

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 5.

KÖLN, 31. Januar 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Die Weihe des Frühlings (*Ver sacrum*). Für Soli, Chor und Orchester componirt von *F. Hiller*. — Pariser Briefe IV. (Schluss der Musterung von 1856 — *La Reine Topaze* von *V. Massé* — Offenbach's *Bouffes Parisiennes* — Kammer- und Concertmusik). Von *B. P.* — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Sonate für Piano und Violine von *Ed. Franck*, II. Soiree für Kammermusik — Elberfeld, III. Abonnements-Concert — Barmen, II. Soiree, Concert — Essen, Concert — Antwerpen, *L. Brassin*).

Die Weihe des Frühlings (*Ver sacrum*).

Für Soli, Chor und Orchester componirt

von

Ferdinand Hiller.

I.

Die neuere Zeit hat bekanntlich dem biblischen Oratorium den Krieg erklärt, und ihre vorlautesten Wortführer werfen es in die allgemeine Rumpelkammer des Veralteten, Abgestandenen, oder wenigstens doch des Ueberwundenen, das allerdings einmal da gewesen sein müsse, um eine historische Entwicklungsstufe auszufüllen, jetzt aber sich vollständig überlebt habe. Sie machen es hier gerade so, wie bei allem ihrem musicalischen Musik-Geschwätz: sie schütten das Kind mit dem Bade aus, und dadurch verwirren sie die Klarheit des Standpunktes und hindern mehr die Anerkennung desjenigen Wahren, das auch ihrem *Raisonnement* zu Grunde liegt, als dass sie es förderten und verbreiteten.

Wenn man fordert, dass die heutige Oper in dem Gegenstande der Handlung und in der Entwicklung derselben sich dem Drama nähere, ja, meinetwegen ein wirkliches Drama sein solle, so haben wir nichts dagegen, sobald nur die Bedingungen, welche die Tonkunst als solche von einem Texte zum Zwecke musicalischer Composition verlangt, dabei die gebührende Rücksicht finden. Will man aber die Musik nur zum Organ machen, durch welches das Drama sich ausspreche, so dass die Poesie bis in das einzelne Detail die Hauptsache, die Tonkunst aber Nebensache sei, so sind wir mit Hand und Fuss gegen eine solche Verkehrung aller Grundsätze der Aesthetik, indem in jeder Kunst das Schöne aus dem ihr eigenthümlichen Wesen nach Inhalt und Form sich entwickeln und danach beurtheilt werden muss, während das Anschmiegen einer Kunst

an eine andere, die gleichsam mathematische Deckung der einen durch die andere, im Besonderen hier z. B. des Wortes durch den Ton, niemals den Maassstab für die Betrachtung und Beurtheilung des Schönen in einer von beiden abgeben kann. Die Geltendmachung des Drama's, dessen wesentlicher Bestandtheil die Sprache (Vers und Wort) ist, fällt der Kunst des Vorlesers und des Schauspielers anheim; der Musiker kann dazu gar nichts thun; eine so genannte „schöne Sprache“ des Dichters kann als solche durch die Musik eben so wenig zur Geltung gebracht werden, wie der immer wiederkehrende Rhythmus des Verses, wie die Cäsuren desselben, wie die Reime. Man ziehe nur die Consequenzen der neuen Poesie-Musik-Lehre über das Erwachsen der Melodie aus dem Gedichte, über die Berechtigung des Wortes u. s. w. bis zum Aeussersten, und ihre Absurdidät wird auch dem Befangenen einleuchten. Oder wäre die Composition eines Gedichtes, welche das jambische oder trochäische Versmaass Tact für Tact durch eine kurze und eine lange Note oder umgekehrt wiedergäbe, welche jede rhythmische Reihe des Gedichtes durch eine gleich lange und gleich gegliederte rhythmische Periode in der Musik ausdrückte und den Reim jedesmal durch den Gleichklang des Accords — wäre eine solche Composition noch Musik?

Tragen wir das auf die Vocalmusik, wie sie in den Oratorien erscheint, über, so werden wir auch hier die volle Berechtigung derer anerkennen müssen, die sich dahin aussprechen, dass für unsere Zeit eine Gattung von grösseren Gesangwerken wünschenswerth sei, denen moderne Poesie zu Grunde liege, deren Texte nicht ausschliesslich aus der biblischen Geschichte gewählt seien und nicht nothwendig eine religiöse Grundfarbe zu haben brauchen. Dass diese Forderung aber keineswegs zur Verbanung der biblischen Oratorien berechtigt, sondern nur zu

einer dichterischen Bearbeitung ihres Stoffes, haben wir bei Gelegenheit der Anzeige von Reinthaler's „Jephta und seine Tochter“ in diesen Blättern (Jahrgang III., Nr. 21 vom 26. Mai 1856 u. ff.) besprochen. Hier wollen wir nur erwähnen, dass jene Ansicht eine Gattung von Gesangwerken empfiehlt, welche neben den geistlichen als so genannte weltliche Oratorien bestehen können, und als solche auch früher keineswegs unerhört waren, wie z. B. Händel's Alexanderfest und noch mehr Acis und Galathea, *Allegro e Pensieroso* beweisen. Auch Haydn's Jahreszeiten gehören ihrem grössten Theile nach eben dahin.

Die neueste Zeit hat nun diese Gattung ganz und gar von allem kirchlichen Beisatze losgelös't; Robert Schumann hat bekanntlich mit seinem „Paradies und Peri“ diesen Weg eingeschlagen, dem er später die „Pilgerfahrt der Rose“ angeschlossen hat. Andere sind ihm mit mehr oder weniger Glück gefolgt, z. B. Gade in seiner „Comala“ u. s. w. Am glücklichsten war schon vor Schumann Mendelssohn mit seiner „Walpurgisnacht“. Dadurch ist offenbar eine Mittelgattung entstanden, welche, weil sie keinen Anspruch auf die, wenn auch nicht zu bestimmter Form ausgeprägte, Kirchlichkeit des Stils macht, aber auf der anderen Seite sich auch nicht für die wirkliche Darstellung auf der Bühne bestimmt, zwischen Oratorium und Oper in der Mitte steht. Man wird nicht läugnen können, dass dies ein Fortschritt, ein Gewinn für die Kunst sei.

