

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 4. April 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs. Par Alexandre Oulibicheff. II. Von L. B. — Entstehung der so genannten Zukunftsmusik. — Aus Hamburg (C. Reinthaler's Jephtha — Clara Novello — Neunte Sinfonie). Von ***. — Aufführung des „Messias“ in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Frau Dr. Mampé-Babnigg, Violoncellist H. Geul — Barmen, Messias — Mülheim a. d. Ruhr, Concerte — Karl Formes — Berlin — Frau Bürde-Ney — Paris).

Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs.

Par Alexandre Oulibicheff.

II.

Das Buch zerfällt in sechs grössere Abschnitte ausser der Einleitung und der Conclusion.

Die Einleitung enthält ein *Resumé du progrès général de la musique pendant les 25 premières années du XIX siècle* auf 52 Seiten. Darauf folgen:

1. *Etude biographique*, S. 53 — 84.
2. *Les trois manières de Beethoven*, S. 85 — 108.
3. *Production de Beethoven*, S. 109 — 297, in drei Abschnitten nach drei Perioden.
4. *Les Adeptes*, S. 297 — 312.
5. *Les Glossateurs*, S. 313 — 332.
6. *Le Bien connu*, S. 333 — 344. (Das heisst hier nicht „Das bekannte Gut“, sondern — „Der Wohlbekannte“.)

Dazu eine Conclusion auf fünf Seiten. Die Nummern 4 — 6 sind eigentlich auch nur Anhänge, aber recht pikante. Den Kern des Buches bilden Nr. 2 und 3.

Die Einleitung ist eine Fortsetzung der historischen Uebersicht und des Capitels „Mozart's Mission“ im zweiten Bande der Biographie von Mozart. Ulibischeff selbst will sie als solche angesehen wissen. Wenn wir sie auch nicht jener Arbeit gleichstellen können, so enthält sie doch eine im Ganzen richtige und interessant geschriebene Auffassung der Haupt-Momente des Fortschrittes der Tonkunst. Namentlich ist die erste (grössere) Hälfte, welche den Gang der dramatischen Musik nach Mozart verfolgt, reich an treffenden Bemerkungen. Dass Ulibischeff in die Geschichte nichts hinein philosophirt, sondern überall nur seinen musicalisch gebildeten Sinn und den gesunden Verstand walten lässt, braucht kaum bemerkt zu werden.

Wir wollen ihn in einigen längeren Abschnitten selbst reden lassen, was ihn am besten empfehlen wird. Wir wählen zunächst das, was er über Rossini sagt, nachdem er den Fortschritt der dramatischen Musik durch die Umwälzung der menschlichen Anschauungen, Denk- und Gefühlsweisen erklärt („Die Musik spiegelt den Zustand der Seelen wieder, die Literatur den Zustand der Geister“) und über Cherubini, Méhul, Spontini und Boieldieu gesprochen hat.

„Die italiänische Musik, welche in den letzten Zügen zu liegen schien, weil ihre Formen abgenutzt waren, weil sie nicht entschieden genug die Bahn der Mozart'schen Reform betreten hatte, sollte sich im Quell ihres Principis wieder erfrischen, um selbst die französische in Frankreich, die deutsche in Deutschland zu verdunkeln. Ihr neues Leben begann mit der Oper *Tancred* im Jahre 1813.

„Was Rossini, der grosse Erneuerer der italiänischen Musik, aus der Hinterlassenschaft Mozart's sich aneignete, war gerade dasjenige, was die Meister der französischen Schule, als etwas Unnützes und Zweckwidriges, nicht berücksichtigt hatten, der Gesang an und für sich, verschönert und gehoben durch alle Mittel der Instrumental-Musik.

„Auf 1000 Opernbesucher fassen 999 nichts als die Melodie, lieben und verlangen auch nichts Anderes, als sie, und kein Einziger auf Tausend möchte sie ganz und gar entbehren. Das wusste Rossini sehr wohl. Er fing also damit an, alle Melodisten vor ihm zu überbieten; er streute die Melodie mit vollen Händen aus und verstand Motive zu finden, die durch ihren ganz neuen Charakter und ihren verführerischen Reiz schnell durch die Welt zogen und sie eroberten. Begabt mit einer wunderbaren Erfindungskraft, Fruchtbarkeit und Leichtigkeit der Arbeit, schuf Rossini eine Menge von Vocal- und Instrumental-Formen, die später

zu stehenden Manieren entarteten, damals aber, als sie neu waren, eben so originel als glanzreich und immer einnehmend und fesselnd waren. Wenn Cherubini der Musik des neunzehnten Jahrhunderts den ersten Anstoss gab, so gestaltete Rossini sie um oder trug wenigstens zu ihrer Umgestaltung mehr als jeder Andere bei. Die Abrundung seiner Melodie, die Modulation, die Art der Begleitung, die Zusammensetzung des Orchesters, Alles war neu in seinen Opern. Aber von allem, was Rossini neu aufgebracht, machte nichts so viel Glück, als die Anwendung der rhythmischen Effecte auf den Gesang. Die älteren Meister hatten diese zu sehr vernachlässigt und sie auf die Tanzmusik beschränkt. Haydn und Mozart fingen an, sie in die Menuets ihrer Sinfonien und Quartette einzuführen, und Beethoven gab ihnen eine weit bedeutendere Ausdehnung in seinen Scherzo's. Die Cabaletta, Zeitgenossin des Scherzo, war dessen Gegenstück in der Vocalmusik; es war nach dem ernstesten Tempo eine feurige Explosion von syllabischen Noten auf ein frisches Motiv, mit Passagen und Coloraturen verziert, bei dessen Erklängen der Zuhörer von seinem Sitze aufflog und das auf der Stelle sich in seinen Kopf einnistete; denn keinem Menschen fehlte es jemals an Gedächtniss, ein Rossini'sches Motiv zu behalten.

