

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. II.

KÖLN, 15. März 1862.

X. Jahrgang.

**Inhalt.** Pariser Briefe (Die Königin von Saba, Oper in vier Acten von Carré und Barbier, Musik von Charles Gounod). Von B. P. — Clavier-Compositionen von Hans Seeling. Von L. — Joseph Haydn und sein Bruder Michael. — Aus New-York (Philharmonische Gesellschaft). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fünfte Soirée für Kammermusik — Barmen, Benefiz-Concert).

## Pariser Briefe.

[Die Königin von Saba, Oper in vier Acten von Carré und Barbier, Musik von Charles Gounod.]

### I.

Ich habe schon oft in meinen Analysen der Erzeugnisse der französischen Opernfabrik unserer Tage aus einander setzen müssen, dass das so genannte lyrische Drama der Franzosen zur Caricatur geworden ist. Dennoch ist alles Monströse und Unsinnige, was wir in dem letzten Jahrzehend im „Ewigen Juden“, „Jüngsten Gericht“, „Blutige Nonne“, „Herkulanum“ u. s. w. gesehen haben, nichts im Vergleich zu dem Ungeheuerlichen, Widersinnigen, Ungeschickten und kolossal Langweiligen, was diese Königin von Saba auf die Bretter bringt, welche einem Gluck und Spontini einst zum Gestell ihres Ruhmes dienten. Dieses Mal ist es denn doch auch den Franzosen selbst zu toll, und kein einziges Blatt wagt es, auch nur den leisesten Versuch zu einer Vertheidigung des Buches zu machen. Und leider, oder vielmehr glücklicher Weise, ist auch die Musik nicht im Stande, das Drama (!) auf ihren Flügeln empor zu heben; ich sage, glücklicher Weise, weil es nur der Kunst zum Verderben reichen kann, wenn der Blödsinn des Textes durch die Composition in einen schimmernden Nebel gehüllt wird. Für diesen blauen Dunst mögen Scenerie, Decoration und Ballet sorgen, was denn auch hier in üppigster Weise Statt gefunden; aber es wäre eine Schande für die Tonkunst, wenn ein so jämmerlicher Unsinn einen ihrer Priester zu wirklicher Musik begeistern könnte.

Freilich, wie es überhaupt nur möglich ist, dass ein Componist, und vollends ein Componist von solchem Talent, solchem Verstand und solcher Bildung wie Gounod, sich entschliessen kann, die Heiligkeit seiner Aufgabe zu entweihen, die keusche Muse der Tonkunst zu zwingen, sich ihres Schmuckes zu entkleiden und einen Wechselbalg

von Drama damit zu behängen — das ist kaum begreiflich. Es beweist leider die Entsittlichung der Künstler, ihren Abfall von dem Cultus des Schönen zu der Götzendienerei der grossen Menge gegenüber, welche in dieser Beziehung ihr Kaiser mit Recht eine „entartete Nation“ nennen könnte. Hat doch die dritte Vorstellung am Aschermittwoch zum Entsetzen der ganzen Kritik über 9000 Frcs. eingebracht! Will man noch besseren Beweis über den Werth des Kunstwerkes?

Nun, setzen wir uns vor den Vorhang! Wir wissen schon ungefähr, was wir von dem „biblischen“ Inhalt des Drama's zu halten haben, denn der Moniteur — man bedenke, welche Ehre, welche Protection! — das officielle Staats-Organ, hat die Skizze desselben mehrere Tage vorher „mitgetheilt“, offenbar in höherem Auftrage, dessen sich Herr de Rovray-Florentino als gewandter Schalk entledigt hat.

Das Orchester bringt eine Einleitung zu Gehör, welche ihr Motiv durch Cornets, dann durch Posaunen ausspricht und zu einem grossen Effect des Ganzen heranwächst: — im Grunde ist es aber nur eine hübsch gemachte Klangwirkung, bei der in mir unwillkürlich ein sonderbarer Verdacht aufstieg, der sich nachher vollkommen bestätigte, der Verdacht, dass Richard Wagner nicht vergeblich in Paris gewesen sei.

Der Vorhang geht auf. Wir befinden uns in der Werkstatt Adoniram's. Wer ist das? Das ist der Baumeister, Bildhauer in Marmor und Erz, Giesser, kurz, der Michel Angelo des Königs Salomo, der ihm den Tempel baut und schmückt, und eben im Begriffe ist, das „Meer von Erz“ zu giessen, „das auf zwölf Rindern stand, so dass alle ihre Hintertheile inwendig waren“ (I. Buch der Könige, Cap. 7). Aber Adoniram ist weit mehr als das, er stammt von „göttlichem Geschlecht“, commandirt „hunderttausend Arbeiter“, hat dienstbare Geister in der Luft und geberdet sich auf Erden zuweilen der Art, dass

man — wie mir Eingeweihte versichern — in ihm den ersten Meister vom Stuhl der Loge zu Jerusalem ahnt. In einem recitativartigen Arioso beruft er sich auf seine göttlichen Ahnen, was ihn aber nicht hindert, seinen socialistischen Zorn darüber auszusprechen, dass er einen Palast der Ueppigkeit und Wollust baue, und: „das nennt man schaffen für die Ewigkeit!“

Dieser Gesang ist höchst gewöhnlich; er beginnt breit, aber ohne die geringste Originalität, und dass am Ende zu dem Arioso-Stil des Ganzen ein Violin-Solo tritt, macht ihn nicht besser. — Nach der Opern-Schablone kommt jetzt eine Romanze; ein Schüler (Sopran) erzählt dem Meister in zwei Couplets, dass „die Königin des Morgens“ einziehe und dass alles Volk und alle Arbeiter ihr entgegen strömen. Die Claque intonirte Applaus für die ganz farblose Melodie, die nur durch die Begleitung bei der zweiten Strophe etwas interessanter wird.

