

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 24. März 1855.

III. Jahrgang.

Stimmen der Kritik über Richard Wagner.

II.

Wir gehen zu Ed. Hanslick über. Seine ganze Schrift „Vom Musicalisch-Schönen“ ist ein Protest gegen das Grundprincip Wagner's, und da wir den wesentlichen Inhalt derselben bereits dargelegt haben, so beschränken wir uns hier nur auf aphoristische Mittheilung einiger den Gegenstand speciel treffenden Aussprüche.

„Der Text ist bei der Vocal-Musik nur im logischen (wir hätten beinahe gesagt: im juristischen) Sinne die Hauptsache, die Musik Accessorium; die ästhetische Forderung an den Componisten geht viel höher, sie verlangt selbstständige (wenngleich untrennbare) musicalische Schönheit. — Seit Gluck in der nothwendigen Reaction gegen die melodischen Uebergriffe der Italiäner nicht auf, sondern hinter die richtige Mitte zurückschritt (genau wie heutzutage R. Wagner thut), wird der in der Dedication der *Alceste* ausgesprochene Satz, es sei der Text die richtig und wohl angelegte Zeichnung, welche die Musik lediglich zu coloriren habe, unablässig nachgebetet. Wenn die Musik nicht in viel grossartigerem, als bloss colorirendem Sinne das Gedicht behandelt, wenn sie nicht — selbst Zeichnung und Farbe zugleich — etwas ganz Neues hinzubringt, das in ureigener Schönheitskraft blättertreibend die Worte zum blossen Epheu-Spalier umschafft, dann hat sie höchstens die Staffel der Schüler-Uebung oder Dilettanten-Freude erklimmt, die reine Höhe der Kunst nimmermehr.“ (S. 21.) —

„Das gleichmässige Genügen an die musicalischen und die dramatischen Anforderungen gilt mit Recht für das Ideal der Oper. — Die Finale's in Mozart's Opern stehen im richtigsten Einklang mit ihrem Texte; hört man sie ohne diesen, so werden Mittelglieder etwa unklar bleiben, die Hauptpartien und deren Ganzes aber an sich schöne Musik sein. — Das Augenmerk des echten Opern-Componisten wird ein stetes Verbinden und Vermitteln beider Forderungen sein, niemals ein principiell unverhält-

nissmässiges Vorherrschen der einen. Im Zweifel wird er sich für die Bevorzugung der musicalischen entscheiden; denn die Oper ist vorerst Musik, nicht Drama. — — Je consequenter man in ihr das dramatische Princip rein halten will, ihr die Lebenslust der musicalischen Schönheit entziehend, desto siecher schwindet sie dahin, wie der Vogel unter der Luftpumpe. Man muss nothwendig bis zum rein gesprochenen Drama zurück kommen, womit man dann wenigstens den Beweis hat, dass die Oper wirklich unmöglich ist, wenn man nicht dem musicalischen Princip (mit vollem Bewusstsein seiner realitätfeindlichen Natur) die Oberherrschaft in ihr einräumt. In der Wirklichkeit ist dieses Letztere auch bei Gluck und selbst bei Wagner der Fall*), und der Letztere hätte sich manch eitles Gerede ersparen können, wenn er in den Schriften über den Gluck'schen Musikstreit sich informirt hätte, wie viel von der Frage bereits längst besprochen und erledigt worden war.“ —

„Der Haupt-Grundsatz Wagner's, dass „der Irrthum der Oper als Kunstgattung darin bestehe, dass ein Mittel (die Musik) zum Zwecke, der Zweck (das Drama) aber zum Mittel gemacht werde“ — steht gänzlich auf falschem Boden. Denn eine Oper, in der die Musik immer und wirklich nur als Mittel zum dramatischen Ausdrucke gebraucht wird, ist ein musicalisches Unding.“ —

„Wie kommt es, dass wir in vielen Opern-Stellen manche kleine Aenderung vornehmen können, welche die Richtigkeit des Gefühls-Ausdruckes nicht im Mindesten schwächen und doch die Schönheit des Motivs sogleich vernichten? — Wie kommt es, dass manches Gesangstück, welches seinen Text tadellos ausdrückt, uns unendlich schlecht erscheint?“ (S. 27 — 31.)

Auch die Aeusserungen über die Grundverschiedenheit zwischen dem Wesen der Musik und dem der Sprache (S. 48 — 52) gehören hieher. „Sehr schlimm sind die

*) Vergl. die Nachweisung der Wahrheit dieser Behauptung in unseren Artikeln über Gluck und in der kritischen Analyse von Wagner's „Tannhäuser“ in diesen Blättern.

Theorieen, welche der Musik die Entwicklungs- und Constructions-Gesetze der Sprache aufdringen wollen, wie es in älterer Zeit Rousseau und Rameau gethan, in neuerer Zeit von den Jüngern R. Wagner's versucht wird. Es wird dabei das wahrhafte Herz der Musik, die in sich selbst befriedigte Formschönheit, durchstossen und dem Phantom der „Bedeutung“ nachgejagt. — In der Sprache ist der Ton nur Mittel zum Zwecke, in der Musik ist er Selbstzweck. Die selbstständige Schönheit der Tonformen in der Musik, und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als blosses Ausdrucksmittel in der Sprache, stehen sich so ausschliessend gegenüber, dass eine Vermischung der beiden Principe eine logische Unmöglichkeit ist. — Alle musicalischen Gesetze drehen sich um die selbstständige Bedeutung und Schönheit der Töne, alle sprachlichen um die correcte Verwendung des Lautes zum Zwecke des Ausdrucks. — Die schädlichsten Anschauungen sind aus dem Bestreben hervorgegangen, die Musik als eine Art Sprache aufzufassen. So musste es hauptsächlich Componisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbstständige musicalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Princip anzusehen und die charakteristische Bedeutsamkeit der Musik dafür auf den Schild zu heben. Ganz abgesehen von Wagner's Opern findet man in den kleinsten Instrumentalsächelchen Dinge, die sich anstellen, als bedeuteten sie etwas Besonderes“ u. s. w. —

So weit Dr. Hanslick.

