

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 26.

KÖLN, 28. Juni 1856.

IV. Jahrgang.

**Inhalt.** Das Musikfest in Magdeburg. Von Bh. — Berliner Briefe (königliche Oper — Gäste: Ney, Bianchi, Michal, Lehmann, Stork, de Fortuni). Von G. E. — Adolf Fumagalli. Nekrolog. Von L. B. — Aus Paris (Berlioz Mitglied des Instituts, Pensions-Casse der Oper, Musik bei der Tauffeier).

## Das Musikfest in Magdeburg.

Unmittelbar von den Ufern des Rheines scheint Göttin Polyhymnia nach den Ufern der Elbe übergesiedelt zu sein, um in Magdeburg, nachdem kaum die Töne des düsseldorfer Musikfestes verhallt, neue Huldigungen ihrer Verehrer entgegen zu nehmen. Bezüglich des in der Elbfestung am 12., 13., 14. und 15. Juni abgehaltenen Musikfestes mag man den Namen der Gesangs-Muse immerhin wörtlich nehmen; denn das Programm dieses Festes bot nicht allein viel, sondern auch vielerlei, ja, mehr und mancherlei, als der kräftigste musicalische Magen zu bewältigen im Stande war.

Die vereinigten Gesangs- und Orchester-Kräfte Magdeburgs hatten sich, unterstützt von der Sing-Akademie zu Braunschweig und den Orchestern aus letzterer Stadt und aus Weimar, denen sich mancher Kunstgenosse von anderen Orten her noch anschloss, zur Aufführung von Mozart's *C-dur*-Sinfonie und Haydn's Schöpfung am 12. Juni, dem ersten Tage des Festes, in der Johanniskirche versammelt, und es war für diesen ersten und bedeutendsten Tag die Leitung zwischen dem Capellmeister Abt aus Braunschweig und dem Musik-Director Mühling aus Magdeburg getheilt. Die Zahl der Chorstimmen stieg in das fünfte Hundert, neben den 37 Geigen waren 12 Violoncelli, eben so viele Celli und Contrabässe thätig, und die Gesangs-Soli in der Schöpfung wurden von Frau Förster aus Dresden, Herrn Krause aus Berlin, Herrn Reer aus Coburg und Herrn und Frau von Milde aus Weimar vortragen. Der Bau der Kirche, deren Räumlichkeiten mit Zuhörern überfüllt waren, hatte leider eine Trennung der Männerstimmen von den Frauenstimmen und eine isolirte Gruppierung der ersteren auf beiden Emporen nothwendig gemacht, welcher Uebelstand jedoch durch die aufmerksame und energische Direction Abt's ausgeglichen wurde, so

dass trotz der zerstreuten Aufstellung die gute Zusammenwirkung des Chors keine Beeinträchtigung erlitt, und die schöne Akustik des Gebäudes eine vortreffliche Ausführung beider Kunstwerke unterstützte.

Mit poetischer Auffassung und feinem Gefühle hielt der Dirigent, welcher zum ersten Male den Tactstab über eine so grosse Masse von Stimm- und Instrumental-Kräften führte, den Chor nach dem einleitenden Recitative bis zu der Stelle: „Es ward Licht!“ im äussersten *Piano*, so dass die Worte: „Der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser“, in ihrem geheimnissvoll wogenden Rhythmus gerade die Deutlichkeit erhielten, dass sie als Chorgesang zu erkennen waren, und die von Haydn so treffend geschilderte Schöpfung-Dämmerung angemessen versinnlichten, bis mit dem Worte „Licht“ ein allgemeines, urplötzliches *Forte* des ganzen Ton-Complexes den Blitz des hereinbrechenden Tages, dessen Strahlen in den Sechszehnteln der Violinen glänzend daherwogten, malte. Es ist über diese bedeutendste Stelle des Oratoriums, über diesen erhabenen gedachten und harmonisch dennoch so einfachen Vocal-Effect bereits so viel gesagt worden, die Art und Weise der Ausführung scheint sich aus den Noten selbst so einfach zu ergeben und hat sich in hundert und aber hundert Aufführungen hinreichend manifestirt, dass man glauben sollte, die individuelle Auffassung des Dirigenten könne dabei von gar keinem abweichenden Einflusse mehr sein; dennoch ist es gewiss, dass bei einem so grossen Chore schon die Idee eines *Crescendo* oder *Forte* in einer einzelnen Note den Ausdruck und die Bedeutung des Gedankens ändert, und dem reproducirenden Künstler neben den strengen Vorschriften des Tondichters noch das weiteste Feld offen steht, das Werk des letzteren seinem Urgedanken gemäss auf die mannigfaltigste Weise zu beleben, ja, künstlerisch neu zu schaffen, indem eben die Seele eines Kunstwerkes sich nicht in

Zeichen fassen lässt. Die am nächsten liegende und bisher gewöhnlich befolgte Auffassung liess den Chor in einem *Crescendo* bis zu dem *F-moll*-Accorde vorgehen, dann die drei Viertel in *G* wieder leise einsetzen und auf dem dann folgenden *C-dur* alle Kraft concentriren. Poetisch schöner und in der Wirkung erhabener war jedenfalls das von Fr. Abt beobachtete strenge *Piano*, welches die Wucht der sich vorbereitenden Katastrophe nicht vorher andeutete, sondern nur dunkel ahnen liess, und dann in schroffem Gegensatz zu dem den Sieg des Lichtes feiernden Accord in *C-dur* überging. Jeder, der sich von der grossartigen Wirkung, von der zauberhaften Macht des *Piano* eines grossen Chors überzeugte, wird unsere Meinung, dass die oben bezeichnete Ausführung die im Werke selbst am natürlichsten begründete und den äusseren Erfolg am besten unterstützende genannt werden muss, theilen.

Fassen wir zunächst die Leistungen des Chors überhaupt und die des Orchesters ins Auge, so müssen wir gestehen, seit lange nicht eine so vortreffliche Zusammenwirkung gehört zu haben, und machte sich auch nicht die geringste Abweichung im Zeitmaasse zwischen Singstimmen und Instrumenten bemerkbar; es wurde sehr gut Ton gehalten, der begleitende Chor zu dem Duett im dritten Theile abermals gut *piano* gesungen, und wenn sich in der Probe namentlich in diesem Chor einige unaufmerksame Stimmen durch die Triolen des Orchesters den egalen Achtern der Worte: „Gesegnet sei des Herren Macht“ u. s. w., abtrünnig machen liessen, so war die Aufführung selbst frei von jedem Fehler und in jeder Hinsicht befriedigend.

