

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 38.

KÖLN, 20. September 1856.

IV. Jahrgang.

**Inhalt.** Stimmen der Kritik über Richard Wagner. — Das Mozartfest in Salzburg. — Aus Gran (Festlichkeiten bei der Einweihung der neuen Domkirche). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hamburg, Theater, Fräul. Nina Hartmann, Die bevorstehende Concert-Saison — Prag, Wagnerwoche — Pesth, Fest-Souper für Fr. Liszt — Neapel, Meyerbeer's „Robert“ — Paris, Zampa, Roger).

### Stimmen der Kritik über Richard Wagner.

Herr C. E. R. Alberti, Stadtschulrath in Stettin, hat in einer Versammlung daselbst einen Vortrag gehalten, den er unter dem Titel: „Richard Wagner und seine Stellung in der Geschichte der dramatischen Musik. Stettin, 1856. Müller'sche Buchhandlung“ — veröffentlicht hat.

Dieses kleine Heft enthält die Ansicht eines musicalisch und ästhetisch gebildeten Mannes, der ausser den Parteien steht, über die Vorzüge und Mängel Wagner's, und ist allen denen zu empfehlen, welche sich über Wagner, seine Wahrheiten und seine Irrthümer, durch eine kurze Schilderung, die das Hauptsächlichste, was für und wider gesagt und zu sagen ist, in anziehender Darstellung zusammenfasst, unterrichten wollen.

Wenn der Verfasser von vorn herein von zwei Parteien spricht und den „radicalen Reformern“ die „steifen, engherzigen Anhänger des Alten“ entgegen stellt, so hat er allerdings Recht, wenn er Beide als Partei bezeichnet; allein er vergisst die Classe der „besonnenen Beobachter“ der Entwicklung der Kunstgeschichte, welche keine Partei bilden, aber wohl, und zwar, Gott sei Dank! eine sehr zahlreiche Classe in der gebildeten musicalischen Welt, zu welcher er, wie sein Vortrag beweis't, selbst gehört. Es wird aber überhaupt mit nichts mehr Missbrauch getrieben, als mit der Benennung: „Anhänger des Alten“. Was ist denn in der Tonkunst das Alte? Welches sind die traditionellen Formen, an denen die Gegner Wagner's um jeden Preis festhalten wollen? Wie weit hinauf oder zu uns herunter geht denn das Traditionelle? Ist nicht Eines durch das Andere stets durchbrochen worden? Ist die Tradition in der Tonkunst etwa starr geworden, wie in der Kirche, oder hat sie sich fortwährend durch ihre eigenen Kinder regenerirt? Was hat Beethoven nicht aus der Tradition

gemacht! und nun sollen Beethoven's Schöpfungen schon wieder abgestandene Tradition sein? Wer sind denn die Alten, auf die wir allein schwören sollen, wie man uns vorwirft? Etwa die alten Italiäner? oder die Niederländer? oder Bach und Händel? oder Gluck? oder Haydn und Mozart? oder Beethoven? oder Cherubini und Spontini? oder Spohr, Weber, Mendelssohn, Marschner — mit Einem Worte Alle bis auf Richard Wagner?

Wenn wir an die Entwicklung der Kunst durch alle diese hier durch Namen bezeichneten Stadien glauben, wenn wir die Theorie des Schönen in der Tonkunst auf das Wesen der Musik und ihres Materials, des schwingenden Tones, nicht auf die Poesie und das Wort, oder auf die Malerei oder irgend eine fremde Kunst, die in ganz anderem Stoffe arbeitet, begründen, und ihre Regeln, wie es bei jeder Kunst, die auf Erden da gewesen, geschehen ist, aus den in ihr vorhandenen Werken ableiten, aus den Werken, durch welche bevorzugte und erwählte Geister die Musik erst zur selbstständigen Kunst gemacht haben: — dann sind wir engherzige Anhänger des Alten? Es ist eine ganz unwahre Beschuldigung, wenn man den Gegnern der Wagner'schen Lehren Einseitigkeit und starres Festhalten am Alten vorwirft, und man tummelt damit ganz dasselbe Steckenpferd, auf dem die Wagnerianer gegen Windmühlen fechten. Wagner kämpft in den Dingen, wo er Recht hat, gegen dasselbe, wogegen auch wir und lange vor uns die Verehrer des Idealen in der Tonkunst kämpften. Aber er ist blind für Geschichte der Entwicklung der Musik zur eigentlichen Kunst und vergisst, dass er selbst nichts Anderes ist, als ein Stück dieser Entwicklung, nämlich eine Wiederholung von Gluck in modernem Gewande und mit Extremen.

Sehr richtig sagt daher Alberti in dieser Beziehung: „Die Erscheinung von Wagner fordert auf, nach Gluck zu-

rück zu blicken, und wenn wir vorher schon darauf hindeuteten, dass die Geschichte auch der Künste stets in regeltem Gange fortschreite, dass auch das bahnbrechende Genie zwar über seine Zeitgenossen weit emporragen könne, aber nie ganz isolirt dastehe, sondern stets an Früheres anknüpfe, und dass seine eigene Entwicklungs-Geschichte bedingt sei durch das hinter ihm Liegende und durch die Erhebung über dasselbe, eine Folge theils seines tiefen Studiums, theils seiner ursprünglichen künstlerischen Begabung, so werden wir in Wagner gerade das bestätigt sehen, und bemerken im Voraus, auch er gibt nichts ganz Neues; seine ganze Erscheinung fügt sich in die Reihe derjenigen dramatischen Componisten ein, welche die bedeutendsten Entwicklungs-Momente in der Geschichte des musicalischen Drama's bezeichnen; er steht auf den Schultern nicht bloss Gluck's, sondern Mozart's, Beethoven's, selbst Weber's und Marschner's; für ihn ist selbst Spontini und Meyerbeer nicht vergebens da gewesen; er kennt sie alle auf das genaueste, und was er an ihnen seinem Kunst-Ideale Entsprechendes findet, das wird er nicht unangewendet lassen, bis auf die Instrumentation eines Hector Berlioz herab, die nicht ohne einen mehr als gerechtfertigten Einfluss auf ihn geblieben ist.“

