

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 7. Februar 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Die Weihe des Frühlings (*Ver sacrum*). Für Soli, Chor und Orchester componirt von F. Hiller. II. — Aus Bremen (Sobolewski's Komala, Oper). Von B. K. — „Na, so muss et kommen!“ (Berlin: Hahn, Bülow und Würst). — Aus Düsseldorf (Jephtha). — Aus Wien (Oper, Quartett, II. philharmonisches Concert). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Zweites Concert des Männergesang-Vereins — Berlin — Hannover, Cortez — München, Dingelstedt — Hamburg, Oper Lorelei — Paris).

Die Weihe des Frühlings (*Ver sacrum*).

Für Soli, Chor und Orchester componirt

von

Ferdinand Hiller.

II.

Das Werk hat keine Ouverture, sondern beginnt mit dem Chor der Albaner, dem jedoch eine Instrumental-Einleitung von 32 Tacten vorausgeht. Sie führt nicht bloss in die Stimmung ein, sondern drückt diese schon sehr bestimmt dadurch aus, dass der Chor (*E-moll, Andante mosso, 2/4*) mit den Worten: „Geschlagen ist das Heer!“ die ersten Tacte der Oboen, Clarinetten und Fagotte als Haupt-Motiv wieder aufnimmt. Der Componist hat diesem Chor nicht den Charakter der Unruhe, Verwirrung und verzweifelnden Rathlosigkeit gegeben, sondern er spricht den gesunkenen Muth, Wehklage über das Missgeschick und eine gewisse Resignation auf ergreifende Weise aus. Nur bei den Worten: „Wie auf dem empörten Meere Wogen an einander prallen“, erheben sich die Stimmen zu einigen kräftigeren und schärfer rhythmisirten Tacten; bald aber stirbt die Klage wieder dahin in dumpfen Accorden, wobei der Nachruf der einzelnen Männerstimmen: „Uns ersteht kein Held!“ ohne eigentlichen Schluss in dem *H-dur*-Accorde verhallt.

Gerade dies ist von Wirkung; denn die Stimme des Priesters schlägt nun wie ein zündender Funke mitten in den feigen Jammer hinein. In den Tönen des Priesters sprüht der Zorn, und doch kündet die Erinnerung an die alte Weissagung Muth und Zuversicht an. Der Componist hat hier die Absicht des Dichters, in wenigen Worten auf die zwei Hauptpunkte des Ganzen hinzuweisen auf den Cultus des Mars und die Wunder seines heiligen Speers und auf die Gründung Roms, durch die musicalische Be-

handlung vortrefflich ins Licht gestellt, indem die Worte: „Habt ihr vergessen, was einst Mars verhiess, als er den heiligen Speer in diesen Boden stiess“, ein in Melodie und Harmonie gesteigertes Recitativ bilden, die Weissagung selbst: „Erwachsen soll auf sein allmächtig Werde aus diesem Grund die Herrscherin der Erde“, aber ein *Arioso in tempo*, worauf dann wieder der Zorn recitativisch losbricht. Dabei lässt das Orchester überall die Stimme frei walten: nur gehaltene Accorde in dem Saiten-Quartett bilden ihre harmonische Grundlage, aber die melodische Phrase der Weissagung wird von den Oboen, Clarinetten, Fagotten und der Tenor-Posaune im Unisono eingeleitet und, nachdem sie der Priester gesungen, von der Trompete und Alt-Posaune, die, in Sexten aufsteigend, den Glanz der Zukunft verkündigen, geschlossen. Es liegt sowohl in der Melodie und Instrumentirung dieser Stelle, als besonders auch in der Abwechslung der leidenschaftlichen Form des Recitativs mit der würdigen, seherhaften Farbe des *Arioso* eine Wirkung, die ihren Eindruck nicht verfehlen kann. Es wird einem bei solchen Stellen ganz unbegreiflich, wie einige neuere Componisten, z. B. Schumann und Wagner, durch Verschmähung des Recitativs und Wiedereinführung der alten abgestandenen, psalmodirenden Tact-Leier eines Lully und Rameau (die sie uns für Fortschritt verkündigen wollen) sich um die schönsten Effecte bringen! Wo der freie Rhythmus, der sich nach der Wichtigkeit des Wortes und nach dem individuellen Gefühle richtet, ganz an seiner Stelle ist, da wollen die Neu-Herren ihn nicht; wo aber der strenge Tact zum präzisen Zusammenspiel eines ganzen Orchesters nicht entbehrt werden kann, da soll die persönliche Freiheit des Einzelnen zur Geltung kommen! *Curiose Signori Rubati!*

Der kurze Chor (*A-moll, Andante mosso, 6/8*) erhebt sich von demüthigem Flehen — in einer Art von Canon

zwischen dem Frauen- und Männerchor — zu dem energischen Aufrufe in *C-dur*: „Mavors allein sei unser Hort!“ Das Tempo darf nicht zu schnell genommen werden, freilich auch keinesfalls schleppend.

Das folgende Solo des Priesters, in welchem er das Gelübde des ganzen Frühlings fordert (*Andante sostenuto, A-dur, 3/4*), bildet mit dem Einfallen des Chors in kurzen Sätzen von wenigen Tacten eine musicalisch sehr gelungene Scene. Das Orchester betheilt sich dabei mehr als früher durch eine reiche Begleitung, die das Weben und Treiben des Frühlings malt, eine ziemliche Reihe von Tacten lang im *Pianissimo* bleibt, während der breit angelegte Gesang von den Accorden der Holz-Blasinstrumente, auf der schwirrenden Bewegung der Geigen und Violon in der mittleren Ton-Region, getragen wird. Nach einer Modulation nach *C-dur* kehrt er in den Grundton zurück, in welchem die Worte: „Der ganze Frühling soll sein eigen sein!“ endlich im *Fortissimo* ausbrechen und erst von den Männern, dann von den Frauen und hierauf vom ganzen Chor zu einem mächtigen Zusammenrufe aufgenommen werden. Unmittelbar daran knüpft sich ohne Tact- und Tempo-Veränderung die Aufforderung des Priesters zum Schwur, der im *E-dur*-Accord einen Tact lang über die feurige Orchester-Begleitung in den Männerstimmen hinaus klingt; nur die Pauke rollt dabei fort und verhallt auf dem *e* in einem folgenden Tacte ganz allein. Mit ihrem letzten Sechszehntel auf dem neuen guten Tacttheil tritt der Priester mit folgendem Schluss ein:



Mars hat den Schwur ge - hört, Mars hat den



Schwur ge - hört!