Die Solo-Vorträge anlangend, so waren zunächst Herrn Krause's Leistungen über alles Lob erhaben, seine in allen Lagen gleich schöne Stimme gab jedem Tone seiner Partie (Raphael) neuen Adel, unterstützte die grossartige Malerei bei Erschaffung der Thiere mit der edelsten Lebhaftigkeit und möchte überhaupt wohl der beste Oratorien-Bass der Gegenwart sein. Von Frau Förster (Gabriel) würde sich gleich Lobenswerthes sagen lassen, hätte dieselbe nicht ihre sonst sehr schöne Leistung durch einige ephemere (vielleicht auf Erfolg bei Nichtkennern berechnete) Abweichungen verunziert. Hierhin rechnen wir namentlich die von ihr in der Arie: „Auf starkem Fittich schwinget sich“ u. s. w., öfter angewandten Terzen-Triller, so wie die Auslassung der in dieser Arie gegen den Schluss hin vorkommenden Prall-Triller. Wenn eine Künstlerin wie Frau Förster die Würde eines Werkes wie die Schöpfung so sehr verkennt, dass sie dieselbe durch solche der Menge allerdings ungewöhnlich, dem ästhetisch gebildeten Ohr

aber hässlich klingende Anhängsel wie jene oft nicht einmal reinen Triller (von den anderen Auslassungen wollen wir nichts weiter sagen) modernisiren zu müssen glaubt, wenn sie die hohe Bedeutung der Fermate auf *Es* in der Arie: „Neu beut die Flur das frische Grün“, auf die Worte: „Hier sprosst den Wunden Heil“, die durch das *ges* der Bässe eine so zarte Nuance erhält und durch deren ungekünstelten Vortrag Jenny Lind eine so grosse Wirkung erreichte, durch eine Verzierung im *Forte* verunstaltete, so erkennen wir darin offenbar Mangel an Auffassung und können es nur bedauern, dass Frau Förster trotz ihrer Stimmittel und fleissigen Bildung dennoch ihre Kräfte und das tiefere Wesen ihrer Kunst verkennt.

Herrn Reer's (Uriel) klangvolle Tenorstimme reicht leider in den tieferen Lagen nicht immer aus, auch legte er durch das den Theatersängern im Ganzen eigene Schleifen und Ineinanderziehen der Töne noch grosse Unerfahrenheit im Oratoriengesange an den Tag (das Weglassen aller überflüssigen Vorhalte wäre ihm somit als unfreiwilliges Verdienst anzurechnen), trug jedoch die Arie: „Mit Würd' und Hoheit angethan“ u. s. w., recht gut vor, war im Ensemble brav und sang fehlerlos rein.

Herr und Frau von Milde sangen die Partien des Adam und der Eva im dritten Theile mit vielem Fleisse. Frau von Milde's hohe und klangvolle Stimme leidet jedoch an Schärfe, sie sang häufig zu hoch und wich namentlich bei den Fermaten fast regelmässig um eine Schwebung ab. Obgleich Herrn von Milde's Stimme des Metalls ermangelt und keiner bedeutenden Modulation fähig ist, gelangen ihm doch einige zarte Stellen, namentlich das: „Folge mir!“ vorzüglich. Sonst war der Zwiegesang des Sängerpaares tadellos.

Die *C-dur*-Sinfonie Mozart's, welche der Schöpfung vorherging und von Herrn Musik-Director Mühling mit Umsicht geleitet wurde, bewies ein gutes Zusammenspiel der einheimischen und fremden Künstler, gelang namentlich im Adagio vorzüglich (das Scherzo litt an einigen Ungenauigkeiten) und machte mit Haydn's Meisterwerk den ersten Tag des Festes zum bedeutendsten und gelungensten.

Unter den am zweiten Tage in der Centralhalle aufgeführten Piecen sind als Orchesterwerke Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und die Overture zu „Santa Chiara“ anzuführen. Ersteres, ohnehin keines der bedeutenderen Werke Mendelssohn's, leidet trotz des günstigen Stoffes an Schwäche der Charakteristik und Unbestimmtheit der Gedanken [?], während letztere Arbeit nicht im Stande war, durch frappante, ja, glänzende Instrumen-

tirung das Unbedeutende ihres eigentlich musicalischen Gehalts zu verdecken, die süßlich sentimentale Schwäche ihrer Melodien zu stützen. Die nach dem Andante auf einander folgenden beiden Allegri schaden sich in der Wirkung wesentlich und ermüdeten trotz ihrer lebhaften Rhythmen den Hörer gegen das Ende.

Um das von Herrn und Frau von Milde vorgetragene Duett aus dem „Fliegenden Holländer“ von Richard Wagner schön zu finden, bedurfte es der ganzen Voreingenommenheit für die Richtung dieses musicalischen Umsturzmannes; für den Unbefangenen fehlte es diesem Bilde verzerrter Leidenschaft an allem, was in der Musik schön ist, und der musicalisch Gebildete erbaute sich nicht an dieser Stimm- und Harmonie-Führung. Die von Fräul. de Villar aus Lissabon gesungene Arie aus den „Puritanern“ war nicht bedeutend, eben so die von Frau Förster vorgetragene Arie aus „Cenerentola“, welche in den höchst mangelhaft ausgeführten Coloraturen abermals bewies, dass Frau Förster ihre Kräfte und überhaupt das Gebiet verkennt, welches ihr in ihrer Kunst angewiesen ist. Unendlich besser und zum unmittelbaren Vergleiche mit Frau Förster's Leistungen herausfordernd waren die von Fräul. Michal aus Stockholm gesungenen Variationen von Rohde (von denen sie jedoch nur drei vortrug) — eine Leistung, die ausgezeichnet genannt werden musste und in unserer Zeit der oberflächlichen Sängerbildung fast unerhört erschien. Dass Signora Parisotti mit einer strengen, einfachen Arie von Händel, welche aller unmittelbaren Wirkung auf die Beifall klatschenden Hände entbehrte, unter alle diese Modernitäten zu treten wagte, rechnen wir ihr zu hohem Verdienste an; nur wäre zu wünschen gewesen, dass ihr Vortrag weniger leidenschaftlich gewesen wäre und dem ernstesten, würdevollen Gange der Arie sich mehr angeschlossen hätte. Das von Herrn Reer und Herrn von Milde vorgetragene Duett aus „Santa Chiara“ litt gleichfalls an den schon früher gerügten Schwächen dieser Oper; obschon es der Gesangs-Declamation ein günstiges Feld bot. Herr Edmund Singer aus Weimar bekundete in dem von ihm gespielten, für sein Instrument allerdings günstigen, sonst aber flachen Concerte von Paganini grosse Fertigkeit und Sicherheit, überhaupt viel äussere Technik; Seele, Kraft und Energie im Strich müssen noch hinzukommen. Die Phantasie für Violoncell über Motive aus Wilhelm Tell, von Herrn Cossmann aus Weimar gespielt, bewies neben gleicher Virtuosität mehr Zartheit und Innigkeit im Vortrage. Meyerbeer's Overture zum „Nordstern“ war wohl ihrer Neuheit und ihres Geräusches wegen zum

