

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 15.

KÖLN, 13. April 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Noch einmal Tannhäuser in Paris. — Faust, Oper von Gounod. Von H. E. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Deutsches Sängerfest in Nürnberg — Hannover, Sing-Akademie, Abonnements-Concert — Dresden, Herr Ludwig Hartmann — München, Mortier de Fontaine und seine historischen Concerte).

Noch einmal Tannhäuser in Paris.

(Vgl. Nr. 13 und 14.)

Noch einmal, aber zum letzten Male. Dies zur Beruhigung unserer Leser, denen wir aber nach den Mittheilungen aus den verschiedenen Organen der pariser dramatischen und musicalischen Kritik zuletzt die gehaltvollsten Berichte über Wagner's Tannhäuser von zweien der gediegensten Musiker und ästhetischen Kritiker in Frankreich nicht vorenthalten wollen.

I. Herr J. d'Ortigue, im *Journal des Débats*, wünscht zunächst, wie fast alle seine Collegen, dass die Art der Aufnahme des Tannhäuser eine höflichere gewesen sein möchte; daran habe er freilich nie gedacht, dass die kaiserliche Akademie der Musik einem System die Weihe geben werde, das trotz alles Lärmens, den man darüber in Deutschland und seit einem Jahre in Paris geschlagen, nirgendwo auf der Welt zu dauernder Geltung kommen werde; so etwas voraussetzen, dazu sei sein Glaube an die Wahrheit der Tonkunst und an ihre Zukunft zu stark. Allein auch er entschuldigt das Gelächter als etwas Menschliches, als Ausbruch einer gar zu arg getäuschten Erwartung, zumal dem radicalen Auftreten Wagner's gegenüber, und findet es entscheidend für die Sache, dass selbst die deutschen Anhänger desselben im Opernhause nur die Stellen applaudirt hätten, welche von den Franzosen ebenfalls beifällig aufgenommen worden. Diesen Beifall erläutert er durch folgendes Gleichniss:

„Einer von den Adepten Wagner's sagt uns: „Bisher sind die Menschen auf den Füßen gegangen; das war aber ein Irrthum. Wir haben einen Mann, der behauptet, man müsse auf dem Kopfe gehen, und er beweist uns dies durch sein eigenes Beispiel.“ In der That, der Mann kommt und geht auf dem Kopfe. Allein da dieses Schauspiel nichts weniger als anziehend ist und immer dasselbe bleibt, so applaudirt kein Mensch, nicht einmal seine An-

hänger. Da ihn am Ende das Gehen auf dem Kopfe zu sehr anstrengt, springt er wieder auf die Beine und schreitet wie alle anderen Menschen einher; nun bricht von allen Seiten stürmischer Applaus los. — „Aha!“ sagen seine Bewunderer, „sehen Sie, welch einen Erfolg unser Künstler hat!“ —

Das Hauptmotiv der Oper, den Pilgerchor, findet der Kritiker sehr schön, allein durch seine Wiederholung bis zum Ueberdruß verliere es an Colorit und Effect, während in Werken anderer Componisten ein ähnliches Verfahren mit mehr Tact und Geschicklichkeit und mehr überraschenden Wendungen angewandt worden sei. Die Overture, obwohl ganz nach Weber calcirt, beginne sehr edel, zeige in ihrem Verlaufe Schwung und schliesse mit Glanz. Indess biete sie in der Instrumentation nur wenige interessante Combinationen dar, und die hartnäckige Ausdauer der Ostinato-Figur der Violine am Ende sei wahrhaft peinlich und schnüre einem den Kopf in einen eisernen Reifen. „Und diese Figur, schon im Anfange vierundzwanzig Mal hinter einander gehört, wird am Schlusse hundert und achtzehn Mal wiederholt! Wenn das Effecte sind, so sind es ungeheuerliche, die durch ihre Robheit und Monotonie alle Kraft verlieren.“

„Ausser der Overture, einem recht schönen Ensemble am Schlusse des ersten Actes, welches melodischen und klangreichen Effect macht, der Introduction zum zweiten Acte und Elisabeth's darauf folgendes Recitativ, dem grossen Marsch beim Einzug der Ritter und der Romanze an den Abendstern im dritten Acte finden wir keine einzige Nummer oder auch nur ein Stück von einigem Umfange, das eine fassliche und verständliche Form, Melodie, Rhythmus und musicalischen Bau hätte. Wir befinden uns im Reiche der Phantome, wir stehen dem Systeme Wagner's gegenüber.“ —

Nächst dem sucht d'Ortigue dieses System nach Anleitung des oft genannten „Briefes“ von Wagner in sei-

nen Hauptsätzen darzulegen und in ernster Weise zu bekämpfen.

„Freilich macht Wagner in seinen Auseinandersetzungen über die Melodie mit dem vollkommensten Rechte einer Menge von Werken aus der italiänischen Schule den Process, in denen die Melodie, die Situation mag sein, welche sie wolle, von banalen Formeln, von gehaltloser Füllmusik, marklosen Tutti's und Crescendo's umgeben ist, welche, wie er sehr richtig sagt, im günstigsten Falle nur als eine Veredlung des musicalischen Geräusches erscheinen können. Allein eben so wahr ist es, dass Wagner mit seinem System der „unendlichen Melodie“, welche er der intermittirenden entgegenstellt, nicht nur alle Form, Rhythmus und Syntax vernichtet, sondern auch die Melodie selbst ganz und gar zerstört. Was man zu allen Zeiten und bis auf diesen Tag Melodie genannt hat, ist die in den Vordergrund tretende Haupt-Idee eines musicalischen Ganzen, die rhythmische Tonreihe, welche sich durch einen hervorleuchtenden und idealen Ausdruck auszeichnet, mit Einem Worte: die Seele der Composition. Aber diese Seele muss einen Körper haben, das heisst nicht jene Klangreihen ohne alle Melodie, sondern Neben-Motive, untergeordnete Subjecte, die, ohne von derselben melodischen Bedeutung zu sein, wie der Hauptgedanke, diesen begleiten und umgeben, um ihn hervorzuheben und unter den verschiedensten Ansichten ins Licht zu stellen. Diese Melodie ist dann nothwendig intermittirend, weil sie einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben muss, und ihr Princip wiederholt sich in jeder Kunst unter ähnlichen Formen, wie in der Musik.

„Ich fürchte sehr, dass das, was Wagner die „Tanz-Melodie“ nennt, die Melodie aller grossen Tondichter gewesen sei — sagt er doch selbst, dass Beethoven sie in seinen Sinfonien zur höchsten Entwicklung gebracht habe. Will man diese abschaffen, nun, so schafft man den Bau, die Syntax, die Gliederung der melodischen Reihe ab, man zerreisst das Tongewebe und reducirt die Melodie auf ein unfassbares Schattengebilde, man raubt der Musik alle die klaren Elemente, durch welche sie allein zu dem Verstande und Herzen Aller zu sprechen vermag.

