

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 22.

KÖLN, 1. Juni 1861.

IX. Jahrgang.

**Inhalt.** Das 38. niederrheinische Musikfest. II. (*Sinfonia eroica*.) — Richard Wagner in Wien. Von Ed. Hanslick und C. D. — Aus Stettin (Wohlthätigkeits-Concert) Von x. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Weimar, Tonkünstler-Versammlung — Leipzig, Riedel'scher Gesang-Verein — Dresden, Theater — Nürnberg, Muster-Oper — Stettin, Herr G. Flügel — Paris, Marschner, Grosse Oper, Franz Liszt, Sivori).

## Das 38. niederrheinische Musikfest.

### II.

Der erste Festabend brachte zwei Werke von Beethoven. Da die *Missa solemnis* in *D-dur* zur Aufführung bestimmt worden, so war es schwer, ein Orchesterwerk zu wählen, das als würdige, im Stil nicht gar zu stark contrastirende Vorbereitung auf das gewaltige Vocalwerk gelten konnte. Man entschied sich deshalb für eine Sinfonie desselben Meisters, und zwar für die *Eroica*, eine Wahl, die sehr zu billigen war, indem durch diese beiden Werke uns der Anfang und der Gipfel der Entwicklung des Beethoven'schen Genius in seiner Eigenthümlichkeit vorgeführt wurde.

Wir haben schon in Nr. 21 erwähnt, dass das Orchester in Aachen ganz vorzüglich war, und wir möchten beinahe behaupten, dass sich in der Vereinigung eines tüchtigen grossen Orchesters wenigstens eben so sehr, wo nicht noch in höherem Grade, als in der Stärke des Chors, der grosse Unterschied zwischen einem Musikfeste und den gewöhnlichen Concerten in grösseren Städten zum überwiegendsten Vortheil des ersteren offenbart. Einen mehr oder weniger zahlreichen Chor frisch klingender Stimmen hat jetzt in unserem Rheinlande fast jede Stadt, keineswegs aber ein Orchester, das in demselben Maasse den Ansprüchen genügt. An dem einen Orte hapert's mit den Blasinstrumenten, an dem anderen mangelt es an tüchtigen Violinen, Bratschen und Bässen, oder wenigstens an einem von diesen Bestandtheilen des Geigen-Quartetts. Daher ist nur auf den Musikfesten ein so starkes und tüchtiges Orchester herzustellen, dass es den Vocalmassen die Wage hält. Dies gilt besonders von den Saiten-Instrumenten, die in den gewöhnlichen Concerten selten im richtigen Verhältnisse zu dem Chor und im Orchester selbst zu dem Blech der Hörner, Trompeten und Posaunen stehen, von denen sie erdrückt werden. Nun aber sind es nicht diese

letzteren, sondern das Geigen-Quartett ist es, welches das Fundament der Ausführung grosser Vocalwerke, vor Allem der Oratorien, bildet und ihr die wahre classische Kraft und Farbe gibt. Desswegen ist die erschütternde Macht des Geigen-Quartetts, die nur durch Vereinigung von Massen zu erzeugen ist, das Charakteristische der Musikfeste, und erst auf dem Grunde dieser instrumentalen Klangfülle leuchtet die Pracht der schönen, frischen rheinischen Stimmen in ihrem wahren Glanze, wengleich wir nicht in Abrede stellen wollen, dass für die Kunstfreunde, die aus dem östlichen und mittleren Deutschland und vollends aus dem ganzen Westen, aus Holland, Belgien und Frankreich, unsere Musikfeste besuchen, der Klang des rheinischen Chorgesangs mit Recht etwas wunderbar Anziehendes hat.

Man kann freilich sagen — und wir haben dergleichen Aeusserungen auch schon öfter gehört —: „Gut! was die Aufführung von Oratorien betrifft, da stimmen wir mit deiner Ansicht überein; aber eine Ouverture, vollends eine Sinfonie wollen wir zehn Mal lieber von einem kleinen, trefflich eingespielten Orchester hören, als von einem aus allen vier Weltgegenden zusammengeholt.“

Das hat etwas Scheinbares, allein in der Allgemeinheit, wie der Satz aufgestellt wird, ist er nicht haltbar. Eine Ouverture wie Mozart's zum Figaro, wie Boieldieu's zur Weissen Dame, eine Sinfonie wie die meisten von Haydn, oder wie die *G-moll*-Sinfonie von Mozart, die *B-dur*-Sinfonie von Beethoven und Orchesterwerke ähnlichen Charakters werden bei correcter und feiner Ausführung durch ein kleineres Orchester einen Genuss gewähren, der den Vorzug vor dem Eindruck einer massenhaften verdienen mag. Aber bei einer Ouverture wie Weber's zum Oberon, Spontini's zur Olympia, bei einer Sinfonie wie die grosse in *C-dur* von Mozart, die Beethoven'schen u. s. w. u. s. w. wird sich mit der steigenden Masse der Ausführenden bei gleicher Tüchtigkeit im Technischen auch die

Wirkung steigern. Und dieses Resultat hat seine hauptsächlichste Quelle in dem oben hervorgehobenen Verhältnisse der Saiten-Instrumente zu den Blas-Instrumenten, namentlich dem Blech. Man vergleiche doch nur die Instrumentirung von Werken der oben angegebenen ersten Gattung mit der Instrumentirung der Werke der zweiten! Man stelle dasselbe Geigen-Quartett, das in den Werken der ersten Gattung mit den weichen Holz-Blase-Instrumenten und zwei noch dazu sehr bescheiden angewandten Hörnern ein vortreffliches, durch zwei verschiedene Klangfarben in richtigem gegenseitigem Verhältnisse wirkendes Tongemälde ergeben wird, mit dem vollen Orchester der neueren Sinfonie zusammen, welches ausser dem weit ausgedehnteren und massenhafteren Gebrauche der Holz-Blase-Instrumente noch eine dritte und zwar furchtbar mächtige Klangfarbe durch vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, wo möglich auch Tuba, in sich aufgenommen hat, und man wird gewahr werden, dass der Kern der Orchestermusik, das Geigen-Quartett, von der Schale undurchdringlich dick umhüllt, die Haupt-Tonfarbe der schwingenden Saiten von den metallenen Mündungen der schweren Blechbatterie unterdrückt, der kunstreiche Bogenstrich der Geiger von der naturkräftigen Lunge der Bläser überwunden wird. Wir werden nicht zu viel sagen, wenn wir behaupten, dass zum wenigsten eine Verdoppelung jenes für die Werke der ersten Gattung genügenden Geigen-Quartetts erst das richtige Verhältniss einiger Maassen wieder herstellen und seine eigene Klangfarbe mit den beiden anderen Gruppen von Ton-Werkzeugen in Uebereinstimmung bringen kann.