Wie schön liegt in dem Eintritt dieser Harmonie der Ausdruck des Ernstes, der ganzen Folgeschwere jenes Schwurs und zugleich der inneren Befriedigung und Zuversicht des beruhigten Gemüthes!

Nun erhebt sich im folgenden Chor (*Allegro con fuoco, C-dur, 2/4*) ein neues Leben, das gegen alles Vorhergegangene mächtig absticht, ein Wogen und Drängen des Muthes und der Kampflust, das sich zuerst in dem Ausrufe

der männlichen Jugend (Tenor): „Des Muthes Flammen schürt dies Wort!“ Luft macht und sich dann durch den Einsatz der anderen Stimmen bis zu dem gewaltigen Unisono Aller: „Mavors allein ist unser Hort, die Kraft ist seine Braut!“ steigert und mit einem feurigen, marschartigen Satze schliesst, in dem sich der Glanz der Stimmen und der Instrumente vereinigen. Man hört diesem Satze wohl nicht an, dass ein musicalisches Kunststückchen darin steckt, indem die Tacte 5 — 8, 13 — 16 und 29 — 40 zuerst in den Bässen des Orchesters allein, zuletzt im Unisono mit den Bratschen und Geigen das Hauptmotiv der ersten vier Tacte immer wiederbringen, während der Chor das Complement des Hauptmotivs singt. Dies gibt dem ganzen Stücke etwas Trotziggewildes, das der Lage vollkommen angemessen ist.

Hierauf folgt eine grosse Gesang-Scene des Priesters, die sich zuerst in demselben Tempo und derselben Tonart dem Chor anschliesst, als er seinen Entschluss, selbst dem Heere mit dem heiligen Speer des Gottes voranzuziehen, ankündigt. Mit den Worten: „Ich will ihn hoch erhaben tragen, er flamme leuchtend vor euch her!“ tritt ein feierliches *Adagio (C-dur, 3/4)* ein, von vier Hörnern begleitet, mit kurzen, getragenen Zwischenspielen von Trompeten und Posaunen. Alsdann folgt im *Allegro con fuoco (A-moll, 4/4)* unter wallenden Instrumental-Fluten der Fluch, mit dem der Priester die Etrusker den unterirdischen Göttern weiht, wobei das Orchester und namentlich die Bässe mit ihren aufsteigenden Figuren einen wilden Charakter annehmen, ohne jedoch die Stimme nur im Geringsten zu decken, so dass, wie die ganze Scene, besonders aber dieser Abschnitt ein wahres Prachtstück für einen Bariton ist, der namentlich die hohe Quinte von *a* bis zum eingestrichenen *e* mit vollem Klange in der Gewalt hat. Nach einem vollständigen Schlusse in *A-moll* beginnt der Moment des siegbringenden Adlerfluges (s. Art. I., Nr. 5, S. 35: „Ha! welch ein Rauschen in den Lüften!“). Während die zweiten Geigen und Bratschen in der Mitte in wechselnd steigendem und sinkendem *Piano* schwirren, die Flöten und Clarinetten in synkopirten Noten athmen, haben die getheilten ersten Geigen in der Höhe einen eigenthümlich auf- und absteigenden Gesang, der durch seine Originalität das Sausen und Durchschneiden der Luft auf die glücklichste Weise nachahmt und eine der schönsten Tonmalereien bildet, die wir je gehört haben. Dicht vor den Worten: „Seht droben ihr die Adler fliegen!“ reisst diese jetzt im *Fortissimo* einherrauschende und von der kleinen Flöte in der höchsten Octave unterstützte Geigenfigur die Phantasie des

Zuhörers fast zum wirklichen Aufschauen nach der Höhe empor, und er begreift es, wenn das Volk begeistert ausruft: „Wir seh'n die Adler fliegen, wohlauf zum Siegen!“ Das Ganze schliesst in *C-dur* ab.

Da die besprochene Gesangscene ein Hauptstück der Partie des Priesters ist, so wollen wir hier die Bemerkung einschalten, dass die musicalische Charakteristik des Priesters keine leichte Aufgabe war, weil er in Einer Person den Priester und Seher, den Krieger und Volksführer vereinigt. Der Componist hat sich bestrebt, diese verschiedenen Charakterzüge, je nachdem der eine mehr, der andere weniger hervortritt, musicalisch wiederzugeben; namentlich scheint aus diesem Streben denn auch der Adagio-Satz mit den Zwischenspielen der Trompeten und Posaunen hervorgegangen zu sein. Dieser Satz spricht uns aber persönlich gerade desswegen vielleicht, weil jenes Streben darin zu sichtbar erscheint, weniger an. Dagegen finden wir die Charakteristik des priesterlichen Heros im Ganzen vortrefflich, weil sie sowohl hier als besonders auch im zweiten Theile stets uns den Eindruck der gläubigen Ueberzeugung und einer edeln, aber von menschlichen Gefühlen nicht entblösten Willenskraft gibt und in keinem Tone und keiner melodischen Phrase den Gedanken an Unwahrheit und Heuchelei aufkommen lässt. Es ist ein wahrer Prophet, der uns dargestellt wird, obgleich ein Heide, nicht aber ein falscher.

