

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 32.

KÖLN, 10. August 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860. Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel. (Fortsetzung.) — „Gesang und Oper“. I. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Offenbach's „Genovefa“ — Wiesbaden, Concerte — Mannheim, Herr und Frau Michaelis — Basel, Aufführung von Bach's „Johannes-Passion“ — London, Musikfest in Birmingham).

Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860.

Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel.

(Fortsetzung. S. Nr. 29)

Die Semele, ein weltliches Oratorium oder richtiger eine Concert-Oper, schrieb Händel im Jahre 1743 binnen vier Wochen auf einen schon im Jahre 1707 verfassten Operntext von William Congreve. Aufgeführt wurde sie zum ersten Male am 10. Februar 1744. Das Textbuch trug die Aufschrift: „Die Geschichte von Semele. Verändert nach der Semele von W. Congreve“ u. s. w.

Der Dichter hat nichts weniger als ein Meisterstück geliefert, jedoch ist ihm Manches im Ausdruck und in der Aufstellung musicalisch dankbarer Situationen gelungen.

Der Inhalt ist kurz der, dass Semele von ihrem Vater Kadmos mit Athamas vermählt werden soll, dessen sie sich aus Liebe zu Zeus weigert. Zeus lässt sie durch seinen Adler nach dem Kithäron entführen, wo er sie mit Pracht und Freude und Götterglanz umgibt. Ihre Freude wird aber von der Bangigkeit vor Verlust dieses Glückes, das ihr als einer Sterblichen droht, getrübt. Zeus zerstreut ihr Härmen durch Herzaubern ihrer geliebten Schwester Ino. Here aber, von Eifersucht und Rache getrieben, naht ihr unter Ino's Gestalt und verführt sie durch Arglist, dem Gotte, der sie liebt, ihre Gunst zu versagen, bis er schwört, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Zugleich flösst sie ihr ein, den verderbenbringenden Wunsch auszusprechen, Zeus möge als Donnergott vor ihr erscheinen —, dann werde sie unsterblich sein. Der boshafte Plan gelingt, und Semele wird das Opfer desselben. Die sehr frostige Episode der Liebe der Ino zum Athamas geht uns hier nichts an.

Diese Semele macht nun G. zu einem „in allzu moderne Trivialität herabgezogenen Charakter“. Sie ist ihm „ein Wesen von eitler Selbstgefälligkeit, eine überströmend heitere Natur (!), wie man sich nach moderner

Vorstellung vielleicht die Mutter des Bacchus vorstellen würde; — die Handlung zeigt sie nirgend in eine tiefe Leidenschaft zu dem menschengestalteten Gotte verloren, der sie auszeichnet; überall ist sie vielmehr nur von dem Gedanken dieser Auszeichnung erfüllt (!) und von dem Wunsche, den Rang der Unsterblichen zu theilen.“ Ihre Eigenschaften sind ihm: „flüchtige Eitelkeit, flache Selbstgefälligkeit, fahrigte Unruhe, leichte Beweglichkeit, Tändelei, Neckerei, Kitzel des Uebermuthes — leichtfertige Ader — Coquetterie — Selbstbespiegelung, muthwillige Schadenfreude, verzücktes Selbstgefallen, coquettes Wohlgefühl; ja, am Ende lacht sie den Gott aus, weil ihr der Streich mit dem Schwur gelungen. Selbst die echte Empfindung tönt bei ihr wie aus einem seichten Gemüthe.“ (!)

Alle diese Anführungen sind wörtlich den genannten Aufsätzen (Nr. 148 und 149 der Kölnischen Zeitung) entnommen.

Und warum schildert uns G. die Congreve-Händel'sche Semele als eine eitle Opern-Soubrette, die mit einem vornehmen Cavalier eine Amour hat und gern gnädige Frau werden möchte? — Nur darum, um die Coloraturen in der Partie „als nothwendigen Ausdruck der Natur eines solchen Wesens“ zu rechtfertigen, ja, ihre Anwendung sogar einer absichtlichen „wahrheitliebenden Selbstverläugnung des Genies“ (!) zuzuschreiben!

In der That, man müsste über diese Sophisterei, die mit einer bewundernswerthen Grübelelei den Meister der Tonkunst mit einem Truggewebe umspinnt, das ihn zugleich erhebt und erniedrigt, erstaunen, wenn sie nicht ein so trauriges Zeichen einer um sich greifenden verkehrten Aesthetik der Musik wäre. Dergleichen spitzfindige Verstandesthätigkeit, welche in die Musik Dinge hineindet, an die der Componist gar nicht gedacht hat, kann einen ehrlichen Musiker gegen das Wort „Auffassung“

geradezu erbittern. Wenn z. B. derselbe ästhetische Kritiker bei der Analyse der Partie des Zeus sagt: „Die Musik gibt dem Zeus den durchgehenden Ausdruck einer gewissen Hoheit, die wir nicht göttlich nennen können, denn der Gott tritt menschengestaltet auf, bei aller Herablassung, die wir nicht menschlich nennen können, denn der Gott tritt nur menschengestaltet auf“ — und dann das „Feingefühl“ preis't, mit welchem Händel durch „eine Fremdheit bei der innigsten Verbindung, eine Kälte, welche die Gluth nicht ausschliesst (!), die Unnatur des Verhältnisses wie unheimlich fühlbar macht“ —, wer muss da nicht lächeln, dass dem Meister, der mit dem musicalischen Genie arbeitete, eine so raffinierte Reflexion als Quell seiner Schöpfungen angedichtet wird?!

Doch kehren wir zur Semele zurück. Ihre Partie, die ohne Zweifel für eine ausgezeichnete Sängerin geschrieben ist, hat in Allem fünfzehn Nummern, von denen G. nur vier in Betracht nimmt, weil die anderen nicht in seinen Kram taugen. Es sind dies nämlich, wenigstens drei von ihnen, diejenigen Arien, in denen die Coloratur vorherrscht. Ob die übrigen Nummern entschlossene Treue gegen den Geliebten, süsse Seligkeit der Liebe, inniges Sehnen nach dauerndem Glücke, bange Ahnung drohenden Verlustes athmen, was kümmert das unseren Ausleger!

