publicums reis't, das stets seinen sehnsüchtig fassenden Armen wieder entschlüpft.

Nicht nur die schöpferische Kraft hat sich erschöpft und für kleinliche Effecte zersplittert, welche die Unfruchtbarkeit und Mühseligkeit der Epigonen bekunden, sondern auch die Form selbst hat jene Fülle und Klarheit verloren, welche wir in den geweihten Werken finden. Einige Leser werden sich vielleicht wundern, dass wir sagen, dass selbst die Kunst zu componiren, mit Einem Worte: das Handwerk, eben so herunter gekommen ist, als alles Uebrige, da sie doch täglich lesen, wie man das tiefe Wissen der erbärmlichsten Bluetten- und Polka-Mazurka-Componisten preis't, z. B. des Herrn Emile Prudent! Ja, es gäbe in der That eine sehr interessante Preisfrage für die Akademie, zu ergründen, welchen Einfluss die Tagespresse seit fünfzig Jahren auf die Kunst gehabt habe. Wir würden uns keinen Augenblick bedenken, ihn für abscheulich zu erklären.

Freilich wird man uns zurufen: „Ihr feiert die Revolution und läugnet den Fortschritt!“ — Mein Gott, nein! Wir geben den Fortschritt da, wo er möglich ist, zu, d. h. in allen Dingen, welche dem Nachdenken und dem Willen des Menschen anheim fallen. Aber es gibt einen geheimnissvollen Winkel in unserem Innern, den Gott sich vorbehalten hat, wo er ganz allein durch unmittelbare Gnade und Eingebung wirkt, mit denen er seine Erwählten beseeligt. Und wenn ich dann sehe, wie Possenreisser und schaamlose Bänkelsänger jeden Morgen auf den Schild gehoben werden und den Platz des Genie's einnehmen, jenes consubstantiellen Sohnes des erhabensten Geistes, dann läugne ich allerdings den Fortschritt und behaupte, dass die Krämer in den Tempel Gottes eingedrungen sind. Wenn die Kunst nicht eine höchst ernste Sache ist, ein Mittel, unseren Geist zu erheben, unser Herz zu reinigen und uns für eine höhere Bestimmung vorzubereiten, so ist sie nicht werth, einen verständigen Mann auch nur auf vierundzwanzig Stunden in Anspruch zu nehmen.

Seit dem *Juif errant* von Halévy, dem wir sein Schicksal vorausgesagt haben, hat die grosse Oper, die eben nicht verschwenderisch mit Neuem ist, die *Fronde* gegeben, eine Oper in fünf Acten von Niedermeyer. Das Ergebniss dieses neuen dramatischen Versuches des Componisten des „See's“ und mehrerer anderen eindringlichen Melodien ist keinen Augenblick zweifelhaft geblieben; man hat sich einmal wieder überzeugen können, dass ein lyrischer Musiker noch lange kein dramatischer ist; denn das Drama ist dem Monotonen feind, es verlangt Mannigfaltigkeit und



vor Allem Objectivität. Selbst der wunderbare Lyriker Franz Schubert hat für die Bühne nichts Bedeutendes geleistet, und Herr Niedermeyer ist noch weit von der Originalität und den hervorragenden Eigenschaften des deutschen Tondichters entfernt!

Nach der *Fronde*, die nur einige Vorstellungen erlebt hat, brachte man den Meister-Sänger (*Le Maître Chanteur*) von Limnander auf die Bühne, ein Werk, das es mit seinen zwei Acten auch nicht weiter gebracht hat. Limnander ist ein belgischer Componist, der sich durch zwei komische Opern: *Les Monténégrins* und *Le Château de la Barbe-bleue* bekannt gemacht hat. Er ist ein gebildeter und hier und da aufgeregter Musiker, der gern nach Stil strebt, aber nicht ohne dass es ihm sauer wird. Seinen Gedanken fehlt es an Originalität, und seine Instrumentation überschreitet oft das Ziel und wird fast melodramatisch. Die Oper enthält allerdings mehrere schätzenswerthe Nummern, welche dem Componisten Ehre machen, die jedoch ein Werk nicht retten können, in welchem Leben und Originalität durch ihre Abwesenheit glänzen.

Will man jede Erscheinung, worin sich die neueste Musik offenbart, verfolgen, so muss man auch die leichtere Gattung des Ballets berücksichtigen. Der Dichter des Scenariums zur *Jovita* hat seinen Erfindungsgeist eben nicht auf grosse Unkosten gesetzt; alle Situationen dieses Ballets sind schon hundert Mal von Scribe in seinen komischen Opern behandelt worden. Das ganze Interesse bestand also bloss in der Person der Rosati. Seitdem in Italien nicht mehr gesungen wird, wird dort wenigstens getanzt, und eine Bigottini, Taglioni, Cerrito, Carlotta Grisi schickt uns das Land, das sonst grosse Componisten und grosse Sänger sandte. — Die Musik zur *Jovita* ist leicht und angenehm und doch sorgfältig geschrieben; sie ist von Theodor Labarre, einem verdienstvollen Lieder-Componisten, der länger als eine Woche in der Volks-Sympathie gelebt hat, und der nur den heutzutage seltenen Künstlerfehler an sich hat, dass er zu wenig an die Zukunft seines Talenten glaubt.

