

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 10. Februar 1855.

III. Jahrgang.

## Pariser Briefe.

(Schluss. V. rgl. Nr. 4.)

Die italiänische Oper hat sich durch Wiederholungen hundertmal gehörter Werke von Rossini, Donizetti u. s. w. gefristet; man kann jedoch keineswegs sagen, dass ihre Auswahl stets das Beste getroffen hätte. Im December v. J. griff sie zu Verdi; allein der „Ernani“, der vor Zeiten, als die Cruvelli zuerst darin auftrat, das Haus füllte, wurde schlecht gegeben — denn so viele Vorzüge auch Mad. Bosisio als zierliche Sängerin hat, so mangelhaft und unzureichend war ihre Auffassung und Ausführung der Elvira —; dagegen hatte eine hier noch nicht gesehene Oper: *Il Trovatore* (Der Troubadour), in so fern einen wirklichen Erfolg, als er bei mehreren Aufführungen eine so zahlreiche Gesellschaft in der *Salle Ventadour* versammelte, wie man sie diesen Winter dort noch nicht gesehen hatte.

Die erste Vorstellung des *Trovatore* fand am 23. December v. J. Statt. Es kann bei allen Musikern, die es aufrichtig mit der Kunst nehmen, nur Eine Stimme darüber sein, dass es keineswegs für eine hohe Stufe der gegenwärtigen musicalischen Bildung der Italiäner spricht, dass Verdi in Italien die Bühnen beherrscht. Man hat versucht, die Umwandlung des Geschmacks der Italiäner, welche Jahrhunderte lang dem sanften Schmelz der Melodie lauschten und den Orchesterlärm verabscheuten, jetzt aber die musicalischen Ausbrüche der rohen Leidenschaft im Gesange und den betäubenden Lärm in den Instrumenten mit Entzücken aufnehmen, durch die Schicksale des Volkes und durch dessen politische Aufregung zu erklären. Ich weiss nicht recht, ob das Stich hält; die Italiäner hatten, als Rossini auftrat und alle Bühnen und alle Herzen eroberte, ebenfalls sehr traurige Phasen ihres nationalen Lebens durchgemacht und waren von manchen Träumen hinlänglich enttäuscht worden; dennoch hielten sie in der Kunst an dem alten Volks-Charakter fest, und so kann ich auch nicht glauben, dass der Mazzinismus der Verdi'schen Musik Ohr und Herz geöffnet haben solle. Dass aber der Geist

unserer Zeit überhaupt einen gewiss bedeutenden Einfluss auf den Kunstgeschmack sowohl in Italien als überhaupt in Europa ausübt, das ist keine Frage; nur liegt dieser Einfluss nicht in der politischen Gestaltung des Zeitalters, sondern in der moralischen, in dem allmählichen Absterben des Sinnes für das Einfache und Natürliche, in dem Verschwinden des ruhigen, die Seele befriedigenden Wohlgefallens an dem Schönen überhaupt und besonders an der Form des Schönen, statt dessen die blasirte Welt die Aufregung lieb gewonnen hat, und den Nervenreiz, der sich bis zu einer verfeinerten Wollust am Grässlichen, am Verzerrten, am Maass- und Formlosen steigert, für Empfindung und Gefühl hält und die Ueberspannung beim Kunstgenusse nicht mehr entbehren kann. Die manchmal unbegreifliche Wirksamkeit gewisser musicalischer Werke und Leistungen auf die Masse dürfte in der That eher physiologisch als psychologisch zu erklären sein. Schon die grässlichen Stoffe, welche die neueren Libretti-Dichter der Italiäner für die Oper wählen, bestätigen das Gesagte; Wahnsinn, Marter und gewaltsamer Tod durch eigene oder durch Henkers Hand sind die gewöhnlichen Ingredienzen zu dem Recept für Nerven-Erschütterung, und der Componist kann nicht anders, als die Worte der Handelnden durch herzerreisende Accente und den ewigen Schrei übermässiger Leidenschaft nicht etwa vergeistigen, sondern durch den rohesten Ton-Materialismus für den groben Sinn der Zuhörer handgreiflich machen.

So ist denn auch der Inhalt dieses Troubadours eine wahre Satire auf den Titel der Oper; denn statt der Minnelieder, die Frühling und Liebe verherrlichen, hören wir nur Grabestöne und Leichenmusik, und werden vom Scheiterhaufen, den eine Hexe besteigt, durch Kerker und Gift bis zu Rad und Galgen geführt. Dieser Triumph des Grässlichen war die letzte Kraft-Aeusserung des Operndichters Salvatore Cammarano, der in demselben Jahre (1853) starb, in welchem der *Trovatore* zu Rom auf dem Theater Apollo zum ersten Male (den 19. Januar) zur Auführung kam.

Eine Overture hat die Oper nicht, drei Paukenwirbel vertreten ihre Stelle. Jeder der vier Acte, von denen der erste in zwei Abtheilungen zerfällt, hat seine besondere Ueberschrift; der erste heisst *Il Duello*. Der Vorhang geht auf: wir sind in Spanien, zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, im Vorhofe des Palastes des Grafen Luna, wo ein Officier seinen Soldaten die schaudererregende Geschichte einer Zigeunerin erzählt, welche der Graf Luna hat lebendig verbrennen lassen, weil er die Hexe an der Wiege seines jüngeren Bruders getroffen. Die Hexe hatte aber eine Tochter, der sie die Rache auftrug; diese raubte Garzia, das besagte Brüderlein, und man fand verkohlte Kinderknochen auf demselben Platze, wo man die alte Hexe gebraten hatte. Diese Erzählung sucht in Rhythmus und declamatorischem Gesange und in den Schauern der Instrumente, unterbrochen vom Unisono-Chor *pianissimo* der Soldaten, die Nerven des Zuhörers sogleich in die gehörige Spannung zu setzen. Auf einmal schlägt die Glocke Mitternacht, die Trommel rollt, die Soldaten laufen fort, man weiss nicht, ob aus Gespensterfurcht oder zur Ablösung. Der Vorhang fällt, das Vorspiel ist zu Ende.