Freilich fertigt Herr Fr. Brendel (N. Zeitschrift für Musik, Nr. 10, vom 2. März) die ganze Opposition gegen das Princip von der Bestimmtheit des Ausdrucks mit folgenden Worten ab:

„Bis zum Extrem verfolgt, hebt eine Seite die andere auf; die Wahrheit vernichtet die Schönheit, und umgekehrt. [Und umgekehrt? Keineswegs.] Dies alles galt indess nur für die bisherige Entwicklung der Tonkunst, für den Standpunkt, den dieselbe bis jetzt eingenommen hat. Mit dem bisherigen musicalischen Princip stritt eine zu weit geführte Bestimmtheit des Ausdrucks. Jetzt handelt es sich um eine neue Schönheit, auf deren Grundlage höchste Bestimmtheit möglich ist, und hierin [worin denn?] liegt die Lösung des Conflictes. Dieses Streben verkennt Hanslick total, und so gelangt er zu dem verkehrten, nebenbei auch sehr rücksichtslosen Urtheile über Wagner.“ —

Ist das eine Widerlegung? Man definire uns doch diese neue Schönheit; man zeige uns vor Allem ihre Kri-

terien als musicalische Schönheit. Denn wenn wir auch momentan auf die so genannten Principe der Wagner-Secte eingehen wollen, wonach „nur die specifisch musicalische Schönheit vernichtet werden soll“ — mithin, beiläufig gesagt, alle Instrumental-Musik —, „eine neue aber aus dem neuen Princip geboren“ (Brendel a. a. O.); wenn wir also auf diese Voraussetzung eingehen wollen, so soll doch die neue Schönheit ein Product aller Künste sein, ein Werk der Vereinigung aller besonderen Künste, ein Werk der Gesamtkunst. Nun fragen wir: Welches soll denn der Antheil der Tonkunst an diesem Gesamtwerke sein, da diese doch offenbar auch eine Kunst ist? Worin soll der Theil der Schönheit, den die Musik zu der „neuen Schönheit“ hergibt, liegen? Nach welchen künstlerischen Grundsätzen soll er gewürdigt, nach welchem ästhetischen Maassstabe soll er beurtheilt werden? Sollen etwa auch die Poesie und die Malerei u. s. w. in eurem Kunstwerke der Allkunst ein anderes Schönes liefern als das, was bisher als das poetisch Schöne, als das malerisch Schöne u. s. w. galt? Ist z. B. Göthe's Iphigenie der Iphigenie von Gluck unterzuordnen, weil jene das specifisch poetische Schöne rein und allein, ohne das musicalische, und diese eine Abschwächung des poetisch Schönen durch das überwältigende musicalisch Schöne enthält? Reicht dieses Eine Beispiel allein nicht schon hin, begreiflich zu machen, dass für die Kunst überhaupt das Auseinanderhalten der Künste — nicht das Ineinanderschweissen, die Selbstständigkeit — nicht die chemische Vermischung, das Lebens-Princip ist?

Ihr werdet doch wohl nicht schlechte Poesie und schlechte Malerei in eurem Allkunstwerke haben wollen, nicht wahr? Nach welchem Princip werdet ihr denn nun die Schönheit in dem Antheil dieser Künste an eurem Kunstwerke beurtheilen? — „Ei nun! das versteht sich doch wohl von selbst: nach dem für das Schöne in diesen Künsten allgemein gültigen.“ — Also ihr lasst das specifisch poetische Schöne, das specifisch malerische Schöne in eurem Kunstwerke zu? — „Wie sollten wir nicht? Wir haben das poetisch Schöne sogar im höchsten Grade nöthig, und wir räumen ihm mehr als die ästhetische Befriedigung ein; wir vindiciren ihm auch die schaffende Kraft für die Musik.“ — Wie? das heisst also: das poetische Schöne soll das musicalische erzeugen? — „Allerdings.“ — Hm! Demnach müsste ja das Höchstschöne in der Poesie auch das Höchstschöne in der Musik erzeugen? — „Das ist die nothwendige Folge.“ — Dann müsst ihr, um Gluck total zu schlagen, Göthe's Iphigenie componiren, d. h. das Gedicht

sich selbst musicalisch wiedererzeugen lassen, etwa à la Louis Köhler. —

„Das geht zu weit, das ist ein Missverständniss. Um die Zeugung des Dichters im Allkunstwerke zu verlebendigen, gehört natürlich ein Zweites dazu, der Musiker.“ — Als Hebamme? — „Nicht ganz; mehr als Princip und Symbol des Weiblichen, des Empfangenden“ *). — Also die Musik empfängt von der Poesie? — „Ganz richtig.“ — Und das Product ist? — „Die neue Schönheit.“

Gut. Kann eine Schönheit aus Unschönem entstehen? — „Unmöglich.“ — Dann müssen also Dichtkunst und Tonkunst jede ein an und für sich Schönes enthalten, um zusammen etwas Schönes zu bilden. — „So ist es.“ — Dann muss aber dasjenige Schöne, welches die Musik dazu hergibt, das rein oder specifisch musicalische Schöne sein, weil eben die Tonkunst kein anderes zu geben vermag. Da ihr nun aber „das specifisch musicalische Schöne vernichten wollt“, so ist klar, dass eure Kunst-Theorie durch inneren Widerspruch unhaltbar ist, und jedenfalls euer Kunstwerk der Zukunft mit der Tonkunst als Kunst nichts zu schaffen hat.

Als Poeten, um in eurem Stile zu schreiben, bekennt ihr euch als nicht zeugungsfähig ohne die Ehe zur linken Hand mit der Tonkunst; als Tonkünstler verläugnet ihr aber eure Mutter und euer Geschlecht überhaupt; wie wollt ihr denn nun, als Hermaphroditen, irgendwie productiv sein? Das Endergebniss ist, dass ihr weder Poeten noch Tonkünstler seid. L. B.

