

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 23.

KÖLN, 7. Juni 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe. Schluss. (Concerte — Clara Schumann — Thalberg — Mendelssohn's „Elias“ u. s. w.) Von B. P. — Gluck und die Oper. II. — Ueber Wagner's „Lohengrin“ in Wien. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Errichtung einer italiänischen Oper aus Privatmitteln).

Pariser Briefe.

(Schluss. S. Nr. 21.)

[Concerte — Clara Schumann — Thalberg — Mendelssohn's „Elias“ u. s. w.]

Auf dem Gebiete der Concertmusik haben Clara Schumann und nach ihr Sigismund Thalberg allein Eroberungen gemacht; von dem Letzteren kann man das nämlich in so fern sagen, als er seit einer Reihe von Jahren nicht hier gewesen war — ich glaube, seit der Zeit, dass seine Oper kein Glück gemacht hatte—, und weil man glaubte, er würde nie wiederkommen. Sivori hat sein altes Terrain, auf welchem er fast jährlich einmal Rundschau hielt, auch jetzt wieder mit Ruhm behauptet. Ueber August Dupont habe ich schon berichtet. Die unendliche Reihe der übrigen, obwohl zum Theil recht tüchtigen Renner in der Laufbahn des Künstlerruhms zu mustern, wirst Du mir erlassen.

Sonderbar bleibt es freilich, dass noch immer eine so grosse Menge von grünen Künstlern nach Paris strömt und an den Nimbus glaubt, der sich von hier aus durch ein paar Zeilen Reclame über die ganze Welt verbreite! Das berechtigt dann gewisser Maassen die Franzosen, Europa ein grosses Conservatorium der Musik zu nennen, dessen Zöglinge zur Preisbewerbung oder auch nur zum Examen nach Paris kämen. Leider muss ich auch viele Deutsche unter diesen Leichtgläubigen Jahr aus, Jahr ein erblicken, und doch sollten diese zu stolz sein, um pariser Reclame zu betteln, da in unserer Zeit ein in Deutschland begründeter Ruhm dem Tonkünstler hier in Paris die Thore der Concertsäle öffnet und ihm einen ganz anderen Empfang bereitet, als umgekehrt ein in Paris gemachter Ruf ihm in seinem Vaterlande Triumphe bereitet, er müsste denn Baden-Baden und Homburg für Deutschland halten und die Allerwelts-Bevölkerung in den rheinischen Bädern für die deutsche Nation.

Paris hat in musicalischer Hinsicht das blasirteste Publicum von der Welt, und es verstimmt mich nichts auf Erden mehr, als wenn mich Einer mit den Worten begrüsst: „Ich komme nach Paris, um bekannt zu werden.“ Du lieber Himmel! „bekannt werden“! Was gehört erstens dazu für Verschwendung an Zeit, an Geld, was für Bemühungen, Plackereien, ja, Demüthigungen, um die Aufmerksamkeit eines mit Mühe zusammengebrachten Publicums von einer geringen Anzahl von wirklich gebildeten und es ehrlich meinenden Leuten auf ein paar Stunden zu erregen! Und auch dazu muss Einer noch Glück haben und Geld, denn beide vermögen mehr als Talent.

Hat er dann das ersehnte Ziel erreicht, eine Matinee oder Soiree in Erard's oder Pleyel's Salon, verschafft er sich nicht bloss Gebör, sondern fesselt, reisst hin, entzückt, so wird er das Gespräch in der musicalischen Salonwelt, man streitet für und wider ihn, man bewundert, man rühmt, man schüttet ein Füllhorn von Reclamen, und nicht nur in kleinen Blättern, über ihn aus und—nach vierzehn Tagen ist er vergessen. Was ist zu thun? Er muss wieder von vorn anfangen. Er kommt richtig nach einem oder zwei Jahren wieder. Glücklicher Weise stösst er gleich bei seinem ersten Ausgange auf einen der einflussreichsten Kunstriecher, eilt entzückt auf ihn zu und strömt über von glühendem Danke für die ehrenvolle Aufmunterung seines Strebens durch die so wohlwollende Kritik seiner Leistungen im vorigen Jahre. Der Andere ist etwas verlegen: „Ich weiss—in der That—ich erinnere mich nicht.“ — „O, ich werde Ihre Güte nie vergessen. Ich bin Terpander; im Februar vor anderthalb Jahr gab ich ein Concert; Sie haben meine Overture und mein Clavier-Concert so gelobt, dass es mich unendlich glücklich gemacht hat!“ — „So? ich kann wirklich nicht recht darauf kommen; Sie verzeihen, man hört so eine Menge Concerte — —“ — und der arme Componist und Virtuose wird blass und roth und fühlt sich wie mit kaltem Wasser überschüttet. Doch

er verliert den Muth nicht; der Gedanke, dass sein ganzer pariser Ruhm wie Rauch verfliegen sei, ist ihm unerträglich, unmöglich. Er kündigt sein Concert an und schickt Billets an seine alten Gönner und die hervorragenden Personen der Musikwelt und der Ruhm-Assecuranzen. Zwei von den tonangebenden Dilettanten begegnen einander am Concerttage. „Kommen Sie diesen Abend in Terpander's Concert?“ — Terpander? — „Ja freilich! derselbe, über den Sie vor anderthalb Jahr so entzückt waren, erinnern Sie Sich nicht?“ — Ach ja, er bläst Flöte. — „Nein doch, er ist Pianist, ein bedeutender Pianist.“ — Nein, den kenne ich nicht. Ich verwechselte ihn mit einem gewissen, ich glaube, Klingemann hiess er. Wer kann auch behalten, was voriges Jahr da gewesen ist! —

Bei solchen Zuständen ist es einem Wunder gleich zu achten, wenn ein Künstler hier einen grossen und dauernden Eindruck macht. Ich brauche über das geniale Spiel der Frau Schumann in einem Berichte, der für Deutschland bestimmt ist, kein Wort zu sagen; aber Urtheile der Franzosen über die grosse deutsche Künstlerin dürften nicht ohne Interesse sein. So sagt z. B. die *Gazette musicale* unter Anderem:

„In dem schönen und gediegenen Talente der Frau Schumann liegt eine Art von Männlichkeit, die den grossen, ernstesten Compositionen der deutschen Schule gar wohl ansteht, ihrem Spiel Kraft und Adel gibt, es über das Gewöhnliche erhebt und sich auch auf den feineren Vortrag anmuthiger Stellen erstreckt im Gegensatz zu der geschminkten Grazie, dem gehackten und gestossenen Rhythmus, dem gezierten Tone, den plötzlichen Contrasten und allem Aehnlichen, wozu man sich so oft heutzutage erniedrigt, um hartnäckig dem so genannten Effect nachzujagen.“

„Neulich Abends hat die Künstlerin einige Stücke von Scarlatti und J. S. Bach mit einer Vollendung, Feinheit, verständigen Einfachheit und Hoheit des Stils vorgetragen, die ihr die Stimmen der schärfsten Kunstrichter gewonnen haben. Sie gab diesen Stücken ihre ursprüngliche Frische, ihre bezaubernde Einfachheit besonders auch dadurch wieder, dass sie durch einen ganz eigenthümlichen Anschlag den allzu vollen Klang unserer jetzigen Flügel mässigte und sie ohne alle Kraftanstrengung, aber auch ohne die geringste Trockenheit der Accentuation vortrug.“

Dann verbreitet sich die in jeder Hinsicht, auch in Bezug auf die Compositionen recht gesunde Kritik über den Vortrag der grossen Sonate in *C-dur* von Beethoven, der Sonate von Rob. Schumann für Pianoforte und Violine, welche trotz der trefflichen Ausführung (mit Herrn Armingaud) nicht so allgemein ansprach, als die übrigen Sachen, und den Vortrag seiner Carnevalsstücke (hier *Masques* beti-

telt), dieser „reizenden Musik, welche alles, was die Phantasie an Glanz, Humor, Feinheit und Originalität hat, in Fülle darbietet“.

In dem siebenten Conservatoire-Concerte hat Frau Schumann das *Es-dur*-Concert von Beethoven gespielt, edel und vortrefflich, wie immer, obwohl der letzte Satz durch ein zu schnelles Tempo verlor; den Franzosen war aber diese Composition für ein Clavier-Concert zu grossartig, sie wussten die eminenten Vorzüge des Vortrags weniger zu schätzen, sie meinten zum grossen Theil: „die Sinfonie erdrücke überall den Solospieler, das Ganze sei zu lang — man könne die Wahl eben nicht ganz billigen, deshalb wäre auch die Künstlerin nicht gerufen worden — Frau Schumann sei ein immenses Talent, aber ihr Spiel habe keine sympathischen Eigenschaften.“ — Andere sprachen indess eben so laut dagegen, nannten die Ausführung „*une exécution incomparable*“, „es sei unmöglich, die grosse classische Musik mit tieferem Verständniss und Gefühl und mit mehr Verschmähung aller Prahlerei zu spielen“. Noch Andere meinten, diesem Lobe hinzufügen zu müssen, „es sei kein geringes Verdienst der Künstlerin, sich diese classische Reinheit unter den tumultuarischen und excentrischen Einflüssen der Schumann'schen Schule bewahrt zu haben“. (!)

Weil ich einmal bei den Conservatoire-Concerten bin, so will ich doch erwähnen, dass endlich Beethoven's Phantasie Op. 80 für Clavier, Orchester, Soli und Chor auch auf das Repertoire der gestrengen Herren gekommen ist. Die Clavier-Partie wurde von Saint-Saëns, einem tüchtigen Contrapunktisten aber sehr trockenen Clavierspieler, nicht mit dem rechten Geist und Feuer vorgetragen, aber die übrige Ausführung war gut; trotzdem erlebte das schöne Stück in dem Conservatoire lange nicht die glänzende Aufnahme beim Publicum, als vor eilf Jahren in dem Cäcilien-Concerte unter Segher's Direction, der es zum ersten Male in Paris gab. — In demselben Conservatoire-Concerte sang Stockhausen eine Arie aus Händel's Oper „Julius Cäsar“ mit seiner bekannten Meisterschaft, welche die Franzosen sogar dahin brachte, an dem alten Händel Gefallen zu finden und den Wunsch auszusprechen, öfter dergleichen „Opern-Arien“ von Händel und durch Stockhausen zu hören. Aber es wird wohl beim Wunsch bleiben! Ein öffentliches Blatt benutzt selbst diese Gelegenheit, dem Publicum die Oratorien Händel's zu empfehlen. Die Pariser und Oratorien!

Das bringt mich auf die zwei Aufführungen des „Elias“ von Mendelssohn durch Padeloup im Circus Napoleon, das heisst des ersten Theiles des Oratoriums, das eine Mal unterbrochen von einer *Fantasia appassionata*, componirt und gespielt von Vieuxtemps, das andere

Mal in Verbindung mit Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen. Solche Zusammenkoppelungen können nur hier in Paris Statt finden. Padeloup hat allerdings sein Publicum nach und nach an die Theilnahme an grosser classischer Musik gewöhnt, und das ist sein bedeutendstes Verdienst; allein Sinfonien und Oratorien sind gar verschiedene Dinge, und der Geschmack, selbst eine Art von Verständniss ist, wie die Erfahrung zeigt, bei der grossen Menge jetzt leichter für die Sinfonie zu bilden und zu erreichen, als für das Oratorium. Namentlich für das biblische ist auf dem Boden des Reiches der ehemaligen allerchristlichsten Könige kein Gedeihen möglich. Deshalb wird Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ noch am meisten von den Franzosen gewürdigt; allein sein prächtiges und weit grossartigeres Werk „Elias“ erregte keineswegs den lebhaften Beifall, in welchen das tausendhändige Publicum des Circus sonst bei den Sinfonien von Beethoven ausbricht. Die Applaudissements wurden nach alter französischer Sitte nur durch die Solo-Vorträge hervorgerufen. Nach meiner Meinung athmeten aber auch diese, obwohl von Madame Viardot (Alt), dem schönen Tenor Michot und dem trefflichen Bass Cazeaux gesungen — die schwächste Partie war der Sopran durch Madame d'Orwill —, nicht denjenigen Geist der Einfachheit und des tief empfundenen, würdigen Ausdrucks, den sie verlangen. Der Chor war viel zu schwach, nicht nur für den grossen Raum, sondern auch nur gegen das Orchester genommen, wodurch dann schon die Hauptwirkung der Gesamt-Gesänge verloren gehen musste.

