

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 29.

KÖLN, 18. Juli 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Die Oper „Loreley“ von Emanuel Geibel und Max Bruch. III. Von L. B. — Richard Wagner's Nibelungen. Von Ed. H. — Das münchener Musikfest im Herbst 1863. — Tages- und Unterhaltungsblatt (München, „Der schwarze Domino“ — Herr und Frau Rübsamen-Veith — Wien, Liedertafel der „Donaunixe“ — Preis-Ausschreiben des eidgenössischen Sängervereins — Sängerkongress in Oedenburg). — Musik-Beilage: „Gesang der Loreley“ aus der Oper „Loreley“ von E. Geibel und M. Bruch.

Die Oper „Loreley“ von Emanuel Geibel und Max Bruch.

III.

(I. s. Nr. 26, II. Nr. 27.)

Eine Overture hat die Oper nicht. Die Einleitung in langsamem Zeitmaasse lässt die Melodie des Liedes der Lenore anklingen, welches sie beim Credenzen des Bechers an den Pfalzgrafen Otto bei dem Hochzeitsfeste in der zweiten Scene des zweiten Actes singt; sie geht in den ersten Auftritt über: Recitativ und Arie Otto's (Tenor), feuriges Allegro in *A-moll* und *A-dur*, welches aber bei der beabsichtigten Aenderung der Introductions-Scene, wovon wir oben gesprochen, wahrscheinlich eine Umgestaltung, beziehungsweise Kürzung erfahren dürfte.

Zunächst erklingt der Gesang Lenorens hinter der Scene: „Seit ich von mir geschieden Und mich der Liebe gab“, als einfache Liedes-Melodie in *B-dur*, $\frac{4}{4}$ -Tact. Sie zeigt aber sogleich, eben so wie die in dem darauf folgenden Duett mit Otto vorherrschende Partie des Soprans, wie der Componist den Charakter des schwärmerisch liebenden Mädchens aufgefasst hat, den er die ganze Oper hindurch hauptsächlich durch das melodische Element auf sehr gelungene Weise darstellt. Die Schwierigkeit der Charakteristik dieser Hauptrolle lag in der Verschmelzung des musicalischen Ausdrucks der Empfindungen eines liebenden einfachen Landmädchens voll Unschuld und Natürlichkeit mit der Darstellung der dämonischen Aufregung einer dem Geisterreiche verfallenen Jungfrau. Bruch ist hierin glücklich gewesen, indem er das rein Menschliche, die Innigkeit des Gefühls und die Hingebung der Liebe vorzugsweise überall durchklingen und sich durch das dämonische Element der Rolle nirgends zu greller Phantasterei verleiten lässt. Zu dem bewegten Schlusse des Duetts und dem schroffen Losreissen Otto's aus Lenorens Armen bildet das *Ave Maria* aus der Capelle hinter der Scene

(Andante in *Es*, $\frac{3}{4}$ -Tact) einen wirkungsvollen Gegensatz. Zwischen dem meist sechsstimmigen Chor mit abwechselndem Solo-Quartett rankt sich Lenorens Gesang als ein inniges Gebet durch, von einer sanften, dem Sopran sich anschmiegenden Melodie des Violoncells begleitet.

Der Männerchor der Schiffer und Winzer (*G-dur*, $\frac{2}{4}$ -Tact) mit den dazwischen tretenden Ermahnungen des alten Hubert ist voll frischen Lebens, zumal wenn nachher die Frauenstimmen hinzutreten ($\frac{6}{8}$ -Tact), wo sich dann ein Doppelchor bildet, indem die Schiffer in den Nachen beim Einladen der Fässer und dem Abfahren eine charakteristische Melodie im Unisono (Tenor und Bass) singen, während der volle vierstimmige Chor mit Sopran und Alt den Segen des Herbstes begrüsst. Hier zeigt der Componist eine recht überraschende Gewandtheit in Behandlung von dergleichen munteren Volksscenen in einer Schreibart, die weder etwas Schwerfälliges noch Geziertes an sich hat. Davon zeugt denn auch das artige Liedchen im Volkstone, mit welchem eine Winzerin Lenore verkündet, dass sie zur Begrüssung des fürstlichen Brautpaares gewählt sei.