„Der Meister war nicht bloss ein genialer Componist, er war auch ein ausgezeichneter Gesanglehrer. Er hatte den Mechanismus der menschlichen Stimme gründlich studirt, er kannte die Stärke und Schwäche jedes Registers, das wahre *Medium*, worauf ihre Töne immer hinarbeiten müssen, die Gattung von Figuren, welche für jedes Register am passendsten ist. Er wusste, unter welchen Bedingungen die höchsten und tiefsten Noten mit Leichtigkeit und wirksam angeschlagen werden können, und unter welchen anderen sie rauh, schreiend und in der reinen Intonation schwankend werden, mithin gewagt und peinlich für den Sänger. Die Rossini'sche Musik ist von allen, die je geschrieben, die günstigste für die Stimme in musicalischer und die zuträglichste in physischer Beziehung. Um sie zu singen, muss man freilich Sänger sein, das ist richtig; aber ist man das, so ist sie die sangbarste von allen, ungelähr wie die Instrumentalsachen von Bernhard Romberg, Spohr, de Beriot und Hummel die spielbarsten für Violoncell, Violine und Clavier für diejenigen sind, die Violoncell, Violine und Clavier spielen können. Wir haben gesehen, dass Sänger aus der Rossini'schen Schule, wie die Sontag, Rubini, Tamburini, Lablache u. s. w. 35 bis 40 Jahre lang auf der Bühne glänzten, ohne dass ihnen Jemand den Rang streitig machte. Nun vergleiche man diese fabelhafte Le-

bensdauer mit dem Durchschnitts-Alter der jetzigen Sänger, welche nicht einen Morgen lang, wie die Rosen, sondern fünf bis sechs Jahre lang wie die Courierpferde leben! Nichts natürlicher. Rossini und seine Vorgänger in Italien und auch Mozart verlangten von den Sängern die Uebung und den Gebrauch der Stimmen, die heutigen Componisten fordern ihr Opfer. Wundern wir uns also nicht, dass den Gehältern der ersten Sänger eine Null mehr zugesetzt worden ist. Früher liebten die Damen und Herren ihre Stimmen, jetzt verkaufen sie sie und geben das Kostbarste, die Gesundheit, obenein. Das ist mehr, als der Unterschied zwischen Zinsen und Capital; desshalb werden das *Vibrando*, *Tremolando*, *Urlando* (Heulen), *Chevroletando* (Meckern), *Distonando*, *Massacrando*, ferner das *c* mit der Brust u. s. w. zehn Mal theurer bezahlt, als der echte Gesang in früherer Zeit.

„Allein die Auffrischung der Melodie genügte nicht; das Orchester durfte nicht hinter der neuen französischen (und deutschen) Schule in Bezug auf Anzahl der Instrumente und auf Klangwirkung zurückbleiben. Rossini nahm das Mozart'sche Orchester und fügte die türkische Musik hinzu, die jetzt unser tägliches Brod geworden ist, die aber Mozart nur ein einziges Mal angebracht hatte, um den schroffsten Gegensatz zwischen einem echten Türken, d. h. einem verdummten und blutgierigen Barbaren, und den Christenmenschen in der Oper zu bezeichnen. Er war weit davon entfernt, das herzliche Einverständnis zu ahnen, welches dereinst zwischen den Landsleuten Belmonte's und Osmin's erblühen sollte.“ (Dieser patriotisch-musicalische Witz ist köstlich!)

„Ich möchte Rossini die oft verkehrte Anwendung der türkischen Musik nicht arg zum Vorwurf machen. Die Beziehung, die nach dem Grundsatz der dramatischen Wahrheit auch in der Instrumentirung auf den Text Statt finden soll, kann den Componisten nicht sehr kümmern, wenn die Melodien selbst keine Beziehung auf die Worte des Textes haben. Auf diese psychologische Verwandtschaft verzichtete Rossini von Hause aus; nichts als musicalische Rücksichten leiteten ihn bei seiner Verbindung des Orchesters mit dem Gesange; diese waren die einzig richtigen nach seinem System und die begreiflichsten für die Masse der Zuhörer. Der Glanz und das *Brio*, der melodische Reiz, das zierliche und unstäte Wesen, kurz, alles, was die Rossini'schen Vocal-Ensemble's charakterisirt, kamen auch im Orchester wieder zum Vorschein. Die Soli der Blas-Instrumente verdoppelten sich, Verbindungen von Klangmitteln, die man noch nicht versucht hatte, schmeichelten dem Ohr;

die ersten Violinen schritten in Figuren, die man bisher der Concertmusik vorbehalten hatte, kühn und keck wie eine Solo-Geige einher; die Violoncells trugen Cantilenen mit einer Stimme vor, welche drei menschliche Register umfasste; mit Einem Worte: die Concertmusik im Orchester wurde die obligate Begleitung der Concertmusik auf der Bühne. Trotz des Reichthums und des Luxus der Instrumentirung hat dennoch Niemand die Gesangstimmen mit mehr Discretion und Geschmack begleitet, als Rossini.“

Nachdem der Verfasser aus eigener Erinnerung den Enthusiasmus für Rossini's Musik (1813 — 1830) geschildert hat, kommt er auf die Vorwürfe, die man ihr gemacht, besonders auf den Mangel an dramatischer Wahrheit u. s. w., und schliesst dann folgender Maassen:

„Im Allgemeinen passte der Stil Rossini's besser für die komische als für die ernste Oper, wie denn überhaupt die erstere der schönste Ruhm der italiänischen Schule ist. In der komischen Oper war denn auch Rossini wahr, geistreich, ergötzlich, komisch, und das alles eben so sehr und noch mehr, als seine Vorgänger. Der *Barbiere* bei den Italiänern und *La Dame blanche* bei den Franzosen scheinen mir die grössten Meisterstücke in dieser Gattung zu sein.