Auf der Bühne der komischen Oper „reiten die Todten schnell“; die Partituren stapeln sich da mit erschreckender Hast zu einem gewaltigen Haufen auf. Nach Auber's „*Marco Spada*“, der sich auf dem Zettel gehalten hat, und der „*Tonelli*“ von Ambr. Thomas, einer zweiactigen Oper, welche eine Episode der Sängerin Tonelli zum Inhalt hat und eben erschienen und wieder verschwunden ist, ist Halévy's „*Nabob*“ die wichtigste Neuigkeit auf diesem glücklichen Theater gewesen, wo die Wiederaufnahme von

Grétry's *L'Épreuve villageoise* das Bedauern erweckt hat, dass man nicht öfter solche Rückfälle bekommt. Wenn es nun einmal nicht anders geht, als dass Halévy Jahr aus, Jahr ein seine drei bis fünf Acte Opernmusik liefert, bald im grossen, bald im gemischten Genre, ohne die kleinen literarischen Zerstreungen in Anschlag zu bringen, in denen er sich von ernsteren Arbeiten zur Ergötzung seiner Collegen in der Akademie erholt, so sollte er wenigstens in der Wahl der Gegenstände, die ihn zur Composition begeistern, strenger sein. Wahrlich, es verlohnt sich wohl der Mühe, den akademischen Gelehrten zweiter Hand zu spielen und weltbekannte Geschichtchen zu erzählen, um sich nachher zu so erbärmlichen Opern-Gedichten, wie der „ewige Jude“ und der „Nabob“, zu verirren! Die Situationen sind bei den Haaren herbeigezogen *in majorem gloriam* des Componisten, damit er ein Nies-Duett, einen Chor mit Hundegebell, ein Violin-Solo für eine Brummstimme und dergleichen mehr anbringen könne. Die ganze Oper ist in einem neuen Stile geschrieben, den wir das anekdotische Genre nennen möchten; musicalische Gedanken braucht man dabei nicht zu haben, nur einige Gewandtheit, um eine Phrase aufzuputzen und mit Artigkeit eine Reihe von Orgelpunkten und Cadenzen aufzustellen.

Wenden wir nun noch einen Blick auf das dritte Opern-Theater, das *Théâtre lyrique* auf dem *Boulevard du Temple*, einer Gegend, in welcher man nicht mehr in der Provinz, aber auch noch nicht in Paris ist. Dort ist der Enthusiasmus auf eine solche Höhe gestiegen, dass die Gesundheits-Polizei wird einschreiten müssen. Diese Bühne ist ganz besonders eröffnet worden, um das erste Auftreten eines jungen, hoffnungsvollen Componisten zu erleichtern, des Herrn Adolphe Adam, Mitglieds der Akademie und Verfassers des *Postillons* von Lonjumeau! Der unermüdliche und geistreiche Tondichter kann in der That kaum den Bedarf liefern, so gut geht die Waare ab. Kaum hat er eine Oper in drei Acten: „*Si j'étais Roi*“, und dann wieder eine: „*Le roi des Halles*“, auf die Welt gesetzt, so empfängt er vom Geiste schon wieder eine andere, welche er mit eben so wenig Schmerzen gebiert. Freilich geht es dadurch der zahlreichen Familie nicht besser, allein seine Kinder leben, wie sie können, und die Vorsehung thut das Uebrige. Das letzte Kind Adam's hat in der Taufe den Namen „*Le Bijou perdu*“ erhalten. Auf einen Text voller Quiproquos und Unwahrscheinlichkeiten hat er eine *Ronde* in drei Acten mit Begleitung von allerlei Instrumenten, namentlich Pickelflöte, geschrieben. Den Jubel und die Seligkeit zu schildern, mit denen das liebe Völkchen vom *Bou-*



levar du Temple diese seichte Musik anhört, welche von Anfang bis zu Ende auf den gewöhnlichsten Rhythmen in  $\frac{6}{8}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Tact herumtanzt, dazu ist unsere Feder zu schwach.

