

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 21.

KÖLN, 26. Mai 1855.

III. Jahrgang.

Jephtha und seine Tochter.

Oratorium von Karl Reinthaler.

I.

Indem wir über ein neues Oratorium zu berichten im Begriffe stehen, müssen wir beinahe um Entschuldigung bitten, dass wir eine solche Composition besprechen, und vollends, dass wir der Besprechung einige Vorbetrachtungen über die Kunstgattung der Oratorien überhaupt voranschicken, weil wir nämlich in einer Zeit leben, in welcher es sich gar Viele zur Aufgabe machen, die Welt gegen alles Schöne in der Tonkunst, das innerhalb der alten Formen zur Erscheinung kommt, grundsätzlich von vorn herein einzunehmen.

Zu den Kunstgattungen, welche sich nach der Meinung der jungdeutschen musicalischen Aesthetiker überlebt haben und in die Rumpelkammer des Monumentalen gehören, die sie lieber auf ewig hermetisch verschliessen möchten, da die Geister, die man hineinbannt, wenn sie dann und wann wieder erscheinen, ihnen sehr unbequem, ja, unheimlich, weil erdrückend, werden — zu diesen Kunstgattungen gehört vor allen das biblische oder, noch allgemeiner gefasst, das christliche Oratorium. Eine Abtheilung der neueren Schule, diejenige nämlich, welche in der Vocalmusik der Dichtkunst und nicht der Tonkunst, dem Worte und nicht dem Tone die Hauptrolle zutheilt, verwirft die christlichen und im Besonderen die biblischen Stoffe ganz und gar und will, entweder dass die Oper oder das musicalische Drama die einzige Kunstform für die Vocalmusik sei, oder dass die Stoffe für grössere Gesangswerke aus dem Leben gegriffen werden sollen (was eines der beliebten Schlagwörter ist), aus der Poesie der Gegenwart oder wenigstens doch aus der modernen Weltanschauung.

Wir wollen dieser Umwälzungs-Theorie keineswegs ihre Berechtigung absprechen; auch besitzen wir bekanntlich bereits einige Werke, welche ihren Grundsätzen entsprechen und ehrenwerthe Anerkennung verdienen. Auch wird kein Mensch behaupten wollen, dass das Oratorium zu einer vollendeten Form durchgedrungen sei, ja nur, dass

der oratorische Stil sich als ein feststehender, über dessen Wesen und Erfordernisse wir ganz im Klaren wären, gebildet habe. Es ist unter den Händen der grössten Componisten doch nur eine Zwitterform geblieben, in welcher sich Episches, Lyrisches und Dramatisches in einander mischen. Sehr richtig zeigt Chrysan der in seiner kleinen Schrift „Ueber die Moll-Tonart und über das Oratorium“, dass das Oratorium nicht eine aus kleinen Anfängen hervorgegangene und sich allmählich entwickelnde Form sei, deren lebendiges Fortwachsen irgendwie nachzuweisen, dass es keine Geschichte habe, sondern mit jedem neuen Oratorium, mit jedem neuen Componisten von vorn anfangen; daher die bunte Vielheit seiner Form und eine bloss negative Gattungs-Einheit.

Eben so richtig ist es, dass die Dramatik im Oratorium eine bloss Ideal-Dramatik ist; ihr Haltpunkt liegt nur in der Phantasie des Zuhörers, nicht in der sinnlichen Lebendigkeit einer vor unseren Augen sich entwickelnden zusammenhängenden Handlung, und noch weniger in der Charakteristik von Persönlichkeiten. Gehen wir auf Händel, den eigentlichen Begründer der Gattung zurück — denn alles Frühere, was aus den Mysterien und Passionsspielen im Mittelalter hervorgegangen sein mag, kann nicht in Betracht kommen —, so ist es sicher, dass er das wirkliche Drama, die scenische Darstellung als das Vollkommenere im Auge hatte, und ihn äussere Gründe veranlassten, sich in die oratorische Form, als Ersatzmittel jener, zurückzuziehen. Das thut der Hobeit seines Genius eben so wenig Abbruch, als wenn Haydn auf die Frage, warum er so viele Quartette und kein Quintett geschrieben, ganz unbefangen antwortete: „'s isch mir halt keins bestellt worden.“ —

Wir geben also alles dieses zu. Will man uns aber daraus die Verwerflichkeit des Oratoriums überhaupt beweisen, will man daraus folgern, dass Oratorien gar nicht mehr geschrieben werden dürften, so sind wir der ganz entgegengesetzten Meinung und stellen die Behauptung auf: So lange die Musik noch als eine selbststän-

dige Kunst gelten soll — und mit dem Aufgeben dieses Standpunktes beginnt nicht nur ihre Herabsetzung und Entwürdigung, sondern ihre gänzliche Auflösung —, so lange muss auch das Oratorium als eine der allerwesentlichsten Formen, in denen sich diese Kunst offenbaren kann, bewahrt, gepflegt und mit Anwendung der Mittel, welche der Fortschritt im Materiellen und im Intellectualen darbietet, angebaut werden.

Unsere Zeit ist viel zu sehr geneigt, zu theoretisiren, und namentlich in der Kunstlehre allgemeine Normen aufzustellen, welche für alle Künste gelten sollen. Wir sind entschiedene Gegner dieser Art des Philosophirens; sie hat ihren Werth für die Wissenschaft der Kunst überhaupt, das ist keine Frage: aber sie verführt schwache Geister und besonders auch die Jugend gar zu leicht, allgemeine, blendende Kategorieen auf eine besondere Kunst zu übertragen, auf welche sie keine Anwendung finden können. Man suche, so lange man will, eine erschöpfende Definition des Schönen: wir sind so dreist, zu behaupten, dass nicht nur das Plastisch-Schöne und das Musicalisch-Schöne, sondern auch das Poetisch-Schöne — d. h. im besonderen Sinne, wie es sich durch das Mittel der Sprache offenbart — und das Musicalisch-Schöne ewig verschieden sein werden.

