

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 43.

KÖLN, 23. October 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Erinnerung an Salieri und dessen Oper „Die Danaiden“. — Das Musikfest in Coblenz (Jubelfest des Musik-Instituts). Von L. B. — Aus Düsseldorf (Concert von Frau Clara Schumann). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Erstes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale, Gebrüder Leopold und Gerhard Brassin, Gastspiel von Fräulein Auguste Brenken — Kassel, Capellmeister C. Reiss — Stettin, Fräulein Auguste Gebler).

Erinnerung an Salieri und dessen Oper „Die Danaiden“.

Die erste Vorstellung der Oper „Die Danaiden“ fand zu Paris den 26. April 1784 Statt mit der Ankündigung: „Text von Herrn ***, Musik von dem Herrn Ritter Gluck und Salieri.“

Nach einem Vorworte des Textbuches lag der Bearbeitung des Gedichtes ein italiänisches Manuscript von Calzabigi, dem Dichter des Orpheus und der Alceste, zum Grunde, einige Scenen waren einem Ballet von Noverre entnommen. Das ganze Libretto hatte der Parlaments-Advocat P. L. Moline verfasst.

Gluck hatte die Composition abgelehnt; als die Direction der grossen Oper ihn bat, ihr einen Componisten vorzuschlagen, der im Stande wäre, die Danaiden in seinem Geiste und in dem Charakter seiner Musik zu componiren, empfahl er Salieri. Man erzählt, er habe damals geäussert: „nur der Ausländer Salieri lerne ihm alle seine Manieren ab, weil kein Deutscher von ihm lernen wolle.“ Es geschah auch mit Gluck's Bewilligung, dass man in Paris das Gerücht über seine Mitarbeitung an der Oper „Die Danaiden“ verbreitete und sogar öffentlich durch gedruckte Anzeigen bestätigte.

Die Abschiedsworte des alten, kränkenden Meisters an Salieri, als dieser zur Vorbereitung der Aufführung nach Paris ging, waren folgende: „*Ainsi, mon cher ami — lei parte domani per Parigi — Je vous souhaite — di cuore — un bon voyage* — Sie gehen in eine Stadt, wo man die fremden Künstler schätzt — *e lei si farà onore* — ich zweifle nicht. *Ci scriva — Mais bien souvent.*“ (Mosel, über das Leben Salieri's.)

Aus gleichzeitigen Blättern, namentlich dem *Mercure de France*, dem *Journal de Paris* und dem zweiten Jahrgang von C. F. Cramer's Magazin, stellen wir folgende Erinnerungen zusammen.

C. F. Cramer schreibt darüber: „Dass die Danaiden Anfangs in Paris unter Gluck's Namen durchgehen sollten, um mancher schiefen Bemerkung vorzubauen, die so Viele, welche nur nach dem Namen des Verfassers und nicht nach innerem Werthe Werke des Genie's beurtheilen, darüber zu machen bereit seyn würden, und auch die Aufführung davon zu erleichtern, wusste ich schon lange vorher, ehe Salieri von Wien nach Paris abging, durch Briefe. Als er in Frankreich angelangt war, erhielt ich sehr bald aus Wien folgende Nachrichten von seinem Erfolge. „Den Danaiden“, schrieb man, „geht's bis jetzt so gut, als möglich. Man glaubt von Neuem, die ganze Oper sey von Gluck, und der Componist ist dadurch vor tausend Plackereyen in Absicht der Aufführung gedeckt, welches sonst gewiss bey einem zum ersten Male erscheinenden neuen Meister anders sein würde. Die Königin hat ihn dreymal nach Versailles kommen lassen, die Oper zu probiren, und selbst immer mit dem Professori gesungen. Noch einmal soll er sie dort in Gegenwart des Königs, des Grafen von Artois und einiger Vornehmen des Hofes von beyderley Geschlecht produziren. Er wird Ursache haben, zufrieden zu seyn, wenn sie bey dem Publico in Paris eben denselben Beifall findet, welchen sie bey Hofe genossen hat.“

„In einem anderen Briefe, den Salieri von Paris aus an den Secretär der Finanzkammer in Wien, den Herrn Paradies, Vater der berühmten blinden Clavierspielerin, geschrieben, sagt er unter Anderem: „Der Ritter Gluck hatte wohl Recht, zu versichern, dass, wenn er eine Oper zu componiren zwanzig Livres verlange, er für die Mühe, sie aufführen zu lassen, zwanzig Tausend haben müsse.“

„Endlich schrieb mir Salieri nach seiner Zurückkunft von Paris Folgendes über den Erfolg seiner Oper, mit aller der edlen Bescheidenheit und unbefangenen Offenherzigkeit, durch die der Werth seiner Talente so sehr erhöht wird:

„Wien, den 20sten Julius 1784. . . . Ich bin also endlich wieder von Paris zurück. Was die Nachrichten

von den Danaiden, die Sie von mir verlangen, betrifft, so würde ich nichts weiter thun können, als das zu wiederholen, was Sie schon im *Journal de Paris* und im *Mercur de France* werden gelesen haben. Sie haben in jenem wohl die Indecision des pariser Publicums über den Werth oder Unwerth dieser Oper und das Lob nebst der Kritik in Detail (in Nr. 21) bemerkt; so wie in diesem die Erklärung über den wahren Verfasser der Music, vom Ritter Gluck. Das, was man seit meiner Abreise von dieser Oper denkt, ist mir noch nicht bekannt. Während meines Aufenthaltes dort ward sie dreyzehnmahl vorgestellt. Mir ist es nicht mehr als die beyden ersten Abende gelungen, sie gut aufführen zu hören, und das aus besonderer Gefälligkeit (*per grazia speciale*); die andernmale habe ich nicht Lust gehabt, hinzugehen und zwey Stunden zu warten, um eine Stelle zu bekommen; habe sie also nicht gut hören und sehen können. Einige Leute haben alles Gute, andere alles Böse davon gesagt; einige wollen, dass sie meine Arbeit sein soll, andere nicht; ohnerachtet der öffentlichen Erklärung des Ritter Gluck und meiner Antwort darauf. Was ist also dabey weiter zu thun?