„Rossini hat seit Mozart am meisten dazu beigetragen, der Musik eine neue Gestalt zu geben. Dennoch hat er sich seit 25 Jahren überlebt. Die Zeit allein konnte eine richtige Kritik seiner Werke geben; so lange er der Liebling der musicalischen Welt war, vermochten die Angriffe gegen ihn nichts; denn durch Zeitungs-Artikel überzeugt man das Publicum nicht, dass es unrecht daran thut, sein Vergnügen da zu suchen, wo es dasselbe vorzugsweise findet. Das Treffendste, was man vor dreissig Jahren gegen Rossini hätte sagen können, würde auf einen moralischen Gemeinplatz hinausgelaufen sein, auf die vielleicht nur allzu bekannte und doch immer wieder vergessene Wahrheit, dass das sinnliche Vergnügen, seiner Natur nach das lebhafteste, eben desswegen auch die wenigste Dauer hat. Rossini hat auf die musicalische Sinnlichkeit der Zuhörer zu viel, auf ihre dramatische Einsicht zu wenig gegeben, und diese letztere erwacht stets, sobald der Anfang unwiderstehliche Reiz der Neuheit zur Gewohnheit wird. Der Missbrauch der Formen, die der grosse Maëstro erfunden hatte, führte ihn unvermeidlich zum Formalismus. Die immerwährende Wiederkehr derselben Phrasen, derselben Modulationen, derselben rhythmischen Effecte, ohne die Mannigfaltigkeit, welche der besondere Inhalt des Textbuches hätte hineinbringen müssen, drückte nach und nach den Dingen, die bei ihrem ersten Erscheinen so ge-

schmackvoll gefunden wurden, den Stempel der Gewöhnlichkeit auf. Es kam die Zeit, wo die schmelzende Melodie doch gar zu süsslich schien, wo die Cabaletta den Hörer nicht mehr in elastische Bewegung versetzte, wo das *Crescendo* keine wollüstige Ohnmacht mehr hervorrief, wo die stereotypen Rouladen und Coloraturen das Publicum am Ende langweilten. Da musste der Geschmack sich nothwendig ändern, und Andere zogen Vortheil davon. Es ging Rossini wie jenen edeln Weinen, die Jeder mit Lust trinkt, die aber bald ihr Bouquet und ihren Duft verlieren, weil man sie nicht mit einer Dosis Spiritus verschnitten hat. Ich verstehe unter Spiritus das Ernste, Berechnete, reiflich Ueberdachte und tief Gefühlte in einer dramatischen Partitur. Desshalb wurde Rossini nach 1830 vor der Zeit alt, während die Häupter der französischen Schule, fünfzehn bis zwanzig Jahre vor ihm geboren, obschon aus der Mode gekommen, dennoch keineswegs für veraltet gelten. Die Dosis von Spiritus hat sie uns frisch bewahrt.

„Uebrigens erlaube ich mir noch eine letzte Bemerkung zu Gunsten Rossini's. Seine Opern ruhen schon so viele Jahre lang, eben so wie ihr Verfasser, dass ihre Wiederaufnahme auf den vorzüglichsten Theatern Europa's fast einer neuen Erscheinung gleich kommen und für das gegenwärtige Geschlecht der Kunstfreunde ein guter Fund sein dürfte. Die Zeit, welche Rossini in Deutschland mit Weber's, in Italien mit Bellini's, in Frankreich mit Meyerbeer's Hülfe erdrückt hat, könnte vielleicht mit Verdi's und Richard Wagner's Hülfe ihn wieder aufheben und verjüngen, eben so wie sie Andere, noch viel Aeltere, verjüngt hat. Man schaffe Rossini nur Sänger, und man wird sehen, was geschieht! Aber freilich, Sänger, woher die nehmen?“

Ueber die Entwicklung der deutschen Oper sagt der Verfasser unter Anderem: „Der riesige Repräsentant der Instrumental-Musik versuchte sich zwar auch im Drama, indem er der Bahn Cherubini's folgte. Allein *Fidelio* ist eine vereinzelte That in Beethoven's Leben; allerdings eine bedeutende, aber ohne Einfluss auf die Entwicklung der deutschen dramatischen Musik. Die Keime zu einer wahren deutschen Oper lagen bereits in Mozart's Zauberflöte und in seinem *Don Juan*. Die Zauberflöte, obwohl in dem Universal-Styl Mozart's geschrieben, ist doch weit mehr deutsche, als französische oder italiänische Musik; der ideale Charakter ihrer Melodien hat durchaus nichts gemein mit dem italiänischen Gesange; die Ensemblestücke nähern sich dem Instrumental-Stil, das freie Spiel der Phantasie des Musikers tritt oft an die Stelle bestimmter Intentionen, so wie dies ebenfalls bei der Instrumental-

Musik der Fall ist. Kurz, diese Partitur ist deutsch, weil sie romantisch ist. Einige Scenen im Don Juan, obwohl von ganz verschiedener Farbe, sind es ebenfalls. Diese Keime des Wunderbaren in dem Feenreich und des Wunderbaren und Dämonischen in der Unterwelt sollten dreissig Jahre später ihre Früchte tragen. Daraus ging die wahrhafte National-Oper der Deutschen hervor, begründet auf den Geist der Nation, indem sie auf das Gebiet des poetischen Traumes, der Legende und Volkssage, überhaupt auf das Gebiet der Phantasie, welches das Gebiet der absoluten Musik ist, versetzt wurde. Zumsteeg war der erste romantische Componist in seiner Oper „Die Geisterinsel“, deren Stoff er Shakespeare entnahm, und noch mehr in seinen Balladen. Im Jahre 1814 führte Spohr seinen „Faust“ auf — ein Werk von hohem Werthe, in welchem unter Anderem ein vortrefflicher Hexenchor mit Tanz vorkommt.“

Nun spricht der Verfasser von der „Befreiung Deutschlands durch die siegreichen russischen Waffen“ (soll heissen von der Erhebung Preussens und Deutschlands, welche es den reducirten russischen Heeren allein möglich machte, die deutsche Gränze zu überschreiten) und kommt auf Carl Maria von Weber, den Componisten von Theodor Körner's „Leier und Schwert“. Der „Freischütz“ wurde den 18. Juni 1821 in Berlin [nicht auf der Königsstadt, sondern im königlichen Schauspielhause] zum ersten Male gegeben. Was Ulibischeff darüber sagt, ist vortrefflich.

