

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 1.

KÖLN, 1. Januar 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. W. A. Mozart. Von Otto Jahn. Vierter Theil. I. — Berliner Briefe (Die k. Oper, Auber's „Maskenball“, Offenbach's „Mädchen von Elizondo“. — Concerte: die k. Capelle, die Sing-Akademie, Stern's Gesang-Verein, der k. Dom-Chor). — Aus Arnheim (Künstler-Verein). Von —z—. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Hof-Capellmeister W. Taubert, Grab-Denkmal für Albert Lortzing — Fräul. Büry — Schindelmeisser — Dresden — Stuttgart — Wien).

Die Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,

wird auch in ihrem achten Jahrgange, 1860, die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln.

Ausserdem werden von jetzt an, ohne die ausführlichen Beurtheilungen grösserer Compositionen zu beschränken, noch besondere monatliche Uebersichten über die neuesten Erscheinungen des deutschen Musik-Verlags gegeben werden.

Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1860 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester,

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen, 2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.

beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

**M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung
in Köln.**

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Vierter Theil.

I.

Wir wüssten nicht, womit wir den neuen Jahrgang der Niederrheinischen Musik-Zeitung würdiger eröffnen

könnten, als mit der Anzeige der Erscheinung des vierten Theiles einer Künstler-Biographie, die in der Literatur aller gebildeten Völker ihres Gleichen vergebens sucht. Mit diesem vierten Theile hat Otto Jahn den Schlussstein in das Denkmal eingefügt, das er dem grössten Musiker aller Zeiten aufgeführt hat, ein Denkmal, das nicht nur wie ein Bildwerk ehrt, erinnert und vergegenwärtigt, sondern Geist und Leben athmet auf jedem Blatte, und die Pforten erschliesst, durch die man zur Erkenntniss der Tiefen des Genius eingeht. Wohl ist das Werk auch ein Denkmal jenes ernsten Fleisses, welcher dem deutschen Gelehrten eigenthümlich ist; allein Fleiss und Arbeit, Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit der Forschung, so ausserordentlich verdienstlich sie auch sind, ihre unschätzbaren Ergebnisse geben doch dem Verfasser nur eine theilweise Berechtigung auf die Anerkennung und Dankbarkeit der Zeitgenossen. Was dem Buche für den Musiker und den Kunstfreund den grössten Werth gibt, das ist nicht so sehr sein historischer, als sein kritisch-ästhetischer Inhalt. Die Analysen der Werke Mozart's eröffnen uns einen deutlichen Blick in die Werkstatt des Meisters, da der Verfasser so tief, wie es dem menschlichen Auge vergönnt ist, in das geheimnissvolle Schaffen des Genius eindringt, und uns dann wieder mit bewusster Klarheit, nicht mit phantastischer Gefühlsschwärmerei, die vollendete Schönheit des fertigen Kunstwerkes vor Augen stellt und ihre Wahrheit an der Uebereinstimmung von Inhalt und Form misst und nachweist. Es liegt ein Schatz von musicalisch-ästhetischem Wissen in diesem Buche und besonders in diesem letzten Theile desselben, dessen Werth bei der Zerfahrenheit und Oberflächlichkeit der gegenwärtigen Kunst-Philosophie gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Möchte er nur auf alle mögliche Weise ausgebeutet werden — das heisst im besten Sinne des Wortes —, um Gemeingut zu werden in allen musicalischen Lehranstalten, in allen Kreisen, wo die Tonkunst geliebt und geübt, und in allen, wo

ML5
N55
V. 8 (1860)

sie besprochen und — beschwätzt wird! Ein wirksameres Gegengift gegen die Betäubung des gesunden Sinnes für das Musicalisch-Schöne, wie sie die jetzige Jugend zum Theil ergriffen hat, als Mozart's Musik und die Darstellung ihres Wesens und der Ursachen ihrer besonderen Schönheit als Bedingungen der musicalischen Schönheit überhaupt, kann es nicht geben.

Wir können uns nicht enthalten, gleich hier, ehe wir den reichen Inhalt des vorliegenden vierten Theiles verzeichnen, zum Beweise des Gesagten aus dem ersten Abschnitt desselben (Viertes Buch. 12.), der von der Claviermusik Mozart's handelt, einige Hauptstellen mitzutheilen, die sich auf die Sonate (zugleich Grundform der Sinfonie, des Quartetts u. s. w.) beziehen.

„Nachdem die contrapunktische Bearbeitung eines Thema's in streng geschlossener Form aufgegeben war, tritt in der Entwicklung der Sonate als der springende Punkt die charakteristische Ausbildung bestimmter Motive gegenüber dem freien Spiel mit Figuren und Passagen hervor, namentlich neben dem Haupt-Thema ein selbstständig ausgesprochenes, durch scharfe Abgränzung hervorgehobenes zweites Thema, das nach einer bald fixirten Regel in der Dominante der Haupt-Dur-Tonart (*C-dur* — *G-dur*) oder in der Parallele der Haupt-Moll-Tonart (*C-moll* — *Es-dur*) auftritt. Dieses sind die beiden Hauptpfeiler des Satzes; die weitere Ausführung derselben, ihre Verbindung durch Zwischenglieder, der Abschluss des Theiles, wurden nicht weiter durch bestimmte Normen geregelt, als dass auch der Abschluss des Theiles in der Dominante erfolgte. An die Stelle eines mehr oder weniger ausgeführten Ueberganges in die Haupt-Tonart, um den ersten Theil zu wiederholen, trat sodann der wichtige zweite Theil, die Durchführung. Eines oder mehrere der im ersten Theile benutzten, auch wohl ganz neue Motive werden einer bald vorherrschend harmonischen, bald mehr thematischen Behandlung unterworfen, welche, indem sie aus den im Früheren liegenden Keimen mit lebendig treibender Kraft Blüthe und Frucht herauswachsen lässt, das Interesse steigert und zugleich die Rückkehr zum ersten Theile organisch vermittelt; hier ist auch die künstlerische Kraft concentrirt, in der Durchführung und in der Rückkehr zum ersten Thema bewährt sich vor Allem Genialität und Meisterschaft. Die Wiederholung des ersten Theiles geschieht unter manchen Modificationen, die zum Theil schon dadurch bedingt werden, dass das zweite Thema nun in der Haupt-Tonart erscheint, in welcher der Satz schliesst; ausserdem können Veränderungen in der Gruppierung der einzelnen Elemente, Erweiterungen und Abkürzungen im Einzelnen, insbesondere aber eine Verlängerung und Steigerung des Abschlusses angebracht werden, welche den wiederholten

ersten Theil nicht bloss der Ordnung, sondern auch der Bedeutung nach als den dritten Theil erscheinen lassen.