Aus Amsterdam.

[Wilhelmine Clauss — Clara Schumann — Vieuxtemps
— Deutsche Oper — Jenny Lind.]

Den 14. März 1855.

Ihre hiesigen Correspondenten scheinen zu schlafen, lieber Herr Professor **); denn während wir hier hohe und höchste Herrschaften aus dem Reiche der Musik auf Besuch haben, schweigt Ihr Blatt und bringt auch keine einzige Notiz aus Amsterdam. Ich will daher Ihre officiellen hiesigen Correspondenten einmal zu Schanden machen, indem ich Ihren Lesern erzähle, was wir diesen Winter in musicalischer Beziehung zu geniessen und zu verdauen das Vorrecht hatten.

*) Dies sind keine Unterschiebungen. Man lese Wagner's Schriften; er treibt diese Symbolik viel deutlicher und weiter, als wir hier angedeutet haben.

***) Freue mich ausserordentlich, dass ein mir so schätzenswerther noch wacht oder — aufwacht? L. B.

Zuerst die duftige, jungfräuliche Wilhelmine Clauss mit den schmachtenden Augen und schönen Locken; ihr Spiel seelenvoll und melancholisch, wie die ganze Erscheinung. Sie spielte zwei Mal in Felix Meritis und gab drei Concerte, wo sie jedesmal wohlverdiente Triumphe feierte. Kurz darauf erschien ihre heroische, feurige Rivalin Clara Schumann, dieses Mal leider ohne ihren Gatten. Man kann sich beim Anblicke dieser schwerkgeprüften Frau eines schmerzlichen Gefühls nicht erwehren; ihr herrliches Spiel verscheucht es aber schnell und erfüllt uns mit Bewunderung und Staunen. Vergleiche sind nicht denkbar, und doch wurden sie hier ganz natürlicher Weise ange stellt, da die beiden Erscheinungen so rasch auf einander folgten. Ich für meinen Theil würde der Frau Schumann die Palme reichen; ob vielleicht desshalb, weil ich sie zuletzt gehört habe, will ich dahingestellt sein lassen.

Diesen beiden glänzenden Erscheinungen folgte der Geigen-Fürst Vieuxtemps auf dem Fusse, spielte sein neues *D-moll*-Concert, das sehr gefiel, und machte Kunststückchen aus Norma auf der *G*-Saite, die mir weniger zusagten. Vieuxtemps ist ein viel zu hoch stehender Künstler, als dass er zu solchen Kniffen zu greifen brauchte. Er spielte zwei Mal in Felix und ärntete natürlich den rauschendsten Beifall.

Während nun Clavier und Geige in Concerten regierten, herrschte Frau von Marra in der Oper und führte uns nebst einer Anzahl älterer, bekannter Rollen eine recht gelungene Katharine in Meyerbeer's „Stern des Nordens“ vor. Diese Oper, deren schöne und mitunter auch etwas schwache Seiten von mir nicht speciel hervorgehoben zu werden brauchen, ist hier im grossen Theater, wo wöchentlich zwei deutsche Opern-Vorstellungen Statt finden, recht hübsch montirt und wird ganz leidlich gegeben. Die Marra ist eine vortreffliche, wenn auch nicht mehr ganz jugendliche Katharine, Roberti ein ziemlich roher und naturwüchsiger Czaar Peter, und Chor und Orchester, die zu Anfang des Winters einen Wettstreit arrangirt zu haben schienen, wer von Beiden die meisten falschen Noten erjagen könne, haben im Nordstern diese Fehde eingestellt und sind erträglicher geworden. Frau von Marra hat übrigens während des Winters eine schwierige Aufgabe gehabt; denn auf ihren Schultern ruhte, namentlich seit uns der tüchtige Bassist Dalle Aste verlassen hat, das ganze Opern-Unternehmen. Der Tenorist Chrudimsky hat sie nach Kräften unterstützt; die anderen Subjecte will ich Ihnen aber gar nicht nennen, um ihr wohlverdientes Incognito nicht zu verrathen.

Und nun muss ich zum grossen Tages-Ereignisse übergehen und Ihnen die überraschende Nachricht mittheilen, dass unsere guten Holländer seit Aschermittwoch an einem hitzigen Fieber leiden, welches selbst die in jüngster Zeit in unserer Nähe Statt gehabten traurigen Ueberschwemmungen noch nicht haben heilen können. Es handelt sich um eine Krankheit, die *via* England und New-York aus Deutschland zu uns durchgedrungen ist, nämlich das Jenny-Lind-Fieber. Frau Jenny-Lind-Goldschmidt ist seit vierzehn Tagen hier, hat bereits vier Concerte gegeben und behält in jedem Concerte netto drei Tausend Gulden über. So etwas ward hier noch gar nicht erlebt; in der Regel ist unser concertbesuchendes Publicum ein sehr beschränktes, und man findet fast immer dieselben Gesichter. Frau Goldschmidt aber hat es fertig gebracht, selbst die trügsten Dachse aus ihrem verborgenen Bau zu locken, und man sieht im grossen Park-Saale, wo ihre Concerte Statt finden, Leute, die vielleicht in ihrem ganzen Leben noch kein Concert besucht haben. Frau Goldschmidt ist noch immer die reizende Jenny Lind, die uns in den Jahren 1845 bis 1847 am Rheine und in England bezaubert hat. Der leise Schleier, der schon damals ihre Stimme bedeckte, ist vielleicht etwas dichter geworden; aber der Vortrag und die Ausführung haben nichts an Anmuth und Glanz verloren. Ihr Pianissimo ist wo möglich feiner und zarter, als je, und das Taubert'sche Lied: „Ich muss nun einmal singen“, ist ein wahres Kleinod. Herr Otto Goldschmidt ist zwar kein Clayier-Virtuose ersten Ranges, sein Spiel ist aber sauber und elegant, und würde vielleicht mehr Effect machen, wenn seine Frau eine weniger grosse Künstlerin wäre. So aber ist seine Stellung als Lückenbüsser nicht die dankbarste. In einem der Goldschmidt'schen Concerte sahen wir mit Vergnügen Ihren Landsmann und unseren alten Freund Th. Pixis wieder bei uns auftreten, dessen edles, weiches Spiel aufs Neue die gerechteste Anerkennung fand.