Beim Beginn des eigentlichen Drama's ergeht sich Leonora mit ihrer Freundin Ines im Garten und singt ihre Liebe zum Troubadour, *à la Elvira* im *Ernani*, nur dass in ihrer Arie noch weniger melodischer Fluss ist, als dort, und sich die Declamation in curiosen Sprüngen ergeht. Sie geht ab nach dieser geistreichen Exposition; um diese eben so dramatisch, wie sie eingeleitet ist, zu vervollständigen, erscheint der Graf Luna, welcher Leonora liebt und den Troubadour hasst; und damit wir ganz wissen, woran wir sind, so hören wir aus dem Gebüsch eine sehnsüchtige Romanze, welche kein Anderer als der Troubadour selbst für seine Leonora singt. Sie kehrt auf das süsse Zeichen zurück, hält erst den Grafen für ihren Geliebten, allein Manrico, so heisst der Troubadour, stürzt hervor; es gibt eine furchtbare Scene der Eifersucht der Männer und der Verzweiflung der Dame, welche Situation nicht ganz neu zu sein scheint. Das Terzett wogt, vom Sturme des Orchesters gepeitscht, auf und ab; wir machen die Bemerkung, dass es ein Terzett *a due* ist, denn Leonora und Manrico singen *unisono*; die Nebenbuhler ziehen die Schwerter und stürzen ab zum Zweikampfe, Leonora fällt, der Vorhang fällt, das Mädchen in Ohnmacht, der Vorhang bis auf den Boden.

Bis hieher habe ich in der Musik auch nicht das Geringsste entdecken können, was bei dieser siebenzehnten Oper Verdi's anders wäre, als bei den früheren, von denen ich den *Nabuco*, *Ernani*, die *Due Foscari* und die *Loisa*

*Miller*, welche als die besten gerühmt werden, gehört habe. Ich finde auch hier wieder eine grosse Armuth an musicalischen Gedanken, an wirklich schönen Motiven, und soll ich überhaupt mein Urtheil über die Musik der ganzen Oper gleich aussprechen, so muss ich sagen, dass sie mir wie die Caricatur der Wagner'schen Musik vorkommt. Da jeder von beiden Componisten ganz unabhängig von dem anderen schreibt, so ist die Art von *Miasma*, welches die musicalische Luft zu durchziehen scheint, höchst merkwürdig; und so hoch natürlich der deutsche Tondichter über dem Italiäner steht, so wünschte ich doch, dass ein tüchtiger Aesthetiker einmal diese Ansicht prüfte, wobei bei aller Verschiedenheit die Aehnlichkeiten aufzusuchen wären, die Erzielung gleicher Wirkungen durch verwandte Mittel, wenn auch der Eine durch das Uebernatürliche das hervorzubringen sucht, was der Andere durch das Grässliche, während Beide in der Musik einer schreckenerregenden Natur-Wahrheit huldigen, in welcher die Wahrheit der Kunst untergeht. Alsdann müssten auch die Gründe der Theilnahme eines grossen Theiles des Publicums erforscht und dabei auf das, was ich oben über den moralischen Zustand der gegenwärtigen theaterbesuchenden Menschheit gesagt habe, Rücksicht genommen werden. Die nationale Eigenthümlichkeit und der aus derselben nothwendig fließende Unterschied im musicalischen Verfahren dürfte dabei, wie sich von selbst versteht, nicht ausser Betracht gelassen werden.

Doch kehren wir zum *Trovatore* zurück. Der zweite Act, *La Gitana* (Die Zigeunerin), führt uns in die Berge von Biscaya, wo wir ein Lager der Zigeuner finden, welche Waffen schmieden, wozu ein wilder Chor ertönt, in welchem die Hammerschläge auf die Ambosse eine bedeutende Stimme haben und an Spontini's *Alcidor* erinnern. Azucena, die Zigeunermutter, entdeckt dem Manrico, dass sie einst den jüngeren Bruder des Grafen Luna geraubt habe, um ihn zu verbrennen, dass sie aber in einer Art von Wahnsinn sich in dem Opfer vergriffen und ihr eigenes Kind ins Feuer geworfen habe!! Desswegen heische sie doppelte Rache gegen den Grafen, der auch ihre Mutter auf den Scheiterhaufen geschickt habe. Auf Manrico's Frage, ob er denn nicht ihr Sohn sei, beruhigt sie ihn, und Manrico, einfältiger als das Publicum, glaubt ihr. Auf ihren Vorwurf, warum er bei dem Zweikampfe den überwundenen Grafen nicht getödtet, entgegnet er, dass gleichsam eine Stimme vom Himrael seinen Arm zurückgehalten. Dieser lange Dialog ist rein declamirt, mitunter auf effectvolle Weise; die Benutzung der Saiten-Instrumente theils mit,

theils ohne Dämpfer zum unheimlichen Schwirren und das dazwischen prallende Blech imponiren dem Laien. Ein Bote meldet, dass Leonora auf die falsche Nachricht von Manrico's Tode den Schleier nehmen will. Der Troubadour, gefolgt von seiner treuen Schar, eilt, ihr den Irrthum zu benehmen.

Die Scene verwandelt sich; Wald, im Hintergrunde ein Kloster. Der Graf Luna singt erst — und dieses auf altitaliänische Weise — ein Liebeslied (hübsch und *da capo* verlangt) und legt sich dann mit seinen Reisigen, welche den Chor zu einer auch noch folgenden Arie desselben bilden, in den Hinterhalt, um Leonora auf ihrem Zuge nach dem Kloster zu entführen. Man hört den Chor der Nonnen hinter der Scene und Glockengeläute, welches überhaupt eine grosse Rolle spielt. Der Graf will seine That ausführen, allein die Leser werden wohl schon ahnen, dass Manrico noch zu rechter Zeit kommt, und dass Leonora nun nicht ins Kloster geht.