„Mozart fand diese Elemente und ihre Gliederung bereits vor, allein er hat sie in einer seiner Natur entsprechenden Weise fortgebildet und ausgeprägt. Das zweite Thema, worauf es hier hauptsächlich ankommt, tritt bei ihm nicht allein als ein selbstständiges auf, wie es denn auch stets sehr bestimmt angekündigt wird, sondern seinem ganzen Charakter nach als ein Gegen-Thema dem Haupt-Thema gegenüber, das als solches aus der Masse des ganzen Theils in bemerkenswerther Weise hervorsticht. In der Bildung der Themen aber zeigt sich vorzüglich die Mozart'sche Eigenthümlichkeit; ihr hervortretender Charakter ist das Gesangmässige, in welchem Nägeli (Vorlesungen über Musik, S. 156 ff.), einer einseitigen Ansicht vom freien Tonspiel der Instrumental-Musik zufolge, Stil-Unfug und Verfall des Clavierspiels sah. Vielmehr hat Mozart das, was Ph. E. Bach als die Aufgabe des Clavierspielers und Componisten betrachtete (I., S. 16) und Haydn von ihm übernahm, gesangmässig zu schreiben, wesentlich gefördert. Dabei ist es nicht ohne Bedeutung, dass Mozart's musicalische Bildung vom Gesange ausgegangen war, dass seine Neigung ihn zum Gesange leitete — in höherem Grade, als es bei jenen Männern der Fall war. So wie der Clavier-Componist die polyphone Schreibweise aufgab, so wie es nicht mehr auf die Erfindung eines Thema's ankam, das in bestimmten Formen schulgerecht zu bearbeiten war, sondern auf freie Melodie, welche durch Schönheit und Ebenmaass an sich der entsprechende Ausdruck der künstlerischen Empfindung zu werden fähig war, musste der Gesang der Ausgangspunkt für die Melodiebildung werden. Nicht als ob bestimmte, für den Gesang geschaffene Formen ohne Weiteres auf das Clavier übertragen werden sollten; diese konnten dafür nur eine Analogie bilden, die ihnen zu Grunde liegenden Gesetze mussten den in der Natur des Instrumentes liegenden Bedingungen gemäss angewandt werden. Daher finden wir in Mozart's Clavier- und Instrumental-Composition überhaupt nirgends die Formen der italiänischen Cantilene angewandt; ein flüchtiger Blick auf seine italiänischen Opern wird die Verschiedenheit in der Behandlung der Melodie erweisen. Wo sich in den Instrumentalwerken Verwandtschaft mit Gesang-Compositionen findet, weist sie auf die deutsche Oper, namentlich die Zauberflöte, hin, und dies ist sehr begreiflich. Denn Mozart gab in seiner Instrumental-Musik seiner Empfindung den nächsten, natürlichen Ausdruck, ohne an irgend welche bestimmte Form, wie in der italiänischen Oper, gewiesen zu sein; als er in der deutschen Oper mit gleicher Freiheit den Gesang behandelte, konnte es nicht fehlen, dass die bereits ausgebildeten Formen der deutschen Instrumental-

Musik ihm vielfach Anhalt und Analogie darboten. Die allgemeinen Bedingungen einer schönen Melodie, wie sie in dem einander gegenseitig bedingenden Verhältnisse der Intervalle, der Rhythmik und Harmonie begründet sind, kamen in den Clavier-Compositionen vollständig zur Geltung. Jede einzelne Melodie ist, vollkommen ausgebildet, ebemässig gegliedert und hat an sich Charakter und Bedeutung, ein Vorzug der formellen Bildung, welcher durch jenen eigenthümlichen Zauber des Wohllautes und der Feinheit, der von Mozart's Wesen unzertrennlich ist, noch gehoben wird. In dem Vortrage solcher Melodien mochte der schönste Vorzug von Mozart's Clavierspiel, das, was nach Haydn's Ausspruch zum Herzen ging, besonders zur Geltung kommen; es ist mitunter überraschend, wie z. B. in den Concerten die Hauptwirkung auf den Vortrag einer langen, einfachen getragenen Melodie concentrirt ist, was er meisterhaft verstanden haben muss.

„Diesem Fortschritt in der gesangmässigen und bedeutenden Behandlung der einzelnen Melodie gesellt sich ein ausserordentlicher Reichthum an Melodien zu. Mozart lässt nämlich an die Stelle jener verbindenden Mittelglieder, welche gewöhnlich aus den Haupt-Motiven abgeleitet oder auch frei eintretende Gänge und Passagen bilden, in der Regel wiederum vollständig ausgebildete Melodien treten, so dass er einen Kranz von schönen Melodien windet, wo man sonst musicalische Wendungen zu hören gewohnt war.“ — —