Wir müssen daher nochmals die Ueberzeugung aussprechen, über welche unsere Zeitschrift von Anfang an bis jetzt als ein erläuternder Commentar zu betrachten ist: dass die Künste, wenn sie wahrhaft gedeihen sollen, gesondert gehalten werden müssen, und dass sowohl Inhalt als Form der Musik aus ihrem eigenen Wesen, aus dem Wesen und den ästhetischen Gesetzen der Tonkunst, nicht aus denen der Poesie oder Malerei oder irgend einer anderen Kunst zu erläutern und zu würdigen sind.

Wohl verstanden, auch die Form. Kommen wir auf das Oratorium zurück. Da schreien die Raben im Walde jungdeutscher Musik-Philosophie: „Weg, weg mit ihm! kreuziget es!“ — Und warum? Weil es kein Drama, oder kein Epos, oder kein lyrisches Gedicht ist! Das heisst also nichts Anderes, als weil seine dichterische Form mangelhaft ist. Wir behaupten aber, die Form des Oratoriums sei eben so, wie die Form des Liedes, der Cantate, der Oper u. s. w., der Musik und nicht der Poesie wegen erfunden, und desswegen müsse sie nach ihren musicalischen Eigenschaften, nicht nach den dichterischen, gewürdigt werden. Was würde man von dem Kritiker eines Gedichtes, von dem Beurtheiler eines Gemäldes, einer Bildsäule oder eines Architekturwerkes sagen, wenn er sein

verwerfendes Urtheil etwa so formulirte: „Ich finde recht viel Schönes darin; allein ich vermisse die Einheit der musicalischen Rondo-Form, und deshalb kann dieses Kunstwerk vor dem Richterstuhle der Aesthetik nicht bestehen“?

Nun fragen wir jeden Vernünftigen, ob er nicht dem Dichter, Maler, Bildhauer oder Architekten Recht geben würde, welcher diesen Kritiker für etwas Weniges verrückt erklärte? Und wir Musiker? wir allein sollen uns für unsere Kunst fremde Regeln aufdringen lassen, und geduldig den Nacken beugen und den Mund halten, wenn uns ein Poet, ein Bildhauer, ein Architekt, ein Philosoph nach seinen Systemen meistert? Werden wir nicht endlich den Muth fassen, einen gelehrten Herrn, der in einem Werke der Tonkunst die poetische oder architektonische Einheit vermisst, mit dem Hut in der Hand wenigstens schüchtern zu fragen: „Gnädiger Herr, was meinen Dero Gestrengen denn zu der musicalischen Einheit des Werkes?“ Stutzt der Mann darauf und erwidert etwas verblüfft: „Musicalische Einheit? was wollen Sie damit sagen?“ — und ihr stülpt dann den Hut nicht urplötzlich auf den Kopf und kehrt ihm den Rücken zu, so ist euch freilich nicht zu helfen. Leider aber gibt es Musiker (d. h. Leute, welche die Musik zu ihrem Berufe gewählt haben), die gegen ihr eigenes Fleisch wüthen und ihre Kunst nach der Schnur und Schablone einer anderen zu messen beflissen sind.

So allgemein diese Bemerkungen scheinen, so stehen sie doch mit dem besonderen Zwecke dieses Aufsatzes in genauer Verbindung. Jede musicalische Kunstgattung und Kunstform muss nach ihrem Werthe für die Musik gewürdigt werden; wenn die Vocal-Musik eine andere Kunst, die Dichtkunst, zu Hülfe nimmt, um sich auszusprechen, so thut sie dies offenbar nicht, um das sprachliche Wort verständlich zu machen, denn das wird durch Vorlesen unstreitig besser erreicht, als durch den Gesang, sondern um durch das Gedicht eine Grundlage für die Entwicklung musicalischer Gedanken zu erhalten. So prosaisch dieses nun auch klingen mag, so bleibt es doch ewig wahr, dass bei der angewandten Musik eben so, wie bei der reinen, der musicalische Gedanke und nicht der poetische, welcher ihn veranlasst hat, die Hauptsache ist; wo die musicalische Phantasie nicht selbstschöpferisch wirkt, wo die Composition eines Gedichtes nur eine nach Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche modulirte Uebertragung der Declamation aus der Wort- in die Ton-Sprache ist, da kann von einem musicalischen Kunstwerke nicht die Rede sein. Dies ist so einfach und so sehr durch die Erfahrung bestätigt

(indem wir in der Literatur der Vocal-Musik Tausende von Beispielen haben, dass ein sehr schöner und hochpoetischer Text auf triviale Weise componirt ist, und ein anderer, der keineswegs ein dichterisches Kunstwerk ist, einem musicalischen Genie Veranlassung zu den herrlichsten Gesängen gegeben hat), dass es als ein Zeichen der Verirrungen unserer Zeit in der Lehre vom Musicalisch-Schönen betrachtet werden kann, dass man einen solchen Satz, der sich im Grunde von selbst versteht, noch besonders aufstellen und so oft wiederholen muss.