Hierzu kommt nun, dass die musicalische Technik in unserem Zeitalter doch unlängbar so weit fortgeschritten ist, dass auch bei grossen Massen von Instrumentalisten die nothwendige Uebereinstimmung im genauen und correcten und auch im ausdrucksvollen Vortrage zu erzielen ist. Es hat allerdings auch früher höchst ausgezeichnete Virtuosen gegeben, allein sie waren mehr vereinzelte Erscheinungen. Die gegenwärtige Instrumentalfertigkeit ist offenbar viel verbreiteter, als früher. Hunderte, ja, Tausende von Musikern erreichen eine Stufe der Technik, welche noch im Anfange unseres Jahrhunderts für Orchesterspieler in das Reich der Fabel gehörte, wie die Klagen über Unausführbarkeit der Beethoven'schen Sinfonien bei ihrer Erscheinung beweisen, die wahrlich nicht weniger laut wurden, als die Bannflüche der alten Harmoniker über die Ketzereien des Neuerers.

Was würde z. B. der alte Dionysius Weber, weiland Director des Conservatoriums zu Prag, welcher die heroische Sinfonie als ein „sittenverderbendes“ Werk Beethoven's in seiner Anstalt verpönte, so dass sie erst zu Anfang

der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts dort zum ersten Male aufgeführt wurde, — was würde der wohl gesagt haben, wenn er dasselbe Werk in Aachen von 140 Personen, darunter 99 Mann an den kleinen und grossen Geigen, mit Leichtigkeit und mit Begeisterung hätte spielen hören? Und der wiener Kritiker der leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung vom Jahre 1805, der bei der ersten Aufführung, die im Januar Statt fand, sich dahin äusserte, dass es „dieser langen, äusserst schwierigen, sehr weit ausgeführten, kühnen und wilden Phantasie gar nicht an frapanten und schönen Stellen fehle, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss, sehr oft aber verliere sie sich ins Regellose — — Referent gehöre gewiss zu Beethoven's aufrichtigsten Verehrern, aber bei dieser Arbeit müsse er doch gestehen, des Grelen und Bizarren allzu viel zu finden“ u. s. w.; — und bei der zweiten: „Allerdings hat diese neue Arbeit grosse und kühne Ideen, und wie man von dem Genie dieses Componisten erwarten kann, eine grosse Kraft der Ausführung; aber die Sinfonie würde unendlich gewinnen (sie dauert eine ganze Stunde\*), wenn sich Beethoven entschliessen wollte, sie abzukürzen und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen“ — — u. s. w.

Was würde dieser Referent gestaunt haben, wenn er gesehen hätte, dass eine Zuhörerschaft von mehr als tausend Menschen und ein Chor von mehr als fünfhundert jeden Satz jubelnd beklatschten und vollständig durch die Schönheit des Werkes und der Ausführung hingerissen waren!

Wenn man übrigens den Zeitpunkt bedenkt und sich erinnert, dass sogar Beethoven's Schüler Ferdinand Ries bei dem bekannten Eintritt des Horns auf das *as* und *b* der Violinen ausrief: „Das klingt ja infam falsch!“ so muss man in jenem Referate doch anerkennen, dass der Verfasser das ausserordentliche Werk mit einer Ahnung seiner hohen Bedeutung und einem gewissen Respect vor seinem Schöpfer betrachtet.

F. Ries erzählt bekanntlich, dass Beethoven bei der Nachricht von der Thronbesteigung Napoleon's I. das Titelblatt der Sinfonie mit der Aufschrift: „*Napoleon Bonaparte*“, abgerissen, und Schindler berichtet (I. S. 101), dass Beethoven selbst ihm gesagt habe, „der Gedanke zu diesem Werke gehöre dem General Bernadotte an.“ Dasselbe geht aus dem Schreiben Beethoven's, mit welchem er ein Exemplar der *Missa solennis* an den König von Schweden Karl Johann schickte, hervor, da Beethoven darin den König — nach Schindler's Bericht — an jene erste Anregung erinnerte.

\*) Hört, hört! Beethoven wird wohl die Tempi langsamer genommen haben, als die meisten Dirigenten es jetzt thun.

Es lässt sich hiernach an der Thatsache, dass Beethoven ursprünglich durch dieses grosse Orchesterwerk den Helden Bonaparte habe feiern wollen, und dass Bernadotte ihn dazu aufgefordert, nicht wohl zweifeln. Aber seltsam dabei ist Folgendes: Der General Bernadotte ist nur im Jahre 1798 als Gesandter in Wien gewesen, kam im Februar dahin und verliess es bereits wieder nach dem Scandal, den er am 11. April veranlasst hatte, wobei das Volk sein Hotel stürmte und die von ihm ausgesteckte französische Fahne auf dem Markte verbrannte. Er konnte also nur während dieser Zeit Beethoven auf den Gedanken bringen, Bonaparte zu verherrlichen. Hiernach hätte sich denn Beethoven an sechs bis sieben Jahre mit jenem Gedanken getragen, da die *Sinfonia* erst 1804 geschrieben und im Januar 1805 zum ersten Male aufgeführt worden ist. Bernadotte ist nach 1798 nie wieder in Wien gewesen. Es ist also wahrscheinlich, dass die steigende Bewunderung Beethoven's für Bonaparte, deren Gründe Schindler aus des Meisters Charakter wohl richtig erklärt, ihn in den Jahren 1803—1804 zu der Composition der *Eroica* begeistert, und er sich dann erinnert habe, dass der General Bernadotte ihm schon vor Jahren diese Idee angedeutet habe.