Jetzt treten drei Schwarze, d. h. schwarz Gekleidete, auf; es sind drei Arbeiter, unzufriedene pariser, ich wollte sagen: jerusalemer Socialisten. Sie verlangen „höheren Lohn“! Warum? „Weil die Menschen alle gleich sind!“ Adoniram rüffelt sie gehörig und lässt sie stehen. Sie schwören ihm Verderben. Man merke wohl dieses erhabene Motiv des tragischen Ausgangs! Die ganze Scene kennen wir aus Meyerbeer's Propheten. Auch die Musik ist, ohne eigentliche Reminiscenz, dennoch in den Formen jener Scene so analog, dass ein hiesiger Kritiker sogar sagt: „Vielleicht lag diese Aehnlichkeit in Herrn Gounod's Intention!“

Die Scene verändert sich: prachtvolle Decoration, Vorhalle und Giebel des Tempels, Prospect auf Jerusalem. Pompöser Zug. Die Königin von Saba, geleitet von Salomo, umgeben von glänzendem Hofstaate und einer Masse Volkes. Scene und Musik erinnern an den Marsch mit Chor in Halévy's „Jüdin“, halten aber den Vergleich damit in musicalischer Hinsicht nicht aus.

Nun musst Du aber wissen, dass diese Carrirte und Barbierte Königin eine höchst unbiblische Abenteurerin, genannt Balkis, ist, welche den weisen Salomo betrügt und sich mir nichts dir nichts in den hebräischen Michel Angelo verliebt und eine Revolution anzündet. Ahnst Du nicht die erhabene Tendenz: „Das Genie über den König!“? Und dieser Salomo, der glücklicher Weise hier Soliman genannt wird, sonst würde die Authenticität der Bibel um alles Ansehen kommen, müsste Soliman das Schaf heissen, so läppisch benimmt er sich und so eine jämmerliche Rolle spielt er im ganzen Drama.

Doch schreiten wir mit den Dichtern und dem Componisten weiter. Soliman schmachtet und zerschmilzt vor Balkis, er legt ihr sein Reich und sein Herz zu Füßen.

Sie hört ihn zwar an, gibt ihm auch einen Ring zum Zeichen der Verlobung, begehrt aber den grossen Meister Adoniram zu sehen. Man schickt nach ihm, und der gute König benutzt die Zwischenzeit zu folgender Charakteristik desselben:

C'est un bizarre personnage,  
Sombre et rêveur, presque sauvage,  
Que m'envoya le roi de Tyr;  
Son origine est un mystère:  
A milieu des humains il semble solitaire!  
Vous le verrez: il va venir.

Er kommt, und Balkis entbrennt auf der Stelle für ihn. Als er vollends mit seinen Armen geheimnissvolle Zeichen in die Luft telegraphirt und auf diesen allmächtigen Wink die Arbeiter herbeiströmen, ist sie der Bewunderung voll und hängt ihm eine reiche Halskette um.

Musicalisch genommen, ist dieses Finale mit Geist behandelt; das Orchester ist reich und glänzend instrumentirt und die Stimmen sind mit Geschick in den harmonischen Guss des Ganzen eingefügt; aber, aber — die erstrebte Grossartigkeit liegt nicht im originellen Charakter, im kühnen Wurf melodischer Motive in Chor und Orchester, sondern nur in blendender Klangwirkung, und deshalb wird sie eben so monoton, wie bei Wagner.

Im zweiten Acte sollte alles Decorative und Maschinenkünstliche, das je da gewesen, übertroffen werden. Wasserfälle, Meereswogen, feuerspeiende Berge sind abgenutzt: aber eine Masse von glühendem Erz, welche die Form sprengt und über die Bühne strömt, das war etwas Neues. Kurz, durch Verrätherei der drei Schwarzen sollte der Guss des „ehernen Meeres“ vor den Augen des Publicums missglücken. Man sagt, der Kaiser habe das Kunststück wegen Feuersgefahr untersagt; Andere behaupten, die Illusion sei durch die winzige Wirkung des Versuchs in der Probe bis zum Lächerlichen herabgedrückt worden. Kurz, die Scene blieb weg, und wir kamen dadurch wenigstens eine halbe Stunde früher zu Bett.

Statt der strömenden Gluth eröffnet den zweiten Act eine hübsche Scene zweier Frauenchöre. Die Sabäerinnen besingen die Morgendämmerung; zu ihnen treten die Jüdinnen und begrüßen sie. Dann ergehen sie sich in einem dialogischen Wechselgesang, der zuletzt in Einen Chor zusammenfliesst. Dies ist ein anmuthig melodisches, liebliches und frisches Musikstück von reinem Geschmack; es gefiel sehr und musste wiederholt werden. Balkis erscheint und lässt sich das unvermeidliche Ballet des zweiten Actes vor tanzen. Es dauert dieses Mal entsetzlich lange, selbst für die Pariser, trotzdem dass die Sabäerinnen aus den schönsten Tänzerinnen gewählt sind und die reizende Zina darin auf und ab schwebt und die göttliche Livry mit einem

Violin-Solo um die Wette tanzt. Das letztere, wie auch ein Flöten-Solo und andere Einzelheiten sind nicht übel, aber im Ganzen hat auch die Balletmusik keinen rechten Schwung.

Endlich langweilt sich Balkis, wie der grösste Theil der Zuschauer schon längst, und schickt das ganze Corps fort.

Sie hat die Kunde von dem Verrath der drei Schwarzen vernommen, durch den der Guss des ehernen Meeres verunglückt ist, gesteht ihrer Vertrauten ihre heisse Liebe zu Adoniram, und da sie gerade gut bei Stimme ist, so drückt sie ihre Gefühle in einer Art von Arie aus, die aber sehr kalt aufgenommen wurde.

Da tritt Benoni (jener Schüler Adoniram's) eilig auf — sein Meister folgt ihm auf dem Fusse — und erzählt, dass „mit Hülfe dienstbarer Geister, welche die ganze Nacht gehämmert und geklopft haben“, der neue Guss des Meeres von Erz gelungen sei und auch die Sphinx vollendet aus den ungeheuren Sandformen erstanden sind. Das Orchester begleitet die ganze Erzählung mit Instrumental-Malerei. Adoniram erscheint; — vertraute Liebes-scene — in der Musik mehr geschickt gemacht, als von wahren Gefühl und Genie inspirirt. Zum Schluss des Actes pomphaft instrumentirtes Ensemble zwischen Adoniram (Tenor) und drei Sopranen (Balkis, die Vertraute und Benoni). Im Hintergrunde das Schicksal in Gestalt der lau-ernden drei Schwarzen!