Was sollen wir nun für ein Resultat aus dieser flüchtigen Uebersicht der Erzeugnisse unserer dramatischen Musik im Jahre 1853 ziehen? Wir wollen es in zwei Worten dahin formuliren, dass wir bis zu einer von jenen geistigen und sittlichen Krisen gekommen sind, wo die Talente eben so selten sind, als die grossen Charaktere. Wir zehren noch ein wenig von dem Erbgute unserer Väter und warten darauf, dass der liebe Gott wieder einmal einen von jenen bevorzugten Geistern ins Leben rufe, bei deren Thaten die erstaunte Menschheit ausrufe: „*Fiat lux et voluntas tua!*“

### Emil Steinkühler.

Unter den Tonkünstlern, deren Heimat das Rheinland ist und die sich im Ausland einen bedeutenden Ruf und einen ehrenvollen Wirkungskreis erworben haben, verdient Emil Steinkühler eine besondere Erwähnung in dieser Zeitschrift, die es sich vor Allem auch zur Aufgabe gesetzt hat, auf die einheimischen Talente aufmerksam zu machen, ihre Lebensbahnen zu verfolgen und ihre Leistungen zur Anerkennung zu bringen, sobald sie ein wahres Kunststreben bekunden.

Emil Steinkühler ist den 12. Mai 1821 zu Düsseldorf geboren. Sein Vater, Privatlehrer daselbst, entdeckte sehr bald in dem Kinde eine grosse Neigung und Empfänglichkeit für Musik, welche sich mit bedeutenden musicalischen Anlagen verbunden zeigte. Er unterrichtete ihn deshalb schon im vierten Jahre in den Anfangsgründen des Clavierspiels und gab ihm im folgenden Jahre auch einen Lehrer im Violinspiel. In seinem sechsten Jahre componirte der Knabe bereits, natürlich ohne alle Kenntniss der Harmonielehre, Lieder und kleine Clavierstücke, welche die Aufmerksamkeit von Kennern erregten.

In seinem zehnten Jahre gab der kleine Virtuose sein erstes Concert im Theater zu Düsseldorf, in welchem er zwei Pianoforte- und zwei Violinstücke spielte. Er war damit also in die Reihe der Wunderknaben getreten, zeichnete sich aber durch kindliches Wesen, grosse Bescheidenheit und einen gewissen Ernst aus, der uns schon damals eine Bürgschaft zu sein schien, dass er fest an der edeln Richtung halten und nicht auf die Abwege des Virtuosen-

thums gerathen werde. In den folgenden Jahren machte der Vater mit ihm dann und wann Reisen in die benachbarten Städte, wo der Knabe überall grosse Theilnahme erregte. Hauptsächlich fördernd wurde für ihn Mendelssohn's Aufenthalt in Düsseldorf, dessen Unterricht und Beispiel grossen Einfluss auf seine musicalische Entwicklung hatte, ohne dass man jedoch sagen könnte, dass die Mendelssohn'sche Art und Weise ihm vorzugsweise Vorbild in seinen späteren Compositionen geworden wäre.

Emil componirte schon damals sehr fleissig und hatte bis zu seinem sechzehnten Jahre bereits eine einactige Oper, „Die Alpenhütte“, ein Clavier-Concert, Ouverturen, Cantaten, Pianofortestücke geschrieben, von denen er manches in seinen Concerten zur Aufführung brachte, das Beifall erhielt, während er von manchem Anderen wohl mochte mit Haydn sagen können: „Ich freute mich besonders, wenn's nur recht schwarz von Noten aussah!“ —

Mit dem siebenzehnten Jahre kam Steinkühler nach Frankfurt am Main, um dort namentlich unter der Leitung des trefflichen Aloys Schmitt seine Studien zu vollenden. Er blieb fünf Jahre dort und erwarb sich als Componist und als Pianofortespieler einen Namen. Er schrieb dort grössere Werke für Orchester und Gesang, zum Beispiel drei Sinfonien, welche auch in den dortigen Concerten zur Aufführung kamen, ferner eine dreiactige Oper, mehrere Ouverturen, Vocal-Quartette u. s. w.

Im Jahre 1843 kam er, wir wissen nicht, durch welche Veranlassung, nach Lille im nördlichen Frankreich und fand hier Verhältnisse, die ihm zusagten und ihn bestimmten, sich dort niederzulassen. Er hat keine Ursache, diesen Entschluss zu bereuen, denn er nimmt gegenwärtig daselbst eine sehr ehrenvolle Stellung als Künstler und als Lehrer der Kunst ein und verdankt dieselbe allein seinem ausgezeichneten Talente, das auch in weiteren Kreisen und besonders in Paris durch die Compositionen, welche daselbst von S. Richault, S. Lévy u. A. verlegt worden sind, Anerkennung gefunden hat. Als öffentlichen Beweis hoher Auszeichnung hat der Kaiser Napoleon III. bei seiner Anwesenheit in Lille im vorigen Jahre ihm die goldene Verdienst-Medaille verliehen.

Gleich in den ersten Jahren seines Lebens und Wirkens in Lille zog sich Steinkühler durch übermässige Anstrengung eine Schwäche an der Hand zu, welche ihn Jahre lang vom Clavierspielen abhielt, und die selbst jetzt noch bisweilen wiederkehrt, obschon sie ihn nicht hindert, seine eigenen Sachen und die Werke der classischen Mei-



ster in den von ihm veranstalteten Soireen mit Geist und Feuer vorzutragen.

