

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 18.

KÖLN, 3. Mai 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Aus Berlin („Actäa, das Mädchen von Korinth“, Oper von Jean Bott — Frau Jauner — Fräulein Lucca — Fräulein Sulzer). — Aus Brüssel (Musikleben — August Kömpel — Louis Brassin). Von *S. S.* — Der Meistergesang in musicalischer Beziehung. Von *J. Baader*. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Frankfurt am Main, Musikschule — Wien, Schubert's Oper „Die Verschworenen“ — Paris, Violinist Ernst — Petersburg, Karl Davidoff und Jean Becker).

Aus Berlin.

Die königliche Oper hat eine Neuigkeit gebracht, eine grosse heroische, altrömische Oper, mit Musik von einem deutschen Componisten. Das Letztere ist dabei die Hauptmerkwürdigkeit; aber so erfreulich es ist, dass die Intendanz ein Werk eines deutschen Musikers, der nicht Capellmeister in Berlin ist, auf so sorgfältige Weise in Scene gesetzt hat, so bedauerlich ist es auf der anderen Seite, dass ihre Wahl dabei auf eine Oper gefallen ist, der man bei einigem kritischen Urtheil von vorn herein keinen Erfolg prophezeien konnte.

Sie nennt sich „Actäa, das Mädchen von Korinth“, grosse Oper in vier Acten von *Jul. Rodenberg*, Musik von *Jean Bott*. (Beiläufig: auf dem Concert-Zettel des ausgezeichneten Violin-Virtuosen lassen wir uns den *Jean* allenfalls gefallen, aber auf einem deutschen Opernbuche macht er sich doch gar zu komisch.)

Actäa, die von Nero geraubte und aus Korinth nach Rom entführte Griechin, ist die Heldin der Oper; vielleicht dankt sie ihre dichterische Entstehung dem Gedanken an jene freigelassene Acte, von der Tacitus in seinen Annalen erzählt, Nero habe sich mit ihr in einen Liebeshandel eingelassen, der eben so der Agrippina, der Mutter des Imperators, wie der Poppäa Sabina, seiner Buhlerin und nachherigen Gemahlin, ein Dorn im Auge gewesen. In der Oper benutzt Poppäa die Griechin als Stufe zum Kaiserthron, wogegen Agrippina aus ihr ein Werkzeug der Rache machen will, um Nero und mit ihm seinen bösen Dämon, die nach der Krone lüsterne Poppäa, zu stürzen. Durch Agrippina erfährt Actäa, dass der vermeintliche Römer Lucius, dem sie als Gemahlin nach Rom gefolgt, der Kaiser Nero ist, der als Fechter und Sänger durch die Provinzen zieht. Agrippina, deren Leben selbst von dem verruchten Sohne bedroht ist, rettet sich mit dem Griechenmädchen auf ein Fahrzeug. Aber das gehoffte

Rettungsschiff wird ihr Verderben, es ist heimlich durchbohrt (Tacitus im 14. Buche seiner Annalen). Das Fahrzeug sinkt auf offenem Meere. Actäa allein entkommt dem Wassergrabe, von einer Welle an den Strand des Meeres geworfen. Dort führt der Zufall sie wieder mit ihrem früheren Verlobten, dem griechischen Seefahrer Agenor, zusammen; sie wähnte ihn im Zweikampfe von Nero getödtet, er war aber nur verwundet und lebt, um sie zu seinen Glaubensbrüdern, den Christen in den Katakomben, zu geleiten. Agenor will, dass sie als Christin Vergebung ihrer Schuld, Frieden für ihre von Reue gemarterte Seele finde. Da kommt die Schreckensbotschaft, der Aelteste der Gemeinde sei vom Martyrertode durch Nero bedroht. Actäa fühlt sich plötzlich zu seiner Rettung begeistert; sie kennt die Gefängnisse in Rom, kennt die Wächter und schwört, die Ketten des Martyrers zu lösen. Dies in kurzen Umrissen die Handlung der drei ersten Acte.

Der vierte und letzte Act spielt zu Anfang auf dem Forum in Rom: der Marsch und Chor erklingen, welche Nero's Hochzeit mit Poppäa Sabina feiern. Als der Festzug vorüber, treten Actäa und Agenor auf; die Griechin fühlt die Gluth der Rache in ihrem gebrochenen Herzen bei der Entdeckung, dass die verhasste Sabina Nero's Weib geworden. Verschworene kommen und fluchen dem Tyrannen (was allerdings unter Nero so öffentlich auf dem Forum sehr bedenklich gewesen sein dürfte), ein spanischer Legionär gesellt sich dazu und bringt die frohe Kunde, Galba, der Statthalter in Spanien, sei mit seinem Heere zum Sturze des Tyrannen im Anmarsch. Actäa will die Verschworenen in das ihr bekannte goldene Haus des Nero führen; sie entreisst dem Legionär das Schwert und stellt sich an die Spitze der Rächer. Darauf verwandelt sich die Scene in ein prachtvolles Zimmer des goldenen Hauses. Nero schläft und sieht im Traume die Geister der von ihm Gemordeten, wie Richard III. in seinem Kriegszelt bei Bosworth. Dem aus dem Schlafe emporgeschreckten

Wütherich tritt Actäa mit dem Schwerte entgegen; aber der von aussen herein tönende Chor der Christen, welcher Lob und Dank für die Rettung des Martyrers singt, verändert plötzlich ihren wilden Sinn. Sie wirft das Schwert fort und will Nero fliehen lassen. Die Verschworenen, die hereinstürzen, halten sie für eine Verrätherin; sie fällt unter dem Schwerte des Legionärs, und während sie stirbt, findet man den Leichnam des Nero, der sich, da die Flamme ihm den Ausgang verwehrt, selbst erstochen hat.