„Unter allen denen, die Gluck's und Mozart's Erbschaft antraten, bekam Weber das beste Theil. Er kam dem ersteren in der Kraft des Ausdrucks und in der Wahrheit der declamatorischen Betonung gleich [? „Durch die Wälder, durch die Auen“] und dem letzteren in dem Reiz der Melodie und der trefflichen Charakteristik. Er schritt in Bezug auf beide und auf alle ihre Nachfolger voran in der Kunst der Instrumentation und in der Anwendung der Mittel, durch welche die Musik das Dasein des Wunderbaren ahnen lässt. Samiel ist nicht ganz und gar aus der Tiefe des menschlichen Bewusstseins genommen, wie das Gespenst Mozart's. Das dämonische Element im Freischütz symbolisirt vielmehr mit den Phänomenen in der Natur. Es weckt in der Seele jene schaurigen Gefühle, welche wir in der Waldeinsamkeit empfinden, wenn der Sturm pfeift und braus't, wenn die Baumstämme knarren und sich wie gefoltet krümmen und winden, wenn die seltsamsten Gebilde der Phantasie uns in die Gedanken kommen und im plötzlichen Aufleuchten der Blitze uns wie wirkliche Gestalten umstarren. Solche Stimmungen haben

Samiel und die wilde Jagd geschaffen. Der Hintergrund des Gedichtes, das Waldleben mit den Sagen, die sich daran knüpfen, auf der anderen Seite das Schicksal, das sich der Verbinduug zweier Liebenden widersetzt — haben dem Componisten gestattet, die furchtbaren und geheimnissvollen Stimmen der Natur mit den stärksten und erschütterndsten Ausbrüchen der menschlichen Leidenschaft zu paaren. Dazu kam noch, dass die Lage der handelnden Personen und die Anordnung mancher Auftritte Gelegenheit bot, den Gesang an und für sich mitten unter dem dramatischen Gesange anzubringen. Weber benutzte das und schrieb einige Volks-Melodien von reizender, köstlicher Frische. Diese glücklichen Stoffe, auf bewundernswerthe Weise gegen einander gestellt und mit einem noch bewundernswürdigeren Talente musicalisch wiedergegeben, konnten den Erfolg nicht verfehlen, die Zuhörer aller Stände und aller Nationen zu bezaubern. — Nur Italien wollte nichts vom Freischütz wissen, aus dem Grunde, weil die äussersten Enden sich doch nicht immer berühren und zwischen Rossini und seinem Antipoden Weber eine Kluft lag, welche italiänische Ohren nicht überspringen konnten.“

Doch wir müssen abbrechen, um noch einigen Platz für Anderes über und aus den folgenden Abschnitten des interessanten Buches zu behalten.

Entstehung der so genannten Zukunftsmusik.

Unter dieser Ueberschrift enthält die wiener Zeitung „Der Wanderer“ in Nr. 137 vom 25. März d. J. eine starke, allein im Ganzen zu persönlich gehaltene Philippica gegen die Zukunftsmusik. Sie ist hervorgerufen durch die Aufführung von Liszt's symphonischen Dichtungen im Redoutensaale am 8. März (s. Nr. 12 dieser Blätter) und durch die maasslosen Lobpreisungen darüber von L. A. Zellner in den „Blättern für Musik“ u. s. w. — Das Interessanteste daraus ist ein Document über Herrn Zellner's frühere kritische Ansichten vor Liszt's letzter Anwesenheit in Wien. Es enthält Auszüge aus einer Kritik der zweiten Sinfonie von Rob. Schumann, die Herr Zellner in der Ostdeutschen Post vom 8. December 1854 abdrucken liess. Darin heisst es unter Anderem:

„Ein Concert mit R. Schumann an der Spitze und R. Wagner als Schlussstein wird doch gewiss den Beifall der Fortschrittmänner verdienen. Haben wir doch alles gethan, was man billiger Weise verlangen konnte, den angeblichen Herolden der angeblich einzig wahren Zukunftsmusik Gehör zu geben. . . .“

„Diesem Phantome musicalischer Darstellungskunst nachzujagen, bildet das charakteristische Merkmal der so genannten „neuen Richtung“. Dass ihre Verfechter mit vielem Raffinement vorgehen, ist nicht zu läugnen. . . . Die nächste Folge — um nur auf die hervorstechendsten Missverhältnisse eines solchen Beginnens hinzuweisen — wäre die Nothwendigkeit, Accorde, Rhythmen u. s. w. zu setzen, widrigens der subjectiven Auslegung abermals der verpönte freie Spielraum eingeräumt würde. Welch gräuliche oder im günstigsten Falle welche zerrissene, zusammenhanglose, musivische Musik würde daraus entstehen! Hieraus erklärt sich das scheinbare Neue und Fremdartige, im Grunde aber bloss nur Zerfahrene, Unentwickelte der der neuen Richtung angehörigen Tonwerke. . . . Schumann's zweite Symphonie gehört der angedeuteten Richtung, wenngleich nicht im schlimmsten Sinne, an. Er hat sich in diesem Werke erst zur Hälfte von einer Schule losgesagt, die Wohlklang, Klarheit, Ebenmaass und inneren Zusammenhang als Grundgesetze des musicalisch Schönen erkennt.“

Das klingt freilich ganz anders, und noch dazu über Robert Schumann, als die jetzige Sprache der „Wiener Blätter“ über Liszt's Compositionen, welche von diesem Organ in den Himmel erhoben werden. Es scheint beinahe, als hätte Herr Zellner die Brendel'sche Punktlehre angenommen: Mozart = überwundener Standpunkt, Beethoven = Anfangspunkt, Mendelssohn = Nullpunkt, Schumann = Durchgangspunkt, Liszt = Gipfelpunkt.