Die Aufführung fand bei Weitem nicht dieselbe Aufnahme, wie vor fünf Jahren, wo Padeloup ebenfalls den ersten Theil dieses Oratoriums mit der *Société des jeunes Artistes du Conservatoire* zum ersten Male in Paris auführte. Damals wurden auch die Chöre mit Enthusiasmus aufgenommen; Stockhausen und Fräulein Bochkolz-Falconi sangen den Elias und die Witwe. Auch die öffentlichen Urtheile über das Werk waren damals ausführlicher und gründlicher*). Wenn ich aber damals sagte, „dass die Oratorienmusik jemals mit vollen Segeln das Meer von Paris befahren werde, dürfte trotz alledem zu bezweifeln sein; es würden immer nur einzelne Gruppen, nicht die Masse der Bevölkerung sich am Ufer sammeln und den stolzen Bau bewundern, wiewohl die Wahrnehmung, dass ein gewisser Instinct bei der jetzigen Aufführung das Publicum oft zum Beifall hinriss, einige Hoffnung für Gewöhnung und Erziehung desselben begründe“ —: so hatte ich im ersten Satze Recht, den zweiten straft aber die jetzige Aufnahme Lügen, sie bekundet eher einen Rückschritt

als einen Fortschritt. Vollends wenn wir jetzt die ergötzliche Herzensergiessung eines Herrn Chouquet in der *France musicale* lesen, der da findet, dass dieses lange Werk von 21 Nummern (er hat nur die Overture und die 20 Nummern des ersten Theils gehört; was würde er sagen, wenn er wüsste, dass das ganze Oratorium 42 Nummern hat!) „mehr für Engländer und Puritaner geschrieben ist, als für Pariser und Katholiken. Es erinnert zu sehr an die lutherischen Kirchenpsalmen, ja, wenn man streng sein wollte, so copirt es sie Note für Note. Diese Plagiate der frommen Muse Mendelssohn's sind in unseren Augen keine Beweise von Unvermögen, eher können sie für Beweise von *Savoir faire* gelten; weil der geschickte Musiker den Engländern gefallen wollte, ergriff er das sicherste Mittel dazu. Aber sich an den Sondergeist einer Secte (!) zu wenden, sich ausschliesslich dem Geiste ihrer Lieblings-Psalmen hinzugeben und dann noch obenein zum Bach'schen Stil gar zu oft seine Zuflucht (!) zu nehmen, das ist nicht die Art, wie man ein begeistertes Werk schreibt, um alle Herzen zu gewinnen.“ — Dagegen ist die Phantasie von *Vieuxtemps* „ein Gedicht, eine herrliche Sinfonie, die Sehnsucht eines liebenden Nordländers, dessen Körper allein bei der Tarantella (die den Schluss bildet) mit herumspringt, während die liebende Seele sich alle Augenblicke verräth“!

Und dieses Gedicht mitsammt der Tarantella, wo hörten wir es? Unmittelbar nach dem Chor in *G-dur*: „Wohl dem, der den Herrn fürchtet!“ Das ist mehr als Spass, das ist wahre Lästerung des Heiligen in dem Inhalt und in der Musik.

Eine unerwartete Erscheinung war Thalberg, der seit Jahren hier und überhaupt wohl in Europa nicht öffentlich aufgetreten war. Da seit seiner Glanz-Periode in Paris in den Jahren 1835—1837 ein Viertel-Jahrhundert verflossen ist, so war sein Auftreten für die jüngere Generation eine Neuigkeit und für viele Clavierspieler aus ihr eine grosse Lehre, während alle, die ihn früher kannten und gehört hatten, gleich zu seinem ersten Concerte (den 22. April) wie zu einem Feste strömten, das lange nicht gefeiert worden war. Freilich fehlte es nicht an aufgeblasenen Neologen, die bei der ersten Nachricht von seinem Auftreten mit der beliebten Redensart bei der Hand waren: „Thalberg? Mein Gott, wer kann so etwas noch mit anhören?“ — Aber der Erfolg hat sie arg Lügen gestraft; denn seit undenklichen Zeiten hat kein Virtuose in Paris solche Einnahmen gemacht, wie Thalberg in seinen drei Concerten.

Thalberg ist jetzt gerade fünfzig Jahre alt und stand schon vor dreissig Jahren auf der höchsten Stufe des Ruhmes als Pianofortespieler, die ihm nur Liszt streitig machte.