Nach dem Abschlusse in *C* beginnt ein rasches, fast wildes Marsch-Motiv in *E-moll*, das sich jedoch kurz nach dem Eintritt der Stimmen bei den Worten: „Wir ziehen fort, Mars unser Hort!“ nach *E-dur* wendet. Der Chor der Krieger ist als solcher nicht ausgeführt: der Marsch zum Ausbruch war dem Componisten die Hauptsache.

Nachdem der Marsch geräuschvoll genug aufgetreten, verklingt er allmählich, und das Orchester wird ruhiger. In langsamerem Tempo (*Andante mosso*, $\frac{4}{4}$) deuten in einem Satze von Blas-Instrumenten zarte Motive, einander nachahmend, den Anbruch der Nacht an. Die Modulation wendet sich nach *As-dur*, und auf dem Wege dahin tritt der Solo-Sopran, die Stimme der Priesterin der Vesta, mit dem gehaltenen Ausrufe: „Heilige Nacht!“ auf überraschend schöne Weise ein. Dann beginnt sie (*Più lento*, *As-dur*, $\frac{4}{4}$) mit den Worten: „O, breite deine Schwingen schützend über ihren Heereszug!“ einen Gesang in Viertelnoten, der sich mit innig empfundener Melodie über die Pedalnote *As*, begleitet von den Geigen und Bratschen *con sordini*, ausbreitet. Er wird von dem Chor der Jungfrauen wiederholt und kehrt dann nochmals mit einiger Verände-

rung bei der zweiten Strophe: „Und du, o Vesta!“ wieder, jedoch mit bewegterer, wiewohl immer ganz einfacher Begleitung und mit einem breiteren Schlusse, in welchem sich die Stimme der Priesterin auf einfach schöne und doch für die Sängerin sehr dankbare Weise mit dem Frauenchor verwebt. Dieser Hymnus bildet eine vortreffliche lyrische Episode; auch der einleitende Instrumentalsatz ist ganz geeignet, „das Gemüth zu beruhigen und empfänglich zu machen, die magisch erleuchtete und sanft getragene Perle der *Pregliera* in sich aufzunehmen.“

Es schliesst sich ein längerer Orchestersatz in demselben Tempo an, welcher die Nacht und am Schlusse den Anbruch des Morgens der Phantasie des Zuhörers vorzuführen sucht. Er ist sehr glücklich erfunden und herrlich instrumentirt. Feierlicher Posaunengesang über den gedämpften Violinen und Bratschen, Murmeln der Violoncelle in der Tiefe, mysteriöse Modulationen, die nach *D-moll* führen, bereiten den Eintritt einer Solo-Violine (*senza sordino*) in dieser Tonart vor, deren Gesang uns wie ein aufgehender Stern aus dem unheimlichen Dunkel in lichte Regionen führt, zumal wenn am Schlusse des Solo's die Stimme der Priesterin auf dem Quartsext-Accord von *F-dur* mit den Worten: „Dem Tage weicht die Nacht!“ eintritt. Die nun folgenden Verse:

Es soll, o Menschenherz, dein banges Zagen,
Weil neues Leben spriesst an allen Enden,
Aurora's Rosenlicht in Hoffnung wenden!“

bilden ein *Arioso*, in welchem sich die Solo-Violine mit der Singstimme zum Theil canonisch verwebt, wobei man nur bedauert, dass dieser liebliche Satz so kurz ist. Bei den nächsten Versen:

„Schon steigt empor auf seinem Strahlenwagen
Der Sonnengott in Pracht —“

tritt recitativische Declamation mit steigender Kraft des Orchesters ein, welche zu einem *Fortissimo* in *A-dur* mächtig anschwillt und auf einer lange gehaltenen Fermate ruht. So majestätisch diese Stelle auch ist, so deckt doch der Anfang des *Crescendo* und *Stringendo* im Orchester die Singstimme bereits zu sehr; wir glauben, die Wirkung würde noch grösser sein, wenn der Zuhörer zuerst Ton und Wort klar vernähme und dann das Orchester die aufsteigende Pracht am Himmel versinnlichte. Dieselbe Ansicht wird in einem anderen Urtheile folgender Maassen sehr sinnig ausgesprochen: „Jetzt greift die Instrumental-Musik mächtiger ein, sie hebt den Sonnengott auf seinen Thron und drängt die Menschenstimme in den Hintergrund. Das ist in der Idee sehr schön, aber ich möchte doch die Worte gern deutlicher vernehmen; wenn gesungen wird, dann

habe ich immer vor Allem gern, dass die Stimme auch mit dem Worte durchdringen kann.“ Auch mit der andern hierauf folgenden Bemerkung einer geistreichen Zuhörerin, die sehr oft das Richtige herausfühlt, sind wir ganz einverstanden, dass nämlich der „wirbelnde Staub dem Sonnengotte etwas zu schnell auf dem Fusse nachfolge.“ Zum Glück ist hier, bei dem vollkommenen Schlusse in *A-dur* und der Fermate, durch eine Pause, die in der Willkür des Dirigenten liegt, nachzuhelfen. Wir gehen aber noch weiter und möchten den ganzen ersten Theil, der wie ein grosses Finale behandelt ist, in drei Abschnitte sondern; den ersten schliessen wir mit Nr. 6, der grossen Scene des Priesters und dem kurzen Chor-Aufschwung: „Wohlauf, zum Siegen!“ — den zweiten beginnt der Marsch und Kriegerchor Nr. 7; er enthält den Abzug des Heeres und die ganze Nachtszene bis zur Fermate in *A-dur*; — im dritten wird dann die Rückkehr und die Siegesfreude Gegenstand der Handlung. Die Pause nach dem ersten Abschnitte ist durch den vollkommenen Schluss in *C-dur* eben so gut ermöglicht, wie die zweite durch den in *A-dur*.