Eine komische Oper in drei Acten, „Cesario, oder die Verwechslungen“, welche er auf einen Text, den Karl Gollmick nach Shakespeare bearbeitet hat, in Lille componirte, wurde auf dem Theater zu Düsseldorf im Jahre 1848 aufgeführt, erlebte jedoch nur zwei Vorstellungen, deren erste auf den 29. Februar fiel, also in eine Zeit, in welcher bekanntlich das Publicum viel zu viel mit Volks-Versammlungen und Bürgerwehr zu thun hatte und lieber auf den Markt ging, als in das Theater. Die Kritik der Localblätter nannte übrigens auch den Text einen verfehlten und misslungenen, der von der Shakespeare'schen Komödie der Irrungen nur ein trockenes Skelett ohne wahrhaft komische Situationen gegeben habe. An der Musik wurde der melodische Reiz und eine reiche Phantasie gerühmt, dagegen dramatische Charakteristik noch vermisst und die Instrumentation hier und da zu rauschend gefunden. Jedoch haben uns urtheilsfähige Männer, welche beiden Darstellungen beigewohnt haben, versichert, dass mit einigen Veränderungen des Textes und Abkürzungen in der Musik die Oper bei sorgfältiger Einübung und Darstellung einen günstigen Erfolg haben werde, da die Musik voller Leben und Geist sei. Aber, du lieber Himmel! wo sind in Deutschland die Bühnen-Directionen zu finden, welche sich dazu entschlossen, eine Oper eines als dramatischen Componisten noch unbekanntem Tonsetzers in Scene zu setzen? Die Privat-Unternehmer können es nicht wagen, denn sie machen fast alle so schlechte Geschäfte, dass bei ihnen die Kunst nur nach Brod gehen muss, und die Hoftheater brauchen ihre Zuschüsse zur Ausstattung der Spectakel-Opern und haben folglich kein Geld und noch weniger Sympathie für die Unterstützung deutscher Opern-Componisten.

Wir kennen von der genannten Oper nur die Overture und auch diese nur aus der Bearbeitung durch den Componisten für das Piano zu vier Händen, welche als Op. 30 in Paris bei S. Lévy (Leipzig, bei Fr. Hofmeister) erschienen ist. Sie enthält das Gemälde eines Sturmes, wesshalb sie auch den Titel „*Le Naufrage*“ führt, verfällt jedoch keineswegs in rauschende Malerei ohne musicalischen Inhalt, sondern das Hauptstück derselben, ein *Allegro agitato*, *E-moll*,  $\frac{6}{8}$ -Tact, welches zwischen einem einfach melodiosen *Andante* in *E-dur* und einer glänzenden *Stretta* in *E-dur* in der Mitte steht, ist ein thematisch gearbeitetes Musikstück voll Leben und Feuer und von keineswegs gewöhnlicher Erfindung. Eine Clavier-Phantasie über

Thema's aus derselben Oper, Op. 25, hat uns weniger angesprochen.

Eine Concert-Overture in *D-dur*, Op. 26, ebenfalls für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet (Mainz, bei Schott's Söhnen), ist ein frisches Musikstück von munterem Charakter und gefälligen Melodien, welches schon am Clavier Wirkung macht und durch die Instrumentirung ohne Zweifel noch bedeutend gewinnen wird.

Für Pianoforte sind von Steinkühler mehrere Salonstücke gedruckt, unter denen uns eine Mazurka in *As*, Op. 27, und *La Cascade*, Op. 39, ein nicht zu schweres Bravourstück in Etudenform, am meisten gefallen haben. Ein Trio für Piano, Violine und Violoncell wird im Literaturblatt besprochen werden.

Von den Liedern sind uns einige der früheren, in Deutschland geschriebenen und bei Schott's Söhnen erschienenen, wie z. B. „Die Nachtreise“ von Uhland, Heine's „Lolerei“, die sechs Lieder, Op. 24, lieber als die späteren französischen, welche zwar, wie z. B. „*Les Echos du Soir*“, ein grosses Publicum in Frankreich gefunden haben, aber zuweilen der Melodie an sich und deren Verzierungen zu sehr auf Kosten der Wahrheit der Empfindung huldigen.

### Aus New-York.

Wissen Sie, was man einen „musicalischen Congress“ und „das grösste musicalische Ereigniss des Jahrhunderts“ in America nennt? Sie meinen vielleicht, eine Zusammenkunft aller Componisten und künstlerischen Berühmtheiten, eine Berathung über die Förderung der Tonkunst, ein Protocoll über gegenseitige Verpflichtungen zur Unterstützung oder Garantie der Renommee und dergleichen? Nichts davon. Ein musicalischer Congress ist der Ausdruck für die Verbindung der beiden grössten Mächte in America zu Einem Zwecke, des Königs der Instrumentalisten — Jullien, und des Königs der Unternehmer — Barnum. Beide werden Ihnen hinlänglich bekannt sein, Jullien durch seine Promenaden-Concerte in London, die er mit richtiger Speculation und Kenntniss der Nationalitäten hieher verpflanzt und bis nach New-Orleans hinabgeführt hat, immer *en envoyant promener son auditoire*, und Barnum als Ex-Jenny-Lind-Commissaire, der veränderungsweise nicht die Zuhörer, sondern die Sängerin spaziren führte. Beide trafen sich im Frühjahr an den Ufern eines Flüsschens; sie kannten sich nicht. Stumm standen die grossen Männer einander gegenüber, das Auge des Genie's