„Denn es wäre traurig, wenn die Musik nur für die Musiker geschaffen wäre. Sie ist für alle Menschen da, und, man mag sagen, was man will, die Gewohnheit, gute Musik zu hören, und die Bildung des Gehörs reichen hin, um mit gesundem Sinne über Musik urtheilen zu können. Ein Mensch, dessen Gehör-Organ geübt ist, wird ein musicalisches Motiv ganz gut auffassen, dessen Entwicklungen mit Interesse verfolgen und sich bis auf einen gewissen Grad Rechenschaft von ihrer Herleitung und Durchführung geben können. Bei der eigentlichen Melodie wird er wohl zu unterscheiden wissen, ob sie edel, elegant, oder

gemein, ausdrucksvoll oder trivial ist, und bei der Modulation wird er, ohne zu wissen, ob sie auf der Dominante, Ober- oder Unter-Terz u. s. w. sich bewege, unterscheiden, ob sie natürlich ist, ob sie mittels reiner, dem Ohr wohlthuender Intervalle oder mittels schroffer und falsch klingender Accorde geführt ist.

„In dem Festmarsch z. B. wird ein solcher Zuhörer sehr leicht herausfinden, dass der Hauptgedanke — ohne gerade sehr neu zu sein, denn er gleicht vielen ähnlichen bekannten — einen Theil seiner Pracht zwei frisch auftretenden Motiven verdankt, welche sich in verschiedenen Tonarten wiederholen und seinen glänzenden Rahmen bilden.

„Aber eben diesen klaren Bau, die reine Form, sowohl des Rhythmus als der Melodie, zerstört Wagner und damit zugleich das Gefühl und Verständniss derselben im Ohr des Zuhörers. Man braucht kein grosser Gelehrter zu sein, um einzusehen und zu behaupten, dass keine Melodie zu finden sei weder in der Scene, wo Venus ihren Ritter fesseln will (man muss sich bei ihrem Gesange wundern, dass er es noch so lange aushält!), noch in dem Liede des Hirtenknaben (worin unter anderen seltsamen, ungelinken und unzusammenhängenden Dingen eine Modulation aus *G-dur* nach *Fis-dur* vorkommt, die gewiss weder bei einem Hirten, noch bei irgend einem gebildeten Menschen jemals Eingang finden wird), noch in den Monologen der ritterlichen Minnesänger (bei denen Niemand auch nur die geringste charakteristische Verschiedenheit des musicalischen Ausdrucks nachzuweisen im Stande ist), noch in dem unglaublichen Finale desselben Actes, noch in der endlosen Erzählung im dritten Acte.

„Ich will nicht läugnen, dass unter diesem gestalt- und formlosen Amalgama sich vortreffliche Einzelheiten, hübsche Combinationen, tief empfundene, gut betonte und fein ausgedrückte Stellen finden; aber das ist nur Wetterleuchten, das sich sogleich wieder im Dunkel verliert; zu eigentlichen Blitzen kommt es nicht.

„Also keine Form, keine Melodie, keine logische Folge und Verbindung (denn die musicalische Tonfolge kann hier ganz beliebig abgebrochen werden, man kann nicht sagen: hier fängt es an, da setzt es sich fort, da schliesst es — man kann bloss sagen: es dauert!), kein Wechsel der Bewegung, kein Leben, denn das Leben geht in der langweiligen Monotonie unter, indem ein schleppender Choralton, eine regungslose Psalmodie, *tristique palus inamabilis unda*, vorherrscht, aus welcher zuweilen Harmonieen auftauchen, die das Ohr erschrecken, das arme Ohr, das nichts hat, woran es sich anklammern kann, und das man deshalb auf gewaltsame Weise packt, um ihm zu imponiren und es irre zu führen.“ — —

„Wagner's Irrthum rührt daher, dass sein Verstand, so hochfliegend er auch ist, den Unterschied des sprachlichen und des musicalischen Ausdrucks nicht durchschaut u. s. w. [Es folgen auf dieser Basis die in Deutschland vielfach durchgesprochenen Einwendungen gegen das Deckungs-System von Ton und Wort.]

„Wagner hat also die Gränzen der Kunst nicht erweitert, er ist ganz aus ihrem eigentlichen Gebiete herausgetreten. Was geht die Kunst es an, wenn er aus ihrem Gebiete austritt? Bleibt er darin, so unterstützt und hält sie ihn; tritt er heraus, so lässt sie ihn laufen, und er fühlt sich ganz wohl dabei!

„Aber selbst wenn Wagner im Gebiete der Kunst bleibt, ist er dann originel? Lebt er von seinem eigenen Vermögen? Er lebt von dem gemeinsamen Gute eines Weber, Spontini, Berlioz, ja, selbst einiger italiänischen Componisten, und erfindet er einmal eine eigene Melodie, so lässt ihn die grosse Quelle der Melodie, der Universal-Melodie, der italiänischen, deutschen, französischen im Stich.

„Wagner ist durchweg bloss negativ und glaubt durch Negation wirken zu können. In dieser Beziehung ist er das Product seiner Zeit. Alles umstürzen, um Alles nachher wieder aufzubauen, ist der Traum vieler Geister, die sich für stark halten, weil sie eigensinnig sind, und für begeistert, weil sie eine fixe Idee haben. Das sind Leute, welche — wie schon Montaigne sagt — um einen Flecken wegzubringen, den Stoff zerreiben, und welche die Krankheit durch den Tod heilen wollen.“ —

II. Das ausführlichste Urtheil über Wagner und seinen Tannhäuser hat der Berichterstatter der *Revue des deux Mondes*, Pierre Scudo, abgegeben; er hat sich schon seit Jahren mit Wagner's Theorien und ihrem Verhältnisse zu der wahren Musik beschäftigt, auch vieles, was in Deutschland darüber geschrieben ist, gelesen, und spricht sich über den Tannhäuser jetzt erst aus, nachdem er einer Hauptprobe und drei Vorstellungen beigewohnt. Sein Urtheil ist scharf, aber mit Ruhe, mit Ernst und mit wissenschaftlichem Geiste abgefasst.