Mit dem Recitativ der Priesterin (Nr. 10), welche den Boten heransprengen sieht, beginnt die Handlung von Neuem; es ist lebhaft declamirt und wird von malenden Zwischenspielen unterbrochen. Der Bericht des jungen Führers der Albaner war zum Verständnisse der Handlung unentbehrlich; obwohl im Gedichte so kurz wie möglich gehalten, ist solch ein Stückchen Erzählung doch immer eine kleine Klippe für den Componisten. Hiller hat sie mit Hülfe von Instrumentalwogen glücklich genug umschiff, zumal wenn bei der Fahrt eine kräftige und feurig (aber ja nicht oratorienmässig ruhig) declamirende Tenorstimme das Steuer führt. Solche Stellen beweisen recht schlagend den Unterschied zwischen Drama und Oper, zwischen Poesie und Musik. Was hätte hier dem Dichter für ein prächtiger Stoff zu einer poetischen Schilderung zu Gebote gestanden! Der Ueberfall der Etrusker bei Nacht, die Wuth der Flammen in ihrem Lager, die Verwirrung, die Gefangennahme des Königs, die Beschwörung des Friedens. Und er hat das alles mit Resignation in acht Zeilen zusammengedrängt! Warum? weil er die Tonkunst als ebenbürtige Schwester der Dichtkunst anerkennt und, wenn er für sie dichtet, nicht ihre Schwingen lähmen, sondern kräftigen will. Man denke sich z. B. den herrlichen Bericht des schwedischen Hauptmannes in Schiller's Wallenstein in Musik gesetzt! Wahrlich, die Wagner'sche Theorie über Poesie-Musik, nach welcher das Drama der Zukunft nur

gesungen werden soll, ist doch, gerade heraus gesagt, zu dumm, um noch Worte darüber zu verlieren.

Am Ende des Recitativs des Führers, der auch das Nahen des siegreichen Heeres ankündigt, tritt im Orchester eine wirksame Reminiscenz des Motivs aus Nr. 5: „Mavors allein ist unser Hort!“



im *Pianissimo*, wie von Weitem gehört, ein; sie steigert sich bis zu dem Chor der rückkehrenden Krieger (*A-moll*, $\frac{6}{8}$ — s. Nr. 5, S. 35), welcher aber sehr stark von sonoren Männerstimmen besetzt sein muss, um durch die Instrumentirung durchzudringen; auch sind die Intervalle nicht leicht zu treffen. Nachdem er ziemlich wild dahergebraus't, fällt der volle Chor des ganzen Volkes (*A-dur*, $\frac{12}{8}$) mit dem jubelnden Thema:



Ver - herr - li - chet vom Meer zum Mee - re



Mars - den Er - ret - ter!

ein, welches mit breitem Schwung glänzend durchgeführt wird. Ein Frauenchor in *F-dur*, zunächst bloss mit Blasinstrumenten begleitet, in welchem besonders die Stelle anspricht:

„Nun ziehet ein
In Mavors' Hain,

Dass nach dem Schlachtgewühle
Der Lorber euch die heisse Stirne küble!“

unterbricht den stürmenden Jubel. Darauf leitet das Orchester durch einige Tacte Steigerung, in welche zuerst die Bässe allein einfallen, wieder in den vollen *A-dur*-Chor ein, der nun noch einmal seine gewaltigen Schwingen entfaltet und mit zwei marschähnlichen Tacten: „Nun ziehet ein“, und dem in der höchsten Lage der Singstimmen ausgehaltenen *A-dur*-Accord, der gleichsam den Hain des Gottes den Einziehenden aufschliesst, den ersten Theil des Werkes grossartig und prachtvoll endigt.

Aus Bremen.

[Komala, Oper von Sobolewski.]

Den 27. Januar 1857.

Gestatten Sie, über ein Werk zu berichten, welches hier wiederholt zur Aufführung gebracht wurde und in allen musicalischen Kreisen die wärmste Theilnahme und Anerkennung gefunden hat. Es ist eine neue Oper „Komala, die Königstochter von Inisthore“, nach Ossian, von unserem Capellmeister, Herrn E. Sobolewski. Dieses Gedicht, unstreitig den schönsten Theil der Fingals-Sage Ossian's bildend, hat doch viel Unklares, Nebelhaftes (Nebel und Nebelgestalten spielen ja überhaupt eine bedeutende Rolle bei Ossian). Der Componist hat es aber verstanden, die ihm dadurch erwachsenen Schwierigkeiten zu überwinden. Seine herrliche musicalische Declamation wirkt gleichsam klärend auf den Text. Sie ist die Sonne, die den Nebel siegreich durchdringt und zerstreut. Die Musik der Oper überhaupt ist sehr bedeutend. Grosser Melodien-Reichthum, feine, geistreiche Instrumentation, herrliche Chöre und ganz prachtvolle musicalische Declamation kennzeichnen das Werk durchaus als eine der bedeutendsten Erscheinungen der Zeit. Die Richtung des Componisten ist eine verwandte von der Wagner's in so fern, als seine Musik nicht in einzelne Musikstücke zerfällt. Die alten Formen sind nicht benutzt. Sonst ist aber Sobolewski's Musik von der Wagner'schen so verschieden, wie eine Concert-Ouverture Mendelssohn's von einer Concert-Ouverture Wagner's. (Ich erinnere an Wagner's Faust-Ouverture, und man wird mich verstehen.)

Von den Hauptfiguren der Oper ist die des „Hidallan“ dem Gedichte nach die schwächste; der Componist, dies wohl fühlend, hat diese Figur musicalisch am schönsten ausgestattet und sie dadurch den anderen gleichberechtigt gemacht. Hidallan's Vision ist ein Meisterstück der musicalischen Declamation und des Gesanges:

„Wenn sich der Morgen erhebt mit seinem Strahl,
Gedenk' ich ihrer, Schmerz in der Seele.“

Klagen der nicht erhörten Liebe kommen da zum wahrsten musicalischen Ausdruck. Dagegen erhebt sich Hidallan zur höchsten Kraft, wenn er im Finale des zweiten Actes singt:

„Nun zum Kampf! Er fiel;
Es lächelt nun Hoffnung mir!
Jetzt kann ich den Siegerpreis
Und Komala erringen.
O du grosse, schöne Welt! ich möchte wie ein Aar
Mich in des Aethers weite Hallen
Mächt'gen Fluges schwingen hoch hinauf!“ u. s. w.