Herr und Frau Goldschmidt, die es sich noch lange bei uns gefallen lassen wollen, geben heute Abends ein Concert zu Gunsten der in unseren Provinzen durch die Ueberschwemmungen bedrängten Nothleidenden. Sie sehen, der alte Wohlthätigkeits-Sinn von Jenny Lind ist noch nicht ausgestorben.

Wenn ich nun noch mit einem Worte der langen Anwesenheit von Frau Nissen-Saloman in unserer Stadt erwähne, so habe ich meine Pflicht als treuer Referent erfüllt und schliesse mit einem wohlgemeinten Rathe an alle deutschen Künstler. Ich bitte dieselben, vorerst Holland zu meiden; denn man hat hier in der letzten Zeit so Vie-

les zu hören bekommen, dass einstweilen keine guten Geschäfte mehr bei uns zu machen sein werden.

S.

Stoppellese.

In Weimar hat am 21. Februar das Concert von H. Berlioz im Theater Statt gefunden. Aufgeführt wurden: „Des Heilandes Kindheit“ — „*Sinfonie fantastique*“ — „Episode aus dem Leben eines Künstlers“ — „Rückkehr ins Leben“, Monodrama mit Orchester, Soli und Chören, Text und Musik von Berlioz. Wir geben einen Auszug aus Fr. Brendel's Bericht in Nr. 10 der N. Zeitschrift für Musik: Aufnahme enthusiastisch — Lorberkranz am Schluss — Dauer von 6 — 10 Uhr, nicht abspannend, weil Einheit und Harmonie in dem Gebotenen; dadurch ist man mehr „musikfähig“ [so dass man die Sprachfähigkeit darüber verlieren kann!] — bedauert im Geiste die Städte, die sich solche Genüsse entgehen lassen — „das liebenswürdige Werk (*L'Enfance du Christ*) ist fast einzig in seiner Art durch die Naivetät der Auffassung“ [des Herrn Fr. Brendel] — bei der *Sinfonie fantastique* wurde es Herrn Fr. Brendel klar, „dass der Maassstab für die Beurtheilung der Eigenthümlichkeit Berlioz' kaum noch gefunden ist“; auch er „verhielt sich früher überwiegend ablehnend gegen dieses Werk“ [jetzt aber hat die Anlehnung an Liszt bei Herrn Fr. Brendel das Uebergewicht bekommen] — „jetzt gelangte er zu der Ansicht, dass er seine Begriffe von dem in der Tonkunst Zulässigen zu erweitern habe“. [Wir haben immer geglaubt, es komme auf die Begriffe von dem, was in der Tonkunst wesentlich ist, an; aber wir bescheiden uns in unserem beschränkten Musik-Verstande vor der Allweisheit des Philosophen, der dem Eindringen der Aussen-dinge in die Musik grossmüthig die Thore öffnet.]

„Zu der Beurtheilung des dritten Werkes muss man mit den Concessionen herantreten, die man mehr oder weniger bei allen Berlioz'schen Gesangwerken zu machen hat: sie gehören der Stufe des Ueberganges zu Wagner an — sie sind darum [ein naives Geständniss!] formlos, häufig phantastisch zusammengestellt, ohne höhere Einheit im strengeren Sinne; man muss demnach mit denselben Concessionen herantreten, die man fast bei allen unseren Meisterwerken auf dem Gebiete der Gesangsmusik, z. B. bei den Mozart'schen Opern u. A. zu machen hat.“

Das ist denn doch ein Ausspruch, der neben der ärgsten Beschränktheit des Urtheils eine wahrhaft tollgewor-

dene Logik enthält! Also Berlioz ist in der Gesangs-Musik darum formlos, weil er die Uebergangs-Stufe zu Wagner bildet, und demnach, also weil er formlos ist, muss man an ihn mit denselben Concessionen herantreten, wie bei Mozart!! — — So weit kommt man, wenn man einmal einer faulen Sache gegen seine Ueberzeugung „Concessionen“ macht! Dadurch hat man aber noch lange nicht von der Policei des gesunden Menschenverstandes die „Concession“ erhalten, Unsinn auf den Markt zu bringen. Selbiger wird in Beschlag genommen und der Verkäufer bestraft.

Schliesslich meldet uns Herr Fr. Brendel noch „die künstlerische Hingebung“ von Liszt, der „in der *Fantastique* die Partie der grossen Trommel übernommen hatte“. Ei, wer hätte das hinter Herrn Fr. Brendel gesucht! Welch ein trefflicher Stoff zu einer bildlichen Illustration, welche tiefe Symbolik in dem Bilde, und welche feine Ironie in der Unterschrift: „Liszt in der Phantastik an der grossen Trommel für Berlioz!“ — Man sieht, dass der wahre Witz eben so unwillkürlich schafft, wie die wahre Poesie; denn wer wird Herrn Brendel bei diesem Passus irgend einen Grad von Reflexion Schuld geben wollen? Die Ursprünglichkeit, die Spontaneität, der Instinct liegen so klar vor, dass der „Maassstab für die Beurtheilung“ desselben nicht etwa „kaum noch“, sondern schon längst gefunden ist!

J. S. Bach's Johannes-Passion.

Aufgeführt in Bonn den 15. März.