Er gibt zuerst eine vollständigere Uebersicht des Inhalts, als alle anderen Kritiker. „Aus dieser Analyse“ — fährt er dann fort —, „die wir so klar als möglich gemacht haben, wird man sich überzeugen, dass die Legende vom Tannhäuser, so wie Wagner sie behandelt hat, keinen brauchbaren Stoff zu einem musicalischen Drama enthält. Kein Charakter ist darin scharf gezeichnet, keine Leidenschaft klar ausgesprochen; die Personen erscheinen nicht als menschliche Wesen, die, wie wir, den Wechselfällen des Lebens unterworfen sind, sondern als metaphysische Symbole, die eher in einen platonischen Dialog als in eine dramatische Handlung gehören. Die poetische Sprache

Wagner's ist so dunkel und dicht, wenn man so sagen darf, dass sie trefflich geeignet scheint, die zweideutigen Gedanken eines Orakels zu verhüllen; um aber bestimmte Gefühle, entschiedene Leidenschaften des menschlichen Herzens, welche die Musik mit ihrem Zauber umkleiden soll, auszudrücken, bedarf es einer klaren, fliessenden Sprache, die das Object scharf zeichnet, ohne es zu fest einzuschnüren. Wagner's Phantasie hat sich in ein Gewirr von poetischen Ausdrücken sehr untergeordneter Gattung verstrickt, aus denen er nur selten herauskommt. Mit Einem Worte: der Tannhäuser ist ein ungeschickt dramatisirtes Märchen ohne Handlung, ohne Charaktere und ohne Interesse, ein banales und kindisches Sujet, eine von jenen gespreizten metaphysisch-sentimentalen Fragen, die man im Mittelalter vor den Liebeshöfen zu verhandeln pflegte.

„Wagner ist ganz und gar ein Künstler einer Zeit, welche die Eigenschaften und Mängel einer Periode des Verfalls hat: er ist ein Quasi-Poet, der auf einen Kritiker gepropft ist, ein Musiker, der aus einer Theorie hervorgegangen ist, die er selbst gemacht hat, um seiner eigenen Sache auf die Beine zu helfen. Alles an ihm ist gemacht, und in seinen Werken ist Alles gewollt, überlegt, beabsichtigt; die Haupt-Eigenschaften des Genies, frei aus sich selbst schaffende Phantasie und Wahrheit der Empfindung, fehlen ihnen ganz und gar. Er kommt einem fast vor, wie ein Sophist, der die Menschen über die wahre Natur der Dinge zu täuschen sucht und sich müht, scheinbare Gründe hervor zu suchen, um seine eigenen Schwächen zu verhüllen. Wagner besitzt mehr Ehrgeiz und Streben in seinem Willen, als Fügigkeit in seinem Talent, mehr Theorie in seinem Verstand, als wahres Gefühl in seinem Herzen; er legt es auf das Complicirte, Grossartige, manchmal und noch öfter auf das Ungeheuerliche an, und scheint ganz zu verkennen, wie viel Erhabenes und Göttliches in der Einfachheit liegt.“

— Herr Scudo kommt alsdann auf Wagner's theoretische Schriften, namentlich auch auf den famosen Vorrede-Brief zur französischen Uebersetzung seiner Operntexte (über den er auch Hiller's Artikel im Feuilleton der Kölner Zeitung anführt), und auf die Unhaltbarkeit seiner Kunst-Philosopheme. Unter Anderem wirft er Wagner's Kritik Mangel an Richtigkeit, an umfassender Kenntniss und an Unparteilichkeit vor. Er werfe die Zeitalter und die Gattungen eben so durch einander, wie die Nationalitäten; mit verdächtiger Gelehrsamkeit und höchst oberflächlichem Wissen spreche er über die wichtigsten Fragen ab und ziehe aus ganz willkürlichen Prämissen eben so willkürliche Folgerungen. Ueber Wagner's Lehre von dem Verhältniss der Dichtung zur Musik und dessen Praxis der Wort-Uebersetzung in Töne bestätigt Scudo vollkom-

men, was wir nach Ansicht der Partituren Lully's und Rameau's stets behauptet haben, indem er sagt: „Diese Manier kehrt zu der Kindheit der Kunst zurück, zu den Opern von Monteverde und seinen Nachfolgern, zu den lyrischen Tragödien von Lully, in denen Quinault's Verse kaum mit einer magern Klanghülle bekleidet sind und in ein ewiges Recitativ übersetzt werden, das sich nur selten zu einer freien und fliessenden Melodie entfaltet*.“ — Weiterhin theilt dann der Kritiker Wagner's Erklärung seiner Melodie als „Melodie des Waldes“ mit, ohne sich, wie natürlich, die Mühe zu geben, dieselbe einer ernsten Widerlegung zu würdigen, denn in der That übertrifft der Pausus von der „Waldmelodie“ und von dem „tönenden Schweigen“ in jenem Brief auch für uns alles, was Wagner vor diesem unglücklichen „Brief“, der ihm in Paris viel geschadet, jemals an symbolischem Unsinn geschrieben hat.

Auch die Overture findet vor Scudo's Richterstuhl keine Gnade; er charakterisirt besonders den breiten Schluss, in welchem „namentlich die Posaunen eine Art von *clameur accentuée* in die endlose Violinfigur hineinwerfen“, als unkünstlerisch. „Man fühlt bei der Overture sogleich, dass Wagner ein unklarer Geist ist, der nach mehr langt, als er umfassen kann.“

Die dialogische Scene zwischen Venus und Tannhäuser, welche Wagner in Paris bedeutend verlängert hat und zwar in seinem eigentlichen (Tristan und Isolden-) Stil, wird arg mitgenommen. „Ich übertreibe nicht“ — heisst es am Schluss — „und bitte den Leser, zu glauben, dass ich den Ausdruck der Wahrheit noch mildere, wenn ich sage, dass etwas Aehnliches auf dem ganzen Gebiete der Musik nicht existirt. Es ist das chaotische Nichts, aber das bewusste, wissentlich und theoretisch erzeugte Chaos!“

Indessen ist Scudo keineswegs taub für die einzelnen Schönheiten gewesen, die in der Partitur zerstreut sind. Er nennt sie Stellen, in denen der musicalische Dichter den Theoretiker widerlegt, wie denn überhaupt in diesem seltsamen Werke wechselweise die Natur des talentvollen Menschen den Grübler und Sophisten besiege und dann wieder der unheilvolle Reformator den Dichter und Musiker verdränge. Er findet mehr ansprechende Stellen, als seine Collegen, im Tannhäuser; ausser dem Festmarsch z. B. Manches in dem Duett und in dem Finale des zweiten Actes, den Pilger-Chor im dritten, das Gebet der Eli-

sabeth (dessen „allgemeines Colorit und halbreligiöser Charakter ihm nicht missfallen“), die Orchester-Musik beim Abgang der Elisabeth, bis sie oben auf den Bergen verschwindet, und das Lied Wolfram's. In den genannten Stellen, besonders den zuletzt angeführten, scheint ihm „Wagner am glücklichsten jene Gesang-Melodie erreicht zu haben, welche fliessend ist und sich ruhig entfaltet, uns wie Duft der Poesie umhüllt und uns in eine sanfte, aber gehobene und edle Stimmung versetzt. So oft ein Kunstwerk diese ersehnte Erregung erzeugt, die das Herz erweitert und den Geist auf die Höhe einer poetischen Situation hebt, muss man dem Künstler dankbar sein und nicht so streng mit ihm über die Mittel rechten, durch welche er ein so gutes Ergebniss erreicht hat. — Originel ist übrigens Wagner nicht, wenn er, was freilich selten kommt, musicalische Ideen hat; hat er keine, dann ist er freilich einzig in seiner Art und unmöglich.“