Die anderen Hauptfiguren der Oper, Komala und Fingal, sind an sich schon anziehend, und werden es durch ihre musicalische Ausstattung im höchsten Grade. Genauer darüber zu sprechen, gestattet schwerlich der Raum*). Wir wollen daher einige Theile der Oper erwähnen, welche uns besonders lieb geworden.

Zuerst die Einleitung, welche die Stelle der Ouverture vertritt, ein tief-inniges Musikstück, welches das Bedeutendste von der Oper erwarten lässt; der Marsch, der dem Auftreten Fingal's vorhergeht, ist das prächtigste Gegenstück dazu: majestätisch und durch schwungvolle Begeisterung sich auszeichnend ist der Morgengesang der Barden. Die Chöre sind überhaupt durchweg trefflich, konnten hier aber der schlechten Besetzung wegen nicht zur Geltung kommen. Unsere Kräfte reichen leider nicht für solche Opern aus. Doppelt zu wünschen wäre es daher, dass bald Vorstände grösserer Bühnen sich des Werkes annähmen. Die Träger der Haupt-Parteien leisteten Vorzügliches, dieses erkennen wir gern an. Ihnen (Herrn Eilers — Fingal, Fräul. Volk — Komala, Herrn Seiffart — Hidallan), vor Allen aber dem Componisten, sagen wir unseren wärmsten Dank für den herrlichen Genuss, den sie uns bereiteten.

B. K.

Na, so muss et kommen!

Dieses berliner Sprüchwort hat sich neuerdings auch auf dem Felde der musicalischen Kritik bewährt, und da Sie, geehrter Herr Redacteur, erst neulich noch geäussert haben, wir lebten in einer Zeit, wo „nicht mehr das Werk den Meister lobte, sondern die guten Freunde“, so müssen Sie denn doch erfahren, dass das zwar bei uns hier in Berlin auch zuweilen der Fall ist, dass es aber alsdann auch noch Männer gibt, welche eine solche Cameraderie empört.

Neulich las Jemand in einer Restauration in einer hiesigen Zeitung (ich glaube, es war die berliner Musik-Zeitung von Bote u. Bock) eine sehr lobende, mit den Schlagwörtern der neuesten Schule gespickte Beurtheilung eines „Scherzo à la Tarantelle“ und dreier Lieder: „Misekätzchen“ (wie lieb!), „Nachtigallenlied“, „Jagdlid“ — Op. 3 und 4, von Herrn Alb. Hahn. Als er gelesen, sprang er auf und rief: „Dass dich der Tausend! das ist zu toll!“ und lief in edlem Zorne auf und ab. Ein französischer Mu-

*) Warum denn nicht? Die genauen, d. h. wirklich kritischen Besprechungen neuer Werke sind uns lieber, als flüchtige Notizen.
Die Redaction.

siker, der nur wenig Deutsch verstand, fragte einen Nachbar, was das auf Französisch heisse. „*Que te le mille*“ — antwortete der dicke Brauherr, „und toll heisst *fou*.“ — „*Mais non*,“ bemerkte der Franzose, der indess das Blatt ergriffen hatte: „*il y a là Albert Hahn et en bas Hans von Bülow*.“ — „Ach wat, des is allens een Deiwel!“ rief der Dicke, klopfte dem zürnenden Wandler auf die Schulter und sagte: „Nicht wahr, Herr Musik-Director!“

Bei dem Worte Musik-Director sprang der Franzose auf, stellte sich als Kunstgenossen vor, und das Gespräch entwickelte sich, indem es sich an den Grund der Aufwallung des Musik-Directors knüpfte. „Sehen Sie Sich nur,“ sagte dieser, indem er eine Rolle Musik aus der Tasche holte, „dieses Zeug hier an — da vorn gleich das Cavallerie-Signal, welches das Haupt-Thema der Tarantella ist, und hier die Querstände, Quinten, Octaven, und hier diese gar nicht zu benennenden Harmonie-Schnitzer, diese trivialen Sequenzen; mit Einem Worte: das ist nicht Modulation, das ist Manscherei!“ — „*Comme qui dirait barbouillage?*“ fragte der Pariser. — „Richtig.“ — „*On m'a dit, que barbouillage se traduit en allemand par Sauerei?*“ — „Des is allens een Deiwel!“ fiel der Dicke ein.

„Nun denken Sie Sich!“ fuhr der Musik-Director fort, „dieses Product einer von Quinten und Octaven geschwollenen Tarantel“ — (dabei fing er an, auch in den Liedern Op. 4 zu blättern) — „und dieses graziöse Katermiauen dazu und das Wasserorgel-Gekoller, das als Nachtigall geht, und diesen gemeinen Gesang des Jägers, der nicht den Duft des Waldes, sondern den Staub der Landstrasse athmet —“

„*Mais*“ — unterbrach ihn der Franzose — „*c'est selon la nature:*

le lièvre et la pu. ain

faut chercher près du grand chemin!“ —

„Alles das finde ich“, rief der Musik-Director, „gelobt und erhoben, da, in diesem Blatte, das Sie in der Hand halten. Was sagen Sie dazu? Ich werde den Recensenten aber abstrafen!“

„*C'est détestable! Mais Monsieur Hans von Bülow* —“

„Das ist ein Freund vom Componisten.“

„*Ah! c'est différent* — das at man aouk in Paris. —

Vous direz alors, que la critique est inexacte —“

„Den Teufel auch *inexacte!* Ich werde die ganze Wahrheit sagen — in der nächsten Nummer des Echo von H. Schlesinger.“

„*Mais, Mr. Schlesinger, at sie nix publié die Opera von die Hahn?*“

„Nein.“ —

„*A la bonne heure!* — (Er sieht den Titel des Op. 3 an und ruft stutzend aus:) *Mais que vois-je? dédié à Mr. Litz?*“

„Des is man allens een Deiwel!“ sagte der Dicke und ging seiner Wege.