Ueber die darauf folgende Episode, die Scene zwischen Reinald und Lenore, haben wir schon gesprochen. Die Musik enthält sowohl in Reinald's Partie als in dem daraus sich entspinrenden Duett viel Schönes, allein es ist, auch rein musicalisch genommen, zu viel Sentimentales dadurch in den ersten Act gehäuft, wodurch der Eindruck der Musik, zumal da die Handlung (wie schon gesagt) hier stockt, geschwächt wird.

Die folgende grosse Scene, der Brautzug und die Enthüllung des Geheimnisses, beginnt mit einem schwungvollen Marsche und allgemeinen Chor (*Allegro moderato*, *D-dur*, $\frac{4}{4}$ -Tact), welcher letztere besonders in seinem Mittelsatze gut gearbeitet ist, ohne die Grenzen zu überschreiten, welche der Charakter des Ganzen der eigentlichen Polyphonie vorzeichnet. Das Quartett zwischen Bertha, Otto,

Reinald und Hubert (*Andante sostenuto*, *Fis-moll*, $\frac{3}{4}$ -Tact) ist ein schöner Satz, der aber nur durch Vereinigung vollendeten musicalischen und mimischen Ausdrucks zu voller Wirkung kommen kann.

Nach der Entfernung des Brautzuges tritt die Verwandlung ein, und es folgt das Finale des ersten Actes*). Dieses grosse Finale bekundet auf eine glänzende Weise den Beruf des Componisten zu dramatischer Musik. Natürlich liegt der Vergleich mit der Composition desselben Stückes durch Mendelssohn nahe, er drängt sich uns fast auf, und so wollen wir denn auch ganz offen aussprechen, dass die gegenwärtige die frühere zunächst in der Leidenschaft und dem Schwunge des Gesanges der Lenore, in dem strömenden Guss und der fortwährenden Steigerung desselben bei Weitem übertrifft, dann aber auch im Ganzen genommen in Chor und Orchester durch fortschreitende Bewegung und dramatisches Leben Bühnenmässiger, theatralischer im besten Sinne und eben dadurch wirksamer und hinreissender ist, als jene. Eine musicalische Analyse dieses Finales würde zu nichts führen, da sie unmöglich eine Vorstellung von dem Eindruck geben kann, den es macht; diesen muss man hören und erleben. Die Haupt-Tonarten, in denen es sich bewegt, sind *B-moll*, *Des-dur* und *B-dur*; das Orchester ist trefflich behandelt und sehr wirksam, obwohl der Componist nicht danach trachtet, durch gesuchte Klang-Effecte und Ueberladung der Menge zu imponiren: er wendet kein unedles, kein unschönes Mittel an, das Ganze kann vor dem strengsten harmonischen Tribunale bestehen.

Der zweite Act enthält zwei grosse Scenen, die Hochzeitsfeier und ihre Unterbrechung durch Lenorens Zaubersong, und im Finale das geistliche Gericht über Lenore, ihre Freisprechung und den Ausspruch des Kirchenbannes gegen den Pfalzgrafen. In der ersten Scene ist eine Romanze Reinald's bemerkenswerth; den Kern aber bildet das Lied Lenorens, mit welchem sie dem Pfalzgrafen den Brautpocal credenzt und die Ritter bezaubert, und den entbrennenden Zwist durch ihren Gesang schürt. Wir geben in der Beilage das Lied der Loreley-Lenore. Schon

*) Bei den Aufführungen in Mannheim sah man sich des Decorationswechsels wegen genöthigt, vor dem Finale eine Abtheilung zu machen und einen Zwischenvorhang fallen zu lassen. Das darf aber durchaus nicht sein; die Nacht ist herein gebrochen schon am Ende der vorigen Scene, und Lenore eilt unmittelbar darauf voll Verzweiflung an das Ufer des Stromes. Auch musicalisch genommen bildet die vorige Scene keinen Actschluss, da der Componist mit richtigem Gefühle in dem Nachspiel im Orchester nach dem verhallenden Chor die unheilvolle Wendung des Brautfestes nachklingen lässt. Dagegen dürfte nach der Verwandlung ein längeres Vorspiel, als das gegenwärtige, vor der Erscheinung der Geister und dem Eintritt des Chors zu wünschen sein.