fest auf den Wasserspiegel gerichtet, auf dem ein kleines, mystisches Etwas an jedem Ufer ruhig daherschwamm. Auf einmal rucken Beide zugleich den rechten Arm in die Luft und schauen mit funkelndem Blick in die Höhe; sie hatten Jeder einen grossen Gedanken, einen Fisch, wollt' ich sagen, gefangen! Diese Sympathie frappirte sie, sie schauten einander an — „Jullien!“ rief Barnum, „Barnum!“ schrie Jullien, und nun konnte nicht mehr davon die Rede sein, wer zuerst den Rubicon überschreiten sollte; nein, *a tempo* stachen von jedem Ufer aus zwei enorme Wasserstiefeln mit ihren Passagieren ins Nass, und Jullien und Barnum umarmten sich auf der Insel, die sie selbst bildeten, als *Duumviri reipublicae musicae constituendae*.

Sie beschlossen, ihren gemeinschaftlichen Einzug in New-York zu halten, Proscriptionslisten zu entwerfen, dieselben aber dem humanen Geiste der Zeit gemäss in Subscriptionslisten zu verwandeln auf ein Concert-Ungeheuer, wie dergleichen noch nie da gewesen. Allein die Herbeischaffung des verheissenen Ungeheuers war keine Kleinigkeit. Jullien, durch anderweitige Musikgeschäfte gehindert, konnte erst am 6. Juni mit Barnum abschliessen, und am 15. sollte bereits der grosse Wallfisch aus seinen Nüstern die musicalischen Cascaden blasen. Hier hiess es also bei der Hand sein.

Treten wir in das Bureau des elektrischen Telegraphen, wo die *Duumviri* berathen.

Jullien. Ich muss Massen haben, zweitausend Mann wenigstens auf dem Orchester.

Barnum. Schreiben wir 3000 und nehmen wir 1500.

J. Gut; aber wo stellen wir sie auf?

B. Nirgend anders als im Krystall-Palast.

J. Das bringt nichts ein. Das Statut desselben verbietet uns, mehr als einen halben Dollar Eintrittsgeld zu nehmen.

B. Das ist vollkommen genug für das dilettantische Proletariat; wir richten aber 5000 numerirte Plätze ein, wovon kein Buchstabe im Statut steht, und lassen uns für jede Nummer 1½ Dollar auf das Eintrittsgeld darauf zahlen.

J. (ergreift ein Glas Champagner). Edler Mann, lass uns Brüderschaft trinken! (Sie umarmen sich.) Aber wirst du mit der Architektur des Orchesters, mit der Einrichtung überhaupt fertig?

B. Du zweifelst? Binnen zwei Tagen säubere ich mit 500 Arbeitern den Fussboden von allen Unebenheiten und baue dir einen Chimborasso, den du bis an die Schneelinie mit Musicanten bevölkern kannst.

J. Vortrefflich! Instrumentalisten getraue ich mir an

300 zusammen zu bringen, aber Sänger, Chorsänger — die hiesigen reichen nicht aus.

B. (tritt zu dem Expedienten des Telegraphen. Zu Jullien:) Mache du indessen das Programm. (Er dictirt.) Nach Boston und Philadelphia: „Jullien verlangt Sing-Vereine, um Händel's *Messias* am 15. d. Mts. beim musicalischen Congress zu singen. Barnum, Cassirer.“

J. Den *Messias*?

B. Allerdings; der muss aufs Programm, dann ein Stück Lärm von Beethoven und deine Feuermanns-Quadrille, von der du mir erzählt — das Uebrige ist mir gleichgültig.

Der Expedient des Telegraphen: Hier ist die Antwort von Boston. „Wie viel Sänger wollen Sie haben? Wir können Ihnen 1000 bis 1200 Stück verabfolgen.“ — Philadelphia schreibt (d. h. die Stadt, nicht der Taschenspieler): „Sie können 500 Choristen haben.“

Kurz, am 15. Juni war Alles fertig und in Ordnung, um vier Uhr wurden die Thüren des Krystall-Palastes geöffnet, um sieben Uhr begann das Concert, ausgeführt von etwa 1500 Sängern und Instrumentalisten, letztere 250 an Zahl, und besucht von mehr als 20,000 Menschen.