Im Ganzen betrachtet, hat das Textbuch poetische Intentionen und dramatische Situationen, die noch spannender wirken würden, wären sie weniger reich an Worten. Daher die Längen, die sich jetzt noch, ungeachtet schon viel gestrichen worden, bei der Aufführung fühlbar machen. Auch die Charakteristik der Heldin ist für die Tonsprache zu complicirt; im dritten Finale schwört Actäa bei dem Kreuze, im vierten Acte ruft sie wieder den Mars und die Heidengötter an, und dann verändert sie wieder ihren bald heidnischen, bald christlichen Sinn, als sie den Chor der Christen hört. Diese Wandlungen liessen sich nur im Rede-Drama gehörig motiviren, schwerlich aber in bestimmter Weise durch die Tonsprache. Abgesehen von diesen Mängeln, athmet an vielen Stellen, besonders den lyrischen, ein poetisches Leben darin, und das Aussenwerk der „grossen Oper“ ist so geschickt in die Handlung verwebt, dass selbst das Ballet nicht als willkürliches Einschlebsel, sondern als wesentlicher Bestandtheil der Oper auftritt.

Ueber die Musik urtheilt E. N. (Naumann) sehr scharf: „Herr Bott hat, ohne Richard Wagner's Talent zu besitzen, sich die Sache in Wagner'scher Weise leicht machen wollen und von Wort zu Wort, von Tact zu Tact componirt, wobei er sich dennoch nur mühsam, und häufig bis zu gänzlicher Gedanken-Ohnmacht herabsinkend, durch die vier langen Acte fortwindet. Die Ouverture hat er sich unter solchen Umständen ganz erspart. Ein paar Tacte matter Introduction führen zu einem Chor der mit Nero landenden Römer. Dieser, wie alle übrigen Männerchöre der Oper, trägt das Gepräge gewöhnlicher Liedertafel-Chöre, ohne eine Spur von localer Charakteristik oder historischer Färbung. Nero singt darauf eine Art Lied, das an Kücken's und Proch's modern-sentimentale Weise erinnert und uns, da es drei Mal in der Oper wiederkehrt, die Ideen-Armuth des Componisten recht augenscheinlich erkennen lässt, dem es nicht einmal hier, wo die Anlage der Oper etwas Hervorragendes forderte, gelang, einen irgend selbstständigen, angemessenen oder interessanten Gedanken zu produciren.

„Die Festscene in Korinth bewegt sich in einem Balletstil, wie wir ihn sowohl von unserem Hof-Componisten

Hertel, wie bei den pariser Componisten dieses Genre's unendlich besser und geschmackvoller gewohnt sind; und hier handelt es sich nun noch dazu um Tänze auf dem classischen Boden Griechenlands.

„Agenor ist ein unleidlich modern süsslicher Liebhaber, der uns in tausend Mal gehörten und eigentlich nur aus Schluss-Cadenzen bestehenden Phrasen von seinen Empfindungen für Actäa erzählt, und sich höchstens ein einziges Mal, zu den Worten: „bei kühlem Sterngeflimmer“, zu einer Art von musicalischem Gedanken erhebt. Doch wird auch hier der weiche, schmachtende Seladon, der sich nicht weit über die Gränzen von Tonica und Dominante hinauswagt, auf die Länge ermüdend.

„Bei den dramatischen Actschlüssen greift der Componist in innerer Hülfslosigkeit zu den unschönsten und unsangbarsten Fortschreitungen der Stimmen und den lärmendsten Instrumental-Effecten, ohne hierbei auch nur einen Augenblick zu wahren dramatischen Leben, wie dies nur bei musicalischer Charakteristik der Personen möglich ist, zu gelangen.

„Das Haupt-Thema des Chors in der Scene im kaiserlichen Garten im zweiten Acte würden wir kaum bei einem gewöhnlichen Tanz-Componisten, geschweige denn hier gelten lassen. Ein wenig, wenn auch nur im Vergleich mit sich selber, hebt sich die Musik bei der Scene zwischen Nero, Agrippina und Actäa und in den Momenten, wo Sabina dem Kaiser den von ihr eingeleiteten Untergang der beiden Frauen mittheilt. In den Zeilen: „Dunkel verhüllt das gefährliche Riff; stark ist die Strömung, schwarz sind die Segel, Charon, der Fährmann, steuert das Schiff“, begegneten wir zum ersten Male einem wirklichen musicalischen Ergriffensein des Componisten. Ein völliges Erlahmen zeigt sich dagegen wiederum in der Scene des Wiedersehens zwischen Actäa und Agenor. Wir sind selten einer Musik begegnet, wo eine falsche, weil süsslich-krankhafte, Sentimentalität so sehr als Deckmantel aller fehlenden wirklichen Empfindung herhalten musste, wie hier.

„Der Festmarsch, der den vierten Act eröffnet, lässt einen abermaligen Blick in die Gedankenleere des Componisten thun. Wir sollen einen römischen Triumphmarsch hören und vernehmen statt dessen eine farblose Musik im hergebrachtesten Marsch-Rhythmus, wie sie sonst nur talentlose Dilettanten fertig bringen, die auch einmal einen Marsch gemacht haben wollen. Der darauf folgende Chor der Frauen mit Ballet ist bis auf eine ganz geringe Abweichung Note für Note der Chor der Frauen mit Ballet aus dem zweiten Acte des Spontini'schen Cortez und würde ohne diese Reminiscenz vielleicht die einzige etwas localer gefärbte Nummer der Bott'schen Oper sein. Im Uebrigen reiht sich dieselbe fast den ganzen Abend hindurch mittels