Die Musik in diesem Acte steht in mancher Hinsicht höher, als in dem ersten; im Ganzen genommen ist sie aber doch mehr theatralisch als dramatisch, meist decorativ und realistisch, und die schöne Gelegenheit zu einem ausgeführten Finale in der letzten Scene, wo die zwei Nebenbuhler (Bariton und Tenor) mit zwei Männer-Chören, und Leonora mit ihrem weiblichen Gefolge die Bühne füllen, hat der Componist gar nicht benutzt, indem er nach einigen schroff herausgestossenen Sätzen der einzelnen Stimmen das Ganze kurz abbricht, was in solcher Situation wiederum sehr naturwahr sein mag, aber sehr unmusicalisch ist.

Im dritten Acte, *Il figlio della zingara* (Der Sohn der Zigeunerin), eröffnet sich die Scene in dem Lager des Grafen Luna vor dem Schlosse, auf welches Manrico seine geliebte Leonora geführt hat. Die Zigeunerin ist in die Gewalt des Grafen gefallen; er verurtheilt sie zum Scheiterhaufen. Verwandlung: das Innere des Schlosses, wo Manrico seine Hochzeitfeier vorbereitet. Aber auf die Nachricht von der Gefahr seiner Mutter macht er einen Ausfall auf die Belagerer, wird besiegt und gefangen. — Die Musik dieses Actes ist die schwächste in der ganzen Oper: es ist keine Spur von Talent darin zu entdecken.

Dagegen werden im vierten Acte wieder alle möglichen äusseren Mittel durch complicirte, wenn auch höchst unwahrscheinliche, Situationen und Verbindung musicalischer Elemente von contrastirender Farbe aufgeboten, um einen schauerlichen Eindruck hervorzubringen. Dieser letzte Act heisst *Il Supplizio* (Die Todesstrafe). Manrico und die Zigeunerin schmachten in einem Thurme; Leonora singt vor

dessen Eisengittern. Ein düsteres *Miserere* erklingt im Chor aus dem Schlosse — darauf aus dem Thurm die Antwort des Troubadours mit Harfen-Begleitung — zuletzt Leonora's Verzweiflung, des Troubadours Klage, das *Miserere* und das Läuten der Todtenglocke zusammen! Nun kannst Du Dir denken, wie dieser combinirte Jammer, der übrigens mit Geschick, nur mit zu viel Geschick gemacht ist, die Herzen der Frauen zusammenschnürt und als eine wahre musicalische Thränenpresse wirkt! Darauf folgt ein furchtbares Duett, eines von den Verdi'schen Bildern eines Wettrennens schnaubender Rosse, zwischen Leonora und dem Grafen; sie verspricht, die Seinige zu werden um den Preis der Freiheit Manrico's. Sie eilt in dessen Kerker, er aber verschmäht die Rettung durch solch ein Opfer. Da stürzt sie todt zu seinen Füßen, denn sie ist so vorsichtig gewesen, schon früher Gift zu nehmen; der Graf, wüthend über diesen Strich durch seine Rechnung, lässt den Troubadour zum Tode führen, und als die Hinrichtung vollzogen, ruft ihm die Zigeunerin, wie Eleazar dem Cardinal in der *Jüdin*, triumphirend zu: „Er war dein Bruder!“

Ich würde mich bei diesem widrigen Producte, gegen welches der melodramatische Unsinn einer früheren Periode des Theaters an der *Porte St. Martin* Poesie ist, nicht so lange aufgehalten haben, wenn ich es nicht für nothwendig hielte, an einem Beispiele zu zeigen, in welchen Pfuhl der Geschmack des heutigen Italiens versunken ist, und was von einem Componisten zu halten sei, der es über sich gewinnt, ein so abgeschmacktes, aus abgedroschenen Motiven und Situationen zusammengeknetetes, mit Grässlichkeiten überladenes Drama durch Musik einem Publicum erträglich zu machen! Nichts charakterisirt übrigens das Ganze besser, als folgende wenige Zeilen eines ganz eigenthümlichen Lobes, welches eine hiesige Kritik der Sängerin Frezzolini ertheilt:

„Mad. Frezzolini singt und spielt die Rolle der Leonora auf vollendete Weise; sie hatte bei der Entwicklung der Katastrophe krampfhaft Zuckungen, Wimmern und Schluchzen und Bebungen, welche eben so dramatisch waren, wie das Drama selbst!“

B. P.

---

### Aus Düsseldorf.

Nachdem die erste Hälfte unserer acht vom Allgemeinen Musik-Verein veranstalteten Winter-Concerte gegeben worden ist, erstatten wir wiederum einen kurzen Bericht über unsere musicalischen Zustände.

Herr Julius Tausch ist nunmehr definitiv an die Spitze derselben getreten, indem er, ausser der Leitung des städtischen Gesang-Vereins, auch die der genannten Concerte übernommen hat.

Ihre Programme waren folgender Maassen festgesetzt:

Erstes Concert: Sinfonie *C-dur* von Schubert; Overture zu Leonore von Beethoven; Violin-Concert, Gesangscene von Spohr; Finale aus Loreley von Mendelssohn.

Zweites Concert: Overture zu Medea und Duett für Sopran und Tenor aus dem Wasserträger von Cherubini; erster Satz des ersten Concerts, *E-moll*, von Chopin; Introduction, erste Scene des ersten Actes und zweiter Act aus Iphigenie in Tauris von Gluck; grosse Overture, Op. 124, von Beethoven.

Drittes Concert: Judas Maccabäus von Händel.

Viertes Concert: Concert-Overture, *D-moll*, von Hiller; Violin-Concert von Mendelssohn; Arie für Sopran: „Nun beut die Flur“, aus Haydn's Schöpfung; Fantaisie Caprice für Violine von Vieuxtemps; der 42. Psalm von Mendelssohn; Sinfonie *D-dur*, Nr. 2, von Beethoven.

Aus diesen Programmen, welche Nummern von der höchsten Schwierigkeit enthalten, geht zunächst hervor, dass die Neigung, die Wahl des Auszuführenden ohne Berücksichtigung der Schwächen unserer musicalischen Mittel zu treffen, vorherrschend geblieben ist.