Wir geben, um zum Lesen des Ganzen zu veranlassen, noch folgende Stellen, nicht weil sie etwa ganz neue Ansichten über Wagner enthalten, sondern weil das Wahre nicht oft genug gesagt werden kann\*):

„Es offenbart sich zwischen Meyerbeer und Wagner bei aller Gleichzeitigkeit Beider, bei ihrer Uebereinstimmung in ihrer aus dem flachen, modernen Geiste herstammenden Bildung doch ein entschiedener Gegensatz; denn des Letzteren künstlerisches Streben und Wirken ist ein durchaus sittliches, in seinen Productionen findet sich überall ein sittlicher Kern. Er ist voll heiligen Unwillens über die Misere des Opernwesens, über die Gewissenlosigkeit der Componisten, die sich an blosser Wortphrase und an nur in Umrissen gezeichneten Situationen genügen lassen, um nur dem herrschenden sinnlichen Gelüste des Publicums mit allen nur erdenklichen Effect-Mitteln der Musik zu fröhnen und des Beifalls sich zu vergewissern. Er verachtet den Mangel ästhetisch-philosophischer Durchbildung unserer Componisten, die eben darum sie unfähig macht, eine Operndichtung überhaupt in ihrem künstlerischen Werthe zu würdigen, und sie zwingt, jede, die ihnen entgegengebracht

wird, wie elend sie auch sei, zu nehmen, um an ihr ihre im unwürdigen Dienste des verdorbenen Geschmacks arbeitende Produktionskraft zu üben. Er steht auf der Höhe einer durchgebildeten Kunst-Anschauung, und von hier aus schafft er. Darin liegt das Sittliche seines künstlerischen Wirkens, und darin unzweifelhaft die Bürgschaft seines Erfolges, vorausgesetzt, dass seine Kunst-Anschauung die richtige ist, und dass bei seiner Hingebung an dieses Ideal, wie es in seiner Seele lebt, auch seine künstlerische Begabung ausreichend ist, dieses Ideal innerhalb der Gränzen der künstlerischen Schönheit zu realisiren. So viel ist aber gewiss, selbst wenn diese Voraussetzungen nicht zuträfen, worüber wir im Folgenden unsere Ansicht mittheilen werden: das, was Wagner erringt, ist ihm nicht angeflogen, es ist schwer erworben, er hat in seinem Ringen und Streben eine seltene Energie bewiesen. Seine Natur ist so eigenthümlicher Art, dass gerade sie nur um so mehr Schwierigkeiten auf diesem Wege zur Erreichung seines Kunst-Ideals ihm entgegenstellt. Aber er ist keiner derselben aus dem Wege gegangen. Er componirt nicht aus Speculation, er macht dem Publicum keine Concessionen, sondern ganz an seinen Stoff sich hingebend, geht er den eingeschlagenen Weg nicht nach Belieben, sondern aus innerer Nöthigung. Aber — und das ist zunächst das, was als ein Mangel erscheint und seine Erscheinung mehr durch ihre anregende Kraft zu einer so bedeutsamen macht, als dass sie, wie er glaubt, es durch die künstlerischen Normen, die er bietet, wäre — seine künstlerische Anschauung ist eine durchaus subjective und keine rein objective. Er irrt sich hier über sich selbst und damit auch über den Einfluss, den er auszuüben gewiss ist. Wenn nach Adolf Stahr Wagner erst die Musik erlernt haben soll um der Dichtung willen, so ist das jedenfalls ein Irrthum; denn er dichtet im Dienste seiner musicalischen Begabung, und diese ist, wie wir sehen werden, eine einseitige, beschränkte; und wie sehr er auch die Musik selbst wieder dem Worte unterordnet, sie nur als ein Mittel des Ausdrucks und nicht als eine selbstständige Sprache gelten lassen will, dennoch, das lässt sich nicht verkennen, modificirt er seine ästhetischen Constructionen ganz nach dem Bedürfnisse seiner musicalischen Individualität; er will von dieser nichts aufgeben, daher wird er auch nimmer ein bleibendes Vorbild sein können, das nur etwa in der Folgezeit denjenigen Modificationen unterliegt, welche die weiteren Fortschritte in der Kunst, die wahren, bedingen, um tonangebend auf lange bleiben zu können. Er beweis't es mehr als irgend Einer, und gerade die genaue Kenntniss, die wir von seinem Bildungs-

\*) Vergl. die Artikel: „Stimmen der Kritik über Rich. Wagner“ in Nr. 11, 12, 35, 36 des III. Jahrgangs 1855 dieser Zeitschrift.

gange haben, die Offenheit, mit der er uns seine innere Geschichte enthüllt, der sittliche Ernst, den wir in seinem Streben nicht zu verkennen vermögen, lassen es uns um so klarer erkennen, dass unsere Zeit nicht geeignet ist, einen solchen künstlerischen Genius hervorzubringen, der mit einem vollendeten Kunstwerke auf dem Gebiete der Oper für lange Zeit ein leuchtendes Vorbild zu sein vermöchte. — —