„Es waren zwei wesentliche Vortheile gewonnen. Durch dieses scharfe Nebeneinanderstellen der ausgebildeten Melodien war die musicalische Phrase, die nur vermittelnde Wendung, das blosse Spiel mit Figuren, um vorwärts zu kommen, ausgeschlossen oder doch sehr beschränkt. Dergleichen ist bei Mozart überhaupt verhältnissmässig sehr selten, Figuren und Passagen pflegt er meistens nur zum Ornament zu gebrauchen, das einen bestimmten festen Kern umschlingt und verziert, aber nicht als selbstständige Glieder des Ganzen; und wo blosse Uebergangsformeln unerlässlich schienen, wendet er sie meistens ohne viel Umstände an, wie in der Architektur die Stütze als künstlerisches Motiv so angewandt wird, dass ihre constructionelle Bedeutung klar heraustritt. Dahin gehört z. B. die nachdrückliche und breite Behandlung der Schlüsse und Halbschlüsse, welche jetzt so auffallend sind, dass sie Manchen als spezifische Eigenthümlichkeit des Mozart'schen Stils erscheinen. Das sind sie nun zwar nicht; sie waren damals allgemein und gingen aus dem Bedürfniss, fest und bestimmt in der Tonart gehalten zu werden, hervor, welches sich in jener Zeit entschieden geltend machte. Dass man in dieser Beziehung freier geworden ist und an die Stelle eines derben Gemeinplatzes mannigfach reizende und span-

nende Uebergangs-Wendungen zu setzen gelernt hat, ist ein unzweifelhafter Fortschritt; dass es aber auch Mozart an feinen und interessanten Wendungen nicht fehlt, davon kann man sich überzeugen, wenn man seine Rückgänge zum Thema im zweiten Theile und z. B. nur den Reichthum beobachtet, zu welchem die einfache Grundform des Orgelpunktes in den schönsten und reizendsten Anwendungen ausgebildet erscheint.

„Der zweite Vortheil war die übersichtliche Klarheit der Anlage eines musicalischen Satzes, welche wie in einem architektonischen Grundriss fasslich erscheint, und die im Grossen wie im Kleinen einer der unveräusserlichen Vorzüge Mozart'scher Kunst ist. Es waren dadurch die Hauptpunkte einer durchgebildeten Gliederung fixirt, welche, an sich nothwendig und dem Zweck genügend, wiederum die Stützpunkte für eine reiche Ausführung werden konnten, und ehe eine solche detaillirte Durchbildung möglich war, musste das einfache Schema klar und sicher hingestellt werden. Mozart selbst hat den Gehalt der von ihm so begründeten Darstellungsform keineswegs erschöpft; Andere haben nur das nachgeahmt, was er selbst gemacht hatte; Beethoven hat die geistige Erbschaft angetreten und gezeigt, welche Tiefe und Fülle dieselbe in sich barg, und wie staunenswerth er auch mit diesem Pfunde gewuchert hat, so sind doch noch keineswegs alle Keime vollständig entwickelt. Unsere Zeit, deren Erfindung und Geschick überwiegend in interessanten und feinen Uebergangs-Formen und in einem consequenten Ausspinnen kleiner Motive, die nur auf einen untergeordneten Platz in einem grossen Ganzen Anspruch haben, zu Tage tritt, ist vor Allem darauf hinzuweisen, dass ausgebildete, fest gegliederte Melodien die Grund-Elemente einer Composition sein sollen.

„In der Wahl und Anordnung derselben, so dass eine die andere in der verschiedensten Weise hebt, zeigt sich durchgehends Mozart's feiner Sinn. Besonders weiss er da, wo man es am wenigsten erwartet, durch eine neue Melodie von besonderer Schönheit zu überraschen, z. B. wenn unmittelbar nach dem ersten Thema, welches eine gewisse Befriedigung zu bringen pflegt, ein ganz verschiedenes Motiv auftritt. Vor Allem aber erreicht er dadurch eine unachahmliche Wirkung, dass er, wenn Alles zum Schlusse drängt, eine mit allem Reiz der Frische und Süssigkeit ausgestattete Melodie hervortreten lässt, welche nicht allein das Interesse wieder erregt, sondern dem Ganzen eine neue Wendung gibt. Um nur ein schlagendes und Allen bekanntes Beispiel zu wählen, erinnere ich an den ersten Satz der *C-dur*-Sinfonie. Wer hat sich nicht mit einer stets sich erneuernden Ueberraschung durch die zuletzt eintretende Melodie entzücken lassen, die wie ein glänzendes Meteor

eine Fülle von Licht und Heiterkeit ausstrahlt? Aehnliche, wenngleich nicht überall so glänzende, Effecte sind auch sonst nicht selten; sie sind von keinem Anderen erreicht, kaum versucht worden. Dagegen ist nicht zu verkennen, dass die Vorliebe, mit welcher Mozart den Schluss und einige andere, sonst weniger hervortretende Punkte ins Licht stellt, dem eigentlichen so genannten zweiten Thema Schaden gebracht hat; dies ist gewöhnlich die schwächste Stelle. Das rührt vielleicht zum Theil davon her, dass es im Gegensatz zum Haupt-Thema einen zarteren, leichteren Charakter haben soll; allein häufig ist es im Verhältniss zu den übrigen Motiven nicht bedeutend genug und macht mitunter wohl gar den Eindruck, als sei es vernachlässigt.

„Die weitere Fortbildung des so gewonnenen Grund-Schema's konnte nun nicht etwa dadurch geschehen, dass zwischen den Hauptgliedern nur äusserlich verbindende Phrasen eingeschoben wurden, sondern durch eine Entwicklung des in ihnen liegenden Gehalts mittels thematischer Behandlung. Wir haben schon oben gesehen, in welcher Weise Mozart durch das Studium Bach's und Händel's auf diesen Weg geleitet wurde, und in späteren Claviersachen tritt diese Richtung sehr bestimmt hervor. Es erscheint aber nicht als die Rückkehr zur gebundenen Schreibart in gewissen strengen Formen, wie des Canons und der Fuge, sondern als die freie Ausbildung der allgemeinen Gesetze, durch welche das Wesen der polyphonen Darstellung und der contrapunktischen Form überhaupt bedingt ist. Die Instrumental-Musik und ganz besonders die Claviermusik war, nachdem sie sich von der Fessel der strengen Form befreit hatte, in der Gefahr, einseitig die Richtung der homophonen Darstellung zu verfolgen und dadurch zu verflachen. Es ist ein Verdienst Mozart's, die polyphone und thematische Behandlungsweise in den Modificationen, welche der veränderte Charakter der Auffassung und Darstellung überhaupt und die Natur der Instrumente erheischte, in freien und schönen Formen zur Geltung gebracht zu haben. Dies tritt, wie es in der Natur der Sache liegt, ganz vorzugsweise in den Durchführungssätzen hervor, auf die nothwendig das Hauptgewicht fallen musste, und welche durch diese Behandlung erst zu ihrer wahren Bedeutung gelangen konnten. Obgleich Mozart ihnen die Ausdehnung und mächtige Ausführung nicht gegeben hat, zu welcher sie durch Beethoven entwickelt sind, so erscheinen sie bei ihm — selbst da, wo sie in knapper Ausführung noch wesentlich als ein Uebergang auftreten — schon als der Culminationspunkt des ganzen Satzes, in welchem die bewegenden Kräfte desselben sich zu einer regeren Thätigkeit concentriren. Die Art der Behandlung ist frei, wie die Wahl der Motive, welche hier zur Geltung gebracht werden; aber fast immer ist es wesentlich eine