*) Vergl. „Pariser Briefe“ in Nr. 51 vom Jahrgang 1857 der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

Er hat jetzt hier meist von seinen neueren Compositionen gespielt; will man aber den Unterschied zwischen seinem Spiel und der Clavierschlägerei der Heroen des Tages mit Erstaunen gewahren, so muss man ihn eine seiner alten Phantasieen vortragen hören, die man, ich möchte sagen: von Kindesbeinen an, kennt. Jedermann weiss, dass der Reiz der Manier, welche Thalberg erfand, in dem Durchklingen der Melodie unter einem Reichthum eleganter und kühner Figuren besteht, dass er durch die feine Verschmelzung der glänzendsten Illustrationen mit dem Gesange der melodischen Motive gleichsam ein Rossini des Pianoforte wurde. Mit dem Gesange! darin liegt die Hauptsache für den Vortrag. Wie spielen die meisten Nicht-Thalberge jene Melodieen? Sie accentuiren jede Note derselben durch einen steifen, überkräftigen Fingerdruck oder Fingerstoss, wodurch sie dann erreichen, dass die also angeschlagenen Töne hervorklaffen, aber nicht als melodisch verbundene Reihe klingen und singen, und gerade den Eindruck machen, als wenn eine Clarinette, ein Horn oder gar eine Trompete eine Melodie in lauter scharf accentuirten, gehackten Tönen ohne Verbindung und Zusammenhang herausstiesse. Und nun höre man Thalberg und seinen Ton! Es ist lächerlich, von einem Tone auf dem Hammer-Clavier zu sprechen, das habe ich hundert Mal gedacht und gesagt — ehe ich Thalberg gehört habe, den Thalberg von heute, der wohl vor dreissig Jahren kaum schon so wie jetzt gespielt hat, sonst hätte ja Niemand gegen ihn aufkommen können. Ich komme mir selbst ganz wunderbar vor als Enthusiast für einen Virtuosen; aber es ist nicht anders, ich bin ganz und gar eingenommen von ihm und fühle, dass es viel leichter ist, über die Virtuosität zu schimpfen, als sie zu charakterisiren. Sie muss individuell sein und muss dabei doch auch vor Allem den Haupt-Vorzug der Classicität der Ausführung, das Maasshalten, ohne welches die Kunst nicht mehr Kunst ist, überall herrschen lassen. Thalberg's Gesang auf dem Clavier ist in der That individuell, er hat seinen eigenen, unnachahmlichen Anschlag von der Feinheit und Zartheit an bis zur Explosion der feurigsten Kraft, und so wie er den Missbrauch verschmäht, den Andere mit der Verschiebung bis zu unausstehlicher Säuselei treiben, stürzt er sich auf der anderen Seite auch niemals kopfüber in den Strudel der Passagen, sondern vergisst nie, dass diese nicht um ihrer selbst willen da sind. Mitten in dem reissenden Strome bleibt er Herr seiner selbst und dadurch Herr der Flut und der Wogen. Nirgends und niemals nur ein Moment, der ihn aus den Fugen des ebenmässig Schönen der wahren Kunst herauschleuderte ins Formlose und Widerhaarige des vollgriffigen oder einfachen Figurenwerkes, nirgends und niemals ein Zerreißen und Zerhacken des melodischen Gesanges,

der seinen in sich verbundenen Fluss behält, mag ihn der Daumen oder der kleine Finger, die rechte oder die linke Hand führen. Allerdings hat man Recht gehabt, wenn man sein Spiel und den Genuss, den es gewährt, aristokratisch genannt hat; dem ist auch jetzt noch also, vielleicht in noch höherem Grade, als früher. Aber die Virtuosität muss aristokratisch sein, wenn sie ihre grosse Berechtigung in der Kunst geltend machen will. Steigt sie zum Yankee Doodle und zum Carneval von Venedig herab, so wird sie plebejisch, und der Edelgebildete wendet sich mit Recht davon ab.

In allen drei Concerten konnte der Saal die Zuhörer nicht fassen. Thalberg spielte allein und fesselte jedes Mal zwei Stunden lang das Publicum, was in unseren Tagen jedem Anderen schwer werden dürfte. Er ist von hier nach London gegangen.

Schliesslich noch die Mittheilung, dass Hector Berlioz eine komische Oper geschrieben hat. Da sich ihm die pariser Bühnen noch immer verschliessen, so hat er sie zur Eröffnung des französischen Theaters in Baden-Baden bestimmt, natürlich auf Veranlassung des dortigen Spielkönigs. Die zweiactige Oper heisst *Béatrice et Bénédict*; das Buch soll Berlioz selbst nach einem Shakespeare'schen Stücke verfasst haben. Sie wird Anfangs August zur Auführung kommen. Sein grosses Werk: „*Les Troyens*“, zu geben, hat sich die Direction der kaiserlichen Oper trotz aller Mahnungen der öffentlichen Blätter noch nicht entschlossen. Eine solche Zurücksetzung eines so bedeutenden Talentes und Mitgliedes der Akademie bleibt in der That unverantwortlich. B. P.

Gluck und die Oper.

II.

Der zweite Abschnitt des neuen Werkes von Marx ist „Jugend und Schule“ überschrieben, wobei denn Anton Schmid's (nicht: Schmidt's, wie irrthümlich gedruckt ist) „höchst verdienstliches Werk“ wenigstens in einer Anmerkung erwähnt ist; es hätte aber wohl, wie überhaupt die Angabe der Quellen für das Historische des Buches, eine Anführung im Vorwort verdient.

Marx hat einen ganz anderen Zweck vor Augen, als Schmid. So viel sich aus der ersten Lieferung erkennen lässt, ist sein Buch für Musikfreunde und überhaupt für die gebildete Welt, die an der Tonkunst Theil nimmt oder doch gern darüber spricht, verfasst, wie man aus dem Colorit der Darstellung und aus den Erklärungen der musicalischen Kunst-Ausdrücke (Contrapunkt, Recitativ, Satz u. s. w.) in den Anmerkungen sieht.