„Zerfallen mit der Gegenwart, die seinen überspannten idealistischen Anforderungen keine Genüge leistet, fordert er für sein Kunstwerk der Zukunft einen Neubau der Gesellschaft, eine Umkehr vom modernen Staatenthum zum Menschenthum. Dieser Idee des wahrhaften Menschenthums entspringt nun auch Wagner's Philosophie von der Kunst und von der nothwendigen Vereinigung der rein menschlichen Kunstarten. Das Kunstwerk der Zukunft wird nach ihm aus einem Zusammenwirken aller Künste bestehen; Poesie, Musik, Tanzkunst werden sich darin in innigster Harmonie vereinigen und die bildenden Künste allen Schmuck dazu hergeben, über den sie verfügen. Diese Anschauung hat ihn genöthigt, in seinem Tannhäuser und Lohengrin zur Darstellung des Reinmenschlichen sich in den Kreis der Mythe zu flüchten, wo es sich allerdings prägnanter herausstellt. Aber der vollständige Idealismus dieser ganzen Kunst-Philosophie dürfte wohl Niemandem entgehen; eben so wenig, dass es ein solches Kunstwerk nimmer geben wird und kann, und dass, wenn es möglich wäre, es nur zum Verderben jeder einzelnen in demselben mitwirkenden Kunst ausschlagen könnte, da eine solche innigste Harmonie aller niemals die selbstständige Entwicklung und Pflege der einzelnen zuliesse. Eben so klar ist es, dass auf dem mythischen Gebiete eine scharfe Charakteristik der einzelnen Personen unmöglich ist, dass sie alle nur mehr oder weniger Abstractionen und keine concreten Erscheinungen sein werden, die mit Nothwendigkeit der musicalischen Darstellung, wie vorzüglich sie an und für sich auf diesem Gebiete sei, um der Beschränktheit und Einseitigkeit dieses Gebietes selbst willen, so wie wegen der unmöglichen scharfen Charakteristik, einen monotonen Charakter ausdrücken müssen. Wer fände dafür nicht die sprechendsten Zeugnisse in den Hauptpersonen im Tannhäuser! wer nicht noch mehr im Lohengrin! Nur zu deutlich zeigt es sich, dass Wagner keine individualisirende Gestaltungskraft, keine scharfe Charakteristik hat; seine Charaktere sind Repräsentanten einer Idee, einer Gefühlsrichtung, einer Leidenschaft, doch meist abstract; die weiblichen leiden an entschiedener Monotonie; denn sie erscheinen ent-

weder in der Form der abstracten Reinheit, wie Elisabeth, oder in der der Schwäche, wie Elsa im Lohengrin. — —

„Ein Grund-Irrthum Wagner's besteht darin, dass er sowohl den Boden der historischen Tradition für die Harmonie, als auch für die musicalischen Kunstformen ganz aufgegeben wissen will. Die Harmonie ist ihm eigentlich nur ein unendliches Meer, auf dem sich der Nachen der Melodie bewegt; er geht aus von der vollkommenen Freiheit der Melodie, will mit ihr jeden Fortschritt der Empfindung bis in die feinsten Nuancirungen durch Ausweichungen und Uebergänge in alle erdenklichen Tonarten begleiten und bezeichnen. Dabei sind Verirrungen unvermeidlich; die harmonische Bewegung seiner Melodie beschränkt sich meist auf Dreiklänge, weil nur diese unvermittelt neben einander stehen können; und es entsteht daraus eine Monotonie, die ausserdem noch besonders durch die unausgesetzte Anwendung des verminderten Septimen-Accords herbeigeführt wird, der bekanntlich der charakterloseste aller Accorde ist, weil er unendliche Wendungen zulässt. Seine Behandlung der Harmonie ist daher durchaus keine reiche, und auch eine gewisse Verschwendung in den Mitteln vermag dies nicht zu verdecken. Während er der Virtuosität der modernen Zeit mit Recht entgegen tritt, lässt er der Musik nicht ihr Recht widerfahren und verfällt nicht selten, weil eben seine Musik nichts soll, als dem Worte zum Ausdruck dienen, in rhapsodische, abgerissene Wendungen. Er verkennt, dass in der Oper die eigenthümliche Natur des sprachlichen und musicalischen Ausdrucks gleichmässige Berücksichtigung erhalten, dass in ihr zwei selbstständige Ausdrucks-Vermögen bestehen müssen, und geht in seiner Theorie so weit, den Chor ganz zu verwerfen und seine Rolle dem Orchester zu überweisen. So ist denn das Missverhältniss zwischen Wort und Ton bei ihm nicht zur Ausgleichung gekommen; während früher die Wort-Phrase herrschte und mit jeder beliebigen anderen vertauscht werden konnte, das Wort also ganz unterschätzt wurde, hat Wagner die Musik unterschätzt, und er verfällt in das entgegengesetzte Extrem; seine Wendungen sind oft nur musicalische Phrasen und können auch vertauscht werden; sein Pathos erhält dadurch etwas Monotones. Zum Glück ist er aber selbst seiner Theorie nicht immer getreu geblieben. Seine melodischen Haupt-Motive sind der früheren Kunstform entsprechend gebildet; wo er die grösste Wirkung erreicht, bewegt er sich in den Schranken der Vorgänger.

„Es ist ein anderer Grund-Irrthum, dass die Oper das Reinmenschliche allein darzustellen und darum sich beson-