Kein Vernünftiger wird aus dem Gesagten folgern wollen, dass wir dadurch einer Vocal-Musik, welche sich um Inhalt, Charakter und Geist des Textes nicht kümmere und ihn nur wie ein Gewebe zum Auftrage von musicalischer Stickerei betrachte, das Wort reden wollten. Der Irrthum Wagner's und Genossen liegt eben darin, dass sie die fehlerhafte Anwendung des Grundsatzes für einen Fehler des Grundsatzes selbst halten. Wenn sie gegen jene eifern, so sind wir natürlich auch dabei; aber ein Vocal-Musikstück, heisse es nun Oper oder sonst wie, in welchem die Musik nur als Mittel des Wort-Ausdrucks gebraucht wird und keine selbstständige Schönheit entfalten darf, ist ein musicalisches Uding. Davon kann man sich auf der Stelle überzeugen, wenn man auf dergleichen Declamations-Exempel die Probe macht, das heisst, sie ohne Text vorträgt; was alsdann keine Musik ist, wird es auch mit den Textesworten zugleich nicht sein. Man lasse aber einmal Mozart's Finales oder Händel's Halleluja ohne Worte spielen, welche eine herrliche Musik wird es bleiben! Und wer könnte es wagen, zu behaupten, dass diese Musik nicht mit ihrem Texte in vollstem Einklang stehe, oder auch nur, dass sie falsch declamire? Da ist vollständiger Ausdruck der Stimmung, des Charakters, ja, des Wortes, und dennoch über alles das hinweg Musik, selbstständig schöne Musik! — Man sage nicht etwa vorwerfend: „Du führst aber auch gleich die vollendeten Muster der grössten Genie's an!“ — Wir verlangen keineswegs, dass jeder Componist ein Händel oder Mozart sein solle; aber wenn wir die Lehre vom Schönen einer Kunst nicht aus den vollendeten Mustern in derselben ziehen sollen, woher sollen wir sie dann nehmen? War etwa der Canon des Praxiteles eher vorhanden, als seine Bildsäulen, oder Horatius' *Ars poetica* früher, als Homer und Sophokles? Es kann in der That, wenn man der Sache auf den Grund geht, nichts Verkehrteres geben, als die Lehre vom Wesen des Schönen in einer Kunst, von ihrer Bestimmung und ihrer Wirksamkeit, nicht aus den mustergültigen Schöpfungen

derselben, sondern aus dem von allem wirklich Vorhandenen absehenden Denken construiren zu wollen!

Wenden wir nun das Gesagte auf das Oratorium an, und beurtheilen wir den Werth dieser musicalischen Kunstgattung vor Allem als Musiker, so werden wir gestehen müssen, dass die Tonkunst keine andere Gattung hat, in welcher sich ihre grossartigsten und wirksamsten Erscheinungen in so breiten und vollendeten Formen entfalten können, als gerade in dieser. Der Chorgesang, diese Krone der deutschen Musik, dieser Triumph der Polyphonie und, äusserlich genommen, dieser einzige Halt und Kitt der deutschen Gesang-Vereine und Sing-Akademien, und folglich die wirksamste Vermittlung zwischen Kunst und Leben und zwischen Kunst und Religion, wodurch ist er das geworden, was er ist? wodurch ist er zu der Grösse und Macht entwickelt und emporgebracht worden, die wir an ihm bewundern, wenn nicht durch die Oratorien? Wo lassen sich diejenigen Formen, welche für die Selbstständigkeit der Tonkunst am wichtigsten und für das Wissen und Können in ihr am entscheidendsten sind, nämlich die contrapunktischen jeglicher Art, besser zur Geltung bringen, als in den Oratorien? Wo finden wir ausserhalb derselben eine Gelegenheit, die Gewalt der Zusammenwirkung der so unendlich gesteigerten Instrumental-Mittel mit der Kraft der menschlichen Stimmen in Massen auf gleiche Weise zu offenbaren? Wo ist endlich eine Form, aus welcher die Muse der Tonkunst reiner und keuscher sich emporhebt? Wo ist eine Gattung von Vocal-Musik, in welcher die Wirkung so einzig und allein auf dem inneren musicalischen Gehalte beruht, in welcher die Tonkunst so frei von allen Fesseln, aber auch so nackt und bloss von allem äusseren blendenden Schimmer, von aller sinnlichen Umgebung sich in geistiger Verklärung zum Himmel schwingt? Ohne die Bezauberung der Sinne durch Pracht der Malerei, ohne den Reiz und die Theilnahme, welche eine persönliche Darstellung erregt, ohne Ueberraschung durch theatralische Effecte, ohne elektrische Sonne und Feuerregen, ohne Samiel und Venus, ohne Pferde und ohne Schwan, ohne Vesuv und ohne Hörselberg, ist es nur die Macht der Töne, die uns ergreift, und wenn die Musik im Oratorium einen Sieg feiert, so hat sie ihn durch sich selbst errungen, und bei ihrem Triumphzuge schaut die Welt dann auf sie, nicht auf die Löwen oder feuerspeienden Drachen, die ihren Wagen ziehen.