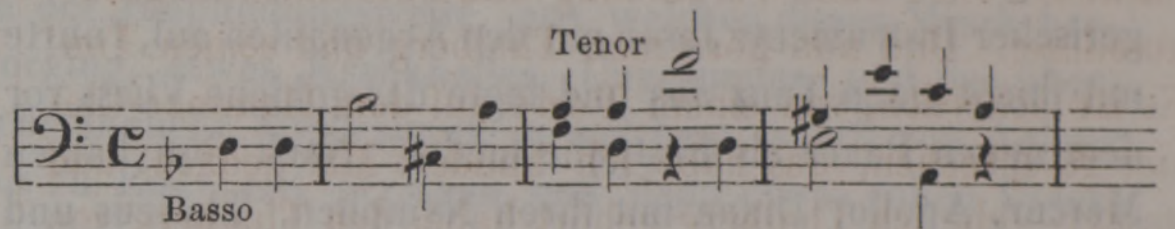
Da wir von Gluck's Kinderjahren und seiner Vorbildung zum Musiker so gut wie nichts wissen, so phantasirt Marx zu den wenigen Angaben Schmid's gar Manches hinzu, was nicht billigen kann, wer abgesagter Feind nicht bloss der neumodischen Roman-Biographik der Künstler, sondern auch des divinatorischen Herauslesens ihres Entwicklungsganges aus ihren späteren Werken ist. Was sollen uns Stellen, wie folgende:

„Nicht Weidenwang, nicht Neuschloss konnte der Kleine als seine Heimat empfinden lernen, der Wald war es, der Wald mit seinen träumerischen Schatten u. s. w. Der trautere Tummelplatz wird wohl der Wald gewesen sein mit seinen Waldbeeren, mit seinen Verstecken, wo man den Vogelnestern nachspüren, dem Wild auf ferner Waldwiese lauschen, wo unser Christoph, wenn er allein war, träumerisch jenem Rauschen und leisen Hall nachhingen konnte, die unter der Heimlichkeit der brütenden Mittags-sonne, unter dem Hauche der erwachenden Abendlüfte so ahnungsvoll durch den Wald ziehen. Niemand hat ihn da beobachtet, Niemand davon erzählt; er selber ist, so viel wir wissen, sich dessen niemals erinnerlich gewesen. Aber viel später, als er längst aus dem heimlichen Forst in das Getreibe und Geräusch der Städte, aus dem Schoosse des Naturlebens auf die naturferne — damals der Natur so weit abgerückte Hof- und Theaterwelt übergesiedelt war: viel später sind jene Waldhalle, jene leisen und so übermächtig das naturtreue Herz rührenden Liebesrufe und geheimen Seufzer in ihm wieder wach geworden, und er hat sie seinen Schöpfungen eingehaucht, wo es galt, unsere Ureinheit mit der Mutter Natur wieder herzustellen. Nichts geht im Künstlerleben verloren, und nichts, was in dasselbe eingegangen, bleibt so leicht verschwiegen; alles Erlebte kehrt in den Kunstgebilden wieder. Jene Naturklänge werden wir weit später im Orpheus und anderen Schöpfungen wiederfinden.“

Möge es der verehrte Verfasser uns nicht übel nehmen, wir glauben, dass der kleine Junge, der im Winter dem Vater barfuss das Jagdgeräth nachtragen musste, wie Schmid erzählt, den Wald wahrscheinlich öfter verwünscht, als dafür geschwärmt hat. Eben so schwer können wir uns davon überzeugen, dass Gluck den „bedrängenden Einfluss“ des Schulzwanges auf dem Jesuiten-Gymnasium zu Komotau „empfunden haben müsse“, und dass „ihm lebenslang die Narbe der Fesseln geblieben, die er in seiner Jugendzeit getragen“, was Marx „aus seinem Verhalten, selbst aus einzelnen Zügen seiner Werke“ (!) nachweisen will. Wir sind neugierig auf diese Nachweisung.

Der folgende Abschnitt: „Die Ausbildung des Musikers“, kann eben so wenig als der vorige auf sicheren Thatsachen fussen. Dass Sammartini's Unterricht in

Mailand (1729 — 1741) den Zögling im Contrapunkt nicht eben weit gebracht haben mag, hätte Marx schon aus der Aeusserung Händel's über Gluck bei dessen Anwesenheit in London (1745 — 46): „Goddam, der versteht eben so viel vom Contrapunkt, wie mein Koch!“ (Burney, *Life of Handel*, 1785, S. 42) argumentiren können. Er sucht es übrigens aus Gluck's *De profundis* zu beweisen; nur passt die Analyse dieses Werkes, das eine der spätesten Arbeiten des Meisters ist, nicht recht hieher. Noch weniger können wir aus der angezogenen Stelle, in welcher die Worte: „*De profundis clamavi*“, wiederkehren und ein Anlauf „zur Dramatik des Chors“ genommen wird, eine Rechtfertigung des Schlusses finden, der in der Anmerkung (S. 28) daraus gezogen wird: „Dies Alles sagt dem für Musik Erweckten schon unmittelbares Empfinden. Allein gegenüber der ewig wiederholten Annahme, dass die Sprache der Töne keines bestimmten Ausdrucks fähig und Erkenntniss ihres Inhalts nicht zu erlangen sei, scheint es nicht überflüssig, auf diese Erkenntniss hin und wieder hinzudeuten.“ — Wir möchten doch wissen, woher aus:



ohne die Worte die „bestimmte Erkenntniss des Inhalts“: „Aus der Tiefe ruf' ich“, geschöpft werden sollte, da das Motiv noch weit deutlicher „*In excelsis*“ (in der Höhe) ausdrücken könnte!

Recht befriedigend und besonders für Dilettanten, denen die grösseren Quellenwerke nicht zugänglich sind, belehrend und interessant sind die drei folgenden Abschnitte: „Grundlagen für die italische Oper“ — „Unterbau der italischen Oper“ — „Der musicalische Ausbau“, nämlich derselben Oper. Diese Abschnitte sind ganz an ihrer Stelle, um bei Gluck's Auftreten als Opern-Componist in Italien den Leser über die musicalischen Zustände der damaligen Zeit zu orientiren.