ders im Gebiete des Mythischen, und zwar des nationalen, zu bewegen habe, um des Eindrucks gewiss zu sein. Damit wird aus einer Gattung der Oper das Wesen derselben überhaupt hergeleitet, und alle übrigen Gattungen derselben müssen aufhören, zu existiren. Wir behalten eben nur die mittelalterlich romantische Oper, und dies offenbar darum, weil Wagner's neueste philosophische Theorie von seiner jedenfalls einseitigen und beschränkten musicalischen Begabung abhängig ist. Mag nun immerhin diese eine Gattung vollständig berechtigt dastehen, also mit ihr und in ihr die Darstellung des Reinmenschlichen, wie sehr es auch etwas Abstractes ist: es liegt doch im Menschen mehr als dies, was seinen musicalischen Ausdruck fordert, nämlich auch das Geschichtliche, Concrete; und dieses, das eine unendlich schärfere Charakteristik zulässt, ja, sogar fordert, findet in der historischen, so wie in der dem Familienleben entnommenen, endlich in der komischen Oper den entsprechenden Ausdruck. Steht nun auch, was die traditionellen Kunstformen anlangt, die historische Oper der romantischen am nächsten, und wird hier die Beschränkung dieser Kunstformen auf dasjenige Maass, durch welches der Verlauf der Handlung, so wie die scharfe Charakteristik nicht beeinträchtigt wird, am meisten eintreten müssen, so dass für diese die Erscheinung Wagner's nicht ohne entschiedenen Einfluss bleiben dürfte, so ist es doch unzweifelhaft, dass Opern, die dem Gebiete des täglichen Lebens entnommen sind, wie der Wasserträger, Fidelio, und Conversations-Opern, wie die Weisse Dame, so wie endlich alle komischen Opern, eine ganz andere Aufgabe zu lösen haben, dass sie daher auch künftig den Componisten gar wohl berechtigen werden, nach Mozart's Vorbilde die Musik da schweigen zu lassen, wo es gilt, den Hörer über die Handlung zu orientiren, so wie dass derselbe da, wo die Empfindung zum Siege gelangt, in Arien dieser Empfindung einen breiteren Ausdruck wird geben dürfen. Wir dürfen uns durch den Vorwurf nicht irre machen lassen, die Verbindung von gesprochenem Dialoge und dazwischen tretenden Musikstücken sei etwas der Idee des Kunstwerkes darum durchaus Zuwiderlaufendes, weil das musicalische Drama die volle historische Wirklichkeit geben solle, weil wir nach Wagner im Kunstwerke unmittelbare sinnliche Gewissheit suchen und einer auch äusserlich einheitlichen Form bedürfen; das sind irrthümliche Voraussetzungen. „Die Kunst kann nie die volle Wirklichkeit geben,“ wie sehr richtig Hinrichs bemerkt, „sie gibt nur eine Welt des Scheins. Wer in der komischen Oper bei dem Wechsel von Dialog und Musik nicht zur Illusion

kommt, der muss sich eben so sehr darüber wundern, dass die Leute überhaupt singen, ja, er darf sich consequent von tragischen Schauspielern nicht hinters Licht führen lassen.“

„Endlich erscheint als ein Grund-Irrthum Wagner's, der in dem Ungestüm und in der Leidenschaftlichkeit seiner Natur begründet liegt, so wie in seinem vorherrschend kritischen Talente, dass er zu viel Gewicht auf seine constructive Kritik legt und ihr die Kraft zutraut, der künstlerischen Production eine bestimmte Richtung zu geben. So verkennt er das eigentliche geheimnissvolle und ursprüngliche Wesen des künstlerischen Schaffens. Dieses, wenn auch nicht den ewigen Gesetzen des Kunstwerkes sich entgegensetzend, geht doch nichts weniger als von einem solchen durch die Kritik gewonnenen klaren Bewusstsein des Gesetzmässigen aus, sondern vielmehr von einem inneren Drange, welchem jene ewigen Gesetze, ihm selber wenigstens im Momente des Schaffens mehr oder weniger unbewusst, zum Grunde liegen. Haydn, Mozart haben nicht von jenem kritischen Bewusstsein aus geschaffen, und sie gerade sind die ewig und unerschöpflich Reichen; wie sehr sie auch Studium, ernstes und eifriges, aufgewandt haben, dennoch ist ihr Schaffen kein Product künstlerischer Reflexion. Gerade dass diese in Wagner in solchem Maasse vorherrscht, beweis't, dass er trotz seiner Eigenthümlichkeit ein Kind seiner Zeit ist, die ein alexandrinisches Zeitalter, eine Zeit der Epigonen genannt werden mag, in der man durch kunstphilosophische Kritik den Weg zu neuen Kunstwerken sich bahnen zu können vermeint, die aber nichts weniger als ein neues, aus ureigener Schöpfungskraft hervorgegangenes Kunstwerk in Aussicht stellen dürfte.“ — —

Am Schlusse des Büchleins heisst es unter Anderem: „Was hoffen wir nach allem dem von Wagner für die Oper? Nicht, dass seine Musik einen Kampf auf Tod und Leben werde kämpfen müssen, nicht die Erneuerung des alt hellenischen musicalischen Drama's, nicht eine Revolution gegen das Wesen der pariser grossen Oper, da Wagner zu entschieden deutscher Dichter und Componist ist und seine Texte sich weder ins Französische noch Italiänische übertragen lassen: das alles hoffen wir nicht. Aber dennoch hoffen wir viel, und zwar von seinem Tannhäuser, wenn erst die Leidenschaftlichkeit blinder Verehrung oder eben so blinder Verwerfung sich zur klaren, bewussten und eben darum gerechten Anerkennung des Werthvollen darin wird abgeklärt haben. Seine Erscheinung kann nicht ohne bedeutenden Einfluss sein. Weniger hoffen wir von seinem Lohengrin, und das gereicht uns zum Troste. Man wird

sich überzeugen, dass eben die consequente Durchführung seines Princip's von der gänzlichen Verwerfung der absoluten Musik, selbst in der genialen Weise, wie er sie gegeben, die eigene und beste Widerlegung desselben ist. Noch weniger hoffen wir von den in Aussicht stehenden sechszehntactigen Nibelungen, die, wie verlautet, in Phantastischem und Unerhörtem, sowohl in der Dichtung als auch in der Musik und in der Scenerie, alles bis dahin Dagewesene auf eine nicht denkbare Weise überbieten. Aber wir sind zufrieden damit, dass sich in diesem Werke Wagner in seinem kecken, dämonischen Trotze selbst überbieten wird. Das lässt uns vielleicht eine Umkehr von ihm zu modificirter ästhetischer Anschauung erwarten, und dann, wer möchte es läugnen, wie Grosses und Herrliches er dann zu leisten vermöchte!

## Das Mozartfest in Salzburg.

### I.

Salzburg, den 8. September 1856.

Die Stadt fasst kaum die Menge, die zu der hundertjährigen Jubelfeier herbeigeströmt ist. Wie konnte es auch anders sein? Mozart und die herrliche Gegend, wo seine Wiege stand, wen sollten sie nicht anziehen und zu höherer Empfänglichkeit und Begeisterung für das Schöne empor heben?