Sie tritt auf in dem Kampfe zwischen Liebe zu Zeus und Pflicht gegen ihren Vater: „Weh' mir! wo bleibt mir eine Zuflucht? wie entsetzlich ist mein Elend! O Zeus, stehe mir bei! Kann Semele deiner Liebe entsagen und sich der Leidenschaft eines Sterblichen hingeben?“

Es ist wahrlich nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, dass gleich dieses erste herrliche Recitativ allein die ganze Charakteristik der Semele als einer Coquette und einer leichtfertigen, seichten Natur über den Haufen wirft; was sage ich: das Recitativ? Die drei Tacte genügen dazu, wo die Harmonie bei dem Hülferufe an Zeus in *F-dur* übergeht:

Dem Recitativ folgt ein Larghetto, $\frac{3}{4}$ -Tact in *C-moll*, ein ebenfalls tief empfundenes, fast kindliches Gebet: „O Zeus, voll Mitleid zeige mir, was ich wählen soll!“ — Das Recitativ ignorirt G.; über das schöne Larghetto lässt ihn dieses Mal denn doch das Gewissen nicht ohne die Bemerkung hinweg: „der Componist legitimire sich gleichsam, dass er die Situation von allen Seiten begriffen habe“, was freilich eine halbe Schmähung ist.

Nun fehlte aber der Arie nach der gewöhnlichen Form noch der zweite Satz in etwas bewegterem Zeitmaasse, und bei diesem kehrte Händel mehr den reinen Musiker heraus und gewiss einer bedeutenden Coloratursängerin gegenüber; er fasste mit sichtbarem Vergnügen die Erwähnung des Lerchengesanges auf:

„The morning lark to mine accords his note,

And tunes to my distress his warbling throat,

und vergass darüber die Hauptstimmung des Gedichtes, der Vocal *a* in *warbling* („Die Lerche stimmt zu meinem Leid ihre wirbelnde Kehle“), der fast allein sangbare Laut im Englischen, kam dazu, und so entstand auf demselben eine Coloratur von fünf, drei und noch einmal drei Tacten, die vollkommen instrumental ist, die an geschmackloser Spielerei nichts zu wünschen übrig lässt:

Im zweiten Theile (*A-moll*) dieses Satzes aber (den G. wiederum ignorirt) kehrt der Componist ganz und gar zu dem Charakter der Stimmung zurück und gibt zu den Worten: „Jede unter- und jede aufgehende Sonne betrübt mich, ich wehklage in gleicher Weise um ihre Entfernung und um ihre Rückkehr“ — eine edle Melodie meist in getragenen Noten ohne die geringste Verzierung, welche durch richtiges Zeitmaass (*Andante*) und schönen Vortrag mit der still wogenden Bewegung der Violinen in gebundenen Sechszehnteln uns unser Missbehagen an der Spielerei des ersten Theiles fast ganz vergessen lässt.

Doch was hilft Recitativ und Larghetto und der zweite Theil der Arie: „Die anspruchvolle und doch oberflächliche Weise, wie sich die Heldin in einem vornehmen Grame gleichsam spiegelt, zeigt uns gleich, mit wem wir zu thun haben; — alles Folgende macht die Richtigkeit dieser Auffassung unzweifelhaft.“ (!)

Wirklich? — Es folgt zunächst ein Quartett, in welchem die Oberstimme (Semele) mit warmer, theilnehmender Empfindung ihre Schwester fragt: „Kann ich lindern deinen Schmerz? um was klagst du?“ — alsdann (auf Athamas' Gebet um Here's Beistand zu seinem Ehebund) Semele's entschlossene Antwort: „Dich, Zeus, und dich allein betet deine Semele an!“ worauf sie hinwegeilt, und Jupiter's Donnern das Volk und die Priester verscheucht. Diese

drei Tacte Recitativ sind charakteristisch und prächtig. G. ignorirt sie! — Den Act schliesst eine Arie in *F-dur*, *Tempo di Gavotta*, in welcher Semele, vom Zeus auf den Kithäron entrückt, Freude und Seligkeit athmet; der Chor der Liebesgötter, Zephyre u. s. w. nimmt dasselbe Thema auf und führt es mit vollerm Orchester (2 Hörnern, 2 Oboen) durch. Das hübsche Musikstück, in dem zu jener Zeit beliebten Rhythmus der Gavotte geschrieben, ist der Nummer 37 im Josua (Othniel: „*Heroes, when with glory burning*“, ebenfalls in *F-dur*) zu vergleichen, unserer Meinung nach ihm vorzuziehen; namentlich ist der zweite Theil sehr lieblich, und die Verzierungen, nicht übertrieben und vollständig im Charakter der Situation, sind hier ganz an ihrer Stelle. G. erwähnt diese Nummer gar nicht.

So erscheint Semele in dem ersten Acte des Werkes. Aus Text und Musik ihrer Rolle tritt uns ein Bild entgegen, zu welchem die G.'sche Charakteristik sich wie eine Caricatur zum Original verhält.

Und doch ist die Verkennung des Originals in seiner Erscheinung im zweiten Acte noch ärger, und würde fast unbegreiflich sein, wenn man nicht wüsste, dass die tiefblickenden musicalischen Zeichendeuter ihre „Auffassungen“ für „unzweifelhaft richtig“ halten und, um diese um jeden Preis an den Mann zu bringen, das Unbequeme, Störende, Widersprechende bei Seite schieben und in das Benutzte ihre fixen Ideen hineinklügeln.

In der ersten Scene des zweiten Actes sehen wir die Gattin des Zeus mit aller Gluth des Hasses die Vernichtung der Nebenbuhlerin beschliessen — das bekannte grossartige Recitativ: „Wach' auf, Saturnia!“ und (nach einer Unterbrechung durch Iris, welche die furchtbare Wache der Drachen vor Semele's Palast schildert) die Arie: „Fort, fort von hier!“ (in der leipziger Ausgabe in *F-moll*, in den bisherigen Sonderabdrücken — auch in Gumprecht's Alt-Album — in *Fis-moll*).