„Die Direction der Oper in Paris hat mir nach jener Erklärung des Ritter Gluck aufgetragen, zwey neue dramatische Gedichte in Music zu setzen, eines betitelt: *Atar, Roi d'Ormus*, und das andere: *Les Horaces et Curiaces*. Dieses letztere wird wahrscheinlich das erste seyn, das ich zu Ende bringen werde. Gluck rath's mir so; und das andere fordert zu viele Zeit wegen der Besonderheit, womit das Sujet behandelt ist. Das Publicum in Paris liebt überhaupt und sucht die Wahrheit in der Music; ich daher, der ich ohne diese Wahrheit meine Kunst hasse, fühle mich geneigt, höchst geneigt, alle meine Kräfte anzuwenden, mich seines Beifalls werth zu machen, und glaube deshalb und hoffe, dass ich schwerlich wieder italiänische Opern componiren werde.“

Die Erklärung des Ritters Gluck, auf welche sich Salieri in diesem Briefe bezieht, erschien im *Journal de Paris*, nachdem die Oper bereits eine Reihe von Vorstellungen erlebt hatte. Gluck macht darin bekannt, dass die Musik zu den Danaiden ganz und gar von Herrn Salieri sei, und dass er keinen weiteren Antheil daran habe, als durch die Rathschläge, die er dem Componisten ertheilt. — Das Textbuch, welches Salieri oben „*Atar, Roi d'Ormus*“ nennt, ist von ihm für Paris als Ballet „*Tavarar*“, für Wien unter dem Titel: „*Axur, König von Ormus*“, componirt und auf deutschen Bühnen noch bis in die 1820er Jahre gegeben worden.

Der Inhalt und der Gang der Handlung in den Danaiden ist folgender: Das Schauspiel ist in fünf Aufzüge getheilt. Der erste Act geht am Ufer des Meeres vor, nahe

beim Tempel der Juno. Man sieht die Söhne des Aegyptus aus ihren Schiffen steigen. Danaus, Hypermnestra, Linceus, die Danaiden, die Brüder des Linceus, die Priester und das Volk erfüllen die Scene.

Die Exposition in den Danaiden bildet ein grosses Gemälde. Danaus und seine Töchter, Linceus und seine Brüder schwören vor dem Altare der Juno, auf immer den Groll zu ersticken, der so lange gegenseitig die beiden Familien getrennt hat, und die Ehe der Töchter des Danaus soll das Unterpfand dieser grossen Versöhnung sein. Danaus ladet die Neuvermählten ein, des Glückes zu genießen, welches Hymen ihnen verspricht. Linceus und Hypermnestra überlassen sich allen Entzückungen einer nach so langen Widerwärtigkeiten glücklichen Liebe. Der Act schliesst mit einer Anrufung des Hymen und mit Tänzen.

Der zweite Act wird in einem unterirdischen, der Nemesis geweihten Tempel eröffnet. Die Statue dieser Göttin steht in der Mitte; vorn ihr Altar. Den grausvollen Ort erhellt nur der dunkle Leichenschein von Lampen. Danaus hat hier seine Töchter versammelt, um ihnen ein grosses Geheimniss zu offenbaren. Er erinnert sie daran, dass sein Bruder Aegyptus ihn vom Throne vertrieben hat: er habe ihn tödten wollen; sein immer grausamer und unversöhnlicher Hass verberge sich jetzt unter dem Anscheine der Freundschaft; ihre Vermählung verhülle einen schrecklichen Fallstrick: sie sollten durch die Hand ihrer Gatten umkommen. Die Danaiden, Hypermnestra ausgenommen, werden bei dieser Erzählung von seiner Wuth mit entflammt und theilen den Groll ihres Vaters. Er lässt sie auf dem Altare der Nemesis schwören, Werkzeuge seiner Rache und seines Hasses zu sein; sie sagen ihm einen blinden Gehorsam zu; darauf enthüllt Danaus ein Bündel Dolche, die auf den Altar gelegt sind, gebietet ihnen, sich damit zu bewaffnen und sie in ihrem Busen zu verbergen, bis die Nacht ihre Gatten ihren Armen zuführen werde. Alsdann sollten sie alle auf ein gegebenes Zeichen die Gemahle ermorden. Sie schwören den schrecklichen Eid und begeben sich aus dem Tempel weg. Danaus, der die Bestürzung und das Stillschweigen der Hypermnestra bemerkt hat, hält sie zurück. Er macht ihr Vorwürfe. Hypermnestra antwortet, dass sie nie einwilligen werde, den Gemahl, dem sie Treue gelobt habe, zu tödten. Sie beschwört ihren Vater, dieser schrecklichen Rache zu entsagen; er ist unerbittlich und droht ihr und ihrem Gatten den Tod, wenn sie nicht schweige. Hypermnestra, allein zurückgeblieben, fühlt das ganze Grauensvolle ihrer Lage, die sie in einer Arie schildert und den Tod als die einzige Rettung, die ihr übrig bleibt, anruft.

Im dritten Acte stellt das Theater einen Garten vor, der zu einem Feste geschmückt ist. Danaus, seine Töchter

und ihre Gatten kommen mit Gefolge, das Fest des Hymenäus mit Gesang und Tanz zu begehen, worauf ein Mahl folgt, an dem jede Danaide an der Seite ihres Gatten sitzt. Der ganze Act ist Chor und Ballet und hochzeitlicher Pomp.

Das Theater verwandelt sich im vierten Aufzuge in eine Galerie mit Zugängen zu den hochzeitlichen Zimmern der Hypermnestra und ihrer Schwestern. Hypermnestra tritt mit ihrem Vater auf, den sie noch zu erbitten versucht; umsonst! Ihr Flehen, ihre Gründe, ihre Thränen können sein Felsenherz nicht erschüttern; er verlangt von ihr Gehorsam, Vollführung seiner Rache, und lässt sie unter der Wache von Soldaten, die den Auftrag haben, die Thür des Zimmers zu besetzen und Jedem, ausser dem Linceus, den Eingang zu wehren.