Schon am 6. September begann das Fest, und die Vorseier trug, wie das Aeussere der ganzen Stadt, einen wahrhaft festlichen Charakter, welcher auf jeden Fremden einen vortheilhaften Eindruck machte und alle Ankommenden für die Veranstalter einnahm. Die zahlreichen Zuzüge der Sänger, die von verschiedenen Richtungen herbeikamen, wurden durch die salzburger Liedertafel, Militärmusik an der Spitze, vor den Thoren empfangen und von da nach dem Rathhause geleitet. Die Thore waren mit Inschriften, Kränzen und Fahnen geschmückt.

Zwischen 5 und 6 Uhr versammelten sich die Sänger in den Gärten des am rechten Ufer der Salza gelegenen Schlosses Mirabell. Die salzburger Liedertafel begrüßte durch ihren Wahlspruch:

In deutschem Schwert  
Und deutschem Sang  
Ruht echte Kraft  
Und guter Klang!

in Musik gesetzt von Aloys Taux, Director des Mozarteums, die Versammelten, und der Secretär der Liedertafel, Herr Steinbauer, hiess die Sänger in einer kurzen Anrede herzlich willkommen.

Hierauf fand in dem Theater, das mit den Schlossgebäuden zusammenhängt, die Probe der Fest-Cantate von Prof. Friedrich Beck, componirt von Franz Lachner in München, Statt. Dieses sehr ansprechende Werk, für fünfstimmigen Männerchor (zwei Tenöre und drei Bässe) mit Harmonie-Musik geschrieben, war sämmtlichen Mitwirkenden unbekannt, da es erst zu dem Mozartfeste componirt war und die Stimmen nicht versandt werden konnten. Dennoch wurde es sofort richtig und mit Ausdruck vom Blatt gesungen, und wenn auch der Componist in richtiger Würdigung der Verhältnisse eigentliche Schwierigkeiten absichtlich vermieden hatte, so bleibt es immerhin ein schönes Zeugniß für das Blühen der edeln Gesangskunst in Deutschland, wenn 6—700 Sänger eine solche Cantate sofort gut auszuführen im Stande sind.

Um 8 Uhr ordnete sich der Festzug auf dem Mirabellplatze. Er war zahlreich und glänzend. Bürger Salzburgs trugen die Fackeln, die Mitglieder des Fest-Comite's führten ihn an. Die fremden Künstler, die Mitglieder des Orchesters der Fest-Cantate, dann die Sänger, nach den fünf Stimmen abgetheilt, zogen zu sechs, durch 28 Reihen von je sechs Fackelträgern getrennt, einher, und an jeder Seite bildeten ausserdem 66 Fackelträger die Einfassung. So bewegte sich der Zug mit zwei Musikchören über die Brücke, die grösseren Plätze, Mozart's Wohnhaus vorbei nach dem Mozartplatze, welcher, wie auch Mozart's Bildsäule, mit Blumen, Laubgewinden und Flaggen besonders schön geschmückt war. Hier stellten sich die Chöre und das Orchester auf. Folgende Strophen schlossen die Cantate:

Und uns gehört sein Schöpferwalten,  
Fest hält ihn unsrer Liebe Band;  
Zur Wunderblüthe sich entfalten  
Sah ihn das theure Heimatland;  
Der Berge Schooss war seine Wiege,  
Hier schwang sich auf der junge Aar  
Zum Kampf des Lebens und zum Siege,  
Der glorreich wie kein andrer war.

Germania! im Feierklange  
Erhebe Mozart: er ist dein!  
Zu seines Ruhmes Festgesange  
Stimmt jeder Deutsche jubelnd ein;  
Er lebt, so lang das ewig Schöne  
Uns ewig frisch zum Herzen dringt:  
Triumph! es lebt der Fürst der Töne,  
So lang' ein deutsches Lied erklingt!

Das Gesangstück machte einen erhebenden Eindruck und ist eine schöne Bereicherung dieser Gattung der musicalischen Literatur. Es erscheint in Druck im Verlage von J. Schott's Söhnen in Mainz. Unter den Zuhörern waren auch Ihre Majestäten die Kaiserin Witwe (des Kaisers

Franz), welche gewöhnlich in Salzburg wohnt, und der König von Baiern, der von Berchtesgaden herüber gekommen war. Diese hohen Herrschaften befanden sich in dem Statthaltereigebäude.

Am Sonntag begann die Hauptfeier. Das Wetter war sehr günstig. Die wunderschöne Lage Salzburgs ist bekannt. Die mannigfaltigen herrlichen Aussichten auf das Gebirge haben dadurch einen ganz besonderen Reiz erhalten, dass vor zwei Tagen auf den Höhen Schnee gefallen ist, so dass das Auge, von dem saftigen Grün der Wiesen aufwärts blickend, die starren Felsenkuppen wie die schweizer Alpen in schimmerndem Schnee glänzen sieht.

An der Spitze des Festbüchleins las man folgendes Weihegedicht:

An Mozart.

Zwei Menschenalter sind verflossen,  
Seitdem Dein letzter Ton erklang,  
Dein Geist, dem hier er schon entschlossen  
Für immer sich zum Himmel schwang.

Und wie auf des Olympos Höhen  
Der Götter Jugend ewig blüht,  
Wird hlühend, was Du schufst, bestehen,  
Bist Sonne, welche ewig glüht.

Es sind die Leiden längst verschwunden,  
Die auf der Erde Dich gedrückt;  
Die Wonne doch wird stets empfunden,  
Von welcher wir durch Dich entzückt.

Vermählet ist in Deinen Tönen  
Die Melodie mit Harmonie.  
Es lebt das Ideal des Schönen  
Im Zauber Deiner Phantasie.

König Ludwig.