Die Wiederbelebung der Theilnahme sowohl der grossen Menge unter den Musikern als der Dilettanten und des Publicums für Bach ist bekanntlich von Berlin ausgegangen, wo vor etwa dreissig Jahren zuerst durch Zelter und Marx die Anregung dazu gegeben wurde, welche nachher besonders Mendelssohn in seinen verschiedenen Wirkungskreisen theils unmittelbar, theils, durch die Nachahmung Bach'scher Formen in seinen eigenen Oratorien u. s. w., mittelbar förderte. Ausserdem fand die Bach'sche Musik in einigen der berühmtesten Gesang-Vereine Deutschlands, z. B. in Berlin, in Königsberg, in Breslau, in Leipzig, vorzügliche Pflege, und Männer wie Mosevius, Ed. Krüger, Hauptmann, R. Schumann u. A. hielten sie nicht nur hoch, sondern vertieften sich mit Vorliebe in ihr Wesen.

Trotz alledem kann man doch nicht sagen, dass Bach's Musik — abgesehen von ihrem ausserordentlichen und unbestreitbaren Einflusse auf die ernste Richtung der deut-

schen Musik in unserem Jahrhundert —, dass namentlich seine Vocal-Musik populär geworden wäre, wie man dies von Händel's Oratorien allerdings behaupten kann, für Deutschland eben so, wie für England, wengleich wir Deutschen ein Oratorium nicht mit der Sammlung und in der Stimmung besuchen und anhören, wie die Briten. Ja, unsere neuere romantische Schule verwirft bekanntlich die Oratorien-Composition ganz und gar und wählt zu grösseren Gesangswerken Stoffe romantischer Poesie, statt kirchlicher Texte. So ist denn Bach's Vocal-Musik, welche, obwohl zu Aufführungen für die kirchliche Gemeinde, also für das Volk, bestimmt, im Grunde genommen dennoch eine sehr aristokratische ist, auch Gegenstand eines Genusses der musicalischen Aristokratie geblieben, und es wird auch nie mehr gelingen, ihr die Popularität der grossen Gesangswerke von Händel und vollends von J. Haydn zu verschaffen. Dass für das südliche und westliche Deutschland der Gegensatz des Katholicismus gegen den Protestantismus auch das Seinige zur Hemmung ihrer allgemeineren Verbreitung beiträgt, bedarf nur der Erwähnung.

Da aber bei der Tiefe und dem inneren Reichthume der Werke des alten Herrn, bei dem wir, wenn wir auch alles, was ihm als Ergebniss seiner Zeit anklebt, beseitigen, doch noch vollauf des Herrlichen und Erlabenden finden, die Unbekanntschaft der musicalisch gebildeten Menge mit ihm höchlich zu bedauern ist — denn ein Schwatzen über seine Herrlichkeit und ein Spielen oder Hören einzelner Claviersachen desselben, was allerdings gewisser Maassen zur Mode geworden ist, bringt ihn nicht zu einflussreichem Wirken auf die Richtung der Geschmacksbildung und den Ernst der Kunstliebe im Allgemeinen —: so ist eine jede Aufführung eines von seinen Gesangswerken um so anerkennungswerther, je mehr die Aufführungen von Musik das einzige Mittel sind, den Geist eines Componisten lebendig wirksam, naturgemäss fortschaffend, sittlich erhebend zu machen. Das Lesen und Studiren der Partituren ist für die Schule, die Aufführung für das Leben. Da nun aber bekannter Maassen die Schwierigkeiten der Aufführung eines Bach'schen Werkes sehr bedeutend sind und zu ihrer Ueberwindung eine völlige Hingabe an den Zweck, eine grosse Willenskraft und Ausdauer sowohl von Seiten des leitenden und einstudirenden Musikers, als aller Mitwirkenden erfordern, so muss die Anerkennung eines solchen Unternehmens sich zu Dankbarkeit und aufrichtiger Lobpreisung steigern, wenn dasselbe so gelungen durchgeführt wird, wie es mit der Passion nach dem Evangelium Johannis in Bonn durch Herrn Musik-Director von Wasielewski und die

von ihm dazu vereinigten musicalischen Kräfte in dem fünften Abonnements-Concerte am 15. d. Mts. der Fall war.

Unsere niederrheinischen Musikfeste haben während der ganzen Reihe ihrer Dauer nur Ein Mal J. Seb. Bach's Namen auf dem Programm gehabt, im Jahre 1838, wo zu Köln, unter Mendelssohn's Direction, am zweiten Festtage die „Cantate am Himmelfahrts-Tage“ aufgeführt wurde. Freilich haben auch die anderen deutschen Musikfest-Vereine, so viel wir wissen, nichts von Bach gebracht. Und doch war der Eindruck, welchen jene Cantate, und namentlich der achtstimmige Doppelchor in *C-dur* am Schlusse: „Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unseres Gottes und seines Christus, weil der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott“, auf die Zuhörerschaft schon in der Hauptprobe machte, einer der gewaltigsten, deren wir uns je selbst empfunden und an Anderen wahrgenommen zu haben erinnern können.

Wir dürfen im Andenken an jenes Durchschlagen der Himmelfahrts-Cantate und unter dem frischen Eindruck der Johannis-Passion die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es sehr zu bedauern ist, dass von den Cantaten Bach's nicht häufiger in den öffentlichen Concerten Gebrauch gemacht wird. Wir halten die Aufführung derselben sogar für geeigneter, den Sinn für Bach's Vocal-Musik lebendig zu machen, als die der Passionen. Abgesehen davon, dass ihre Einübung nicht dieselbe grosse Ausdauer des Chors fordert, wie die Passionen, dass sie (geradezu gesagt) weniger ermüdend wird, erleichtert der geringere Umfang derselben offenbar die Auffassung bei dem Zuhörer. Ferner trägt zu dem Eindruck die Einheit des Charakters und der Stimmung, aus der sie geflossen und welche sie anregen, viel bei, während diese Einheit der Stimmung in den Gemüthern der Zuhörer bei den Passionen durch die (obschon trefflichen) dramatischen Scenen gestört und eigentlich nur durch die Choräle wieder hergestellt wird. Dann erfordern sie auch nicht so tüchtige Solosänger; ja, viele Soli sind der Art, dass man sie unbeschadet des Eindrucks des Ganzen weglassen kann, während die Passionen nur mit ausgezeichneten Solosängern aufgeführt werden können. Endlich verstaten sie uns, dafern wir nur nicht Pedanten oder Pietisten sind, eine Umänderung der Texte an denjenigen Stellen, welche gar zu auffallend gegen unser heutiges ästhetisches Gefühl streiten, — eine Aenderung, welche für die Einführung in Gesang-Vereinen und für die richtige Würdigung der musicalischen Schönheiten Bach's durch das Publicum nothwendig ist, an welche wir aber in den Passionen nicht denken können, weil in ihnen grösstentheils der Text des