Als ein Wagniss erschien es uns namentlich, die Schubert'sche Sinfonie in *C-dur* im ersten Concerte, nachdem unser Orchester Monate lang nicht zusammen gespielt, aufzuführen. Hätte das Werk unter solchen Umständen mit zwei kurzen Proben gegeben werden müssen, so würden wir uns an dem über Erwarten glücklichen Verlaufe der Aufführung erfreut haben. Eine Nothwendigkeit war indess nicht vorhanden, und somit konnte es uns nur verstimmen, die Wahl des Werkes der unrichtigen Würdigung seiner grossen geistigen und materiellen Schwierigkeiten oder der Ueberschätzung der ausführenden Kräfte zuschreiben zu müssen. Wer die grossartige Tonschöpfung zum Gegenstande ernsten Studiums gemacht hat, wird einräumen, dass unter den angegebenen Umständen eine Aufführung selbst sehr mässigen Ansprüchen an den geistigen Inhalt unmöglich genügen konnte. In der Sinfonie, wie in den übrigen Instrumental-Compositionen zeigte sich übrigens noch immer eine Reihe von technischen Schwächen, durch die sich das geistige Element nur selten und mühsam einiger Maassen Bahn zu brechen vermochte.

Nicht minder gewagt erschien uns die Wahl der Scenen aus Gluck's Iphigenie. Die einfachen Noten dieser Musik

gehören zum Schwierigsten, was das dramatisch-musicalische Gebiet aufzuweisen hat; sie erfordern eine sichere, correcte Behandlung des Gesanges und vor Allem eine bestimmte dramatische Färbung desselben. Fräul. Volk vom hiesigen Stadttheater, eine talentvolle junge Sängerin, würde als Iphigenie unbedingt mehr geleistet haben, wenn sie mit Gluck'schen Partien vertraut wäre. Sie vermochte in der ersten Scene, namentlich in der Erzählung des Traumes, nur leichte Skizzen der grossartigen Tongemälde zu entwerfen, welche sie darzustellen hatte. Am besten gelang ihr der Vortrag der Arie „O du, die einst mir Hülfe war“. Die Chöre dagegen blieben vollständig ausdruckslos. Das Flehen der Priesterinnen, den Zorn der Götter abzulenken, ihr Erstarren bei Iphigeniens grässlichem Traumbild, ihr Jammer bei den endlosen, vom Geschick verhängten Leiden — blieben ohne alle Andeutung im Vortrage. Wir vernahmen nur ein mangelhaftes, meist peinigend unreines Absingen der Noten!

Im zweiten Acte trugen die Herren Kahle und Meyer von der hiesigen Bühne die Partien des Pylades und Orest vor, ersterer fast ohne alles Leben, letzterer mit grosser Wärme und dramatischem Ausdruck. Die Chöre blieben so matt und farblos, wie im ersten Theile, sogar da, wo sie als die Orest verfolgenden Furien auftraten. In gewaltigen Tönen erscheinen sie als Rächerinnen der Gottheit, in dumpfen, verhaltenen Lauten als Klägerinnen dem Mörder der Mutter. Durch diesen Gegensatz, erhöht durch den des Rhythmus, hat Gluck eine wahrhaft grauenerregende Wirkung erreicht. Sie ging nicht nur durch den Vortrag, sondern auch durch ein verfehltes, fast um die Hälfte zu langsames Tempo verloren. Wir müssen vermuthen, dass von den beiden der Scene vorgeschriebenen Zeichen, *Animé* und *Alla breve*, nur das erste berücksichtigt wurde. Zudem störte es sehr, dass die kurzen Accorde in den Recitativen häufig zu früh oder zu spät kamen, — ein Beweis von Unsicherheit in der Direction derselben. Wollen wir überhaupt den schwächsten Theil der vier Concerte bezeichnen, so müssen wir gerade die Gluck'schen Scenen nennen.

Das Finale aus Loreley wurde zwar besser, aber so materiel und im Chor und Orchester so wenig mit der Solo-Partie in Uebereinstimmung gebracht vorgetragen, dass Fräul. Thelen als Loreley mit ihrer schönen, wenn auch nicht sehr starken, Stimme alle Mühe hatte, sich durchzuarbeiten, und auf jede feinere Färbung des Vortrags verzichten musste. Wir bedauern es, die junge Künstlerin nicht unter günstigeren Verhältnissen gehört zu haben.

Im dritten Concerte wurde Judas Maccabäus gegeben. Die Aufführung konnte sich zu einer erwärmenden Gesamtwirkung nicht erheben, obgleich sie sorgfältiger als gewöhnlich einstudirt war und in den Soli — Fräul. F. aus Crefeld Sopran, Fräul. Pels-Leusten aus Köln Alt, Herr M. D. Wolff aus Crefeld und Herr DuMont-Fier aus Köln Tenor und Bariton — recht Erfreuliches geleistet wurde. Leider scheint das ungünstige Verhältniss der Stimmen gegen einander noch in der Zunahme begriffen. Tenor und jetzt auch Alt sind offenbar gegen Sopran und Bass zu schwach; oft klingen die Chöre fast wie zweistimmig. Der Sopran ist noch immer zwar an Zahl die stärkste, aber in seinen Leistungen die schwächste Stimme. Der mächtige Chor: „Fall ward sein Loos“, wurde durch den schlechten Einsatz des Soprans wirkungslos, der Chor: „Seht, er kommt mit Sieg umringt“, so kindlich gesungen, dass die Stimmung des Publicums in eine eigenthümliche Heiterkeit auszuarten drohte. Was die Hälfte des Soprans wahrscheinlich sehr gut gesungen hätte, wurde vom Ganzen verdorben.

Am gelungensten war die Aufführung des 42. Psalmes von Mendelssohn, der, ohne grosse Schwierigkeiten für den Chor, in seiner Einfachheit so gross und wirkungsvoll ist.