In der Domkirche wurde die Messe aus *C-dur*, die ich Ihnen in diesem Augenblicke nicht näher bezeichnen kann als durch den Anfang des *Credo*, bei welchem ich erst eintreffen konnte, in den Violinen:



etc., unter der geschickten Leitung des Capellmeisters des Dom-Musik-Vereins Aloys Taux recht schön ausgeführt. Nur war es zu verwundern, dass die Sopran-Soli von einer früher beim salzburger Theater angestellten Sängerin sehr mittelmässig gesungen wurden, während die übrigen Soli weit mehr befriedigten. Die erste Einlage war das bekannte *Misericordias*, die zweite beim Offertorium aus der Litanei *Pignus futurae gloriae*, ein herrliches Musikstück, erst ein Satz *Adagio* und dann eine kostbare Fuge *Allegro*:



Pig - nus fu - tu - rae fu - tu - rae glo - ri - ae.

Nach der Messe war Concertprobe für die Abend-Aufführungen. Bei dem Tempo der Sinfonie in *C* fiel mir gleich beim ersten Satze Mozart's Schuhschnalle ein, die ihm einst in einer Probe sprang bei der Anstrengung, die Musiker ins Feuer und zu schnellerem Tempo zu bringen. Dieses Mal wäre sie ihm vielleicht gesprungen, um den Dirigenten und das Orchester durch kräftiges Tacttreten im Schnelllaufe zu hemmen.

Im Orchester waren 53 Violinen (u. A. die Herren Jos. Hellmesberger, Director des Conservatoriums in Wien, Lauterbach und Mittermayr aus München, Boie aus Altona, Eller aus Graz, Grund, herzoglicher Capellmeister aus Meiningen, Rudersdorf, Concertmeister aus Berlin, Schletterer, Universitäts-Musik-Director aus Heidelberg, Weinbrenner aus Elberfeld u. s. w.), 16 Bratschen (u. A. Musik-Director Reichardt aus Berlin, Walbrül aus Weimar), 14 Violoncelle, 11 Contrabässe (u. A. Weindl von der grossherzoglichen Capelle in Oldenburg), 6 Flöten, 5 Oboen, 4 Clarinetten (Bärmann aus München), 4 Fagotte, 4 Corni, 5 Trompeten, 3 Posaunen, Ophikleide, Pauken — zusammen 128 mit dem Dirigenten, dem königlich baierischen General-Musik-Director Franz Lachner aus München.

Im Chor wirkten im Sopran 73 (50 Damen, 23 Knaben), im Alt 46 (23 Damen und 23 Knaben), im Tenor 17, im Bass 26 — wobei jedoch zu bemerken, dass die Männerstimmen aus den Mitgliedern der Liedertafeln bedeutend verstärkt waren.

Das erste Fest-Concert, Abends 7 Uhr in der Aula, begann mit einem Prolog von Otto Prechtler, Archiv-Director im k. k. Finanz-Ministerium. Die Verse:

Es sei der Tag, an dem wir Mozart krönen,  
Ein Auferstehungstag des Ewig-Schönen!

und die Schluss-Strophe:

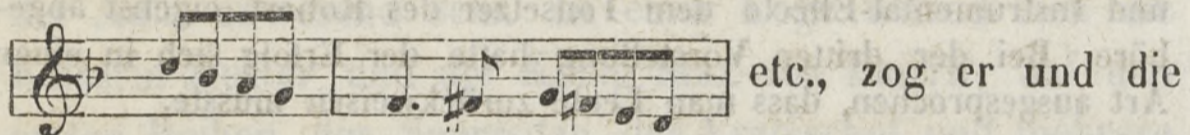
Du aber, der am Urquell alles Schönen  
Weit über uns ein neues Leben webt,  
Du segne uns mit Deinen ew'gen Tönen,  
Und segne alles, was zum Lichte strebt!  
Lass diesen Tag die Schuld der Welt versöhnen,  
Die sie an Dir beging, da Du gelebt;  
Sie zahlt in dieses Festes Freudenglanze  
Heut die Unsterblichkeit mit ihrem Kranze!

sprachen am meisten an. Der Vortrag des Prologs durch Fräul. Blandine von Sena aus Wien, die sich der Bühne widmen will, wie ich hörte, war für die Würde des Gegenstandes etwas zu manierirt und coquet. Indess wurde die

Sprecherin applaudirt und gerufen, wie denn überhaupt das Publicum, wie natürlich, in sehr guter Stimmung war.

Die Sinfonie in *C-dur* nahm Lachner leider am Abende selbst noch schneller, als in der Probe, wodurch denn namentlich das Finale in den Blas-Instrumenten im zweiten Theile nicht zu klarer und deutlicher Ausföhrung kommen konnte, zumal da gegen das Ende hin noch ziemlich geeilt wurde. Dagegen wurde das Andante fast bis zum Verzweifeln langsam gespielt. Dass Franz Lachner sich übrighs auch hier bei dem Mozartfeste, wie immer, als einen ausgezeichneten Dirigenten durch Sicherheit, Präcision und alles, was zu energischer Leitung der Massen gehört, bewährte, erkennen wir mit Vergnügen an.

Die Arie aus Titus mit obligater Clarinette wurde von Frau Behrend-Brandt, die eine starke, umfangreiche und wohlklingende Stimme hat, die jedoch in den verschiedenen Lagen nicht gleichmässig ist, recht brav gesungen; nur war die Intonation nicht immer ganz rein. Herr Bärmann begleitete mit überaus schönem Tone und einem ausgezeichneten *Piano* und *Pianissimo*; allein die Stelle:



Sängerin ebenfalls so sehr in die Länge, dass ihr fast alle Verbindung fehlte.

Das Quartett aus Idomeneo wurde von den Damen Behrend-Brandt, Diez, von Mangstl und Herrn Härtinger ausgezeichnet schön gesungen; namentlich zeigte Frau Diez aus München eine grosse Kunst des Vortrages, verbunden mit schöner Stimme und reiner Intonation.