Am Sonntag den 25. Januar las man wirklich in Nr. 3 des „Echo“: „Drei Lieder — und *Scherzo à la Tarantelle*, Op. 4 und 3, kritisch beleuchtet von Richard Würst.“

Aus Düsseldorf.

Den 30. Januar 1857.

Gestern Abends wurde im Geisler'schen Locale das Oratorium Jephtha, nach Worten der heiligen Schrift componirt von Musik-Director Reinhaller aus Köln, zur Aufführung gebracht. Nachdem dieses Oratorium, welches unter den Gesanges-Compositionen der letzten Jahre sicherlich eine der ersten Stellen einnimmt, in den Nachbarstädten Elberfeld, Aachen, Bonn, so wie früher in London schon dem Publicum vorgeführt worden ist, auch schon in diesen Blättern ausführliche Würdigung gefunden hat, erscheint es überflüssig, in eine genauere Analyse des Werkes einzugehen. Die zweckmässige Anordnung des Textbuches möge indessen nicht unerwähnt bleiben; das Werk ist nämlich ausser in zwei Haupt-Abtheilungen in einzelne Unter-Abschnitte getheilt, welche folgende Ueberschriften tragen: „Die Noth der Kinder Israel.“ „Jephtha's Erwählung.“ „Der Kampf.“ „Der Sieg und das Leid.“ „Auf dem Gebirge.“ „Die Entscheidung.“

Bei dem in unseren Tagen fort und fort gesponnenen Streite, welches Gewicht dem Worte und welches dem Tone zukomme, ob der Dichter des Textes ein Diener des Componisten sein müsse, oder ob letzterer nur die Intentionen des Dichters zu befolgen habe, ist es wichtig, dass bei einem grösseren Werke, wo der Componist beiden, dem Worte und dem Tone, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen sich zur Aufgabe gestellt hat, dem Publicum, das nun einmal zum Theil aus Kunst-Enthusiasten, zum grössten Theile aus Indifferenten besteht, das Begreifen zu erleichtern. Durch die Anordnung des Textbuches ist es möglich geworden, den hiesigen Concertbesuchern, welche allerdings durch ihre Vorliebe zur classischen Musik Lob verdienen, bei der ersten Aufführung das Werk zum Verständniss zu bringen. Einsender dieses hat vielfach Gelegenheit gefunden, zu beobachten, mit welcher Spannung die Zuhörer der Entwicklung des ihnen vorgeführten Drama's gefolgt sind.

Die Aufführung selbst, unter Leitung des Componisten, war eine gelungene; gute Solisten, meistens aus Köln, vor Allen Frau Dr. Mampé-Babnigg und Herr Schiffer, haben die hiesigen musicalischen Kräfte unterstützt, und fehlte es daher auch nicht an dem verdienten Beifalle, namentlich am Schlusse der beiden Haupt-Abtheilungen.

Aus Wien.

Opern-Theater. In unserem vorigen Berichte hatten wir weder Neuigkeiten noch Reprisen zu besprechen; diesmal ergeht es uns eben so. Auch der December verstrich ohne irgend welche bemerkenswerthe Anstrengung unseres Opern-Theaters. Die berliner Gäste in ihren bekannten Balleten und Herr Steger in seinem nicht minder bekannten Rollenkreise bildeten den Haupt-Bebestandtheil des Repertoirs, und da ein Unwohlsein des Herrn Beck die erwarteten „Nibelungen“ von Dorn zu verschieben nöthigte und die Wiederholung mancher anderen Oper unmöglich machte, so dürfen wir uns nicht einmal darüber wundern, dass auch das übrige Repertoire kein musterhaftes war. Von der Ausführung desselben Gutes zu sprechen, wird uns bei dem besten Willen unmöglich. Wir wissen recht wohl, welche Kräfte der wiener Oper zu Gebote stehen und wie sehr diese Kräfte sich abmühen; und eben weil wir das anerkennen, können wir den oft ausgesprochenen Gedanken: „Was könnte wohl Alles mit diesen Kräften und diesen Anstrengungen geleistet werden!“ nicht bannen. Was könnte Alles geleistet werden, wenn man auf sorgsames Einstudiren, leidliches Inscenesetzen, Frische und Genauigkeit im Ensemble, Correctheit und Natürlichkeit im Vortrage jene Mühe verwenden wollte, die man an rastloses, unerspriessliches Drängen und Hetzen, an eitlen und kostspieligen Tand vergeudet! Wenn man unserem „berühmten“ Orchester weniger physische Anstrengung und mehr Genauigkeit und Eifer zumuthete, wer weiss, vielleicht brächte man es dazu, die unzähligen Gewohnheitsfehler, mit denen es behaftet, allmählich abzulegen und wahrhaft Tüchtiges zu leisten. Wenn die Sänger zu einem natürlichen, geschmackvollen Vortrage die nöthige Aneiferung und Anleitung erhielten, wie viel Treffliches könnte da geleistet werden! Von unseren Operisten haben mehrere offenbar Neigung und Geschick zum einfachen, natürlichen Gesangstil — so Fräul. Tietjens, Fräul. Wildauer, Herr Wolf, Herr Schmid, Herr Erl —, manche Andere sind zwar auf ganz falschem Wege, allein auch sie würden sich vielleicht belehren lassen. Welche treffliche Sängerin hätten wir an Fräul. Cash, stände ihr Stimmanatz und ihr Vortrag in richtigem Verhältnisse zu den vorhandenen Mitteln! Wie bildungsfähig wäre Herr Walter! Ja, selbst die gefeierten Lieblinge des Publicums, die Herren Ander, Beck, Steger, welche sich bei all ihren trefflichen Eigenschaften dennoch auf Abwegen befinden, würden in richtiger Erwägung ihres eigenen Vertheils und zu ihrem eigenen Ruhme auf den Weg edler Natürlichkeit zu gehen lernen. Allein ihnen allen fehlt jene Anleitung, welche nur allein ein kunstverständiger Director im Vereine mit erfahrenen und gebildeten Regisseuren und Capellmeistern zu geben im Stande wäre und deren sichtbare Resultate denn auch im Publicum und in der Presse mehr Aufmunterung finden würden, als jetzt einigen vereinzelt Versuchen thatsächlich zu Theil wird. Ausser diesen allgemeinen Betrachtungen ist das Repertoire nicht geeignet, eine erneute Besprechung hervorzurufen; wir müssten bei fast jeder Oper von Neuem auf den unnatürlichen Vortrag mehrerer Sänger und auf das schlechte Ensemble hinweisen.