Evangeliums zu Grunde gelegt ist. Auch wir haben alle Achtung vor der schlichten Einfachheit der Erzählung der Evangelisten da, wo sie hingehört; sie gehört aber in die Kirche und vor das Volk, nicht in die Kunst, und alle Schönthuerei mit gläubigem Christenthum wird uns nicht beweisen, dass Worte wie: „und der Knecht hiess Malchus — und der war Kaiphas' Schwäher — sie hatten ein Kohlenfeuer gemacht, denn es war kalt — sie gingen nicht in das Richthaus — die Stätte, die da heisst Hochpflaster, auf Hebräisch aber Gabbatha — es war geschrieben auf hebräische, griechische und lateinische Sprache“ u. s. w. u. s. w. — ein Stoff für Vergeistigung des Inhalts durch die Tonkunst seien.

Aufführungen der Passionen haben am Niederrheine nur selten Statt gefunden. So viel wir wissen, hat in Düsseldorf Hiller die Matthäus- und Schumann die Johannes-Passion aufgeführt. Die letztere wurde, wie schon gesagt, jetzt auch in Bonn, und zwar zum ersten Male, gegeben, was immerhin schon in Betracht dessen merkwürdig ist, dass ein vor 125 Jahren geschriebenes Musikwerk jetzt erst hier zu Gehör kommt, und in hundert anderen deutschen Städten, die sonst Musik genug treiben, eben so wenig als hier lebendig geworden ist. Die Matthäus-Passion wurde zuerst 1729 aufgeführt; die Johannes-Passion ist aber (nach Mosevius) offenbar älter, als jene.

Bei der Aufführung in Bonn leistete der Chor an Reinheit, Sicherheit und Präcision sehr Lößliches; freilich hätte er zahlreicher sein müssen, und auch die Klangfülle der Stimmen stand nicht in richtigem Verhältniss. Was könnte Bonn für einen vortrefflichen Chor aufstellen, wenn sich zu öffentlichen Aufführungen alle vorhandenen Kräfte, wie dies in Köln der Fall ist, vereinigen! Das wird aber wohl noch lange ein frommer Wunsch bleiben. Herr v. Wasielewski dirigitte mit Sicherheit und Bestimmtheit, so dass auch die mitunter schwierigen Einsätze des Chors gut gelangen. Neben dem Orchester war eine kleine Orgel (von Herrn Ibach in Bonn) wirksam, mit welcher namentlich die Recitative begleitet wurden.

Der Bau der Johannes-Passion ist derselbe, wie in der Matthäus-Passion; sie stellt das Leiden Christi in einem musicalischen Mysterium vor, so wie im Mittelalter selbst theatrale Darstellungen heiliger Geschichten unter dem Namen Mysterium aufgeführt wurden. Daher rührt das dramatische Element, welches in den Bach'schen Passionen eine bedeutende Stelle einnimmt, während das epische (die Erzählung des Evangelisten) den Faden bildet, der sich durch das Ganze bindend zieht, und das lyrische in den Betrachtungen und Empfindungen einer idealen Gemeinde (in Chö-

ren, Chorälen und Arien) vorwaltet. Das dramatische Element tritt am glänzendsten in den Chören des jüdischen Volkes im II. Theile hervor; in der Erzählung aber hat das wirkliche Eintreten der Stimmen der einzelnen Personen, deren Worte der Erzähler anführt, für unser ästhetisches Gefühl etwas Störendes, wie wir denn überhaupt mit vielen Anderen der Meinung sind, dass man beim Anhören den historischen Standpunkt nicht ausser Augen lassen müsse, um einen wirklichen Genuss zu haben.

Die schwierigste Aufgabe von den Solisten hat unstreitig der Tenor, welcher in einer langen Reihe von Recitativen die Erzählung des Evangelisten vorzutragen hat. Herr Ernst Koch aus Köln hat diese Aufgabe zu grosser Befriedigung aller Kenner gelöst und den mannigfachen Forderungen, welche an den Sänger hierbei zu stellen sind, trefflich entsprochen. Denn neben der umfangreichen, kräftigen und doch biegsamen, aller Modificationen des Ausdrucks fähigen Stimme gehört eine grosse musicalische Sicherheit und Reinheit der Intonation dazu, eine vollkommene Aussprache des Textes und ein Sichversenken in den Sinn und Geist des Inhalts, um die Worte durch verschiedene Tonfärbung zu beseelen. Vorzüglich zu rühmen ist die Haltung, welche Herr Koch dem Vortrage im Ganzen gab; mit Recht hielt er jeden declamatorischen Glanz, jede Annäherung an dramatische Recitation fern, und schöpfte die Wärme des Ausdrucks daher, wo sie namentlich hier allein hergenommen werden muss, aus dem Gemüthe. So wurde die nothwendige Würde des Vortrags nirgends durch Ungehöriges gestört, weder durch trockenes Absingen, noch durch sentimentale Ekstase. Diese vortreffliche und allein richtige Auffassung half daher dem Sänger auch über jene Stellen hinweg, welche nicht musicalisch schön sind, deren es allerdings gibt, wie z. B., um nur Eine anzuführen, die Malerei der Geisselung.