Herr Rudolf Willmers spielte das *D-moll*-Concert für Clavier und Orchester so gut, wie man es von einem Clavier-Virtuosen unserer Tage hören kann; namentlich trug er den Mittelsatz ausserordentlich singend und schön vor. Der erste und letzte Satz wurden freilich, wie gewöhnlich, im Tempo übereilt.

Dies war das Programm des ersten Theiles. Der zweite begann mit der *Sinfonie concertante* für Violine (Lauterbach) und Viola (Mittermayr), von beiden Spielern, namentlich von dem Violinisten, gut vorgetragen, dem auch Herr Mittermayr, nachdem er eine gewisse Befangenheit überwunden hatte, würdig zur Seite blieb. — „Dies Bildniss“ wurde von Herrn Härtinger recht brav gesungen, doch hatte ich mehr von diesem Sänger erwartet, dessen Stimme nicht gleichmässig mehr ist und dem es auch hin und wieder an reiner Intonation fehlte.

Das Terzett aus *Il Sposo deluso* blieb weg, und wurde statt dessen von Frau Diez, Herren Härtinger und Kindermann eine der reizendsten Compositionen Mozart's, ein Terzett aus der *Vilanella rapita*, ausserordentlich schön gesungen. Darauf trug Bärmann ein Adagio für Clarinette mit Quartett-Begleitung ganz unnachahmlich schön vor; sein *Piano* ist bezaubernd. Herr Kindermann sang die Arie aus Figaro vortrefflich, und auch das Finale (Terzett und Chor) aus Idomeneo ging sehr gut; der Chor war zwar schwach, aber trefflich eingeübt.

Den Beschluss machte die Overture zur Zauberflöte, welche aber auch wieder mit Dampf fuhr. Die Priester-Accorde wurden richtiger Weise von einander gesondert, nicht verbunden geblasen.

Alles wurde stürmisch applaudirt und die Solisten mehrmals gerufen.

### Aus Gran.

Die akustischen Verhältnisse des hiesigen Domes sind so ungünstiger Art, dass es für den Zuhörer im Schiffe der Kirche fast unmöglich war, über das Aufführungs-Object zu irgend einem kritischen Resultate zu gelangen; denn man bekam nur ein wirres Gemische von Tönen, ein brausendes Gewoge von Stimmen zu hören, aus welchem jedoch einen einzelnen bestimmten Klang, geschweige einen Accord selbst, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zu unterscheiden man sich vergeblich bemühte. Es kann für Musik, zumal für figurirte Musik, kaum eine feindlichere Räumlichkeit gedacht werden, als die Basilica, was hauptsächlich an der enormen Höhe der Kuppel liegt, welche die Schallwellen erst nach einigen Secunden zurückwirft. Hier könnte nur eine Musik effectuiren, die sich in äusserst langsamen und höchst einfachen Accorden bewegt, von denen jedem eine geraume Frist gelassen werden muss, um zu verklingen, bevor ein neuer Accord ohne Gefahr, mit dem früheren zu einem unverständlichen Ton-Chaos zu gerinnen, folgen dürfte. Am Aufführungstage selbst hatte ich auf dem Chor Platz genommen, und da erst vermochte ich die Composition in allen ihren Theilen zu vernehmen und aufzufassen.

Die Feierlichkeit am Einweihungstage selbst hatte folgende Ordnung. Früh 8 Uhr versammelte sich die hohe Geistlichkeit zur Einsegnung und Beisetzung der Reliquien. Um 10 Uhr erschien Se. Majestät der Kaiser, worauf die Ceremonie ihren Anfang nahm. Nach der Fertigung der Consecrations-Urkunde und Einweihung der Kreuze wurde die Predigt und hierauf das Hochamt abgehalten, nach dessen Beendigung die Festtafel Statt fand, deren Musik die Capellen der Regimenter Bianchi und Deutschmeister besorgten. Von jedem ausgebrachten Toaste gaben Geschützsalven Kunde. Nach der Tafel verfügten sich Se. Majestät zum Volksfeste, wo Allerhöchstdieselben mit unbeschreiblichem Enthusiasmus empfangen wurden, der erst mit der Rückfahrt des Kaisers endete. — Abends schwamm die Stadt in einem Lichtmeere; namentlich gewährte die mit vielfarbigen bengalischen Flammen erleuchtete Kuppel der Basilica einen magischen Anblick.

Die vom Orgelbauer Moser in Salzburg aufgestellte und bis auf unwesentliche Details fertig gebrachte Orgel bewährte sich im Ganzen als ein empfehlenswerthes Werk. Sie hat 48 klingende

Stimmen von äusserst zweckmässiger Disposition, mehrere Expressionszüge und Tritte, drei Manuale von  $4\frac{3}{4}$  und eine Pedal-Tastatur von 2 vollständigen Octaven. Die Registrirung liegt bequem zur Hand und lässt sich leicht behandeln. Den imposanten Ton des vollen Werkes bringt vorzugsweise das Vorhandensein vieler tiefen Stimmen hervor; es zählt zwei 32füssige, eilf 16füssige, acht bis neun 8füssige Register. Für grössere Aufführungen ist der Raum des Chors etwas beschränkt. Bei der Einweihungsfeier selbst konnte das Werk nur wenig gespielt werden, da die Ceremonien zu viel Zeit wegnahmen; auch musste sie in der Messe, wo sie oft als obligates Instrument bedacht ist, weggelassen werden, da ihre Stimmung gegen jene des Orchesters um beinahe einen Viertelton zu tief steht.