Wir haben also in der *Sinfonia eroica* zum ersten Male ein grosses Instrumentalwerk Beethoven's mit einem — Programm! Aber wie himmelweit ist trotzdem das Werk von der jetzigen Programm-Musik verschieden! Man denke sich einmal eine Composition der neueren Schule, eine so genannte symphonische Dichtung oder eine *Ode-Sinfonie* mit der Ueberschrift: „Napoleon Bonaparte“! Es überläuft einen, wenn man sich vorstellt, was da für ein Tongewühl herauskommen würde. Das Bild eines Helden erfüllte bei der Erfindung des Thema's und dessen Ausarbeitung im ersten Allegro gewiss Beethoven's Seele; eben so beim Trauermarsch, der übrigens schon eine seltsame Huldigung für einen lebenden Heros gewesen wäre, und in uns stets den Glauben wankend gemacht hat, dass Beethoven die Sinfonie dem ersten Consul wirklich habe widmen und übersenden wollen; es ist, als wenn man einem mächtigen Herrscher eine Sieges-Hymne und zugleich einen Psalm, „an seinem Grabe zu singen“, überschickte! Wie anders erscheint das Ganze, wenn man die Aufschrift erwägt, welche Beethoven der gedruckten Ausgabe, die im Jahre 1807 herauskam, vorsetzte: *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo* (componirt, um das Andenken an einen grossen Mann zu feiern). Nun ist Alles in der besten Ordnung und im Lichte, und die ganze Bonaparte-Geschichte rückt ins Nebelgraue.

Diese Aufschrift ist also das wahre Programm des Werkes, und dies schwebte, wie gesagt, der Seele des

Componisten als allgemeine Idee vor. Das war aber auch Alles. In allem Uebrigen und im Einzelnen hatte bei ihm der Musiker und die musicalische Kunstform so vollständig das Uebergewicht, dass ihm die ursprüngliche Idee sogar in den beiden letzten Sätzen so gut wie ganz abhanden kam. Daher ist denn auch nichts lächerlicher als die Windungen und Krümmungen der ästhetischen Ausleger, um das Scherzo und das Finale, dessen Ballet-Motiv (aus den Geschöpfen des Prometheus) sie vollends zur Verzweiflung bringt, mit „Napoleon Bonaparte“ in Einklang zu bringen. Am possierlichsten ist Richard Wagner, der in dem Finale den musicalischen Ausdruck des „ewig Weiblichen“ sieht, das den Helden, wie den Faust, zu sich empor zieht!

Die Angabe von Fétis (*Biographie universelle*, II. p. 312 der neuen Auflage), die auch Berlioz und Ulibischeff nachsprechen, dass das Finale der *C-moll-Sinfonie* ursprünglich zum Finale der *Eroica* bestimmt gewesen wäre, ist rein aus der Luft gegriffen und auch eine Folge der Bonaparte-Idee. Sie ist wahrscheinlich aus der Anekdote hervorgegangen, dass ein alter französischer Soldat in einem Concerte bei dem Eintritte des glänzenden *C-dur-Satzes* in der fünften Sinfonie ausgerufen haben soll: „*C'est l'Empereur!*“

Dem herrlichen Werke wurde eine ganz vorzügliche, man kann fast sagen: vollendete, Ausführung durch das in Aachen versammelte Orchester, dessen treffliche Eigenschaften wir schon im Artikel I. geschildert haben, zu Theil. Mochte man auf Präcision und Einheit, auf Kraft und Ton, auf Weichheit und Schmelz, auf meisterliche Technik, auf Geist und Schwung sehen, es war Alles zusammen da. Manche Stellen, z. B. das Terzett der Hörner im Trio des Scherzo, erinnern wir uns nicht, je so gut gehört zu haben. Mit den Tempi, die Franz Lachner nahm, konnte man sich im Ganzen einverstanden erklären; das erste Allegro war feurig, aber doch nicht zu schnell, und es machte eine gute Wirkung, dass der Schluss vom Eintritt des Horns mit dem Hauptmotiv und der aufsteigenden Violin-Figur an durchaus nicht überjagt, sondern im Gegentheil ganz ruhig und würdig genommen wurde, was besonders den Bässen bei der Aufnahme der Violin-Figur durch sie zu Gute kam. Das Zeitmaass des Trauermarsches hätte dagegen ein klein wenig bewegter sein können; die Ausführung war wunderbar schön. Entschieden zu langsam wurde das Andante im Finale genommen; dieser Satz ist *Poco Andante* bezeichnet, was sehr mit Unrecht oft vergessen wird, da er als Adagio viel zu sehr aus dem Charakter des Ganzen heraustritt. Ausserdem war das Tempo im Finale und im Scherzo dem Geiste der Composition ganz angemessen, und der Vortrag der ganzen Sin-

sonie ein erhebender Kunstgenuss für die Zuhörerschaft, die denn auch jedem Satze rauschenden Beifall spendete und am Schlusse den Herrn Dirigenten noch durch wiederholten Applaus ehrte.