Wie kommt es nun aber, dass die bisher in dieser Gattung geschriebenen Werke doch nicht den Boden gewonnen haben, den man der Gattung wünschen muss? Die Schuld scheint uns zum Theil an den Componisten zu liegen, welche dem oben widerlegten irrigen Grundsatz der Deckung des Wortes durch den Ton, oder mit anderen Worten: der rhetorisch-declamatorischen Musik, allzu sehr huldigten und dadurch monoton wurden; zum Theil an den Gedichten, die sie ihren Compositionen zum Grunde legten. Sie fühlten allerdings sehr wohl, dass bei dieser neuen Gattung die Grundlage der Vocalmusik, der Text, ein weit wichtigerer Factor zum Gelingen des Ganzen sei, als bei den alten Oratorien, bei denen oft eine Zeile, ja, ein einzelnes Wort (z. B. Amen), hinreichte, musicalisches Genie zu entfalten. Desswegen griffen sie nach schönen Gedichten, wie z. B. „Paradies und Peri“ nach Th. Moore und „Der Rose Pilgerfahrt“ von Horn. Allein sie vergassen, diese Gedichte in ihrer Eigenschaft als Grundlage für musicalische Bearbeitung zu prüfen, weil sie eben in der Ansicht befangen waren, dass die poetische Schönheit

allein die musicalische bedinge, und sich zutrauten, die Richtigkeit dieser Ansicht durch ihre Werke zu beweisen.

Das musste um so mehr misslingen, je mehr die Poesie, die sie componirten, beschreibender und erzählender Art war, sich also vermöge ihrer Natur schon gegen die Verschmelzung mit der Tonkunst sträubte. Das wirkliche Thema der Vocalmusik kann nur Empfindung sein, Empfindung, die sich von der Stimmung bis zur Leidenschaft ausdehnt und folglich alle Elemente der Lyrik und Dramatik im Keime in sich trägt und sich im Fühlen und Handeln subjectiv ausspricht. Das Objective, das Epische kann nicht Stoff der Musik sein.

Wenn es nun wahr ist, dass das Dramatische in dem Oratorium nur ideal ist, da dessen Haltpunkt nur in der Phantasie des Zuhörers liegt, und jenes nicht als lebendige, dargestellte Handlung vor seine Sinne tritt, so wird man an die neue Gattung grosser Gesangwerke gerade die Forderung stellen müssen, dass sich die dafür bestimmten Gedichte so sehr als möglich den eigentlich dramatischen nähern müssen. Wir verlangen daher von dem Texte für eine solche Composition, dass er eine Handlung enthalte, dass die Hauptsache dabei Einheit und Steigerung dieser Handlung sei, gleichviel, ob sie ein historisches oder romantisches Gepräge habe. Auch in der Charakteristik der einzelnen Personen, die darin auftreten, kann weiter gegangen werden, als in den bisherigen Oratorien, deren schwache Seite die Charakteristik des Einzelnen ist, nicht aber die der Massen.

Das Letztgesagte führt uns auf dasjenige, was das Unterscheidende der neuen Gattung von der eigentlichen Oper sein muss. Es ist dies der Chor. Ihm soll auch jetzt, wie im Oratorium, in musicalischer Hinsicht die Hauptrolle verbleiben; der Ausdruck der Gefühle, welche den Menschen als Menschen, die Charakteristik der Leidenschaften, welche die Massen, welche ein Volk unter bestimmten Verhältnissen, in grossen Phasen seiner Geschichte, in ergreifenden Situationen bewegen — das seien seine Aufgaben. Der Chor kann bald eingreifend in die Handlung, bald das, was geschieht, betrachtend, wie in der alten Tragödie, auftreten; immer aber, wo er auch nicht handelt, spiegele sich in ihm die Handlung in ihren Motiven oder in ihren Folgen ab, immer sei er der Hauptstamm, um den sich alles Andere nur wie Zweige und Blüthen gruppirt. Haben wir dann einst einmal Theater, welche sich entschliessen, solche Werke mit gehörigen Kräften aufzuführen, nun, so dürfte das für die Reinigung der Opernbühne von so manchem Unrath wohl nicht unerspriesslich sein.

Der also behandelte Chor gibt dann auch dem Componisten dieselbe Gelegenheit, wie der Oratorien-Chor, seine Meisterschaft in Anlage und Durchführung polyphoner Gesangstücke zu zeigen, und wenn auch die Natur des Stoffes vielleicht die eigentliche Fuge meist ausschliessen dürfte, so wird doch das Vorherrschen des vierstimmigen Chors stets ein Anhalt für die ernste Richtung und das gediegene Wissen des Musikers bleiben und den leichtsinnigen und leichtfertigen Opernmachern ein strenges *Noli me tangere* zurufen.

Aus allem Gesagten geht schliesslich auf ganz natürlichem Wege die Endforderung hervor, dass der Text speciell für ein solches Gesangwerk verfasst sein muss, dass der Dichter, eben so wie bei einem Opern-Texte, die Rücksicht auf die Musik, auf die Erfordernisse der Compositionslehre im Grossen, auf die musicalischen Formen, auf den Wechsel derselben u. s. w. nie aus den Augen verlieren dürfe. Das Eintheilen eines schon vorhandenen Gedichtes zum Zwecke der Composition in Soli, Ensemble-Stücke, Chöre, oder das Herausnehmen eines einzelnen Stückes aus einem Gedichte (wie z. B. Mendelssohn aus Schiller's Gedicht „Die Künstler“ gethan und Liszt nach ihm noch einmal, während dem Ersteren Göthe's „Erste Walpurgisnacht“ gerade desshalb so vortrefflich gelungen ist, weil das Gedicht schon dramatisch war) führt zu nichts und wird nie zu einem wirklichen musicalischen Kunstwerke sich gestalten lassen.