musicalischer Mosaikstückchen von zwei, drei oder vier Tacten an einander. Der Componist hat nach unserem Gefühle zuletzt im Schweisse seines Angesichtes gearbeitet, um die zur Vollendung und Aufführung der Oper in seiner Partitur noch gebliebenen Lücken einiger Maassen auszufüllen. Wagner, dessen Princip sich Bott scheinbar aneignet, bietet uns für die fehlende Einheit in Form und Stil eine Einheit der Stimmung, die uns den Mangel der ersteren wieder vergessen lässt. Im Lohengrin weht überall deutsche Sagen- und Märchenluft. Bei Bott aber begegnen wir keinen Römern und Griechen, sondern höchstens der gänzlich verbrauchten modern-sentimentalen Salons-Phrase. Dabei zeigen die sowohl in den Chören wie in den etwas entwickelteren Stücken von Tactheil zu Tactheil in gleicher Bewegung mit einander fortschreitenden Sing- und Orchesterstimmen eine fast dilettantische Ausbildung des Componisten in Behandlung der Kunstformen. Die abgebrauchten Schlüsse nach der Tonica mittels des Dominant-Septimen-Accords, über welchem die Stimme des Sängers mit zögernd wiederholter Sexte und Quinte auf den Grundton der Tonart hinabschmachtet, müssen wir in dieser Oper wohl einige hundert Mal mit in den Kauf nehmen. An anderen Stellen werden ohne jegliche innere Motivirung Wagner's aus dem Venusberg im Tannhäuser bekannte chromatische Sexten- und Quartensfortschreitungen der Geigen in Anwendung gebracht, oder Erinnerungen an Elisabeth's von Holzbläsern begleitetes Gebet im dritten Acte des Tannhäuser.

„Frau Harries-Wippern, Fräulein de Ahna, Herr Betz und Herr Formes unterzogen sich der Ausführung der Haupt-Parteien mit bewundernswerther Gewissenhaftigkeit und Ausdauer. Der Componist war zur Direction seines Werkes von Meiningen herübergekommen. Der sehr mässige Beifall galt fast nur den rühmlichen Anstrengungen der Sänger, die zum Theil hervorgerufen wurden.

„Die Ausstattung und Anordnung der Aufzüge und Ballets, die reichen Costume und die Pracht und malerische Schönheit der Gropius'schen Decorationen liessen nichts zu wünschen übrig und bewährten aufs Neue den altbegründeten Ruf unserer königlichen Oper als der in dieser Beziehung ersten in Deutschland.“

Wenn wir nun auch diesem Urtheil und namentlich der Form desselben nicht überall beistimmen können und in dem Werke einige Nummern hervorgehoben, auch die technische Gewandtheit in der Factor mehr anerkannt zu sehen wünschten, so lässt sich doch nicht läugnen, dass die Melodie nicht so frisch und reichlich fliesst, wie es erfordert wird, wenn eine Oper Glück auf die Dauer machen soll. Es fehlt durchaus an Originalität und an Schwung und Steigerung des Dramatischen. So war denn auch der Er-

folg beim Publicum nicht nur kein durchschlagender, sondern überhaupt ein höchst zweifelhafter, und der einmalige Bewillkommungs-Applaus des Componisten, der die Oper selbst dirigirte, bei seinem Wiedererscheinen nach einem Zwischenacte konnte kaum für den Mangel des Hervorrufs weder nach einem der drei ersten Acte, noch am Schlusse der Oper entschädigen.

Eine Erscheinung aus alter Zeit tauchte mit Weigl's „Schweizerfamilie“ im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wie eine Erinnerung schöner Tage aus der Kindheit, nein, aus der Einfachheit und Natürlichkeit der menschlichen Empfindung und des eben so einfachen und natürlichen musicalischen Ausdrucks dafür in uns auf. Es war ein Gast, Frau Jauner, geb. Krall, aus Dresden, die uns dieses Vergnügen verschaffte. Wenn ich nicht irre, so hat Fräulein Krall auch bei einem Ihrer Musikfeste mit Beifall gesungen; sie sang die Emmeline sehr schön und ausdrucksvoll und ärgerte vom Publicum ausnehmend lebhaften Beifall, den sie auch verdiente. Auch ihr Spiel war recht hübsch, das Organ ist aber für das Sprechen weniger wohllautend und gebildet, als für den Gesang. Ihr Mann ist ein sehr braver Komiker.

In Verdi's „Troubadour“ trat Fräulein Lucca nach längerem Urlaub am Sonntag den 20. April zum ersten Male wieder auf. Eine wie grosse, echt künstlerische Kraft in ihr wirkt und schafft, bewies uns ihre Darstellung der Leonore von Neuem. Wir reden nicht von der Frische des Kluges, von der Sicherheit und Kühnheit, mit der sie die äusserste Höhe erfasst, von der, wenn auch nicht für alle Schwierigkeiten durchgebildeten, so doch immer bedeutenden Technik; nur dies Eine heben wir hervor, wie in jedem Tone sich die Empfindung der Seele widerspiegelt, und wie diese Empfindung so energisch und doch wieder so innig und sanft zu sein vermag; wir erkennen es namentlich lebhaft an, in wie hohem Grade sich Fräulein Lucca, seitdem sie unter uns weilt, in ihrer Darstellungsweise von den Schlacken eines zu ungestümen Gestaltungsdranges gereinigt hat, so dass sie jetzt selbst Verdi zu veredeln und ihm den tieferen Gehalt abzugewinnen vermag. Dem warmen Empfange, den stürmischen Beifallsbezeugungen, die ihr zu Theil wurden, schliessen wir uns vollständig an. Eine traurige Erfahrung mussten wir indess in Bezug auf die Gastdarstellerin machen, welche die Rolle der Azucena gab, Fräulein Sulzer aus Wien. Wir haben in den vergangenen Jahren manche Sängerin gehört, die in keiner anderen Beziehung bemerkenswerth war, als darin, dass sie eine gute Gelegenheit zum Studiren der modernen Gesangskrankheiten gab, des Tremolo, der Verzerrung der Stimme durch extreme Klangfarben, der falschen Behandlung der Register; eine Sängerin indess wie Fräulein Sul-