Und eine Kunstgattung, die solche Vorzüge in sich vereinigt, soll sich überlebt haben, soll aufgegeben werden? Weshalb? Chrysander (der übrigens bei Leibe nicht mit

den modernen Bilderstürmern in Eine Classe zu werfen ist, denn er geht auf etwas ganz Anderes, das gerade diesen in weitester Ferne liegt, aus, nämlich auf die Berechtigung der Tonkunst als nothwendigen Gliedes des Gottesdienstes) meint, weil im Oratorium der Inhalt es nicht zu einer entsprechenden Form gebracht habe; denn alles Grosse, was die Kunst im Oratorium geschaffen, habe seinen Grund im Geiste, nicht in der Form. Unser geschätzter Mitarbeiter scheint hier auch den musicalischen Standpunkt nicht ganz festgehalten zu haben, sonst würde er gesehen haben, dass gerade sein Ausspruch, dass alles Grosse im Oratorium dem Geiste, d. h. dem musicalischen Genie, zu verdanken sei, der oratorischen Form eine gar starke Berechtigung zur Fortdauer gibt. Wenn er nun vollends an anderer Stelle sagt: „Beim Oratorium ist Alles in die Hand des Componisten gegeben, von ihm hängt der Werth eines Oratoriums, die Möglichkeit, es als Ganzes erfassen zu können, in einer Weise ab, wie bei keinem anderen poetisch-musicalischen Kunstwerke“ — so ist dies gerade das, was wir brauchen, nämlich, dass die Musik die Hauptsache dabei sei, und dass eben desswegen eine Form, welche der Musik als selbstständiger Kunst einen Spielraum gibt, wie keine andere (in der Vocal-Musik), dem Untergange keineswegs geweiht werden dürfe, wenn man nicht den Untergang der Musik als selbstständiger Kunst beschleunigen wolle. Wenn Chrysander dann fortfährt: „Hieraus erklärt sich die besondere Hochachtung, deren wir den Componisten eines bedeutenden Oratoriums für würdig halten; ist es ihm gelungen, einen erhabenen Inhalt zu bewältigen, so ist dies das beste Zeugniß der Kraft und Tiefe seines Innern, und mit Ehrfurcht nahen wir uns dem Denkmale seines hohen Geistes“ — so sind wir zufrieden; weiter wollen wir nichts zur Empfehlung der Festhaltung am Oratorium; denn eine Kunstgattung zu wahren und hoch zu halten, welche am besten die Kraft und Tiefe eines musicalischen Genius offenbart, das dürfte denn doch wohl zu jeder Zeit, also auch noch heutzutage, gar sehr der Mühe werth sein.

So wie es nun aber auf der einen Seite thöricht wäre, die Benutzung der Fortschritte, welche die Musik bis zu unserer Zeit in Rücksicht auf Klang- und Ausdrucks-Mittel, so wie auf abgerundete und vollkommene Formen (z. B. der Arie) gemacht hat, aus dem Oratorium zu verweisen, eben so erheischt auf der anderen Seite auch die Behandlung des Textes die strengere Beachtung der Forderungen der Poetik. Das heutige Oratorium wird sich also durch den Reichthum und Glanz des Orchesters und durch

die gewandte Behandlung des Formellen, ferner durch Inhalt und Form des Gedichtes als ein Kind der Gegenwart zu legitimiren haben.

Es entsteht nun die Frage, ob der Inhalt des Textes christliche Poesie bleiben solle. Wir antworten unbedingt: Ja. Man hat besonders gegen die Stoffe aus der biblischen Geschichte geeifert, als nicht gemäss der Weltanschauung unserer Zeit, nicht volksthümlich, nicht mit dem Leben verwachsen. Dem ist aber in der Wirklichkeit durchaus nicht so; wir haben nun einmal leider keine volksthümliche Erziehung, und die Bildung aller der Individuen, welche vereint den Begriff Volk ausmachen, nimmt die allerverschiedensten Wege, indem sie den Einen durch den Orient, den Anderen durch Griechenland und Italien, den Dritten durch Frankreich und England u. s. w. zum Ziele oder wenigstens dem Ziele entgegen führt. Das Christenthum aber ist neben der Muttersprache das Einzige, was Allen gemeinsam ist; die christliche Weltanschauung ist die herrschende, in ihr und auf der historischen Grundlage derselben wachsen wir auf, und die Geschichte des Evangeliums, so wie die Geschichten des alten Testaments sind uns viel bekannter, und wir fühlen uns in ihnen viel heimischer, als in den Phantasieen der Indier, oder den Sagen der Hellenen, oder selbst unter den Gestalten der Nibelungen und der deutschen Romantik des Mittelalters.

Wenn wir also darauf bestehen, dass der Stoff des Oratoriums fort und fort aus der biblischen Geschichte, der christlichen Lehre, Legende und Sage genommen werde, so fordern wir eben so dringend, dass dieser Stoff künstlerisch gestaltet und nicht bloss als hölzernes Gerüst für den Aufbau der Musik, das man wegräumt, sobald die musicalischen Bogen darüber gewölbt sind, aufgestellt und behandelt werde. Das Gedicht des Oratoriums sei ein wirkliches Gedicht, bei welchem Einheit und Steigerung der Handlung Hauptsache ist, während es im Zuschnitt des Ganzen und in der Form des Einzelnen sich den Forderungen, welche für die musicalische Composition unerlässlich sind, fügt. In dieser Hinsicht ist noch viel zu thun und ein Fortschritt nöthig, auf dass das Oratorium ein poetisch-musicalisches Kunstwerk werde. Natürlich wird und muss an der Gestaltung desselben zu einem solchen die Musik immer das Meiste thun; allein die Poesie, wenn auch untergeordnet, kann zu grossem Theil verhindern, dass das Oratorium in seiner zweiten Abtheilung, welche bei so vielen sonst trefflichen Werken oft gar sehr gegen die erste abfällt, entweder durch Wiederholung oder durch gezwun-

gene Ausdehnung Einer und derselben Situation und Einer und derselben Empfindung langweilig werde.