### Richard Wagner in Wien\*).

Ein musicalisches Feuilleton dieser Woche hat offenbar nur das Recht, von Richard Wagner zu sprechen. Das Opernhaus, in welchem Wagner's Muse ihre glänzendste Stätte fand, hat sich auch dem Componisten selbst als Festsaal und Redner-Tribüne erschlossen. Die Leser wissen bereits von den Huldigungen, welche dem Dichter des „Lohengrin“ und des „Fliegenden Holländers“ bei der letzten Aufführung dieser Opern dargebracht wurden. Wir haben darüber einige Tage verstreichen lassen; denn unfähig, in den maasslosen Jubel einzustimmen, wünschten wir doch das allgemeine Gefühl durch keinen Misston zu verletzen. Von rein menschlichem Standpunkte haben wir uns redlich mitgefrennt. Wir gönnten dem vielbegabten, vielgeprüften Manne den Balsam auf die demüthigenden Wunden aus Paris; wir theilten die Freude des lange Verbannten, sich nun auf deutschem Boden gefeiert und sein durchgearbeitetes Werk vortrefflich aufgeführt zu sehen. Dieses Mitgefühl hätte sich überall Luft gemacht; in Wien, man weiss es, ist das Publicum ganz besonders herzlich, leicht gerührt und persönlicher Theilnahme offen. Dennoch übertraf das Maass der Demonstrationen jede Voraussicht.

War es doch in diesen Räumen nie früher vorgekommen, dass ein Componist schon nach wenigen einleitenden Tacten durch donnernden Beifall genöthigt worden, sich wiederholt aus seiner Loge zu verneigen, später unzählige Mal zu erscheinen, endlich an zwei Abenden nach einander das Publicum von der Bühne aus zu haranguiren. Der künstlerische Enthusiasmus Vieler und das menschliche Mitgefühl Aller braus'te hier, Eines das Andere mitreisend, zu einem Jubel zusammen, wie er nie vorher an den Mauern dieses Theaters gebrandet.

Es ist eine recht undankbare Aufgabe der Kritik, auf solch ein Bacchanale hinauf Abkühlungen zu reichen. Allein sie scheint uns dafür verantwortlich, dass die Elemente dieses Enthusiasmus nachträglich aus einander gehalten werden und die Persönlichkeit Wagner's die „süsse Last“ zu tragen bekomme, für die seine Leistungen zu schwächlich sind. Die Kritik darf gegen die Deutung protestiren, dass der jüngste Theater-Fanatismus das Urtheil des musicalischen Wien über die Wagner'schen Opern ausdrücke.

\*) Von Ed. Hanslick.

Wir hoffen wenigstens, es werde die Stadt, für welche Gluck, Mozart und Beethoven dichteten, den guten Ruf Wagner'scher Musik nicht mit ihrem eigenen erkauften wollen. Oder glaubt ein musicalisches Publicum wirklich, seine Verherrlichung des „Fliegenden Holländers“, auch abgesehen von der zufälligen Anwesenheit des Componisten, rechtfertigen zu können? Wenn gleich nach der Overture, diesem symphonischen Scheusal, Wagner stürmisch auf die Bühne gerufen wurde, so wollen wir doch lieber annehmen, dass neben gastfreundlicher Artigkeit die Neugierde, den vielgenannten Componisten so schnell als möglich zu sehen, diese Ehrenbezeugung veranlasst hat.

Wie den schönen, menschlichen Antheil unseres Publicums, so respectiren wir mit Freuden die nationale Erregung, welche den deutschen Künstler an den Franzosen rächen wollte. Jeder Aufschwung deutschen Bewusstseins in Wien dünkt uns so werthvoll, so erfreulich, dass wir nur ungern die Täuschung aufdecken, die ihm hier zu Grunde lag. Denn eine Täuschung ist der Glaube, es habe das Fiasco des „Tannhäuser“ in Paris der deutschen Kunst gegolten. Der „Benvenuto Cellini“ des Franzosen Berlioz wurde bei seiner ersten Aufführung in Paris ebenfalls ausgepiffen. Wer die Urtheile der namhaftesten französischen Blätter verglichen, wer die Berichte glaubwürdiger deutscher Correspondenten gelesen, weiss, dass der Misserfolg des „Tannhäuser“ in keiner Weise gegen die Deutschen gemünzt war. „Tannhäuser“ wurde nach Wagner's eigenen Berichten in Paris mit einer Munificenz ausgestattet, mit einer Sorgfalt vorbereitet, wie niemals auf irgend einer deutschen Bühne. Wenn trotzdem das Publicum die Novität zurückwies — freilich in einer bedauerlich beleidigenden Form —, so geschah dies einfach, weil sie ihm nicht gefiel, nicht gefallen konnte. Dass man dieses Letztere nicht voraussah, hat uns an der ganzen Angelegenheit am meisten verwundert. Indess, Wagner's Partei war für alle Fälle gerüstet, die Aufführung des „Tannhäuser“ in Paris, gut oder übel, als einen Triumph des Componisten aufzufassen. Brendel's „Musik-Zeitschrift“ meldete das Fiasco gleich mit der Vorbemerkung, es sei allbekannt, dass Paris längst jede maassgebende Stimme in musicalischen Dingen verloren habe. Wenn aber der „Tannhäuser“ gefallen hätte?!

Ein anderer Enthusiast, der Wagner als den Gluck unserer Zeit feiert\*), schliesst seinen Bericht wörtlich mit der Behauptung, „die erlittene Niederlage habe dem Künstler Wagner das ehrenvolle Zeugnis eines historischen Erfolges gegeben“! Da die jüngste Wagner-Feier in Wien doch auch ein Erfolg war (vermuthlich ein „un-

\*) „Der Tannhäuser in Paris“ von Ed. Schelle, 1861.

historischer“), so könnte eigentlich der Componist von den Wienern und den Parisern mit Wilhelm Tell rühmen: „Sie sind mir beide gleich liebe Kinder.“

In der Ansprache, die Wagner nach dem „Fliegenden Holländer“ an das Publicum richtete, bezeichnete er die wiener Erfolge als „von unsäglicher Bedeutung für seine Zukunft“. Indem er sich zugleich die „Gunst des Publicums für seine ferneren Leistungen“ erbeten und „einen längeren Aufenthalt in Wien“ in Aussicht gestellt hat, scheint Wagner der festen Zuversicht, ein ihm für jeden Fall ergebenes Publicum hier bereit zu finden. Die Zukunft wird es lehren. Begierig sind wir, ob dieses Publicum, das allerdings der Wagner'schen Muse bisher warm anhing, mit ihr weiter durch Dick und Dünn fortgehen werde.