Hypermnestra, in Verzweiflung, hat weiter keinen Wunsch, als den, dass Linceus sich auf immer von ihr entfernen möge. Indem tritt er herein, stürzt sich ihr zu Füßen, voll liebender Hoffnung. Sie gebietet ihm Flucht — er zögert. Da hört man das verhängnissvolle Zeichen, sie ruft ihm zu: Flieh! man mordet deine Brüder! Er stürzt hinaus, sie zu rächen oder mit ihnen zu sterben. Kaum ist er hinaus, als man hinter der Scene das Geschrei der Unglücklichen hört, die ermordet werden. Hypermnestra sinkt in Ohnmacht, und jener schreckliche Chor beschliesst den Act.

Die Decoration bleibt im fünften dieselbe. Hypermnestra, die auf der Bühne noch immer in Ohnmacht liegt, kommt zu sich selber, unwissend des Schicksals ihres Geliebten. Danaus erscheint und fragt sie, ob Linceus von ihrer Hand getödtet sei. Ich habe meinen Gatten gerettet, sagt sie, und trotze deiner Rache! Sie geht hinaus, und Danaus folgt ihr, den Linceus aufzusuchen. Hierauf strömen die Danaiden auf die Bühne, wutherrfüllt, mit fliegenden Haaren, halb mit Tigerhäuten bekleidet, in der einen Hand einen Thyrsus, in der anderen einen blutigen Dolch. Andere haben Tympana in den Händen, die sie mit ihren Dolchen schlagen; andere schütteln Fackeln. Danaus kommt zurück und kündigt seinen Töchtern an, ihre Rache sei verrathen, und Linceus entkomme seinem Zorne. Er will Hypermnestra mit eigener Hand hinopfern. In dem Augenblicke, da er den Stahl gegen sie erhebt, dringt Linceus mit den Seinigen auf ihn ein, Pelagus stürzt auf den Danaus zu und tödtet ihn. Nun verdunkelt das Theater sich, die Erde bebt, und der Donner brüllt. Alle fliehen bestürzt. Der Palast, vom Donner getroffen und von den Flammen verzehrt, sinkt in sich ein und verschwindet. Die Decoration ändert sich und stellt den Tartarus vor. Man sieht die Höllenflüsse Blutströme wälzen und mitten auf der Bühne den Danaus, an einen Felsen angekettet, von

einem Geier genagt; auf sein Haupt stürzen wiederholt Donnerkeile herab. Die Danaiden, gruppenweise gefesselt, von den Dämonen gequält oder von Furien verfolgt, erfüllen das Theater mit ihren Bewegungen und mit ihrem Geschrei; ein feuriger Regen ergiesst sich unaufhörlich herab. Während dass dieser pantomimische Tanz von Tänzern executirt wird, drückt ein Chor das Geschrei und Ge-seufze der Danaiden aus, die sich umsonst bestreben, die verfolgenden und sie quälenden Dämone zu besänftigen.

Nachdem der kenntnisreiche und geschickte Beurtheiler der Oper in dem Mai-Hefte des *Mercure de France* die Vorzüge und Schwächen des Textbuches bezeichnet und sehr treffend charakterisirt hat, spricht er sich in dem Blatte vom 22. Mai 1784 über die Musik aus. Er sagt:

„Bei der noch immer schwankenden Meinung des Publicums über den Werth der Musik der Danaiden wollen wir uns damit begnügen, die unsrige nach den Eindrücken zu sagen, die sie auf uns gemacht hat, und sie dem Urtheile erleuchteter und unparteiischer Kenner unterwerfen.

„Die Overture ist mit einer schönen Intention geschrieben. Sie hebt gleich mit Ernst an. Es folgt darauf eine Stelle voll lebhafter Bewegung und fröhlichem Gesänge, die auf die Feste, die vorkommen sollen, hindeutet, und dieses wird wieder von anderen Zügen unterbrochen, worin die starken Ausdrücke und pathetischen Accente zu finsternen und tragischen Gedanken leiten. Diese verschiedenen Charaktere sind mit Kunst zusammen contrastirt und in einander verschmolzen, *et soutenus par un bel effet d'orchestre*. Vielleicht ist das erste ernste Stück nicht genug entwickelt, so dass der Eindruck davon zu bald durch die fröhliche Bewegung, die darauf folgt, ausgelöscht wird, die überhaupt wohl ein wenig zu viel in diesem Stücke zu herrschen scheint. Im Ganzen erkennt man den wahren Geist dieser Art von Composition darin, wovon Gluck auf unserem Theater das erste Muster in der erhabenen Overture der Iphigenie in Aulis gegeben hat. Die vor den Danaiden, ohne mit jener verglichen werden zu können, ist weit über den unbedeutenden Symphonieen, die nichts malen, nichts ankündigen, die in die gewöhnliche Form von Sonaten gegossen, alle aus drei oder vier Stücken zusammengestoppelt sind, von verschiedenen Charakteren und Bewegung, ohne Einheit, so wie ohne Absicht, und die dessungeachtet geschickte Componisten Overturen nennen.