Das Programm kündigte die Mitwirkung von 29 Orchestern und Gesang-Vereinen an, darunter fast alle Männergesang-Vereine der Deutschen in New-York, Baltimore, Philadelphia, ferner von 16 Kirchen-Chören u. s. w., und versprach aus allen Meisterwerken von Händel bis auf die Herren Bristow und Fry (die americanischen National-Componisten) und den Herrn Jullien herab eine glänzende Auswahl. Von alledem wurde wirklich aufgeführt:

I. Theil. Ein Stückchen *Messias*, die Overture, einige Arien aus dem ersten Theile, das Hallelujah, „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ und „Würdig ist das Lamm“.

II. Theil. Rossini's *Tell-Overture*. Flöten-Solo (!), von Drouet geblasen. Wagner's *Tannhäuser-Overture*, von der deutschen Musik-Gesellschaft in New-York unter Direction des Herrn Bergmann aufgeführt. Violin-Solo, vom kleinen Paul Jullien gespielt. Andante einer Sinfonie von Bristow. „Die Himmel erzählen“ von Haydn. Blechmusik. Duo für zwei Pianoforte von Herrn und Mad. Wallace. *The Fireman's Quadrille*, neu componirt von Jullien.

III. Theil. Beethoven's *C-moll-Sinfonie* (N.B. der letzte Satz!). Harfen-Solo. Dramatische Sinfonie: „Das gebrochene Herz“, von Fry. Gebet aus Moses von Rossini. Der Hochzeitsmarsch von Mendelssohn.

Der Anblick des mit Statuen und Kränzen geschmückten Orchesters, dessen Hintergrund ein grosses Gemälde



nach Michel Angelo's letztem Gericht einnahm, und der Tausende von Zuhörern war allerdings grossartig und einzig in seiner Art. Von Zuhörern, sage ich? O, nein! Als Concert war das Ganze ein kolossaler Spass; denn an Zuhören, ja, nur an Hören von Musik im einfachsten Sinne des Wortes war nicht zu denken. Unter den beständig auf- und abwogenden Tausenden auf dem knarrenden Fussboden und bei dem ewigen Gesumse und Gesurre dieser ungeheuren Bienenschwärme in Menschengestalt wurde man höchstens dann und wann durch ein Fortissimo des ganzen Orchesters daran erinnert, dass hier Musik gemacht werde, und die Solisten glichen tonlosen Automaten, deren Mund- und Arm- und Fingerbewegungen einen Anblick zum Todt-lachen gewährten. Die hiesige *Musical Review*, welche doch den Congress ein Ereigniss nennt, Jullien's Namen desshalb in die Kunstgeschichte der Unions-Staaten einträgt und in diesem Monster-Concert den Anbruch einer neuen Aera sieht, muss gestehen, dass von einem stillen Zuhören nicht die Rede sein konnte, indem beständig ein Gewirr von Stimmen umhersaus'te, wie wenn der October die Blätter von den Bäumen schüttelt. Auch heisst es an einer anderen Stelle sehr naiv: „Ein anderes Stück, das man zum Theil hören konnte, war die Overture zum Tell. Der Krystall-Palast ist aber auch nicht zum Concertsaale gebaut; der Americaner schwatzt und geht spaziren und schaufelt mit den Füßen über den Boden, während die beste Musik gemacht wird, und wenn unter zwanzig Tausenden von fünf oder zehn Tausenden Jeder nur das leiseste Geräusch der Art macht, so gibt dies schon solch einen Grundbass, solch ein durchgehendes Accompagnement, dass es das Piano im Orchester übertönt und die armen Solisten vernichtet. „Tröstet mein Volk““, sang Herr Frazer: aber wie soll ein einziger unglücklicher Tenorist über das Geräusch von fünf Tausenden, welche herein kommen oder nach ihren Plätzen gehen, und von anderen fünf Tausenden, welche ihre Bemerkungen über den herrlichen Anblick des Orchesters machen, sich emporgipfeln?“

Wenn man ironisch sein wollte, so könnte man nichts Besseres thun, als diese aufrichtige Schilderung eines Americaners abschreiben, wie ich es denn auch gethan. Endlich bricht er in den Ausruf aus: „Wenn die Leute doch nur lernen wollten, dass sie nicht mehr Recht haben, in einem Concertsaale während eines Musikstückes auf und ab zu gehen, als in der Kirche während eines Gebetes; — aber man darf nichts Vollkommenes auf Erden erwarten!“

Ich muss noch eine charakteristische Scene erwähnen. Vor der Aufführung der Feuermanns-Quadrille von Jullien

trat Herr Barnum auf und kündigte an, „dass dieses neue Stück eine zwar sehr ergreifende dramatische Musik sei, dass aber die Damen nicht bange zu werden brauchten und nur ruhig das Ende abwarten und dann wacker applaudiren möchten“ — also im neunzehnten Jahrhundert ein Peter Squenz, der dem Publicum ankündigt, dass der Löwe kein wirklicher Löwe, sondern Zettel der Weber sei!

