

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 26.

KÖLN, 30. Juni 1855.

III. Jahrgang.

## Das dreiunddreissigste niederrheinische Musikfest.

### III.

Der zweite Tag des Festes brachte F. Mendelssohn's Overture „Meeresstille und glückliche Fahrt“; darauf „Das Paradies und die Peri“ von Robert Schumann und zum Schluss die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven.

Schumann stellte sich bekanntlich vor zwölf bis fünfzehn Jahren an die Spitze derjenigen jüngeren Tonkünstler in Deutschland, welche, von den auch auf anderen Gebieten als dem Reiche der Kunst gährenden Ideen ergriffen, aus innerem Drange dem Alten und Hergebrachten entgegen traten, um eine Erstarrung im Kunstleben zu verhüten und der Erschlaffung durch Heraufführen frischer Kräfte, welche dem Fortschritte Bahn brechen könnten, vorzubeugen. Es ist hier nicht der Ort, weder die Berechtigung dieses bei Schumann gewiss reinen und edeln Strebens, noch den unlängbaren Einfluss desselben auf die neueste Entwicklung der Tonkunst, noch seine Ausartung in Manier und Partei zu besprechen. Nur das Eine erwähnen wir, dass der Erfolg unabweisbar gezeigt hat, dass Robert Schumann der Einzige von den Anhängern der neueren Schule ist, den eine reiche Natur-Anlage befähigt hat, durch musicalische Thaten, durch künstlerische Schöpfungen seine Ueberzeugung auf dem Gebiete der Kunstlehre auf geniale Weise zu vertreten.

Zu den damals in Gang gebrachten Ansichten gehörte auch die, dass sich die Gattung der Oratorien überlebt habe, dass Stoff und Form und Stil derselben veraltet sei, dass die Theilnahme der gegenwärtigen Menschheit und namentlich des deutschen Volkes sich anderen Gegenständen zuwende, als denen, welche bisher den Stoff zu Oratorien hergegeben, und dass die neuere Poesie, namentlich die romantische, weit geeigneter sei, die Grundlage für grosse Gesang-Compositionen zu bilden, als biblische Geschichte, welche man der Kirchenmusik überlassen müsse. Wir haben uns über diese Ansicht erst vor Kurzem (in Nr.

21 vom 26. Mai d. J.) bei Gelegenheit von Reinthaler's Oratorium ausgesprochen; wir untersuchen hier nicht weiter, ob sie haltbar sei oder nicht, und halten uns nur an ein Resultat derselben, an ein musicalisches Kunstwerk, welches ihr seine Entstehung verdankt, und das wir zu den bedeutendsten zählen, welche unsere Zeit erzeugt hat. Schumann's „Paradies und die Peri“ ist nicht nur in Form und Stil neu, sondern auch schön, was man bekanntlich keineswegs von allem Neuen sagen kann. Es war das erste Werk in dieser Gattung (Mendelssohn's Walpurgisnacht ist zwar schon 1830 geschrieben, aber erst 1843 zum ersten Male aufgeführt worden) und zugleich Muster derselben, und es ist bis jetzt noch von keinem ähnlichen, deren mehrere, wenn auch in kleinerem Maasstabe, gefolgt sind, aber auch von dem Componisten selbst nicht in späteren Arbeiten dieser Art übertroffen worden.

Das Gedicht ist bekanntlich eine Episode aus *Lalla Rookh* von Th. Moore. Der Kern desselben beruht auf der Sage von den *Peris*, elfenartigen Geschöpfen der morgenländischen Phantasie, welche als gefallene Engel oder Sprösslinge gefallener Geister so lange von dem Paradiese ausgeschlossen sind, bis ihre Sühne sich vollendet.

Einer solchen *Peri* wird in unserem Gedichte der Schicksalsspruch durch den Engel, der die Pforten des Paradieses hütet, verkündet, dass sie entsündigt sei, sobald sie „die Gabe darbringe, welche dem Himmel die liebste sei“. — Die *Peri* schwingt ihre Flügel, um dieses räthselhafte Kleinod zu suchen, und schwebt nach Indien, dessen paradiesischen Duft ein Gesang von vier Stimmen in Tönen aushaucht. Aber verheerend wälzt sich in Völkermassen der Mord heran, Eroberer und Vertheidiger brausen in Kriegs- und Waffenklang daher — ein einziger Jüngling steht, aus vielen Wunden blutend; sein Leben verbürgt ihm der siegende Tyrann: er aber schnell den letzten Pfeil auf ihn vom Bogen und sinkt unter Feindes Streichen zu Boden. Die *Peri* fängt den letzten Tropfen Blut aus dem edeln Herzen auf; denn „heilig ist das Blut, für die Freiheit verspritzt!“

Sie trägt ihn zum Himmel. Aber „heiliger muss die Gabe sein!“

Traurig schwebt die Peri nach den Gefilden Africa's hinab und „badet ihr mattes Gefieder in den Quellen des Nils“. Es steigen die Nymphen des Flusses empor und belauschen das liebliche Kind. Es schwingt sich wieder auf und fliegt Aegypten hinab bis zum Thale Rosetta's; aber ach, seine Thräne fließt um die Menschen, welche eine böse Seuche dahinrafft. In Waldesgrün stirbt einsam und verlassen ein Jüngling dahin; sein einziger Trost ist, dass die Geliebte in den fest abgeschlossenen Fürstenhallen vor dem Herantritt des Todes sicher sei. Da naht sie selbst, trinkt den Tod vom Hauche seines Mundes — die Peri „strahlt mildes Licht in ihre Todesnacht, bis ihre Seele auferwacht.“

Sie fliegt empor zum Paradiese, wo die Chöre der Houris den Wonnegruss ihres Daseins singen; aber, ach! auch „der reinsten Liebe Seufzer“, den sie dem Engel an der Pforte bringt, ist die liebste Gabe nicht, die Einlass verschafft.