In dem Gedichte „Die Weihe des Frühlings — *Ver sacrum* —“ ist nun ein Versuch gemacht worden, den ausgesprochenen Grundsätzen nach Möglichkeit zu genügen und einen Text für musicalische Composition, und zwar für ein Gesangwerk der oben charakterisirten Gattung zu liefern. Eine etwas ausführlichere Betrachtung des Gedichtes, als sie sonst bei Vocal-Compositionen gewöhnlich, dürfte desshalb hier gerechtfertigt erscheinen. Die erste Veranlassung zu dem Texte gab Hiller selbst nach Durchlesung der Ballade „*Ver sacrum*“ von Uhland.

Die Kunde von der Opferweihe aller Erzeugnisse des Frühlings, welche die alten Italier in grossen Gefahren den Göttern gelobten, ist aus einer Nachricht bei dem römischen Geschichtschreiber Livius (XXII. 10.) geschöpft. Auch die Schlusswendung der Uhland'schen Ballade und des vorliegenden dramatischen Gedichtes beruht auf der Andeutung in derselben Stelle, „dass man die Kinder, die in dem geweihten Frühling geboren, nicht opferte, sondern, wenn sie herangewachsen, mit verhülltem Haupte über die Gränze geführt habe.“

Das Gedicht zerfällt in zwei Theile: „Das Gelübde“ und „Das Opfer“. Der Ort der Handlung ist die Stadt Alba Longa in Latium, die Zeit das Jahr der Gründung von Rom.

Die Albaner wehklagen über ihre Niederlage durch die Etrusker (Chor). Der Priester des Mars, der in dem Symbol eines Speers im heiligen Haine verehrt wird, wirft dem Volke seinen Kleinmuth vor und erinnert an die Verheissung des Gottes, dass „die Herrscherin der Erde“ aus ihm hervorgehen solle. Das Volk beugt sich in Demuth und erstarkt im Glauben (Chor 2). Der Priester fordert zum Gelübde des ganzen Frühlings auf; die Albaner beschliessen das Opfer und vertrauen mit neuem Muthe dem Mavors (Chor 3). Der Priester verkündet seinen Entschluss, mit dem heiligen Speer selbst dem Heere voran zu ziehen — er weiht die Etrusker-Scharen den unterirdischen Göttern und weissagt den Sieg:

„Ha! welch ein Rauschen in den Lüften!
Es schwingt sich vom Gebirg' ins Thal.
In den Staub, ihr Krieger allzumal!
Dann reisst die Schwerter von den Hüften!
Seht droben ihr die Adler fliegen?
Wohlauf, Albanervolk, zum Siegen!“

Begeistert zu Sieg und Tod ziehen sie von dannen (Chor 4).

Der kriegerische Chor und Marsch verklingen. Die Priesterin der Vesta und die albanischen Jungfrauen beten zur Nacht, dass sie ihre Schwingen schützend über den Heereszug breite, und zur Vesta:

„— — sieh uns niedersinken
Vor dir, die aus der heil'gen Flamme spricht;
Wenn keine Sterne mehr am Himmel blinken,
So wahr' uns du der Freiheit ew'ges Licht!“

(Sopran-Solo und Chor 5).

Ein Instrumentalsatz folgt: Stille der Nacht und Anbruch des Tages. Die Priesterin begrüsst die Morgenröthe, bei deren Scheine das Herz sich gern zur Hoffnung wendet. Ein junger Krieger, Führer einer Heer-Abtheilung, sprengt daher: er verkündet den gelungenen Ueberfall der Etrusker, ihr Lager steht in Flammen, der gefangene König hat ewigen Friedensbund beschworen. Schon nahet das rückkehrende Heer:

„Der Adler Flug,
Er war kein Trug.
Den Sieg zu bringen,
Mavors gebot;
Auf ihren Schwingen
Rauschte der Tod.
In ihren Klauen
Blitzte der Strahl,
Durch Nacht und Grauen
Zu leuchten der Wahl!“

(Männerchor 6). Dem Heere jauchzen die Triumphgesänge des Volkes entgegen:

„Verherrlicht vom Meer zu Meere
Mars, den Erretter!“ u. s. w.

— Die Jungfrauen fordern die Sieger auf, den Lorber zu empfangen, und indem sich Alle zum Preise des Mars vereinigen, „ziehen sie ein in den heiligen Hain“ (Chor 7).

Im zweiten Theile ist dieser Hain der Ort der Handlung. Der Priester ist allein; er dankt dem Gotte für den Sieg, aber sein Herz ist bewegt, und er fleht:

„Gib mir die Kraft, das Opfer zu vollenden,
Und wolle du den Fluch zum Segen wenden.“

Da ziehen die Hirten und Landleute fröhlich herein (Chor 8) und bringen, „was Flur und Garten, Trift und Hürde hegt, das ganze junge Leben des Frühlings“ zum Opfer dar.

Der Priester pflanzt den heiligen Speer von Neuem in den geweihten Boden ein;

„Doch ruht ein dunkles Wort noch inhaltschwer
In seiner Brust und ringt, sich zu befrei'n.“

Das Volk „durchbeben der Ahnung Schauer“ (Chor 9), und als der Priester die furchtbare Forderung des Gottes verkündet:

„— — So wahr
Freiheit das edelste Gut,
So wahr ziemt heute dem Altar
Das edelste Blut!“

als er ein Menschenpaar in der Blüthe der Jugend als „höchstes Frühlingsopfer“ verlangt, da ergreift erstarrender Schmerz das Volk (Chor 10), ja, bei den Kriegern bricht der Unwille in tobendem Vorwurf aus.