Der erste handelt von der Entstehung der italiänischen Oper aus der Idee, die griechische Tragödie wieder herzustellen. Der zweite von den Operngedichten und deren Stoffen. Wir theilen daraus einige Absätze mit:

„Die Italiäner fanden für ihre ernste Oper (von der hier, bei der Hinführung auf Gluck, allein die Rede ist) keine willkommeneren Stoffe, als die Sagen und Persönlichkeiten ihrer unerreichten grossen Vorfahren, der Griechen und Römer, einige mittelalterlich aufgefasste Bilder aus dem Morgenlande zugerechnet. Alle vom Alterthum herüber-tönende Namen — Titus, Alexander, Telemach mit der verführerischen Kalypso, die verlassene Dido, Armida, Bere-

nice, der fabelhafte Rhamses II. (nach den Griechen Sesostris genannt) nebst Artaxerxes und Darius, dann die erstarren Römer Nero, Cato, Regulus, Cajus Gracchus, Scipio, neben ihnen der furchtbare Feind Roms, Hannibal — alle wurden heraufbeschworen aus ihren schattigen Ruhestätten vor den Lampenglanz der Oper; nicht zu vergessen den Wütherich Tamerlan, die Heroen und Halbgötter Theseus, Jason und Hercules, und wer weiss, wer noch. Neben sie traten, gleichsam ausnahmsweise und nur spärlich, Personen und Hergänge der modernen Zeit oder des Mittelalters.

„Dass sich jenen classischen Persönlichkeiten als helfende Mächte die himmlischen Heerscharen des Olymps zugesellten, versteht sich. Lange vor unserem Zeitabschnitte und fortwährend hatten sie die Herrschaft behauptet, wenn auch nicht in ihren alten Tempeln und dem Glauben des Volkes, doch auf den Schaubühnen, bei den Festen der Fürsten und in den allegorischen Dichtungen der Hofpoeten. Schon aus dem vierzehnten Jahrhundert erzählt uns Tristano Calco vom Vermählungsfeste des mailändischen Herzogs Galeazzo Visconti. Da trat unter dem Klange kriegerischer Instrumente Jason mit den Argonauten auf, führte mit ihnen einen Tanz aus und legte das goldene Vliess vor dem neuen Paare als Festgabe nieder. Nach ihm kamen Mercur, Apollo, Diana mit ihren Nymphen, Theseus und Atalanta, Iris, Hebe, kurz, der ganze olympische Tross, mitten darunter auch Judith aus dem alten Testamente herbei, alle mit Tänzen, Gesängen und Gaben. Wie oft dergleichen sich wiederholt (und jener Festlichkeit vorangegangen), ist nicht auszurechnen. Die Italiäner waren also der glänzenden Gesellschaft längst gewohnt.

„Nun waren jene Glanzgestalten des unvergesslichen Alterthums auf die Schaubühne der Oper getreten; was hätte den Italiänern, den gesammten romanischen Stämmen näher stehen können? Aber was begannen sie jetzt, diese Helden und Eroberer, diese Tyrannen und althehrwürdigen Herrscher? Was konnten die tief herabgesunkenen Enkel ihnen zu schaffen geben?

„Diese Helden und trauervollen Königinnen, dieser blutige Nero und Tamerlan, dieser steife Republicaner nach dem Verschwundensein der Republik, Cato, dieser von den Knabenjahren her einzig dem Römerhass geweihte Hannibal, diese Stifter von Weltreichen, Cäsar und Alexander, was hatten sie zu schaffen? — Sie liebten. Das war der Kern ihres Lebens auf der Bühne.

„Mit diesem ersten Worte ist das Wesen der italischen grossen (oder ernstern) Oper bezeichnet. Die ganze Schar von Helden und Herrscherinnen, die so viele Jahrhunderte lang mit den mannigfachsten Strebungen und Schicksalen die Welt erfüllt, sie ist eine eitle, leere Namenreihe, eine

einzig weitaufgebauchte Täuschung; nicht Menschen in der Mannigfaltigkeit ihres Lebens und Charakters stehen vor uns, es sind larven- und flitterreiche Masken-Anzüge, aus denen das ewig gleiche Gesicht der alltäglichen Vergnüglichkeit breit hervorlächelt. Denn bei diesen unvergänglichen Masken-Liebesspielen ist auch nicht einmal jener Allen angedichtete letzte Rest ihres Lebens, die Liebe, festgehalten. Die wahre Liebe passte nicht in diese prunkenden Masken, und vollends unmöglich war es, dass sie sie ganz hätte ausfüllen können.

„Hiermit kommen wir zum zweiten Charakterzuge der grossen Oper. Das einzige Motiv, die Liebe, genügte nicht für die gewählten Masken; man musste den Glanz und Reichthum ihrer Existenz wenigstens äusserlich zur Anschauung bringen, damit der liebende Kaiser sich von dem liebenden Schäferknecht in etwas unterschiede, und die Zuschauer in Logen und Parterre sich am Abbild ihres — oder des ersehnten vornehmen Prunkes vergnügten. Schaugepänge ward die voranstehende Bedingung für dieses Bühnenleben. Hiermit besonders wurden auch die Höfe der Fürsten in das Interesse gezogen; der Prunk der Bühne trat an die Stelle der mittelalterlichen Aufzüge und öffentlichen Feste, mit mehr Mannigfaltigkeit und vielleicht minderm Aufwande.

„Nach dieser Seite hin geschah viel. Schon im fünfzehnten Jahrhundert zeigte Beverini's Drama mit Musik, Darius, in drei Acten vierzehn Verwandlungen und Schaustücke, darunter ein Schlachtfeld mit den indischen Elephanten, die Thürme mit Bewaffneten, die Festungswerke von Babylon, das persische Lager mit den Kriegsmaschinen, den Vorhof des Palastes, die königliche Halle, das Grabmal des Ninus, ein dunkles Gefängniss, die Ruinen eines alten Schlosses, das Zelt des Darius, Reiterei und Fussvolk in Schlachtordnung, den ganzen Palast von Babylon. In der Oper Berenice von Freschi figurirten 1680 Scharen von 100 Mädchen, 100 Soldaten, 100 Geharnischten zu Pferde, 40 Hornisten, 6 Trompetern, 6 Trommlern, 6 Fahenschwenkern, 6 Posaunern, 6 Flötenbläsern, 6 Troubadours „mit türkischen Instrumenten“; dann erschienen bei dem Triumphzuge noch 12 Reitknechte, 12 Wagenführer, Löwen und Elephanten, der vierspännige Triumphwagen, 12 andere Wagen, mit Gefangenen und Kriegsbeute beladen, zuletzt 6 Carossen, die der Adel dazu hergeliehen. Malerischer mag erscheinen, was Vittorio Rossi von der alten florentinischen Schaubühne berichtet: „Durch bewegliche Wände sah man bald Wiesen, bald Meer, Gärten, Himmel und Hölle, Sturm und Ungewitter; aus den Bäumen, die sich öffneten, stiegen unvermuthet reizende Dryaden hervor; in den Wäldern, die sich plötzlich erhoben, tummelten sich Faunen, Satyrn und Nym-