Fast der Verzweilung verfallen, rafft sie sich auf und lässt sich auf Syriens Fluren am Libanon nieder. Verstosene Schwestern, die dort weilen, umdüstern ihre Seele nur noch mehr. Da erblickt sie einen rosigen Knaben, unter Rosenbüschen gelagert. Ein rauher Geselle steigt vom Rosse und löscht den Durst am Quell — „Meineid, erschlagener Gast, betrogene Braut stehn mit blutiger Schrift auf seinem Antlitz geschrieben“. Da erschallt von den Minarets der Ruf zum Abendgebet — das Kind kniet hin und ruft den Namen Gottes an — und sieh, es bricht das wilde Herz des Sünders zusammen: er kniet zur Seite des Knaben nieder, die Thräne der Reue quillt aus seinem Auge.

Diese Thräne trägt die Peri zum Himmel, und die Chöre der Seligen empfangen die Entsündigte als Genossin des Paradieses.

Das Gedicht gilt für schön besonders denen, die ein Schwelgen in orientalischen Bildern und ein Verschwimmen in Dingen, von denen man eigentlich keine klare Vorstellung hat, für Poesie nehmen. Wir halten, bei vielen einzelnen Schönheiten, für einen Hauptfehler, dass es keine bestimmte Empfindung in uns anregt, und das ist für die Anwendung der Musik auf dasselbe schon schlimm. Die Verschmelzung der christlichen Idee der Versöhnung mit Gott durch Reue und Busse mit der unchristlichen, orientalischen und rein sinnlichen Vorstellung vom Paradiese, welches letztere hier noch dazu bloss duftsinnlich durch „Blumen, Tropfen, Stündlein des Himmels“ in nebelige

Zerflossenheit gestellt ist, lässt keine entschiedene Stimmung in uns aufkommen. Wir verstehen sonst wohl das „Paradies“ und den „Engel“ vor demselben; aber die „Peri“ begreifen wir nicht, weil ihre Vorstellung vom Paradiese und das, was ihre Sehnsucht danach hervorruft, unserem Ideen- und Gefühlskreise ganz fremd sind. Da nun auch auf der anderen Seite eine eigentliche Handlung, die spannen und anziehen könnte, fast ganz fehlt, so stehen wir vor dem Gedichte wie vor einem Gemälde, das nichts als Farbe und Licht-Effect zeigt, aber weder Gegenstände noch Gestalten. Selbst die Schilderungen haben kein Leben, sondern bloss Colorit. Wir können in dieser Art von Poesie nichts Gesundes finden, es ist zu viel Raffinement der Phantasie darin.

Das alles macht die musicalische Composition sehr schwierig; denn die Musik kann da nicht, wie sonst bei Vocal-Compositionen, Farbe und Licht auftragen: Beides ist schon im Uebermaass da, ja, fast allein, d. h. nichts als das, durch die Poesie gegeben, und soll nun durch die Töne von Neuem gefärbt und beleuchtet werden!

Nehmen wir nun, abgesehen von dem allgemeinen Charakter dieser Poesie, dazu, dass das von Schumann componirte Gedicht auf 463 Verse deren nur 66 hat, welche Handlung, und nur 182, welche ausgesprochene Empfindung und Seelen-Zustände enthalten, dass dagegen Erzählung und Beschreibung 215 Verse füllen, und dass obenein der Seelenzustand der Peri, die Sehnsucht, welche sie ausspricht, fast immer derselbe bleibt und die Empfindung also sich wiederholt, ausserdem aber nicht einmal überall reine Empfindung, sondern oft auch wieder mit Schilderung vermischt ist: so werden wir unsere Bewunderung dem Genie eines Componisten nicht versagen, der trotz alledem ein musicalisches Werk von so grossen Vorzügen aus diesem Gedichte geschaffen hat, wie Robert Schumann es gethan.

Diese Vorzüge genauer zu bezeichnen, dürfte bei der allgemeinen Anerkennung, die das Werk bei allen Musikern längst gefunden hat, überflüssig sein; wir erwähnen nur, dass dieselben durch die Aufführung in Düsseldorf, welche sehr sorgfältig in den Chören durch Tausch, im Ganzen in den drei General-Proben durch Hiller vorbereitet war, aufs Neue herrlich hervortraten, und dass der Componist selbst wohl keine trefflichere Auffassung und Ausführung der Partie der Peri sich habe denken können, als diejenige, welche ihr durch Frau Goldschmidt-Lind geworden.

Eher dürfte die Thatsache, welche, wie sich durchaus nicht läugnen lässt, auch durch die im Ganzen genommen

vortreffliche Aufführung in Düsseldorf bestätigt worden ist, die Thatsache, dass die Wirkung des Werkes als Ganzes, dass der Gesamt-Eindruck desselben nicht durchgreifend, nicht schlagend, nicht begeisternd war, die Frage nach den Gründen derselben hervorrufen und deren Erörterung vom Standpunkte der Erfahrung und der Aesthetik aus rechtfertigen.