„Das Recitativ ist uns überhaupt gut accentuirt, rasch, ausdrucksvoll und wahr vorgekommen; allein bisweilen ein wenig allzu sehr singend, das heisst in zu grossen und vornehmlich consonirenden Intervallen einherschreitend. Wir finden auch gewisse Schlussfälle von Phrasen, die zu oft wiederkommen und dem Gange des italiänischen Recitativs eigen zu sein scheinen, darin. In den leidenschaft-

lichen Stellen sind die Bewegungen und Nuancen der Affecte durch starke und merkliche Modulationen ausgedrückt. Es ist fast immer accompagnirt, und immer mit Absicht; die Begleitung des Orchesters, die es unterbricht oder verstärkt, hat mehr oder weniger Entwicklung und Ausdruck, je nachdem die Worte und die Situation es erheischen. Der Componist hat sich sehr davor gehütet, sich der willkürlichen Distinction zu unterwerfen, die man zwischen dem einfachen und uneigentlich so genannten gebundenen, accompagnirten Recitative (*recitatif obligé*) macht; wovon jenes, eintönig im Gesange und nackt an Harmonie, die Grundlage der Scene auszumachen pflegt, und dieses, zwar durch einige Phrasen ausdrückender Begleitung unterbrochen, dennoch nur für einige leidenschaftliche Monologe aufgespart blieb, die fast immer eine Arie vorbereiten mussten. Von Gluck ist uns zuerst das Kindische dieses Schlendrians (*de ces procédés de routine*) fühlbar gemacht worden, der in der Kindheit der Kunst als Regel festgesetzt war, jetzt aber sogar von den Componisten weggeworfen wird, die noch am hartnäckigsten an der alten Methode kleben. Der Verfasser der Danaiden hat mit vieler Kunst und Einsicht das einfache und so genannte begleitete Recitativ zusammen vermischt, hat beides bisweilen durch Gesangstellen *a tempo*, die doch keine förmlichen Arien sind, unterbrochen und darüber nichts als den Sinn der Worte, die Situation und die Empfindung der Personen seines Stückes befragt. Dieses Lob ist indessen nicht ohne seine Ausnahmen, und wir müssen gestehen, dass es verschiedene Stellen, selbst in den interessantesten Theilen des Recitativs, darin gibt, wo die Accente uns nicht glücklich gestellt scheinen, und wo die Declamation nicht so richtig ist, als wir es gewünscht hätten. Es thut uns leid, dass die Grenzen dieses Journals uns nöthigen, uns mit einer so allgemeinen Kritik zu begnügen, und es nicht erlauben, Beispiele anzuführen, die unsere Meinung erläutern würden und die Leser in Stand setzen könnten, die Wahrheit unserer Bemerkung zu prüfen.

„Die Arien scheinen uns im Ganzen die Charaktere und die Bewegung zu besitzen, die sich für die singenden Personen und ihre ausgedrückten Leidenschaften schicken. Der Componist hat die Declamation mit dem Gesange zu vereinigen gewusst, ohne der Entwicklung seiner Thema's und der Einheit des Ganzen zu nahe zu treten. Er wendet mit Geschmack die Wiederholungen an, die in der Arien-Musik nothwendig sind und dazu beitragen, ihr eine gewisse Rundung zu geben, die aber, verschwendet, sie nur kraftlos machen, indem sie den Fortschritt der Handlung hemmen. Die Begleitung trägt immer das Ihrige dazu bei, den allgemeinen Charakter der Arie zu unterstützen und die besonders ausdrückenden Stellen darin zu verstär-

ken. Wir wollen als Beispiele hiervon die drei pathetischen Arien der Hypermnestra anführen: *Par les larmes de votre fille*, im zweiten Acte; *Ne voyés vous pas que j'expire*, im dritten; *Père barbare, arrache moi la vie*, im fünften. Besonders der erste Theil der ersten Arie ist vom einfachsten Gesange mit der wahrsten Declamation; die Wiederholung der Worte: *Mon père!* hat herzdurchdringende Töne im Gesange, auf eine bewunderungswürdige Weise durch das Crescendo der Instrumente verstärkt, die ihre Stimmen mit der Hypermnestra's zu vereinigen scheinen, um das Herz des Danaus zu erweichen. Man könnte diese Arie vielleicht als ein Muster von dem Umfange und dem wahren Maasse anführen, die eine leidenschaftliche Arie, mitten in einer interessanten Scene vorkommend, haben darf. Vielleicht ist auch nie glücklicher der Accent der Declamation mit der Schönheit des Gesanges als in der dritten Arie: *Père barbare*, vereinigt gewesen; die Wahrheit und der Reichthum des Accompagnements vollendet die grosse Wirkung dieses Stückes. Linceus hat in seiner Rolle nur zwei; die erste: *Rends moi ton coeur, ta confiance*, ist von einem leichten und angenehmen, aber nicht sehr auffallenden Gesange; die zweite: *Des tourmens de la jalousie*, neuer im Charakter und von einer lebendigen Bewegung; das Accompagnement ist reich und interessant und hat immer eine grosse Wirkung hervorgebracht. Die erste Arie des Danaus: *Jouissez du destin propice*, scheint uns sowohl in der Erfindung als Ausführung von Meisterhand zu sein. Das Sujet der Arie ist im Geschmack der Alten und erinnert an die Strophen des Anakreon und des Catull, wo der Gedanke an den Tod mit Bildern der Wollust zusammengestellt war. Dieser Absicht hat, unserem Bedünken nach, der Componist eine volle Genüge gethan. Das Thema der Arie ist von einem angenehmen und leichten Gesange, mit dem sich auf eine feine und natürliche Art der finstere Ausdruck der zweiten Idee verbindet. Die Begleitung athmet Geist und Wärme. Diese beiden so entgegengesetzten Charaktere sind in der Arie mit einer Kunst und einem Glücke zusammengeschmolzen, die uns die Aufmerksamkeit aller Leute von Geschmack zu verdienen scheint; dennoch gestehen wir, dass diese Arie bei der Aufführung niemals die Wirkung hervorgebracht hat, die wir davon erwartet hätten*). Die andere Arie des Danaus im zweiten Acte: *Je vous vois frémir de colère*, ist eine Situations-Arie, deren Wirkung fast ganz im Accompagnement liegt. Der Gesang hat nichts Bemerkenswürdiges;

*) An ihrer Statt hätte das nur eine Bravour-Arie mit gehörigem Klingklang von Coloraturen und einer Cadenz sein sollen, so würde sie schon das Händegeklatsch der Götter erregt haben. Aber sie hätte dann vielleicht dem Cato nicht gefallen.