Die zweite Scene versetzt uns in Semele's Palast. Sie erwacht aus dem Schlafe, ein süsser Traum hat sie beglückt: „O Schlaf, warum verlässt du mich? warum entführst du mir des Traumbilds Glück? O Schlaf, täusche mich wieder und führe meine ferne Liebe in meine Arme zurück!“ — Diese 28 Tacte *Largo*, $\frac{4}{4}$, in *E-dur*, gehören zu dem Schönsten, was Händel für Eine Stimme geschrieben hat; dieses kleine Arioso ist der reinste Hauch sehnsüchtiger Liebe; zu der süssen Melodie der Singstimme hat der Bass (Violoncelli) eine Begleitung, die selbst wieder eine Melodie ist, und aus diesen beiden allein, die wie zwei Farbenstreifen immer näher und näher zusammengehen, bis sie zu einem einzigen mild leuchtenden in einander fliessen, ist das Ganze wunderbar einfach gebildet. — Und von der Semele, welcher der Dichter diese Worte

und der Componist diese Töne gegeben, behauptet G.: „sie zeige sich nirgend in eine tiefe Leidenschaft verloren zu dem Gotte, der sie auszeichnet, sondern habe nur Sinn für diese Auszeichnung“ und sei „eine überströmend heitere Natur!“ Da aber seine Charakteristik bei diesem Arioso doch gar gefährlich stolpert, so hilft er ihr durch folgenden Hebel wieder auf die Beine: „In dem reizenden Gesange tritt die leichtfertige Ader nach der Lage der Einsamen, von Sehnsucht Gepeinigten natürlich zurück.“ Das setzt der Logik seiner Charakter-Reduction die Krone auf!

Auch nagt dieses fast wider seinen Willen ihm entschlüpfte Geständniss an seinem kritischen Gewissen, und er rächt sich dafür, indem er zunächst das folgende Recitativ an Zeus: „O, lass mich von nun an nicht mehr die Qual der Trennung dulden; da du meine Seele zum Lieben gebildet, so erspare mir trübe Zweifel und Bangen und quälende Eifersucht!“ wieder ignorirt, denn seine Semele darf ja keine liebende Seele haben, und zweitens dadurch, dass er ihre Arie in *D-moll* für einen „flach sprudelnden Erguss neckischer Coquetterie“ erklärt.

Wir erlauben uns auch hier wieder, an der „unzweifelhaft richtigen Auffassung“ zu zweifeln. Zeus beschwört die Geliebte, an ihn zu glauben; Menschentrug sei fern von ihm; er sei nicht getrennt von ihr gewesen; „da Liebe bei dir war, so war ich da; denn Liebe und ich sind Eins.“ Diese Dialektik der Liebe erinnert an Aehnliches bei den Minnesängern, was neuerdings auch Richard Wagner in Tristan und Isolde nachgeahmt hat. Der Dichter, der sich gewiss viel auf diese Wortspielerei zu Gute gethan, lässt Semele den witzigen Trost eben so, wie er gegeben ist, mit zurückgekehrter froher Laune und befriedigtem Herzen aufnehmen; sie geht darauf ein und sagt: „Zärtliches Verlangen, wonniges Vergehen, Herzklopfen und Verschmachten, wenn das Liebe ist, so bist nicht bloss du, auch ich und Liebe sind Eins.“ Das will nun G. „innig, lieblich, wehmüthig, sehnsüchtig“ ausgedrückt haben. Innig und lieblich — gut, da stimmen wir bei, und diesen Ausdruck hat auch die Arie vollkommen; Wehmuth und Sehnsucht aber wäre hier, wo die Hauptstimmung ein Gefühl des Glückes ist, keineswegs an der Stelle. Allerdings ist Semele rasch getröstet, was ihr G. eben so zum Vorwurf macht, als dass sie „keine Spur von Furcht oder Ehrfurcht vor dem Gotte anwandelt“; (!) aber das liegt ja nach ihren eigenen Worten im Charakter eines liebenden Herzens: „Ohne Grund zweifeln oder verzagen, rasch vertrauen, thöricht bangen, ist das Liebe, so“ u. s. w. (zweite Strophe). Freilich gibt der deutsche Text der leipziger Ausgabe statt der vier letzten Worte: „herzlich schmerzlich, innig klagen“; wir wollen hoffen,

dass diese Uebersetzung, welche den englischen Text keineswegs wiedergibt, bloss dem Reimspiel zu Liebe gewählt worden ist und nicht etwa als Stütze der beliebten Auffassung; denn das Letztere wäre geradezu ein Falsum, welches der innig heiteren Musik einen ganz widersprechenden Text unterbreitet. Freilich bedeutet auch schon in der ersten Strophe: *With fond desiring*, nicht: „mit Qual verlangen“. Erkennt man die Stimmung in dieser Scene, welcher eine kindlich heitere, dabei doch innige Tändelei, in der sich zwei liebende Herzen gefallen, zum Grunde liegt (durchaus nicht ein „Freudvoll und leidvoll“), erkennt man diese nach dem Originaltext auf richtige Weise, so wird die Melodie als eine sehr anmuthig liebliche erscheinen, und selbst die eigenthümliche, von der gewöhnlichen Händel'schen Form abweichende, zwar instrumentale, aber durchaus nicht zopfartige, sondern graziöse Coloratur mit nichten „als eine flache Vergeudung des Textes, bei der Händel sein Genie absichtlich verläugnet habe“, (!) anzusehen sein. Die Farbe der Innigkeit wird dem reizenden Rondo vorzüglich durch die weiche Tonart, die bei dem heiteren, sich wie auf Wellen der Lust wiegenden Tonspiele von wunderbarer Wirkung ist, verliehen.

Nehmen wir dazu, dass der Chor der Grazien, Liebesgötter u. s. w., unmittelbar folgend, die Motive des Rondo's wieder aufnimmt, und der Text des Chors über den Charakter derselben auch dem, der ihn aus der Musik nicht heraus fühlen kann, keinen Zweifel übrig lässt:

„Wie so freundlich, wie beglückend
Ist der Liebe Sorglichkeit,
Und die Freud', o, wie entzückend
Nach der Trennung bitt'rem Leid!“ —

so muss man sich wundern, wie bei so deutlichen Handweisern nach dem rechten Wege Jemand dennoch auf einen falschen gerathen kann. Oder verläugnet Händel auch in dem Chor sein Genie, damit die Grazien und Zephyre der „flachen Coquette“ zu Liebe ebenfalls flach und coquett erscheinen?? *Auditum admissi risum teneatis amici!*

(Schluss folgt.)