Zunächst liegt der Druck von allem dem, was wir an dem Texte gerügt haben, wie ein Alp auf der Brust des Zuhörers und lässt sie nicht zum freien Aufathmen kommen. Dann ist nicht nur der Mangel an Steigerung, sondern das gerade Gegentheil derselben, indem der erste Theil einige Handlung, der zweite und dritte aber nichts als Beschreibung und Bilder enthalten, Veranlassung einer Erlassung der Theilnahme, zumal da es an Abwechslung und Contrasten fast ganz fehlt, welche die durch das Einerlei der Situation und der Empfindung ermüdete Seele, die erst durch das Finale von jenem Drucke frei wird, der auf ihr liegt, dann und wann wieder aufregten, stärken und erhöhen.

Darin aber, dass Schumann's Musik nicht nur nichts gethan hat, um diese unläugbare Einförmigkeit zu brechen, sie durch diejenigen Mittel, welche die Tonkunst dazu darbietet, durch Verschiedenheit der Formen, durch Abschnitte und Ruhepunkte, durch Mannigfaltigkeit der Ausdrucksweise, Wechsel des Rhythmus u. s. w. zu verdecken und den Zuhörer gleichsam darüber zu täuschen, sondern dass der Componist grundsätzlich und mit einer Art von Vorliebe im Gegentheil alles thut, was die Eintönigkeit recht fühlbar macht, das scheint uns der Hauptgrund zu sein, wesshalb bei aller Schönheit und Feinheit des Einzelnen das Ganze dennoch keinen befriedigenden Eindruck macht.

Im Bau des Ganzen ist keine Sonderung der Erzählung, weder von der Handlung noch von dem lyrischen Erguss der individuellen Empfindung, vorhanden, weder durch die Form, noch durch den Charakter der Musik; es geht Alles von der ersten Note bis zur letzten eines jeden Theiles in Einer und derselben Form, in regelrechtem, streng gemessenem Tact, fast ohne allen Abschnitt und oft sogar ohne vollkommenen Schluss, und mit wenigen Ausnahmen in Einem und demselben Charakter der melodischen Erfindung fort. Da nun die Erzählung einen so grossen und wesentlichen Theil des Gedichtes einnimmt, so ist es offenbar ein Fehler, dass sie sich nicht durch eine bestimmte Form vor der übrigen Musik hervorhebt. Warum Schumann die von den Meistern der Tonkunst für das Er-

zählen, das „Recitiren“, gefundene und vervollkommnete Form, eben die recitativische, verschmäht hat, darüber haben wir schon oft vergebens nach zureichenden Gründen gesucht. Was würden Bach's Passionen sein, wenn er nicht schon durch die Form so scharf wie möglich die Erzählung des Evangelisten von den übrigen Musikstücken gesondert hätte? Wir haben nie begreifen können, wie in dem Aufgeben des Recitativs und in der Rückkehr zu der psalmodirenden Leierweise Lulli's u. s. w. Schumann und Wagner einen Fortschritt haben suchen können; und bei dem besten Willen, einen vernünftigen Grund dafür aufzufinden, sind wir nie zu einem anderen Ergebnisse gekommen, als zu der Annahme, dass diese unglückliche Neuerung ihren Ursprung in nichts als in der Grille oder Schrulle habe, es eben anders machen zu wollen, als bisher.

Dieser Grundsatz, eine grössere Vocalmusik durchaus ohne Recitative zu schreiben, mag auch das Dramatische der Handlung oder auf der anderen Seite die declamatorische Erzählung noch so sehr dazu drängen, muss theils einen falschen Ausdruck des Wortes und des Gefühls, theils eine unerträgliche Monotonie hervorbringen. Zu Beidem mangeln die Beispiele nicht in „Paradies und Peri“, und am auffallendsten ist uns stets auch in Schumann's Genovefa und in Wagner's Tannhäuser und Lohengrin die Inconsequenz gewesen, durch welche beide Componisten eine ihrer Hauptlehren, „das Wort zur Geltung zu bringen“, dadurch verläugnen und vernichten, dass sie diejenige Form, welche diesen Zweck am sichersten erreicht, aus ihren Werken verbannen! Man betrachte z. B. in „Paradies und Peri“ die einzige dramatische Stelle im ganzen Werke in Nr. 7, S. 43 — 45 der Partitur, die Scene zwischen dem Eroberer Gazna und dem Helden-Jüngling, der seinen letzten Pfeil auf ihn abschießt:

Tenor. *sf* Du schlugst des Lan-

B.e. Tromboni. des Bür - - - - ger, du

mei - ner Brü - - - der Wür - - - - ger!

Dir die - sen letz - - ten Pfeil!

—ist das der Ausdruck eines Hasses, der mit der letzten Kraft des Lebens sich zusammenrafft, um, des eigenen Todes gewiss, den Feind zu tödten? Wenn dieses drei Mal wiederholte Herabsteigen in gleichen Intervallen der Stimmung angemessen, wenn das Dehnen der kurzen Sylben in „Landes“ und „Brüder“ und „letzten“ zu Längen, und das Auseinanderzerren der ersten Sylben von „Bürger“ und „Würger“ durch zwei Tacte hindurch, um einer zu dem Momente, der nicht die geringste Zögerung duldet, gar nicht passenden Instrumental-Imitation der Singstimme durch Bässe und Bassposaune Raum zu lassen, und wenn das darauf folgende Hinaufschnellen der letzten Sylbe derselben Wörter, wenn das alles richtige Declamation und im gemessenen Tacte richtiger Ausdruck der Leidenschaft, die sich in den Worten und in der Lage ausspricht, ist: nun, dann ist freilich auch der Ausruf Gazna's, gleichsam ein Solo-Fagott unter den Schluss-Accorden des Orchesters:

Das sollst du büs - sen!

ebenfalls dramatische Wahrheit! Man denke sich einmal irgend eine ähnliche Scene in einer Tragödie auf diese Weise auf der Bühne declamirt, oder das Recitativ der Donna Anna: „Don Ottavio, son' morta!“ auf ähnliche Art componirt!