phen; Najaden plätscherten in Quellen und Flüssen; Vieles, was vordem nie gesehen worden war, wurde vor das überraschte Auge der Schaulustigen gebracht.“ So wurde dem Auge vorgebildet, wo man tieferer Anregung nicht mächtig war oder nicht mehr begehrte.

„Es ist begreiflich, dass dies Alles nicht hinreichen konnte, die Opern-Abende zu füllen, wenn man auch die Ballette in Rechnung stellen wollte, die zwischen den Acten als Zwischenspiele, ohne Zusammenhang mit der Oper — eine Zerstreung in der anderen —, aufgeführt wurden. Selbst die wahre Liebe kann im Drama nur dauernd beschäftigen, wenn sie tief als Brennpunkt des ganzen Daseins, das sich ihr hingeeben, aufgefasst wird; wie hätte jene Liebe, welche man den unpassenden Masken anlog, fesseln können? — sie war eben nur ein Hergang, wie jeder andere auch, eine dramatisirte Anekdote, der noch andere sich zugesellen müssen, um die Unterhaltung fortzuführen. Daher ward nun für die Oper ein Drittes nothwendig: Bereicherung und Mannigfaltigkeit des thatsächlichen Inhalts durch Verdoppelung seines Hauptmoments und durch fremdartige Zusätze. Obnehin kann jedes dramatische Beginnen die Herkunft des Drama's aus dem Epos nicht verläugnen. So lange Dichter und Zuschauer noch unfähig sind, in die Tiefe des menschlichen Daseins zu dringen, suchen sie ihr Genügen in der Breite; zuerst kommt es darauf an, dass nur irgend etwas vorgeht, dann, dass recht viel geschieht; wie hätte die Oper sich dem entziehen können, nachdem sie sich von ihrem ersten Ziele abgewandt?

„Es wurde daher neben das eine Liebesverhältniss ein zweites, wo möglich ein drittes gestellt, der Liebe wurden nicht bloss Eifersucht, Untreue, Sprödigkeit als verwandte Motive zugesellt, sondern ausserdem die ihr fremdesten, Ruhmbegier, Herrschsucht, Verdrängung von Königen und Königssprossen vom Throne, Hof-Intriguen — kurz, der ganze gemeine und gemüthfremde Hofwust, den man mit jenen Masken aus der schlechtesten Zeit der römischen Kaiser herübergenommen und an den kleineren Höfen täglich zu beobachten hatte. Das Alles, Ueppigkeit, Ehrsucht und Intrigue lag auch in der Sinnesart der Italiäner jener Zeit; wie hätte wohl ein sinnlich höchst erregtes, mit feinem, beweglichem Geiste ausgerüstetes Volk in politischer Verkommenheit, unter der täglich verschlechternden fremden und einheimischen Tyrannei sich anders gebahren sollen? Die Oper war das Kind des wirklichen Lebens, dem Erzeuger Zug um Zug sprechend ähnlich. Es konnte nicht anders sein.“

Ueber Wagner's „Lohengrin“ in Wien*).

Zum Vortheil des untergeordneten Personals des k. k. Hof-Operntheaters wurde verflorbenen Mittwoch bei aufgehobenem Abonnement nach längerer Pause wieder einmal „Lohengrin“ gegeben.

Es fügte sich, dass wir Gelegenheit hatten, nach der Vorstellung einige in Sachen der Kunst nicht uneinsichtige Laien zu sprechen, die, völlig unbefangen, bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die Bekanntschaft des wunderbaren „Schwanenritters“ machten. Sie fanden alle, es sei dieses Werk etwas ganz Neues, Eigenartiges, schon dadurch, weil über die gewöhnliche klingende, singende Mittelmässigkeit Hinausragendes, welches das Interesse in besonderer Weise anspanne, schliesslich aber freilich den Zuhörer in einem Zustande völliger Erschöpfung und Abspannung entlasse (vollends — hätten sie hinzusetzen können —, wenn er bei einer Temperatur von nahe an dreissig Grad Reaumur auf seinem Sitze eingeklemmt über drei Stunden lang bewegungslos ausharren muss). Sie fanden in der Empfindungsweise, aus welcher dieses Werk hervorging, etwas Krankhaftes, Ungesundes, und der überschwängliche Mysticismus, in welchem es sich von Anfang bis zu Ende mit geringen und dann etwas rohen Unterbrechungen bewegt, wurde ihnen, je weiter das Drama vorschritt, immer peinlicher, ja, endlich unerträglich. Sie fanden, der Geist fühle sich durch dieses Werk in einen Zustand versetzt, wie wir ihn körperlich bei anhaltender Gewitterschwüle empfinden; sehnlich erwarten wir den Ausbruch, bis uns endlich Wetterleuchten am Saume des Horizontes verkündet, dass dieser in weiter Ferne von uns erfolgt ist, ohne dass er die Temperatur, in welcher wir athmen, abgekühlt hätte. Ueber die Musik an und für sich selbst wagten sie nicht zu urtheilen, denn diese, hatten sie gehört, sollte ja hier — obgleich nichts weniger als im bescheidenen Hintergrunde verharrend (wie man sie sich etwa im griechischen Drama denken mag) — nur als ein unter- oder doch höchstens nebengeordnetes Moment aufgefasst werden. Aber es wollte ihnen scheinen, dass die entsetzliche, trotz mancher genialer Züge und einer sehr bemerkenswerthen, eigenthümlich operirenden Combinationskraft doch so erfindungsarme, immerfort (freilich principiel!) mit denselben Farben malende Monotonie dieser Musik, die, wo sie sich aufschwinde, immer ins Ekstatische, wo nicht gar, wie in vielen von tatarischem Lärm erfüllten, Erde und Himmel erschütternde Effecte anstrebenden, überdies auch oft von versteckten und offenen Reminiscenzen wimmelnden Stellen ins Gemeine verfalle, nicht