Aus Hamburg.

Herr G. D. Otten hat in den letzten Jahren mit einem reichen, selbst zusammengestellten Orchester und einem Chor, der, ohne einen geschlossenen Verein zu bilden, für die jedesmaligen Aufführungen zusammentritt, eine Reihe von Concerten veranstaltet, deren sorgfältige und geschickte Leitung das Interesse des Publicums aufs lebhafteste erregte. Ermuthigt durch einen Erfolg, der sich in günstiger Beurtheilung, wie in wachsender Abonnenten-Zahl aussprach, schloss er die diesjährige Saison mit einem Doppel-Concerte am 25. und 27. März — einem Unternehmen, das durch die Grösse der Mittel, die darauf verwandt wurden, durch die Kräfte, die man von fern her für dasselbe gewann, aus dem Rahmen eines Abonnements-Concertes völlig heraustrat. Die erste Aufführung hatte Abends in der neu restaurirten Katharinen-Kirche Statt, in wel-

cher von der prachtvollen Orgel herab ein Chor für 300 Personen erbaut worden war. Das Programm enthielt das neue Oratorium Jephta von C. Reinthaler, hierauf die Arie „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ und das Hallelujah von Händel. Die Zugabe der beiden letzten Nummern war wahrscheinlich dadurch gekommen, dass es Hr. Otten gelungen war, Madame Clara Novello für seine beiden Concerte zu engagiren, und dass der Wunsch, diese berühmte Oratoriensängerin in einer classischen Arie zu hören, die Bedenken überwog, die sich gegen eine übermässige Ausdehnung des Concertes, so wie eine Störung des einheitlichen Eindruckes erheben mussten.

Reinthaler's Werk, dem man mit grosser Spannung entgegenseh, und welches von den hiesigen Dilettanten mit aufopferndem Eifer in sehr kurzer Zeit einstudirt worden war, hat den hohen Erwartungen vollständig entsprochen. Da dasselbe in Ihrem Blatte schon ausführliche Besprechungen erfahren hat und durch die Herausgabe der Oeffentlichkeit jetzt übergeben ist, so wollen Sie mir eine Schilderung des Eindruckes erlassen; nur das möchten wir nach einer Aufführung in der Kirche bemerken, dass der Charakter des Werkes, das bei den Aufführungen im Concertsaale und im Theater als lebendig, voller Abwechslung und frei vom alten Schematismus bezeichnet wurde, und von welchem man fürchtete, es möchte dem feierlichen Ernste der Kirche widerstreben — jene feine Linie inne hält, welche die Gränze zwischen Oratorien-Stil und reiner Concertmusik bildet und auch in den Momenten, welche die Schilderung rein menschlicher Empfindungen zum Vorwurf haben, durch edle Würde und Klarheit des Stiles mit der Umgebung des heiligen Ortes in Einklang bleibt. Das Hinzutreten der Orgel an einigen Höhepunkten des Werkes verlieh der Aufführung einen Glanz und eine Grösse, von der wir zweifeln, ob sie im Concertsaale zu erreichen sein wird.

Die Aufführung selbst unter Leitung des Herrn Otten war, einige Schwankungen in der Begleitung der Recitative abgerechnet, eine würdige und lobenswerthe. Die Chöre gingen vortrefflich; man sang mit demjenigen Feuer, das bei guten Dilettanten nie fehlt, wenn das Werk dazu auffordert und wenn sie fühlen, dass ihr Antheil am Gelingen ein wesentlicher ist. Von den Solisten gebührte natürlich Madame Novello die Palme; ihr Vortrag der Arien: „Gesegnet wirst du sein“, „Was betrübst du dich, meine Seele“, „Er leitet mit Barmherzigkeit sein Volk“ u. s. w., wird jedem unvergesslich bleiben, der Sinn für wahren Adel des Vortrages, für Kunst-Vollendung und Reinheit

des Stils hat; aber auch jedem, der unbefangenen geniessend jenen wunderbaren Klängen folgte, die wie aus einer besseren Welt vom hohen Chor herab durch den weiten Raum der Kirche drangen. Neben ihr war es den übrigen Solisten nicht leicht, sich zu behaupten. Madame Gura u (Schloss) sang die Alt-Partie mit immer noch lieblicher, weicher Stimme und einfachem, innigem Vortrage. Herr DuMont-Fier aus Köln führte die grosse Partie des Jephta mit dramatischem Schwunge und edler Wärme des Ausdrucks durch, worin ihm eine sympathische Bassstimme trefflich zu Statten kam. Der frische und angenehme Timbre des Tenors des Herrn Göbbels, der, wie wir hören, seine Ausbildung auf dem Rheinischen Musik-Conservatorium erhalten hat, verbunden mit angenehmem Vortrage, stimmte zu den Uebrigen, so dass nichts die Grösse des Eindrucks störte.

Es ruht ein eigener Zauber in der Localität. Wie anders wirkt dasselbe Stück im glänzend erleuchteten und gefüllten Concertsaale gegenüber der lebensvollen Gestalt der Sängerin, und wie anders erscheint es in der hohen, halbdunkeln, feierlichen Halle des Domes! So hatten die letzten, prachtvollen Klänge des Oratoriums Alle wunderbar angeregt, als nach Beendigung desselben jene einfache, an Innigkeit religiösen Gefühls unübertroffene Arie Händel's: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“, begann, die wie eine Stimme des Friedens und der Versöhnung über dem Grabe ertönte. Wahrlich, hier vergass man über der Poesie des Ganzen das wundervolle Einzelne, den bezaubernden Triller u. s. w. der Sängerin; ja, sie selbst, in der Ferne nur gesehen, schien wie ein Bild religiöser Phantasie. Dem süssen Trostgesange folgte zum Schlusse das majestätische Hallelujah. Es sind von den 2000 Zuhörern an jenem Abende gewiss wenige ohne Erhebung aus der Kirche gegangen.