zer, die in solchem Grade diese Krankheiten zur Schau trug, mit einem gewissen Stolz darauf und mit dem sicheren Gefühle, gerade dadurch ihr Glück bei dem Publicum zu machen, ist uns bis jetzt noch nicht vorgekommen. Hätte dieses Publicum nun aus lauter angehenden Sängern und Musikern bestanden, denen ein Lehrer des Gesanges eine Anzahl von Krankheits-Erscheinungen und Verstössen gegen den guten Geschmack in einer recht auffallenden und abschreckenden Weise vorführen wollte, so hätten wir uns in einer Gesangs-Klinik befunden; wir würden den donnernden Beifall, der nach dem entsetzlichen Vortrage der Stelle: „*Ma nell' alma dell' ingrato*“ (die deutschen Worte sind uns nicht zur Hand), erfolgte, begriffen haben; aber dieses Publicum bestand aus Leuten, die einen künstlerischen Genuss haben wollten, und es jubelte laut und ungeberdig, als ob ein grosses Gesangs-Phänomen vor ihm aufträte. War dies dasselbe Publicum, das einer Trebelli, Marchisio, Patti und Artot zugejauchzt hat? Wir können es uns kaum denken; denn wir sind vollständig überzeugt, dass alle diese Sängerinnen, so sehr sie auch wieder von einander abweichen und so verschieden sie von der Kunst des Gesanges denken mögen, in dem Abscheu gegen solche Art des Gesanges einig sein würden, wie denn überhaupt auch bei uns alle Gesangs- und Musikkundigen darin einig sein werden, dass eine Leistung, wie diese Azucena es war, schlechterdings verwerflich und für jedes einiger Maassen gebildete Kunstbewusstsein geradezu beleidigend ist. Indess der äussere Erfolg ist einmal da, und wir müssen fürchten, dass daraus Consequenzen gezogen werden, die für die Zukunft unserer Bühne höchst traurig sein würden. Wir geben dem gegenüber zu bedenken, dass es ein Sonntags-Publicum war, das diesen Beifall, bei dem möglicher Weise auch Motive von äusserlicher Natur mitgewirkt haben, spendete. Wir geben ferner zu bedenken, dass eine Bühne von dem Range der unsrigen selbst dem äusseren Erfolge gegenüber an gewissen Kunst-Principien festhalten muss; und dass die von uns vertretenen in diesem Falle unzweifelhaft richtig sind, darüber sind wir so sehr der Zustimmung aller Sachkenner gewiss, dass wir einen weiteren Beweis für überflüssig halten. Kann Fräulein Sulzer uns nichts Anderes vorführen, als eine solche Azucena, so passt sie in den Verein von Künstlern, den wir den unsrigen nennen, noch weniger hinein, als der ungeschickteste Anfänger, der nach dem Guten wenigstens strebt.

Am Freitag den 27. April setzte sie als Orsino ihr Gastspiel in „*Lucrezia Borgia*“ fort. Obgleich ihr die Partie, die sich im Wesentlichen auf ein pikantes Trinklied beschränkt, weniger Gelegenheit gab, sich in so unnatürlichen und unschönen Verzerrungen der Stimme zu ergehen, als die Azucena, so gaben doch das fortwährende

Tremoliren, der aufgequollene Klang der Mittellage, der hin und her schwimmende Triller auf dem hohen *E*, der jedes Ohr in Ungewissheit liess, auf welchen Tönen eigentlich getrillert wurde, vor Allem aber die breite, unedle Bildung der tiefen Töne, worin Fräulein Sulzer sich rühmen darf, es fast allen lebenden Sängerinnen zuvor zu thun, auch diesmal hinreichend Zeugnis, welcher Richtung sie angehört. Wenn gerade das Schlechteste, nämlich der Klang der tiefen Töne, wiederum einigen Beifall fand, obschon die Zahl der Verehrer gegen die erste Vorstellung doch bedeutend vermindert schien, so finden wir das nach früheren wiederholten Erfahrungen ganz natürlich, bleiben aber auch bei unserer Behauptung, dass eine solche Art des Gesanges sich mit den Kunst-Principien, welche die königliche Bühne zu wahren hat, schlechterdings nicht verträgt, und den kleineren Theatern zu überlassen ist, die sich des Gelderwerbes wegen leider oft mit dem begnügen müssen, was, ohne innerlich gediegen und gesund zu sein, eine gewisse äussere Wirkung hervorbringt. Wir hoffen übrigens, dass die Gefahr, Fräulein Sulzer könnte in eine dauernde Verbindung zu unserer Bühne treten, beseitigt ist. Wenigstens sind, so viel wir hören, die Proteste von musicalischer Seite zahlreich und entschieden genug.

(Schluss folgt.)

Aus Brüssel.

Unser musicalisches Leben hat in diesem Winter reichliche Nahrung erhalten, gute und schlechte, man könnte sagen: beides die Fülle, wenn man die Operntheater, die in unserem belgischen Paris eine grosse Rolle spielen oder wenigstens spielen möchten, mit in Betracht zieht. Die italiänische Oper der Gesellschaft Merelli's hat trotz Patti und Trebelli fast keine einzige Vorstellung gebracht, welche im Ensemble und in dramatisch-musicalischer Hinsicht einen ungetrübten Genuss gewährt hätte. Wenn auch Einzelnes in mancher Oper, z. B. in Rossini's Barbier, Semiramis, Donizetti's Lucia, u. s. w. gelungen war, so erregten doch andere, wie eine wahrhaft abschreckende Auführung der Martha und eine Caricatur der Regimentstochter, ein Missfallen, das sogar in stürmische Unruhe des Publicums ausbrach, die durch alle Ausdrucksmittel der Unzufriedenheit und der Verhöhnung das Haus durchbraus'te. An anderen Tagen fehlte es dagegen nicht an den gewöhnlichen Kundgebungen des Beifalls für einzelne Leistungen, Blumenregen, ganzen Salven von Kränzen und Sträussen, aber *au bout du compte* scheint doch endlich unser Publicum dieser Ausbeutung durch die Italiäner, trotz der Anerkennung ihres Königreiches von unserer

Seite, überdrüssig geworden zu sein und ruft ihnen aus manchem Munde ein Lebewohl auf Nimmerwiedersehen zu. Damit dürfte jedoch keineswegs verbürgt sein, dass wir im nächsten Winter nicht eine nochmalige Auferstehung einer *Impresa* erleben, denn so lange der Sirocco von Paris herüber weht, werden wir auch seiner bösen Influenza wieder unterliegen.