Dritter Act. Wir sind in dem Garten Soliman's. Tanz und Chor, obwohl recht hübsch und interessant, zerstreuen den Armen nicht, der bereits vier Tage auf seine Verlobte wartet. Er sagt es uns selbst:

Oui, depuis quatre jours, hommes d'armes, lévites,  
Tout veille, tout est prêt — la flamme sur l'autel,  
Et quand l'heure est venue, au moment solennel,  
Oh perfide Balkis! tu me fuis, tu m'évites:  
Tu ris de ma crédulité!

Ja, zum Lachen ist freilich die traurige Rolle, die er spielt. Indess gewinnt die Liebe in einem sehnsüchtigen Arioso mit Hülfe eines Violoncell-Solo's die Oberhand über den Verdruss. Auch dieses Stück in *E-dur* ist hübsch gemacht, aber es erwärmt nicht, zumal da die Situation es unmöglich macht, irgend ein Interesse an diesem Sultan zu nehmen. Da kommen die drei Schwarzen und giessen das Gift der Eifersucht in sein Herz. Es bewirkt einen Augenblick einen lebhafteren Pulsschlag bei ihm, aber nicht lange; denn Adoniram erscheint an der Spitze von Volksmassen, und der König kriecht vor dem Genie wieder zu Kreuz.

Adoniram droht mit der Macht seiner Popularität:

A cent mille ouvriers Adoniram dicte sa loi;  
Jaillisse une étincelle, et Sion est en flamme:  
Qui de vous osera porter la main sur moi?

Soliman will ihn versöhnen, um ihn dann leichter entfernen oder beseitigen zu können. Der Göttersohn schlägt alle Anerbietungen aus der Hand des „Hirtensohnes“ aus, verbannt sich selbst in seinem Stolze und nimmt grossmüthig von allen seinen Schätzen nichts mit, als — seinen Mantel!

„Je n'emporterai que mon manteau!“

Dann zieht er ab; Soliman lässt ihn ziehen, hat aber nichts dagegen, dass die drei Schwarzen ihm eine Falle stellen.

Da erscheint Balkis. Man begreift freilich nicht, warum sie nicht mit dem Geliebten nach Arabien abgereis't, woran sie Niemand hinderte; allein sie ist zu gewissenhaft, sie will erst ihren Verlobungsring wieder haben! Deshalb singt sie dem Könige ein verführerisches Lied vor (wieder mit Violoncell-Solo!), das sehr lebhaft applaudirt wurde, lässt die Tafel mit köstlichen Speisen und Weinen besetzen, und da Soliman, halb berauscht, sich einige Freiheiten erlauben will, winkt sie ihrer Amme, die ihm einen Schlaftrunk in den Becher practicirt. Die edle Königin von Saba zieht ihm ihren Ring vom Finger, und mit den Abschiedsworten:

La ruse m'enchaina (?), la ruse me délivre;  
Avec ce breuvage enchanté  
Tu buvais à longs traits le sommeil qui t'enivre  
Et qui me rend ma liberté!

macht sie sich aus dem Staube.

Uebrigens ist dieses Finale des dritten Actes dem Componisten noch am besten gelungen; es ist mehr Leben und Schwung darin, als in den anderen Nummern, und trotz der gemeinen Situation erhebt sich die Musik zuweilen merkwürdiger Weise über das Gewöhnliche.

Der vierte und letzte Act ist geradezu scheusslich. Im Felsenthal des Kidron erscheint Adoniram; wie Tamino sucht er rechts, links, im Hintergrunde einen Ausweg, überall tritt ihm Einer von den drei Schwarzen entgegen. Mit blanken Stilets schreiten die Banditen an ihn heran und erdolchen ihn eben. Das Orchester spielt dabei die Hauptrolle; der Arme ruft in den letzten Zügen: „Balkis! Balkis!“ und drei dumpfe Paukenschläge verkünden, dass er den Geist aufgegeben.

Balkis stürzt herein — *trop tard!* indess hat sie doch noch Gelegenheit zum Verzweifeln und durch ihr Wehgeschrei ihr Gefolge herbeizurufen; da das Ende der Oper ein Tableau nöthig hat, so füllen sich die Berge mit Fackelträgern, und es fehlt nur noch das bengalische Feuer, um die erste Opernbühne der Welt in einen Kunst-reiter-Circus zu verwandeln.

Nach mehr als vier Stunden schiebt man sich um halb ein Uhr Nachts aus dem Tempel, athmet die Luft mit vollen Zügen und — was nimmt man mit nach Haus? Nichts, gar nichts, höchstens eine Erinnerung an den Frauenchor im Anfang des zweiten Actes.

Das Merkwürdigste ist, dass (trotz der vielen Instrumental-Solo's) die Musik im Ganzen die monotonen Formen, die psalmodischen Declamationen, mit Einem Worte: die ganze Manier des Wagner'schen Opernstils copirt! Und nun denke man sich diesen Stil auf einen Text, wie den geschilderten, angewandt! Dass Gounod einer der begabtesten französischen Componisten unserer Zeit ist, vielleicht von allen der begabteste, das wird Niemand läugnen; schon vor Jahren haben meine Briefe auf sein Talent und seine Richtung aufmerksam gemacht, und gegenwärtig macht ja sein „Faust“ auf den deutschen Bühnen die Runde. Während des Tannhäuser-Sturmes nahm er entschieden Partei für Wagner; wenn er aber jetzt sich abmüht, durch die That in dessen Fusstapfen zu treten, so ruft ihm eines der hiesigen kritischen Journale mit Recht zu: „Wir müssen es mit tiefem Bedauern, aber mit dem Freimuth, den man einem Genie, das sich verirrt, schuldig ist, aussprechen, dass Herr Gounod sich in eine um so bedauernswerthere Stilgattung geworfen hat, als es ihm zu einer verzeiblichen Durchführung derselben eben so sehr an Wagner's interessanten Excentricitäten, als an der deutschen Tiefe fehlt.“ (*France mus.*, Nr. 9.)