Die Einweihungs-Ceremonie war pompös. Die Messe fing erst um  $1\frac{1}{2}$  Uhr an, ging sehr gut und ist ein wunderbar schönes Werk. Nachmittags erschien der Monarch beim Volksfeste, ohne Wachen; die spaliernachenden Soldaten mussten auf persönlichen Befehl des Kaisers die Bayonnette einstecken. Zelte, eine Masse Fahnen und Musikbanden, Tribunen mit rinnenden Weinfässern, ein ganzer gebratener Ochse, Böllerschüsse u. dgl. fehlten nicht. Der Kaiser war in Husaren-Uniform, mit ihm Erzherzog Albrecht, mehrere Generale, der Primas, Graf Buol und Baron Bach. Er ging von Gruppe zu Gruppe, die Luft wiederhallte von unaufhörlichen Eljens, der Kaiser ass ein Stückchen vom Ochsen, trank vom Weine und tanzte einige Secunden mit einem Bauernmädchen. Später erschien Liszt. „Liszt Ferencz ist da!“ lief es von Mund zu Mund, und wieder begannen die Eljens, die Bauern trugen ihn auf den Händen, Ansprachen sind gehalten worden, man riss ihm den Hut vom Kopfe, füllte ihn mit Wein, und die Umstehenden balgten sich förmlich darum, aus dem Hute zu trinken. Dann wollten die Leute, dass er musiciren sollte, und auch dem willfahrte er, indem er dem grossen Trommelschläger einer der nächsten Bauern-Musikbande den Schlägel entriss und mit allen Kräften in die grosse Trommel dreinschlug. (W. Blätter f. Musik.)

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Hamburg**, 9. September. Am Sonntag den 7. d. Mts. wurde Norma gegeben bei ausverkauftem Hause, Einnahme 5000 Mark. Wenn es so fort geht, wird Herr Sachse gute Geschäfte machen; an Umsicht und Thätigkeit lässt er es aber auch nicht fehlen. Fräul. Nina Hartmann sang die Adalgisa als zweite Debut-Rolle und hatte gleichen Beifall, wie bei der ersten. Sie wurde wiederum zwei Mal gerufen. — Die diesjährige Concert-Saison scheint glänzend zu werden. Bereits werden die philharmonischen Concerte, deren Dirigent Herr Grund ist, so wie diejenigen, die Herr Otten veranstaltet und leitet, und welche die Auswahl der hamburger Musikfreunde in ihren Räumen versammeln, vorbereitet. Ausserdem hat Herr Director Sachse sechs Oratorien-Concerte, ausgeführt vom Opern-Personale und verstärktem Chor und Orchester, in Aussicht gestellt. Zur Aufführung sind bestimmt: Paradies und Peri, Paulus, Alexanderfest, die Jahreszeiten, der Tod Jesu und das Weltgericht.

Die beabsichtigte Wagner-Woche während der Versammlung deutscher Land- und Forstwirthe in Prag kommt definitiv zu Stande.

**Pesth**. Das für Liszt fast ausschliesslich durch hiesige Musiker am 16. August im Clavier-Salon des hiesigen Clavierhändlers Peter veranstaltete Fest-Souper war sowohl durch allgemein vorherrschenden heiteren Ton, wie durch gut executirte Vocal-Quartette, besonders aber durch den von unserem als Compositeur mit

Recht hochgeachteten Herrn Brand ausgebrachten Toast auf das angenehmste belebt. Den tiefsten, unverlöschlichsten Eindruck brachte Liszt's Ansprache als Erwiderung auf die ihm gebrachten Toaste hervor; leider stenographirte sie keine Hand, und die unsere soll sich durch Verstümmelung der Worte keine Vergehen zu Schulden kommen lassen. Mit Freude musste Liszt's klar und bescheiden ausgesprochener heiliger Entschluss, fortan all seine Thatkraft, sein ganzes Leben dem Genius der Kunst zu weihen, alle Kunstfreunde erfüllen. „Sie ist“, sagte er unter Anderem, „ein Correspondiren mit Gott selbst.“

Im Teatro San Carlo zu Neapel wurde jüngst Meyerbeer's „Robert“ unter dem Titel „Roberto di Picardia“ zum ersten Male aufgeführt. Dem bekannten Texte der Herren Scribe und C. Delavigne wurde ein ganz neues Sujet substituirt, die Hauptrollen waren den Damen Viola und Frassini (Alice und Isabella), den Herren Collini, Naudin, Villani (Bertram, Robert, Raimbault) anvertraut. Einer Correspondenz in „L'Europe Artiste“ zufolge ist der neue Text eine Quintessenz des Unsinn's. Die Inscenesezung, die Decorationen, die Chöre, die Rollenbesetzung, die Tänze — Alles war mangelhaft, ungenügend. Dessen ungeachtet und der tropischen Hitze zum Trotz hat die Oper einen sehr grossen Erfolg errungen, und Jedermann war darüber einig, dass die Musik etwas Ausserordentliches sei. „Es waren“ — sagt die bemerkte Correspondenz — „Momente eines vollständigen Enthusiasmus, namentlich bei den Trios im dritten Acte und im Finale. Die Ultra-Verdischen selbst mussten zugestehen, dass das Geheimniss der Stimmen- und Instrumental-Effecte dem Tonsetzer des Robert eigenst angehöre. Bei der dritten Vorstellung hatte der Erfolg sich in einer Art ausgesprochen, dass man Leute zurückweisen musste.“

**Paris**. Es heisst, dass Herold's Oper Zampa auch für die grosse Oper eingerichtet werden soll, und dass Auber den Auftrag erhalten, die Recitative zu diesem Zwecke zu componiren.

Roger ist von einer Reise in die Provinzen nach Paris zurückgekehrt, wo er zum Besten der Ueberschwemmten Concerte gegeben. Der Ertrag dieser Concerte beläuft sich auf die Summe von zwanzigtausend Francs.

### Ankündigungen.

Bei C. Weinholtz in Braunschweig erschien und ist durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

**Abt, Franz**, Op. 147, **Sängers Morgenfahrt**. Gedicht von C. Schulze. Für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen allein 20 Sgr.

Für Vereine, welche über fünf Exemplare von jeder Stimme gebrauchen, habe ich den Preis für die Stimme auf 3 Sgr. gestellt.

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 einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — 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.