Wenden wir uns zu einer kurzen Besprechung der Solo-Vorträge, so haben wir zunächst der Gesangscene von Spohr zu erwähnen, welche Herr Becker, der seitdem nach Frankfurt am Main übergesiedelt ist, vortrug. Er spielte das Concert in technischer Beziehung untadelhaft und fein nuancirt; sein Ton indess, obgleich rund und schön, erreicht keineswegs die Grösse, welche die Spohr'schen Violin-Compositionen erfordern. Die Leistung wurde jedoch, wie sie es im Uebrigen vollkommen verdiente, mit grossem Beifall aufgenommen. Fräul. Louise Japha aus Hamburg, eine Schülerin von Frau Clara Schumann, ist nicht nur als Pianistin, sondern auch ihrer umfassenden musicalischen Bildung und ihres Talentes zur Composition wegen eine Künstlerin von Bedeutung. Sie trug den angegebenen Satz des Chopin'schen Concertes mit grosser Sicherheit, echt künstlerischer Auffassung und Abrundung vor. Im vierten Concerte lernten wir Herrn Seiss aus Dresden, einen jungen, gebildeten Geiger, kennen, der mit schönem, vollem Tone das Mendelssohn'sche Concert einfach durchdacht und sehr geschmackvoll vortrug. Auch die Vieuxtemps'sche Composition spielte er vortrefflich, wenn uns auch die Auffassung fast zu ruhig erschien. In demselben Concerte wurde uns die Freude, unsere Concertsängerin Fräul. Mathilde Hartmann wieder zu hören. Sie sang die Arie aus Haydn's Jahreszeiten und das Solo des Mendelssohn's-

schen Psalmes. Nachdem sie im vorigen Winter unter der Leitung des hier weilenden ausgezeichneten Gesanglehrers, des Herrn Berg aus Stockholm, welchem Jenny Lind ihre musicalische Ausbildung verdankt, studirt, hat ihr Gesang an künstlerischer Behandlung ihrer schönen Stimm-Mittel entschieden gewonnen. Die Leistung unserer Sängerin, wenn sie auch nicht ohne Befangenheit aufzutreten schien, erhob sich dadurch bedeutend über ihre früheren. Die Haydn'sche Arie verlor leider durch ein höchst schleppendes Tempo. In der Begleitung der Solo-Vorträge fehlt noch immer die nöthige Discretion des Orchesters; eine Unsicherheit, wie die in den Gluck'schen Recitativen, trat auch hier zuweilen störend auf.

Vergleichen wir die erste Hälfte unserer diesjährigen Concerte mit den vorigjährigen im Allgemeinen, so ist eine grössere Sicherheit in Chor und Orchester nicht zu verkennen; dieser Fortschritt bekundete sich indess fast ausschliesslich auf dem technischen Gebiete und darf nur ein sehr mässiger Schritt vorwärts genannt werden. Das Bild, welches wir in Nr. 43 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter über unsere Zustände entwarfen, hat somit seine Aehnlichkeit noch nicht verloren.

Tausch, in seiner jetzigen Stellung, hat eine ungemein schwierige Aufgabe zu lösen, die: unsere desorganisirten Kräfte wieder heranzubilden, unbildungsfähige auszuscheiden, verloren gegangene wieder zu gewinnen, sie allesammt anzuregen, zu beleben und der Lauheit zu entreissen, an welcher jetzt Alles erlahmt, — eine Aufgabe, schwieriger vielleicht, als ein ganz neues Gebäude aufzuführen. Tausch hat sich ihr mit grosser Thätigkeit gewidmet; aber mit dem besten Willen und der grössten Energie lässt sich nichts erreichen, wenn man nicht den rechten Weg einschlägt. Bis jetzt hat ihn Tausch nicht gefunden, sondern sich offenbar vergriffen, das Unmögliche möglich zu machen gesucht und eben desshalb so wenig erreicht. Ausserdem erschwert er sich die Leitung der Concerte dadurch, dass er fast in jedem auch quantitativ zu viel thut.

Tausch muss daher unbedingt andere Principien, als die bisher befolgten, zu Grunde legen und die Reorganisation unserer musicalischen Kräfte auf der Grundlage durchdachter Progression anbahnen. Geschieht dies nicht, so sind wir überzeugt, dass Tausch seine Kräfte in vergeblichen Bestrebungen abnutzen wird, ohne in seiner eigenen Thätigkeit Befriedigung zu finden und ohne der Sache der Kunst zu nützen.

Was Einsicht, Ruhe, Ausdauer und Liebe zur Sache vermag, bewies abermals eine Aufführung altitaliänischer

Kirchenmusik unter Leitung des Dr. H. Am Dreikönigen-Tage wurde in unserer Maximilians-Pfarrkirche eine Messe von Orlandus Lassus *a capella* gesungen, von welcher wir alles Rühmliche wiederholen müssen, was wir über die Ausführung von Palestrina's *Missa Papae Marcelli* berichteten.

Wir schliessen unseren heutigen Bericht, indem wir noch hinzufügen, dass die Soireen für Kammermusik auch in diesem Winter Statt finden. Von Herrn Tausch und unserem Cellisten Herrn V o r b e r g veranstaltet, hören wir darin auch zuweilen Herrn B o c k m ü h l. Herr P i x i s von Köln hat die Gefälligkeit gehabt, seine Mitwirkung zuzusagen, so dass jetzt Kräfte vereinigt sind, von denen bei längerem Zusammenspiel das Ausgezeichnetste zu erwarten ist.

### Aus Frankfurt am Main.

Herr D a m c k e hat den ersten Cyklus seiner Vorlesungen über die alte Geschichte der Musik geschlossen und den zweiten — von Palestrina ausgehend — begonnen. Ein gewählter, wenn auch nicht grosser Kreis von Zuhörern beiderlei Geschlechts folgt mit sichtbarem Interesse dem Vortrage, dem nachgerühmt werden muss, dass sämtliche Thatsachen in scharfen Umrissen gezeichnet erscheinen, die Sprache eine musterhafte, der Vortrag überhaupt klar und verständlich ist. Ein minder schnelles Tempo im Lesen wäre jedoch zuweilen erwünscht. Kiesewetter's „Entwicklung unserer heutigen Musik“ und die von diesem geschätzten Historiker festgestellten Epochen dienen in ihrer leichten Uebersichtlichkeit dem Vorleser als wesentliches Material zum Leitfaden. Jedoch auch Winterfeld, Gerber u. A. haben reichlichen Stoff zur Ergänzung des vom Erstgenannten oft nur skizzenhaft Gegebenen geboten. Eben so hat sich Herr Damcke über die in den verschiedenen Epochen besonders hervorgethanen Männer bei anderen Historikern eines Ausführlicheren belehrt und selbe seinen Zuhörern vorgeführt; so Johann Walther und Ludwig Senfl. Auch Luther's Einfluss auf die Musik ward gebührend erwähnt.