Wie einförmig die Erzählung und Beschreibung durch diese Recitativ-Scheu wird, wie man jene oft gar nicht von dem Auftreten der Personen unterscheiden kann, dafür braucht man kaum Einzelnes anzuführen, weil es sich an so vielen Stellen von selbst zeigt. Eines der auffallendsten Beispiele ist das Adagio in *Fis-moll* für Bariton (Nr. 21):

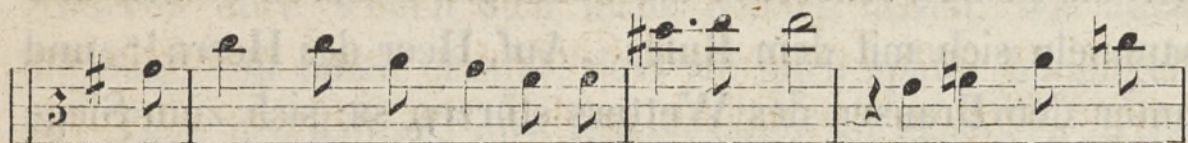
„Jetzt sank des Abends goldner Schein“; es wird durch die grundsätzliche Behandlung der beschreibenden Erzählung nicht nur monoton, sondern geradezu langweilig. Wie Schumann bei diesem Stücke, welches „Zauber-Auen — reges Leben — der Gärten Pracht — tausendstimmiges Rufen“ u. s. w. schildert, zu der Tonart *Fis-moll* gekommen ist und zu dem Tempo und Charakter eines weinerlichen Adagio, können wir nicht begreifen. Der Schluss: „Jordan, dein beglückter Strand und deine nachtigallenreichen Wälder“, wird geradezu zu einem Wehmuthsruf! — Ähnliche Widersprüche zwischen Text und Musik finden sich auch sonst noch, z. B. in dem Schlusse der Schilderung von Aegypten (S. 108) auf die Worte: „Kein sterblich Aug' hat je ein Land gesch'n voll höh'rer Pracht!“ — Freilich ist die Aufgabe schwer, erst Indien, dann Aegypten, dann Syrien musicalisch verschieden zu färben; aber der weiche, fast melancholische Farbenton, den der Componist gewählt hat, ist doch der am wenigsten passende.

Das eben erwähnte Adagio des Baritons zeigt auch eine andere Ursache, welche dem Eindruck des Werkes im Ganzen schadet, sehr deutlich, nämlich diejenige Monotonie, welche sich durch das schulmässige, fast scandirende Anschliessen des musicalischen Rhythmus an den metrischen erzeugt. Von etwa hundert Tacten Gesang sind hier 54 Tacte reine Trochäen  $\overset{\frown}{\text{p}} \text{p}$ , die übrigen aufgelöste  $\overset{\frown}{\text{p}} \text{p} \text{p}$  oder  $\overset{\frown}{\text{p}} \text{p} \text{p}$ : das ist kaum auszuhalten. Da man bei Schumann nicht diejenige Ungewandtheit voraussetzen kann, welche so oft Lieder componirende Dilettanten mit der musicalischen Phrase nicht aus dem metrischen Geleise heraus kommen lässt, so scheint jene Behandlung des Versmaasses ebenfalls wieder auf Grundsatz zu beruhen, den aber die Tonkunst keineswegs, namentlich bei so pedantischer Ausführung, selbst nicht einmal für das Lied, als richtig anerkennen kann, geschweige denn für grössere Gesangstücke, welche wir gewöhnlichen Musiker sonst Arien zu nennen pflegen. Dieser Grundsatz — das Anschmiegen des musicalischen Rhythmus an den Vers — verleitet Schumann sogar zu ganz falscher Declamation, indem er zuweilen den logischen Zusammenhang dem metrischen Schema aufopfert, z. B. S. 159 unten:

Treu war die Maid, und die Geschichte, ge-schrie - ben

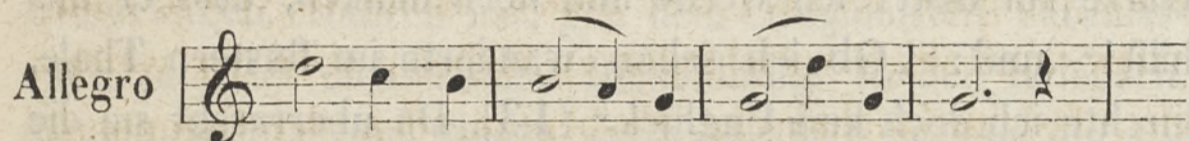
überm Haupt des Herrn, lies't lan - ge

„noch der Seraph gern“, wo die Pausen im zweiten Tacte noch dazu von einer Imitation der Melodie des ersten in der Clarinette ausgefüllt werden, was dann vollends den falschen Sinn: „treu war die Geschichte“, für den Hörer abschliesst. — So S. 116:



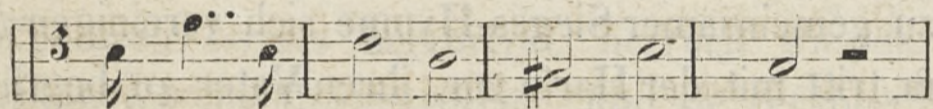
Ge-packt von der tödtenden Seuche, stahl er her sich, zu

„enden seine Qual“ — wird hier nicht ein Jeder „den Stahl der Seuche“, folglich Unsinn, hören? — Ferner auf S. 129 (in dem wunderschönen Gesange der Jungfrau) die Verbindung von „Leben nein“:



Du mei-nes Le-bens Le-ben, nein!