Auch die übrigen Soli waren so besetzt, dass sie durchaus nicht den Eindruck des Ganzen störten; Herr Schiffer aus Köln sang die Worte von Jesus recht schön; nur wünschten wir ein zu häufig mit seinem wohlklingenden Tone verbundenes Tremoliren hinweg. Herr Simons trug das Arioso in *Es-dur*: „Betrachte, meine Seele“ — die Perle der Arien in der Johannes-Passion —, vorzüglich gut vor. Die beiden Sopran-Arien befriedigten, besonders die letzte. Die Alt-Partie wurde durch Fräul. Pels-Leusten vortrefflich ausgeführt, trotz eines momentanen, unbedeutenden Zwistes der Singstimme mit dem englischen Horn; die herrliche Bruststimme dieser jungen Sängerin entfaltete in beiden Arien ihre volle Schönheit.

L. B.

Zur Verständigung.

Die Randnote, welche die Redaction meinem Aufsatz in Nr. 11 beigelegt hat, bedarf einer Erklärung. Wenn die verehrliche Redaction sagt, dass ihr der Vortrag des *Es-dur-Concertes* von Beethoven durch Liszt unvergesslich bleibt, so stehen wir beide auf derselben Stufe der Grund-Anschauung dessen, was in Auffassung und Ausführung künstlerisch vollendet zu nennen ist, worüber unter Sachkundigen eine Meinungs-Verschiedenheit kaum denkbar sein dürfte. Auch mir bleibt der Vortrag des genannten Concertes (bei Gelegenheit der Monuments-Feier 1845 in Bonn) unvergesslich, und nichts vordem durch Liszt Gehörtes steht damit auf gleicher Stufe. Niemand hat sich über diese Leistung mit mehr Wärme und Anerkennung ausgesprochen, als es meinerseits in der „Illustrierten Zeitung“ damals geschehen ist. „Schliesst sich der wohl grundsätzlich ab gegen eine vollkommen berechnete Kunst-Erscheinung, gegen das Virtuositentum in künstlerischem Sinne,“ der das gethan? War ich früher, z. B. bei den wiederholten Zusammenkünften 1841 im Hansemann'schen Hause zu Aachen, dann wieder in Paris so unglücklich, bis dahin nicht für möglich gehaltene Verzerrungen, vornehmlich in Beethoven'scher Musik, durch Herrn Liszt hören zu müssen, so liegt die Schuld an ihm, dass ich von seiner excentrischen Subjectivität nur schlimme Begriffe erhalten habe, die auch noch nicht vergessen sind. Ein kleiner Trost für mich, dass es unzähligen Anderen in gleicher Weise ergeht; nur sind diese Anderen nicht so unglücklich, Begriffe von Beethoven's Musik an der Quelle empfangen zu haben, als es mir beschieden war.

Um gefällige Aufnahme dieser Zeilen ersucht

A. Schindler.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der junge Clavier-Virtuose Arthur Napoleon hat durch sein Spiel in der musicalischen Gesellschaft wahrhafte Bewunderung erregt, welche sich, wie zu erwarten war, in weiteren Kreisen durch seine Vorträge im Theater und in seiner Soiree im Hotel Disch (am 20. d. Mts.) unendlich gesteigert hat. Er ist in der That eine erstaunenswerthe Erscheinung, und die echt künstlerische Begabung tritt überall in seinem Spiele hervor. Dieser eilfjährige Knabe spielt Beethoven's Phantasie-Sonate in *Cis-moll* mit einer Correctheit und Auffassung, welche man von so zartem Alter keineswegs erwartet. Sein überaus glänzender, kräftiger und fein nuancirter Vortrag der Moses-Phantasie von Thalberg, und der schwungvolle Hinwurf des *Rondo capriccioso* von Mendelssohn erregten eine enthusiastische Spannung im Publicum, wie sie das Clavierspiel so allgemein nur noch selten heutzutage hervorruft.

Der Männergesang-Verein wird am Sonntag den 25. d. Mts. ein Concert zum Besten der Ueberschwemmten am Niederrhein geben. Arthur Napoleon hat seine Mitwirkung freundlichst zugesagt.

Gestern (22. d. M.) wiederholte die Gesellschaft Humorrhoidaria die Aufführung der Opern-Travestie „Die Barden“, vom Hof-Musik-Director Freudenthal in Braunschweig, welche sie bereits im Carneval, am 10. Februar, in ihrem Gesellschafts-Local gegeben hatte, auf der Stollwerck'schen Bühne zum Vortheil der Ueberschwemmten. Einige Längen im zweiten Acte ausgenommen, ist diese Travestie des italiänischen Opernwesens dem Componisten, der, wie wir hören, auch den Text gemacht hat, ganz vortrefflich gelungen. Die Oper enthält keine einzige besondere Reminiscenz, und doch ist die ganze Musik derselben nichts als eine fortlaufende allgemeine Reminiscenz, so dass der Musiker und jeder, der die bekanntesten italiänischen Opern im Kopfe hat (und welcher Theater-Besucher hätte das nicht?), auf der Stelle die ge-

meinten Situationen und die Manier erkennt, durch welche ihre Gehaltlosigkeit auf die erheiterndste Weise charakterisirt wird. Wir haben hier ein musicalisches Erzeugniss echt komischer Laune vor uns, dessen Verdienst paradoxer Weise in der originellen Trivialität besteht, die der Componist seinem Zwecke gemäss in seine Einzel-Melodien, in die Duette, Terzette und Finales zu legen gewusst hat, und die uns die Norma, die Puritaner, die Sonnambula u. s. w., ohne eine bestimmte Note derselben wiederzugeben, doch in einem vollkommen erkennbaren musicalischen Schattenspiele vorüberführt. Wir wünschten sehr, dass diese Travestie in den Residenzen auf Volks-Theatern gegeben würde, namentlich in Wien und London, wo das Publicum Jahr aus, Jahr ein mit dem alten Süßbrod der Italiäner gefüttert wird, und wir fordern Herrn Freudenthal auf, diesen Wunsch ins Auge zu fassen. Ueberhaupt aber zeugt diese Posse von unverkennbarem Talente des Componisten für komische Musik, sowohl in Erfindung als Instrumentirung (in welcher Hinsicht der Entreact, der es übrigens mehr mit einem neueren, berühmten Componisten aus Westen zu thun hat, als mit denen vom Süden, wirklich classisch ist), und wir möchten ihm wohl ein gutes Buch einer komischen Oper wünschen; wir glauben, er würde etwas Erfreuliches leisten.