„Gesang und Oper“.

I.

Unter obigem Titel, mit dem Zusatze: „Kritisch-didaktische Abhandlungen in zwanglosen Hefen“, hat Maria Heinrich Schmidt im Verlage der Heinrichshofen'schen Musicalienhandlung in Magdeburg eine Art von Zeitschrift herauszugeben begonnen, deren erstes und zweites Heft (1861) so eben erschienen sind.

So viel uns bekannt, war M. H. Schmidt früher ein geschätzter Sänger (Tenorist) an namhaften Bühnen, wie Leipzig, Braunschweig u. s. w. und lebt jetzt als Gesangslehrer in seiner Vaterstadt Lübeck.

Der Zweck seines Unternehmens ist, „der Förderung des Gesanges und der Oper zu dienen“, und wenn er die Ansicht ausspricht, dass man von der Gesangkunst zum Theil schon den Begriff verloren hat, und dass die Oper von der Höhe, die sie als Kunstgattung einzunehmen hat, durch Unverstand, Verkehrtheit, Ueberschreitung und unedle und unkünstlerische Motive tief herabgekommen ist, so bezeichnet er damit schon hinreichend den Standpunkt, von welchem aus er zu wirken — wenn auch nicht hofft — doch sich vorgesetzt hat. Denn er zweifelt, und wir mit ihm, daran, dass diejenigen, durch die hauptsächlich eine nachhaltige Reform der Gesang- und Opern-Zustände herbeizuführen wäre, die Sänger und alles, was daran hängt, sein Streben anerkennen und seinen Mahnungen Gehör geben werden. Allein er ist zufrieden, wenn seine Hefte nur anregen und mehrere Stimmen wecken und vereinigen, „um den Missbräuchen, der Halbheit, der verfälschten Wahrheit, der hohlen Anmaassung, dem faulen Schlendrian, dem speculirenden Charlatanismus frei und ohne Rückhalt entgegen zu treten“.

Man sieht aus diesem Register der Uebel, die an der Oper nagen, dass der Verfasser seine Leute kennt, und wir können ihm das Zeugniß geben, dass der Vorsatz, frei und ohne Rückhalt zu reden, bei ihm nicht bloss eine Redensart ist, sondern dass er ihn ohne alle Rücksichtnahme selbst auf die berühmtesten Persönlichkeiten zur vollen Wahrheit macht.

Die Einleitung des ersten Hefes bringt eine kurze historische Betrachtung über den Gang der dramatischen Gesangkunst in Deutschland. Sie ist hauptsächlich nur des Schlusses wegen da, in welchem es unter Anderem sehr richtig heisst:

„Zu der deutschen und der Rossini'schen kam zum Ueberflusse noch die französische Spiel-Oper hinzu, die mit ihrem declamatorischen Parlando wieder eine andere Gesang-Manier bedingt. Der deutsche Sänger war demnach genöthigt, heute eine getragene, morgen eine colorirte und übermorgen eine declamatorische Musik zu singen. Dass bei einer solchen Zersplitterung die deutsche Gesangkunst nicht gewinnen konnte, begreift sich, denn eine jede dieser Methoden verlangt schon ein ganzes, redliches Streben, und wer alle durch einander cultiviren muss, kann nicht leicht in Einer Vorzügliches erreichen. Die Verwirrung wurde indessen noch vollständiger, als die stimmverderbenden Opern von Spontini, Auber, Meyerbeer, Halévy, Marschner und Anderen erschienen, in welchen die

physische Kraft des Sängers auf eine Weise in Anspruch genommen wurde, dass die ästhetische Schönheit des Gesanges immer mehr zurücktrat und die ausgiebige Kraft der Stimme allen edleren Eigenschaften derselben vorgezogen wurde. Damit gewann der Naturalismus das Feld, und das eigentliche Studium wurde überflüssig. Das bunteste Durcheinander aller nur erdenklichen Stilarten wurde von den Theater-Directionen principlos in Beziehung auf die Kunst, rücksichtslos in Beziehung auf den Sänger, nur nach Bedürfniss und der Noth des Tages, dem Publicum aufgetischt. Auch das redlichste Streben des Sängers, die glücklichste Fähigkeit war nicht im Stande, das alles zu bewältigen und zur künstlerischen Höhe auszubilden, was der Dienst von ihm verlangte; die Kräfte des Einzelnen wurden auf zu verschiedene, entgegengesetzte Weise in Anspruch genommen, das nöthige Studium zu sehr in die Breite gezogen, als dass es möglich gewesen wäre, nach allen Seiten hin das Beste oder nur Besseres zu erreichen; der Sänger musste sich begnügen, sich mit Allem leidlich abzufinden, und wenn er ja in einer Gattung besonders excellirte, so hatte er das seinem Naturel zu verdanken, welches sich vorzugsweise dafür qualificirte. In dieser beanspruchten Vielseitigkeit haben wir auch den Grund zu jener Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit zu suchen, zu welcher sich die Sänger gezwungen sahen. Mit dem Geschenk der Spectakel-Oper aber sollten die Gesang-Zustände noch tiefer sinken. Hierzu nämlich wurde vor allen Dingen Stimmkraft gebraucht, Stimmkraft um jeden Preis; die Cultur war weniger nöthig. Hier half keine Schule, keine Manier mehr, kein feiner, gebildeter Vortrag, keine ästhetische Schönheit des Tones, keine Eleganz—: denn diese Eigenschaften gingen rettungslos unter in dem Instrumentenlärm, in all dem sinnverwirrenden Trödel, welcher des Effectes wegen gewaltsam in die Oper hereingezogen war; nur die ausgiebige Lunge konnte hier noch siegend durchdringen und zu einer wenig ehrenvollen Geltung kommen. Die natürliche Folge davon war, dass man nicht mehr nach Sängern suchte, sondern nach Stimmen. Wo man so glücklich war, eine zu finden, gleichviel, ob beim Amboss oder beim Leisten, da wurde sie hervorgezogen und in die Kunstsphäre gebracht, um nach möglichst kurzer Abrichtung einem dringenden Bedürfnisse in der Oper abzuhelpen. Was indessen so gewaltsam herausgetrieben war, das konnte nicht von langer Dauer sein; die Stimmen wurden durch unsinnigen Gebrauch vor der Zeit verconsumirt, und die Besitzer derselben verliessen verhältnissmässig eben so schnell ihre künstlerische Laufbahn, als sie dieselbe begonnen hatten. Mit den jungen Sängerinnen ging es nicht besser. Hatte eine zu ihrem Unglück starke Stimmittel, so wurde sie zur Uebernahme der anstren-