Die französische Oper wendet viel auf äussere Pracht und Ausstattung, und wenn man über die Art der Begleitung hinwegsieht, die im Orchester herrscht, das keine Nuancen des Ausdrucks kennt, dagegen aber im *fortissimo* excellirt; wenn man ferner besonders bei den Männerstimmen sich an einen gewissen nationalen Charakter des Organs gewöhnt, der viel Aehnlichkeit mit den Nazard-Registern älterer Orgeln hat, so kann man in einigen Vorstellungen ganz gut aushalten, und die Fremden, welche zum grössten Theile das Haus füllen und hieher kommen, weil ihre Zeit und ihre Finanzen nicht hinreichen, die Reise nach Paris zu machen, können hier eine ziemlich richtige Vorstellung von der Oper der kaiserlichen Akademie der Musik bekommen, besonders von ihren Mängeln.

Besser, d. h. künstlerischer, sieht es in den Concertsälen bei uns aus; da hat wenigstens die gute Musik, namentlich die deutsche Instrumental-Musik, eine Stätte gefunden, wenn auch an Aufführung der Meisterwerke der Vocal-Musik, der grossen Chor- und Orchesterwerke eines Händel, Haydn, Mendelssohn, oder gar Bach und Beethoven nicht zu denken ist, da Sie wissen, wie unsere musicalische souveraine Behörde z. B. über Beethoven's *Missa solennis* denkt. Die Conservatoire-Concerte und die Concerte der *Association des Artistes musiciens* sind die hauptsächlichsten Rendezvous der hiesigen musicalischen Welt, und ihre Programme geben so ziemlich den Barometer des hiesigen Kunstgeschmacks ab. Ohne Solo-Vorträge ist ein Concert hier nicht denkbar; während die Conservatoire-Gesellschaft sie in den ersten Theil verweist und wenigstens in der Regel im zweiten eine Sinfonie bringt, tischt die *Association* fast nichts als Virtuosen-Leistungen auf, und wenn diese auch im Allgemeinen ein grosses Publicum anziehen und zuweilen mit Recht, so war doch in vorigen Jahren, als mehr Orchesterwerke aufgeführt wurden, der Saal noch voller, als jetzt, was ein gutes Zeichen und eine wohl zu beachtende Mahnung sein dürfte.

Das Orchester spielt in den Conservatoire-Concerten weit besser, als im Theater; es scheint, als hätten in jenen die Ausübenden weit mehr das Bewusstsein belgischer Künstler, einen gewissen Nationalstolz, zu welchem die grosse Anzahl von Virtuosen, die das Land hervorgebracht hat, berechtigt. Es wäre indess sehr unrecht, wenn man dem Dirigenten sein grosses Verdienst um die Vorzüglich-

keit des Orchesters verkümmern oder gar absprechen wollte, wie das hier von mancher Seite und wohl nicht immer aus bloss künstlerischen Gründen geschieht. Es ist in der That zu bewundern, mit welcher Sicherheit und Energie Fétis noch immer, trotz seines hohen Alters, dirigirt, und wenn man auf die Tempi sieht, die er z. B. in den Beethoven'schen Sinfonien nimmt und die von Uebertreibung der Bewegung weit entfernt sind, so möchte man manchen jüngeren Dirigenten zurufen: „Macht, dass Ihr auch alt werdet!“

Eine recht gute Ausführung wurde z. B. im dritten Concerte der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven zu Theil, die — freilich mit Unrecht — sehr lange nicht auf das Programm gekommen war. Desshalb war auch, zur Ehre des Publicums muss man es sagen, der Saal überfüllt und ertönte bei jedem Satze von den lebhaftesten Ausdrücken ungetheilten Beifalls. Die Blas-Instrumente, denen in diesem Werke eine so anstrengende und schwierige Aufgabe zugetheilt ist, lösten dieselbe recht befriedigend, theilweise ganz vorzüglich, was namentlich auch von den Blech-Instrumenten gilt und desswegen besonders zu erwähnen ist, weil diese sonst wohl die schwächste — obschon manchmal zu starke! — Partie des Orchesters sind. Hebt doch sogar eine hiesige Kritik hervor, dass man das hohe α der ersten Trompete im Trio des Scherzo zum ersten Male hier gehört habe, und sie mag wohl Recht haben.

In demselben Concerte trat hier zum ersten Male der Violinspieler August Kömpel auf und machte einen ausserordentlichen und tiefen Eindruck. Er spielte als Schüler und Nachfolger Spohr's die so genannte „Gesangscene“ dieses Meisters, und kaum hatte der hier noch ganz unbekannte Künstler — denn die Brüsseler sind auch darin Pariser, dass sie keine deutschen Zeitungen lesen — die ersten recitativischen Tacte gespielt, als die lautesten Beifallssalven von allen Seiten ausbrachen. Der Zauber der Töne hielt die Zuhörer von Anfang bis Ende wie festgebannt, und nach dem Schlusse des Concertes wurde Herr Kömpel einstimmig gerufen, und zwar zwei Mal, was in den hiesigen Conservatoire-Concerten ein sehr seltenes Ereigniss ist. Seit Joachim und Frau Schumann hat kein fremder Künstler in Brüssel einen so eclatanten Erfolg gehabt.

Im vierten Concerte der *Association* trug er das eilfte Concert von Spohr und Variationen von David vor, und fand auch bei dem Publicum dieser Concerte, das grösstentheils von der Gesellschaft der *Grande Harmonie* gebildet wird, trotz der Erinnerung an Joachim, der nicht lange vorher dort gehört worden, denselben Enthusiasmus wieder, den er im Conservatorium erregt hatte. Und doch wirft man dem Publicum der *Association* — und nicht ganz

mit Unrecht — vor, dass es vorzugsweise den Effect, die staunenswerthe Technik, die Kunststücke mehr als die Kunst bewundere. Es bewährte sich aber hier, wie überall, dass das wahre Schöne niemals den Eindruck verfehlt; denn, ohne die übrigen trefflichen Eigenschaften von Kömpel's Spiel in Anschlag zu bringen, ist doch hauptsächlich die Natürlichkeit und Einfachheit, mit welcher er das Gefühl in seiner ergreifendsten Tiefe in Tönen reden lässt, das Charakteristische seines Vortrags, und darin besteht doch überhaupt die künstlerische Grösse.