Aus diesem Grunde sind wir denn auch gegen die Zusammenstellung des oratorischen Textes aus Bibelstellen und mit biblischen Worten. Die Benutzung der biblischen Sprache bei der dichterischen Bearbeitung eines Oratorienstoffes ist gewiss zu empfehlen, und wir sind darin mit Mendelssohn ganz einverstanden, der uns bei Gelegenheit der Stelle in seinem Lobgesang: „Hüter, ist die Nacht bald hin?“ u. s. w. einmal schrieb: „Was doch in jenen Menschen alles schon geruht und sich so herrlich ausgesprochen hat!“ Aber wir glauben trotzdem für die Belebung und Vervollkommnung des Oratoriums eine zeit- und volksgemässe poetische Form in Sprache, Rhythmus, Reim und allem, was dazu gehört, fordern zu müssen.

Aus London.

[Oper — Fidelio — *Il Trovatore* von Verdi — Arthur Napoleon — Philharmonische Concerte.]

Die Oper in Coventgarden wechselt mit der wunderlichen Zusammenstellung von Beethoven's *Fidelio* und einigen der ffachsten Opern-Compositionen der Italiäner ab. Auch im *Fidelio* muss man sich an den italiänischen Text erst gewöhnen, der leider an manchen Stellen sehr schlecht ist und der Musik geradezu widerspricht. Jenny Ney steigt immer höher in der Gunst des Publicums und der Kenner; sie hat jedoch bis diese Woche noch weiter keine Rolle gesungen als den *Fidelio* — hoffentlich wird die *Norma* doch auch daran kommen.

Letzten Donnerstag den 10. Mai ging Verdi's *Il Trovatore* zum ersten Male in Scene, also endlich einmal eine neue Erscheinung; allein ich fürchte sehr, dass ihres Bleibens keine lange Zeit sein wird. Die Ausstattung, namentlich an Decorationen, Zigeuner-Lager u. s. w. war sehr schön, die Besetzung vortrefflich durch Madame Viardot (Zigeunermutter), Fräul. Ney (Gräfin Leonore), Tamberlik (Manrico), Graziani und Tagliafico. Aber der Inhalt der Handlung und die Musik? Diese sind leider beide so verzerrt, geschraubt, ja, verrückt, dass man über solche Caricatur der wahren Kunst zugleich lachen und weinen möchte. Eine unerquicklichere, abgeschmacktere und aus allerlei schon dagewesenen Effectscenen widerlicher zusammengeschweisste Geschichte, als dieser Troubadour-Gräf-Zigeuner in Einer Person, ist wohl noch nie auf

die Bühne gekommen und durch vier Acte hingezerzt worden! — —*)

Signor Verdi hat diesen grausigen Stoff durch seine Musik eben nicht veredelt und verschönert. Die drei ersten Acte sind nicht viel mehr, als ein langweiliger Prolog zum vierten. Gesang und Instrumentation sind in einem solchen Grade ärmlich und monoton, dass sie selbst dem, der von diesem phantasielosen Componisten nichts Anderes erwartete, auffallend sind. Die zwei Lieblingsbronnen desselben, aus denen seine musicalischen Effecte quellen, sind das Unisono und die Octave. Der Chor brüllt im Unisono, die Solisten singen im Unisono, die Saiten- und Blas-Instrumente streichen und flöten im Unisono. Wem das nicht durch grossartige Einfalt imponirt, der hat keinen Sinn für Naturschönheit in der Kunst! Diesen abgetragenen, fadenscheinigen Mantel wirft Verdi stets seinen Gestalten um, sobald er bange ist, dass ihr klapperiges Skelett allzu sichtbar werde, und durch ein riesig wachsendes Crescendo, gegen welches die Erfinder desselben, Spontini und Rossini, wahre Kinder sind, hüllt er sie am Ende durch das Feuer der Posaunen und Trompeten und Metallglocken in einen bengalischen Flammenglanz, vor dem der Liebhaber einer Feuersbrunst mit Staunen den Mund aufsperrt, dem der Genius der Tonkunst aber mit Verachtung den Rücken kehrt. In der Instrumentation haben wir übrigens an vielen Stellen eine merkwürdige Aehnlichkeit mit einem gegenwärtig berühmten, zukünftig erst ganz zu erkennenden, deutschen Componisten gefunden, die sich namentlich in dem Geschwirre auf der höchsten Applicatur der Quinte der Geigen, in Verbindung mit dem Unisono der Flöten, so wie in der Vorliebe für die Wirkung durch Blech bekundet.

Im Drurylane-Theater hat neulich der kleine Pianist Arthur Napoleon einen grossen Erfolg gehabt; sein vollendeter Vortrag der Phantasie von Thalberg über Thematata aus *Moses* von Rossini erregte einen ungeheuren Beifall. Nach dem Hervorruf spielte er eine Concert-Polka von Wallace, welche das Publicum vollends zu rauschendem Applaus und wiederholtem Hervorruf anregte. Es scheint allerdings ein geniales Auffassungs- und Reproductions-Talent in dem Knaben zu liegen.

*) Wir lassen die Analyse des Inhalts dieses wunderlichen Drama's durch unseren Herrn Correspondenten desswegen nicht abdrucken, weil unsere Leser bereits eine ausführliche Darstellung desselben aus den Briefen unseres pariser Berichterstatters (Nr. 6 dieses Jahrgangs vom 10. Febr.) kennen.