Unter „Dick und Dünn“ verstehen wir den „Tristan“ und das „Rheingold“. Diese beiden noch unaufgeführten Opern sind die äussersten Consequenzen der Wagner'schen Richtung. Sie werden recht eigentlich die „Probe“ bilden, ob seine Rechnung richtig war. In Wagner's früheren Opern ist Altes und Neues, sinnlicher Effect und dramatische Intention zu bunt gemischt, als dass sie in principiellm Sinne eigentliche Parteien begründen könnten. Die Anhänger der alten Opernform und die der neuen Theorieen: — es findet jeder etwas für seinen Geschmack. „Tristan“ und das „Rheingold“ hingegen sind äusserst exclusiv; sie werden erproben, wie viele und welche von Wagner's bisherigen Anhängern mit ihm weiter zu gehen vermögen. Der Componist selbst bezeichnet die beiden genannten Werke als etwas über seine früheren Opern wesentlich Hinausgehendes, und wir können ihm bezeugen, dass er damit wahr spricht. Wir haben uns mit „Tristan und Isolde“ wie mit dem „Rheingold“ angelegentlich beschäftigt und gedenken demnächst Ausführlicheres davon zu erzählen. Vor der Hand können wir, ganz individuel, versichern, dass uns nie eine musicalische Beschäftigung so viel Qual verursacht hat, wie die Durchsicht dieser Opern. Gegen diese Musik — wenn anders man einen Kampf gegen jede Musik so nennen kann — erscheint der „Lohengrin“ wie ein Zwillingbruder der „Zauberflöte“.

Bei dem Interesse, welches sich seit der „Wagner-Woche“ an diese Opern knüpft, die vielleicht von Wien aus ins Leben zu treten bestimmt sind, wird man nicht ungern den Componisten selbst sich darüber aussprechen hören\*). Von dem „Ring der Nibelungen“ (dessen erster Theil das „Rheingold“ bildet) erzählt Wagner: „Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, dass ich, nur den Anforde-

rungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von jeder Möglichkeit entfernte, es unserem Opern-Repertoire, wie es ist, einzuverleiben. Nur unter den aussergewöhnlichsten Umständen sollte dieses eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musicalische Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können.“ Dass das „Rheingold“ auf unserer Bühne sich wirklich etwas fremdartig ausnehmen würde, glauben wir schon aus dem Grunde, weil gar keine Menschen darin spielen, sondern nur Götter, Riesen, Wassernixen und ein „buckeliger, haariger Zwerg“, der, von Riff zu Riff springend, die Nixen in allgemein verständlicher Weise verfolgt. Die eine Hälfte der Oper spielt „in der Tiefe des Rheins“, die andere in der Götterburg, also über den Wolken. — „Tristan und Isolde“ entstand gleichzeitig mit den „Nibelungen“, ist jedoch „seines kleineren Umfanges wegen ein leichter und eher ausführbares Werk“. „An dieses Werk“, sagt Wagner, „erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fliessenden Anforderungen zu stellen, nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, dass ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.“

Das neue Princip, welches Wagner im „Tristan“ consequent durchführt, besteht zunächst darin, dass „in der musicalischen Ausführung gar keine Wortwiederholung mehr Statt findet, sondern im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits construiert ist“. Wagner versichert, „dass bei diesem Verfahren die Melodie einem Reichthum und einer Unererschöpflichkeit zugeführt wird, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen kann!“ Indem der Componist des „Lohengrin“ von dem „Reichthum und der Unererschöpflichkeit“ seiner Melodie spricht, ahnt er offenbar ein zweifelndes Lächeln auf den Lippen seiner Leser. Er fügt deshalb gleich hinzu, das, was man gewöhnlich als „Melodie“ rühme (und womit er sich natürlich nicht befasse), sei „nur eine bestimmte enge Form der Melodie, welche der Kindheit der musicalischen Kunst angehört, wesshalb das ausschliessliche Gefallen an ihr auch wirklich kindisch erscheinen muss“. Man möchte glauben, dass Wagner von der ärmlichen Melodie eines Cavalli oder Cesti, eines Lully oder R. Keiser spricht, — weit entfernt. Dieser von Wagner verachteten „Kindheit“ der Melodien-Bildung gehören noch unsere grössten modernen Meister an. Mozart's „banale Phra-

\*) „Zukunftsmusik“. Brief an einen französischen Freund, von R. Wagner. 1861.

senbildung“ erinnert Wagner an „Tafelmusik“, und „die Beethoven'sche Symphonie als melodischer Complex“ ist ihm „nichts Anderes, als die idealisirte Tanzform“. Wagner verheisst uns im „Tristan“ eine ganz andere, höhere Melodie; das „vom Dichter Verschwiegene will er zum hellen Ertönen bringen“, und „die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie“.

Es fällt uns nicht bei, dem Leser erst aus einander zu setzen, dass eine „unendliche Melodie“ ein Unding ist, indem jeder musicalische Gedanke in einer symmetrischen, geprägten Form sich aussprechen, Anfang und Ende haben muss. Diese neue Panacee Wagner's, die „unendliche Melodie“, ist eine täuschende Phrase, ein geistreicher Humbug. Wer die Oper selbst noch nicht kennt, wird wenigstens zugeben, dass Wagner ein grosses Talent besitzt, die allgemeine Aufmerksamkeit darauf zu spannen. Indem wir die wichtigsten Punkte seiner Verheissungen wörtlich mittheilten, haben wir nur die Absichten seines jüngsten „Sendschreibens“ unterstützt. Sollte das Hof-Operntheater wirklich das Experiment mit Wagner's neuester „Handlung“ machen (so nennt Wagner gegenwärtig seine Opern), so kann sich das Publicum jedenfalls auf eine interessante Seltenheit freuen. Es ist nicht unmöglich, dass sich dabei der Jubel von neulich wiederhole. Für unsere beschränkten Sinne jedoch ist und bleibt die „unendliche Melodie“ die in Musik gesetzte unendliche Langeweile.