Der Aufführung in der Kirche folgte am zweiten Tage im Concertsaale die neunte Sinfonie. Voran ging die Overture zu den Abenceragen; Arie aus Elias, „Hear ye“, von Madame Novello; die Adelaide, vorgetragen von Herrn Göbbels; Schubert's „Wanderer“, von Herrn DuMont, *Batti, batti*, von Madame Novello so wundervoll gesungen, dass sie *da capo* singen musste und einen Beifallssturm hervorrief. Hierauf Overture zur Euryanthe. Die festliche Concertstimmung, der überfüllte Saal, treffliche Ausführung Seitens des Orchesters und der Solisten erregte das Publicum auf das lebhafteste. Die neunte Sinfonie war in ihrer Gesammtheit erst einmal in Hamburg zur Aufführung gekommen. Sie war daher dem Publicum noch ziemlich neu

und hatte jene Vorurtheile zu überwinden, welche, mit einigen richtigen Bemerkungen gemischt, dem Verständnisse und der Würdigung ihres gigantischen Baues gegenüber stehen. Dass man überhaupt in Hamburg erst so spät sich mit ihrer Auslührung befasste, liegt in dem allen transcendentalen Kunst-Erscheinungen von vorn herein nicht zugewandten Sinne dieser am reellen Leben haftenden Stadt, welche sich lieber an derjenigen Seite der Kunst erfreut, die ihrem eigenen Wesen näher steht — an Schauspiel und Oper, und von Concertmusik dasjenige vorzieht, was ohne angestregtes Denken, wenigstens ohne tiefere Aufregung des Gemüthes, genossen werden kann. Dass Herr Otten, dem in der Wahl der neunten Sinfonie diese Schwierigkeit entgegentrat, sie überwand und mit grosser Sorgfalt und Ausdauer die Aufführung vorbereitete, verdient von vorn herein den Dank aller Kunstfreunde. In der Aufführung selbst war der erste Satz der vollendetste. Das Tempo war richtig gegriffen; die langen Steigerungen im *Crescendo*, so wie die feinen *Accente*, *Ritardando's* u. s. w. kamen sehr gut heraus, und wäre der Tonansatz einiger Bläser noch etwas weicher gewesen, so wüssten wir kaum eine Unvollkommenheit. Der sinnliche Eindruck in dem akustisch so wohlklingenden Saale war ein überaus befriedigender. Weniger gelungen erschien das Scherzo, dessen übereilte Bewegung die Deutlichkeit verhinderte, in deren Gefolge Feinheit und Grazie sich finden. Das Thema der Violinen trat etwas unruhig ein, und da, wo es von den Hörnern z. B. aufgenommen wird, liess sich der Rhythmus nicht klar erkennen. Weit besser war das Adagio, in welchem sich kaum unmerkliche Schwankungen fanden, das namentlich von den Violinen mit grosser Sauberkeit und Egalität gespielt wurde und den Bläsern, namentlich den Hornisten, Gelegenheit gab, ihre Meisterschaft zu zeigen. Alle drei Sätze, namentlich das Adagio, wurden vom Publicum warm aufgenommen. Auch der letzte Satz ging vortrefflich, und freuten wir uns besonders, im letzten $\frac{6}{4}$ -Tacte und weiterhin jene übertriebene Schnelligkeit nicht zu finden, durch welche man dem Chor die Anstrengung zu erleichtern und die Wirkung zu erhöhen glaubt, welche aber in der That über die Grenzen hinausgeht, welche die höchste Begeisterung vom wilden Taumel unterscheidet, und deren Ueberschreitung die Idee eines Bacchanals, von der Composition allerdings wie ein kaum verdeckter Abgrund angedeutet, in greller Weise vor dem Auge eröffnet. Die Cadenz wurde mit grosser Reinheit und Präcision ausgeführt, eben so das einleitende Recitativ des Basses von Herrn DuMont-Fier meisterhaft vorgetragen. Auch der letzte Satz fand lebhaften Beifall.

Die Musikfreunde Hamburgs sind Herrn Otten zu grossem Danke verpflichtet, da er keine Mühe und Kosten scheute, um in grossartiger Weise Classisches vorzuführen und uns mit so interessantem Neuem bekannt zu machen. Es ist eine allgemeine Erfahrung, dass mit derartigen Unternehmungen selten äusserer Vorthail verbunden ist; möge der strebsame und wackere Musiker in dem Gefühle Befriedigung finden, dass er im wahren Interesse der Kunst gearbeitet und gewagt hat. ***

Concert im Casinosaale am 31. März.

Die Direction der Concert-Gesellschaft hatte nach Ablauf der Abonnements-Concerte auf Dinstag den 31. März noch ein Extra-Concert veranstaltet, in welchem unter Leitung des Capellmeisters F. Hiller der *Messias* von Händel aufgeführt wurde. Die zahlreiche Theilnahme im Chor, die Mitwirkung der Frau Clara Novello und Fräul. Schreck und der Zudrang des Publicums gaben dem Concert einen musikfestlichen Charakter.

Die Aufführung war sehr befriedigend, grösstentheils vortrefflich. Chor und Orchester leisteten alles, was man von so tüchtigen Kräften verlangen kann, und Hiller leitete das Ganze auf eine so wirksam eingreifende Weise und mit so sicherem Beherrschen der Massen, dass Alles, zugleich auch von der Herrlichkeit des Werkes emporgehoben, zu einer begeisterten Ausführung zusammen wirkte. Namentlich müssen wir die Tempi billigen, welche Hiller nahm; sie werden in Deutschland leider gar zu häufig durch die verkehrte Ansicht, als bestände die Würde im steifsten Paradeschritt, verfehlt und auf unerträgliche Weise geschleppt. Die Bewegung, welche Hiller je nach Verhältniss des Charakters jeder Nummer gab, hielt das richtige Maass, gerade so, wie die Dirigenten in England den *Messias* aufführen, und es lässt sich doch nicht läugnen, dass sich dort eine gewisse Tradition des Richtigen erhalten hat. Nur die erste Alt-Arie: „O du, die Wonn' verkündet“, hätte vielleicht etwas langsamer genommen werden können; wir wissen freilich nicht, in wie weit vielleicht der Wunsch der Sängerin dabei berücksichtigt worden ist.