Indessen die Warnung mochte nicht überflüssig sein; denn ein solcher Höllenlärm mit obligatem bengalischem Feuer ist noch nie auf einem Theater, geschweige denn in einem Concertsaale, erlebt worden. Zuerst marschirt das Corps der Pompiers oder Feuerleute, d. h. ihre Blechmusik, aus dem Orchester die Stiegen an den Seiten sichtbar und stets blasend hinauf, bis es oben auf einer Galerie steht und von da in den Saal hinab schmettert. Dann rückt von der anderen Seite unten das Militär mit Regiments-Musik an. Es wird Nacht; die Violoncells und Bratschen ziehen mit dicker Finsterniss heran, und die Flötchen lassen Sternschnuppen fallen. Auf einmal entsteht Feuerlärm, und nun geht der Teufel los mit Chorsingen, Streichen, Blasen, Pfeifen und Schlagen, Knattern und Ratschen, dass einem Hören und Sehen vergeht. Grosse wirkliche Thurmglöcken läuten Sturm von verschiedenen Seiten, man hört die Spritzen heranrasseln, den Wasserstrahl zischen, das wilde Geschrei der Löschenden: „*Work on! Work on!*“ (Packt an! Packt an!) das Einstürzen der Mauern, und zu den Fenstern herein schlägt der Schein der Flammen, die draussen brennen!

Doch genug. Sie haben jetzt eine ganz wahrheitsgetreue Schilderung eines musicalischen Congresses, eines Musikfestes in America, und einen neuen Beweis, zu welchem krassen Realismus in der Musik, zu welcher Herabwürdigung der Kunst die Sucht, Geld zu machen, selbst talentvolle Männer, wie Jullien ohne Zweifel einer ist, hier zu Lande verführt.

### Musik zu Zwischenacten.

Eine Mittheilung für Bühnen- und Orchester-Vorstände.

Es ist eine ausgemachte Sache, dass charakteristische Zwischenact-Musik den Eindruck dramatischer Werke bei deren Aufführung wesentlich zu unterstützen und zu heben im Stande ist, während unpassende Musiksätze eben so störend, als oft gehörte abgedroschene Piecen langweilend und abspannend wirken. Für den Orchester-Dirigenten ist es indessen nicht leicht, immer die gehörige Auswahl und Abwechslung zu treffen. Auch der reichste Musicalien-Vorrath erschöpft sich; denn der Theater-Abende sind viele im Jahre, und der Actschlüsse, an die jene Zwischen-Musiken sich bezeichnend anreihen sollen, noch weit mehr. Abgesehen von den



Compositionen zu besonderen Tragödien, wie von Beethoven zum Egmont, von Meyerbeer zum Struensee, ist hier und da für diese Zwecke Entsprechendes componirt worden; allein da man sie selten veröffentlichte, so fanden diese Arbeiten nur zufällig den Weg zu anderen Orchestern und veralteten meist da, wo sie geschaffen. Willkommen dürfte daher vielen Musik- und Theater-Vorständen die Mittheilung sein, dass der herzogliche Musik-Director Töppler zu Coburg es unternommen hat, abgesehen von mancherlei eigenen Compositionen der Art, eine nicht unbedeutende Anzahl interessanter und charakteristischer Clavier-Piecen der verschiedensten Componisten zu instrumentiren. Sie bilden, 40 an der Zahl, gewisser Maassen den ersten Band eines reichen „Repertoriums für Zwischenact-Musik“ und eignen sich in den verschiedensten Formen, im Allgemeinen zur Hälfte für ernste Dramen, zur andern für Lustspiele. Manches schöne, nur Pianisten näher bekannte Tonstück gewinnt so allgemeinere Geltung, und viele dieser Arrangements fanden bei den Vorstellungen der coburger Hofbühne bereits die lauteste Anerkennung. Trefflich instrumentirt, übersteigt ihre Besetzung und Ausführung nicht die Kräfte gewöhnlicher Theater-Orchester.

Der anspruchlose Arrangeur dieser ausgezeichneten Sammlung gedenkt nun mit derselben „sein Scherflein zur Hebung der Zwischenact-Musik“ in so fern beizutragen, als er diese Piecen einzeln oder in mehreren frei zu wählenden Nummern den Theater-Orchestern hiermit gratis (nur gegen Erstattung der Copialien-Kosten) offerirt. Die Bestellungen würden unter der oben angegebenen Adresse franco zu machen sein. Die Zusendungen erfolgen in ausgeschriebenen correcten Stimmen gegen Post-Nachnahme der Copialien-Gebühren.

Hier das Verzeichniss der ansprechenden Sammlung, auf welche ganz besonders aufmerksam zu machen, Einsender dieses, der Musikwelt gegenüber, für seine angenehme Pflicht hielt.

#### Verzeichniss von Zwischenact-Musik.

Aus Beethoven's Sonaten: Op. 10, Nr. 3, *Largo* in *D-moll* — Op. 14, *Andante* in *C* — Op. 22, *Adagio* in *Es* — Op. 26, *Marcia funebre* in *As-moll* — Op. 10, Sonate in *C-moll*,  $\frac{3}{4}$ -Tact, alle drei Sätze.