diese Probe wird hinreichen, das, was wir oben über das Charakteristische in der Partie der Lenore gesagt haben, einiger Maassen zur Anschauung zu bringen; man achte besonders auf die Rückkehr des *Dur* am Schlusse. Bei der Wiederholung ist die veränderte Begleitung in den ersten zwei Tacten angedeutet. In dem darauf folgenden tobenden Aufruhr des Werbens der Ritter um Lenore und der zügellos ausbrechenden Leidenschaft Otto's, den ihr dämonischer Gesang: „Flammen der Minne“ u. s. w. noch ärger aufregt, bewährt sich das bedeutende Talent des Componisten für Behandlung von Tonmassen und Solostimmen zu grossen Ensemblestücken. Und dennoch übertrifft das Finale, das nach einer sehr schönen Arie der Bertha eintritt, die eben geschilderte Scene noch an grossartiger Wirkung durch ihre treffliche Musik; die Priesterschöre mit Orgelbegleitung, der schmerzlich entsagende Gesang Lenorens:

„Führt mich zum Tode — —
Meine schwarze Kunst das ist mein Schmerz,
Mein Zauber ein gebrochen Herz
Und Einer weiss, warum“ —

das Terzett zwischen Otto, Reinald und dem Erzbischof (Tenor, Bariton und Bass) mit vollstimmigem Chor — eine wahre Perle der Oper — und zuletzt der Bannfluch über Otto, das alles bildet ein Ganzes, das wahrlich nicht bloss als ein glücklicher Wurf eines jugendlichen Genies, sondern als die Frucht eines gereiften Meisters erscheint. Diese sichere Behandlung aller musicalischen Mittel im Bunde mit einem ungewöhnlichen Erfindungs-Talente war für alle Musiker von Fach, die zugegen waren, eine grosse Ueberraschung.

Der dritte Act besteht nur aus drei Scenen. Die erste führt uns einen munteren Chor der Winzer und Winzerinnen vor, die den Segen des Herbstes preisen. Der alte Hubert unterbricht ihre Heiterkeit mit der Trauerkunde vom Tode der jungen Pfalzgräfin und von der Verblendung ihres unglücklichen Gatten durch Lenore, sein eigenes Kind. Das Lied in zwei Strophen, das darauf folgt, wurde von manchen Zuhörern angefochten, als unpassend an dieser Stelle. Wir können das nicht finden; es ist dem Alter eigen, bei eintretendem Missgeschick seine Klage auszusprechen und seine Empfindung mit der Erinnerung an die Jugend, die vom Unheil nichts ahnte, zu verbinden. Das Lied scheint uns deshalb ganz gerechtfertigt, und musicalisch (*Andante* in *D-moll*, $\frac{9}{8}$ -Tact) ist es das vollends, da die Composition sehr gut gelungen ist. Die Landleute folgen dem Alten in die Kirche, aus welcher ein *De profundis* mit Orgelklang herübertönt. Während dessen tritt Otto auf, matt und gebeugt. Die grosse Gesangscene, die nun folgt, ist ein wahres Prachtstück für den Tenor; Reci-

tativ, Adagio (Schmerz um Bertha's Tod und sein Geschick) und Allegro („Rückwärts schlägt sich keine Brücke—Soll ich knabenhaft entsagen? Nein, das Letzte muss ich wagen“ u. s. w.) — Alles ist vortrefflich, voll melodischen Schwunges und hinreissender Leidenschaft, der Schluss überaus effectvoll. Stürmischer Applaus muss überall folgen, so wie er in Mannheim Herrn Schlösser zu Theil wurde, der diese Scene, besonders bei der zweiten Vorstellung, sehr schön vortrug.