thematische Bearbeitung, oft eine sehr kunstreich angelegte und verschlungene, auf welcher die Wirkung beruht. Gegen diese tritt nun das harmonische Element keineswegs zurück — die kühnsten und originellsten Modulationen pflegen bekanntlich besonders an dieser Stelle zu erscheinen —; bei genauerer Untersuchung wird man aber wahrnehmen, dass das eigentlich belebende Element das thematisirende ist, und dass die gestaltenden Impulse von dieser Seite kommen. So entwickelt sich ein frisch belebtes Treiben, und wenn auch nicht immer eine überwältigende Katastrophe eintritt, so wird doch ein Knoten geschürzt, auf dessen Lösung man gespannt wird, die dann jedesmal mit wohlthuender Sicherheit und Leichtigkeit erfolgt.“ — —

„Dem langsamen Satz liegt in der Regel das Lied zum Grunde, er ist daher oft seiner ersten Anlage nach zweitheilig, aber nur ausnahmsweise hat diese Anlage eine ähnliche breite und reiche Entwicklung erhalten, wie sie im ersten Satze zur Regel geworden ist; die ein- oder mehrmalige Wiederholung des Grund-Thema's, welche nach damaliger Sitte nicht leicht ohne Ausschmückungen und Verzierungen geschah, führte leicht zu variationenartiger Behandlung. In jedem Falle war hier die Erfindung eines dem Gehalt wie der Form nach bedeutenden melodösen Satzes, der nicht bloss als Motiv durch die Bearbeitung, nicht durch die Verbindung mit anderen erst seine eigentliche Geltung erlangen sollte, sondern an und für sich der Stimmung den vollen und befriedigenden Ausdruck gab, das erste Erforderniss. Es ist schon darauf hingewiesen (I., S. 557), wie die Richtung der Empfindung jener Zeit die Ausbildung gerade solcher Sätze begünstigte, die unzweifelhaft auch bei Mozart zu seinen schönsten Schöpfungen gehören. Diese einfachen und ausdrucksvollen, schön gegliederten und fest geführten Melodien, die wie in einem langen, vollen Athemzuge ausklingen, voll warmer und tiefer Empfindung ohne sentimentale Weichlichkeit, scheinen ein glückliches Erbtheil jener Zeit, die auch die reinsten Klänge unserer lyrischen Poesie hervorbrachte. In der Ruhe, welche sie meistens durchdringt, spricht sich der Genuss und die Befriedigung des künstlerischen Schaffens in seltener Weise aus; auch an der mühelosen und leichten Weise, wie durch theilweise Ausführung der Grundgedanken, durch Variation derselben, durch frei eingeführte, oft contrastirende Nebentheile, diese Sätze ausgebaut werden, ohne aus der einmal angeschlagenen Grundstimmung her auszutreten, spürt man, wie natürlich und frei diese Weise des Ausdrucks aus der musicalischen Empfindung hervordrang, um sich zu solcher Höhe emporzuschwingen. Ohne auf Details der Ausführung hier einzugehen, mag nur noch auf die Feinheit und Anmuth hingewiesen werden, mit welcher Mozart auch hier den Schluss

vorzubereiten und dann so auszuführen weiss, dass er den Hörer in einem fortlaufenden Zuge der völligen Befriedigung entgegenführt.“

Berliner Briefe.

I.

[Die königliche Oper. Auber's „Maskenball“; Offenbach's „Mädchen von Elizondo“. — Concerte: die königliche Capelle (Schumann); die Sing-Akademie (Weihnachts-Oratorium von J. Seb. Bach); Stern's Gesang-Verein (Mendelssohn-Feier); der königliche Dom-Chor.]

Den 20. December 1859.

In meinem vorigen Briefe gab ich Ihnen Nachricht von verschiedenen Personal-Veränderungen, die an der königlichen Oper eingetreten sind; die jungen Kräfte werden nun bald hier, bald da versucht, so dass in der Art, wie wir das Alte sehen, Manches neu geworden ist; da aber keine der vorgekommenen Leistungen sich durch einen hohen Grad von Vollkommenheit oder auch nur durch eine ganz besondere Eigenthümlichkeit auszeichnete, so liegt kein Grund vor, darüber nach auswärts zu berichten. Es sind Talente, theilweise recht schätzenswerth, aber, mit Ausnahme etwa des Tenors Woworsky, gewöhnlichen Ranges, die ihre hiesige Stellung nur ihrer Stimme, anstatt ihrer Gesangs-Technik, am allerwenigsten aber ihrer geistigen Bedeutung verdanken. Es ist eine traurige Bemerkung, die sich einem im Laufe der Jahre aufdrängt, dass unsere Sänger nicht nur in der Kunst, ihre Stimme schulgerecht zu behandeln und einen edeln, freien, gleichmässig ansprechenden Ton zu erzeugen, immer mehr Rückschritte machen, sondern dass sie auch in Bezug auf das geistige Erfassen ihrer Aufgaben immer stumpfer, matter und schläfriger werden. Frau Köster gilt im Allgemeinen nicht als eine Sängerin von besonderer Lebendigkeit des Vortrags und Tiefe des Gefühls, sondern sie hat mehr den Ruf einer fein verständigen Künstlerin, die sich in engen Grenzen mit Geschmack und Sicherheit bewegt; und doch wüssten wir von all den jungen Sängerinnen, die im Laufe der letzten Jahre bei uns Revue passirt haben, keine einzige zu nennen, die ihr auch jemals in dramatischer Wärme des Ausdrucks annähernd gleichzukommen verspräche. Solcher Sänger freilich, die, wie Steger, den Ausdruck bis zur unsinnigsten Verzerrung treiben, mag es genug geben; und besser als diese sind freilich noch immer die Langweiligen, wenn sie correct und wohlklingend singen. Aber es ist doch bedenklich, wenn man mit der Zeit sich an so bescheidene Ansprüche gewöhnen muss, dass man mit einer leidlich correcten Ausführung schon zufrieden ist. Was gegenwärtig unsere Oper Gutes leistet, beruht fast ausschliesslich