Aber der Priester tritt ihnen entschlossen entgegen und zügelt den Aufruhr — sie schrecken vor dem Frevel gegen den Ausspruch des Gottes zurück —, und Jener gebietet: „Auf! werft das Loos! Die Wahl ruht in der Götter Schooss.“ —

„Weg mit dem Loos!“ ertönt da die Stimme des jungen Führers einer Heer-Abtheilung der Albaner, welcher im ersten Theile der Siegesbote war:

„Habt ihr nur Muth, um in der Schlacht zu sterben,
Wo Sieg und Leben um die Palme werben?
Nur der vermag Unsterblichkeit zu erben,
Der sich zum Opfer weihet
Und freudig in dem Feierkleid
Der Freiheit wagt zu sterben!“

Mit dem Rufe: „Nicht ohne mich!“ stürzt Camilla hervor, stolz auf ihre Liebe und freudig sich mit ihm dem Tode weihend. Der Priester nimmt das Opfer mit bewegttem Herzen an, und in einem Terzett sprechen alle Drei aus, was sie in diesem entscheidenden Augenblicke fühlen.

Es beginnt der Opferreigen, während das Volk das Loos der Jungfrau beklagt (Chor 11). Der Priester zückt den Opferstahl — da fällt Feuer vom Himmel und flammt empor am heiligen Speer (Chor 12): „Der Stahl entsinkt des Priesters Hand“, das Volk wendet sich zur Hoffnung.

Feierlich verkündet nach einer Pause der Priester den Willen des Gottes: Mars fordert „die ganze Jugend von Einem Jahr“ —

„Doch Leben sei ihr Hochgewinn!
Er will nicht Tod, er will die That.“

Dann weiht er das Heldenpaar zum Führer jener Jugend:

„Ihr sollt die Heimat mit der Fremde tauschen,
Ein neues Vaterland

Euch gründen an der Tiber Strand“ —

und erhebt sich begeistert zu der Weissagung:

„Von sieben Hügeln hör' ich sieben Ströme rauschen,
Die brausen mächtig um der Erde Rand;
Dort sollt ihr Mars und Vesta Tempel bauen,
Die Adler tragen auf der Lanzen Spitzen;
Und eure Stadt, umflammt von Jovis Blitzen,
Wird man als Königin der Erde schauen!“

Das Volk jauchzt diesem Götterspruche zu (Chor 13); die Altersgenossen und Genossinnen der Camilla und des Führers reihen sich mit Freude und Vertrauen auf die Zukunft um den Altar (Chor 14). Die Priesterin, Camilla, der Führer und der Priester sprechen vereint, der Situation gemäss, ihre Gefühle aus (Quartett); dann fällt der Schlusschor (15) ein:

„Schon lenkt der Sonnengott an goldnen Zügeln
Die Rosse hinab ins Meer zur Ruh';
Doch mit dem Morgen eilt den sieben Hügeln
Am Tiberstrande freudig zu!“ —

und indem das ganze Volk die Worte der Weissagung des Priesters wiederholt, ruft es der geweihten Schar der Jugend Heil und Triumph zu.

Dies ist die Skizze des Gedichtes, das wohl nicht bloss der Form, sondern auch dem Inhalte nach mit Recht ein dramatisches genannt werden dürfte, indem von Anfang bis zu Ende eine wirkliche Handlung spannt, in welche nur lyrische Ergüsse, die durch dieselbe hervorgerufen oder in ihr begründet sind, verflochten werden. Die handelnden Personen sind zwei Soprane — die Priesterin der Vesta und Camilla, ein Tenor — der Führer, und ein Bariton — der Priester des Mars, letztere die bedeutendste Partie. Wie reichlich der Chor bedacht ist, geht aus dem Obigen hervor; jedoch müssen wir, wie es sich indess schon aus dem Zusammenhange des Ganzen von selbst ergibt, bemerken, dass die fünfzehn Chöre von sehr ungleicher Länge sind, indem der Componist mit richtigem Tacte da, wo die Masse des Volkes handelnd eingreift, die musicalische Ausführung

aufgegeben hat, und nur da, wo die Handlung weniger zu schnellem Fortschreiten drängt, eine längere Durchführung und, wie namentlich in den beiden Finalen, eine grossartige und prachtvolle Breite der musicalischen Bearbeitung walten lässt. Dies führt uns auf die Besprechung der Musik überhaupt, die ein neues und nach dem Urtheile aller Kunstverständigen sehr glänzendes Blatt dem Kranze des Ruhmes hinzufügt, den die musicalische Welt dem Componisten der „Zerstörung von Jerusalem“ längst zuerkannt hat.

Pariser Briefe.

IV.

(S. Nr. 52 v. v. J. und Nr. 1 und 3 von 1857.)

[Schluss der musicalischen Musterung von 1856. — *La Reine Topaze*, komische Oper von V. Massé. — *Bouffes Parisiennes* — Kammer- und Concertmusik.]

Kurz vor Thorschluss des Jahres 1856 hat das *Théâtre lyrique* am 27. December noch eine glänzende Neuigkeit gebracht, glänzend im wahren Sinne des Wortes, an Decorationen, an Costumen, an Situationen, an musicalischen Bravouren! Wie anders? Der Ort der Handlung ist Venedig, die Nobili auf der einen und die Zigeuner auf der anderen Seite starren von Gold und Silber und Schmelz und Steinen, sie amalgamiren sich und contrastiren mit einander je nach Bedürfniss des Effects, und was die Bravour betrifft, so ist Alles gesagt, wenn ich Dir melde, dass die Miolan im zweiten Acte den bekannten Carneval von Venedig singt, und Paganini, Ernst, Sivori und Consorten sich vergebens dem Teufel ergeben haben, da sie nie ahnen konnten, dass ihre Geigen-Hexereien von der Kehle dieser kleinen, reizenden Teufelin verdunkelt werden würden. Welch ein glücklicher Gedanke der Dichter und des Componisten! Ganz Paris ist ausser sich — warum hat ihn Meyerbeer nicht gehabt! — Für die fünfzehnte Vorstellung war am Sylvester-Abend schon kein Billet mehr zu haben.