„Ich, leben ohne dich — allein, Du meines Lebens Leben — nein!“ — Ferner S. 185: „Sie sieht vom Rosse steigen



jetzt ei-nen mü-den Mann und schnell

— darauf folgen zwei Halbetact-Pausen und dann: „sich an einem Quell zum Trunke beugen“! — Wir machen sonst wahrlich nicht Jagd auf falsche Declamation und wissen sehr wohl die Rechte der musicalischen Periode gegen den Text zu schützen: allein solche Fehler, wie die obigen, dürfen doch nicht ungerügt bleiben, zumal, wenn sie so auffallende Beweise gegen einen falschen Grundsatz darbieten.

Nehmen wir dazu den eigenthümlichen Charakter der Schumann'schen Melodie, welchen man einen mehr instrumentalen als gesangmässigen nennen kann, und welcher bei aller Schönheit doch häufig etwas Psalmodirendes hat, das nur für den sehr aufmerksamen und musicalisch-gebildeten Zuhörer durch die feine Umspinnung mit schönen Arabesken, ja, oft mit ganz neuen selbstständigen Melodien im Orchester und durch die geniale Instrumentirung zum grossen Theil verdeckt wird; erwägen wir endlich, dass für den wechselnden Charakter des Rhythmus sehr wenig gesorgt ist, indem von den sämtlichen 26 Nummern nur fünf, und zwar die kleineren, in ungeradem, alle übrigen aber in geradem Tacte geschrieben sind: so werden wir es erklärlich finden, dass das Werk als Ganzes keine schlagende Wirkung macht.

Den Schluss des zweiten Festtages machte eine echte Fest-Aufführung, die fünfte Sinfonie von Beethoven. Der erste Satz ging ganz vortrefflich und machte bei der Masse von Saiten-Instrumenten und so tüchtigen Spielern einen gewaltigen Eindruck. Im Andante und im letzten Allegro fielen zwar ein paar Fehler Einzelner vor, aber die Ausführung im Ganzen war eine sehr befriedigende und erhebende. Das herrliche Werk war vom Dirigenten sehr schön aufgefasst und wurde namentlich nirgends überjagt; ein Beweis aber, wie sehr manche, besonders jüngere, Musiker noch im Irrthume über den richtigen Vortrag Beethoven'scher Musik sind, war uns der hier und da verlaute Wunsch nach einem schnelleren Tempo des letzten Satzes! Wer die majestätische Breite dieses Jubelliedes, welches den Triumph der männlichen That feiert, durch Herabhetzen schändet oder auch nur durch ein hastiges, dem erhabenen Stile ganz und gar widersprechendes Drängen (eher, als der Componist selbst das Zeichen dazu gibt) verletzt, der versündigt sich an dem Beethoven'schen Geiste. Der Adler entfaltet seine Schwingen anders, als die Schwalbe.

### Jephta und seine Tochter.

Oratorium von Karl Reinthaler.

#### III.

(S. Nr. 21 und 25.)

Reinthaler hat den Text zu seinem Oratorium selbst entworfen. Er folgt dabei grösstentheils der biblischen Sage und ergänzt dieselbe nur am Schlusse durch eigene dichterische Schöpfung, gebraucht aber für den Wortlaut des Textes stets nur biblische Worte. Während das Oratorium den Vortheil der scenischen Darstellung entbehrt und sich die Theilnahme an den handelnden Personen nicht bis zu der Unmittelbarkeit steigert, wo wir sie sehen und hören, bietet es dagegen reiche Veranlassung, die gemeinsamen Empfindungen eines ganzen Volkes zu schildern. Wie daher das Treiben und Handeln Einzelner in der Oper die Hauptsache bildet, so wird im Oratorium, soll es etwas Anderes als eine unvollkommene Oper sein, das Glück und Leid eines Volkes in seinen Aeusserungen mindestens einen wesentlichen Theil des Ganzen ausmachen müssen, aus dessen breiterer Darstellung der Einzelne sich nicht so glänzend abheben darf, wie in der Oper. Diese Intentionen scheint uns der Componist des neuen Jephta mit Glück durchgeführt zu haben.

Nach einer kurzen Instrumental-Einleitung führt uns der Chor in die Situation ein. Das Volk schmachtet in Knechtschaft, es erhebt den Schrei nach Rettung: „Stehe auf, Herr! — sie zertreten Dein Volk — warum verstössest Du uns und lässest uns zu Schanden werden?“ — Der Prophet verkündet die Antwort Gottes; das Volk fühlt das Gewicht seiner Worte; es ruft: „Herr, wir haben gesündigt; denn wir haben unsern Gott verlassen!“ Aber in einem Wechselgesange zwischen Prophet und Volk kehrt die Hoffnung, den Kampf nach sittlicher Kräftigung wieder aufzunehmen, zurück; sie beginnt mit demüthiger Bitte und steigert sich in einer reich ausgeführten Fuge zum lebendigen Ausdruck des Muthes und des Vertrauens auf Gottes Hülfe.