In den philharmonischen Concerten unter R. Wagner's Leitung sind Beethoven's neunte Sinfonie und dessen Pastoral-Sinfonie, und von Wagner's eigener Composition einige Stücke aus Lohengrin und die Overture zum Tannhäuser vorgekommen. Auf die Zusammenstellung der Programme hat Wagner sehr wenig Einfluss, und er muss sich schon bequemen, weil der Vorstand des Vereins auch seinen Kopf hat, Mozart und Weber (Overture zu *Preziosa*), ja, Paer, Meyerbeer und Ricci zu dirigiren. Zur neunten Sinfonie war sein bekanntes Programm in mehreren Blättern in englischer Uebersetzung abgedruckt. Es fand Beifall, und da die Engländer nicht wussten, dass das, was es enthält, in deutschen Blättern schon oft gesagt war, so erwarb es ihm Freunde, wie es denn auch wohl das Beste ist, was er in dieser Art geschrieben hat. Dagegen fiel man über seine Deutung der *Sinfonia eroica*, namentlich über die Verherrlichung des „Weiblichen“ im letzten Satze, ganz unbarmherzig her. Ich war leider verhindert, der Ausführung der neunten Sinfonie beizuwohnen, ich habe sie jedoch fast überall rühmen hören. Dagegen sollen die Sachen aus Lohengrin, welche in demselben Concerte aufgeführt wurden, sehr wenig angesprochen haben; es mag das freilich auch an ihrer Vereinzelnung, an dem Herausreissen aus dem Ganzen gelegen haben, und ich begreife überhaupt nicht, wie Wagner zu einem solchen Zerstückeln, das ja seinem System vom musicalischen Drama ganz und gar widerspricht, seine Einwilligung geben kann! Und sollte er wirklich nicht wissen, dass seiner Musik überhaupt nichts nachtheiliger sein kann, als die Ausführung im Concertsaale? Das wäre eine grosse Verblendung über den absoluten Werth derselben.

Im letzten Concerte wurde die Mozart'sche Sinfonie in *Es* geradezu gemisshandelt, und ich habe entweder nie einen grösseren Mangel an Verständniss einer Composition, oder einen grösseren Vorrath von einer Eitelkeit gesehen, welcher die Pietät ein Götze und die eigene Persönlichkeit ein Gott ist, nämlich ein solcher, der durch „Neues um jeden Preis“ Wunder thun will. Mit Recht sagt die *Musical World*: „O, wie neu! o, wie herrlich! murmelten die Erwählten — O Jemine! riefen die Uneingeweihten, deren Fluch ewige Finsterniss ist!“ Dann fährt sie fort:

„Durch die Tannhäuser-Overture wurde für das gegenwärtige Geschlecht der Londoner ein Genuss anticipirt, der eigentlich erst den zukünftigen bestimmt ist.“ Dann spricht sie vom „Boreas der Harmonie, der darein blies, und von dem Verblüfftsein des Publicums, welches (mit Ausnahme der Erwählten) sein Urtheil auf die Zukunft ver-

tagte.“ — Ich füge die historische Notiz hinzu, dass der versuchte *Dacapo-Ruf* keinen Anklang fand.

Die Pastoral-Sinfonie wurde, im Ganzen genommen, gut gespielt. Im Allgemeinen ist mir bei Wagner's Auffassung der Tempi, nicht bloss in dieser Sinfonie, sondern in allem, was er bis jetzt hier dirigirt hat, etwas aufgefallen, was man sonst nur bei Dilettanten findet, dass sie nämlich die langsamen Zeitmaasse schleppen und die schnellen überstürzen.

Unsere deutsche Sängerin, welche trotz ihrer Verheirathung hier immer noch Fräulein Ney heisst, sang die grosse Arie aus Mozart's Entführung aus dem Serail und die Cavatine der Alice aus Meyerbeer's Robert, und regte besonders durch die letztere das Publicum zu lebhaftem Beifalle auf. Hallé spielte Chopin's erstes Concert mit Meisterschaft.

C. A.

Nekrologe.

1. Camille Pleyel.

Am 4. Mai ist zu Paris Camille Pleyel, ein tüchtiger Musiker und ein grosser Meister im Clavierbau, gestorben.

Er war den 18. December 1788 geboren, ein Sohn des berühmten Ignaz Pleyel, jenes unendlich fruchtbaren Componisten, der freilich jetzt vergessen ist, aber lange Zeit hindurch der Liebling der Dilettanten war, und dem man eine gewisse Leichtigkeit und Anmuth der Melodie nicht absprechen kann, wengleich alle Tiefe fehlte. Der Vater, der aus dem Sohne einen Künstler machen wollte, übergab ihn zum Unterrichte an Dusseck; er bildete sich zu einem guten Clavierspieler aus und componirte auch in seiner Jugend mehrere Quartette, Trio's, Sonaten und Salonstücke in damaliger Art. Kalkbrenner sagt in einem seiner letzten theoretischen Werke, dass Hummel, Chopin und C. Pleyel die drei Pianisten wären, welche die Natur am meisten für die freie Phantasie begabt hätte. Von diesem Talente gab Pleyel indess nur in früheren Jahren, und auch dann nur im engeren Freundes-Cirkel, Beweise.

Desto grösser und umfassender war seine Thätigkeit als Clavierbauer und Vorsteher einer der bedeutendsten und berühmtesten Instrumenten-Fabriken in Europa. Im Jahre 1825 gründete er mit Kalkbrenner das Haus Pleyel & Comp. und hat ihm dreissig Jahre lang mit verständiger Umsicht, ausgezeichneter Thätigkeit und mit Glück vorgestanden. Dieses grossartige Etablissement, in dessen weitläufigen Räumen sich auch ein schöner Concertsaal befindet, liefert jährlich 14—1500 Instrumente jeglicher

Form, Flügel, Pianino's, Tafel-Claviere u. s. w., und beschäftigt durchschnittlich 350 — 360 Arbeiter. Das Wohl dieser war ein beständiges Ziel der Fürsorge Pleyel's, der nicht nur Verstand, sondern auch ein Herz hatte, das für die Menschheit und für alles Gute schlug. Ein Beweis der allgemeinen Achtung, die man ihm zollte, war auch sein Begräbniss, bei dem mehr als 2000 Menschen aus allen Classen der Gesellschaft der Leiche folgten. Er war Ritter der Ehrenlegion und erhielt vier Mal Preis-Medaillen bei Ausstellungen.