Otto stürzt ab. Die Verwandlung zeigt in der Tiefe der Bühne den Rhein, auf der Felsenklippe, welche in den Strom vorspringt, die sitzende Lenore — ein schöner Anblick, gleichsam die Loreley-Sage in einem lebenden Bilde. Die Musik verklärt das Gemälde, indem die Blas-Instrumente über dem leisen Tremolo der tiefen Geigen und Bässe in sanften Harmonieen von *E-dur* aus in getragenen Accorden sehr schön nach der Dominante moduliren, auf deren Grundlage dann, während die Holz-Blasinstrumente in eigenem Gesange aufsteigen, das Horn die Volksmelodie von Silcher: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“, ertönen lässt, auf welche schon vorher einzelne Anklänge hindeuteten. Es ist dies eine recht glückliche Idee des Componisten, eine musicalische Verdolmetschung des Bildes, das uns in dieser Scene zum ersten Male die Loreley in der Gestalt, welche die Sage ihr gegeben, zeigt. Der darauf folgende Gesang Lenorens: „Ich habe mein Herz verloren“, in *E-moll* ist melodisch und ausdrucksvoll, allein die Krone des Ganzen ist das Finale, das mit Otto's Erscheinen eintritt. Zum letzten Male bricht seine Leidenschaft aus, er beschwört Lenore, der Seligkeit der Liebe zu gedenken; die steigende Gluth, mit welcher er um sie wirbt, Lenorens Abwehr, der Kampf in ihrem Herzen, das den menschlichen Gefühlen entsagen will und doch zu wanken beginnt—alles das stellt der Componist in einem grossen Duett dar, welches durch melodischen Strom und fortwährende Steigerung hinreiss, bis der schauerliche Ruf der unsichtbaren Geister: „Halt ein, verfehlmte Braut!“ erschütternd ertönt, Lenore sich losreisst, auf die Klippe eilt und den Unglücklichen dem Verderben weihet. Otto stürzt sich in den Strom, und Lenorens Gesang (in der Melodie aus dem zweiten Acte, jetzt in *E-dur*) erschallt mit Harfen- und glänzender Instrumental-Begleitung vom Felsen herab: „Wer hinfort mir naht und die Treue verrieth, Ihn reisst mit Gewalt in den Strudel mein Lied!“ — Eine prachtvolle Decoration schliesst die Scene; die steigenden Fluten heben die Fee empor und der Chor der Geister feiert sie als Königin des Rheines.

Alles erwogen, gereicht dieser letzte Act dem Componisten zur grössten Ehre, denn die herrliche Wirkung desselben, die nach den grossen und imposanten Scenen

der beiden ersten Acte zweifelhaft erscheinen musste, ist ganz und gar sein Werk; nur eine solche Musik war im Stande, die Theilnahme nicht bloss bis zum Schlusse zu fesseln, sondern sogar zu steigern.

Möge das schöne und echt deutsche Werk denn seinen Weg machen! Unsere grossen Bühnen werden es nicht bereuen, ihre reichen Mittel einmal auf ein vaterländisches Kunstwerk verwandt zu haben. L. B.

Richard Wagner's Nibelungen.

Als wir jüngst gelegentlich der Grundsteinlegung des neuen Opernhauses hier in Wien ein Gesamt-Gastspiel der vorzüglichsten Sänger von ganz Deutschland anregten, da ahnten wir nicht, dass wir in diesem Lieblingswunsche mit Niemand Geringerem als Richard Wagner zusammengetroffen waren. In der That dringt auch Wagner auf einen grossartigen Congress aller Gesangs-Notabilitäten Deutschlands; nur den Zweck desselben denkt jeder von uns sich etwas verschieden: wir wollen Muster-Vorstellungen der besten classischen Opern erzielen, Wagner hingegen eine Aufführung—seines „Nibelungenrings“.