Können Vorträge über Geschichte der Musik, der Literatur und andere Wissenschafts-Gegenstände, auf eine geringe Anzahl von Stunden beschränkt, immerhin nur eine gedrängte Uebersicht über das weite Gebiet verschaffen, so vermögen sie doch anregend zu wirken, was nirgend nothwendiger und erspriesslicher ist, als gerade auf dem der musicalischeu Geschichte, um die sich Dilettanten gar nicht, Musiker nur äusserst selten bekümmern. Diese Geschichte ist überall dieselbe. Von einigen Hunderten hier lebender Musiker gewahren wir kaum ein Dutzend unter Damcke's

Zuhörern, dies solche, denen es an mehrseitiger Bildung nicht gebricht. Der grosse, bodenlos unwissende Haufe geht jeder Belehrung aus dem Wege. „Wozu auch Geschichte der Musik? Lehrt sie auch etwas machen? eine Sinfonie componiren? Clavier spielen? geigen? singen?“ Indessen haben diese Geschichts-Vorlesungen doch bereits bewirkt, was sie im Allgemeinen bewirken können. Schon hat sich dieser und jener der Zuhörer den Kiesewetter zum eigenen Nachlesen kommen lassen. In dem laufenden Cyklus wird der Entwicklung der Oper besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Die die verschiedenen Kunst-Epochen charakterisirenden Tonstücke werden bei diesen Vorlesungen von einem Theile des Rühl'schen Gesang-Vereins unter dessen Leitung ausgeführt. Schon in einem früheren Berichte hat sich Referent unumwunden über eine diesem Musik-Director anklebende Eigenheit ausgesprochen, auf die hier zurück zu kommen sich wiederum Grund findet. Wir meinen seine Vorliebe zum *Piano* und *Pianissimo*. Wie es auch Rühl's hiesige und heidelberger Musik-Räthe aufnehmen mögen, so müssen wir doch diese Manier für eine charakterstörende, darum verwerfliche, erklären. Sie ist es in dem Maasse, wie der Missbrauch mit dem Pedal in classischer Claviermusik. Herr Rühl laborirt offenbar an einem Uebel, das man füglich mit *Piano-Pianissimo-Morbus* bezeichnen kann. Wenn diese Manier, alte Musik vorzutragen, schon bei Händel und Bach widerlich wirkt und den Kenner im Genusse stört, wie erst bei den Meistern des sechzehnten Jahrhunderts! Die in solcher Weise gesungene Messe von Orlando Lasso musste daher auf alle Verständigen peinlich wirken. Im Choral, überhaupt in allen breiten Zeitmaassen, versteht es Herr Rühl, in fast jeder Textzeile alle die beliebten dynamischen Abstufungen, nur kein eigentliches *Forte*, oder gar ein *Fortissimo*, hören zu machen. Die vollste Kraftäusserung des Chors scheint er zu perhorresciren. Fort mit dem unaufhörlichen wellenförmigen Geschaukel zwischen *Pianissimo* und *Mezzo forte*, *Crescendo* und *Decrescendo*!

Liegt dem das möglich Beste im Chorgesange anstrebenden Manne daran, sich von dieser Manier frei zu machen, so empfiehlt Verfasser als nächstes Mittel den in Nr. 36 dieser Blätter vom vor. Jahre enthaltenen Aufsatz: „Das Gesangfest zu Brühl.“ Darin befinden sich kernhafte Lehren über die bei alter Musik zulässige Vortragsweise. Vermögen aber diese das festgewurzelte Uebel nicht zu beseitigen, so bleibt noch die berliner Sing-Akademie zu hören übrig. Sie hält bekanntlich die Tradition in alter und neuerer Gesangmusik hoch in Ehren, stellt daher niemals Leistungen

hin, die, um sie recht zu kennzeichnen, geleckten Bildern gleichen. Und sollte denn Schelble diese Tradition nicht auch gekannt und geachtet haben? Sollte er in Rühl's Weise mit alter Musik verfahren sein? Davon müsste denn doch im Cäcilien-Verein eine Spur zurückgeblieben sein; davon ist aber nichts zu merken. — Ist ferner noch wohl anzunehmen, dass Hofrath Kiewewetter auf die aller alten Musik anzupassende Dynamik sich verstanden haben könne? Wer wird daran zweifeln? Nun wohl; Referent darf sich rühmen, durch diesen ausgezeichneten Mann zu allererst die alten niederländischen, italiänischen und spanischen Componisten kennen gelernt zu haben, denn er gehörte mit zu der kleinen Schar, von welcher Kiewewetter 1817 und 1818 in seinem Hause zu Wien jene alten Meister singen liess.

Subjectivität in Auffassung und Ausführung inhalthaber Tonstücke darf nur bis zu einer gewissen Gränzlinie zugestanden werden, innerhalb welcher der Charakter des Werkes nicht verletzt wird. In classischer Claviermusik darf diese Linie kaum berührt, vielweniger überschritten werden. Wollten oder könnten das die Herren Musik-Directoren und Virtuosen nur einiger Maassen beherzigen, wir hätten viel seltener von verkrüppelter Charakteristik zu leiden. Nicht Wenige davon kennen aber kaum das Wort in Beziehung auf Musik.