Schlussstücke dieses Concertes gewählt, welches in seiner Zusammenstellung sowohl wie in seiner Ausführung nicht ausgezeichnet genannt werden konnte.

Der dritte Tag des Festes brachte dagegen wieder Vortreffliches. Hierhin rechnen wir die beiden Hauptnummern des Programms vom Sonnabend: Händel's Ode auf St. Cäcilia's Tag und Beethoven's neunte Sinfonie. Ersteres Werk, bisher unbekannt und selbst im Register der londoner Gesamt-Ausgabe nicht mit aufgeführt, war von Herrn Musik-Director Ritter in Magdeburg neu instrumentirt und bei Heinrichshofen herausgegeben. Die Uebersetzung der demselben zum Texte dienenden Dryden'schen Ode litt leider an manchen Härten, welche die Nothwendigkeit, die Worte den Noten anzupassen, nicht ganz rechtfertigen möchte, und würden wir den Herrn Ulrici und Simon eher einige Willkürlichkeiten als diese holperpflöckige Steifheit und slavische Treue ihrer Uebertragung nachgesehen haben. Das Werk, abwechselnd in Chören und Sopran- und Tenor-Solis den Ursprung der Musik in der Schöpfung feiernd, und den Charakter der absoluten Musik in den verschiedensten Situationen und Stimmungen durch die entsprechenden Instrumente schildernd, verherrlicht am Schlusse die Orgel als den Gipfel der Musik. Dass dieses Instrument bei der Ausführung selbst nicht mitwirkend, sondern durch die Blas-Instrumente des Orchesters ersetzt war, brach allerdings der ganzen Tonschöpfung die Spitze ab; indess enthielt das Werk ausserdem so viel Schönes, dass wir von einer Gesamtwirkung absehen und uns an den trefflichen Einzelheiten dennoch erbauen konnten. Nicht zu zweifeln ist, dass Händel in seiner ernstesten, strengen Weise unserer Zeit, die sich mehr mit der musicalischen Schönredkunst als mit der Rede, mehr mit der Phrase als mit dem Gedanken beschäftigt, zu herbe und schmucklos erscheint; es lässt sich ferner nicht läugnen, dass Manches an seinen Werken, als wirklich veraltet, seiner Zeit und somit der Vergangenheit angehört, mit welcher die musikliebende Menge nichts zu thun haben will; eben so wahr aber ist es, dass der Gedankengehalt, die tiefe Auffassung seiner Werke sich durch alle diese Hindernisse hindurch dennoch Bahn bricht und das denkende Gemüth, welches auch mit dem Geiste hört, tief ergreift, und dass der scharfe Sauerteig seiner Tondichtungen in unserer zerfahrenen und versüßlichten Zeit das Element ernstester, männlicher Gedankentiefe wieder zu wecken vor Allem geeignet ist. Aus diesem Grunde müssen wir es dem magdeburger Musikfest-Comite namentlich Dank wissen, dass es dieses Werk in sein Programm

mit aufnahm. Die Aufführung selbst anlangend, so schien uns der Schlacht-Chor mit vorhergehender Arie nicht rasch und feurig genug genommen zu werden, wohingegen der Marsch in seinen schwungvollen majestätischen Rhythmen meisterhaft ausgeführt wurde. Zu wünschen wäre ferner gewesen, dass Frau Förster die Flöten-Arie weit leiser gesungen, wenigstens sich dem den Charakter des Musikstückes mit grösserer Feinheit auffassenden Flötisten im Vortrage mehr angeschlossen hätte; die Wirkung nach dem geräuschvollen Kriegerchor würde grossartig gewesen sein. Die schwächste Charakteristik, ungeachtet des dazu herausfordernden Textes bekundete die Tenor-Arie: „Die scharfen Geigen schrei'n“ u. s. w., und die später folgende Sopran-Arie: „Ein wild Geschlecht zog Orpheus fort“, welche beide, ziemlich streng gearbeitet, sich in ruhigen, fast kalten Rhythmen bewegten und jedes tonmalenden Eingehens auf den Gegenstand enthielten. Der Schlusschor: „Wie einst durch heil'ger Lieder Kraft“, wirkte durch seine originelle Anlage, seinen kühnen Bau, welcher den Sopran den übrigen Stimmen ohne Begleitung stropheweise voranschreiten liess, bedeutend, erhob sich bei der Stelle: „Posaunen-Ton die Welt durchbebt“ u. s. w., in der während des ausgehaltenen hohen *a* des Soprans gewaltig daher tönenden Trompete, eines Gedankens, welcher mit dem *Tuba mirum* des *Requiem* wetteifert, zur höchsten Höhe musicalischer Wirkung und erhielt darauf in der Fuge: „Das Leben stirbt“ u. s. w., den würdigsten Abschluss. Grosser Beifall lohnte die Leistungen der Sänger und Instrumentalisten, wie die des Herausgebers dieses schönen Werkes, Herrn Ritter.