Von John Field: *Air russe*.

Von C. M. v. Weber aus den vierhändigen Piecen, Op. 10: *Adagio* in *As* — *Andantino* in *C-moll* — *Mazurka* — *All. Oungarese* (Op. 60) — *Capriccio*,  $\frac{6}{4}$ -Tact in *B*.

Aus Reissiger's *Pièces détachées*: *Scherzo* in *Es* und *Gr. Marche*.

Aus Kalkbrenner's Etuden, Nr. 12: *All. furioso* in *C-moll*.

Von Chopin: Walzer, Op. 18, und *Marche funebre* aus der *B-moll*-Sonate, Op. 35.

Von Fr. Schubert: *All. mod.* aus Op. 78. — dito aus Op. 94.

Von Henselt: *Ave Maria*.

Von Mendelssohn: 6 Nummern aus seinen Liedern ohne Worte.

Von Al. Fesca aus Op. 7, Nr. 3: „Der Traum“.

Von Stephen Heller aus den Wanderstunden, Op. 54: *All. impetuoso* in *B-moll*.

Von Taubert aus den Charakterstücken, Op. 83: *Adagio* in *Ges*.

Von R. Schumann aus den Kinderscenen, Op. 15: *Adagio* in *E*.

Von W. Krüger. *Trilby-Polka*. — Fr. Liszt: *Galop chromatique*.

Schulhoff: *Galop di bravura*. — Lefebure-Wely: *Mazurka brillante*. — Quidant: *Etude-Galop*. — Karl Schnabel:

Ungarischer Krieger-Marsch. — Kalliwoda: *Polka all' Oungarese*. — Pascal Gerville: *Marsch-Galopp*. — Mann: *Najaden-Polka*.

#### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Wir werden in der nächsten Woche das Orchestrion, das neu erfundene Instrument des Herrn Mercklin aus Brüs-

sel, hier in Köln zu hören Gelegenheit haben, was um so interessanter sein wird, da Herr Ferdinand Kufferath aus Brüssel uns dasselbe, hoffentlich öffentlich, vorführen wird.

In Baden-Baden haben die Spielpächter auch dieses Jahr wieder ein grosses Concert gegeben. Gesungen haben darin die La Grange, die Alboni und Gardoni, und Vivier auf dem Horne. Eine eigenthümliche Erscheinung waren die drei Violoncellisten Batta, Cosmann und Seligmann, welche Rossini's Tell-Trio vortrugen.

In Homburg hat Frau La Grange ein Concert gegeben — K. Formes in Wiesbaden — Vieuxtemps in Spaa — der Pianist Karl Wehle und der Violinist Laub in Töplitz.

Der Tenorist Theodor Formes, der jüngere Bruder des berühmten Bassisten, benutzt seinen Urlaub von der königlichen Oper in Berlin, in Begleitung seiner Gattin (vormals Fräulein Ahrens) eine Kunstreise durch Deutschland zu machen. Er ging zuerst nach Leipzig und von da nach dem Süden, wo er zuletzt in Gratz auftrat. Ueberall hat er grossen Beifall gefunden und als Sänger und Darsteller in den Rollen des Masaniello, Edgar, Eleazar, George Brown, Lyonel u. s. w. Aufsehen erregt. Eben so in Aachen.

Wien. Herr Ludwig Bösendorfer (Sohn des k. k. Hof-Fortepiano-Verfertigers Ignaz Bösendorfer) hat eine sehr wichtige Verbesserung in der Clavier-Mechanik gemacht, bestehend in dreifacher Auslöser-Bewegung, wodurch ein schnelleres Auslösen und ein stärkerer und klangvollerer Ton erzielt wird. Das k. k. Handels-Ministerium hat ihm auf dieselbe am 3. August ein ausschliessendes Privilegium für die Dauer von drei Jahren verliehen.

Ferrara. Signor Marchese und seine talentvolle Gattin, Signora Marchese-Graumann, verweilten nach ihrer Rückkehr aus London, wo sie mit grossem Erfolge aufgetreten waren und in Folge dessen auch Gelegenheit gefunden hatten, sich bei Hofe auszuzeichnen, den ganzen Winter hindurch hier. Signor Marchese sang in „Ernani“ von Verdi, „Poliutto“, „Favorita“ und „Betty“ von Donizetti und anderen Opern. Das Künstlerpaar gedenkt Ende August über Venedig nach Wien zu gehen, wo sie den Winter bleiben und hoffentlich die Aufnahme finden werden, die ihnen ihr Talent überall sichert.

Die Pianistin Miss Arabella Goddard, welche auch in den Concerten des kölnen Männergesang-Vereins zu London mit grossem Beifall gespielt hat, wird eine Kunstreise durch Frankreich und Deutschland machen.

#### 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.