aber die Bewegung des Orchesters, die beinahe dem Ungestüm des empörten Meeres gleicht, malt den Aufruhr und die wilde Leidenschaft, die in dem Augenblicke die Seele der Danaiden um den Danaus herum bestürmt; sie schwillt dabei an und schreitet fort mit einer Kraft und Wärme, wovon die Wirkung sehr auffallend ist. Man hat gewünscht, es möchte in dieser Oper eine grössere Anzahl von Arien sein, und vornehmlich, wie wir schon vorher erwähnt haben, von Arien, die eine sanfte und regelmässige Melodie haben, in deren Genuss man von den zu starken Bewegungen sich ausruht, und die im Ohr Eindrücke zurücklassen, welche man zu erhalten wünscht. Wir halten dieses Begehren für gegründet; noch mehr, wir glauben, man könne dem Componisten mit Recht Gesänge von einem so gewöhnlichen Schlage verdenken, als die Arie des Danaus im dritten Acte: *Aux Dieux qui suivent l'hyménée*. Wir finden auch in einigen Arien der Hypermnestra, dass der Gesang unbestimmt und unzusammenhängend ist, und dass die Melodie darin ohne Noth dem declamatorischen Ausdruck aufgeopfert worden: eine Sache, die man nur sehr mit Maass thun muss, nur dann, wenn eine grosse Wirkung für die Scene herauskommt. Bei unserer Bewunderung des Reichthums in den Arien wollen wir auch noch hinzusetzen, dass sich dieser Reichthum bisweilen bis zur Ueppigkeit versteigt; und dass das Ohr, indem die interessanten Partien des Orchesters allzu sehr vermehrt werden, vom Gesange bisweilen abgewandt wird, wodurch der Wirkung der schönsten Melodien Eintrag geschieht.

„Auch glauben wir, der Componist habe sich allzu oft der Blas-Instrumente bedient; ihre Wirkung ist sehr reizvoll (*piquant*), wenn sie den Charakteren und den ihnen eigenthümlichen Ausdrücken angemessen sind; allein man schwächt natürlicher Weise den Effect, wenn man sie allenthalben anwendet und sie ohne Unterschied mit den anderen Instrumenten vermischt.

„Die Chöre sind von allen Theilen dieser Oper derjenige, der uns vornehmlich den grossen Meister zu erkennen zu geben scheint; sie haben fast alle Charakter, Melodie und treffliche harmonische Wirkungen; einige sind voll Einbildungskraft, Grazie und Empfindung. Der Chor des ersten Actes: *Descends des Cieux, doux Hyménée*, ist ein Muster in dieser Gattung; der im dritten Acte: *Descends dans le sein d'Amphitrite*, verbindet mit einem höchst wollüstigen Ausdruck die reinste und sanfteste Harmonie. Der folgende Chor: *L'amour sourit au doux Vainqueur du Gange*, noch glänzender und erweckender als die beiden anderen, hat für uns einen unnennbaren Reiz. Der kleine Chor der Danaiden im zweiten Acte: *A quels maux nous livra sa cruelle poursuite?* ist wieder von einem ganz

verschiedenen Charakter; der Gesang davon sanft und einfach, allein der Ausdruck des Schmerzes und der Klage ist darin durch eben so wahre als rührende Töne ausgedrückt. Die Tanz-Melodien haben im Ganzen Charakter und vornehmlich Mannigfaltigkeit.

„Die Ballette des ersten und dritten Actes stellen eine grosse Verschiedenheit von Gemälden und sehr wohl zusammengesetzten Figuren auf, die sehr gut gezeichnet sind und der Absicht des Werkes entsprechen. Die Pantomime, die den dritten Act schliesst und uns die Hymenäen zeigt, welche die Gatten zum hochzeitlichen Gemach leiten, ist eine glückliche Idee von sehr angenehmer Ausführung. Die Pantomime der Bacchanten im fünften Acte hat schöne Bewegungen, scheint uns aber an Abwechslung und nöthigem Fortschritt Mangel zu haben, welcher der Scene ihre ganze Wirkung geben könnte. Das kühne Gemälde der Danaiden im Tartarus, von einem Chor vom erhabensten Ausdruck und einer prächtigen Decoration begleitet, macht die Schwäche der Katastrophe wieder gut und vereinigt Alles, um eines der frappantesten Schauspiele darzustellen, die man noch je auf irgend einer Bühne gesehen hat.“

Das Musikfest in Coblenz.

Am 9. und 10. October feierte die Stadt Coblenz das fünfzigjährige Bestehen des dortigen Musik-Instituts durch ein Musikfest. Zur Veranstaltung desselben hatten sich viele der angesehensten Einwohner vereinigt, der hohe Schutz Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin von Preussen wurde dem Unternehmen zu Theil, und so gelang es dem Eifer und den Bemühungen des Herrn Musik-Directors Joseph Lenz, welcher seit eilf Jahren an der Spitze der genannten Anstalt steht, recht tüchtige musicalische Kräfte zu versammeln, trefflich zu üben und zwei grosse Concerte nach Art der niederrheinischen Musikfeste mit rühmlichem Erfolg zu Stande zu bringen.

Das Musik-Institut wurde im Jahre 1808 von Joh. Andreas Anschütz (geboren zu Coblenz den 19. März 1772, gestorben daselbst als k. Staats-Procurator den 26. December 1855) gestiftet. Der Zweck desselben war, einen tüchtigen Sängerkhor für die Kirche und für Concert-Aufführungen zu begründen, Schüler von Stimme und musicalischem Talent auszubilden, und überhaupt für die Stadt Coblenz das Fundament der musicalischen Zustände und der Pflege der Tonkunst in der Kirche und durch andere öffentliche Aufführungen zu legen und zu erhalten. Es gelang dem Stifter, durch den damaligen, um Coblenz überhaupt wohlverdienten Präfecten Lezay-Marnesia eine jährliche Unterstützung von 2400 Francs aus Staatsmitteln zu

erlangen, und diese verblieb dem Institut nach der Wiedervereinigung mit Deutschland zunächst während der Periode des General-Gouvernements, an dessen Spitze Justus Gruner stand, und wurde späterhin auch von der königlich preussischen Regierung gut geheissen.