Nachdem die Overture zum Freischütz und ein nochmaliger Vortrag des Herrn Singer den Uebergang zum zweiten Theile des Concertes vermittelt hatten, begann die Sinfonie, und zwar, da Litloff zum Feste nicht erschienen war, unter Liszt's Direction. Hatten Mitwirkende sowohl wie Zuhörer sich bereits in der Probe überzeugt, dass Liszt im Verständnisse des sonderbar grandiosen Werkes Beethoven's wohl am weitesten vorgedrungen und seine Interpretation desselben geistreich und poetisch sei, dass er auch der Execution des Werkes durch die Instrumente ein fleissiges Nachdenken gewidmet und sich überhaupt mit Seele und Gemüth in die Schöpfung Beethoven's versenkt habe, um auch die Keime ihrer Gedanken zu erforschen (gab doch die Einleitung des Tenor-Solo im vierten Satze unter seiner Leitung diesem Theile einen ganz anderen Anstrich, und verbreiteten in einer Passage von 6 bis 8 Tacten zwei gestossene Noten doch plötzlich Licht), so verhinderte doch

bei der Aufführung dieses gänzliche Vertiefen des Dirigenten in das Werk eine fehlerlose Direction, die sich über dem Werke zu halten und Einsätze und Nuancen wenigstens anzudeuten, überhaupt aber namentlich sich davor zu hüten hat, durch äusserliche Unruhe die Ausführung zu beunruhigen. Hierin war wohl der Grund zu suchen, dass Bässe und Tenöre den Chor: „Laufet, Brüder, eure Bahn“, gar nicht einsetzten. Doch verfolgen wir die Ausführung von Anfang. Das Comite hatte im Texte die erläuternden, von Faust-Citaten strotzenden Worte Richard Wagner's mit abdrucken lassen, welche, ohne eigentlich auf die Sache einzugehen und mit den angezogenen Stellen oft in Widerspruch stehend, sich in vagen Phantasieen ergehen, die wohl nur geeignet sind, die Unbefangenheit des Genusses dem Hörer zu verkümmern. Es dürfte nicht schwer sein, alles, was der Componist nur mit Diesem und Jenem gesagt haben soll, auf die ganz entgegengesetzte Weise zu interpretiren. Ob die Quinten und das Thema des ersten Satzes die Unbehaglichkeit und das Kämpfen des nach Glück Strebenden ausdrücken, mag unsertwegen jemand behaupten, der Töne auf diese Weise in Poesie übersetzen will, wir halten uns an die absolute musicalische Form, an die thematische Arbeit und Instrumental-Charakteristik. In dieser Hinsicht glauben wir uns überzeugt zu haben, dass die neunte Sinfonie, wie grossartig ihre Auffassung im Einzelnen, im Gedanken sich darstellt, doch in der künstlerischen Ausführung und Form den meisten Beethoven'schen Werken nach- und als eine Anomalie, als ein Aeusserstes in seiner Art dasteht, welches man als Product eines Geistes wie Beethoven anerkennt und ehrt, ja, in seiner gigantischen Conception bewundert, spricht gleich die Ausführung allen Gränzen der Kunst Hohn. Form und Charakter der ersten drei Sätze erscheinen uns trotz des Reichthums an musicalischen Ideen mangelhaft [!] im Verhältnisse zu allen übrigen Sinfonien Beethoven's, ungeordnet [?] und wild; und was den vierten Satz anbelangt, so bewundern wir, wie schon bemerkt, die Gedankengrösse z. B. in den Recitativ-Sätzen der Contrabässe, in einzelnen Chorstellen, als: „Der Cherub steht vor Gott“ (*F-dur*, Schluss), „Ihr stürzt nieder, Millionen“, „Ahnest du“ u. s. w., in welcher letzteren namentlich die Charakteristik und Malerei wahrhaft überwältigend erscheint — aber auch nur die Conception, die Idee; denn die Ausführung, die äussere Gestalt des Werkes geht über die Gränzen aller Aesthetik und die Gränzen, welche die Natur in der Weite des Kehlkopfes und der Stärke der Lungen der menschlichen Stimme steckte, hinaus. Man sei ehrlich und gestehe sich ein, dass

Stimmen in solchen Tonlagen keinen Gesang mehr, sondern nur ein Geheul und Gewimmer hervorbringen können, welches dem Zuhörenden noch grössere Qual als dem Ausführenden verursacht, dass man sich bei den Worten des Soprans: „Wollust ward dem Wurm gegeben“, auch bei der reinsten Intonation die Ohren zuhalten möchte, und vor den Umarmungen der Bässe in *e* und *f* nach dem Nordpol in ewiges Schweigen zu fliehen gedrungen fühlt. Die Abnormität, in das Element der Töne das Element der Sprache [der Sprache? ist denn Gesang Sprache?] plötzlich hinein zu versetzen und nach drei Instrumentalsätzen im vierten Chöre einzuführen, kann uns keine ästhetische Deduction motiviren, es heisst die Form der Sinfonie vernichten. Wir wiederholen, dass wir die neunte Sinfonie in Auffassung und Idee anerkennen, in der Form aber — geradezu gesagt — verdammen\*).

Die hervorragendsten Leistungen in der am Sonntag-Morgen folgenden Matinee waren ein Quintett von Beethoven in *C-dur*, von Karl Müller in Braunschweig sammt seinen vier Söhnen aus Meiningen vorgetragen, und das von dem Quartett aus Weimar, den Herren Singer, Cossmann und Genossen, gespielte Schubert'sche Quartett in *D-moll*. Ersteres gelang namentlich im letzten Satze vorzüglich, während letzteres sich durchweg durch leichte, poetische Behandlung auszeichnete. Die von Frau Förster meisterhaft vorgetragenen beiden Lieder zeigten diese Sängerin in ihrem wahren Elemente, und freuen wir uns, hier ohne Rückhalt und ganz von Herzen loben zu können. Auch Frau von Milde und Fräul. Parisotti zeichneten sich durch eleganten und innigen Vortrag der von ihnen gewählten Piecen aus; Fräul. de Villar, welche ihre Lieder selbst — leider aber mangelhaft — begleitete, und Herr Reer blieben hinter den Uebrigen in so fern zurück, als ihre Leistungen sich nur wenig über die Mittelmässigkeit erhoben.