Die Aufführung war im Ganzen genommen sehr gut. Der Verein zählt starke und frische Stimmen unter sich, und das Ganze griff gut in einander. Die Palme verdient Herr Simons, welcher die „Freia“ ganz vortrefflich sang und spielte. Herr Küpper dirigitte mit Präcision und Sachkenntniss.

**** Düsseldorf.** Der Gemeinderath hat sich durch die bekannten Gesundheits-Zustände des bisherigen städtischen Musik-Directors endlich genöthigt gesehen, eine Bewerbung um diese Stelle auszuschreiben (s. die betreffende „Bekanntmachung“ unter den Anzeigen dieser Nummer). So sehr die Veranlassung zu diesem Beschlusse zu bedauern ist, so durfte doch jetzt, wenn das Musikwesen in derjenigen rheinischen Stadt, welche vorzugsweise eine Künstlerstadt heissen darf, nicht sich in seine einzelnen Bestandtheile zersetzen und dadurch vielleicht einer gänzlichen Auflösung entgegen gehen sollte, nicht länger damit gezögert werden. Es dürfte aber die Erklärung durch Ihr Blatt nicht überflüssig sein, dass die Ausschreibung nicht etwa nur *pro forma* geschieht und man eine bestimmte Persönlichkeit schon *in petto* hat. Dieses ist, wie ich Ihnen hiermit bestimmt versichere, nicht der Fall, und man wird bei einer Stelle, in welcher Männer wie Mendelssohn, Rietz, Hiller und Schumann gewirkt haben, weder Local-Sympathien noch Local-Antipathien berücksichtigen. Auch hat man sich hier überzeugt, dass der berühmte Name und ein grosses Compositions-Talent, trotz des Glanzes, den sie allerdings verleihen, nicht genügen, das Musikleben einer Stadt zur Blüthe und zu näherer Frucht zu bringen. Dasselbe bedarf vorzüglich einer energischen, nicht bloss musicalisch, sondern auch ästhetisch und allgemein gebildeten Persönlichkeit als Dirigenten, und die Rücksicht auf diesen Umstand wird denn auch wohl hoffentlich bei der Wahl vorwalten. Ich bemerke Ihnen noch aus sicherer Quelle, dass die mit dem festen Gehalte verbundenen, in der „Bekanntmachung“ erwähnten „Emolumente“ der Stelle zum wenigsten 200 Thaler betragen.

Quod Deus bene vertat!

In Königsberg wurde vor einigen Wochen eine neue Oper von Marburg, Capellmeister daselbst, gegeben: Der letzte Maurenkönig, tragische Oper in 3 Acten mit Ballet, von J. E. Hartmann.

Alex. Dreyschock hat in Leipzig am 22. Februar im Gewandhaus-Concerte gespielt.

Anna Zerr hat kürzlich auf dem Hoftheater zu Gotha mit ausserordentlichem Beifalle gastirt.

Ein neues Oratorium: „Der Sünder“, von F. von Roda wurde am 26. Febr. in der Peterskirche zu Hamburg aufgeführt.

London. Jullien's Concerte im Coventgarden-Theater haben ihren bunten Charakter beibehalten, in so fern sie das Classische mit den Polka's und Quadrillen (diese nämlich in Aufführungen mit Massen) mischen. Doch ist dieses Jahr mehr gute Musik, namentlich in Einzel-Vorträgen, vorgekommen, als früher. So spielte z. B. Madame Pleyel das *G-moll*-Concert von Mendelssohn, und Ernst sogar das Violin-Concert von Beethoven, jedoch nur den ersten Satz mit einer glänzenden Cadenz.

Jenny Ney ist für die Saison in London von der Direction des Coventgarden-Theaters engagirt worden.

In Riga ist Wagner's „Lohengrin“ gegeben, aber nur kühl aufgenommen worden.

Ankündigungen.

Rheinische Musikschule in Köln,

unter Oberleitung des städtischen Capellmeisters Herrn
Ferdinand Hiller.

Das Sommer-Semester beginnt mit dem 16. April. Die Prüfung der neu aufzunehmenden Schüler findet Freitag den 13. April, Vormittags 10 Uhr, im Schul-Local (St. Marienplatz Nr. 6) Statt. Anmeldungen zur Aufnahme wolle man an das Secretariat (Marzellenstrasse Nr. 35) gelangen lassen, so wie sich an vorbesagtem Tage vor der Prüfungs-Commission einfinden.

Das Lehrgeld für den gesammten Unterricht beträgt 80 Thaler jährlich in vierteljähriger Vorausbezahlung.

Ausführliche Prospecte, so wie sonstige Auskunft werden auf schriftliche Anfragen von dem Secretariate ertheilt.

Köln, im März 1855.

Der Vorstand der Rheinischen Musikschule.

Bekanntmachung.

Zufolge Beschlusses des Gemeinderathes vom 27. dieses Monats soll die Stelle des städtischen Musik-Directors hieselbst wieder besetzt werden. Bewerber um diese Stelle, mit welcher ausser den sonstigen Emolumenten ein aus der Stadtcasse zahlbares Jahresgehalt von 500 Thlrn. verbunden ist, werden ersucht, ihre Anträge dem Unterzeichneten, der auf Erfordern zur Sache jede weitere Auskunft ertheilen wird, baldigst einzureichen.

Düsseldorf, den 28. Februar 1855.

Der Bürgermeister, **Hammers.**

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.