J. A. Anschüz, ein kenntnisreicher Musiker, guter Clavierspieler und Dirigent, der auch Mehreres componirt hat (vergl. dessen Nekrolog in Nr. 3 des Jahrgangs 1856 dieser Blätter), leitete das Institut bis zum Jahre 1846 und stand an der Spitze aller musicalischen Aufführungen in Coblenz. Sein Nachfolger war sein Sohn Karl Anschüz, doch nur auf kurze Zeit; seit 1847 ist der Wirkungskreis eines Dirigenten des Instituts und der Concerte dem Herrn Lenz anvertraut.

Da es in Coblenz noch an einem grossen Concertsaale fehlt, so hatte man die Reitbahn im südlichen Flügel des königlichen Schlosses dazu eingerichtet, im Ganzen recht zweckmässig und geschmackvoll. Es klang gut darin, und der Raum fasste ausser den 500 Mitwirkenden auf der Tonbühne an 1000 Zuhörer.

Der Chor zählte 108 Personen im Sopran, 82 im Alt, 85 im Tenor, 111 im Bass, zusammen 386, von denen 280—290 den Stamm bildeten, den die Stadt Coblenz mit dem gegenüber liegenden Ehrenbreitstein geliefert hatte. Ausserdem war der stärkste Zuzug aus Neuwied gekommen. Der Gesammtton war schön, die Männerstimmen fast klangvoller als die Frauenstimmen, ein seltener Fall! alle zusammen bewährten den Ruf der rheinischen Stimmen und der rheinischen Gesangesfreude.

Das Orchester hatte 48 Violinen (am ersten Pulte der Concertmeister Otto von Königslöw aus Köln und Fritz Wenigmann aus Aachen), 16 Bratschen, 14 Violoncelle, 10 Contrabässe und doppelt besetzte, meist sehr gute Blas-Instrumente, im Ganzen 120 Personen.

Am ersten Festabende wurde die fünfte Sinfonie von Beethoven und Händel's Oratorium Samson aufgeführt.

Die Sinfonie ging sehr gut; man merkte keineswegs, dass das Orchester ein nur zu dem Zwecke des Festes zusammengestelltes war; die Leistung desselben war präcis und schwungvoll, die Sinfonie wurde mit Feuer und Ausdruck gespielt, nicht in möglichst kurzer Zeit herabgejagt. Auffassung und Leitung derselben gereichen dem Dirigenten zur Ehre; das Tempo des Finale hätte um ein Weniges breiter gehalten werden können.

Das Oratorium Samson, eine der herrlichsten Tonschöpfungen Händel's, wurde in der Gestalt der Mosel'schen Bearbeitung und Verkürzung gegeben. Herr Lenz hatte allerdings die Absicht gehabt, das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt aufzuführen und namentlich die

Scene zwischen Samson und dem Prahler Harapha (Bass) wieder herzustellen (vergl. die Aufsätze und Text-Uebersetzungen von Gervinus in den Nummern 11, 12 und 22 des laufenden Jahrgangs der Niederrh. Musik-Zeitung); allein es stellten sich diesem Vorsatz unübersteigliche Hindernisse entgegen, bei denen namentlich der Kostenpunkt eine Hauptrolle spielte, indem, um nur Eines anzuführen, alle Chor- und Orchesterstimmen aus der Original-Partitur hätten ausgezogen werden müssen, da sie im Musikhandel nur nach der Mosel'schen Ausgabe zu haben sind. Die Ausführung war im Ganzen lobenswerth; die prächtigste Leistung war der sechsstimmige Chor: „Hör', Jakob's Gott!“ — aber auch die meisten anderen Chöre wurden würdig und wirkungsvoll gesungen.

Herr Ernst Koch aus Köln sang die Partie des Samson mit schöner, immer noch sehr klangvoller und ausgiebiger Stimme und bewährte seinen Ruf als Sänger durch die Behandlung derselben. Der Ausdruck war stellenweise sehr gelungen, hier und da aber etwas zu studirt. Fräul. Auguste Brenken (Dalila) und Fräul. Schreck (Micah) liessen recht schöne Stimmen ertönen, der Vortrag war aber fast zu einfach in Bezug auf ausdrucksvolle Nuancirung. Die Partie des Manoah hatte ein Dilettant aus Frankfurt, Herr Hill, übernommen; er besitzt eine hohe Bassstimme von sehr wohlthuendem Klang, der augenblicklich die Sympathie des Hörers erregt. Einzelnes sang er auch recht gut, und es wäre sehr zu wünschen, dass ihm Gelegenheit und eine zeitweilige Befreiung von Berufsgeschäften würde, um die schönen Mittel, die ihm die Natur gegeben, kunstgemäss auszubilden und wirkungsvoll anwenden zu lernen.

Das Concert am zweiten Festabende begann mit einem *Tantum ergo* für Chor und Orchester von J. A. Anschüz, einer Composition, deren Wahl nicht nur die Pietät für den Stifter des Instituts, sondern auch der Inhalt rechtfertigte.

Hierauf brachte das reiche Programm folgende Musikstücke:

1. Sinfonie Nr. IV., *D-moll*, von Robert Schumann. 2. Sopran-Arie aus *Fidelio*: „Abscheulicher!“ von Beethoven (Fräul. Brenken). 3. Erste Scene des II. Actes von Gluck's *Orpheus* (Fräul. Schreck und Chor). 4. Bass-Arie aus Mendelssohn's *Paulus*: „Gott sei mir gnädig“ (Herr Hill). 5. Concert für die Violine (Gesangscene) von L. Spohr (Herr von Königslöw).

6. Vorträge des kölner Männergesang-Vereins unter Leitung seines Dirigenten Herrn Franz Weber (Fünf Lieder von F. Otto, J. Becker, F. Silcher und F. Mendelssohn-Bartholdy). Damit begann die zweite Abtheilung.

7. Overture zur Oper Euryanthe von C. M. von Weber. 8. Das letzte Finale aus Don Juan mit den Schlussnummern der Original-Partitur (die Soli gesungen von Dilettanten, Mitgliedern des Instituts). 9. Tenor-Arie: „Mit Würd' und Hoheit“, aus Haydn's Schöpfung (Herr Koch). 10. Finale aus der Lorelei von Mendelssohn.