In der That, der neue Director Carvalho hat Glück. Clapisson's *Fanchonnette*, Aimé Maillard's *Les Dragons de Villars* und zuletzt Massé's *Reine Topaze* sind drei vollständige Erfolge, wie man hier zu sagen pflegt, d. h. sie werden fort und fort gegeben und bringen viel Geld ein. Uebrigens muss man nicht vergessen, dass der Herr Director, indem er die Sängerin Miolan an sich selbst fesselte, zugleich die Fortuna ehecontractlich an seine Unternehmung band. Denn wahrlich, wenn irgend etwas im Stande ist, einen Liebhaber von sprühendem Coloratur-Feuerwerk verrückt zu machen und einem catonischen Hasser der sinnlichen Klingelei wider Willen ein schmunzelndes Lä-

cheln abzugewinnen, so ist es der Gesang dieser Dame. Sie ist die vollkommenste Schülerin von Duprez, eine vollendete Gesangskünstlerin und dabei im Vortrage der Melodie voll Anmuth des Stils und voll Seele. Diese krystallglockenartige, unverstimmbare Reinheit, auch bei den gewagtesten Einsätzen und chromatischen Figuren, und dabei die anspruchloseste Leichtigkeit, mit welcher sie die fabelhaftesten Schwierigkeiten nicht überwindet, sondern mit grösster Deutlichkeit wie einen Springquell von Tönen hervorsprudeln lässt, sind bewundernswerth. Man vergisst seine strengen Grundsätze über diese rollenden und perlenden Tonleitern, über diese Harpeggien, diese Staccato's, welche man versucht wird Pizzicato's zu nennen, diese Mordente und Triller, und was weiss ich alles! Freilich nur auf Augenblicke — aber man kann doch, wenn man ehrlich sein will, nicht läugnen, dass diese Augenblicke einen grossen Genuss gewähren.

Das Buch, das die Herren Lockroy und Léon Battu zu Verfassern hat, ist nicht ohne Phantasie und mit grosser Bühnenkenntniss geschrieben. Der Stoff ist nichts weniger als neu, es spuken namentlich die deutsche „Preciosa“ und die französischen „Krondiamanten“ darin. Aber das ist gleich: ein Jeder sieht ein, dass die Dichter nur für den Decorationsmaler, den Regisseur, den Garderobier oder Costumier oder *vulgo* Theater-Schneider, aber — und das ist das Beste bei den Texten der Franzosen! — auch für den Musiker gearbeitet haben. Ist ihnen das gelungen, so kommt es auf ein paar Unwahrscheinlichkeiten oder auf einige Diebstähle mehr oder weniger nicht an — *pourvu qu'on nous amuse!* Und das thut diese Königin Topaze allerdings, *quoique* oder vielmehr *parceque* sie keine wirkliche Königin, sondern nur eine Zigeuner-Königin ist. Dass übrigens am Ende, um den Stammbaum zu retten, zwei Zigeuner im trunkenen Zustande (wer kann heutzutage eine pariser komische Oper ohne eine Scene von Betrunknen schreiben?) verrathen, dass Topaze geraubt und vornehmer Eltern Kind sei, das ist bei allen Zigeuner-Geschichten in der Ordnung, eben so wie der Schluss, dass sie den Annibal laufen lässt und ihren theuren Raphael, einen Condottiere, heirathet, nicht bloss bei den Zigeunern vorkommt.

Victor Massé ist ein bedeutendes Talent für leichte, anmuthige, geschmackvolle Musik, wie sie der komischen Oper ziemt. Wenn er in der Partie der Topaze etwas zu viel Flitter aufträgt, so muss man bedenken, dass er in Paris schreibt und dass er bei der Gesanges-Königin ohne einige neu faconirte Perlenschnüre nicht zur Cour gelas-

sen wird. Abgesehen davon, wiewohl auch diese Coloraturen mit Geist und Geschick geschrieben sind, ist die Oper doch reich an recht hübschen Musikstücken. Die Partitur zeigt dieselbe melodiöse Erfindung in der leichten Gattung, dieselbe feine Behandlung der Motive, dieselbe Klarheit der Instrumentirung, wie seine Partituren der „Galathee“ und der köstlichen „Noces de Jeannette“. Ob die Aufführung der Musik zu Preciosa, welche vor zwei Jahren in den Concerten der *Ste. Cécile*, wie ich damals berichtete, Furore machte und noch in derselben Saison wiederholt werden musste, Einfluss auf die Entstehung der *Reine Topaze* gehabt habe, muss ich dahin gestellt sein lassen. Wahrscheinlich ist es bei der Stoffjägerei der hiesigen *Faiseurs* im Fache der dramatischen Poesie allerdings; die Musik ist jedoch selbstständig gearbeitet.

Die ursprüngliche Bestimmung des *Théâtre lyrique*, jungen Componisten Gelegenheit zu geben, ihre Sporen zu verdienen, ist bereits antiquirt. Man führt jetzt schon nichts als grössere Werke, die einen ganzen Abend füllen, auf, und zwar von bereits berühmten oder doch wenigstens mit Ehren genannten Meistern, wie Adam, Halévy, Massé, Maillard u. s. w. Es ist immer so gewesen; sobald man ein Theater für junge Componisten gründet, werden alle Componisten wieder jung!

Die einzige Zuflucht der wirklich jungen sind denn jetzt die *Bouffes Parisiennes*, wo Jakob Offenbach ihnen mit Liberalität die Pforten öffnet, ohne jedoch sich selbst dabei zu vergessen, da er aus eigener Werkstatt in dem vergangenen Jahre ein halbes Dutzend Operetten geliefert hat, welche keineswegs zu den schlechtesten des Repertoires dieses Volkstheaters gehören, das übrigens auch diesen Winter von ausgesuchter Gesellschaft besucht wird. Offenbach hat mit Errichtung dieser kleinen Bühne einen glücklichen Wurf gethan; sie war ein wirkliches Bedürfniss für die Pariser. Sein Wahlspruch ist: Neues und immer Neues! So lange er diesem treu bleiben kann, wird er immer gute Geschäfte machen. Hat doch dieses Miniatur-Theater im vorigen Jahre zwischen zwanzig und dreissig neue Operetten gebracht!