„Der Rückschlag von Paris“, fährt Scudo fort, „wird auch in Deutschland sein Gutes haben, wo die Anhänger des stolzen Reformators übrigens lange nicht so zahlreich sind, als man uns glauben machen will. Und wer sind diese Anhänger dort und hier? Zum grossen Theil mittelmässige Schriftsteller, talentlose Maler und Bildhauer, Quasipoeten, Demokraten, verdächtige Republicaner, Querköpfe, Halbwisser, mangelhaft gebildete und träumerische Frauen, welche das Schöne einer Kunst des Gefühls durch den Schleier eines hohlen und unverständlichen Symbolismus betrachten und beurtheilen.“

„Uebrigens ist Wagner kein gewöhnlicher Künstler. Als ehrgeiziger Charakter mit unklarer Einbildungskraft, welche das Ideal, wonach sie strebt, nur im Trüben schaut, als eine starke, kräftige Natur, in welcher der Wille das Gefühl und die Grazie beherrscht, ist der Dichter-Componist des Tannhäuser und Lohengrin ein äusserster Typus gewisser charakteristischer Eigenschaften seines Landes und seiner Zeit. Ein wenig Dichter, ein wenig Literat, ein Demokrat und grosser Sophist, hat er durch die Musik etwas ausdrücken wollen, was sie nicht ausdrücken kann, ohne ihrem Wesen zu entsagen, nämlich: abstracte Ideen und Symbole. Anstatt das Schöne ins Auge zu fassen, welches das Ziel aller Kunst ist, anstatt die Form zu berücksichtigen, ausserhalb welcher der menschliche Geist nichts begreifen kann, weil ohne Beschränkung überhaupt nichts für ihn existirt, hat sich Wagner, der allerdings Talent, aber kein schaffendes Genie besitzt, blindlings in metaphysische Träumereien geworfen und in Tönen philosophiren wollen, da er nicht im Stande war, ausdrucksvolle Musik zu schaffen, die alle Sterblichen, denen Ohr und Herz verliehen worden, fassen könnten. Er hat mit dem gesunden Menschenverstand und mit der grossen

*) Wir haben schon im III. Jahrgang 1852 der Rheinischen Musik-Zeitung Nr. 128, Seite 1018, geschrieben: „Es wird behauptet, die Verwandlung des Recitativs in declamatorischen streng rhythmischen Gesang u. s. w. sei ein Fortschritt. Es ist im Gegentheil ein Rückschritt, eine Rückkehr zur Kindheit der Oper, zu den Zeiten Lully's und Rameau's.“

Ueberlieferung der deutschen Schule gebrochen; die Lehre, die er in Paris erhalten hat, ist hart, aber gerecht und heilsam. Denn das Durchfallen des Tannhäuser hat eine Menge Nachahmer im Keim erdrückt, die sich glücklich gefühlt hätten, ihre musicalische Ohnmacht durch das Glaubensbekenntniss neuer Theorieen zu maskiren. Es gibt etwa drei — ich könnte sie nennen —, die sich bereits anschickten, sich vor die Stirn zu schlagen und sich vor dem grossen Propheten der Melodie des Waldes zu neigen. Sie werden sich wohl jetzt besinnen und „Halloh! über den Schöps!“ schreien; denn es sind gute Politiker.“

„Was uns betrifft, so erklären wir offen, dass wir uns über ein Ereigniss gefreut haben, das die Wahrheit der Lehren bestätigt, die wir seit langen Jahren vertreten. Diese Lehren, wir haben sie nicht erfunden, wir haben sie aus der Geschichte der Kunst und aus den Meisterwerken der Genie's gezogen, und man ist stark, wenn man die schönen Worte des Evangelisten auf sich anwenden kann: „Wer von sich selbst spricht, sucht den eigenen Ruhm; wer aber den Ruhm desjenigen sucht, der ihn gesandt hat, der ist wahrhaft, und an ihm ist kein Unrecht.“ —

Das unterschreiben wir vollständig und schliessen damit die Frage über Richard Wagner, die für uns längst abgeschlossen war, auch für sein Auftreten und dessen Beurtheilung in Paris ab.

Faust, Oper von Gounod.

Gounod's Faust ist nun fünf Mal auf der darmstädter Hofbühne gegeben worden. Der Leser wird in Zeitungen aller Gegenden Berichte über die grossen Erfolge dieser Oper, er wird unbedingtes Lob, hier und da Ausrufe des Entzückens gefunden, eine eingehende Besprechung, eine Prüfung der einzelnen Theile des Kunstwerkes in besonderer Berücksichtigung der Musik vergebens gesucht haben. Eine solche haben wir unternommen.

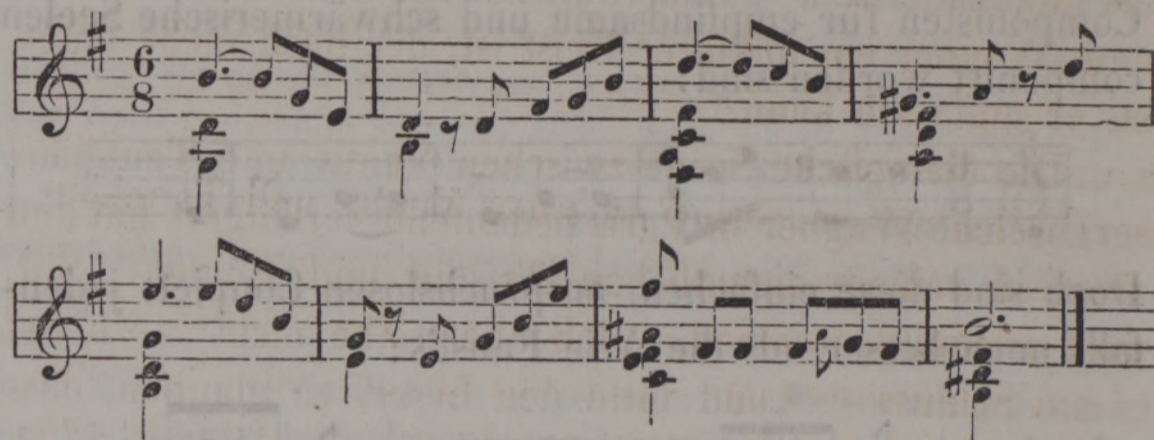
Zur genauen Bezeichnung unseres Standpunktes wollen wir erklären, dass wir das Textbuch ganz so acceptiren, wie die französischen Bearbeiter des Göthe'schen Faust es boten; dass wir also gar nicht erörtern werden, in wie fern die Göthe'sche Dichtung für einen Operntext passe, in wie fern der Componist diesen oder jenen Charakter im Geiste der Dichtung aufgefasst habe u. s. w. Wir werden die strengeren deutschen Kunst-Anschauungen gar nicht geltend machen, nicht die Pietät gegen den Dichter üben, welche mancher Leser vielleicht verlangen dürfte. Dagegen werden wir uns desto mehr an das rein Musicalische halten und bei der Prüfung mancher Stelle den Effect subtrahiren, welchen die Erinnerung an den Göthe'schen

deutschen Faust im Publicum erzeugt, eine Erinnerung, die dem französischen sehr oft zu Statten kommt.