Von den Helmesberger'schen Quartett-Produktionen fand die vierte am 21. December v. J. Statt. Sie wurde durch ein Herbeck'sches Quartett eröffnet, an welchem sich die verderblichen Folgen der so genannten Schumann'schen Schule deutlich nachwei-

sen lassen. In keinem der vier Sätze ist ein schöner, einfacher Gedanke klar ausgeführt; vielleicht würde ein öfteres Anhören des Quartetts einzelne feine Züge darin entdecken lassen, der Eindruck des Ganzen wird schwerlich je ein wohlthuender sein. Entweder ist Herrn Herbeck gar nichts eingefallen, oder er hat sein Möglichstes gethan, um die Verbreitung seiner Ideen zu verhindern. Diese eigenthümliche Erscheinung zeigt sich in den Werken mancher Componisten unserer Zeit; möchte sich doch jeder von ihnen einer besseren Einsicht, einem sorgsameren, fruchtbringenden Studium der Classiker hingeben, und möge der Himmel jeden von ihnen vor so ungeschickten Freunden bewahren, wie z. B. diejenigen, welche Herrn Herbeck nach der Aufführung seines verfehlten Productes hervorriefen. Die darauf folgende Sonate von Raff interessirt durch einzelne melodiose Lichtpunkte und durch ein etwas excentrisches, aber schwung- und phantasie-erfülltes Wesen, bildet aber kein organisch reif gewordenes Ganze. Auch sind manche Längen darin; das Adagio wäre, um die Hälfte gekürzt, viel wirksamer. Die Aufführung war eine vorzügliche. Herr Helmesberger spielte mit Schwung und Gefühl, Herr Pruckner einfach natürlich und mit zartem Anschlage. Den Beschluss machte ein Quartett von Mendelssohn,

Am 28. December v. J. fand das zweite philharmonische Concert Statt. Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt“ eröffnete es. Die zweite Nummer war eine ursprünglich für Orgel geschriebene, von Herrn Esser geschickt und wirksam instrumentirte „Toccata“ von S. Bach, welche mit gehöriger Energie, aber ohne Schattirung und in keineswegs regelmässigem Tempo ausgeführt wurde; die dritte ebenfalls eine neu bearbeitete Antiquität, nämlich eine Arie aus Händel's „Rinaldo“, von Meyerbeer mit passender Orchester-Begleitung versehen. Frau Csillag sang diese Arie mit wohlklingender Stimme, aber leider auch in ihrer oft beklagten Vortragsweise, welche in fortwährender unmotivirter Abwechslung zwischen tonlosem Piano und grellem Herausschreien der hohen Noten besteht. Darauf folgte die B-Sinfonie von Beethoven, von deren Aufführung dasselbe gilt, wie von fast sämtlichen Leistungen der gegenwärtigen Philharmonisten; sie sind in jeder Beziehung genügend, in keiner vorzüglich. Am besten ging das Adagio, welches schon durch das würdig langsame, consequent festgehaltene Tempo eine gewisse Weihe erhielt und correct gespielt wurde. Schade, dass die Stimmung der Blasinstrumente mit der der übrigen nicht ganz übereinstimmend war. Die übrigen drei Sätze würden uns befriedigt haben, wenn man nicht von allen Seiten auf die vielen Proben, die Herr Eckert veranstaltete und auf die vollendete Virtuosität der dadurch erzielten Leistungen hingewiesen hätte. Aufführungen gegenüber, welche ihren Schwerpunkt darauf legen, und welche allgemein mit bisher nicht ganz verdienten Lobeserhebungen begrüsst werden, dürfen wir wohl strengere Anforderungen stellen und die thatsächlich mögliche Vollendung beanspruchen. Dieses Prädicat vermögen wir aber weder der Leistung des Dirigenten, noch der des Orchesters beizulegen. Herr Eckert tactirt matt, unbestimmt, ohne jene Ruhe, welche die Erfahrung, ohne jene Energie, welche die Begeisterung gibt. Das Orchester entbehrt in gleicher Weise all jener unerschütterlichen Festigkeit eines gut eingeschulten sieggewohnten Tonkörpers und all jenes dahinstürmenden Feuers jugendlicher Begeisterung. Schnelles

Tempo und feuriger Vortrag sind zweierlei, so sehr man in neuerer Zeit auch bestrebt ist, eines für das andere zu nehmen. Man kann und soll Herrn Eckert für die Veranstaltung der philharmonischen Concerte Dank und Anerkennung zollen; allein von einer hervorragenden Bedeutung dieser Orchester-Leistungen kann dabei, unseres Erachtens, nicht die Rede sein.