*) Aus den „Recensionen“ Nr. 21.

wenig zu dem unerquicklichen Gesamt-Eindruck des Ganzen beitrage, und auch ihnen schien es sonderbar, dass, da sowohl die Musik, wie die Poesie an sich einen so geringen, rein künstlerischen Genuss gewähre, aus der Verbindung zweier durch sich so unbefriedigenden Potenzen ein drittes Höheres hervorgehen solle, welches vollkommener wäre, als alles, was uns bisher Oper und Drama geboten; obwohl sie nicht läugnen konnten, dass es durch die eigenthümliche Mischung der Elemente auf besondere Weise wirke und dass eine reine Kraft auf diesem oder einem ähnlichen Wege wohl noch zu einer Kunstschöpfung gelangen könnte, die, zum Theil auf neuen Principien beruhend, sich der alten Oper, dem alten Drama ebenbürtig zeigte, und mit alten Mitteln eine in gewissem Sinne neue Kunstgattung erzeugte, in der sich die abwelkenden Zweige der Poesie wie der Musik neu zu regeneriren vermöchten.

Dies waren im Wesentlichen die Eindrücke, welche meine Freunde von der Vorstellung des „Lohengrin“ empfingen, und da sie so ziemlich mit denjenigen übereinstimmten, welche dieses, von vielen Gesichtspunkten aus betrachtet, merkwürdige Werk Wagner's, wie sein Wirken überhaupt immer in uns erweckten, so erlaubten wir uns, dieselben statt eigener Betrachtungen zu reproduciren, die man doch eigenthümlichen Erscheinungen der Epoche gegenüber immer von Zeit zu Zeit gern wieder einmal erneuert.

Das gedrängt volle Haus und die häufig hervorbrechenden Anzeichen von Sympathie bewiesen, dass der Antheil des Publicums an „Lohengrin“ noch immer ein sehr lebhafter ist, desselben Publicums freilich, welchem Gluck's „Iphigenie“ keine Sympathie abzugewinnen vermochte.

Was die diesmalige Aufführung dieses Opern-Drama's betrifft, welche von je her zu den besseren unserer Bühne gehörte, so mischte sich in ihr Vollkommenes mit Schwachem und Misslungenem. Unter den vollkommenen Leistungen ist in erster Linie jene der Frau Dustmann zu nennen, welche die Elsa kaum jemals schöner gespielt und gesungen hat, als diesmal. Leben und Bewegung in jedem Tone, jedem Zuge, dass man es gesteigerter und doch maassvoll gebundener nicht zu denken vermag. Leistungen dieser Art sind wahrhaft schöpferische, denn sie ergänzen den Dichter und Componisten, dass ihm sein eigenes Gebilde, durch solchen Hauch belebt, fast als ein neues erscheinen muss. Die Herren Beck und Schmid bewährten sich in früherer Tüchtigkeit und Tadellosigkeit, ja, der Letztere schien uns den König nie mit mehr Würde und Majestät in Gesang und Spiel repräsentirt zu haben. Beziehungsweise schwach und nur ein Schatten von ehemals war Herr Ander als Held des Drama's. Es ist in der That

bedauernswerth, zu sehen, mit welcher peinlichen Mühe und Anstrengung dieser Künstler ringt, um seine frühere Höhe nur einiger Maassen zu behaupten, und doch vermag er seiner Kehle kaum mehr einen hellen, freien Ton abzugewinnen. Alles klingt so gedämpft, gedrückt.

Fräulein Destinn sang zum ersten Male die Ortrud, und hatte mit dieser Rolle eine Partie übernommen, der sie denn doch — wenigstens vorläufig — nicht gewachsen ist.

Das Ensemble der Vorstellung, von je her tüchtig, war es auch diesmal, mit Ausnahme des ersten Chors im zweiten Acte. Sehr zweckmässig hat man (wahrscheinlich auch schon bei früheren Vorstellungen) einige Kürzungen angebracht, die wirklich noth thaten, denn auch so nimmt die Aufführung dieses Opern-Drama's noch über drei Stunden in Anspruch.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wien. Man versichert mit Bestimmtheit, dass Wien noch in diesem Jahre eine italiänische Oper bekommen werde. Das Unternehmen geht von Privaten aus, welche an dasselbe die Summe von 100,000 Fl. wenden wollen. Das Geld soll bereits beisammen sein und jede Stunde flüssig gemacht werden können. Die Opern-Gesellschaft würde vom 1. October ab durch vier Monate, also bis Anfang Januar 1863, Vorstellungen geben — in welchem Theater, scheint noch nicht bestimmt zu sein. Dagegen soll der Opersänger und bisherige Regisseur an der berliner Hofoper, Herr Wolf, bereits für die artistische Leitung dieser Unternehmung definitiv gewonnen und mit dem Engagement der erforderlichen Gesangskräfte betraut worden sein. Herr Wolf soll demnach auch schon mit hervorragenden Celebritäten, namentlich mit Fräulein Artot, Trebelli und den Geschwistern Marchisio, Tamberlik und Angelini in Unterhandlungen getreten sein.

Ankündigungen.

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, Appellhofplatz 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.