Ein anderer Landsmann von Ihnen, der bei uns lebt, ist Herr Louis Brassin, dessen Namen zwar sehr französisch klingen — ein Trost für die Franzosen und Belgier, die diesen eminenten Künstler auf gallischen Ursprung zurückführen möchten, wie die Pariser von Ihrem ehemaligen Sänger DuMont, als man ihnen bemerkte, er sei kein Franzose, sondern aus Köln, erwiederten: „*Eh bien! Cologne, c'est presque français*“ —, aber dessen Richtung und musicalische Bildung durch und durch deutsch ist.

Nachdem Brassin, wie ich Ihnen schon einmal berichtet, mit Entschlossenheit und Ausdauer hier für Robert Schumann Propaganda gemacht, die im Ganzen von glücklichem Erfolg gekrönt wurde, wagte er es, in seinem Concerte am 13. März das erste Clavier-Concert von Franz Liszt zu spielen und damit gleichsam die Fahne der neuesten deutschen Schule aufzustecken. Dass damit eine gewisse Gefahr verbunden und jedenfalls nichts zu gewinnen war, wusste er vorher; um so ehrenwerther war es, den Muth seiner Ueberzeugung zu haben. Damit will ich jedoch nicht behaupten, dass Brassin's Ueberzeugung sich ausschliesslich und rückhaltlos den Lisztianern und Wagnerianern hingibt; das glaube ich kaum. Das bleibt aber sicher, dass er seinen bisher durch den Vortrag classischer und unter den Neueren Chopin'scher und Schumann'scher Musik erworbenen Ruhm gewisser Maassen aufs Spiel setzte. Indess: *Audaces fortuna juvat* — der Erfolg hat gewiss seine eigenen Erwartungen weit übertroffen. Freilich kann man behaupten, die stürmischen Beifallsbezeugungen galten nur dem Spiel, der wunderbar genauen und glänzenden Ausführung; dennoch möchte ich sagen, dass, hätte die Composition entschieden missfallen, der Enthusiasmus schwerlich sich so laut und wiederholt offenbart haben würde. Der Enthusiasmus der Menge! Und diese ist oft wunderlich, staunt die Schöpfung einer ungezügelter, immerhin genialen oder für genial genommenen Phantasie an und hält die stark aufgetragenen Farben und decorativen Effecte für Charakteristik und Malerei. Was weiss sie von thematischer Arbeit, von in einander geschachtelter Perioden- und Passagenbau ohne Ruhe und Ende, ohne Entfaltung irgend einer langen Melodie? Sie stützt

vielleicht bei widerhaarigen Harmonieen, bei schreienden Dissonanzen, aber sie fühlt nicht die höhnische Verletzung der Wohlklangsregeln, die darin liegt; ewige Vorhalte quälen sie nicht, alle möglichen Tonarten im Fluge durcharannt erscheinen ihr als glänzender Dunst, die Sehnsucht nach Auflösung der Widersprüche rührt ihr Ohr und Herz nicht, die seltsame Instrumentirung frappirt sie, selbst „das tönende Erz und die klingende Schelle“ am Schlusse genieren sie nicht, denn sie kennt nicht den Sinn des Bibelspruches und ist von der Oper her an die grosse Trommel gewöhnt! Warum soll sie also nicht Beifall klatschen?

Zur Revanche und Versöhnung der Conservativen gab uns Brassin im Verein mit Kömpel am 4. April noch eine *Soirée de musique classique* im *Cercle artistique*. Das zahlreiche Publicum hörte darin Mozart's Sonate Op. 8 Nr. 3 für Pianoforte und Violine, Schumann's symphonische Studien in Form von Variationen für Clavier allein, eine Phantasie von Spohr für Violine, Beethoven's Violin-Quartett Nr. 11 und Mendelssohn's Clavier-Trio in *C-moll*.

Den 18. April 1862. S. S.

Der Meistergesang in musicalischer Beziehung.

Im Allgemeinen wird der Meistergesang nur in Bezug auf die Dichtkunst in unseren Literaturgeschichten dargestellt. Es ist aber keine Frage, dass die Singschulen der Handwerker und Bürger auch in musicalischer Hinsicht eine gewisse Bedeutung hatten, die zwar für die Entwicklung der Tonkunst nicht hoch anzuschlagen ist, immerhin aber auf die Ausbildung der Melodie von Einfluss war und das deutsche Volkslied vorbereitete. Das Wichtigste dabei war, dass der Meistergesang zuerst die Melodie von der slavischen Anschmiegun an den Text, wie sie im Minnegesang Statt gefunden hatte, befreite, und zwar in solchem Grade, dass sonderbarer Weise die Melodie ohne Text als ein fertiger „Ton“ erfunden und von den kunstverständigen Richtern als „regelrecht“ festgestellt und dann erst dem Erfinder aufgegeben wurde, zu derselben nach einem bestimmten Stoffe einen Text zu machen.

Diese Melodieen, „Weisen“ oder „Töne“, hatten die seltsamsten Namen, aus denen aber bei all ihrer Wunderlichkeit doch die Verschiedenheit ihres musicalischen Charakters hervorgeht. Wenn auch z. B. die „Schreibpapierweiss“, die „schwarze Tintenweiss“, die „gestreifte Safranblümleinweiss“, die „treu Pelikanweiss“ u. s. w. u. s. w. keinen Sinn für uns haben, so sind doch in vielen anderen, wie z. B. „die Schneckenweiss“, die „traurige Semmelweiss“, „Orphei sehnliche Klagweiss“, „fröliche Studentenweiss“, „Kälberweiss“, „kurtz Affenweiss“, „ver-

schalkte Fuchsweiss“, „Posaunenweiss“, u. s. w. Andeutungen des musicalischen Charakters nicht zu verkennen.