Ausführlicher spricht sich J. d'Ortigue (im *Menestrel*, Nr. 15) aus:

„Gounod hat allerdings in dieser Oper sein grosses Talent gezeigt; in Hinsicht auf die Factor, auf das Metier, auf die Geschicklichkeit kann das Werk nur seinen Ruf erhöhen. Allein es ist trotzdem nicht weniger wahr, dass, mit Ausnahme der beiden Frauenchöre und einiger Melodien in der Balletmusik, es rein unmöglich ist, in der ganzen Partitur eine von jenen packenden Nummern nachzuweisen, deren Motive sich auf der Stelle dem Gedächtnisse einprägen, weil sie den Stempel eines geistvollen Schaffens tragen, das aus der wahren Empfindung der Situation entsprungen ist.

„Man kann freilich sagen: Wo soll bei einem Drama, das keine poetischen Situationen darbietet, eine wirkungsvolle Musik herkommen? Allein es handelt sich noch um etwas Anderes. Ich stehe an, es auszusprechen, aber ich muss mich doch dazu entschliessen. Hat Gounod sich nicht bis zu einem gewissen Grade durch die Tendenzen einer vielbesprochenen, aber unglücklichen Schule hinreissen lassen, welche aus dem musicalischen Drama jede formelle Gliederung, jeden Wechsel der Gegensätze und der Bewegung und somit alles Leben verbannen und das Ganze in

eine vage und monotone Melopöenform giessen will? Muss man das nicht glauben, wenn man sieht, wie er sich Mühe gibt, seine Recitative in die Länge zu ziehen, schleppend zu machen und nicht durch bestimmte Sonderung von den übrigen Gesängen zu unterscheiden? Es wäre traurig, wenn Gounod, durch gewisse Theorieen verführt, deren grösster Fehler ist, dass sie der menschlichen Natur nicht Rechnung tragen, die unterscheidende Eigenschaft seines Talentes verkennen sollte, welche ihm in Frankreich und im Auslande so ehrenvolle Theilnahme erworben hat: das Talent des melodischen Flusses, der Klarheit und Verständlichkeit und der reinen Formgestaltung. Möge er nicht gegen sein eigenes Fleisch wüthen!“ —

Eben so aufrichtig ist die *Revue et Gazette musicale*. „Die Partitur der Oper ist unendlich besser, als der Text; sie zeigt überall Talent, die Hand des geschickten, geistvollen Meisters ist nirgends zu verkennen, und dennoch fehlt viel daran, dass es eine gute Partitur sei. Es weht und herrscht darin ein gewisser Systemgeist, und das System besteht in der Vorliebe zu einer — mit seltenen Ausnahmen — stets gleich breiten, gleich unbestimmten, in Bewegung, Rhythmus und Farbe gleich eintönigen Form der Melodie. Das kommt uns wie ein musicalischer Pantheismus vor. Wo Alles Gott ist, ist Nichts Gott. Beim Anhören dieser Musik war es uns, als sähen wir ein trübes Bild in duftigen, verschwimmenden Umrissen vorüber-schweben, dessen unsicher angedeutete charakteristische Züge man kaum wahrzunehmen, geschweige denn deutlich zu erkennen vermochte. Das Orchester ist beständig reich und voll, aber hervorstechende Motive darin sind selten.“

Dagegen ist der Bericht von H. Berlioz eine wahre Blamage für ihn. Während alle musicalischen Blätter sich unbefangen äussern und sich völlig von der gewöhnlichen Liebedienerei gegen die Direction der kaiserlichen Oper emancipiren, kann man bei Berlioz kaum zwischen den Zeilen lesen, dass er sich fürchterlich gelangweilt hat, was doch Jedermann hier weiss. Das Einzige, woraus man in den *Débats* erkennen kann, dass die Königin von Saba eine Fehlgeburt war, ist, dass Berlioz noch nie ein so fades und nichtssagendes Feuilleton geschrieben hat, als dieses Mal. Nachdem er das Buch auf sechs Spalten analysirt hat, ohne irgend einen Tadel über ein so unsinniges Machwerk auszusprechen, fügt er mehr als bescheiden oder gefällig nur hinzu, „dass die Aufgabe, es in Musik zu setzen, ihm sehr schwierig erscheine; Gounod habe jedoch als geschickter Musiker mit Glück die Haupt-Situationen des Drama's wiedergegeben; es sei nicht seine Schuld, wenn er nicht immer die Klippe der Monotonie habe vermeiden können.“ Das Letzte ist ganz unwahr; denn das Buch mag so schlecht sein, wie es wolle, an dem psalmodiren-

den, formlosen Einerlei der Musik ist es nicht schuld. Im Uebrigen windet der berühmte Kritiker und Componist sich durch, klagt freilich auch über den anderthalbstündigen Ballet-Act, spricht auch wohl von instrumentalem Luxus, weiss aber für die Fehler glänzende Hüllen zu finden, wie er z. B. dem einen Chor „bei der grossen Menge von langsamen Tempo's in der Partitur“ etwas weniger Feierliches wünscht — soll heissen: weniger Langeweile und mehr Leben.

Man wird sagen: „Wie ist es aber möglich, dass ein Publicum, welches noch vor Kurzem seine Begeisterung für Gluck und dessen Alceste so manifestirt hat, nach der *Reine de Saba* strömt?“ — Darauf werde ich in meinem nächsten Briefe antworten. Für jetzt nur so viel. Berlioz sagte einmal, als er von Weimar zurückkam, über das dortige Treiben; „*Tout cela n'est pas sérieux.*“ Das ist das beste Motto auch auf den neuen pariser Gluck-Enthusiasmus.