Noch deutlicher hat Offenbach bekanntlich seine Absicht, junge Talente aufzumuntern, durch die Preisbewerbung um die beste Composition einer Operette bekundet. Am 20. December v. J. war die entscheidende Sitzung der Preisrichter (unter ihnen Halévy, Scribe, Thomas, Bazzini, Massé, Gounod u. s. w.) unter Auber's Vorsitz. Von 25 — 30 Bewerbern waren sechs zur definitiven Bewerbung, d. h. zur Composition des Textes (*Le Docteur Mi-*

racle) zugelassen worden. Dieser Text, verfasst von Léon Battu und Ludovic Halévy, war für Alle derselbe. Nach langer Berathung glaubten die Richter den Preis theilen zu müssen, und so wurden einstimmig George Bizet und Charles Lecocq für würdig erklärt. Jeder erhielt 600 Francs und eine goldene Denkmünze von 150 Francs Werth.

Das meiste Neue und unstreitig auch das beste haben demnach im vergangenen Jahre die Theater für die komische Oper gebracht. Das ist ein gutes Zeichen, und nach den Operetten in den *Bouffes* und nach einigen grösseren Opern im *Théâtre lyrique* sollte man glauben, dass Hoffnung vorhanden sei, die Franzosen würden allmählich zu der ihnen eigenthümlichen Gattung und zu der alten Einfachheit derselben zurückkehren. Dass sie dafür noch immer das meiste Talent haben, ist sicher. Die Romantik ist nur aufgepfropfter Zweig und nicht einmal auf gesunden Stamm. Dazu kommt fördernd, dass das Publicum in den komischen Opern strenger ist, weil es eben französischer ist; es will dort wirkliche Schauspieler, die aber auch geschickte und gebildete Sänger sind, haben. Was verlangt man aber in der grossen Oper? Orchesterlärm, Schreier und schöne Tänzerinnen. Und bei den Italiänern? Nun ja, da leiert sich Alles von selber ab, im ausgefahrenen Geleise gehen die Opern eben so wie die Schieb-Coulissen, das Publicum — vornehm *à l'excès* — schläft oder, wie neulich ein Witzbold sagte:

On y fait plus: on n'y fait nulle chose.

Die Logen sind voll, der Saal eben nicht glänzend erleuchtet. Das Orchester spielt eine Art Ouverture: kein Mensch achtet darauf. Endlich kommen die Veteranen, die Legitimisten der Oper, die Sänger vom *ancien régime*, etwa Mario, die Grisi, Alboni u. s. w. Sie singen — man ist zufrieden. Was sie singen, darauf kommt gar nichts an. Man versteht kein Wort, weder von der Sprache noch von der Musik; thut nichts, man ist zufrieden. Chor und Scenerie sind hässlich, die Decorationen altfränkisch, die Paläste räucherig, die Landschaften durchsichtig, d. h. fadenscheinig, die Wolken von Kohlenstaub geschwärzt — Alles gleich: man ist zufrieden!

Wenden wir uns nun zur Concertmusik, so bestätigte sich auch in diesem Winter wieder, was ich früher bereits gemeldet habe, dass die übermässige Flut der Virtuosen-Concerte sich mehr und mehr verläuft, und dass im Ganzen, namentlich in den engeren musicalischen Kreisen, der Geschmack an guter Musik zunimmt, die seichten und süssen Salonstücke bei Weitem nicht mehr so sehr vor-

herrschen, wie vor einigen Jahren. Freilich spielt auch hier die Mode mit hinein, besonders beim Hervorholen der Claviermusik von J. S. Bach, bei welcher sich neun Zehntel der jedesmaligen Zuhörer entsetzlich langweilen, aber mit gewohnter Salonbildung das Gähnen unterdrücken.

Die erste Soiree für Kammermusik eröffnete dieses Mal Gouffé, der treffliche Contrabassist und Verehrer classischer Musik, in seinen neuen Salons in der *Rue la Bruyère*. Wir hörten drei Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven und das 26. Quintett von Onslow, das Herrn Gouffé gewidmet ist, auf ausgezeichnete Weise vortragen. Die anderen Quartett-Vereine beginnen erst nach Neujahr. Das Beethoven-Quartett von Maurin und Genossen war bekanntlich in Deutschland und wird bei der ehrenvollen Anerkennung, die es bei Euch gefunden, deren Echo auch in hiesigen Blättern wiederhallte, hoffentlich in diesem Winter mit erhöhter Theilnahme besucht werden. — Unter den Pianisten ragen Krüger und Lübeck hervor; überhaupt aber ist daran immer noch Ueberfluss, und man könnte von Paris aus eine ganze Colonie davon ausführen, bei welcher wenigstens hundert Paare ganz stattlich figuriren würden. Eine junge Deutsche, Leonie Bleymann, hat unter dieser Menge dennoch Aufmerksamkeit erregt; sie spielt die grössten Claviersachen der classischen Meister auswendig und trägt sie in edler und ernster Weise vor. Auch ein neuer Violin-Virtuose, Henry Herwyn, ist aufgetaucht; welches Landes Kind? Ich weiss es nicht; gewesen ist er aber schon überall, in Nord- und Süd-America, sogar in Australien. Das merkt man auch seinem Spiel an und besonders seinem Geschmack. Seine „burlesken“ Variationen über „Marlborough“ sind auf den transatlantischen Kunstsinn berechnet.