Trotz der Länge des Programms wurde das Concert doch keineswegs langweilig, wenn auch vielleicht einige Arien hätten weg bleiben können.

Schumann's Sinfonie und Weber's Overture wurden trefflich ausgeführt; in beiden war neben der Präcision geistiger Ausdruck und schwungvolles Zusammenspiel; an künstlerischer Vollkommenheit musste man der Ausführung der Instrumentalwerke den Vorrang vor den Vocalwerken zuerkennen. Eben so errang die Violine durch Herrn von KönigsLöw die Palme unter allen Solo-Vorträgen; der treffliche Vortrag der Spohr'schen Gesangscene mit so reinem, gefühlvollem, wirklichem Gesangtone und eben so anmuthigem als kräftigem Ausdruck erwarb dem Künstler rauschenden Applaus und Hervorruf. Dennoch konnte Fräul. Schreck mit ihm um die Palme ringen; wir haben diese Sängerin, deren Altstimme zu den vorzüglich klangvollen gehört, noch nie mit so viel Ausdruck und Seele singen hören; die Scene aus Gluck's Orpheus war eine meisterliche Leistung.

Die Gesänge des kölner Männergesang-Vereins, der auf den besonderen Wunsch der Durchlachtigsten Prinzessin zur Mitwirkung eingeladen worden war, riefen, wie überall, so auch hier einen begeisterten Applaus hervor. Der Verein trat achtzig Mitglieder stark auf und bewährte seine künstlerische Vollkommenheit durch den wohl lautendsten Gesammtton und die feinsten Schattirungen des Vortrags.

Das letzte Finale aus Don Juan war besonders auch desswegen interessant, weil es auch das selten oder nie mehr gehörte Schluss-Sextett brachte. Wir machten dabei die nämliche Erfahrung, die wir schon bei früheren Versuchen der Art gemacht haben, dass die *Vox populi* Recht hat, wenn sie diesen Schluss dem grossen Drama für unangemessen hält. Wir werden uns nächstens bei Anzeige der Schrift des Dr. W. Viol in Breslau über Mozart's Don Juan ausführlicher darüber aussprechen.

In der Aufführung von Mendelssohn's Lorelei-Finale zeigte sich das Zusammenwirken von Chor und Orchester am glänzendsten, und Fräul. Brenken führte die Haupt-Partie mit prachtvoller Stimme und begeistertem Vortrage aus.

Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin von Preussen verherrlichte beide Concerte durch Ihre Gegenwart, wie auch die Frau Grossherzogin von Weimar Kaiserliche

Hoheit der zweiten Abtheilung des zweiten Concertes durch Ihre Anwesenheit Glanz verlieh. Die Durchlachtigste Frau Prinzessin hatte ausserdem die Gnade, Höchsthre Theilnahme an dem Feste und an der Tonkunst überhaupt auch noch dadurch zu bezeigen, dass sie die Mitglieder des Fest-Comite's, Herrn Commandanten von Zastrow, Bürgermeister Cadenbach, Regierungsrath Lukas, den Dirigenten Herrn Lenz, und von den auswärtigen Gästen die Herren Musik-Director Weber, Concertmeister von KönigsLöw und Professor Bischoff aus Köln zur Tafel zu ziehen und sich sehr huldreich über musicalische Interessen auszusprechen geruhte.

L. B.

A u s D ü s s e l d o r f .

Der vierzehnte October wurde durch das Auftreten von Frau Clara Schumann zu einem seltenen musicalischen Festtage. Die trüben Erinnerungen an die letzte Periode des Zusammenlebens mit ihrem Gatten bedurften des lindernden Einflusses der Zeit, ehe sich die gefeierte Künstlerin entschliessen konnte, dem Drängen der Freunde nachzugeben und uns von Neuem durch den Zauber ihrer Töne zu beglücken. Endlich liess sie sich bewegen, eine Soiree zu veranstalten, in welcher sie die Beethoven'schen Variationen über ein Thema, das er in der Eroica benutzt hat, Schlummerlied von Schumann, Impromptu von Chopin und Ungarische Tänze von Brahms, so wie mit Concertmeister von KönigsLöw aus Köln die *C-moll*-Sonate von Beethoven spielte. Die Vorträge trugen den Stempel vollendetster Meisterschaft, ein zahlreiches und ausgewähltes Publicum empfing die geniale Frau auf das lebhafteste und folgte ihren Tönen in lautloser Stille, bis es in stürmischen Beifall ausbrach.

Herr von KönigsLöw trug die Romanze von Beethoven, so wie eine Gavotte und Ronde von Seb. Bach vor; sein gediegenes Spiel fand volle Anerkennung.

Eine der interessantesten Leistungen des Abends bildeten die Schumann'schen Variationen für zwei Claviere, vorgetragen von Frau Schumann und Fräulein Agnes Schönerstedt, einer hier lebenden früheren Schülerin der ersteren. Fräul. Schönerstedt hat sich in den Geist der Schumann'schen Compositionen eingelebt und spielt dieselben geistreich und mit der hohen Ausbildung der Technik, durch welche alle ihre Vorträge einen eigenthümlichen und grossen Reiz gewinnen. Lehrerin und Schülerin führten uns daher die lieblichen, graziösen Variationen mit einer Vollendung und einem Zauber des Zusammenspiels, gehoben durch zwei vortreffliche und in der Tonfarbe sehr ähnliche Concertflügel von Klems, vor, dass

sich nur mit Mühe der Illusion zu entreissen vermögen, die Töne würden von nur Einer Künstlerin hergerufen.