gendsten Partieen veranlasst; da nun aber kein Organ, bevor es in sich völlig reif und ausgebildet ist, anhaltende Anstrengung verträgt, zumal, wenn eine weise Beherrschung und Schonung, welche Anfängerinnen selten oder nie zu eigen ist, dasselbe nicht schützend hütet, so waren auch diese in den meisten Fällen schon das Opfer ihres Unverstandes und ihrer Eitelkeit, wenn sie ihre höhere künstlerische Entwicklung noch vor sich haben sollten. Das Publicum endlich wurde ebenfalls dadurch verdorben; es verlor das Ohr und den Sinn für die feinere Bildung, die ästhetische Schönheit des Tones, und legte gleichfalls nur noch Werth auf die materielle rohe Kraft; wirklich künstlerische Eigenschaften wurden kaum noch geschätzt, oder doch nur dann, wenn sie mit brillanter Stimme verbunden waren; ja, selbst der gediegene Künstler verlor bereits mit der Frische seines Organs seine Gunst. Da es nun bei den Bühnen auch keine künstlerische Ueberwachung gab, die diesen forcirten Künstlern warnend, rathend und bildend zur Seite stand, diese vielmehr in ihrer vermeintlichen Gottähnlichkeit ohne hinreichende menschliche Bildung sich alle nur möglichen Extravaganzen erlaubten, immer mehr verwilderten und des Prädicates „Künstler“, welches eine Vereinigung von edlen Eigenschaften und Talenten in sich fasst, immer unwürdiger wurden, so konnte es nicht fehlen, dass das Sprüchwort: „Wo die Künste verfielen, sind sie durch die Künstler verfallen“, zur traurigen Wahrheit wurde.

„Die Sänger sind im Ganzen rarer geworden, aber nicht künstlerischer. Und wer sich nicht aller gesunden Einsicht, alles unbefangenen Urtheils entschlagen oder seinen Standpunkt tief unter das Niveau der längst erreichten Kunstanschauung herabdrücken will, der kann ihnen mit dem besten Willen keine blühende Lobrede halten. Wohl gibt es noch achtungswerthe, ja, vortreffliche Operisten, deren Streben, Fähigkeiten und Verdienste zu allen Zeiten die freudige Anerkennung der Besten herausgefordert hätten; aber die einzelnen hervorragenden Spitzen dürfen uns über die Gesammtheit der Sängerschar nicht blenden, denn mit dieser haben wir es zu thun. Diese nur gibt uns den Maassstab für die wirkliche allgemeine Gesangcultur, und bei Betrachtung dieser stehen wir vor einem wenig erbaulichen Resultate. Hierzu liefert uns den ersten Beleg das Opernpersonal der besseren, ja, der besten deutschen Bühnen, welches in ihrer Totalität wohl an keiner ohne solche Lücken ist, die nicht von dem Mangel tüchtiger Gesangkräfte ein lautredendes Zeugniß ablegten. Die Bühnenleiter wännen schon das Höchste erreicht zu haben, wenn sie einzelne Matadore besitzen, die durch ihre glänzenden Eigenschaften ein Lustre über die ganze Oper verbreiten, weil es (gestatte ich zufällige Ausnahmen) fast zur

Unmöglichkeit geworden ist, ein in allen Theilen treffliches Ensemble herzustellen, in dem eine gewisse Gleichmässigkeit der Talente und der Methode zu einer künstlerischen Einheit führt, durch welche eine Opern-Vorstellung erst zu jener Vollendung erhoben werden kann, wie wir sie in Rücksicht auf die geschichtliche Entwicklung der Oper sowohl, als auf die allgemeine musicalische Intelligenz beanspruchen dürfen. Die bei Weitem überwiegende Zahl der Opern-Aufführungen bietet nur ein Bild der virtuosen Richtung unserer Zeit, in welcher einzelne Kräfte hervorragend alles Interesse in Anspruch nehmen und die noch übrigen pygmäenartig denselben nur zur Folie dienen. Wo aber solche Anziehungskraft fehlt, da sind auch die Aufführungen selten geeignet, ein höheres Interesse beim Publicum zu erregen, geschweige denn zu erhalten. Bedenkt man nun, dass die heutigen Sänger in jeder Beziehung besser gestellt sind, denn früher, und die Aufforderung, sich der Bühne zuzuwenden, dadurch um so verlockender wird, so müssen wir für den Mangel an tüchtigen Sängern nach einem anderen Grunde suchen. Im Allgemeinen gilt nun der, dass es in Deutschland an guten Stimmen fehle; allein dem ist entschieden nicht so. Wir besitzen im Gegentheil nicht allein so viele tüchtige Stimmkräfte, als zu unserem künstlerischen Bedürfnisse nothwendig wären, wir könnten auch noch andere Nationen von unserem Ueberflusse mit versorgen. Finden wir doch bei allen, selbst kleinen, Bühnen immer Sänger mit schönen Stimmen; aber sobald wir nach der Ursache forschen, warum diese für die deutsche Oper nicht nützlicher werden, wird in den meisten Fällen die Antwort lauten: „Sie haben nichts gelernt!“ — Sie haben nichts gelernt! Mit diesen Worten sind wir an den Kernpunkt unserer Gesang-Zustände gekommen, und von ihm aus haben wir nun mit allen weiteren Erörterungen auszugehen.“

Hierauf entwirft der Verfasser die Schilderung eines kunstfertigen Bühnensängers gegenüber den jetzigen im besten Falle nur glücklich begabten Naturalisten (S. 13—25), und prüft dann an dieser Schilderung die gegenwärtige Generation der Sänger, deren Blößen erschonungslos, aber wahrlich ganz aus dem Leben und der Erfahrung gegriffen, aufdeckt (S. 26—45).