B. P.

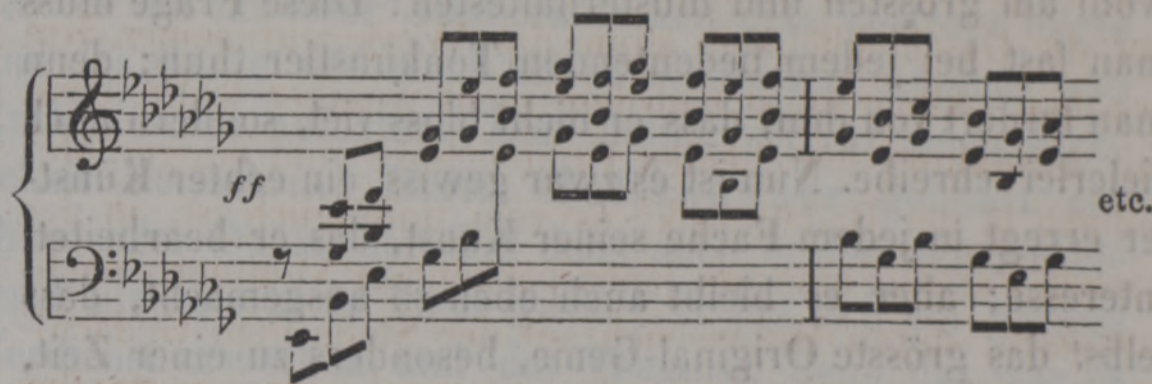
### Clavier-Compositionen von Hans Seeling.

Von Hans Seeling, den wir als einen sehr bedeutenden ausübenden Künstler auf dem Pianoforte vor einiger Zeit kennen lernten, liegt uns eine Reihe von Musikstücken vor, die zwar alle den Charakter der heutzutage beliebten Gattung der so genannten Salonmusik tragen, jedoch in dem Rahmen derselben mannigfache Bilder geben, welche ihr Leben einer besseren und mehr künstlerischen Richtung zu verdanken haben, als man bei den meisten Anbauern dieses Feldes der musicalischen Tagesliteratur findet. Während es bei diesen nur von bunten, geruchlosen Blumen wimmelt, die eben so schnell welken, als sie aufgeschossen sind, können wir uns hier an der Pflege und dem Duft gar mancher anmuthigen und dauernden Pflanze erfreuen, zu der wir auch öfter gern zurückkehren.

Man kann nicht sagen, dass Seeling eine durch Originalität hervorstechende Eigenthümlichkeit offenbare; es thut einem wohl, dass man nicht gewahr wird, dass er danach sucht, und dass dennoch bei dem Festhalten an den besten Vorbildern dieser Gattung, wie Chopin, Mendelssohn, Henselt, St. Heller u. s. w., sich ein gewisses subjectives Colorit kenntlich macht, das uns anspricht und fesselt. Zu den Stücken, auf welche das Gesagte vorzüglich passt, rechnen wir die Lorelei, Op. 2, das Nocturno in A<sub>3</sub>, Op. 3, besonders auch das Allegro in D, Op. 5, zwei Poesieen, Op. 7, über Gedichte von Heine und Alfred Meissner. Andere Stücke, wie die Barcarole, Op. 9, die Idylle Op. 6, zwei Impromptu's, Op. 8, haben uns weniger angesprochen.

Alle diese Sachen haben auch den Vorzug, dass sie nicht zu schwer auszuführen sind und doch vortreffliche Gelegenheit geben, sich im Vortrage des modernen Stils und in der Technik zu üben. Sie sind deshalb Dilettanten und Dilettantinnen, die nicht bloss nach Operngeklimper und Tanzmusik haschen, zu empfehlen.

Am bedeutendsten sind die zwölf Concert-Etuden, Op. 10, zwei Hefte, der Frau Wilhelmine Szarvady, geb. Clauss, gewidmet (Preis je 1 Thlr. 15 Ngr. Sowohl die Hefte als die Etuden sind auch einzeln zu haben). Sie haben fast alle mehr den Charakter der Grazie und Weichheit, als der Schroffheit und des Sturmes und Dranges, und wenn auch hier und da *precipitato* und *strepitoso* vorgezeichnet ist, so ist's eigentlich doch nicht so arg damit gemeint. Daher denn auch nirgends Geklapper und Gehämmer, sondern fast durchweg gebundenes Spiel, Legato-Figuren, welche, einfach oder in Doppelgriffen, sich glänzend genug zeigen. Wir machen aus diesem, wenn man will, zahmeren Wesen seiner Etuden dem Componisten keineswegs einen Vorwurf: im Gegentheil, wir sind des ewigen Weltschmerzes und der Raserei und Klopflechterei herzlich überdrüssig und freuen uns, Virtuosenstücke zu spielen, auf deren melodischem Strome man sich ohne Gefahr des Schiffbruchs ins weite Meer hinaus wagen kann, während man doch das anregende Schauspiel der wogenden und schäumenden Wellen nicht entbehrt. Nur Eine Etude ist in lauter gebrochen anzuschlagenden Accorden geschrieben, curios, aber monoton. Die doppelgriffigen sind besonders schön, am grossartigsten die letzte (Nr. 12 in *Es-moll*,  $\frac{4}{4}$ , *Appassionato assai*), in welcher der durchgeführten dreistimmigen Triolen-Figur:



eine Art von *Cantus firmus* in ganzen Noten untergelegt ist; es gehört aber ein tüchtiger Spieler dazu.

Die genannten Werke sind alle zu Leipzig im Verlage von Bartholf Senff in schöner Ausstattung erschienen.

### „Joseph Haydn und sein Bruder Michael“.

Dies ist der Titel eines Heftleins von 48 eng, aber zierlich gedruckten Octavseiten (Wien, bei Rud. Lechner, 1861), dessen Verfasser sich unter dem Vorwort Dr.

Constant von Wurzbach nennt und ähnliche Arbeiten über Beethoven und Gluck gemacht hat, die uns nicht zu Gesicht gekommen sind.

Die Lebensskizzen sind sehr dürftig; verdienstlicher sind die bibliographischen und literarischen Nachweisungen und die Angaben mehrerer Einzelheiten, was alles zusammen immerhin einem künftigen Biographen J. Haydn's nützlich sein kann. Unter den Quellen nennt der Verfasser öfters eine Schrift von Th. G. von Karajan: „Joseph Haydn in London 1791 und 1792“, in welcher nach S. 57 Briefe Haydn's an eine seiner grössten Verehrerinnen, Frau von Genzinger in Wien, aus den Jahren 1789 bis 1792 abgedruckt sind. Diese Schrift kennen wir nicht; sie soll interessante Details über die zwölf londoner Sinfonien enthalten.