Um alle überflüssigen Wiederholungen zu vermeiden, wollen wir ein für alle Mal bemerken, dass Gounod ein künstlerisch gebildeter, praktischer Musiker ist, der die Technik mit grosser Geschicklichkeit handhabt; seine Instrumentation ist gediegen, seine Recitative sind immer ganz richtig durchgeführt, seine Stimmführung zeugt von genauester Kenntniss und künstlerischem Fleisse.

Und somit gehen wir zur Prüfung über.

Die Oper beginnt mit einem Orchester-Vorspiel, dessen Andante keinen erheblichen musicalischen Gedanken aufweis't; die melodische Phrase am Schlusse des Vorspiels ist sehr hübsch. Dem ersten Recitativ Faust's folgt eine Arie (Ansprache an die Gift-Phiole), die, so wie der Chor der Landleute und das Duett zwischen Faust und Mephisto, unbedeutend und auch effectlos ist. Die Arie Faust's: „Ein Wunsch nur beseelt“, ist in der Erfindung sehr schwach und enthält jenen wohlfeilen Uebergang aus der Haupt-Tonart in die der grossen Terz, aus *G-dur* in *H-dur*, den ein geistreicher Componist wie Gounod füglich nicht aufwenden sollte:



Seltsamer Weise kehrt dieser Uebergang, und in gleicher Weise vorbereitet, in zwei Haupt-Momenten der Oper wieder; wir heben diesen Umstand hervor, weil die besprochene harmonische Wendung nicht etwa zu den einfachen gehört, die sich im Flusse der Melodie natürlich entwickeln, sondern vielmehr zu jenen Effecten zu rechnen ist, die einst von der neu-französischen Schule und von Donizetti viel gebraucht wurden, jetzt aber total verbraucht sind und in den abgetragenen romantischen Trödel gehören, aus dem die Voss, Ascher und Consorten und die ihnen ebenbürtigen Lieder-Componisten ihre musicalischen Mess-Artikelchen bereiten.

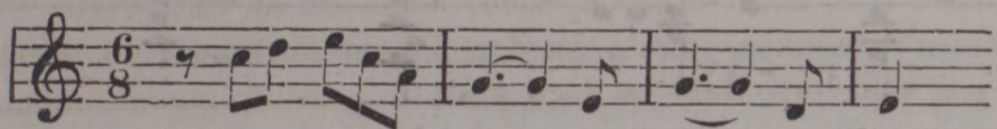
Die melodische Phrase, mit welcher das Orchester die phantasmagorische Erscheinung (Gretchen am Spinnrade) begleitet, ist sehr wirksam. Der Schluss des ersten Actes bringt eine Wiederholung der Melodie jener oben erwähnten Arie.

Im zweiten Acte begegnen wir zuerst einem Wechselchor, in welchem Studenten, Soldaten, Bürger, Mädchen und Matronen nach einander erscheinen; er ist „pikant“

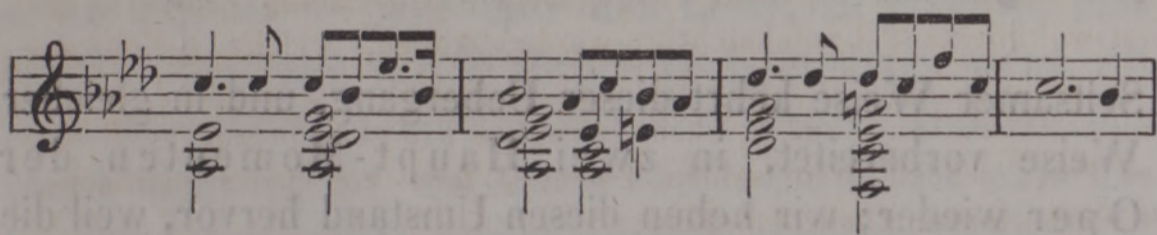
und geschickt gearbeitet. Das Erscheinen Mephisto's, seine höllischen Couplets, sein Gespräch mit den Studenten, alles das ist unbedeutend und geht wirkungslos vorüber. Die Musik der Scene, wo die Studenten die Griffe ihrer Schwerter als Zeichen des Kreuzes dem Höllengeiste entgegenhalten und seinen Zauber besiegen, enthält jenes Gemisch von halb religiöser, halb profaner Musik, das Meyerbeer zuerst aufgebracht hat, und das auf der Bühne noch immer einige Wirkung hervorbringt. „Ich hab' es immer rühmen hören, ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren.“

Die Schlusscene des zweiten Actes beginnt mit einem Walzer, in dessen lebhaften Rhythmus das Gespräch Faust's mit Gretchen: „Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen,“ eingewebt ist; die kleine Stelle ist recht hübsch componirt, obwohl der Haupt-Moment wieder mit der erwähnten harmonischen Wendung, und zwar in denselben Tonarten (*G-dur*, *H-dur*), begleitet ist.

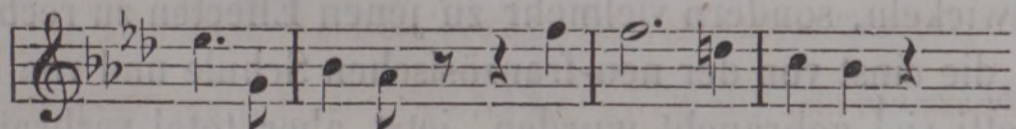
Der dritte Act enthält die schlechtesten, aber auch die schönsten Nummern der Oper. Die Couplets Siebel's in der ersten Scene: „Blümlein traut“, gehören zu jener Gattung von „sang-, klang- und dankbaren Romanzen“, wie sie zu Hunderten von deutschen und französischen Lieder-Componisten für empfindsame und schwärmerische Seelen componirt worden sind:



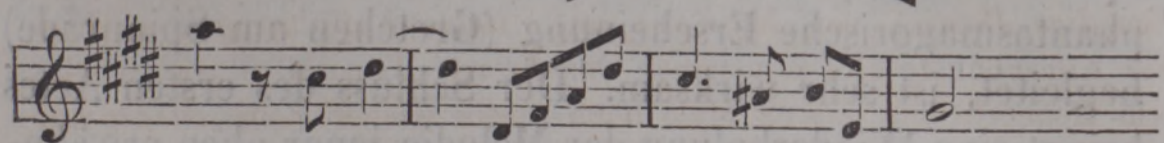
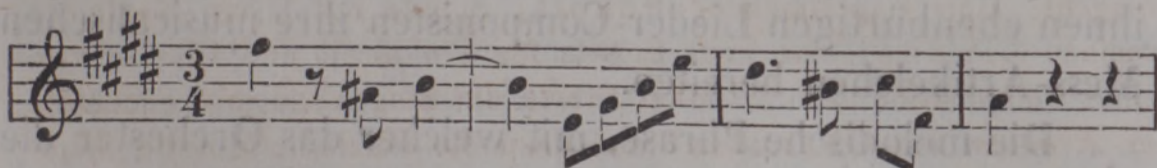
Doch sind diese einfachen, anspruchslosen Couplets jedenfalls noch besser, als die Arie Faust's:



„Gegrüsst seist du, heilige Stätte“, in welcher die Phrase: „Natur, hier fandest du“,



doch zu banal ist; auch immer noch erträglicher, als der Bravour-Walzer:



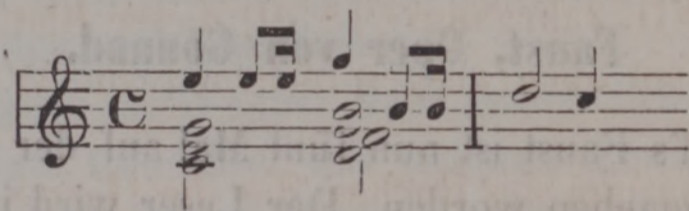
den Gretchen singt, während — sie sich mit dem Geschmeide aus dem Kästchen schmückt! So etwas dürfte ein deutscher Componist einem deutschen Publicum nicht zu bieten wagen.

Das Gespräch im Garten zwischen den beiden Paaren ist wenig erheblich; Phrasen wie: „Theurer Engel, ihn nahm mir Gott“, findet man in den besseren Opern Lortzing's und Kreutzer's auf jeder Seite.

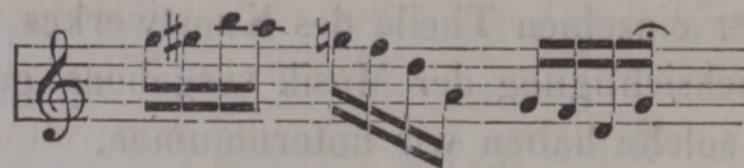
Nach der wenig angenehmen Erinnerung an alle diese Trivialitäten rufen wir uns mit wahrer Freude die zehnte und eilfte Scene des dritten, so wie die erste des vierten Actes ins Gedächtniss zurück. Das Duett Faust's und Gretchen's: „O Mondenschein, der uns umhüllt“, die Bitte Gretchen's: „Auf mein Flehen“, so wie ihre Arie in der ersten Scene des vierten Actes: „Er kommt nicht zurück“, sind in Erfindung und Durchführung sehr schön und edel; namentlich in der letztangeführten Nummer liegt wahre poetische Auffassung und echt dramatischer Ausdruck.

Die Nummern der zweiten und der darauf folgenden Scenen des vierten Actes, der Chor: „Legt die Waffen nieder“, dessen Ritornell ebenfalls bedeutend an obige kleine Componisten erinnert, der vielbeklatschte Soldaten-Chor: „Hoch Ruhm und Ehre“, Mephisto's Serenade, sind unerheblich; die Musik in der Duell-Scene, so wie die Arie Valentin's vor seinem Tode sind als sehr geistreich componirt hervorzuheben.

Das Requiem in der Kirche, Mephisto's Gesang (den der Componist mit der Orgel begleiten lässt!!) und das Gebet Margarethens sind sehr gewöhnlicher Natur; wir wissen nicht, ob der Componist dieses letzte Stück absichtlich mit derselben banalen Melodie:

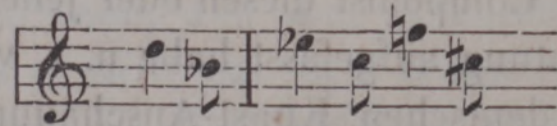


beginnen lässt, mit welcher die Arie Faust's im dritten Acte: „Gegrüsst“, beginnt; wir wissen nur, dass die italienische Floskel:



mit der das Stück endet, sehr unpassend ist.

Im fünften Acte (die ersten Scenen desselben enthalten die Walpurgisnacht auf dem Harz) kommt zuerst ein Irrlichter-Chor, dann ein Trinklied Faust's, das sich in chromatischen Terzen nach aufwärts:



bewegt. Der Hexen-Chor: „Eins, zwei, drei“, wird in Paris nicht aufgeführt und könnte auch in Darmstadt, und zwar im Interesse des Componisten, wegbleiben. Die sechste Scene, Duett Faust's und Gretchen's im Kerker, enthält wieder sehr interessante und wirksame Momente; die Schluss-

scene dagegen ist unbedeutend. Im Gebete Margarethens: „Engelchor, himmlische Schar“, finden wir wieder den Uebergang von *G-dur* in *H-dur* als Ausdruck des höchsten Effectes.

Fassen wir die Urtheile, wie wir sie bei der Prüfung der einzelnen Nummern gefällt haben, in einen Ausspruch über das Ganze zusammen: Gounod's Faust ist eine interessante, theilweise bedeutende Erscheinung unter den Erzeugnissen der neueren dramatischen Musik, doch bei Weitem nicht so bedeutend, als sie in vielen Correspondenzen dargestellt ist. Unbedingtes Lob, Enthusiasmus — der sich in Ausdrücken wie „unbeschreibliche Schönheit, Adel, Poesie, Erfindung“ ergeht — sind doch nur einem vollendeten Kunstwerke gegenüber zu rechtfertigen.

Wir lesen, Gounod habe der Vorstellung seines Faust in der Loge des französischen Gesandten beigewohnt. Wo hätte wohl Spohr gesessen, wenn er nach Darmstadt gekommen wäre, um daselbst seinen Faust aufführen zu sehen? Und welcher grosse Herr hätte wohl von diesem Manne Notiz genommen? Doch genug! H. E.

Gounod's Faust kam im Frühjahr des Jahres 1859 zum ersten Male in Paris auf die Bühne des *Théâtre lyrique*; er hatte einen mässigen Erfolg, und manche Nummern der Oper wurden auch damals vom Publicum gut aufgenommen und von Kennern sehr geschätzt. Man vergleiche den Bericht unseres pariser Correspondenten in Nr. 52 des VII. Jahrgangs (1859) dieser Blätter, dessen Urtheil mit dem oben ausgesprochenen im Wesentlichen übereinstimmt.