Da wir nun auch Vorschriften über den wirklichen Gesang und dessen Reinheit und Vortrag (z. B. Verbot des „ungebührlichen Herausschreyens“) finden, eben so wie über die metrische Gestaltung, Sylbenzählung u. s. w. der Strophen des Textes, so geht, trotz aller Rohheit und Handwerksmässigkeit jener Vorschriften, doch daraus und aus dem Vorhandensein wirklicher Uebungs-Vereine im Singen (Singschulen) hervor, dass in dem Meistergesange der Ursprung des deutschen Männergesanges zu suchen ist.

Die hohe Schule der Meistergesang-Vereine war Nürnberg. Aber auch in diesen frühen Zeiten ereignete es sich, dass zwar der Einfluss des Männergesanges auf die Sittlichkeit „des jungen Volkes“ gerühmt wurde, dass jedoch dieses junge Volk auch nach und nach mehr Geschmack an weltlichen und mitunter stark weltlichen Liedern fand, eben so wie manche Vereine heutzutage den Tanzliedern und Possen den Vorzug geben, weil sie sich dabei besser amüsiren, als bei dem Studium ernster Gesänge. Der „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“, das Organ des germanischen Museums in Nürnberg*), theilt darüber im IX. Jahrgang, 1862, Nr. 1, Folgendes aus dem dortigen Raths-Archiv mit.

Zu Nürnberg gab es um das Jahr 1540 gegen 250 Meistersänger. Ihre Vorträge hielten sie an den hohen Festen, zu Ostern, Pfingsten und Weibnachten, oft auch alle Monate. Die Vorträge waren öffentlich in irgend einem Locale, das ihnen der Rath einräumte; ungefähr um das Jahr 1540 wurden sie in der Poetenschule bei St. Lorenz gehalten. Der Schulmeister aber entzog ihnen dieses Local unter dem Vorgeben, er sei desselben selbst benöthigt. Die Meistersänger richteten daher eine Vorstellung an den Rath, den sie um ein anderes Local baten, in welcher es unter Anderem heisst:

„So werden wir durch solche not getryben, das wir nit wissen wohin. Ess wilss auch In keynen wirtzhaus füglich sein. Derhalben pytten wir ewr firchtige weyssheyt mit aller vnderthenikeyt vnd williger gehorsam, ein andre stuben zuuergunen (vergönnen) vnd zulassen, wo es ewr weyssheyt füglich ist, darin wir mochten singschul halten.

*) Wir empfehlen bei dieser Gelegenheit allen Freunden und Beförderern deutscher Kunst und des germanischen Museums in Nürnberg obigen Anzeiger u. s. w. Neue Folge. Neunter Jahrgang, 1862. Herausgegeben von Dr. Freiherrn von Aufsess, Dr. A. van Eye, Dr. G. K. Fromman, Dr. Freiherrn Roth von Schreckenstein. In Monats-Lieferungen zu 2½ Bogen in gr. 4 mit Abbildungen, Extra-Beilagen und genauem Register. Preis des Jahrgangs 2 Thlr., zu welchem Preise auch die früheren Jahrgänge zu haben sind in der literarischen Anstalt des germanischen Museums.

So nun das volck Itzundt mer darzu genaygt ist dan formals, vnd dy kunst des meystergesangs mit newen gedichten heylicher schryft ser auffnympt, dem (wofür) got dy er (Ehre) sey, Pytten darmit Ewer fürsichtige Weissheyt mit hogstem fleyss, wollet vns darmit pehilfflich sein vnd vnss ein stuben zulassen, darjn wir solches festsingen, nemlich zu ostern, Pfingsten vnd zu Weinnachten volstrecken mügen, vnd nachvolget Im Jar nach gelegner zeyt. Dan ess nur ein christliche übung ist, dardurch dy er (Ehre) gotes gesucht, vnd zu nutz vnd pesserung dem Jüngern volck, das (da) durch von allerley lastern wirt abgezogen. Das piten wir mit aller vnderthenige vnd willige gehorsam

„Von vns Meistersingern Ewre willige vnd gehorsame burger.“

Noch zu Lebzeiten des Hans Sachs und namentlich nach seinem Tode durchbrach der Meistergesang nicht selten die engen Schranken, in denen ihn der Zeitgeist, Zucht, Sitte und Gewohnheit festgehalten hatten. Er verliess die bisherigen Pfade und ergoss sich in weltlichen Liedern, die bei einem hochweisen Rathe nicht geringen Anstoss und grosses Aergerniss erregten. Dieser warnte und mahnte, und als er damit nichts ausrichtete, wurde das Abhalten der Singschulen und der Meistergesang gänzlich verboten. Veit Fesselmann, Weber und andere Meistersänger der Stadt richteten später eine Vorstellung an den Rath, dass er ihnen das Meistersingen an den gewöhnlichen hohen Festen des Jahres, wie vor Alters geschehen, wieder zulassen und verstaten möge. Dieses wurde ihnen endlich am 20. December 1580 unter der Bedingung und mit dem Befehle bewilligt, „nichts dann gaistliche gesang aus hailger gotlicher schrift, vnd nichts schampares oder sonst leichtfertigs oder ergerlichs zu singen, auch Ir stim mit dem singen dermassen zu moderieren, das es gesungen vnd nicht geplerrt haisse, oder man wurd Ihnen das Singen den negsten wider darnider legen.“

Im Jahre 1583 baten Hanns Grieser und andere Meistersänger den Rath, man möge ihnen, wie vor Alters gebräuchlich gewesen, alle Monate eine Singschule erlauben. Der Rath bewilligte dieses am 12. März 1583 mit dem Geheiss, „sich schambarer vnzüchtiger lieder gantzlich zu enthalten.“ (J. Baader, Archiv-Conservator.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Frankfurt am Main. Bei Gelegenheit der Semestral-Prüfung in unserer Musikschule hat der Vorstand (Henkel, Hilliger, Opper und Hauff) einen Jahresbericht veröffentlicht, dem zufolge die Anzahl der Zöglinge gegenwärtig sechszehn beträgt — eine Vermehrung um fünf gegen voriges Jahr zu Ostern.