Dass nach Erfüllung dieses vier Tage umfassenden, überreichen Programms eine gewisse Abspannung und

\*) Wir können nicht umhin, dem ehrenwerthen Herrn Berichterstatter zu versichern, dass man ganz „ehrlich“ sein und dennoch die neunte Sinfonie bewundern kann. Man muss aber freilich auch noch etwas mehr als ehrlich sein. Wenn er uns die Freude machen will, das Werk einmal hier am Niederrhein anzuhören, namentlich unter F. Hiller's Leitung, welcher kein Freund von musicalischen Wettrennen ist, so wird er eine Menge ehrlicher und sehr gründlich musicalisch gebildeter Leute finden, denen das Herz aufgeht bei der neunten Sinfonie, und die, wenn sie die Ohren offen halten, an keiner Stelle „ein Geheul und Gewimmer“ zu ihrer und der Sänger Qual vernehmen. Mit dem Urtheil über die drei ersten Sätze dürfte er in der musicalischen Welt doch wohl so gut wie allein stehen. Die Redaction.

Uebersättigung der Hörer sich bemächtigte, wird man erklärlich finden, und ist nur zu wünschen, dass man für künftige Musikfeste sich daraus die Lehre entnehme, nicht zu viel und zu vielerlei zu bieten; die Kunst selbst und der Geschmack werden nur dabei gewinnen können.

Bh.

### Berliner Briefe.

[Krigar's Sing-Verein — Sängerinnen und Sänger der königlichen Oper — Gäste: Frau Bürde-Ney — Fräul. Bianchi — Michal — Lehmann — Stork — de Fortuni.]

Den 22. Juni 1856.

Die Concert-Saison war, als ich Ihnen zuletzt schrieb, schon so gut wie abgeschlossen. Höchstens wäre noch eine Aufführung des Krigar'schen Gesang-Vereins zu erwähnen, die indess nicht öffentlich Statt fand. Der Leiter dieses Vereins, ein jüngerer Musiker, der, soweit uns bekannt, in seinen Bestrebungen eben so gut das Extrem der Neuerungssucht als das der blossen Anhänglichkeit an das Alte zu vermeiden weiss, hatte ein interessantes Programm zusammengestellt: mehrere hier noch unbekannte Stücke von Schumann und die *C-dur*-Messe von Beethoven, die ebenfalls hier seit vielen Jahren nicht öffentlich zur Ausführung kam. Der nicht starke Chor sang correct und nuancirt.

Den eigentlichen Gegenstand dieses meines letzten Briefes bis zum Beginn der neuen Saison im September bildet die königliche Oper, die namentlich durch eine Reihe von Gastspielen dem Berichterstatter manchen Stoff bietet. Das Gesamt-Resultat, das sich daraus über die Zustände des deutschen Theaters ergibt, ist freilich kein sehr erfreuliches. — Ueberblicken wir zuerst unser heimisches Personal. Es wäre undankbar, wenn wir uns über einen Mangel an Primadonnen beklagen wollten. Was wir an Johanna Wagner, so Vieles sich auch gegen ihre Neigung zu gewaltsamen, unschönen Gegensätzen, gegen ihre Art, die Tiefe und die Höhe zu gebrauchen, überhaupt gegen ihre künstlerische Auffassung sagen lässt, in der sich Edles und Uedles, Schönes und Unschönes chaotisch mit einander mischen — was wir trotzdem an ihr besitzen, zeigt wohl zur Genüge ihr grosser Erfolg in London, den ausgewählten Sängerinnen der Gegenwart gegenüber. Der musicalische Geist der heutigen Zeit ist vielfach getrübt; sie vertritt ihn mit allen Flecken und allem edeln Gehalt, den er in sich enthält, und so, dass man sagen kann, sie sei als Sängerin eine der bedeutendsten Erscheinungen des Geistes, von dem die ganze Zeit erfüllt ist. In ungleich reinerer

künstlerischer Schönheit stehen die Leistungen der Frau Köster da, auf der ja auch vorzugsweise das classische Repertoire ruht; unser kritisches Gewissen findet nicht nur wenig daran auszusetzen, sondern manche Darstellungen, z. B. die des Fidelio, der Valentine, rufen selbst Bewunderung hervor; aber freilich fehlt ihr, im Vergleich mit Johanna Wagner, jene lebendige Naturfrische des eben so mächtigen als elastischen Organs; die strengere, reinere Schule, in der sie die Auswüchse entfernt, nagt auch an der Ueppigkeit des Wuchses und lässt nur eine kühlere, trockenere Schöpfung aufkommen. Dort blühende Frische und wildes Wachsthum, hier strenge Zucht und sparsames Gedeihen. Da aber eine Sängerin, die diesen Gegensatz in sich versöhnt, nicht existirt, so wollen wir zufrieden sein, dass wir in jeder von beiden Richtungen das Vorzüglichste besitzen; denn nachdem uns Gelegenheit geworden, alle Berühmtheiten der deutschen Bühne kennen zu lernen, haben wir die Ansicht gewonnen, dass Fräul. Wagner und Frau Köster die beiden bedeutendsten dramatischen Sängerinnen Deutschlands gegenwärtig sind. Frau Herrenburg-Tuczek aber leistet in Rollen wie Zerline und Susanna, ferner in manchen Aufgaben der modernen französischen Oper noch immer Treffliches und wird ebenfalls sehr schwer zu ersetzen sein. Auch das Fach der zweiten Sängerinnen ist durch die Damen Trietsch und Böttcher recht gut besetzt. Schlimmer sieht es mit den Tenören aus. Zwar hat Herr Formes so ausserordentliche Fortschritte gemacht, dass er unzweifelhaft zu den ersten Tenoristen Deutschlands gehört; darin, dass er neben dem mächtigsten *Forte* auch des zartesten *Piano*, neben der gewaltigsten Energie des Tones auch des lieblichsten Schmelzes fähig ist, dürfte er vielleicht Allen überlegen sein. Nur in der Art, wie er sein Können verwendet, stimmen wir nicht immer mit ihm überein, obgleich wir ihm zugestehen, dass die Componisten selbst die meiste Schuld an allen den Unschönheiten tragen, unter denen der moderne Gesang leidet; indess hat der Sänger Manches in seiner Gewalt, wenn er sich entschliesst, auf die Gunst der unverständigen Masse Verzicht zu leisten. Herr Mantius verliert für die Bühne immer mehr an Bedeutung, obgleich er als Concertsänger sich hin und wieder noch in gewohnter Ueberlegenheit zeigt. Herr Pfister, von jeher Naturalist, versinkt immer tiefer in die Fehler seiner Methode. Herr Krüger, der sich trotz seiner in der Höhe leicht ansprechenden, weichen und lieblichen Stimme auf der Bühne bis vor Kurzem sehr unbehülflich zeigte, hat ein vortheilhaftes Engagement in Dresden angenommen. Seit diesem Augenblicke sind seine