auf den älteren Kräften; die jüngeren versprechen nicht viel, weil es überwiegend Stimmen ohne Geist sind. Dass das Streben bei unserer Oper das beste ist, beweis't der Umstand, dass man trotz wiederholter schlechter Erfahrungen noch immer nicht davon absteht, Werke wie die *Armide*, *Idomeneo*, *Così fan tutte*, die das grössere Publicum langweilig findet, auf das Repertoire zu bringen; aber wenn das Publicum nichts weiter als todte Noten hört, so ist ihm seine Abneigung auch nicht zu verargen. Bei den eben genannten Werken war nun freilich die Ausführung im Ganzen recht gut; hin und wieder haben wir aber auch Partien älterer Opern, z. B. den *Amor* in Gluck's *Orpheus*, in einer erschreckend geistlosen Weise singen hören, und zwar von einer unserer beliebtesten Sängerinnen, die eine bezaubernd schöne Stimme und für manche Aufgaben auch eine gewisse Innigkeit des Gefühls besitzt, dabei aber in einem so kleinen Kreise von Gefühlen und Stimmungen zu Hause zu sein scheint, dass an eine künstlerische Bedeutung doch nicht zu denken ist.

Etwas Neues ist an der k. Oper nicht zur Aufführung gekommen. Der Versuch, den „Maskenball“ von Auber als Ausstattung-Oper auf das Repertoire zu bringen, missglückte. Man wollte die Handlung langweilig, die Melodien abgeschmackt finden; die Hauptsache war aber auch hier, dass das Werk ausschliesslich auf den jüngeren Kräften ruhte, die nicht im Stande waren, auch nur einiges Leben in ihre Rollen zu bringen. König Gustav (nach der hiesigen Version Herzog Olaf) sang schläfrig, unsicher und schwerfällig; der Page, die für den Erfolg fast wichtigste Partie der Oper, war unrein, schleppend und ohne Grazie; Melanie und Ankarström, die etwas besser waren, konnten das Werk nicht mehr halten. — Eigentlich neu war nur eine kleine Operette von Offenbach: „Das Mädchen von Elizondo“, wie wir hören, eine seiner frühesten, die denn auch zwar ganz dasselbe leicht gestaltende melodische Talent und dieselbe geschmackvolle Factor verräth, wie z. B. die *Hochzeit bei Laternenschein*, doch aber, innerhalb dieses Genre's betrachtet, etwas einfacher und fast dürftiger ist. Sehr ansprechend sind einige Ensemblesätze; in den Arioso's reichen indess die spanischen Anklänge nicht immer aus, um den Reiz der Originalität hervorzu-bringen. Gar zu einfach ist der Text, und nur das ausgezeichnete Spiel französischer Sänger dürfte im Stande sein, die plumpen Witze des Fagott blasenden unglücklichen Liebhabers und Wirthshaus-Besitzers erträglich zu machen. Im Opernhaue ist übrigens ein durchgreifender Erfolg der *Bouffes Parisiens* kaum zu erwarten; in diesen Räumen verlangt man Anderes, und nur der Umstand, dass wir in diesem Augenblicke, trotz der halben Million Menschen, die in Berlin leben, ausser der königlichen keine andere

Oper haben, vermag den Versuch, den die königliche Bühne damit machte, zu rechtfertigen.

In unserer Concertmusik stehen die Concerte der königlichen Capelle, des Dom-Chors, der Sing-Akademie und des Stern'schen Vereins in erster Reihe. Beginnen wir daher mit diesen. Die königliche Capelle hat bis jetzt vier Concerte gegeben und darin nichts Neues zur Aufführung gebracht. Und dennoch — wenigstens in diesen Concerten und in diesen Räumen kann die *B-dur*-Sinfonie von Schumann, da dieselbe, vor vielen Jahren einmal zur Aufführung gebracht, durchfiel und seitdem entfernt blieb, als neu gelten. Ihr damaliges Missgeschick ist in der That schwer zu erklären. Denn wenn es auch keinem Vernünftigen einfallen wird, sie einer Beethoven'schen Sinfonie an die Seite zu stellen, so ist sie doch ein nicht nur sehr achtungswerthes, sondern auch vielfach fesselndes, originelles Werk. Besser gefiel sie schon vor einigen Jahren in den Stern'schen Orchester-Concerten. Diesmal wurde sie mit entschiedenem Beifall aufgenommen. Der Geschmack des Publicums hat also eine kleine Umwandlung doch erfahren, und die Zukunftsmusiker mögen daran die Hoffnung knüpfen, dass auch einmal ihr Weizen blüht. Und warum sollte er nicht? Eben so gut, wie das Publicum einmal zu rigorös sein kann, kann es ein anderes Mal in zerfahrener Haltungslosigkeit dem Ersten, Besten seinen Beifall schenken. Auf die vorübergehenden Meinungs-Aeusserungen der grossen Masse der Musiklustigen ist nicht viel zu geben; nicht die erste, beste, sondern die sich in langen Zeiträumen bewährende *Vox populi* ist eine *Vox Dei*. — Bei dieser Gelegenheit mag überhaupt bemerkt werden, dass man jetzt in Berlin Schumann fleissiger cultivirt und vielfach sogar zu überschätzen anfängt. Es schadet aber nichts, wenn man ihm eine Zeit lang besondere Aufmerksamkeit zuwendet und ihn nach allen Seiten gründlich kennen zu lernen sucht. Die Zeit selbst bringt alle solche Ausschreitungen wieder in das Gleiche. Es würde selbst kein Unglück sein, wenn Liszt's symphonische Dichtungen sämmtlich zur Aufführung gelangten; denn wenn auch Niemandem zu rathen wäre, dass er viel Zeit auf die Kenntniss derselben verwende, so ist es doch nicht weise gehandelt, Krankheiten und Verirrungen, wenn sie einmal factisch vorhanden sind, zu ignoriren. Das Erscheinen solcher Werke, wie Liszt's symphonische Dichtungen es sind, hat in der Geschichte des Virtuositenthums, wie mir scheint, seine tiefe Begründung; sie sind, wenn auch kein schönes, so doch ein nothwendiges Erzeugniss; um den seltsamen Entwicklungs-Process, in dem sich jetzt die Musik befindet, zu überwinden, müssen wir ihn erst sich vollenden lassen. — Von den Werken, die ausser Schumann's *B-dur*-Sinfonie in den Concerten der k. Capelle zur Aufführung kamen, wäre noch eine Spohr's-