Für Orchestermusik besteht ausser der alten *Société des Concerts du Conservatoire* nur noch die neue *Société des jeunes Artistes du Conservatoire*, welche die erfreulichsten Fortschritte macht und sich hoffentlich länger halten wird, als die *Société de Ste. Cécile*, welche, wie so viele andere ähnliche Orchester-Vereine, nicht von Bestand gewesen ist. Sie ist jetzt in ihr fünftes Jahr getreten. Die Mitglieder des Orchesters sind junge Musiker, welche das Conservatoire absolvirt haben, meist gekrönte oder sonst ehrenvoll von der Anstalt Entlassene. Der Dirigent Padeloup leitet sie ganz vortrefflich und weiss das jugendliche Feuer eben sowohl zu dämpfen als geschickt zu benutzen. Das erste Concert fand am 7. December v. J. Statt und brachte für Paris zwei Neuigkeiten, die durchschlugen: Mendelssohn's *A-dur*-Sinfonie und

zehn Nummern aus Mozart's „Entführung aus dem Serail“. Mozart's Musik versetzte die zahlreiche Zuhörerschaft im Herz'schen Saale in ein entzücktes Staunen — Niemand kannte diese Töne, und namentlich die komischen Duette, in denen Osmin die Hauptrolle spielt, machten einen Eindruck auf die Franzosen, wie ich ihn selten in einem Concerte beim Vortrage von Opernmusik gehört habe. Bataille sang den Osmin, Jourdan den Belmonte und den Pedrillo, Demoiselle l'Héritier die Constanze, Demoiselle Dupuy das Blondchen. Es ist nur Eine Stimme im Publicum und in den öffentlichen Blättern über die natürliche Frische und die charakteristische Farbe dieser Musik, der Wunsch einer Wiederholung ist allgemein, und mehrere Blätter fordern die komische Oper oder das *Théâtre lyrique* auf, sich derselben zu „bemächtigen“. Eines derselben fügt sehr naïv hinzu: „*Cette pièce ne serait pas déplacée à côté de celles de nos faiseurs les plus habiles!*“

Ausserdem trugen zwei tüchtige Violinisten die *Sinfonie concertante* Nr. 3 von Alard mit Beifall vor. Weniger gelang, wie das fast immer bei Chören in hiesigen Concerten der Fall ist, der Elfenchor aus Weber's Oberon.

Das Programm des ersten Conservatoire-Concertes am 11. Januar (um dies gleich hier anzuschliessen) enthielt: Sinfonie in *C* von Mozart — *Choeurs d'une Nuit de Sabbat* von Mendelssohn (Sommernachtstraum) — Variationen für Flöte von Böhm (über das Thema: Steh' nur auf, du Schweizerbub!), vorgetragen von Dorus — *Marche religieuse et chœur d'Olympie* von Spontini — Sinfonie Nr. 7 in *A-dur* von Beethoven.

Paris, den 13. Januar 1857.

B. P.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In einem Privatkreis hörten wir neulich eine neue Sonate für Pianoforte und Violine von Ed. Franck, vortrefflich vorgetragen von ihm selbst und Herrn Grunwald, welche alle Zuhörer ausserordentlich ansprach. Franck hat in allen seinen Compositionen der letzten Jahre dasjenige, was man in der Kunst überhaupt Styl nennt, und dies macht den Haupt-Vorzug seiner Sachen aus. Auch diese Sonate gibt wieder einen schönen Beweis davon; sie ist aus Einem Guss und zeichnet sich auch noch besonders durch etwas aus, das wir — so seltsam es auch bei einem Duo klingen mag — die Instrumentirung nennen möchten, nämlich die trio-ähnliche Behandlung des Ganzen, wobei die linke Hand ebenfalls eine durchaus obligate Stimme vertritt und, während sie öfter die Passagen der Violine aufnimmt und mit ihr dialogisirt, das Monotone Einer und derselben Tonregion in Clavier und Violine vermeidet und dabei dem Pianoforte, das zugleich auch als Violoncell fungirt, eine günstigere Stellung gegen die feine und klangvolle Sopranistin gibt, mit der es doch nun einmal in gleicher Tonregion nicht rivalisiren kann.

In der zweiten Soiree für Kammermusik am 27. Januar, dem Geburtstage Mozart's, hörten wir, wie recht und billig, nur Musik von Mozart: das Streich-Quartett in *D-moll*, das Quintett in *C-dur*, die Clavier-Phantasie zu vier Händen in *F-moll*, die Variationen in *G-dur* für Clavier zu vier Händen und das Clavier-Quartett in *G-moll*. Die Clavier-Partie führten die Herren F. Hiller und F. Breunung aus: die erste Violine in dem Quartett und Quintett spielte Herr Riccius, dem besonders der Vortrag des Quintetts gelang. Im Ganzen aber liess die Egalität des Spiels in den vier oder fünf Stimmen gar Manches zu wünschen übrig, was sich selbst bis auf die Ungleichheit von Triolen und Zweiachteln, und auf *Ligato* und *Staccato* erstreckte. Ein wirkliches Quartett ist ohne fortwährende Uebung derselben Mitglieder nicht denkbar; nur durch diese ist das Einverständniss, das durchaus erfordert wird, zu erreichen, zumal wenn keine dominirende Autorität, wie sie einst F. Hartmann hatte, vorhanden ist. Beim Wechsel der Principalstimme kann wohl ein ziemlich gutes Quartett herauskommen, aber kein vollendetes Zusammenspiel.

†† **Elberfeld.** Unser drittes Abonnements-Concert fand am 19. Januar unter Leitung des Musik-Directors Schornstein vor einer so zahlreichen Versammlung Statt, dass der grosse Saal dieselbe kaum aufnehmen konnte. Das Programm war ein ausgewähltes; wir hörten im ersten Theile eine Sinfonie für grosses Orchester (Op. 5) von Niels W. Gade und das Concert für die Violine von Mendelssohn. Im zweiten Theile Ouverture zu Leonore von Beethoven und den zweiten Act der Vestalin von Spontini. Die Ausführung sämtlicher Musikstücke entsprach den gediegenen Leistungen, die unseren Concerten einen so ehrenvollen Namen erworben haben, und lieferten besonders die Sinfonie und die Ouverture den Beweis, dass unser Orchester, dessen Kern aus der rühmlichst bekannten Johannisberger Capelle besteht, wohl mit jedem anderen wetteifern kann. Herr Posse spielte das Violin-Concert mit eben so viel Geschmack als Fertigkeit; wir hoffen, ihn öfter zu hören. In dem zweiten Acte der Vestalin hatte Fräul. Ida Dannemann Gelegenheit, ihre schönen Stimmittel zu entfalten und von ihrer fortschreitenden musicalischen Bildung den erfreulichsten Beweis abzulegen. Die übrigen Solo-Parteien, besonders die Partie des Licinius, waren gut vertreten. Ein anhaltender Applaus bekundete die grosse Zufriedenheit der Zuhörer mit den Leistungen des Abends.