Kräfte gewachsen, und wir haben einige, wenn auch noch mangelhafte, so doch sehr beachtungswerthe Leistungen von ihm gehört, so dass wir hoffen, es werde ihm noch gelingen, sich unter den deutschen Tenören einen Namen zu machen. Sein Engagement in Dresden wird ihm vielleicht von Vortheil sein, da er dort wohl häufiger zum Auftreten kommen wird, als hier. Von unseren Bässen nenne ich Zschesche, Krause, Bost, Saloman, Radwaner, Fricke, obschon die Zahl derselben damit noch lange nicht erschöpft ist und ich Ihnen noch mindestens vier nennen könnte, die in Solo-Partieen, und mitunter in recht wesentlichen, beschäftigt werden. Es sind tüchtige und bedeutende Kräfte darunter, wie denn z. B. Krause, obschon der Kirchengesang sein eigentliches Feld ist, dennoch in der classischen Oper manche vorzügliche Leistung aufzuweisen hat und stets durch Adel des Tones erfreut, während Zschesche noch immer den Ruhm einer unverwüsthlichen Sicherheit sich nicht streitig machen lässt, und Bost in Buffo-Partieen Tüchtiges leistet. Auch Saloman hat ein sonores Metall in seiner Stimme, obschon es ihm an Gewandtheit und Leichtigkeit fehlt. Radwaner hat Fortschritte gemacht; dennoch bleibt in der Reinheit der Intonation, überhaupt in der metallenen Festigkeit des Tones noch Manches zu wünschen. Herr Fricke ist neu engagirt. Er besitzt ein beachtungswerthes Talent; doch ist sein Organ noch eine schwerfällige Masse, von der er beherrscht wird, anstatt über sie zu herrschen.

Die Gäste, die hier auftraten, waren zum Theil herbeigezogen, um bevorstehende Lücken zu ergänzen. Eine Sängerin, die indess den Forderungen unserer Bühne gewachsen wäre, ist bis jetzt noch nicht gefunden. Tenöre hat man, wie es scheint, nicht einmal für ein Gastspiel auffinden können. Zuerst, schon im April, kam Frau Bürde-Ney und errang in allen Rollen, in denen vollendete Schönheit des Organs und Coloratur-Fertigkeit genügt (z. B. als Norma, Rosine, Isabella), stürmischen Beifall. Geringeren Eindruck machte sie in dramatischen Partieen, z. B. als Euryanthe, Fidelio. Ihre glänzendste, in jeder Beziehung vollendete Rolle ist die Frau Fluth in Nicolai's lustigen Weibern von Windsor. Da ich im vorigen Jahre in Ihrer Zeitung ausführlich über Frau Bürde-Ney geschrieben habe, so unterlasse ich es diesmal. Was uns namentlich an ihrer Gesanges-Methode anzieht, ist eine gewisse Strenge und Reinheit des Stils; der Ton ist von jedem unedlen, ja, jedem krankhaften Beigeschmack frei. Dagegen vermischen wir nicht bloss den Ausdruck gewaltiger Leidenschaft, sondern auch den der zarten Innigkeit; uns ist Frau Bürde-Ney ein Beispiel, dass

man in gewisser Beziehung weich und zart singen und doch des eigentlich poetischen Duftes entbehren kann. Frau Bürde-Ney ist Bravoursängerin im vollen Sinne des Wortes und als solche eine der glänzendsten Erscheinungen. Obschon ihre Coloratur manche Mängel hat, hat sie doch in einzelnen Fertigkeiten, z. B. im Triller, die höchste Meisterschaft erreicht. Zu den wunderbarsten Leistungen, die man überhaupt hören kann, gehört ihr Vortrag einer sehr elenden Walzer-Arie von Wagner, in der sie z. B., freilich im schnellsten Tempo, auf dem hohen *fis* einen siebenzehn Tacte langen Triller macht und dabei eine Kraft und Ausdauer in den höchsten Tönen der zweigestrichenen Octave beweis't, die Alles in Erstaunen setzt. — Nächstdem trat Fräul. Bianchi auf und errang sich unter den Kennern grosse Aufmerksamkeit; das Publicum blieb aber ziemlich theilnahmlos. Für das Opernhaus fehlt es ihrer Stimme noch an Kraft, ihrer Technik an augenblicklicher Sicherheit, der Höhe an Leichtigkeit und dem Spiel an Leidenschaft. Doch besitzt das Organ einen namentlich in elegischen Stellen sehr ergreifenden Timbre; ihre Gesangs-Methode ist gediegen und frei von krankhaften Auswüchsen. Es ist von der Tiefe bis zur äussersten Höhe eine kernige, metallreiche Bruststimme; eine kleine Milderung dieses im Princip eigentlich richtigen vollen Athemstromes dürfte indess den heutigen Anforderungen der Bühne gegenüber, wenn das Organ aushalten und mit genügender Leichtigkeit in der Höhe ansprechen soll, rathsam sein. Was Fräul. Bianchi ausserdem noch in schneller Tonentsaltung, in raschen Sätzen, in grossen Ensembles zu lernen hat, wird sie sicher auf der Bühne lernen. Gewisse Dinge, die ihr noch fehlen, werden von viel talentloseren Sängern erworben, wenn sie Gelegenheit erhalten, mit der Bühne vertrauter zu werden. In so fern ist es für ihre künstlerische Zukunft, von der wir etwas erwarten, vielleicht besser, dass sie in Schwerin engagirt ist, als wenn hier ein Engagement zu Stande gekommen wäre; denn dort wird ihr unstreitig häufigere Gelegenheit zum Auftreten. Bedauern würden wir es indess, wenn sie für uns auf immer verloren wäre. — Fräul. Michal zeigte sich als eine äusserst gewandte Coloratursängerin und fand vielen Beifall. — Wenig konnte Fräul. Lehmann aus Amsterdam genügen, der es freilich keineswegs an Talent, aber an der für grosse Bühnen nothwendigen Ausbildung fehlt. — Besseres leistete Fräul. Stork aus Braunschweig, obschon auch ihrer Gesangs-Methode Mängel anhaften, an die das hiesige Publicum nicht gewohnt ist. — Eine Sängerin ersten Ranges, die ich zu den bedeutendsten lebenden Sopranistinnen rechne, lernen wir in Signora de Fortuni (aus Madrid) kennen. Sie