Zu ihrer theilweisen Entschuldigung bespricht er dann eben so offen die Dinge, welche zu dem um sich greifenden Verderben beitragen, namentlich die mangelhafte, unverständige Leitung der Bühnen, die Verwöhnung und Inconsequenz des Publicums, die Zustände der Kritik, endlich die Beschaffenheit der Gesanglehre und der Gesanglehrer (S. 45—63).

Alle diese Abschnitte enthalten des Wahren, Beherzigungswerthen und Interessanten gar Vieles, und es ist gut,

wenn dergleichen in einer besonderen Schrift zusammengestellt wird, wenn auch dasselbe allerdings an vielen Orten in der Hauptsache schon gesagt worden ist und der Verfasser den „Musik-Zeitungen“ in dieser Beziehung Unrecht thut oder sie nicht genau gelesen hat; wenigstens hat die Niederrheinische Musik-Zeitung und in den letzten Jahren auch die wiener Recensionen dasselbe Thema oft und gründlich behandelt.

Zur Charakteristik des Buches mögen noch folgende Stellen beitragen:

„Die beneidenswerthe Freiheit des Künstlers, seine eigenthümliche Stellung in der menschlichen Gesellschaft, der Rausch künstlerischer Triumphe, vielfache Anregungen und Verlockungen, der stets geschärfte Ehrgeiz und vieles Andere noch steigern sein Temperament zu einer Reizbarkeit, zu einer Leidenschaftlichkeit, die ihn manche Unbesonnenheit leichten, unbefangenen Sinnes begehen lassen. Aber der innere Kern seines Wesens muss dabei ein gesunder und tüchtiger sein, welcher von diesen Aeusserlichkeiten unberührt bleibt. Die künstlerische Ehre muss ihm wie ein heiliges Panier vorleuchten, auf das er nicht nur stets seine Blicke zu richten, sondern das ihn auch mit jener Begeisterung zu erfüllen hat, die den Trieb zu feurigem Streben in ihm schärft und ihn auch nach dieser Seite hin reizbar und leidenschaftlich macht, und das ihn endlich vor jener Verlodderung schützt, die Talent, Charakter und höhere Sittlichkeit zu gleicher Zeit untergräbt und vernichtet. Aber dies ist eben jener dunkle Schatten, der die lichte, freundliche Seite unserer Opern-Verhältnisse so beklagenswerth trübt. Die künstlerische Ehre, das künstlerische Gewissen sind Vielen gänzlich unbekannte Mächte, die nicht den allergeringsten Einfluss auf ihren Beruf, auf ihre Wirksamkeit ausüben. Ungebildet, arrogant, eitel und brutal, bietet ihnen das Bühnenleben nichts weiter, als eine erwünschte Gelegenheit, ein freies Leben zu führen, um das leicht Erworbene leichtsinnig wieder los zu werden. Was gilt vielen unserer Operisten eine menschliche und künstlerische Bildung! Sie fühlen nicht das geringste Bedürfniss, einer solchen nachzustreben; begreifen sie doch oftmals kaum, dass eine solche nöthig sei. Was ihnen die Natur freiwillig gegeben hat, das beuten sie aus; der dunkelhafte Hochmuth vertritt bei ihnen die Stelle des klaren Selbstbewusstseins, die äussere, oberflächliche Routine die in sich gediegene, sorgsam durchdachte Leistung; den Stolz des echten Künstlers, seinen Ruhm nur dem wahrhaften Erfolg seiner Kunst anzuvertrauen, müssen allerlei schnöde Mittel ersetzen, und nicht selten sehen sie sich zu Contributionen veranlasst, welche einen nicht unbedeutenden Theil ihrer goldenen Früchte verschlingen. — —

„Wie selbst hochberühmte Künstler ihre darzustellenden Charaktere studiren, davon nur Eine Probe statt vieler. Ich bemerke hierbei, dass ich damit keine Fiction gebe, sondern die treue Mittheilung dessen, was ich in Wirklichkeit mit eigenen Augen wiederholt gesehen habe. Wählen wir dazu die allbekannte Rolle des Masaniello, eines Charakters, der in seinen Hauptzügen sich eben so klar hinstellt, als entwickelt. Kann es doch von der oberflächlichsten Einsicht nicht verkannt werden, wie es vorzugsweise zwei schwere Gedanken sind, die sein Gemüth belasten: die Befreiung seines geknechteten Volkes und der geheimnissvolle Raub seiner geliebten Schwester. Als er zu Anfang des zweiten Actes in der Scene sichtbar wird, hält der Fischerchor, erschreckt durch sein verstörtes, gedrücktes Aussehen, in seiner Freude inne und flüstert sich heimlich einander zu: „Masaniello erscheint, welch Bild des finstern Grades! Was betrübt ihn wohl?— Unser elendes Schicksal!“ Der gemeinte denkende Künstler straft gleich von vorn herein diese guten, einfältigen Leute Lügen, denn zart und elegant frisirt, geschniegelt und gebügelt, in seidenen knappen Schuhen, hüpfst er vergnügt den auf die Scene führenden Abhang herunter, und anstatt durch die Ansprache eines Fischers erst aus seinen tiefen Gedanken aufgeweckt zu werden, begrüsst er seine Cameraden schon vorher mit der freundlichsten Miene. Fast komisch wirkt nun allerdings die fernere Rede des Fischers: „O, lass die finstern Sorgen; dein Gesang erfreue uns, begeistere uns zu grossem Unternehmen!“ Masaniello entspricht dieser Aufforderung mit den Worten: „Wohlan! so sing' ich euch das bekannte Fischerlied — doch fasst genau der Worte Deutung!“ Die Beziehung muss also so deutlich, wie möglich, geschehen, und er seine Umgebung scharf und eindringlich ins Auge fassen; ja, diese Beziehung muss gegen das Ende des Liedes so unzweifelhaft werden, dass sie für seine Cameraden, wenn auch keiner klar ausgesprochenen, doch einer deutlichen Einweihung in seinen Plan gleichkommt. Mit solchen versteckten Intriguen aber gibt sich unser berühmter Sänger nicht ab. Er ist er und nicht der revolutionäre Fischer Masaniello. Deshalb auch stellt er sich, unbekümmert um alles unzufriedene Fischergesindel, dicht an die Rampe, um ohne alle tiefere Beziehung dem Publicum sein Liedchen vorzutragen, wohl wissend, dass er dann des gefälligen Beifalles dafür sicher sein kann. So geht es fort. Von einer Anlage, einer Entwicklung, einer Durchführung dieses in sich bestimmten Charakters ist nie und nirgend die Rede. In sich ohne allen Zusammenhang und ohne jegliches Bestreben, einen solchen zu erreichen, tritt der Künstler als solcher überall aus dem Rahmen des Ganzen heraus, um sich dem Publicum zu zeigen, und nicht, um einen Charakter darzustellen. Nichts