** **Barmen,** 25. Januar. Am 10. Jan. fand die zweite Soiree der Herren C. Reinecke, Franz Seiss und Friedr. Forberg Statt. Wir hörten ein Trio in *Es-dur* von J. Haydn, das Trio Op. 70, Nr. II., ebenfalls in *Es-dur*, von Beethoven und die „Novelletten“ von Niels W. Gade.

Am 24. d. Mts. fand das Jahres-Concert des Herrn Musik-Directors C. Reinecke Statt. Es hatte ein reiches Programm und war zahlreich besucht. Im I. Theile spielte der Concertgeber mit bekannter Meisterschaft das grosse Quintett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass von Franz Schubert und zum Schlusse der Abtheilung ein Notturmo eigener Composition und einen Walzer von Chopin. Fräul. Dannemann, welche man hier sehr gern hört, sang die grosse Arie aus dem Vampyr von H. Marschner: „Heiter lacht die Frühlingssonne“, die Romanze von F. Hiller aus dem „Advocaten“: „Weine nicht“ mit dem vorhergehenden Recitativ, und im II. Theile noch zwei Lieder von C. Reinecke. Sie gefiel ausserordentlich, besonders im Vortrage der Romanze und der Lieder. Ausserdem hörten wir im I. Theile noch den 23. Psalm für Frauenstimmen von Fr. Schubert. Im II. Theile wurden die Novelletten von Gade, welche in der Soiree sehr angesprochen hatten, wiederholt. Herr Seiss spielte nach Mendelssohn's *Ave Maria* für Tenor-Solo und achtstimmigen Chor eine Ro-

manze für Violine von Reinecke, und zum Schlusse hörten wir Variationen über Weber's „Lützow's wilde Jagd“ (Manuscript) von F. Hiller. Das Publicum verliess sehr befriedigt den Saal.

In meinem letzten Berichte habe ich vergessen, mitzutheilen, dass unseren tüchtigen Orgelbauern, den Gebrüdern Adolf Ibach Söhne, für ihre Leistungen an der grossen Orgel der Basilica in Trier der Ausdruck der allergnädigsten „beifälligen Anerkennung“ Sr. Maj. des Königs durch den Herrn General-Lieutenant von Wussow, königlichen Commissarius des Restaurationsbaues der Basilica, mitgetheilt worden ist.

† **Essen,** 22. Januar. Am 4. d. Mts. gab der hiesige Gesang-Verein in Verbindung mit dem Instrumental-Verein das II. Abonnements-Concert, zu welchem Herr Musik-Director Reinecke aus Barmen die Direction übernommen hatte. Wir hatten hierbei zugleich Gelegenheit, Herrn Reinecke als Clavier-Virtuosen zu bewundern. Seine Vorträge, bestehend in dem Clavier-Concert von C. M. von Weber, Notturmo von Chopin und „Auf Flügeln des Gesanges“, übertragen von Stephen Heller, erregten grossen Enthusiasmus und rissen das Publicum zu stürmischem Beifall hin. Ausserdem wurde aufgeführt sein „geistliches Abendlied“, eine gediegene Composition, welche allgemein ansprach. Zum Schlusse dirigierte er die zweite Sinfonie von Beethoven, welche wir hier nie so exact gehört hatten. Herr Reinecke sprach sich über die Leistungen des Chors und Orchesters befriedigend aus, wobei wir bemerken, dass die Leitung der betreffenden Vereine in den Händen des Herrn Ernst Helfer hier ist. Das Orchester war verstärkt durch Herrn Violin-Virtuosen Seiss und Herrn Musik-Director Engels aus Mülheim a. d. R. Wir bedauern, von Herrn Seiss keinen Solo-Vortrag gehört zu haben, und hoffen, ihn in Verbindung mit Herrn Reinecke bald wieder in unseren Mauern zu sehen. Letzterem glauben wir im Namen sämtlicher Zuhörer unseren Dank aussprechen zu müssen.

Eben so erwähnen wir noch das zweite Abonnements-Concert des hiesigen Männergesang-Vereins, welches am 18. Januar Statt fand. Der rühmlichst bekannte Tenorist aus Bielefeld, Herr Langenbach, war einer freundlichen Einladung gefolgt und erfreute die Zuhörer durch einige Gesangs-Vorträge. Er sang eine Ballade von Netzer, „Die Schifferin“, und „Der Winter“ von Kücken. Wenn er in der Ballade durch feine Nuancirung und richtige Auffassung, verbunden mit seelenvollem Vortrage, allgemeinen Beifall ärtete, so imponirte er in letzterem Liede durch die bedeutende Kraftfülle seiner Stimme. Sehr lobenswerth fanden wir auch die Deutlichkeit und Schärfe der Aussprache beim Singen. Vom Vereine selbst hörten wir zwei Lieder von H. Marschner: „O schöner Frühling, kommst du wieder“ und „Ich liebe, was fein ist“, mit Präcision vortragen. Ausserdem kamen zur Aufführung „Meeresstille“ von Fischer und einige Lieder heiteren Inhalts. Sämtliche Lieder wurden sehr beifällig aufgenommen. Auch Herrn Langenbach sagen wir schliesslich im Namen des Publicums Dank. E.

** **Antwerpen.** Der *Précurseur* schreibt in seiner Nummer vom 26. Januar d. J.: „Die Matinee, welche gestern die *Société d'Harmonie* gab, erhielt durch die Mitwirkung eines ausgezeichneten jungen Künstlers, des Herrn Louis Brassin aus Leipzig, ein ganz besonderes Interesse. Sowohl die technische Fertigkeit, als der Ausdruck seines Spiels erregten den grössten Beifall und erinnerten an Künstler, welche das Pianoforte am meisten verherrlicht haben. Herr Brassin hat auf die an ihn ergangene Einladung seine Mitwirkung in dem Wohlthätigkeits-Concerte für das Louisen-Hospital auf das bereitwilligste zugesagt.“

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.