sche Sinfonie (*D-moll*) zu erwähnen: eine Gedächtnissfeier für den edlen Verblichenen. Das Publicum nahm dieselbe kühl auf.

Die Sing-Akademie brachte den *Messias* und das Weihnachts-Oratorium von Seb. Bach zur Aufführung. Die Freunde Bach's vermissen an diesem Werke die Tiefe, die sich in seinen Passions-Musiken ausspricht, und die zu einer Weihnachts-Musik auch nicht gepasst haben würde. Nun sollte man aber meinen: erstens, dass die einsichtigeren Hörer es von selbst erkennen müssten, dass eine Weihnachts-Musik vor Allem klar und heiter sein soll; dass sie jene dunklen Schatten der Klage und Zerknirschung, jene leidenschaftlichen Lichte, die bei der Darstellung der Passion an rechter Stelle sind, nicht verträgt; zweitens, dass eben diese Eigenthümlichkeit des Weihnachts-Oratoriums, die ihm etwas Melodiöses, Mildes, leicht Fassliches gibt, die Zahl der Freunde Bach's vermehren müsste. Beides hat sich bis jetzt nicht bewährt. Von jener wunderbaren Objectivität, die Bach bewies, indem er die Weihnachtsmusik ganz anders componirte, als die Passions-Musik, hat unser Publicum nicht die leiseste Regung. Es ist allerdings ein Uebelstand, dass man Jahre lang bei uns von Bach fast nichts als seine Matthäus-Passion gekannt und dadurch eine einseitige Vorstellung von ihm gewonnen hat, die jetzt das unbefangene Aufnehmen seiner anderartigen Schöpfungen erschwert. Man sucht nun immer nach Tiefsinnigem, Schwierigem und übersieht darüber die Schönheiten, die auf der Oberfläche liegen, die Lieblichkeit und Frische der Melodien, die Anmuth und Leichtigkeit der Gestaltung. — Das ganze Weihnachts-Oratorium kann an Einem Abende nicht gegeben werden. Es werden daher bei der hiesigen Aufführung viele Arien weggelassen, darunter einige der schönsten, z. B. die drei Tenor-Arien, die wohl zu den herrlichsten gehören, welche Bach überhaupt geschrieben hat.

Der Stern'sche Gesang-Verein führte am Todestage Mendelssohn's zwei seiner Psalmen — darunter den ursprünglich für den Dom-Chor *a capella* geschriebenen: „Warum toben die Heiden“, der in der kürzesten, gedrängtesten Form die bedeutendsten Motive enthält — und die Walpurgisnacht auf, dasjenige Werk, in dem die verschiedensten Richtungen des Mendelssohn'schen Geistes vereint zur Erscheinung kommen: die zarte Innigkeit eines weich sich anschmiegenden Gemüthes, der Sinn für das Weihevollen, Feierliche und die phantastische, in bunter Farbenpracht schillernde Romantik. Und was diesem romantischen Elemente, das allerdings vor den anderen vorzugsweise hervortritt, einen besonderen Werth gibt, ist der Umstand, dass es nicht ernsthaft, sondern als eine Art Maskenscherz genommen wird. Mendelssohn hatte den feinen Tact, den nicht alle Künstler haben — den aber z. B. auch

Shakespeare, Göthe, Mozart hatten —, das phantastische Element, wenn sie es mit benutzten, leicht und humoristisch zu behandeln.

Der k. Dom-Chor, den gegenwärtig, da der Musik-Director Neithardt erkrankt ist, der Musik-Director v. Hertzberg leitet, hat die Reihe seiner Abonnements-Concerte ebenfalls begonnen. Es kamen zur Aufführung: ein *Benedixisti* von Gabrieli, ein *In nomine Jesu* (für Männerstimmen) von Händel, *O magnum mysterium* von Scarlatti, *Misericordias* von Durante, Bach's Motette: „Komm, Jesu, komm“, ein Satz von Spohr: „Selig sind die Todten“ (für Männerstimmen), ein *Adoramus* von Reissiger und ein liturgischer Satz („Und Friede auf Erden“) von O. Nicolai. Am schönsten klangen die dem italiänischen Stil angehörigen Stücke. In der Bach'schen Motette kommen Stellen vor, die, so schön sie gedacht sind, doch kaum sich zu einer entsprechenden Klangwirkung bringen lassen. Es gehört wenigstens eine so virtuosenhafte Behandlung der Stimme dazu, eine so ausgebildete Kunst, alles Materielle aus der Stimme zu entfernen, dass bei Knaben, ja, überhaupt bei stark besetzten Chören an eine der Idee angemessene Ausführung schwerlich zu denken ist.