In der „Wiener Zeitung“ schreibt der musicalische Referent derselben, *C. D.*, unter Anderem:

„Die jüngste Vorstellung des Lohengrin nun erhielt ihr Interesse durch die persönliche Anwesenheit Richard Wagner's. Bei dem Antheil, welchen Wagner's Schöpfungen in Wien gefunden haben, liess sich, vollends nach den jüngsten Vorgängen in Paris, eine lebhaftere Demonstration für den gegenwärtigen Liebling des Opern-Publicums erwarten. Dieselbe hat auch wirklich Statt gefunden, ja, wir fügen gern hinzu, dass die Ovation, welche man dem Schöpfer des Tannhäuser und des Lohengrin darbrachte, einen so stürmischen, spontanen, ja, herzlichen Charakter hatte, dass sie selbst denjenigen nicht gleichgültig lassen konnte, der ihr, wie wir, nur sehr bedingt beizustimmen vermöchte. Wir haben zunächst zu bemerken, dass diese Kundgebung fast ausschliesslich von den Gallerieen ausging, während das Parterre sich als ruhiger Zuschauer verhielt und seine Blicke abwechselnd nach dem sich in seiner Loge verneigenden Gefeierten und nach den Tumultuanten in der Höhe richtete. Wir führen aber diese Thatsache lediglich als solche und nicht etwa als ein Argument an. Das Parterre-Publicum unserer Hoftheater ist so vor-

nehm und — kalt geworden (wir bedienen uns eines möglichst milden Ausdrucks), dass es sich selbst durch einen neuen Schiller oder Beethoven nicht aus seiner ruhigen Fassung bringen liesse, ja, dass es in der Regel seiner Würde unangemessen erachtet, selbst seine wirklichen Lieblinge anders als durch sein Erscheinen auszuzeichnen.

„Es begreift sich, dass man es zunächst sich selbst schuldig war, diesmal für Wagner so laut als möglich Partei zu ergreifen; denn man durfte sich nicht compromittiren.

„In Wien sagt man seit Jahren Ja und bewundert und ist entzückt, in Paris sagt man auf einmal Nein und bewundert nicht und ist nicht entzückt; denn wir erlauben es uns doch zu bezweifeln, dass es, wie Wagner die Sache in seinem bekannten Briefe darstellt, lediglich und ausschliesslich der Jockey-Club gewesen sein sollte, welcher die Aufführung des Tannhäuser in Paris so sehr verunglücken machte. Auch mochte etwas von einer politischen Stimmung und auch das gute Herz, welches man dem Wiener ja nachrühmt, zugleich bei der Ovation im Spiele gewesen sein, da man sich durch den allerdings harten Schlag, welchen Wagner kürzlich in Paris erlitt, zu rein menschlichem Antheil gestimmt fühlte.

„Wagner spricht in seinen Büchern wiederholt und mit den stärksten Ausdrücken seine Verachtung des heutigen Theater- und vor Allem des Opern-Publicums aus, und diese Verachtung ist eine wohlbegründete. Wir dürfen daher annehmen, dass er selbst weder das Urtheil der Seine-, noch jenes der Donau-Stadt als ein in letzter Instanz über den Werth seiner Schöpfungen entscheidendes ansehen wird. Er wird nicht vergessen, dass dem Geiste nach dasselbe Publicum, welches ihm heute huldigt, dereinst Rossini und Meyerbeer, ja, Verdi nicht minder laut zujauchzte. Er kann sich unmöglich dem Wahne hingeben, dass dieser Enthusiasmus seine Quelle in dem habe, was in seinem Streben wirklich echt und bedeutsam ist, sondern gerade der neuliche Abend muss es ihm, wenn die Stimme des Gewissens in ihm lebendig ist, auf das deutlichste gezeigt haben, wie er überall dort die lautesten Sympathieen erweckt, wo seine Ausdrucksweise sehr nahe mit jener gewisser Vorgänger, vor Allen Meyerbeer's, verwandt ist. Dieser Enthusiasmus ist uns übrigens nicht durchaus unbegreiflich, denn in Wagner's Opern-Dramen leben und weben so viele sinnbestrickende Elemente, dass verweichlichte, jedem Nervenreiz zugängliche Gemüther leicht von ihnen bis zum Entzücken fortgerissen werden mögen. Man dürfte mit Zuversicht die Wette bieten, dass, wenn aus Lohengrin und Tannhäuser einige Stücke (oder Parteen) eliminirt und die scenischen Mittel zu der Einfachheit der Shakespeare'schen Bühne zurückgeführt wür-

den, dieser Enthusiasmus sehr schnell unter den Gefrierpunkt sinken würde.

„Die Zurufe an Wagner begannen schon und, wie bereits bemerkt, mit ungestümer, entschiedenem Enthusiasmus aussprechender Heltigkeit nach der Introduction und wiederholten sich an vielen Stellen des Opern-Drama's. Nach jedem Actschlusse musste Wagner wiederholt auf der Bühne erscheinen und dankte am Schlusse der Vorstellung mit einigen Worten.