Eben so unbekannt dürfte sein, was wir S. 33 lesen, dass pariser Journale schon im Jahre 1805 eine Nachricht von J. Haydn's Tode brachten (es konnte keine Verwechslung mit Michael Haydn sein, denn dieser starb auch erst 1806), und dass Mozart's Requiem bei dem Traueramte in Paris gemacht worden sei. Als es Haydn erfuhr, sagte er: „Die guten Herren! ich bin ihnen recht zu Danke verpflichtet für die ungeahnte Ehre. Wenn ich nur die Feier gewusst hätte, ich wäre hingereis't, um die Messe zu dirigiren.“ — Haydn's vieljähriger Copist war J. Elsler, der Vater der berühmten Fanny Elsler; seine Handschrift wird oft für die autographische Haydn's ausgegeben.

Ein Curiosum ist folgende Stelle aus dem Aufsatz eines Pastors Triest über Haydn in der Leipz. Allgem. Musik-Zeitung vom Jahre 1809, Nr. 24:

„Aber in welcher Gattung von Tonkünsten ist Haydn wohl am grössten und musterhaftesten? Diese Frage muss man fast bei jedem bedeutenden Tonkünstler thun; denn man fordert von ihm, dass er nicht bloss viel, sondern auch vielerlei schreibe. Nun ist es zwar gewiss, ein echter Künstler erregt in jedem Fache seiner Kunst, das er bearbeitet, Interesse; aber es bleibt auch eben so ausgemacht, dass selbst das grösste Original-Genie, besonders zu einer Zeit, wo die Kunst aus einer kleinen Pflanze zu einem vielästigen Baume herangewachsen ist, nur in einem oder einigen Theilen derselben mit ausgezeichnetem Glück arbeiten kann. Und so fürchte ich denn nicht, gegen das Urtheil der meisten Kenner und Kritiker anzustossen, wenn ich folgende Classification der Werke Haydn's aufstelle. Den ersten Rang nehmen unbezweifelt seine Symphonien und Quartetten ein, worin ihn noch Niemand übertroffen hat. Den zweiten seine Compositionen für's Clavier, doch hierin nur durch das Empfindungsvolle, Zarte und bei aller Künstlichkeit Fassliche hervorragend; denn in anderer Hinsicht möchten ihm (ausser Mozart) auch

noch manche neuere Clavier-Componisten, besonders Muzio Clementi mit seinem Feuergeiste (ja, vielleicht in der Folge, wenn sich das wild Schwärmende gelegt hat, ein Beethoven), den Rang streitig machen. Hiernächst folgen seine Kirchenstücke und zuletzt seine Theaterwerke, so weit nämlich diese bekannt geworden sind. Den Beleg zu dieser Bemerkung gibt unter Anderem sogar das Werk, welches so ausserordentliche Sensation erregte (beinahe so viel, wie Mozart's Zauberflöte), nämlich Die Schöpfung. Von diesem Werke wage ich es, zu behaupten, dass es Haydn's echtem Kunstruhme (nämlich nicht dem, den der grosse Haufe gibt) weder etwas entziehen, noch etwas zusetzen könne. Die Ehrfurcht gegen den grossen Mann darf uns nicht verblenden, die Forderungen der Aesthetik an ein solches Werk zu übersehen. Und was kann diese wohl zu einer in Musik gesetzten Naturgeschichte oder Geogonie, wo die Gegenstände wie in einer magischen Laterne vor uns vorübergehen, was kann sie zu den immerwährenden Objectmalereien, zu dem Gemisch des Kirchen- und Theater-Stils (das zeigt uns, wie weit es mit jenem in den dortigen Gegenden schon gekommen ist), mit Einem Worte: zu der Tendenz des Ganzen sagen? Muss es nicht jeden Verehrer Haydn's schmerzen, die grosse Kraft dieses Mannes zum Nachtheile der Kunst (denn solche Beispiele sind oft gefährlich) an einen Text verschwendet zu sehen, der seiner nicht würdig ist? — Nur dann dürften die überaus schönen, herrlichen Chöre uns gegen die ästhetischen Missgriffe der meisten übrigen Theile entschädigen, wenn man sich von den leszten (wie vielleicht Mancher bei der Anhörung gewünscht hätte) den Text wegdenkt.“ (!)

In den wenigen Blättern (S. 40—48), welche Michael Haydn gewidmet sind, dürfte das Verzeichniss seiner Compositionen das Interessanteste sein, obschon dessen Inhalt sich dem bei Weitem grösseren Theile nach schon in Gerber's neuem Tonkünstler-Lexikon findet. Ausser Sinfonien, Quartetten, Ouverturen und Sonaten ist die Zahl seiner Kirchen-Compositionen Legion! An 30 Messen, 3 grosse Oratorien, 114 Graduale, 4 Requiem, 5 Te Deum, mehr als 24 Offertorien u. s. w.! Was davon gedruckt ist, wurde ihm meist von Copisten abgestohlen und von diesen verhandelt; er selbst hatte und wollte auch keinen Gewinn davon, was ein Ablehnungsschreiben an Breitkopf und Härtel bestätigt, das noch vorhanden ist. Ein Gehalt von 600 Gulden war sein ganzer Reichthum und stellte ihn vollkommen zufrieden. Glückliche Zeiten und glückliche, auf Eines in der Welt concentrirte Charaktere!

## Aus New-York.

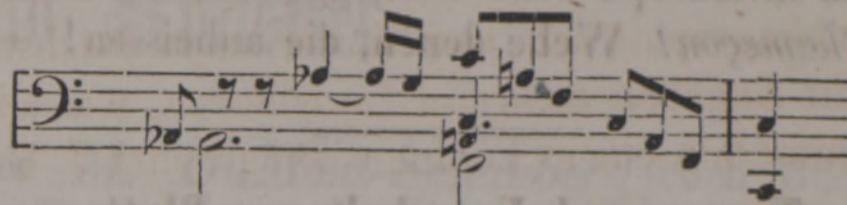
Den 15. Januar 1862\*).