Frau Schumann wird uns sehr bald verlassen; wir hoffen, sie entzieht sich uns nicht von Neuem für so lange Zeit!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das erste Gesellschafts-Concert der diesjährigen Saison fand am Dienstag den 19. d. Mts. Statt. Das Programm war folgendes:

Erster Theil. 1. Sinfonie Nr. 8 in *F-dur* von Beethoven; Concert für das Clavier in *D-moll* von Mozart, gespielt von Frau Clara Schumann; 3. Finale aus Mendelssohn's Oper *Lorelei*. Die Partie der Lorelei gesungen von Fräulein Auguste Brenken.

Zweiter Theil. 4. Capriccio für Pianoforte allein von Mendelssohn, gespielt von Frau Schumann; 5. Sopran-Arie aus H. Marschner's Oper *Hans Heiling*, gesungen von Fräulein Brenken; 6. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven, Op. 80. Die Clavierstimme ausgeführt von Frau Schumann.

Einen weiteren Bericht über dasselbe müssen wir aus Mangel an Raum bis auf die nächste Nummer verschieben.

In der letzten Versammlung der musicalischen Gesellschaft spielten die jüngeren Gebrüder Leopold und Gerhard Brassin, jener das Clavier-Concert in *G-moll* von Mendelssohn, dieser eine Phantasie für Violine von Vieuxtemps und Bazzini's *Danse des lutins* mit bewundernswerther Fertigkeit und ernteten rauschenden Beifall. Sie werden am Dienstag den 26. d. Mts. im Hotel Disch eine Soiree geben. Herr Louis Brassin, Pianist, ihr älterer Bruder, hält sich auf einige Zeit in Düsseldorf bei seinen Eltern auf, nachdem er im Sommer in mehreren rheinischen Bädern sich mit demselben Erfolg, wie während des Winters in Belgien und Holland, hat hören lassen.

Köln, 22. October. Gestern hat Fräulein Auguste Brenken ihr Gastspiel an der hiesigen Bühne in der Rolle der Agathe im *Freischütz* mit ausserordentlichem Erfolg begonnen. Sie wurde nach der grossen Scene und am Schlusse der Oper gerufen, und nicht nur am Ende der beiden Arien stürmisch applaudirt, sondern auch während des Gesanges wiederholt durch Beifallsbezeugungen unterbrochen. Ihre starke und volle Stimme hat im Theater einen noch weicheren und wohl lautenderen Klang, als in dem Gürzenichsaale, und die anmuthige Einfachheit und innige Wärme des Ausdrucks nahmen einen Jeden für ihre dem Charakter der Rolle und der Musik ganz vortrefflich entsprechende Darstellung ein. Sie wird noch als Leonore in *Stradella* und als Amine in der *Nachtwandlerin* auftreten.

Kassel, 18. October. Dem Capellmeister C. Reiss ist in Anerkennung seiner Verdienste um den kasseler Gesang-Verein durch Herrn General-Musik-Director Dr. L. Spohr ein silberner Tactirstock überreicht worden.

Stettin, 16. October. Fräulein Auguste Gebler trat als Rosine im *Barbier von Sevilla* auf. Der Umfang und der Klang ihrer Stimme, die leicht ansprechende Höhe fanden grosse Anerken-

nung, so wie ausserdem eine ganz vorzügliche Coloratur, die ihr gestattet, die schwierigsten Passagen mit der grössten Leichtigkeit auszuführen.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Bach, J. Seb., 6 Präludien und Fugen für Orgel (Pedal und Manual) für Pianoforte zu 2 Händen gesetzt von Franz Liszt. Nr. 1 in *A-moll*. 15 Ngr.

— — 8 Préludes pour Clavecin, tirés des Exercices et Suites. Nr. 6 (5 Ngr.). Nr. 7 et 8 (5 Ngr.)

Bach, Wilh. Friedemann, Concert für Orgel (mit 2 Manualen und Pedal), eingerichtet für Pianoforte zu 4 Händen von Karl Plato. 25 Ngr.

Beethoven, L. van, Romance pour Violon avec Accompagnement de Quatuor et Basse ad libitum. (Arrangement par P. Comte Waldersee.) Op. 40. 15 Ngr.

— — Sérénade pour Piano et Flûte ou Violon. (Arrangée d'une Sérénade pour Flûte, Violon et Alto et revue par l'Auteur.) Op. 41. Edition nouvelle et soigneusement revue. (Partition.) 1 Thlr.

Braun, Chr., 6 religiöse Gesänge für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. Op. 1. 1 Thlr. Einzelne Stimmen à 5 Ngr.

Dehn, S. W., Analysen dreier Fugen aus Joh. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier und einer Vocal-Doppelfuge A. M. Bononcini's. (4to.) 1 Thlr. 10 Ngr.

Enke, H., Polka-Mazourka brillante pour Piano. Op. 20. 15 Ngr.

Kreutzer, R., Concerto pour Violon arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann. Nr. 12 (in *A*). 1 Thlr.

Marpurg, F. W., Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Beispielen der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen. Nach der deutschen und französischen Original-Ausgabe (1753—1756) redigirt und herausgegeben von S. W. Dehn. In 2 Theilen. Nebst 122 Kupfer- tafeln. (4to.) 4 Thlr.

Reissiger, C. G., Zitter-Walzer für Pianoforte, Op. 26. Nr. 3. 2 $\frac{1}{2}$ Ngr.

— — Walzer für Pianoforte. Op. 26. Nr. 5. (Bekannt unter dem Titel: „Letzter Walzer von Weber.“) 2 $\frac{1}{2}$ Ngr.

— — 6e grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, arrangée pour Piano à 4 mains par F. Gnüge. Op. 77. 1 Thlr. 25 Ngr.

Rubinstein, A., 1er Concerto pour Piano avec Accompagnement d'un second Piano. Op. 25. (Partition.) 3 Thlr.

Voss, Charles, Tableaux Parisiens pour Piano. Op. 240. Nr. 3: Le Château des Fleurs. Polka-Mazourka des Comfortables. 20 Ngr.

— — Freikugeln-Quadrille für Pianoforte. Op. 250. (Johann Strauss zu Wien gewidmet.) 20 Ngr.

— — Dieselbe Quadrille für grosses Orchester instrumentirt von Edm. Neumann. 1 Thlr. 15 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.