Das Scenarium des Buches, das die Herren J. Barbier und M. Carré nach dem ersten Theil des Faust von Göthe für Gounod zurecht gemacht haben, ist Folgendes: I. Act. Faust und die Phiole — Chor von jungen Mädchen und Landleuten hinter der Scene, die den Morgen und die Sonne begrüßen — Faust und Mephisto; Phantasmagorie: Gretchen am Spinnrade, Vertrag mit dem Satan. — II. Act. Kirmess vor dem Thore, Frauen und Mädchen, Soldaten, Studenten, Faust und Mephisto, der hier sein Auerbachskeller-Stückchen macht, sich aber ärgerlich zurückzieht, als ihm die Gefoppten die Griffe ihrer Schwerter (Kreuze) entgegen halten! — Am Schluss allgemeiner Walzer. — III. Act. Siebel's Lied (Notabene: Siebel ist hier ein sentimentaler Schwärmer, der Gretchen liebt!) — Scene in Gretchen's Zimmer, ihre Freude am Schmuck; Gartenscene: Faust und Gretchen, Marthe und Mephisto. — IV. Act. Valentin's Rückkehr und Tod im Zweikampf mit Faust; Scene im Dom, wo Mephisto den „bösen Geist“ selbst vorstellt. — V. Act. Walpurgisnacht auf dem Harz, Irrlichter-Chor, Bacchanal, Gretchen's Erscheinung; Kerker-

scene; Mephisto: „Gerichtet!“ Unsichtbarer Chor: „Gerettet!“ („Man hört die Glocken des Ostermorgens; die Mauern öffnen sich, Margarethe schwebt von Engeln getragen empor. Faust sinkt nieder, Mephisto stürzt unter dem Schwerte des Erzengels nieder!!“) Chor: „Christ ist erstanden!“

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Deutsches Sängerefest. Die Abhaltung eines deutschen Sängerefestes in der Stadt Nürnberg ist von Sr. Majestät dem Könige Max II. Allerhöchst genehmigt worden. In Folge dessen hat eine grosse Anzahl von Männern es übernommen, die würdige Feier dieses Festes einzuleiten, und patriotische Männer haben sich gefunden, die nothwendigen Geldmittel vorzuschüssen. Am 20. Juli 1861 soll der Empfang der Sänger, an den folgenden drei Tagen, 21., 22. und 23. Juli, aber das Fest selbst auf dem Maxfelde Statt finden. Ein demnächst zu veröffentlichendes Programm wird die Einzelheiten des Festes bezeichnen. Die höchste Zahl von Sängern, welche die Stadt Nürnberg unter Berücksichtigung des voraussichtlich grossen Zusammentreffens von Gästen und Fremden mit Dach und Fach bewirthen, welche die zu erbauende, für 11,000 Zuhörer Raum bietende Festhalle aufnehmen kann, darf die Zahl von 4000 nicht überschreiten. Es ist begreiflich, dass bei einer begränzten Anzahl nicht alle Vereine in ganz Deutschland eingeladen werden können, sondern zunächst nur diejenigen, welche uns bekannt geworden sind. Dagegen ersuchen wir solche Vereine, an welche specielle Einladungen bis Ende April l. J. nicht ergehen, sich, wenn sie an dem Feste Theil zu nehmen wünschen, direct an den Sänger-Ausschuss zu wenden, damit sie, wenn die Zahl es noch gestattet, nachträgliche Einladungen erhalten. Das Unternehmen, welches wir ins Leben gerufen, in würdiger, Deutschland ehrender Weise durchzuführen, ist unsere wahrlich nicht leichte Aufgabe; desshalb hoffen wir auch, dass die durch Raum und Oertlichkeit gegebenen Hindernisse von allen denen wohlmeinend berücksichtigt werden wollen, welche gleich uns gewünscht hätten, in einem allgemeinen Aufrufe alle Sänger Deutschlands einzuladen. Zum Zeichen deutscher Einigkeit werde auch dieses Fest; jedoch treu seinem Zwecke, fern von jeder politischen Sonderbestrebung, nur ein Fest:

Wo deutsche Lieder klingen

Und deutsche Männer singen.

Nürnberg, 25. März 1861. Im Namen des Gesamt-Fest-Ausschusses:
Der erste Vorsitzende: Lindner, Rechts-Anwalt u. s. w.

Hannover. Die Sing-Akademie brachte am 15. März in einer Soiree einige vierstimmige Lieder von dem leider zu früh verstorbenen Heuchemer, und zwei Chöre für Frauenstimmen mit Begleitung von Harfe und Horn von J. Brahms zur Aufführung. Ihr Dirigent, Herr Capellmeister Scholz, spielte mit Herrn Kammermusicus Lindner eine neue Sonate für Violoncell und Clavier von seiner Composition. Am 27. März führte die Sing-Akademie nochmals das *Requiem* von Cherubini und dazu die herrliche Motette *Misericordias Domini* von Mozart auf. Beide Aufführungen beehrte der Allerhöchste Hof mit seiner Gegenwart. Joachim trat in diesem Concerte zum ersten Male nach seiner wiener Reise wieder auf und wurde mit stürmischem Applaus empfangen. Er spielte das Adagio aus Spohr's Concert in *D-moll*.

Das letzte Abonnements-Concert (den 6. April) war eines der schönsten im ganzen Winter. Es begann mit Beethoven's Overture zu König Stephan. Darauf spielte Joachim die Romanze in *F-dur* von Beethoven. Herr Gunz, bisher Sänger am k. k. Hof-

Operntheater in Wien, sang zwei Lieder von Schumann und von Esser. Er ist ein junger lyrischer Tenor mit reizender, sympathischer Stimme und einer tüchtigen Gesangsbildung. Er gefiel ausserordentlich und musste auf wiederholten Applaus noch ein Lied zugeben. Hoffentlich wird er bald der Unsrige werden. Die erste Abtheilung schloss hierauf das grosse Violin-Concert von Joachim, von ihm selbst mit ungeheurem Beifall vorgetragen. — Die zweite Abtheilung brachte eine vortreffliche Aufführung der Sinfonie in *C-dur* (mit der Fuge) von Mozart.