Aus Arnheim.

Den 25. December 1859.

Vor einigen Jahren hat sich hier ein Künstler-Verein gebildet unter dem Sinnspruche: „Verschiedenheit und Uebereinstimmung“. Dieser Verein hat sich vorgenommen, während dieses Winters drei Kunst-Abende zu veranstalten. Der erste, der schon Statt gefunden hat, war der Musik gewidmet; der zweite soll der Literatur geweiht werden, und der dritte der Malerei und Zeichenkunst. Ueber das Concert, welches Montag den 19. December d. J. gegeben worden ist, erlaube ich mir, Ihnen zu berichten. Als Sängerin trat auf die Frau Rosa de Vries van Os, eine Holländerin, jetzt als erste italiänische Sängerin an der Bühne zu Amsterdam engagirt. Sie ist eine ausgezeichnete Künstlerin, besitzt eine sehr umfangreiche und besonders durch die reine Höhe ausgezeichnete Stimme und eine ausserordentliche Bravour. Grosser Beifall und Fanfaren wurden ihr verdienter Weise zu Theil. Zweitens entzückte uns Herr Ferdinand Laub durch sein bezauberndes Spiel. Er wurde allgemein bewundert sowohl wegen seines herrlichen Tones und schönen Vortrages, als wegen seiner eminenten Fertigkeit. Der Ruf dieser beiden Künstler ist hinlänglich bekannt und begründet, und es hätte meines Berichtes nicht bedurft, um ihn zu vermehren, wenn nicht eine Ungerechtigkeit gut zu machen wäre, deren sich

holländische Blätter bei dieser Gelegenheit schuldig gemacht haben gegen einen deutschen Componisten und gegen einen deutschen Musiker.

In jenen Blättern wurden nämlich die Genannten mit Recht gepriesen, aber von Herrn E. Kretschmar, Zögling des leipziger Conservatoriums, der die Clavier-Partie vom Quintett von Schumann vorgetragen hat, ist so gut wie nichts erwähnt worden, obgleich er mit grosser Fertigkeit, Reinheit und ausgezeichnetem Vortrage gespielt hat. Sollte das Zusammenspiel vielleicht weniger gelungen gewesen sein, so lag es an der Begleitung. In welchen Händen aber auch bei uns leider nur allzu häufig die Kritik ist, mögen Sie daraus ersehen, dass die Herren Recensenten von „einem Quintett von Schumann“ wie von einem unbekanntem und unbedeutenden Musikstücke und von „einer unglücklichen Wahl“ reden; ja, Einer dieser grossen Kenner bezeichnet das Werk — aber richtiger sich selbst und seine Berechtigung zum Urtheil — als ein „Quintett für Violine, Violoncell und Pianoforte“, wonach er die Viola ignorirt und die Piano-Partie wahrscheinlich als Füllstimme ansieht! Da fällt einem wahrhaftig, wenn man diese vortreffliche Composition mit solchen Recensionen vergleicht, das Sprüchwort von der Perle und gewissen anderen Geschöpfen des Naturreiches ein.

Uebrigens ist eine solche Verkennung eines der vorzüglichsten Werke Schumann's um so auffallender, als in anderen Städten Hollands die Schumann'schen Compositionen zahlreiche Freunde haben und in Concerten fast öfter aufgeführt werden, als bei Ihnen in Deutschland. Jeder erinnert sich noch der Kunstreise, die vor einigen Jahren der zu früh dahingeschiedene Künstler mit seiner Gattin durch Holland gemacht hat, die sich für das hochbegabte Paar zu einem wahren Triumphzuge gestaltete. Es gab eine Zeit, wo die Concert-Programme in Amsterdam, Haag, Rotterdam u. s. w. den Werken Schumann's fast zu viel Platz einräumten. Wenn diese Bevorzugung eben so gut einseitig werden konnte, wie die Ausschliessung, und deshalb auch nachgelassen hat, so zählt doch Schumann's Muse unter den Musikfreunden in Holland so zahlreiche und verständige Bewunderer, dass das Geschwätz einiger so genannten Recensenten durchaus nicht als ein Ausdruck der allgemeinen Stimme angesehen werden darf. Einer solchen irrigen Ansicht entgegen zu treten, war der Hauptzweck dieser Zeilen.

Herr Laub spielte das Concert von Beethoven, Ernst's Phantasie über Motive aus Othello und die *Rêverie* von Vieuxtemps. Mevrouw de Vries van Os sang eine Arie aus der Lucrezia Borgia („*Come e bello questo incanto*“), eine zweite aus der Semiramis von Rossini („*Bel raggio*“) und Eckert's Schweizerlied mit dem Echo. — Die Orchester-

sachen, C. M. v. Weber's Jubel-Ouverture und eine Ouverture: „Ueber die Berge“, von unserem Musik-Director Marx eröffneten die zwei Abtheilungen des Concertes; ihre Ausführung war aber ziemlich mittelmässig. —z—

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der Hof-Capellmeister W. Taubert in Berlin feierte am 30. November v. J. seine silberne Hochzeit; zahlreiche Beglückwünschungen und Geschenke, darunter eine noch ungedruckte autographische Composition Mozart's in einem Prachtbände, von den Sängern Frau Köster und Frau Jachmann Wagner dargebracht, erfreuten den Jubilar.

In Berlin ist am 13. December v. J. Albert Lortzing, acht Jahre nach seinem Tode, auf dem Sophien-Kirchhofe ein Grab-Denkmal aufgestellt worden.

Die Sängerin Fräulein Büry hat sich von der Bühne zurückgezogen und ertheilt Gesang-Unterricht in Berlin.

Schindelmeisser in Darmstadt hat die Musik zu einem Ballet vollendet, dessen Darstellung in nächster Zeit zu erwarten steht.