trat im Opernhause, aber als Concertsängerin, auf. Obschon sie, wie ich höre, Bühnensängerin ist, scheint mir der Theatergesang mit ihrer ganzen künstlerischen Richtung doch unverträglich. Ihre Stimme gehört zu den kleinsten, fesselt aber durch vollstes Gleichmaass und vollendete Lieblichkeit und Schönheit und ist überdies, obschon stets zart und mild, doch von jeder krankhaften, weichlichen Hülle frei. Namentlich ist die Höhe, die bis weit in die dreigestrichene Octave reicht, wunderschön. Die Meisterschaft im Coloraturgesange erreicht dieselbe Höhe, wie etwa bei der Viardot und der Sontag. Doch lässt sie es nicht beim blossen mechanischen Können bewenden, sondern durchdringt die scheinbar seelenlosen Ausschmückungen der Cantilene mit der feinsten musicalisshen Auffassung. Wenn auch in einseitiger, bestimmter Richtung, ein solcher Gesang ist vollendete Künstlerschaft. G. E.

---

### Adolf Fumagalli.

(Nekrolog.)

In Florenz, wo vor Kurzem Döhler das Ende eines schmerzlichen Daseins fand, hat der Tod einen ausgezeichneten Künstler, den Pianisten Fumagalli, in der Blüthe der Jugendkraft und des steigenden Ruhmes plötzlich dahingerafft.

Adolf Fumagalli war im Jahre 1829 zu Inzago bei Mailand geboren. Seine musicalische Ausbildung erhielt er auf dem Conservatorium in Mailand, wo er besonders unter Angeleri's Leitung studirte. Mit vierzehn Jahren hatte er bereits eine grosse Meisterschaft auf dem Pianoforte erreicht und ging nach Paris. Dort nahm er auch später seinen bleibenden Aufenthalt, machte aber häufige Reisen nach Italien, wo er überall auf enthusiastische Weise gefeiert wurde. Sein Spiel war in der That ausserordentlich; unter der Menge von Pianisten, die man in Paris trotz ihrer grossen Virtuosität doch fast bis zum Ueberdrusse hört, war Fumagalli der einzige, der uns im Jahre 1852, wo wir ihn zum ersten Male hörten, zur Bewunderung hinriss. Selten haben wir eine so kräftige Bewältigung des Instrumentes mit so zarter und ausdrucksvoller Behandlung des Melodieenspiels gepaart gefunden. In technischer Beziehung leistete namentlich seine linke Hand fast das Unmögliche, aber mehr als die ungeheure Bravour machte ihn Kopf und Herz zu einem grossen Künstler. Der Eindruck seines Spiels war nicht auf die prickelnde Pikanterie der pariser Pianisten begründet, sondern auf jenen wunderbaren Vortrag, in dem sich die Seele, die musicalische Auffassung und das musicalische Gefühl eines Italiäners offenbaren — einen Vortrag, den man mit seinem eigenthümlichen *Tempo rubato* fast nur bei den Künstlern Italiens findet, und den von den nordischen Pianisten nur Chopin in seiner Gewalt hatte. Wenn der Pole Chopin im Zarten, Anmuthigen und Ritterlichen unübertrefflich war, so überragte ihn dagegen der Italiäner Fumagalli im Ausdrücke der Leidenschaft, des männlichen Ernstes und der Energie, ohne dabei der Weichheit und Tiefe des Gefühls Abbruch zu thun.

Als Componist hat er sich auf das Clavier beschränkt und eine Menge Salonstücke geschrieben, welche kein gewöhnliches melodisches Talent und auch Phantasie verrathen, und gewissenhafter geschrieben sind als der grösste Theil der Virtuosen-Compositionen

unserer Zeit, namentlich für einen Italiäner, der noch dazu in Paris lebte, wo selbst die Deutschen (Ascher, Blumenthal u. s. w.) sich in die flachste Mode-Tändelei verlieren.

Der Tod hat ihn, der kaum 27 Jahre alt war, am 8. Mai, nachdem er einige Tage vorher Mailand noch ganz gesund verlassen hatte, plötzlich ereilt, und statt eines neuen Triumphes, den man ihm bereitet, fand er in Florenz sein Grab. Die mailänder Musicalische Zeitung (vom 11. Mai) erzählt, dass er nach einer Reihe von glänzenden Concerten an einem Abende — drei Tage vor seinem Tode —, umgeben von seiner jungen und schönen Gattin und ihren zwei Kindern, ausgerufen habe: „Ich bin ganz glücklich! Was ist doch das Leben für eine schöne und heilige Sache!“

Er hinterlässt nicht das geringste Vermögen; die lombardische Hauptstadt wird sich seiner Kinder annehmen, und in Paris ist auf die Nachricht von seinem Tode sogleich eine Unterzeichnung eröffnet worden, an deren Spitze sich H. Herz, Marmontel, Lefebure-Wely u. A. gestellt haben. L. B.

### Aus Paris.

Die musicalische Section des Instituts (oder der Akademie der schönen Künste) hat in ihrer Sitzung vom 21. Juni Hector Berlioz an die Stelle von Adolf Adam zum Mitgliede ernannt. Vorgeschieden hatte die Section die Herren: 1) H. Berlioz, 2) Felicien David, 3) Niedermeyer, 4) Gounod, 5) *ex aequo* Leborne und Panseron, 6) Bazin. Bei der ersten Wahl hatte Berlioz 15, Panseron 7 Stimmen u. s. w., bei der vierten die erforderliche Majorität von 19 auf 37.