Lenken wir sonach wieder in ruhiges Fahrwasser ein, wie es die Besprechung der im Museums-Concerte am 2. d. Mts. aufgeführten neuen Overture von Capellmeister Schindelmeisser: „Die Mondnacht auf stillem Wasser“, erfordert. Muss man sich auch grundsätzlich gegen alle Ueberschriften bei ähnlichen Compositionen erklären, sobald sie ihren Entstehungsgrund nicht aus einem bekannten dramatischen Werke herleiten\*), so werden wir es wohl zulässig finden, wenn damit nur der Standpunkt angedeutet werden soll, von dem das Werk zu beurtheilen ist. Nichts Anderes will obige Ueberschrift. Der Componist stellt in dieser Overture ein Charakterbild in Einem Satze hin, abweichend von den üblichen, auf Massen-Effect berechneten Compositionen gleicher Gattung, die darum auch die Zuhörer zu lauten, oft lärmenden Beifalls-Aeusserungen herausfordern. Schindelmeisser verzichtet auf diesen äusserlichen, durch Instrumental-Aufwand erzielten Effect; er sucht gleich von vorn herein durch ein freundliches Motiv den sinnigen Hörer zu spannen und ihn in dieser Spannung festzuhalten,

wie Mendelssohn in seiner Overture zur Fingalshöhle. Dieser Zweck wird um so sicherer erreicht, als der organische Bau, ein durchweg klarer und verständlicher, überhaupt sich streng den classischen Formen anschliesst. Was von so genannter Malerei in die Erscheinung tritt, ist in bescheidener Weise nur angedeutet, wobei der weiche, Sehnsucht und stilles Verlangen athmende Charakter der herrschenden Tonart *As-dur* trefflich zu Statten kommt. Das Epitheton „still“ in der Ueberschrift könnte fast erwarten lassen, als sollten wir es mit einer flachen Musik zu thun haben. Keineswegs. Die in dem Tongemälde angewandte Dynamik bringt Schatten und Licht in weiser Berechnung, wozu Hörner und Clarinetten wesentlich beitragen. Die sonst unvermeidlichen Posaunen fehlen.

Ueberhaupt beweis't Schindelmeisser in diesem schönen Werke zur Evidenz, dass seine Bestrebungen für Bekanntmachung der Richard Wagner'schen Opern auf den Bühnen zu Wiesbaden und Darmstadt ihn nichts weniger als der historischen Schule abwendig gemacht haben, was befürchtet worden. Er war bemüht, das neue Kunst-Evangelium hören zu machen, selbst aber blieb er dem alten, auf Vernunft, Gesetz und Erfahrung gegründeten und bewährten getreu. So ziemt es Künstlern in einflussreichen Stellungen. — Der Ausführung dieser Overture fehlte die Feile, die bei so feinen, duftigen Tongebilden unerlässlich ist, um ihnen zu rechter Erkenntniss zu verhelfen. Was jedoch mit einer Probe in eisduftigem Saale zu leisten möglich war, ist geschehen.

A. S.

### Roger und die hamburger Theaterchronik.

In der hamburger Theaterchronik hat der Redacteur derselben, C. A. Sachse, in Bezug auf Roger die alte Geschichte wieder aufgewärmt, nach welcher der französische Sänger sich in einem Briefe in die Heimat über das deutsche Publicum, dem er in Dresden etwas „vorgehustet“ habe, lustig gemacht haben soll. Roger schrieb, als er vor zwei Jahren in Deutschland war, einem Freunde in Paris, dass er bei der Vorstellung des Propheten in Dresden den Schnupfen gehabt, sich aber trotzdem gut aus der Affaire gezogen habe und mit grosser Güte und Nachsicht aufgenommen worden sei. Der Brief wurde durch Indiscretion des Empfängers veröffentlicht. Schon damals griff eine Correspondenz aus Dresden (ich glaube, von dem verstorbenen Uhlich) in der leipziger Neuen Zeitschrift für Musik diese Sache in der gehässigsten Weise auf, und ich begreife nicht, warum man jetzt dem etc. Sachse allein das zum Vorwurf macht, was bereits ein anderes Blatt mit Schadenfreude ausgebeutet hat. Freilich erscheinen Sachse's Motive sehr zweideutig, wenn man weiss, dass er Roger wiederholt „um die Ehre der Führung seiner Geschäfte in Deutschland“ gebeten hat! — Roger hat ihm nun einen (den Andeutungen der „Deutschen Theater-Zeitung“ von Berlin, Nr. 9, vom 31. Januar nach) sehr unzweideutigen Brief geschrieben und ihn zum Abdruck desselben aufgefordert. Als Beweggrund zu dieser Replik führt Roger in sei-

\*) Wir besitzen sogar schon Overturen mit all dem üblichen Instrumenten-Lärm über lyrische und epische Gedichte, bald vielleicht auch über Reisebeschreibungen, Eklogen, Distichen und Epigramme.

nem Briefe an den Theater-Agenten Herrn Heinrich in Berlin (s. das angezogene Blatt) an: „*Ne dites pas que son attaque ne mérite pas une réponse; je ne veux pas que l'on mette en doute la sincérité de mon respect et de ma reconnaissance pour ce peuple allemand qui m'a reçu comme un fils; il y a dans cette allégation (de Sachse) une calomnie, et il faut qu'elle tombe et que j'en sois vengé.*“ — Nun, Roger hat auch alle Ursache, einen solchen Vorwurf der Undankbarkeit von sich abzuweisen; wer ihn aber genauer kennt, weiss, dass er zu derjenigen Art von Malice, welche man aus seinem harmlosen vertraulichen Briefe herausgelesen hat, gar nicht fähig ist, und dass er nicht bloss auf den Beifall des Publicums in Deutschland, sondern auch auf die Art und Weise stolz ist, mit welcher die deutsche Kritik der unabhängigen Blätter tiefer, als es je die französische gethan, auf das Wesen seiner künstlerischen Bedeutung für den dramatischen Gesang eingegangen ist. Ich hasse jede Abgötterei, die mit Fremdem getrieben wird; aber wo in der Kunst das Mustergültige bei einem Ausländer erscheint, ist das Verkennen und das Verkleinern desselben nur das traurige Zeichen einer falschen Geschmacksbildung oder einer gemeinen Natur.