Dresden, 9. April. Herr Ludwig Hartmann, ein geborener Rheinländer, erhielt durch F. Liszt seine musicalische Ausbildung und ist ein genialer Schüler seines genialen Meisters. Der junge Künstler gab in vorletzter Woche hier sein erstes eigenes, glänzend besetztes Concert. Die Mitwirkung von Kunstgrössen wie Frau Bürde-Ney, die Herren Schnorr von Carolsfeld und F. A. Kummer sind an und für sich schon ein ehrender Beweis der hohen Achtung, die der Künstler im Verlaufe seines Hierseins sich errungen; kein Wunder, wenn das Programm ein ausgewähltes Publicum versammelte. Zur Aufführung kamen: Beethoven's Sonate für Pianoforte und Cello (Op. 5 Nr. 2), ein Trio von August Cäsar Franck, Ballade und Polonaise Nr. 4, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, die „Loreley“ von Liszt und „Der arme Peter“ von R. Schumann, gesungen von Herrn Schnorr von Carolsfeld, und drei Lieder des Concertgebers, vorgetragen von Frau Bürde-Ney. Herr Ludwig Hartmann bewährte sich sowohl im Zusammenspiel, im einzelnen Vortrage, wie auch bei der Liederbegleitung als ein echter Künstler, der grosse Technik mit seltener Eleganz verbindet. Dennoch halten wir ihn für noch viel bedeutender als Lieder-Componisten, denn was er darin geschaffen, ist so ursprünglich, so frisch, so melodieenreich, dass seine Lieder gefallen müssten, auch wenn wir sie nicht in solcher Vollendung vortragen gehört hätten. Frau Bürde-Ney sang sie mit so ausserordentlichem Erfolg, dass der einstimmige Beifall des Publicums nur noch dadurch gesteigert werden konnte, dass sie nach dem dritten Liede — einem „Waldlied“ voller Reiz und Poesie — noch ein viertes Lied von Hartmann zugab. Die Resultate, welche Herr Hartmann in diesem Concerte errungen, sichern ihm eine bevorzugte Stellung in allen hiesigen Kunstkreisen, und berechtigen uns zu der Prophezeiung, dass dieser liebenswürdige, charaktervolle Künstler einer bedeutenden Zukunft entgegengehe.

Herr Mortier de Fontaine hat in München (vgl. Nr. 9 d. Bl. vom 2. März) mehrere so genannte „historische“ Concerte gegeben. Das Programm des dritten (den 16. Februar) z. B. enthielt nicht weniger als fünfzehn Nummern von fünfzehn Componisten, von Girolamo Frescobaldi (1587—1654) bis auf Ferdinand Hiller (1811) und Alkan (1815). Es wird uns darüber „zur Berichtigung“ (?) des Artikels in Nr. 9 die Nr. 47 des „Abendblattes zur Neuen Münchener Zeitung“ vom 23. Februar übersandt, welcher wir mit Vergnügen folgende Stelle zur Bestätigung und Ergänzung unserer Nr. 9 entnehmen und damit der gewünschten Reclamation oder Reclame zu genügen hoffen:

„Durch diese Concerte von wahrhaft grossartigem und imposantem Charakter erhalten wir auf einmal nicht weniger als die unmittelbarste und nächste Berührung mit der ganzen Geschichte eines im Bereiche der Musik so hervorragenden Zweiges — wir erhalten die Gesammtheit der Manifestationen des menschlichen Geistes auf einem Gebiete, dessen Literatur an äusserer Fülle und innerer Bedeutung von der des einen oder anderen speciellen Faches wohl erreicht, schwerlich aber überboten wird. Man nennt das Clavier nach gewissen Richtungen mit Recht ein undankbares Instrument. Vielleicht haben wir alle schon nicht nur eine Composition von Hummel, Moscheles u. A. mit Ermüdung entgegengenommen, sondern selbst ein mit dem Orchester abwechselndes und wetteiferndes Concert von Mozart oder Beethoven vermochte uns bisweilen nicht ganz zu fesseln. Da darf

es ein Mortier de Fontaine wagen, mit seinem Clavierspiel die Theilnahme und das Interesse der Zuhörer auf einen ganzen Abend zu engagiren; er führt dieselben jedesmal durch zwölf bis fünfzehn Compositionen von theilweise grosser Ausdehnung hin — und jede Nummer aus der so ausserordentlich langen Reihe der Vorträge wird mit einem an Enthusiasmus gränzenden Beifalle überschüttet. Diesen fast unglaublichen Erfolg erreicht der grosse Künstler allerdings theilweise durch eine eminente geistige Beherrschung der Tonstücke im Allgemeinen; er erreicht ihn aber innerhalb dieses Vorzugs noch ungleich mehr durch eine bisher noch nicht gehörte drastische und plastische Hervorkehrung nicht nur der Motive eines Satzes, sondern auch aller Stellen, welche zur Durch- und Ausführung der ersteren gehören. Hierin liegt der eigentliche Schlüssel zu der ungewöhnlichen Wirkung von Herrn Mortier's Kunst u. s. w. Im Alterthume galt es für ein grosses Unglück, ein gewisses Kunstwerk nicht gesehen zu haben. Im Hinblick auf das antike Unglück kann man es ohne alle und jede Uebertreibung immerhin für sehr bedauerlich halten, einen Mortier de Fontaine nicht gehört zu haben.“

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- Beethoven, L. van, Overturen für das Pianoforte, arrangirt von E. Pauer 5 Thlr. 15 Ngr.
(Enthaltend: Nr. 1, Prometheus. Nr. 2, Coriolan. Nr. 3, Leonore Nr. 1. Nr. 4, Leonore Nr. 2. Nr. 5, Leonore Nr. 3. Nr. 6, Fidelio, Leonore Nr. 4. Nr. 7, Egmont. Nr. 8, Ruinen von Athen. Nr. 9, Namensfeier, Op. 115. Nr. 10, König Stephan. Nr. 11, Weihe des Hauses, Op. 124.)
- Blumner, M., Chorstimmen zu dem Oratorium Abraham. 2 Thlr. 20 Ngr.
- Brambach, C. J., Op. 5, Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. 3 Thlr. 15 Ngr.
- Chopin, Fr., Op. 53, Polonaise pour le Piano. Arrangement pour 2 Pianos par L. Röhr. 1 Thlr. 5 Ngr.
- David, F., Op. 37, Vier Märsche für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 15 Ngr.
- Joachim, J., Op. 11, Concert in ungarischer Weise für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. 4 Thlr. 10 Ngr.
- Köhler, L., Op. 98, Zwei melodiose Rondos für Clavierschüler der ersten Mittelstufe. Nr. 1 u. 2, à 10 Ngr. 20 Ngr.
- Perfall, K., Op. 10, Deutsche Märchen. Nr. 2, Undine, Dichtung von Franz Bonn, für Soli, Chor und Orchester. Partitur 5 Thlr. Clavier-Auszug 3 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 1 Thlr.
- Stade, W., Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergeseang und Orchester. Clavier-Auszug 1 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen 20 Ngr.
- Terschak, A., Op. 31, Chant des Gondoliers p. le Piano. 18 Ngr. Op. 32, L'Espérance. Morceau de Salon pour le Piano. 18 Ngr. Op. 33, Sérénade pour le Piano. 18 Ngr.
- Volckmar, W., Op. 50, Orgelschule. 5. Lieferung. 1½ Thlr.

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.

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.