Der Kaiser hat auf den Antrag des Ministers Fould die Errichtung einer Pensions-Casse für die kaiserliche Oper genehmigt, an welcher das sämtliche Künstler- und Beamten-Personal derselben sich mit fünf Procent jährlichen Beitrages von ihrem Gehalte betheiligen kann. Ausserdem gibt die Civilliste jährlich 20,000 Fres., und die Abzüge bei Beurlaubungen, die Straf-gelder (sowohl die disciplinarischen als die gerichtlich bestimmten) und der Ertrag von zwei ausserordentlichen Vorstellungen (zwei Opern oder einer Oper und einem Balle) fliessen in die Casse. Wer über 40,000 Fres. Gehalt bezieht, ist von der Theilnahme ausgeschlossen (und das mit Recht). Vom 1. Juli d. J. an ist der Beitritt unerlässlich. — Ansprüche haben: 1) die Solosänger und das ganze Ballet-Personal nach 20 Dienstjahren, ohne Rücksicht auf ihr Alter; 2) die Musik-Directoren, Vorspieler an den ersten Pulten; Chor-Directoren, Regisseure, Ballet- und Maschinen-Meister im Alter von 50 Jahren und nach 20 Dienstjahren; 3) die Mitglieder des Orchesters, des Chors, die Maschinisten von 50 Jahren nach 25 Dienstjahren; 4) die übrigen Angestellten von 60 Jahren nach 30 Dienstjahren. — Bei Verletzungsfällen kann Jeder augenblicklich, bei Unfähigkeit aus Altersschwäche alsdann Pension verlangen, wenn er drei Viertel der gesetzlichen Dienstzeit nachweisen kann. Die Pension kann in keinem Falle weder unter 100 noch über 6000 Fres. betragen. — Auch die Witwen und Waisen der Pensionirten haben Recht auf ein Drittel der Pension des bereits pensionirt gewesenen Gatten oder Vaters.

Bei der Taufe des kaiserlichen Kindes hat natürlich auch die Musik ihre Rolle gespielt. Die ganze Strasse Rivoli entlang spielten die verschiedenen Corps der Militärmusik. An der Schwelle der Kathedrale wurde der Zug mit einem feierlichen Marsche von Schneitzhöfer empfangen. Dann intonirte der Cardinal-Legat das *Veni Creator* von Persuis, worauf Chor und Orchester (400 Personen), von Girard dirigirt, es ausführten. Während der Tauf-Ceremonie wurde eine Motette von Lesueur, *Joannes Baptista in deserto*, und das *Vivat* vom Abbé Rosa (?) gesungen. Nachdem das kaiserliche Kind die Kirche verlassen, intonirte der Cardinal-

Legat das *Te Deum* von Lesueur, dem zuletzt das *Domine, salvum fac Imperatorem* folgte. Es ist wohl keine Frage, dass man Lesueur's Compositionen, abgesehen von ihrem wirklichen Werthe, vorzüglich aus napoleonischen Rücksichten gewählt hat, da Lesueur bekanntlich bei Napoleon I. sehr hoch angeschrieben stand und eine Menge Gelegenheits-Compositionen auf die Ereignisse des ersten Kaiserreiches geliefert hat.

Beim Diner im Stadthause spielten zwei Orchester mit Chören. Mendelssohn's Hochzeitsmarsch (diesmal *Marche du baptême*), eine Cantate von Auber, eine spanische Sinfonie von Gevaert, ein Chor von Cherubini: „*Dors, noble enfant*“ (was sollte es auch besser thun, als schlafen?), ein Hymnus von Ad. Adam, ein Marsch von Cherubini liessen sich dabei vernehmen, und um der jetzigen musicalischen Mode zu huldigen, wurden die alten ehrlichen Deutschen Händel und Bach auf die Galerie des pariser Stadthauses bemüht, jener, um seinen Triumphgesang in *G-dur* aus Josua: „Seht, er kommt mit Sieg gekrönt“, dieser, um eins seiner Präludien, von Gounod arrangirt, zum — Dessert zum Besten zu geben. Im Stadthause waren Orchester und Chor an 500 Personen stark. Der Text der Auber'schen Cantate von Camille Drouet zeichnet sich durch Mangel an aller Poesie, selbst an französisch-rhetorischer, aus. Man höre z. B.:

*Grandis enfant, ta race te contemple;  
En l'imitant sois digne d'elle un jour:  
Ta jeune mère est ton premier exemple (!)  
De tous nos coeurs tu lui devras l'amour. (!)  
Grandis enfant, ton aïeul et ton père  
Sous deux lauriers t'abritent désormais:  
Ils t'apprendront le grand art de la guerre,  
Ils t'apprendront le grand art de la paix.*

Bei den zwei letzten Versen fällt mir ein Calembourg ein — aber *notez bien*, dass ich nicht weiss, auf wen er sich bezieht:

*J'ai connu deux rivaux:  
L'un prenait les capitales  
Et l'autre les capitaux.*

B. P.

### Ankündigungen.

## Mozart's Clavier-Sonaten

in neuester Ausgabe.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

## Sonaten für das Pianoforte

von

W. A. Mozart.

Neue, sorgfältig revidirte Ausgabe,  
elegant gestochen in Hochformat.

Nr. 1. C-dur 15 Ngr.	Nr. 2. A-dur 15 Ngr.	Nr. 3. F-dur 17½ Ngr.
„ 4. B-dur 17½ „	„ 5. D-dur 20 „	„ 6. A-moll 17½ „
„ 7. D-dur 17½ „	„ 8. C-dur 17½ „	„ 9. B-dur 15 „
„ 10. C-dur 15 „	„ 11. F-dur 10 „	„ 12. Es-dur 10 „
„ 13. G-dur 15 „	„ 14. F-dur 20 „	„ 15. D-dur 17½ „
„ 16. F-dur 10 „	„ 17. C-moll (Fantasia e Sonata) 20 „	

Leipzig, im Juni 1856. **Breitkopf & Härtel.**

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.

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.