„Dass das Haus in allen Räumen überfüllt war, versteht sich bei diesem Anlasse von selbst. Sollten wir gezwungen sein, zu bekennen, es verstehe sich eben so von selbst, dass es bei der Vorstellung der Iphigenie von Gluck wenigstens in vielen Räumen leer war? Stände das Werk auf dem Repertoire, so hätte die Thatsache aus mancherlei Gründen nicht das Gewicht, welches ihr diesem Umstande gegenüber allerdings zukommt. Wagner besitzt in Wien eine und zwar sehr zahlreiche Partei, die ihm, wie wir glauben, mit aufrichtiger und glühender Verehrung ergeben ist, und welche die Gelegenheit natürlich nicht versäumte, ihrem Herzen Luft zu machen. Sie füllte vornehmlich die Gallerieen, und das Parterre — die Neugierigen.“

### Aus Stettin.

Das diesjährige, von Herrn Stadt-Schulrath Alberti ins Leben gerufene geistliche Concert zum Besten des Gustav-Adolf-Frauen-Vereins, welches in der Jacobi-Kirche unter Leitung der königlichen Musik-Directoren Herren Dr. Löwe und Gustav Flügel gegeben wurde, verdient in mehrfacher Hinsicht erwähnt zu werden. Einmal wegen der uneigennütigen Mitwirkung der Damen Fräulein Strahl (Sopran) und Frau Musik-Director Würst (Alt) und der königlichen Hof- und Opernsänger Herren von der Osten (Tenor) und Krause (Bass) aus Berlin; dann wegen des interessanten Programms. Es kamen ausser den Solo's und Ensemble-Solostücken nur Frauenchöre zur Aufführung, weil das Concert von einem Frauen-Verein ausging, und weil es hier schwer hält, die Männer zur Ausführung gemischter Chöre zusammen zu bringen, was zum grössten Theile an der Mitwirkung bei Männergesang-Vereinen liegen mag. Endlich auch wegen der entschieden allgemein beifälligen Aufnahme, den die gelungene Ausführung des Programms bei dem sehr zahlreich versammelten Publicum gefunden hat. Es kamen Compositionen von Seb. Bach, Händel, Mozart, Naumann, Mendelssohn, Ferd. Hiller und Richard Würst zur Aufführung. Die Orgel-Begleitung wurde von Herrn Dr. Löwe meisterhaft ausgeführt; Musik-Director Flü-

gel leitete die Gesangstücke mit Orchester mit Umsicht und Sicherheit; er hatte auch die Einübung der Frauenchöre bereitwillig übernommen.

Die Reihenfolge der Stücke war folgende: 1. Zweite Motette für dreistimmigen Frauenchor und Soli (von einheimischen Damen gesungen) mit Orgel-Begleitung von Mendelssohn. — 2. Alt-Arie aus Seb. Bach's Matthäus-Passion mit obligater Violine und Orchester (die Violin-Partie von Herrn Jacques Rosenthal lobenswerth ausgeführt), von Frau Musik-Director Würst mit Verständniss und volltönder Altstimme gesungen. Diese durch und durch musicalische Sängerin gebietet über einen bedeutenden Stimmumfang. — 3. Das *Tuba mirum* aus Mozart's *Requiem* mit Orgelbegleitung, von dem berliner Solo-Quartett vorzüglich ausgeführt. — 4. *Ave Maria* von Cherubini, Arie für Sopran (Fräul. Strahl) mit Orgelbegleitung. Fräul. Strahl besitzt schöne Stimmittel, deren Ausbildung bereits erfreulich vorgeschritten ist. — 5. Bass-Arie aus dem Oratorium Paulus: „Gott sei mir gnädig“ (mit Orchester). Herr Hof-Opernsänger Krause bewährte auch hier seinen Ruf. — 6. Recitativ und Arie für Alt mit dem Chor der Engel aus „David“, Oratorium von Naumann (Frau Würst). — 7. Tenor-Arie aus Paulus: „Sei getreu bis in den Tod“ (Herr v. d. Osten), mit Orgelbegleitung. Herr v. d. Osten, als Liedersänger ausgezeichnet, ist auch ein Liebling des stettiner Publicums. — 8. Geistliches Abendlied für vierstimmigen Frauenchor mit Sopran-Solo von Richard Würst, mit Streich-Quartett-Begleitung. — 9. Bass-Arie aus dem Messias: „Warum toben die Heiden“, mit Orchester, von Herrn Krause meisterlich gesungen. — 10. Das *Benedictus* aus Mozart's *Requiem* mit Orgelbegleitung, von dem berliner Solo-Quartett gelungen ausgeführt. — 11. Duett für Alt und Tenor aus Hiller's „Die Zerstörung Jerusalems“: „O, wäre mein Haupt eine Wasserquelle“, mit Orgelbegleitung. Frau Würst und Herr v. d. Osten brachten diese schöne Composition zu voller Geltung, so dass sie allgemein ansprach. — 12. Der 28. Psalm für dreistimmigen Frauenchor und Alt-Solo von Richard Würst.

Musik-Director Flügel hatte sich die Einübung der Würst'schen Compositionen besonders angelegen sein lassen; sie haben aber trotz ihrer gefälligen (nur nicht kirchlichen) Weise nicht besonders angesprochen und konnten gegen die übrigen Compositionen nicht aufkommen.

Wer da weiss, was dazu gehört, um ein Concert überhaupt, namentlich aber mit auswärtigen Solisten, zu Stande zu bringen, der wird die opferwillige Mühewaltung des Herrn Schulrathes Alberti gern dankend anerkennen, wenn auch sämtliche Localblätter darüber geschwie-

gen haben. Und warum? Weil sie zu einem „Wohlthätigkeits-Concerte“ (à 10 Sgr.) keine Frei-Billets erhielten.

x.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die diesjährige Tonkünstler-Versammlung in Weimar betreffend. Als Gegenstand der Aufführung des ersten Tages (am 5. August) in der Stadtkirche zu Weimar ist Beethoven's „Missa solemnis“ festgesetzt worden, mit der Hauptprobe dazu in den späteren Nachmittagsstunden des 4. August. Im zweiten Concerte am 6. August im grossherzoglichen Hoftheater wird Liszt's „Faust-Symphonie“, so wie die Musik desselben zu Herder's „Entfesseltem Prometheus“ zur Aufführung kommen. Ueber die Aufführungen des dritten Tages (am 7. August), ebenfalls im grossherzoglichen Hoftheater, wird später das Nähere bekannt gemacht werden.