Erst jetzt, in Nr. 5 der musicalischen Abschnitte, führt uns der Componist zu den Personen, deren Schicksal in den Kampf verflochten wird. Jephtha ist in der Verbannung; seine einzige Tochter ist eine jener liederreichen und durch Charakter ausgezeichneten Naturen, die uns im israelitischen Volke öfter begegnen, wie Mirjam, die Schwester Moses', Deborah und Andere. Fern von dem Vaterlande, bleibt sie in geistigem Zusammenhange mit ihm, singt dem Gott ihrer Väter und hofft auf eine Wendung des Geschickes. Den verbannten Jephtha erinnert der Gesang der Tochter an seine Leiden; er schildert den Hass seiner Brüder (Nr. 6), die ihn in die Wüste getrieben, so dass er jetzt ein Fremdling unter den Heiden lebe. Aber die Tochter wagt, den bitteren Groll zu bannen, auf dass der Held sein Herz wieder zu seinem Volke neige. Die Aeltesten der Kinder Israel erscheinen, ihn aus der Verbannung zurück zu rufen; nach einigem Widerstreben und wiederholten Vorwürfen sagt Jephtha seine Hülfe zu und tritt als Richter (Dictator) an die Spitze des Heeres.

Im folgenden (letzten) Abschnitte des ersten Theiles sucht der Componist, den Principien des Oratoriums gemäss, welches die Lage nicht individualisiren, sondern den sittlichen Inhalt derselben hervorheben soll, einen von jenen Völkerkämpfen darzustellen, welche zu verschiedenen Zeiten zwischen Gewalt und Recht geführt worden sind. Die Feinde ziehen heran; an der Gewalt ihres wilden Sanges (9) fühlt man, dass der Sieg schwere Opfer fordern wird. Schon sind Viele gefallen; die Tapfersten durchwandern das Lager der Israeliten und sprechen ihnen Muth und Trost ein (Nr. 10). Die Nacht deckt Alles; so wie der Morgen graut, ruft Jephtha zum Kampfe. Ein Doppelchor der Heiden und Israeliten versinnlicht uns das Hin- und Herwogen der Schlacht. Das Glück schwankt und

neigt sich auf die Seite der Heiden, im Heere Israels erschallt sogar der Ruf der Flucht; da thut Jephtha das Gelübde, das Erste, was ihm aus der Thür seines Hauses entgegen treten werde, dem Herrn zum Opfer zu bringen. Seinem Rufe antwortet die Stimme des Herrn im Donner, der die Feinde schreckt; die flüchtigen Scharen stehen und sammeln sich mit dem Rufe: „Auf, Heer des Herrn!“ und unter dem Brausen des Wetters stürzen sie sich zum Siege auf den Feind.

Im zweiten Theile finden wir die Daheimgebliebene in banger Erwartung auf den Ausgang des Kampfes; Mirjam, die tragische Verknüpfung ihres eigenen Geschickes mit dem Loose des Vaterlandes ahnend, tröstet sich mit den Worten des Psalmes: „Was betrübst du dich, meine Seele? Harre auf Gott! ich werde ihm noch danken, dass er uns hilft!“ und: „Ob ich schon wanderte im finstern Thale, fürchte ich doch kein Unglück“ (13). Da überrascht sie die frohe Nachricht des Sieges, und sie fordert auf, „mit Harfen und Psalter dem Herrn entgegen zu ziehen“ (14). Aus der Ferne ertönen die frohen Lieder der heimkehrenden Krieger, ihnen entgegen singen die Jungfrauen, bis beide Chöre zu gemeinsamer Sieges-Hymne sich vereinigen (15). Mirjam tritt mit der Harfe vor, ihren Vater zu begrüßen, und wie die Schwester Moses' einst gethan, beginnt sie den Lobgesang auf die wunderbare Führung Gottes, „der mit Barmherzigkeit sein Volk erlöset und durch die Stärke seiner Macht zu seiner heiligen Wohnung hinführt“ (16). Doch kaum ist ihr hohes Lied erklingen, da sinkt der Vater unter der Last seines Schmerzes zusammen; er stösst die klagenden Worte aus: „Ach, meine Tochter, wie beugest du mich und betrübst mich!“ — und unter Ausbrüchen des Jammers und der Verzweiflung enthüllt er das furchtbare Gelübde, das er im Kampfe gethan. Der Chor sieht den gewaltigen Mann von einer höheren Macht gefasst, und während die leidenschaftliche Klage des Helden noch ertönt, erkennt er die richtende Hand Gottes, „der den Fürsten den Muth nimmt und erschrecklich ist unter den Königen auf Erden“ (17). Allein Mirjam behält die Klarheit der Seele; in der festen Ueberzeugung, dass ihr Opfertod die Bedingung des Sieges war, ermahnt sie den Vater zur Erfüllung dessen, was er gelobt, und bittet nur „um zwei Monde, um noch einmal auf die Berge zu gehen und mit ihren Gespielen ihre Jugend zu beweinen“ (18). Dorthin folgen wir ihnen. Vom Gebirge her erklingen noch Lieder des Frühlings und der Freude: „Der Lenz ist herbeigekommen, die Blumen blühen auf im Thale“; sie werden von den Klagen der Mädchen unterbrochen, die sich vom

sanften Trauertone bis zum wilden Weheruf steigern; nur Mirjam bleibt sich treu. „Was weinet ihr so sehr?“ tröstet sie die Freundinnen: „ob auch die Schatten des Todes mich umfassen werden, ich bin des Herren Magd, und der Tod der Gerechten ist werth gehalten von ihm.“ Die Anderen aber wollen sich nicht trösten lassen, wie auch die Sage von ihnen erzählt, dass sie noch später hingingen vier Tage des Jahres, ihre Klaggesänge zu erneuern (19). Die leidenschaftlichen Trauerscenen erhalten einen Abschluss durch den Chor, der sich vom Wechsel irdischen Geschicks zu dem, was ewig ist, erhebt: „Gott, Du bist mein Gott; Deine Güte ist besser denn Leben!“ (20.)