Der Pianist Mortier de Fontaine, der lange Zeit in Russland gewesen, hat im achten Gewandhaus-Concerte in Leipzig mit Beifall gespielt.

In den ersten Wochen des Januar wird in Dresden Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel“ zur Aufführung kommen. Der Componist soll die Zusage gegeben haben, bei den letzten Proben selbst zugegen zu sein. Auch in Wien ist die Rede von der Aufführung derselben Oper. Wir sind begierig, wie sich die kritischen Organe daselbst über das neue Werk äussern werden. In den genannten beiden deutschen Hauptstädten leben musicalisch und ästhetisch durchgebildete Männer genug, die im Stande sind, sich ein Urtheil zu bilden; wir hoffen zur Ehre der deutschen Tonkunst, dass sie es auch unumwunden aussprechen werden.

Stuttgart. Am 21. December v. J. ist Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel“ hier aufgeführt worden. Frau Marlow sang die Dinorah. Der Componist war zugegen und wurde gerufen.

Wien. Am 12. December v. J. fand im Burgtheater die erste Aufführung von Mosenthal's neuestem Stücke: „Düweke“, Drama in fünf Aufzügen, Statt und erlebte einen entschiedenen Durchfall. Nicht das „Verbot“ der ferneren Aufführungen, sondern der Mangel an allem poetischen Gehalt, an tieferer Charakteristik, an Bühnenwirkung, selbst an geschickter Mache hat das Werk begraben. Gegenstand des Drama's ist das schöne Mädchen aus Holland, das „Düweke“ (Täubchen), die Geliebte des grimmen Königs Christian II. von Dänemark.

Das neue Theater, zu dessen Erbauung Herr Karl Treumann bereits die Concession erhalten hatte, wird auf den Platz der alten Gonzaga-Bastei kommen. Die Lust zu Theaterbauten wird immer lebhafter, und nebst den Herren Treumann und Hoffmann beabsichtigt auch Herr Pokorny in Gesellschaft mit einem Capitalisten den Bau des achten Theaters in Wien. Die Concession der Fünfhauser Arena würde, wenn das Gerücht wahr spricht, auf das neue Theater, welches auf einen Stadterweiterungs-Grund zu stehen käme, übertragen, die Arena aber in einen Kunstreiter-Circus umgestaltet werden. [Hier in Köln wäre uns wenn auch nur ein Theilchen dieser Theater-Baulust sehr willkommen.]

Die Sing-Akademie gibt am 6. Jan. unter Herrn Stegmayer's Leitung ihr zweites diesjähriges Concert. Das Programm bietet sehr Gediengenes und Interessantes: ein „Miserere“ von Allegri, einer jener weltberühmten Gesänge der Sixtinischen Capelle in Rom, ferner Einzelnes aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach, Chöre von Mendelssohn, Schumann, Karl Löwe und Anderen.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

aus dem Verlage der

Ebner'schen Kunst- und Musikhandlung in Stuttgart.

Album „Winterspenden“ für Piano allein, enth. 6 Compositionen von S. Lebert, W. Speidel, L. Stark. Complet 1 Thlr. 20 Sgr. = 3 Fl. Rh. W.

Dieselben einzeln:

Lebert, Sigm., Mazurka pastorale. 7½ Sgr. = 27 Kr.

— — Mazurka appassionata. 7½ Sgr. = 27 Kr.

Speidel, Wilh., Romanze. 10 Sgr. = 36 Kr.

— — Saltarello capriccioso, 15 Sgr. = 54 Kr.

Dieselben als Op 20 complet 20 Sgr. = 1 Fl. 12 Kr.

Stark, Ludwig, La guéppe, blüette caracteristique. 10 Sgr. = 36 Kr.

— — Danse hongroise. 20 Sgr. = 1 Fl. 12 Kr.

Hornstein-Album: Compositionen von Rob. v. Hornstein.

Heft I. Op. 11, Waldblumen. 3 Charakterstücke f. Pianof. 12½ Sgr. = 45 Kr.

„ II. Op. 12, 3 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. 12½ Sgr. = 45 Kr.

„ III. Op. 13, Alpenscenen. 4 Stücke für Pianoforte. 15 Sgr. = 54 Kr.

„ IV. Op. 14, 5 Lieder für eine Singstimme mit Pianof. 15 Sgr. = 54 Kr.

„ V. Op. 15, Erinnerungen. 5 Clavierstücke. 12½ Sgr. = 45 Kr.

„ VI. Op. 16, Nachklänge. 4 Charakterstücke für Pianof. 20 Sgr. = 1 Fl. 12 Kr.

„ VII. Op. 17, Sonate, E-moll für Pianoforte. 25 Sgr. = 1 Fl. 30 Kr.

Lang, Josephine, Op. 23, 3 Lieder für 1 Singst. mit Pianof.-Begl. Nr. 1. „In Welschland“, Ged. v. Reinhold. 10 Sgr. = 36 Kr.

„ 2. „Wenn du wärst mein eigen“, Ged. von Gräfin Hahn. 5 Sgr. = 18 Kr.

„ 3. „Der Himmel mit all seinen Sonnen wär' mein“, 15 Sgr. = 54 Kr.

Speidel, Wilh., Sieben deutsche Volkslieder für 4 Männerstimmen in 2 Heften. Partitur und Stimmen à 15 Sgr. = 54 Kr.

Enth.: O Tannenbaum; Heimliche Liebe; Abschied eines Handwerksburschen; Der Jäger in Kurpfalz; Lass' ab von der Liebe; Treue Liebe; Die Hussiten v. Naumburg.

Stapf, Ernst, Lieder und Chöre für das Harmonium allein. Jetzt vollständig in 6 Heften à 12½ Sgr. = 45 Kr.

— — Op. 4, Cäcilia. Sammlung geistlicher Lieder und Gesänge aus alter und neuer Zeit, bearbeitet für Harmonium allein oder für Gesang mit Harmonium-, Orgel- oder Pianoforte-Begleitung. 2 Hefte à 25 Sgr. = 1 Fl. 30 Kr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und 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.