Schubert's Oper „Die Verschworenen oder der häusliche Krieg“ ist im vollständigen Clavier-Auszuge mit Text bei A. Spina in Wien erschienen.

Paris. Man schreibt aus Nizza, dass der seit längerer Zeit zur Herstellung seiner Gesundheit dort verweilende Violin-Virtuose Ernst sich in einem sehr bedenklichen Zustande befindet. Der Tod Halévy's hat auf den vortrefflichen Künstler einen erschütternden Eindruck gemacht.

Die in Paris erscheinende Zeitschrift *L'Art musical* sagt über die von Padeloup veranstaltete Aufführung von Mendelssohn's „Elias“ unter Anderem: „Letzten Sonntag den 6. April hatte Herr Padeloup die Kühnheit, einem Publicum von 4000 Personen ein etwas ernstes Oratorium, den „Elias“ von Mendelssohn vorzuführen. Ohne heute in die Details dieser grossartigen Composition eingehen zu wollen, die sich weder durch die Mannigfaltigkeit, noch durch den Glanz ihres Colorits auszeichnet, müssen wir wenigstens bestätigen, dass die Aufführung eine sehr schwache war und dass der allgemeine Eindruck den Anstrengungen so vieler Künstler nicht entsprochen hat. Man möchte fast befürchten, dass diese Art von biblischen Dramen, welche in Deutschland und England so populär sind, nur schwer dahin gelangen werden, den flüchtigen und weltlichen Sinn eines französischen Publicums zu rühren.“ (!)

Aus Petersburg berichtet man über die ausserordentlichen Erfolge der Herren Karl Davidoff und Jean Becker. Davidoff hat zu verschiedenen Malen bei der Kaiserin und der Grossfürstin Helene gespielt und ist am 12. März im Concerte der „Russischen Musikgesellschaft“ aufgetreten. Am 15. März gaben Davidoff und Becker ein von der ganzen kaiserlichen Familie und der Elite der Gesellschaft Petersburgs besuchtes Concert. Davidoff gab ausserdem am 12. und am 26. März mit dem grössten Erfolge Concerte in seiner Vaterstadt Moskau, das letzte in Gemeinschaft mit Nicolaus Rubinstein.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- Bernsdorf, E., Op. 29, *Historietten*. Fünf kleine Clavierstücke. 1 Thlr.
- — Op. 30, *Capriccio für das Pianoforte*. 25 Ngr.
- Chimay, Alphonse de, *Mélusine*. Valse brillante pour le Piano. 15 Ngr.
- Gade, Niels W., Op. 37, *Hamlet*. Concert-Ouverture für Orchester. Partitur. 1 Thlr. 20 Ngr.
- Hubené, L., *L'illusion*. Morceau de Genre p. le Piano. 22 Ngr.
- — *Une Larme*. Poésie musicale pour le Piano. 15 Ngr.
- Liszt, Fr., *Spinnerlied aus „Der fliegende Holländer“* von R. Wagner für das Pianoforte. 25 Ngr.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 25, *Concert (G-moll) für das Pianoforte mit Orchester*. Arrang. mit Quintett-Begleitung. 2 Thlr. 20 Ngr.
- — Op. 40, *Concert (D-moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*. Partitur. 2 Thlr. 25 Ngr.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 64, *Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters*. Partitur. 4 Thlr. 20 Ngr.
- Mozart, W. A., 12 *Arien für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters*. Partitur.

- Nr. 6. *Recitativ und Rondo für Sopran*. 1 Thlr. 25 Ngr.
- „ 7. *Recitativ und Arie für Sopran*. 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- — *Dieselben*. Die Orchesterstimmen. Nr. 6. 1 Thlr. 10 Ngr. Nr. 7. 15 Ngr. 1 Thlr. 25 Ngr.
- — *Dieselben*. Clavier-Auszug. Nr. 6. 15 Ngr. Nr. 7. 22 $\frac{1}{2}$ Ngr. 1 Thlr. 7 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- Muck, J., Op. 10, *Drei Gesänge für vier gemischte Stimmen*. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
- — Op. 11, *Thurmwächterlied für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte*. 20 Ngr.
- — Op. 12, *Eine Nacht auf Kamtschatka*. Ballade für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
- Röhr, L., Op. 24, *Der Triller*. Acht Uebungsstücke für das Pianoforte zur Erlernung des Trillers als Vorübungen zu den Triller-Etuden von Clementi u. s. w. 20 Ngr.
- — Op. 26, *Elsa*. Zwei Improvisationen für das Pianoforte über Melodien der Elsa aus R. Wagner's Lohengrin. Nr. 1 und 2, à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.
- Schmidt, Gustav, Op. 16, *Sechs Volkslieder für vierstimmigen Männergesang*. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.
- Richter, F. F., *Lehrbuch der Harmonie*. 4. Auflage. 1 Thlr.

Für die Orgel.

So eben erschienen bei G. D. Bädeker in Essen und sind durch jede Buchhandlung zu beziehen:

100 kurze Orgelsätze

in den gebräuchlichsten Tonarten,

als Einleitung

für die Mittel- und Schlussgesänge

des evangelischen Gottesdienstes.

Von

F. W. Bügel.

Zweite, unveränderte Auflage.

Preis 12 Sgr.

Rinck's Präludien.

2. Auflage.

Wohlfeile Ausgabe

der schönsten Vorspiele

zu den gebräuchlichsten Chorälen der evangelischen Kirche.

Ausgewählt und neu herausgegeben

von

With. Greef.

1. Heft: 44 Orgel-Vorspiele.

Preis 12 $\frac{1}{2}$ Sgr.

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.

Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des neunten Jahrgangs.

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.