Ich hätte Ihnen längst einen ausführlichen Bericht über das hiesige Musiktreiben gesandt, wenn nicht das Kriegsgetümmel die Musen verscheucht oder wenigstens in Stille unterzukriechen gezwungen hätte. Zwar sind wir hier glücklicher Weise noch weit genug entfernt von den Gefilden des blutigen Ruhmes, allein des Trommelns und Pfeifens und des Lärmens und Bramarbasirens ist kein Ende, und den Musicanten bleibt nichts übrig, als mit den anderen allen in die Trompete und Posaune zu stossen. Da dies nun eben nicht meine Lieblings-Instrumente sind, so muss ich es für ein grosses Glück halten, dass wenigstens die philharmonische Gesellschaft noch wie eine grünende Oase aus der Wüste hervorragt und sich so gut wie möglich gegen den Sand abzdämmen sucht, mit dem der Sturmwind auch sie zu verschütten droht.

Herr Theodor Eisfeld, der erst im Herbst vorigen Jahres von seiner Reise in die deutsche Heimat zurückgekehrt ist, leitet die Concerte der Gesellschaft wieder mit der Umsicht und Energie, die wir an ihm gewohnt sind. Seit zwölf Jahren hat dieser tüchtige Künstler hier eine hervorragende oder, noch richtiger: eine dominirende Stellung eingenommen, in welcher er dem ganzen Musikwesen in New-York eine edle Richtung auf das Gediegene und Classische zu geben rastlos und mit grossem Erfolg gestrebt hat. Trotzdem, dass die gesammte hiesige Musikwelt dies vollständig anerkennt, oder vielleicht gerade deshalb, suchte eine kleine Anzahl von Neidern, vertrauend auf den Spruch: „*Les absents ont toujours tort*“, der hier mehr als irgendwo eine Wahrheit ist, seine längere Abwesenheit zu benutzen, um seinen americanischen Patriotismus zu verketzern und das Gerücht auszustreuen, er käme nicht wieder. Aber siehe, er kam wieder, und das ganze Resultat des Manövers beschränkte sich auf einige Kapereien von Unterrichtsstunden! Je nun, wir leben ja in Kriegszeiten!

Wichtiger könnte es sein, wenn man, wie einige deutsche Correspondenten von hier in der leipziger Neuen Zeitschrift für Musik thun, ihm den Vorwurf machen könnte, er vernachlässige die Compositionen der Zeitgenossen, namentlich der neuesten Schule. Dieser Vorwurf ist aber ein ganz ungerechtfertigter. Denn was kann denn die so genannte Fortschritts-Partei mehr von ihm verlangen, als dass er die Erzeugnisse ihres Haupt-Repräsentanten, des „Bahnbrechers“ Franz Liszt, wie ihn Brendel nennt, in den philharmonischen Concerten sehr gut einstudirt zur

Aufführung bringt? Noch im letzten Concerte hörten wir von den „symphonischen Dichtungen“ die *Préludes*, die uns, abgesehen von Dingen, wie:



und anderen Barbarismen, den Eindruck eines effectvollen, interessant instrumentirten Clavier-Potpourri's machten. Dass aber das Publicum die „Festklänge“ und den „Tasso“, die wir ebenfalls genossen haben, nicht wieder haben will, was kann dafür der Dirigent? — Von anderen neueren Componisten kamen die „Serenade“ von Johannes Brahms aufs Programm, deren düsterer Inhalt den meisten Musikfreunden auch nicht besonders munden wollte, und von Ferd. Hiller kommt nächstens die Overture zum „Traum in der Christnacht“ und das Clavier-Concert in *Fis-moll* zum Vortrage.

Dass in dem letzten Concerte neben den Präludien Mozart's Sinfonie Nr. 5 in *D-dur* (4 Sätze), Mendelssohn's „Hebriden“ und Beethoven's Violin-Concert das Programm bildeten und vom Publicum mit ganz anderem Enthusiasmus aufgenommen wurden, das wird doch vor den strengen Richtern der musicalischen Bildung der Zuhörer hoffentlich Gnade finden!

Herr E. Mollenhauer spielte das Beethoven'sche Violin-Concert, das hier zum ersten Male gehört wurde. Er spielte natürlich das ganze Concert mit seinen drei Sätzen, und die wunderbare Composition fesselte das Publicum von der ersten bis zur letzten Note dermaassen, dass es mit lautloser Aufmerksamkeit dem Vortrage folgte und das Ganze mit nicht enden wollendem Applaus und Enthusiasmus aufnahm. Das halten wir für einen wirklichen Fortschritt! Herrn Mollenhauer gebührt ein ehrenvoller Dank, der ihm denn auch in dem wiederholten Beifallssturm zu Theil wurde; er hat sich ein grosses Verdienst erworben und das Wagniss, denn das war es in der That, mit Glanz bestanden. Er ist ein ganz ausgezeichneter Violinist; seine Intonation ist untadelhaft rein, nie eine Schwankung, nie ein zweifelhafter Ton, dabei eine höchst bedeutende Technik und der würdigen Auffassung gemäss ein edler und gediegener Vortrag.

Das Orchester der philharmonischen Gesellschaft zählt 22 Violinen, 11 Bratschen, 6 Violoncelle, 6 Contrabässe und die Blas-Instrumente; unter den letzteren 4 Hörner, 3 Posaunen und Bass-Tuba, bei den Trompeten Herrn L. Schreiber — im Ganzen 67 Mitglieder ohne den Dirigenten. Die deutschen Musiker bilden bei Weitem die Mehrzahl,

\*) Ist uns erst in voriger Woche zugegangen.