Bis hierher führt die biblische Erzählung. Die dunkle Andeutung des Ausganges, welche die verschiedenartigsten Erklärungen erfahren hat, gab dem Componisten Veranlassung zu freier dichterischer Behandlung. In den Kriegern, die mit Jephtha zum Streite auszogen, und welche nur die Noth unter seinen Oberbefehl vereinigen mochte, erwacht die alte Eifersucht gegen seine Macht. An ihre Spitze tritt ein Jüngling, den neben dem Eifer für das Gesetz auch menschliche Regung für das Mädchen leitet, „die unter den Töchtern Israels hervortrat, herrlich wie die Sonne und schön wie die Morgenröthe“, und sie verabreden sich, Jephtha zu stürzen (21). Jephtha dagegen erkennt die Vermessenheit jenes unseligen Gelübdes, die Folge seines stolzen Sinnes, der, unbewegt von der Noth des Vaterlandes, nur dann zur Hülfe sich veranlasst sah, als sie Ehre und Herrschaft ihm einbrachte; er beugt sich in Demuth und hofft „in der Nacht, die um ihn ist“, von oben Erleuchtung und Rettung (22). So kommt der Tag der Entscheidung heran; man vereinigt sich zum Gebete, während die Jungfrauen zurückkehren, Mirjam an ihrer Spitze, und sie unter Klagen von einander Abschied nehmen. Da bricht die Schar der Empörer herein, und es entsteht ein wildes Getümmel (23). Bald jedoch verstummt die menschliche Leidenschaft vor dem Donner des Herrn, der sich vernehmen lässt. „Seine Stimme erget mit Brausen, Dampf fährt auf von seinem Odem und zehrendes Feuer von seinem Munde; die Erde bebet und wird bewegt, der Berge Festen regen sich“ (24). Mit diesen Worten begleitet der Chor in angstvollem Zagen eine jener Bewegungen der Natur, in denen die Menschen des Herrn Stimme zu vernehmen glauben, und deren erschütternde Gewalt die Gemüther empfänglicher für die sittlichen Wahrheiten macht; noch unter dem Toben des Sturmes verkündigt der Prophet die göttliche Entscheidung: „Wer sind, die so fehlen in der Weisheit, und reden so mit Unverstand? Jephtha, lege deine

Hand nicht an die Tochter, heilige sie dem Herrn!“ Das Wetter ist vorüber, ihm folgt die Stille der Natur, in welcher einst „die Herrlichkeit Gottes vorüberzog“. Jephtha und mit ihm alles Volk neigt sich zur Erde und betet an. Mirjam aber, einem Gott geweihten Leben zurückgegeben, erhebt sich zum begeisterten Preise der Gnade des Herrn, in welchen der Chor in freudiger Erregung einstimmt.

### Correspondenten-Unfug.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“, welche unter F. Brendel's Redaction in Leipzig erscheint, enthält einen Aufsatz eines ihrer Correspondenten vom Rheine, welcher unter der Ueberschrift: „Die Musik-Zustände des Niederrheines“, sich durch die Nummern 13, 14, 17 und 19 zieht und zunächst unsere niederrheinischen Musikfeste, dann die Musik-Zustände „derjenigen Städte, welche auf Beachtung Anspruch machen“, wozu der Verfasser Köln, Düsseldorf, Aachen und Bonn zählt, im Einzelnen bespricht. Ob er Elberfeld und Barmen nicht zum Niederrheine rechnet oder sie ignorirt, können wir nicht wissen, Letzteres jedoch kaum von ihm glauben, da er als Abonnent der Niederrheinischen Musik-Zeitung, ja, sogar als Mitarbeiter an derselben, doch öfter gelesen haben musste, dass diese Städte in musicalischer Hinsicht ebenfalls existiren.

Dieser Aufsatz nun ist mit einer so argen Unkenntniss der gewesenen, gewordenen und wirklichen musicalischen Zustände am Niederrheine geschrieben und verräth eine so maasslose Dreistigkeit im Aburtheilen über Sachen und Personen und eine so „distinguirte“ Charakterlosigkeit, dass wir ihn leider nicht unbeachtet lassen können und uns verpflichtet fühlen, wahrlich mehr im Interesse der verletzten Wahrheit, als in unserem eigenen, wiewohl wir auch persönlich durch einen zwar verdeckten, aber desto boshafteren Ausfall auf die rheinische Kritik dabei betheilig sind, die eben ausgesprochenen schweren Anklagen gegen den Verfasser wahr zu machen und dadurch zugleich unserer Collegin in Leipzig einen Wink zu geben, gegen dergleichen Correspondenten auf der Hut zu sein.

Indess hat die Redaction derselben in Bezug auf den fraglichen Artikel bereits in einer Anmerkung in der Beilage zu Nr. 26 erklärt: „Wir können natürlich nicht über alle Details, die unsere Correspondenten mittheilen, unterrichtet sein, sind aber darum jederzeit gern bereit, Berichtigungen aufzunehmen, wenn dieselben, wie im vorliegenden Falle, sich als nothwendig erweisen.“

Diese Anmerkung befindet sich unter einer „Entgegnung“ aus Bonn vom 1. Juni, welche von Herrn Prof. Dr. Breidenstein eingesandt und in der gedachten Beilage abgedruckt ist.