(Monatsschr. f. Theater u. Musik.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 2. d. Mts. gab der Männergesang-Verein sein zweites Abonnements-Concert unter Leitung des königlichen Musik-Directors Franz Weber im Casinosaale. Es war eines der besten, sowohl in der Wahl der Gesangstücke als in der Ausführung. Ganz besondere Auszeichnung erwarben mit Recht Mendelssohn's Nachtgesang: „Schlummernd an des Vaters Brust“, Silcher's Grablied zur See, Fr. Schubert's Gondelfahrer (ein gar liebliches Stück mit einfacher Pianoforte-Begleitung) und dessen Nachtgesang im Walde mit Begleitung von vier Hörnern, und Mendelssohn's Festgesang an die Künstler mit Blech-Instrumenten, so wie er ursprünglich geschrieben. Herr Concertmeister Jul. Grunwald spielte ein *Andante* und *Scherzo capriccioso* von David und Ernst's Othello-Phantasie mit ausnehmender Fertigkeit und edelm Vortrage; er wurde sehr beklatscht und gerufen.

Berlin. W. Taubert's Musik zu Shakespeare's „Sturm“ ist von der königlichen Intendantur nicht angenommen worden.

Beethoven's nachgelassene Violin-Quartette Nr. 12 und 17 (Op. 132 und 135) sind in einer ganz correcten Partitur-Ausgabe im Schlesinger'schen Original-Verlage von Neuem erschienen.

Die Portraits der königlichen Kammersängerin Mad. Tuczek-Herrenburg, namentlich das höchst ähnliche und künstlerisch trefflich ausgeführte von Schertle, hatten so lebhaft Theilnahme gefunden, dass auch das neue, nach der Busse'schen Zeichnung lithographirte, auf einen zahlreichen Kreis im Publicum zählen kann.

*** **Hannover.** Am 21. Januar erschien der neu einstudirte „Ferdinand Cortez“ von Spontini mit allem Pomp auf unserer Bühne und wurde bis auf einige Kleinigkeiten gut zur Aufführung gebracht. Niemann sang den Cortez, Rudolph den Tescosco. Dass Ersterer, was die Mittel anbelangt, zu den vorzüglichsten Tenoristen der Gegenwart gehört, ist unläugbar; in den leidenschaftlichen Stellen hat seine Stimme und auch sein Ausdruck eine imponirende Macht, wie sich dies jetzt wieder, so wie vor Kurzem auch in seiner Darstellung des Eleazar in Halévy's Jüdin zeigte. Möge er sich nur nicht hinreissen lassen, das Maass des Schönen in der Kraft zu überschreiten! Ueberhaupt wäre es sehr zu bedauern, wenn er bei diesen seltenen Natur-Anlagen nicht durch ausdauernde Gesang-Studien die Höhe der Kunst erreichte. Das Haus war ganz besetzt, auch bei der Wiederholung. Orchester, Chor, Tänzer, Decorationen waren glänzend; auch zogen die elf Pferde, obwohl sie geritten wurden. Wenn die Musik auch nicht durchweg einen grossen Eindruck machte, so zündete doch das in ihr lodernde Feuer und Leben an den meisten Stellen, vor Allem in dem Chor der Verschworenen, und im Ganzen war die Erscheinung des Werkes eine imposante und für die Zukünftler demüthigende und hoffentlich belehrende. — In dem III. Abon-

nements-Concerte entzückte uns Frau Schumann durch den Vortrag der so genannten Kreuzer-Sonate für Piano und Violine von Beethoven, welche Joachim, namentlich in den beiden letzten Sätzen, gleich vorzüglich spielte. Den Glanzpunkt bildete die ewig schöne, sonnenklare *D-dur*-Sinfonie von Mozart. — Im IV. Concerte hörten wir Meister Ludwig's Pastoral-Sinfonie; angenehme Zugabe war das Violoncellspiel des Herrn Grützmaker von Leipzig. Er spielte das Concert von Molique, eine schöne Arbeit; seine eigene Phantasie war mehr dankbar, als haltvoll.

München. Nach der A. A. Ztg. ist Dr. Dingelstedt nun wirklich von der Stelle eines Intendanten des königl. Hoftheaters mit 1000 Gulden (!) Pension entlassen, und zwar keineswegs, weil man von seiner künstlerischen Leitung der Bühne nicht befriedigt war, welcher Niemand grosses Verdienst absprechen kann, sondern weil die Ausgaben die Einnahmen zu bedeutend überstiegen haben. Eine solche Entscheidung eines der ersten Hoftheater in Deutschland dürfte für die Zukunft vorsichtig machen, namentlich wenn ein Schriftsteller oder ein Dichter eine praktische Amtsthätigkeit in der Kunst-Sphäre übernimmt, welche seine ganze Zeit in Anspruch nimmt und es ihm unmöglich macht, an eigene literarische oder poetische Arbeiten zu denken.

Ign. Lachner in Hamburg soll zu dem Texte der Oper „Lorelei“, den Geibel für Mendelssohn geschrieben, von dessen Composition bekanntlich nur das Finale des ersten Actes vorhanden ist, eine vollständige Partitur vollendet haben.

Paris. Der *Messenger du Théâtre* bemerkt, dass die kaiserliche grosse Oper das Theater ist, welches die Autoren am schlechtesten bezahlt. So hat z. B. das Vaudeville-Theater im December 116,518 Fr. eingenommen und an seine Autoren 15,855 Fr. bezahlt, während die Oper bei einer Einnahme von 113,167 Fr. nur 4729 zu vergüten hatte. Die hundert ersten Aufführungen des Robert der Teufel trugen der grossen Oper eine Million, den Autoren 32,000 Fr. ein. Die hundert ersten Aufführungen von Meyerbeer's Nordstern brachten der komischen Oper 500,000 Fr. und denselben Autoren 65,843 Fr. ein. So hat auch Halévy aus den hundert ersten Darstellungen der Jüdin 16,000 Fr. und aus den hundert ersten Aufführungen der Musketiere der Königin 33,000 Fr. erlöst. — Auf sämtlichen pariser Theatern wurden im vorigen Jahre 262 neue Stücke aufgeführt.

Ankündigungen.

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in 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