**Leipzig,** 13. Mai. Der Riedel'sche Gesang-Verein, der bisher immer ältere und classische Musik aufgeführt hat, brachte gestern Abends in der Thomas-Kirche nun auch einmal Kirchenmusiken lebender Tonsetzer zur Aufführung. Das Programm enthielt eine achtstimmige Motette *a capella* von G. Vierling in Berlin; ein Adventlied und „Begräbniss Christi“ von J. Klengel von hier; einen Psalm für eine Sopranstimme mit Orgelbegleitung von Ferdinand Hiller; *Salve Regina*, achtsimmig *a capella* von Robert Papperitz in Leipzig; ein geistliches Lied für gemischten Chor von Christian Fink in Esslingen; „Die Seligkeiten“, für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orgelbegleitung von F. Liszt, und ein *Kyrie* für Chor und Solostimmen *a capella* von Robert Franz in Halle.

**Dresden.** Am 18. Mai trat Fräulein Emmy La Grua in Mozart's Meisterwerke „Don Juan“ als Donna Anna auf und bewährte ihre hohe Künsterschaft als Sängerin und Darstellerin an diesem idealen Gebilde des Genius in der Malerei tragischer Leidenschaft. — Herr Pichler, der als Don Juan gastirte (Tags vorher als Jäger im Nachtlager mit besserem Erfolge), wurde durch plötzliche Heiserkeit in seiner Leistung ungemein behindert. Aber sehr gern hierauf jede Rücksicht zugegeben, so erwies doch seine Behandlung des Gesanges und Spiels, dass er in beider Hinsicht zu der Ausführung dieser Mozart'schen Schöpfung dieses dämonischen Heros der Sinnlichkeit noch durchaus keine genügende Vorbildung hat und die Auffassung dieser Partie vorläufig ausser seinen Kräften liegt. In diesem Falle befand sich auch Fräulein Baldamus, der die Donna Elvira zugetheilt war.

Montag, 20. Mai, bestätigte Fräulein Janauscheck als Maria Stuart das schon ausgesprochene Urtheil, dass sie zu den Künstlerinnen ersten Ranges gehört, sowohl durch die Einfachheit und Natürlichkeit in der Verwendung ihrer Mittel, als durch die Classicität des Ausdrucks in Sprache, Betonung und Geberdenspiel und in der Plastik ihrer Bewegungen. Das Publicum zeichnete die leider schon wieder scheidende Künstlerin durch allgemeinen, oft wiederholten und lang' anhaltenden Beifall aus.

**Nürnberg.** Herr Director Reck beabsichtigt während der Dauer des im Monat Juli hier Statt findenden Gesangfestes eine „Muster-Oper“ zu engagiren, und werden von demselben bereits grosse Anstrengungen Behufs Engagements hervorragender Persönlichkeiten getroffen; auch lässt derselbe die bereits sehr grosse Bühne um ein Beträchtliches vergrössern.

**Stettin.** Musik-Director Flügel ist vom Magistrate seit dem 1. April d. J. als Gesanglehrer an der städtischen höheren Töchterschule für die oberen Classen angestellt.

**Paris.** Marschner hat einen Process gegen den Musik-Verleger Aulagnier wegen Verunstaltung der Partitur seines „Vampyr“ in erster Instanz gewonnen. Aulagnier hatte vor vielen Jahren durch einen belgischen Musiker Recitative zu dieser Oper machen lassen, und sie mit dieser gedruckt. Er ist zur Vernichtung dieser Recitative und Zahlung von 500 Fr. Schadenersatz verurtheilt worden, hat aber appellirt.

An der grossen Oper hat man den Plan, Gluck's „Alceste“ in Scene zu setzen, wieder aufgegeben und denkt an „Iphigenie auf Tauris“ mit Demoiselle Sax, Faure und Michot. Die Wiederaufnahme der „Stummen von Portici“ steht fest; nach ihr kommt der „Freischütz“ daran, dessen Proben H. Berlioz eifrig leitet.

Franz Liszt erregt, da er wieder spielt und häufig spielt, denselben Enthusiasmus, den seine geniale Virtuosität stets hervorgerufen hat. Er hat in den Tuilerieen vor dem Kaiser und der Kaiserin und der Fürstin Metternich, die, wie er, zur kaiserlichen Tafel gezogen war, gespielt. Ferner bei der Gräfin Walewska, bei Rossini, bei seinem Schwiegersohne, dem Deputirten Olivier u. s. w. — Rossini hat jetzt seine Freude am Clavierspielen und am Componiren von kleineren und grösseren Salonstücken für Clavier. Seitdem wallfahrten alle Pianisten im Winter nach der Chaussée d'Antin, jetzt nach Passy, Thalberg, Jaell und jetzt Liszt an der Spitze. Liszt soll ihn besonders durch den Vortrag der Overture zu Wilhelm Tell begeistert haben.

Auch Sivori hat bei Rossini gespielt, bei dem in diesem Winter viel Musik gemacht worden ist. Nachher gab Sivori im Saale Beethoven ein glänzendes Concert. Bei Rossini entzückte er durch den wundervollen Gesang der Preghiera aus „Moses“ auf der Violine und spielte die grosse Sonate von Beethoven in A (Kreutzer gewidmet) und ein Quartett von C. Estienne. Er ist nach Genua gereis't, um in seiner Heimat den Frühling zuzubringen und dann nach Baden-Baden zu gehen.

### Ankündigungen.

Die Stelle eines

**ersten Capellmeisters**

an dem Stadttheater zu Frankfurt am Main wird

am 1. September l. J.

frei und soll sofort von da an wieder besetzt werden.

Anmeldungen mit Beifügung der Bedingungen und Befähigungs-Ausweise werden unter der Adresse:

„An den engeren Ausschuss der Theater-Actien-Gesellschaft“, bis zum 15. Juni l. J. spätestens erbeten.

Frankfurt a. M., den 15. Mai 1861.

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.

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.