Auch die Zusammenstellung zu einem Ganzen konnte befriedigen. Es fielen aus im I. Theile Nr. 5, 6, 7 — im II. Theile Nr. 26, 27; mit dem Chor Nr. 32: „Hoch thut euch auf“, schloss die erste Abtheilung des Concertes. Nach der Pause begann die zweite (der Rest des II. und der III. Theil an einander geschlossen) mit dem Chor Nr. 36: „Der Herr gab das Wort“; es fielen also Nr. 33, 34, 35 aus; ferner Nr. 40, 41, 42. — Im III. Theile blieben Nr. 49, 50, 51 weg; im Ganzen also 14 Nummern.

Frau Clara Novello sang Nr. 15, das Recitativ: „Es waren Hirten“, nach dem wunderlieblichen Pastorale des Orchesters; Nr. 17, die Arie: „Erwache zu Liedern der Wonne“; Nr. 19, die Pastoral-Arie in *B-dur*, die zweite Hälfte; Nr. 30 und 31, die Arie in *A-dur*: „Doch du liessest ihn nicht“, mit dem vorhergehenden Recitativ; Nr. 37, „Wie lieblich ist der Boten Schritt“, und Nr. 44: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt.“ — Wie sie gesungen?

Darauf ist die einfache Antwort: So, dass ein schönerer Vortrag Händel'scher Solosachen gar nicht zu denken ist. Das schliesst Alles in sich: den Wohlklang der Stimme, der an und für sich schon entzückt, die vollendetste Tonbildung, die technisch vollkommene Ausführung, den seelenvollen Vortrag. Die Art und Weise, wie Clara Novello die Wiederholungen Einer und derselben melodischen Phrase, die manchmal bei Händel bis zur Ermüdung vorkommen, allein durch den Vortrag, ohne alle weitere Zuthat, zu variiren versteht, ist einzig in ihrer Art: hierin, so wie in dem Ansatz des Tones, der augenblicklich klangvoll ist und nicht erst einen mehr oder weniger dichten Schleier durchdringen muss, steht sie über Jenny Lind. Die Aufmerksamkeit, welche sie auch den kleinsten Figuren widmet, machen aus diesen, die bei andern Vortrage geradezu langweilen, etwas Liebliches und Anmuthiges. Und doch erfüllte uns der Zauber, den sie übte, mit Wehmuth; denn wir dachten daran, dass sie wahrscheinlich die letzte Sängerin sein wird, die es gibt, da Componisten, Sänger und Publicum um die Wette daran arbeiten, den wahren Gesang zu Grabe zu tragen.

Die übrigen Soli waren durch Fräul. Schreck (Alt) und die Herren Göbbels (Tenor) und Schiffer (Bass) besetzt. Die erstere zeigte besonders in dem Vortrage der Arie aus *Es-dur*: „Er ward verschmähet“, ein lobenswerthes Streben, die Wirkung ihrer schönen Mittel durch Wärme und Empfindung im Vortrage zu erhöhen, und ärgerte verdienten Beifall, der auch den Leistungen der beiden Herren nicht fehlte, während eine strengere Kritik nicht verschweigen darf, dass schon viel dazu gehört, die Schwierigkeiten Händel'scher Gesangsmusik einzusehen, und noch mehr, sie künstlerisch zu überwinden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Sängerin Frau Dr. Mampé-Babnigg, welche zwei Winter lang die Zierde unserer Oper war, hat uns verlassen. Sie gab am 27. März ein Abschieds-Concert im Saale des Hotel Disch, worin sie durch den Vortrag der Arie der *Giulietta* aus Bellini's *Capuleti*, einer Arie mit obligater Violine (Herr Concertmeister Grunwald) aus dem *Zweikampf von Herold*, des grossen Duetts aus Mozart's *Entführung* (mit Herrn Koch) und einiger Lieder eigener Composition ihre vorzüglichen Eigenschaften als Künstlerin in jeder Hinsicht noch einmal glänzend bewährte. Frau Mampé war hier ausserordentlich beliebt; ihre musicalische Bildung ist trefflich und so, wie man sie jetzt nur selten bei Bühnensängerinnen findet; auch ist es keine Frage, dass ihre Stimme, welche bei ihrem Wiederauftreten vor zwei Jahren etwas leidend war, seitdem wieder ausserordentlich an Kraft und Frische gewonnen hat.

In einer Privat-Soiree hörten wir einen jungen Violoncellspieler, Herrn Henri Geul, aus Crefeld gebürtig, dessen Spiel viel Talent verrieth.

Barmen. In unserem letzten Abonnements-Concerte, Samstag, den 21. März, wurde Händel's „*Messias*“ gegeben. Das Publicum wurde von der Gewalt dieses in seiner Urkraft und Grossartigkeit, dabei in seiner von aller Sentimentalität freien Gefühls-Innigkeit und Weichheit wahrhaft einzigen Werkes vollständig hingerissen. Fräul. Dannemann sang die Sopran-Soli; am besten gelang ihr die Arie „Er weidet seine Herde“, welche ihrem Na-