In der guten Stadt Bonn „hat nämlich bis auf den gegenwärtigen Berichterstatter und den Dirigenten Herrn von Wasielewski die Musik seit der Säcularisation des geistlichen Kurfürstenthums nicht aufkommen können. Und daran ist allein der derzeitige Universitäts-Musik-Director Herr Breidenstein schuld!“ Nun, das heisst einem doch eine kolossale Verantwortlichkeit aufbürden! Welch eine übermenschliche Kraft gehört dazu, nicht nur ein Viertel-Jahrhundert vorwärts, sondern auch ein Viertel-Jahrhundert rückwärts alle Blüthen des Geistes zu vernichten! Alba in Flandern ist nichts dagegen — denn Prof. Breidenstein kam 1823 oder 1824 nach Bonn und hinderte reagirend das Gedeihen der Musik bis auf 1800 zurück, wo die Säcularisation Statt fand!

Nun, die Naivetät dieser Aeusserung würde Herrn Prof. Breidenstein schwerlich zu einer Entgegnung bewogen haben; allein den ferneren theils plumpen Ausfällen gegen seine Befähigung, theils hämischen gegen seine Person und die Art seiner Wirksamkeit war er in seiner öffentlichen Stellung eine Erwiderung schuldig, und er hat in ruhigem und würdigem Tone über das Thatsächliche seines musicalischen Wirkens in Bonn, über die Ungenauigkeiten der Angaben über den gegenwärtigen Wasielewski'schen Zustand und über die Gesinnung, aus welcher der ganze Artikel geflossen, diese in der oben angeführten „Entgegnung“ gegeben.

(Schluss folgt.)

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Darmstadt.** Schindelmeisser ist zum grossherzoglichen Hof-Capellmeister ernannt worden.

Einem Gerüchte zufolge soll der von Frankfurt am Main abgegangene oder abgelassene Theater-Director Hoffmann das Josephstädter Theater in Wien für 123,000 Gulden gekauft haben. Danach zu urtheilen, muss das Geschäft in Frankfurt doch ziemlich einträglich gewesen sein!

**Paris.** Es sollen, wie es heisst, während der Ausstellung fort und fort fünf Vorstellungen wöchentlich in der grossen Oper gegeben werden. Mad. Alboni soll deshalb wieder angestellt werden.

Die italiänische Schauspielerin Signora Ristori fährt fort, die Pariser zu entzücken, und droht selbst die Rachel zu verdunkeln. Ihre Hauptrollen waren bis jetzt die *Francesca di Rimini* im gleichnamigen Drama von Silvio Pellico, und die Mirra in Alfieri's Tragödie. Neben ihr glänzt der Schauspieler Rossi, welcher jedoch neuerdings Paris, wie es heisst, aus Verdruss, dass man ihn zu wenig würdige, verlassen haben soll.

Im Saale *Ste. Cécile* hat man eine alte Oper von Dalayrac: *Une Soirée orageuse*, im Costume wieder einmal aufgeführt. Sie datirt von 1790.

Der *Jardin d'hiver* hat sich durch einen Sommergarten erweitert und vergrössert, und es finden dort grossartige Nachtfeste Statt, bei denen Musard mit seinem 120 Personen starken Orchester im Saale und das Musikcorps des 53. Linien-Regiments in den Grotten der neuen Anlagen spielen.

Männergesang in Paris. Kürzlich fand die jährliche Production des „*Orphéon*“ Statt. Alle Sectionen desselben waren in dem weitläufigen Saale des *Cirque-Napoléon* auf dem *Boulevard des Filles du Calvaire* vereinigt. Der Saal bot ein glänzendes Schauspiel dar. Alle Räume von oben bis unten waren besetzt, und die Damen ragten durch ihre Anzahl und die Pracht der Toiletten hervor. Auf das Zeichen des Directors Karl Gounod, welcher diese Armee von 2000 Stimmen leitete, entstand die tiefste Stille. Der grösste Theil der vorgetragenen Stücke brachte eine unermessliche Wirkung hervor. Mehrere derselben mussten wiederholt werden, namentlich der Chor „*Aux armes*“ von Clapisson, „*Le Vin des Gaulois*“ von Gounod, der Chor der „*Gardes Chasses*“ von Ambroise Thomas. Der berühmte Chor von Händel: „*Chantons victoire*“, ein *Kyrie* von Palestrina und der Chor aus der „*Muette de Portici*“ erregten Enthusiasmus. — Das *Orphéon* ist eine wahrhaft nützliche Institution für das Land, es ist eine Erholung für die arbeitenden Classen und hält sie von bösen Leidenschaften ab. Wilhelm, dessen Büste, von Immortellen bekränzt, in der Mitte der Sänger auf einem Sockel stand, hat in Gounod einen seines Genies und Ruhmes würdigen Nachfolger gefunden.

Die erste Vorstellung von den *Vêpres Siciliennes* von Scribe und Verdi hat zu Paris im grossen Opernhause am 13. Juni Statt gefunden.

Die Herren Merklin und Schütze in Brüssel haben im pariser Krystallpalaste ein Orchestrium von ihrer Erfindung, über welches wir im vorigen Jahrgange ausführlich berichtet haben, aufgestellt; es zieht die Aufmerksamkeit aller Musiker auf sich. Es steht der Hauptthür, die in den Raum „Belgien“ führt, gerade gegenüber auf der oberen Galerie.

August Morel, Director des Conservatoires zu Marseille, gehört zu den wenigen französischen Componisten, welche Violin-Quartette schreiben. Sein neuestes Quintett hat Aufsehen erregt.

In Rio de Janeiro ist eine Gesellschaft des reichsten Adels mit einem Capital von 2,400,000 Francs zusammen getreten, um in dem neu erbauten Theater Dom Pedro's II. grosse Opern zu geben.

### Ankündigungen.

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

#### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

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