An einer italiänischen Oper leiden wir bis jetzt noch nicht in dieser Saison. Es heisst, Herr Ullmann, der Napoleon der Impresarii, wie man ihn hier nennt, sei zu Schiff, um in Europa neue Gesanggrössen zu fischen. — *Gare à l'hameçon!* Webe denen, die anbeissen! St.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Die fünfte Soiree für Kammermusik (am Dinstag den 11. d. Mts.) war eine der schönsten dieses Winters; sie gewährte allen Kunstfreunden ohne Ausnahme einen hohen, durch nichts gestörten oder schwankend gemachten Genuss, wie das stets nicht ausbleiben kann, wenn man classische Werke in solcher Ausführung hört. Das Zusammenspiel unseres gegenwärtigen Quartetts bietet in der That je länger, desto mehr ein so künstlerisch vollkommenes Ganzes dar, dass ihm jetzt wohl nur wenige Quartett-Vereine an die Seite gestellt werden dürften; übertroffen wird es sicher von keinem. Gewiss verdient die feine Ausführung in den ersten Quartett-Cirkeln von Paris ihren Ruf; allein, ganz unbefangen und ohne allen Local-Patriotismus gesprochen, fehlt doch dort oft ein gewisses Etwas beim Vortrage von Mozart und Beethoven, das uns Deutsche hindert, uns dem Eindruck mit voller Sympathie hinzugeben, während der Vortrag Haydn'scher Quartette allerdings unübertrefflich ist. Worin der verborgene Grund jener nicht ganz vollständigen Befriedigung — auch in Bezug auf Claviermusik — liegt, vermögen wir freilich nicht zu definiren; aber wenn wir z. B. Beethoven's *A-dur*-Sonate für Pianoforte und Violoncell, wie eben am Dinstag, von Hiller und A. Schmitt vortragen hören, so weht uns aus jedem Tacte eine so klare, wohlthuende Luft entgegen, dass die Brust sich gehoben fühlt und die Bewunderung der vollendeten Technik ganz und gar in der Empfindung der reinen Schönheit der Composition aufgeht.

Die Sonate stand in der Mitte zwischen dem Violin-Quartett Nr. 1 in *Es-dur* von Cherubini und dem Quintett Op. 29 in *C-dur* von Beethoven (die Herren Grunwald, Derckum, von Königslöw, Breunung, Schmitt). Das Quartett von Cherubini, das wir uns nicht entsinnen, früher hier gehört zu haben, gefiel sehr, was bei den ansprechenden und originellen Motiven und der durchsichtigen, rein wie in durchbrochenem Golde gearbeiteten Verschlingung der vier Stimmen bei jedem nicht verzogenen Publicum der Fall sein wird. Begeisterung erregte die meisterhafte, von wahrhaft classischem Geiste getragene Ausführung aller Sätze des Beethoven'schen Quintetts, besonders aber des Adagio und des Finale. Allen Respect vor den Nummern 100 bis 133! aber „es ist doch recht hübsch von einem grossen Herrn, so menschlich mit uns umzugehen“, wie er's in Opus 29 thut!

\*\*\* **Barmen.** Am 8. März hatten wir hier in dem schönen Concordia-Saale ein Concert, welches, ohne dass Orchesterkräfte dazu aufgeboden worden, durch die Abwechslung der Productionen ein sehr befriedigendes Ergebniss hatte und uns eigentlich zum ersten Male recht schlagend bewies, welch einen Vorzug eine Orgel einem Concertsaale gibt. Herr Musik-Director Krause wurde in diesem seinem Benefiz-Concerte von den auswärtigen Künstlern Fräulein Julie Rothenberger aus Köln und Herrn Capellmeister und Organisten Friedrich Lux aus Mainz unterstützt. Herr Lux eröffnete das Concert mit dem Präludium und der Fuge über *BACH* von J. S. Bach (mit eingelegter Cadenz) und bewährte sich durch das edle und technisch vollendete, namentlich auch auf dem Pedal höchst klare Spiel sofort als Meister der Orgel. Es folgten drei Gesänge *a capella* (Singverein und Liedertafel): Hauptmann's

„Trauungsfeier“, Gade's „Wasserrose“ und Mendelssohn's „O sanfter, süsser Hauch“ — rein und schön vorgetragen; das letztgenannte musste wiederholt werden; das Gade'sche fiel gegen die beiden anderen köstlichen Gaben etwas ab. Durch das Solo-Quartett im ersten, die Brief-Arie aus Don Juan, und Beethoven's „Trocknet nicht“ und „Freudvoll und leidvoll“ riss Fräulein Rothenberger das Publicum zu begeistertem Beifall hin; das letzte Lied musste sie wiederholen. Ihr seelenvoller Vortrag, so wie die Wahl sämtlicher Stücke verdienen die ehrenvollste Anerkennung. Auch die Ballade Hannchen's aus dem vierten Theil von Haydn's „Jahreszeiten“ (was den Schluss des Concertes machte, der etwas grossartiger hätte sein können) sang sie allerliebste. Herr Krause erfreute uns durch die vortreffliche Ausführung der romantischen Clavier-Sonate in *C-dur* von C. M. von Weber und durch ein Präludium, Menuett und Toccata von seiner eigenen Composition. Hervorheben müssen wir noch besonders die Eröffnung des zweiten Theiles durch den Vortrag einer Bearbeitung des Liedes *O sanctissima* für die Orgel, componirt und gespielt von Herrn Lux. Neben der trefflichen Stimmführung, die für die Composition einnahm, erregte Herr Lux durch die Behandlung der Orgel mit höchst interessanter, überraschender und wahrhaft ergreifender Registrirung ganz ungewöhnliches Aufsehen und kaum enden wollenden Applaus. Sein Spiel war zugleich ein Triumph für den Erbauer der Orgel, denn das Publicum erkannte jetzt erst ganz, gemäss der Aeusserung des Herrn Lux selbst, dass diese Art der Intonirung sämtlicher Stimmen der Bestimmung einer Concert-Orgel allein vollkommen entspreche. Herr Lux hatte die grosse Gefälligkeit, am Sonntag in der Kirche zu Unterbarmen vor einem engeren Kreise von Musikfreunden die Sonate von Mendelssohn (Nr. 4, *B-dur*), Variationen von Ad. Hesse und eine freie Phantasie über einen Choral vorzutragen, so wie Montag Abends im Concordia--Saale noch einige Stücke und auf Verlangen eine Wiederholung des *O sanctissima* zu spielen, wofür wir ihm den grössten Dank schulden.

Die darmstädter Oper soll unter Leitung des Herrn Directors Tescher während der Ausstellung in diesem Sommer nach London gehen, um dort eine Anzahl deutscher Opern aufzuführen. Man nennt bereits Niemann, Ander, so wie einige andere musicalische Berühmtheiten, die zur Mitwirkung gewonnen sein sollen.

### Ankündigungen.

Bei Königl. Hof-Orchester in Hannover wird ein erster Flötist gesucht.

Darauf Reflectirende wollen sich bei Königl. Hoftheater-Intendantz direct melden.

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

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.