Die Fabrik wird wahrscheinlich von dem als Clavierspieler und Componist bekannten August Wolff, den Pleyel in den letzten Jahren zum Geschäftsgenossen genommen hatte, fortgeführt werden.

2. Henri Bishop.

Henri Bishop war der fruchtbarste, bekannteste und nationalste Componist, den England gehabt hat. Seit Purcell hat sich bekanntlich kein bedeutendes Genie auf dem Felde der Composition in Grossbritannien aufgethan; allein Bishop hatte es, und nicht ohne Grund, doch zu einem grossen Rufe in seinem Vaterlande und auch zum Bekanntwerden im Auslande gebracht.

Er war in London im Jahre 1782 geboren und studirte die Composition bei dem Italiännr Bianchi. Im Jahre 1806 schrieb er zuerst die Musik zu einem Ballet, welches bei Hofe aufgeführt wurde. Seine erste Oper, „Die Braut von Circassien“, wurde 1809 auf dem Drurylane-Theater gegeben; in derselben Nacht entstand Brand, und die Flammen verzehrten das Theater und Bishop's Partitur.

Die Directoren von Coventgarden schlossen mit ihm einen Vertrag auf fünf Jahre, vermöge dessen er sich verpflichtete, alles Musicalische für diese Bühne zu „componiren, arrangiren und dirigiren“. Er trat diese Stelle 1810 an und brachte die Oper „Der Ritter von Snowdown“, deren Text nach Walter Scott's „Frau vom See“ bearbeitet war, mit Erfolg auf die Bühne. Er behielt die Direction in Coventgarden zehn Jahre, stellte sich dann, erst mit einem Geschäftsgenossen, später allein, an die Spitze der Unternehmung zur Aufführung von Oratorien, wurde Professor an der Akademie der Tonkunst zu London und Mit-Director der philharmonischen Gesellschaft.

Er hat viel dramatische Musik geschrieben, allein seinen hauptsächlichsten Ruf und seine Popularität im britischen Reiche verdankt er seinen Liedern; er hat eine unzählige Menge von Gesängen, Balladen, Glee's u. s. w. componirt und in den meisten den nationalen Charakter und den Volkston vorzüglich gut getroffen. Auch als Sammler hat er Ver-

dienst, indem er die musicalische Literatur mit einem Bande „Melodien verschiedener Nationen“ und drei Bänden „National-Melodien“ bereichert hat.

Und trotz seines Rufes und seiner Popularität und seiner wirklichen Verdienste ist dieser Mann, einst zu den ersten Notabilitäten Londons gehörig, vor wenigen Wochen, im Anfange dieses Monats Mai, in Sorgen und Elend gestorben! Es scheint, dass seine drückende Lage lange Zeit unbekannt geblieben, oder dass im Geräusche der Weltstadt die schwache Stimme, welche sie beklagte, überhört worden ist; denn erst Ende April dieses Jahres setzten seine Freunde, Herr John Mitchell an der Spitze, eine Subscriptionsliste zu seinen Gunsten in Umlauf und bildeten ein Comite, um zu seiner Unterstützung Concerte in London und anderen Städten zu veranstalten. Hoffentlich werden sie jetzt seinen zwei Kindern, welche ganz hülflos dastehen, das Gute zukommen lassen, was sie für ihn selbst leider zu spät bestimmt hatten.

Vorschlag zu einer Verbesserung am Violoncellbogen.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass bei der gewöhnlichen Haltung des Violoncellbogens, resp. beim Beginn sowohl des Auf- als des Abstrichs, etwa nur die Hälfte der ganzen Haarfläche, vielleicht auch gar noch ein geringerer Theil, in Wirksamkeit tritt. So ganz unwichtig ist dieser Umstand keineswegs, indem der Erscheinung des Tones hiedurch nothwendig Eintrag geschieht dadurch, dass 1) schon der Ansatz entweder schwächer oder auch rauher (vielleicht auch kratziger), überhaupt unentwickelter als nachher unter dem vollen Striche klingt, und 2) auch die Länge des Bogenzuges dadurch nothwendig Beschränkung erleidet, wodurch nicht minder als im vorigen Falle auch die Egalität des Tones im *Forte* und *Piano*, so wie des *Crescendo* und *Diminuendo* Anstoss erhält und der freie, volle Gebrauch des ganzen Bogens gehindert wird. Diesen Uebelständen könnte nun mit Einem Male, und zwar ganz entschieden, durch eine Veränderung der Haarflächen-Lage, mit Einem Worte: durch einen bloss schräg geschnittenen Kopf und Frosch, entgegengewirkt werden. Der an einem Cellobogen durch Ansetzen zweier schräg eingerichteten Extremitäten gemachte Versuch bestätigte nicht nur vollkommen die Verbesserung dieser Mängel, sondern schien sogar auch noch eine grössere Kraft im Bogenstrich, ohne den im *Forte* oft damit verbundenen „näselnden“ Ton, zu zeigen (z. B. im Trio des Scherzo aus Beethoven's *C-moll*-Sinfonie etc.) und sich verhältnissmässig