desto weniger gilt er, weil er die physischen Mittel zu dieser Rolle mitbringt und wacker hineinschmettern kann, für einen ausgezeichneten Masaniello. Man kann sich denken, dass feiner angelegte und complicirtere Charaktere keinen besseren Repräsentanten in ihm finden. In ähnlicher Weise würden noch manche unserer Gesanggrössen vor einer eingehenden Kritik etwas Weniges zusammenschrumpfen, wenn eine solche, materiellen Vorzügen gegenüber, gegenwärtig noch den geringsten Einfluss hätte, oder nicht bereits zu den seltenen Dingen gehörte.“

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Das Friedrich-Wilhelms-Theater, durch den glänzenden Cassen-Erfolg des „Orpheus“ ermuthigt, setzte ein zweites, grösseres Werk Offenbach's, die dreiactige burleske Oper „Genovefa“ in Scene, und hatte keine Opfer gescheut, um der Schaulust zu genügen. Nachdem diese Burleske in Paris vom Repertoire verschwunden, in Wien und in Königsberg durchgefallen war, wurde der Misserfolg allgemein vorhergesagt, und bestätigte gleich die erste Ausführung diese Ansicht. Die N.-Ztg. sagt ganz richtig: „Von vorn herein ist festzustellen, dass die Genovefa dem Orpheus weitaus nicht ebenbürtig ist. Orpheus war eine Ironisirung der antiken Götterwelt, die an und für sich unverständlich und langweilig geblieben wäre, wenn sie nicht zu gleicher Zeit ein Spiegelbild des pariser Lorettenwesens gegeben hätte. Die Genovefa parodirt dieselbe zeitgenössische Wirthschaft im Gewande des Mittelalters. Hier aber scheitert Offenbach an der Fatalität, dass er, weil er zu viele Dinge zugleich verspotten will, die Ruhe verliert, auch nur Eines recht zu verspotten. Die Operette geisselt viele Schwächen der Gesellschaft, aber sie springt mit nie rastender Unruhe von Einem zum Anderen, lässt dieses Motiv fallen, weil ihr eben ein anderes über den Weg läuft, und verarbeitet keines mit Stetigkeit und Ausdauer. Offenbach will zu viel geben; bald parodirt er das Ritterwesen des Mittelalters, bald die pariser Spielhöllen, Loretten-Boudoirs und die kaiserliche Politik; er witzelt jetzt über den Weltschmerz, gleich darauf gibt er eine französisch-sentimentale Melodie in einer Schäfer-Romanze mit allem Ernste eines routinirten Opern-Componisten. Man wird irre, wo der souveraine Humor seine Gränzen findet. Offenbach verliert die Gewalt über die von ihm losgelassenen Elemente: sie wenden sich gegen ihn selber und drohen, ihm über den Kopf zu wachsen. Man kann nicht ungestraft stundenlang eine Hetzjagd von Parodien geniessen, die ohne Plan in toller Flucht an uns vorübergaukeln, ohne am Ende mit in den Taumel gerissen zu werden und dasselbe Recht der Verspottung auch an dem Verfasser zu üben. Es ist gefährlich, über Sentimentalität zu lachen und bald darauf selbst sentimental zu werden, die heroische Oper mit ihren Knall-Effecten zur Zielscheibe des Witzes zu machen und selber die raffinirtesten musicalischen Effecte auf einander zu häufen. Schlimmer als Alles ist, dass Offenbach augenscheinlich zu rasch producirt, in einem Tempo, mit welchem der Inhalt seines Schaffens nicht Schritt halten kann. Er schreibt sich selbst ab, und das ist schlimmer, als wenn er nur Andere abschriebe, es zeigt, dass er sich zur Zeit ausgeschrieben hat. Wir kennen jetzt schon eine ganze Reihe seiner musicalischen *nugæ canoræ*, klingende Nichtigkeiten, von denen gar manche unläugbar von grossem Liebreiz sind; sie alle hallen in der Genovefa wieder, aber gedämpft, wie ein Echo, und abgeblasst, wie ein schlechter Abklatsch. Croquefer und Orpheus, die Laternen-Hochzeit und Pepito begrüssen uns als alte Bekannte. Die Aehnlichkeit, der Mangel an Originalität

geht so weit, dass das zweite Finale des Orpheus und der Genovefa wie ein Ei dem anderen ähnlich sieht, nur dass das eine ein gesundes, das andere ein Wind-Ei ist. Eine Polka-Melodie, so nachlässig und salopp, wie sie nur erfunden werden kann, wird durch Orchestermassen, fortwährendes Crescendo und raffinierte Pikanterien zu einem Bacchanale gesteigert, das allerdings seine Wirkung nicht verfehlt. Die Romanze von Schön Suschen, Graziosa's Lied klingen an anmuthige frühere Leistungen Offenbach's an; aber diese Sächelchen alle bekommen erst Farbe, Duft und Glanz durch die Manier des Vortrags. Eine Genovefa langweilig dargestellt, wäre geradezu ein Unding. Das Publicum ermüdete ersichtlich gegen den Schluss hin und lehnte einigen gar zu bedenklichen Unsinn, trotz der tapfer kämpfenden Claque, entschieden ab.“