turel am meisten zusagt; in anderen Sachen vermisste man die tiefere Auffassung. Fräul. Schreck hatte die Alt-Soli übernommen und sang namentlich die Arie: „Er ward verschmähet“, mit einer Innigkeit der Empfindung, dass sie sich dadurch die ganze Gunst des Auditoriums erwarb. Die Tenor-Soli waren durch einen Dilettanten recht gut vertreten und die Bass-Soli von Herrn Schiffer aus Köln übernommen worden. Was die Chor-Leistungen anlangt, so kam auch nichts vor, was einer Schwankung oder Unsicherheit nur im Mindesten ähnlich sah. Leider ist unser Alt noch immer zu schwach im Verhältnisse zu den anderen Stimmen. — Die beiden letzten Soireen für Kammermusik haben auch in jüngster Zeit Statt gehabt. Die dritte brachte Trio in *Es* (mit Bratsche) von Mozart, Sonate (Nr. 2) für Pianoforte und Violine von Gade (vorgetragen von den Herren Schmitz und Seiss), Trio (*Es-dur*, Op. 100) von Schubert. Die letzte Soiree hatte folgendes Programm: 1) Quartett für Pianoforte u. s. w. (Op. 34) von C. Reinecke; 2) Duo (Op. 162) für Pianoforte und Violine von Fr. Schubert, vorgetragen von Herrn Musik-Director Reinecke und Herrn Posse; 3) Präludium und Fuge von Mendelssohn und Variationen von Händel, gespielt von Herrn Reinecke; 4) Clavier-Quartett von Beethoven. Auch in den beiden Clavier-Quartetts hatte Herr Posse die Bratschenstimme übernommen. — Herr Musik-Director Reinecke hat mit dem ausgezeichneten Violinisten Hrn. Königslöw eine Reise nach Rom und Neapel angetreten.

Mülheim a. d. Ruhr. Vor einiger Zeit fand im Saale der Gesellschaft Casino ein Concert Statt, bei dessen Gelegenheit einer der geschätztesten Dilettanten Mülheims dem Publicum ein nach neuem System construirtes Instrument unter dem Namen *L'orgue à double expression* vortührte. Wir sind ihm dafür den besten Dank schuldig, indem dasselbe allgemeines Interesse erregte, nicht sowohl, weil es wirklich schöne Register besitzt, worunter die Clarinette sich besonders auszeichnet, sondern auch wegen des Anschwellens und Abnehmens der Töne, was durch einen einfachen und sinnig angebrachten Mechanismus bewirkt wird. Gespielt wurde das Instrument durch Herrn Clement Loret aus Paris. Abgerechnet seine französischen Compositionen, die dem Geschmacke des Publicums nicht recht zusagen wollten, liess man seiner geschickten Behandlung des Instrumentes volle Gerechtigkeit widerfahren. Er verstand es, die Eigenthümlichkeiten desselben hervorzuheben. A. Z.....

Karl Formes wird nach dem Schlusse der londoner Saison, also im August, nach Deutschland kommen und den Winter hindurch auf den deutschen Opernbühnen Gastrollen geben. Die Vermittlung leitet die Theater-Agentur von F. Röder in Berlin.

Die „Zeit“ in Berlin hat jetzt einen köstlichen Referenten über Musik. Ueber die Novello sagt er unter Anderem: „Der Silberstrahl ihrer in Regenbogenglanz sich sonnenden Stimme, erquicklich überraschend wie das süsse Gestrudel jener Flüsse, die verschwinden, als ob sie Versteckens spielten, um plötzlich mit ihren hellklingenden Krystallen empor zu glänzen.“ Sie ist ihm die „englische *Meermaid*“, eine „*Sirène Flüte*“, „die Quelle Asopus, d. i. die klanglüssige“, in der Stimme würde Pausanias die Windungen des Mäander wieder erkennen, von jener Wunderflöte Klängen durchgossen.“ — Das *God save the Queen* „klang, als ob das Meer mitsänge und das Echo von Englands Kreidefelsen wiedertönte.“ — *Que te le mille! das ist haute critique!*

Frau Jenny Bürde-Ney gibt in München Gastrollen, die Norma, Donna Anna u. s. w. Das Honorar für jede soll 550 Gulden betragen. Der Besuch ist bei erhöhten Preisen und aufgehobenem Abonnement ausserordentlich zahlreich.

Der Brief aus Paris über den ausserordentlichen Erfolg von C. M. von Weber's „Oberon“ im *Théâtre lyrique* ist uns für diese Nummer zu spät zugegangen. Er folgt in der nächsten Nummer.

Die Redaction.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LE 'ZIG.

- Bach, J. Seb., 2 Overtures (ou Suites) arrangées pour Piano à 4 mains par Fr. Gnüge. Nr. 2 (in H-moll). 1 Thlr.
- Kiel, Fr., 2 kleine Sonaten für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 6. Nr. 1 (10 Ngr.), Nr. 2 (15 Ngr.)
- Loeschhorn, A., 6 Amusemens élégans pour Piano. Op. 37. Nr. 4, 5, 6 (à 12 1/2 Ngr.). Nr. 4, Impromptu. Nr. 5, Polka-Mazourka. Nr. 6, Fantaisie sur „Lucrezia Borgia“ de G. Donizetti.
- — 30 Etudes mélodieuses, progressives et doigtées pour Piano. — 30 melodische Etuden mit genau bezeichnetem Fingersatz für Pianoforte. Op. 38. Heft 2. (Dem Director A. W. Bach gewidmet.) 1 Thlr.
- Scholz, Bernhard, 8 deutsche Lieder mit Clavier-Begleitung, Op. 7. 20 Ngr.
- Schumann, R., „Dichterliebe“. Lieder-Cyklus aus dem „Buche der Lieder“ von H. Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 48. (Frau Wilhelmine Schröder-Devrient zugeeignet.) Heft 1 (1 Thlr.), Heft 2 (1 Thlr. 5 Ngr.). Neue Auflage. (Die 16 Nummern dieser Sammlung sind auch einzeln à 5 Ngr. und 7 1/2 Ngr. zu haben.)
- Voss, Charles, Les Odaliques. Scène de Ballet pour Piano. Op. 225. (Avec Illustration.) 25 Ngr.
- — Gretelein. Chanson populaire de Fr. Kücken. Morceau élégant pour Piano. Op. 226. Nr. 1. 20 Ngr.

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