L. B.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Dienstag den 6. d. Mts. brachte die vierte Soiree für Kammermusik im Hotel Disch ein schönes Programm und eine durchweg treffliche Ausführung desselben durch die Herren Pixis, Derckum, Peters und Reimers, in der Partie des Fortepiano durch Herrn Franck. Nach dem feinen Vortrage des Violin-Quartetts in *G-dur* von Mozart folgte das grosse Trio in *B-dur*, Op. 97, von Beethoven für Clavier, Violine und Violoncello, welches einen vollendeten Kunstgenuss gewährte. Uns fielen dabei zwei Betrachtungen ein: erstens dass bei der classischen Musik der correcte Vortrag — correct in seiner höchsten Bedeutung genommen, wo es ausser dem Technischen auch jede vorgeschriebene Nuancirung des Ausdrucks in den drei oder vier Partien und die Gleichheit der Tonstärke der Instrumente umfasst —, dass dieser correcte Vortrag der einzig würdige und vollkommen hinreichend ist, das Werk in seinem eigenthümlichen Wesen wiederzugeben; der Geist desselben spricht sich alsdann von selbst aus, und wir haben den Vortheil, dass es der Geist des Componisten ist, nicht der des Spielers, den wir vernehmen. In dieser Art des Vortrags, zu welcher eine edle Resignation des darstellenden Künstlers zu Gunsten des schaffenden gehört (in der jedoch wieder der künstlerische Höhepunkt der Reproduction liegt), ist Franck ganz vorzüglich, und wir freuen uns immer doppelt, wenn wir eine Ausführung hören, die nichts in die Composition hinein, sondern nur alles, was darin ist, aus ihr heraus spielt. Dann hört man auch ganz unbestochen, ob eben überhaupt, wie Mozart gern sagte, „was drin ist“ oder nicht. — Die zweite Betrachtung, die sich uns aufdrängte, war die, dass dieses letzte Trio Beethoven's auf der Scheidelinie steht, welche für diese Gattung von Compositionen gezogen werden muss; bis hieher und nicht weiter, wenn es ein concertirendes Stück für drei Instrumente bleiben soll, d. h. ein Stück, in welchem der Eigenthümlichkeit und der Bedeutung jedes Instrumentes gleiche Rechnung getragen wird. Was Mendelssohn und Schumann späterhin geschrieben haben, sind keine Trio's: sie klingen wie Clavier-Auszüge symphonistischer Orchestersätze mit Vervollständigung durch Violine und Cello.

Auf das Trio folgte F. Schubert's grosses Violin-Quartett in *D-moll*, diese wundervolle Schöpfung der fast überreichen Phantasie eines Tondichters, dem die Musik aus allen Fingerspitzen und aus allen Poren quillt. Wenn man nun drei solche Werke hört, wie die genannten von Mozart, Beethoven und Schubert, wie steht es dann mit der Lehre der neuesten Kunst-Philosophen von dem Inhalt

der Tonkunst? Geht mir doch mit eurem Geschwätz! Der Inhalt der Musik ist Musik, und damit Punctum, und was den ganzen inneren Menschen aufregt, wenn er solche Werke hört, das ist eben wieder Musik, nichts als Musik, und das Schöne liegt in den Tönen und ihren Reihen, in dem, was musicalisch drin ist, nicht in dem, was ihr von aussen durch Reflexion hinein tragt. Unsere vier Künstler spielten das sehr schwierige Tonstück meisterhaft, und namentlich der letzte Satz rief einen so anhaltenden Beifall hervor, wie man ihn bei Kammermusik selten hört.

Zum Schlusse spielte Franck noch ein Lied ohne Worte von Mendelssohn und zwei sehr hübsche Kleinigkeiten von seiner Composition, „Impromptu“ und „Lyrisches Stück“.

Im Stadttheater waren die Vorstellungen von Marschner's „Templer und Jüdin“ sehr gelungen und auch ziemlich gut besucht. Wagner's „Lohengrin“ ist sieben Mal gegeben worden; ganz besetzt war das Haus nur bei der zweiten Vorstellung. Der ohnedies schwache Besuch des Theaters hat durch den Schneefall, welcher Köln zu einem polnischen Dorfe gemacht hat, noch mehr abgenommen. Donnerstag, den 8. d. Mts., wurde „Tannhäuser“ zum ersten Male diesen Winter wieder gegeben. Das Haus war grauen-erregend leer.

### Ankündigungen.

#### NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

#### BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Eller, L., Op. 6, Transcriptions. Sérénade de Don Juan. Choral et Choeur des Baigneuses des Huguenots, pour le Violon. 10 Sgr.
- — Op. 11, Deux Etudes de Concert pour le Violon. 15 Sgr.
- — Op. 12, Menuet sentimental pour le Violon avec accomp. de Piano. 10 Sgr.
- Grimm, J. O., Op. 4, Zwei Scherzi für das Pianoforte zu 4 Händen. Nr. 1, H-moll. 25 Sgr. — Nr. 2, G-moll. 20 Sgr.
- — Dieselben für das Pianoforte zu 2 Händen. Nr. 1, 20 Sgr. — Nr. 2, 15 Sgr.
- Haydn, J., Symphonieen für Orchester in Partitur. Nr. 3, Es-dur. Nr. 5, D-dur. Nr. 6, G-dur. à 1 Thlr. 10 Sgr.
- Heller, St., Op. 85, Deux Tarentelles pour le Piano. Nr. 1, 15 Sgr. — Nr. 2, 20 Sgr.
- Heuchemer, J., Op. 3, Mazurka, Romanze und Scherzo für Pianoforte. 20 Sgr.
- Krause, A., Op. 1, Drei instructive Sonaten für das Pianoforte. Nr. 1—3, à 15 Sgr.
- Sarti, J., Miserere für Solo und Chor nebst Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contreviolen, bearbeitet und herausgegeben von O. Braune. Partitur nebst hinzugefügtem Clavier-Auszuge. 3 Thlr. 10 Sgr.
- — Dasselbe die Singstimmen. 1 Thlr. 5 Sgr.

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.