Der Referent der Spener'schen Zeitung vom 3. Juli sagt unter Anderem über Offenbach's „Genovefa“: „Eine Kunstschöpfung darf man in keiner Weise erwarten; Offenbach bietet lediglich eine Art von „theatralischem Unsinn“. Orpheus erschien als erste Blüthe der neuen Richtung und blendete durch äusseren Glanz des Spieles mit Melodie und Rhythmik; bei dem Nachfolger hat dieser Flitterkram die überraschende Wirkung des neuen Genres beträchtlich eingebüsst.“ — Der folgende lobende Bericht in derselben Zeitung steht „unter dem Strich“, d. h. ist ein bezahltes Inserat. — Der Bericht in der neu gestifteten Preuss. (Stern-) Zeitung, O. L. unterzeichnet, steht in Widerspruch mit anderen achtbaren Zeitungen und findet sich eben so, wie eine andere „Reclame“, als „Inserat“ abgedruckt in der Beilage der Vossischen Zeitung. (!!!)

Der zufällige Zusammenfluss von hervorragenden Tonkünstlern in Wiesbaden hat es möglich gemacht, dem vierten Concerte der Bade-Administration am 26. Juli ein glänzendes Relief zu geben. Es hatten sich an der Production betheiligte: Frau Bürde-Ney (mit Arien aus „Oberon“ und „Ernani“), Herr Wachtel (mit Arien aus der „Zauberflöte“ und „Ernani“, dann Lieder-Vorträgen), Herr de Dio (mit Phantasieen für das Violoncell), Herr Ferd. Hiller (mit Mozart's *D-moll*-Concert und freier Improvisation am Clavier) und Ludwig Strauss (mit Vieuxtemps'schen und Ernst'schen Compositionen).

Mannheim. Der Schauspieler Herr Michaelis hat mit seiner Gattin, der Sängerin Frau Michaelis-Nimbs, die hannover'sche Hofbühne verlassen und sein hiesiges Engagement bereits angetreten. Frau Michaelis beginnt das ihre im September, nach den Ferien.

Basel. Eine Aufführung von Bach's „Johannes-Passion“ hat kürzlich zum ersten Male, nicht nur in Basel, sondern in der Schweiz überhaupt, Statt gefunden. Das Auditorium war sehr zahlreich, und einige Zuhörer selbst aus Paris herbeigekommen. Die Solo-Parteien wurden von den Herren Julius Stockhausen und K. Schneider (aus Wiesbaden) gesungen und von ausgezeichneten Dilettanten und einem Chor von 150 Stimmen unterstützt. Ganz besonders lobenswerth war das Gefühl von Verehrung für den grossen Componisten, welches das Comite zur Wiederherstellung jener Instrumente, wie der Viola d'amour u. s. w., die zu Bach's Zeiten gebräuchlich waren, bewog. Die Proben wurden seit sechs Monaten eifrig betrieben. Das höchste Lob gebührt dem Herrn Dirigenten E. Reiter für seine Energie und unermüdliche Ausdauer, so wie Herrn Rippenpath-Stehlin für die Freigebigkeit, mit welcher er dem Comite entgegenkam, die grossen Ausgaben desselben zu bestreiten; ohne die Hülfe dieses Gönners hätte wohl die Aufführung unterbleiben müssen.

London. Die Vorbereitungen zu dem grossen Musikfeste in Birmingham sind jetzt beendet; dasselbe wird am 27., 28., 29. und 30. August Statt finden. Zum ersten Male nach langen Jahren ist

kein einziges neueres Werk auf dem Programm, ein schlagender Beweis von dem Verfall des schaffenden Talentes in der gesammten musicalischen Welt. Denn wäre in irgend einem Theile von Europa eine einzige Composition erschienen, welche würdig wäre, auf dem birminghamer Feste gemacht zu werden*), so würde sie sicher von dem thätigen, energischen und intelligenten Comite aufgefunden und gewählt worden sein. Jedenfalls hat man eine ganz vortreffliche Auswahl getroffen. Für den ersten Tag ist Mendelssohn's Oratorium „Elias“ bestimmt, für den zweiten „Samson“ von Händel, für den dritten „Der Messias“, für den vierten „Israel in Aegypten“ und Beethoven's grosse *D-dur*-Messe. Ausserdem werden vier Abend-Vorstellungen Statt finden, von welchen zwei zu Concerten gemischten Inhalts, zwei aber wiederum für Oratorien-Musik, die „Schöpfung“ von Jos. Haydn und den „Judas Maccabäus“ von Händel bestimmt sind. Es ist dieses der erste Fall, dass ein Oratorium in England in einem Abend-Concerte vorkommt. Als Solisten sind engagirt: Fräul. Titjens, Frau Rudersdorff, Frau Lemmens-Sherrington, Fräul. Patti, Frau Sainton-Dolby, Fräul. Palmer, die Herren Sims Reeves, Montem Smith, Santley, Giuglini und Belletti; als Organist Stimpson und als Dirigent Costa.

In Leeds ist gleichzeitig ein grosses Musikfest angekündigt, wobei „Israel in Aegypten“ einen Abend ausfüllt, und worin Sims Reeves und Formes, nebst einer neuen Sängerin, Miss Roden, als Solisten genannt werden. (London Illustr. News.)

*) Die Engländer haben gar manche deutsche Werke von Schumann, Hiller u. A. noch nicht gehört, welche weit würdiger sind, auf dem Birmingham-Feste aufgeführt zu werden, als die neueren Compositionen englischer Componisten, welche in den letzten Jahren die Ehre hatten, dort (für Ein Mal) zu figuriren.

Die Redaction.

Ankündigungen.

Im Verlage des Unterzeichneten erschien so eben:

Drei Lieder:

„Wie ist doch die Erde so schön“,

„Schwanenlied“,

„Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt“,

für eine Stimme mit Pianoforte.

Frau Bürde-Ney

gewidmet von

Ludwig Hartmann.

Heft 4. Preis 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Adolph Brauer, Neustadt, Hauptstrasse Nr. 31.

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.