dem kräftigen, unbelegten Forte-Strich des Violinspielers zu nähern. Es würde jedenfalls dem Referenten höchst erwünscht sein, durch diesen ganz einfachen Vorschlag, den er schon seit Jahren mit sich herumgetragen, der leichteren, vielleicht erhöhten Tonentwicklung dieses so schönen, umfangreichen Instrumentes förderlich zu werden, und er legt desshalb denselben nach seinem Wunsche zur Beachtung und Prüfung den Violoncellspielern hiermit vor. Als ein zweckmässig anzuwendendes Gegenmittel erschien ihm Anfangs ein Doppelfrosch in einem Winkel von etwa 45 Graden; allein die Besorgniss, dass hiedurch der untere Theil des Bogens auch schwerer ins Gewicht fallen möchte — was sich vielleicht immer noch hätte beseitigen lassen —, machte diese Ansicht wieder fallen. Noch muss erwähnt werden, dass die Bogenstange nach wie vor ihren elastischen Druck senkrecht, d. h. von oben herab, zunächst auf die breite Haarfläche und somit auf die Saite ausübt, gerade wie dies auf der Violine eben so zweckmässig erscheint, obwohl noch immer die alte Schule nach gewohntem Schlendrian wie ohne allen Grund die Stange seitwärts nach dem Griffbrett zu wenden lässt. Es liegt auf der Hand, dass die Kraft hiedurch auch gebrochen werden muss.

L. Kindscher.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Das J. Schneider'sche Gesang-Institut führte am Mittwoch den 16. Mai in der Garnisonkirche Haydn's Schöpfung auf. Die Kirche war mit Zuhörenden fast überfüllt, was um so erfreulicher, als der Ertrag den hilfbedürftigen Weichsel-Uberschwemmten zugewandt werden soll. Die Schluss-Chöre des zweiten und dritten Theiles waren als die gelungensten Theile des Chorgesanges zu betrachten. Von den Solo-Partieen sei zunächst des trefflichen Gesanges von Fräul. Trietsch erwähnt, die in der Rolle des Gabriel zarten, wohlklingenden und ganz besonders weit ausgehenden Ton entwickelte. Letzteres zeigte sich von entschiedener Wirkung in der Beherrschung des Chors „Und laut ertönt“; die Arie „Auf starkem Fittiche“ enthielt so gar viele Einzelheiten, welche die Stimme weich und anmuthig erscheinen und geschmackvolle Auffassung hervortreten liessen. Von dem Uriel des Herrn Formes berichten wir ebenfalls nur Günstiges. Der Sänger wusste seine Stimme zu mässigen und an vielen Stellen sogar den Guttural-Ton, der die Klangwirkung nicht selten schwächt, zurück zu halten. In der berühmten grossen Arie wurde die Sorgfalt, mit der er an seine Aufgabe gegangen, besonders bemerkbar. Der Raphael des Herrn Zschesche bewegte sich in der bekannten kräftigen Sicherheit und kam im Schlusse des zweiten Theiles zu schönster Geltung. Dass Herrn Krause's Stimme für die breite, fromme Melodik des Adam sich glücklich eignet, bedarf keines Beweises. Eben so entwickelte Fräul. Geisler als Eva einen schönen, weichen Ton und liess besonders den anmuthigen Klang ihres Organs erfolgreich wirken, wenn auch an einzelnen Stellen eine gewisse Schwankung des Tones bemerkbar wurde. Der Total-Eindruck der Aufführung war jedenfalls ein sehr günstiger.

Hannover. Am 28. April veranstalteten die Herren J. Joachim, A. Lindner und Gebrüder Eyertt im Concertsaale des k. Hoftheaters eine Quartett-Soiree zu milden Zwecken, in welcher wir drei Quartette von Beethoven aus dessen verschiedenen Lebens-Perioden, Werk 18 in A, Werk 59 in F-moll, Werk 131 in Cis-moll, hörten. Bei keinem Componisten ist eine solche Zusammenstellung, welche den Entwicklungsgang desselben durch Beispiele aus der höchsten Gattung der Instrumental-Musik veranschaulicht, anziehender und lehrreicher, als bei Beethoven, und sie verdient mehrfache Nachahmung. Neben dem Danke, den wir den genannten Künstlern für die treffliche Ausführung schulden, dürfen wir auch die Anerkennung ihrer edlen Absicht nicht verschweigen, da sie die Einnahme, wie wir hören, für die Hinterbliebenen des zu Köln verstorbenen Concertmeisters Franz Hartmann bestimmt haben.

Dass sich unser Capellmeister Marschner mit der Sängerin Fräul. Janda verlobt hat, werden Sie wohl schon wissen.

Rotterdam. Herr A. C. G. Vermeulen, Stifter und General-Secretär der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, die im vorigen Jahre durch ein grosses Musikfest, über welches die Niederrheinische Musik-Zeitung ausführlich berichtet hat, ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte, ist von der k. Akademie der Künste zu Berlin zum Ehren-Mitgliede ernannt worden.

Man schreibt aus Paris: Der eminente Pianist Herr Ernst Lübeck aus dem Haag ist wieder abgereist, hat uns aber in der Erinnerung an die glänzenden Erfolge, welche er diesen Winter hier in allen Concerten und Salons errungen, ein Pfand seiner baldigen Rückkehr hinterlassen.

Ankündigungen.

Danksagung.

Durch Herrn A. Nagel in Hannover empfing ich
96 Thaler 20 Sgr. 8 Pfg. Preuss. Courant
als Ertrag einer am 28. April dieses Jahres im Concertsaale des königlichen Hoftheaters in Hannover zum Besten der Hinterbliebenen des verstorbenen Concertmeisters Franz Hartmann gegebenen Quartett-Soiree. Im Namen der Hinterbliebenen statte ich für diese schöne Gabe den Veranstaltern der Soiree meinen verbindlichsten Dank ab.

Köln, den 15. Mai 1855.

Mich. DuMont.

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.