Ein Büchlein, neu und so elegant, als man mit einer Taille von 443 Seiten sein kann, gibt hierüber näheren Aufschluss. Es heisst: „Der Ring des Nibelungen“; ein Bühnen-Festspiel für drei Tage und einen Vorabend von Richard Wagner. (Leipzig, bei J. J. Weber, 1863.) Eine Oper, die genau eine halbe Woche dauert, ist eben keine alltägliche Begegnung, man muss es daher dem Dichter Dank wissen, dass er selbst mittels eines umfangreichen Vorwortes die Welt über dieses wundersame Unternehmen aufklärt.

Die vier Stücke, welche diesen dramatischen Gebirgszug bilden, heissen: 1. Das Rheingold. 2. Die Walküre. 3. Siegfried. 4. Götterdämmerung. Die Musik zum „Rheingold“ ist fertig und im Stich veröffentlicht; aus den anderen Theilen sind grössere Fragmente in Wagner's Concerten aufgeführt worden. Wir begreifen nicht recht, wesshalb Wagner am Schlusse seines Vorwortes den Leser mit der Versicherung ängstigt, dass er kaum mehr hoffe, noch Musse und Lust zur Vollendung der musicalischen Composition zu finden. Versichert er doch auf der ersten Seite, „von der Möglichkeit einer vollständigen musicalisch-dramatischen Aufführung des Werkes und dem wirklichen Gelingen des Unternehmens“ überzeugt zu sein. Dazu ist doch die Vollendung der Composition unerlässlich, der wir demnach beruhigt entgegenharren wollen. Sehen wir nun zu, wie der Dichter sein eigenes Werk aufgefasst und aufgeführt sehen möchte. Er spricht

sich Gottlob recht unumwunden aus, so dass wir seine Worte nirgends missdeuten können.

Zwei Grundwahrheiten schreiten das ganze „Vorwort“ hindurch stolzen Hauptes neben einander her. Erstens die Ueberzeugung, dass alles, was überhaupt unter dem Namen „deutsche Oper“ besteht, werth ist, dass es zu Grunde gehe, und zweitens, dass Wagner's „Nibelungenring“ ein ausserordentliches Kunstwerk ist, für dessen Vorführung keine Mühe und kein Opfer zu gross sein kann. Wagner thront in diesem Vorworte wie Gott Vater beim jüngsten Gerichte: zur Rechten stellt er die allein gerechten Wagner'schen Opern, links, für den Schwefelpfuhl, alles Uebrige.

Er nennt die Oper kurzweg „das schlechteste öffentliche Kunst-Institut“, „ein Kunst-Institut, das den Musik-sinn der Deutschen tief blossstellt und verdirbt“. „Bei der vollkommenen Stillosigkeit der deutschen Oper“, fährt Wagner fort, „und der fast grotesken Incorrectheit ihrer Leistungen ist die Hoffnung, an einem Haupttheater für höhere Aufgaben geübte Kunstmittel corporativ anzutreffen, nicht zu fassen; der Autor, der auf diesem verwahrlosten öffentlichen Kunstgebiete eine ernstlich gemeinte, höhere Aufgabe zu stellen gedenkt, trifft zu seiner Unterstützung nichts an, als das wirkliche Talent einzelner Sänger, welche, in keiner Schule unterrichtet, durch keinen Stil für die Darstellung geleitet, hier und da, selten — denn das Talent der Deutschen ist hiefür im Ganzen gering — und gänzlich sich selbst überlassen, vorkommen.“ Also: es bleibt für eine „höhere“ Aufgabe wie die „Nibelungen“ kein anderes Mittel, als die besten Sänger und Spieler von allen deutschen Bühnen auf Einem Punkte zu versammeln, damit sie Wagner's neuestes Werk einstudiren und darstellen.

Die ausserordentlichen Segnungen, welche aus dieser Monstre-Vorstellung für die ganze musicalische Cultur Deutschlands hervorgehen müssen, schildert Wagner mit überzeugender Beredsamkeit.

Welcher Nutzen wäre es erstens für die Künstler, „dass sie eine Zeit lang nur mit Einer Aufgabe sich zu befassen hätten, durch keine hiervon abziehende Ausübung ihrer gewohnten Opernarbeit in diesem Studium unterbrochen wären“. „Der Erfolg dieser Zusammenfassung ihrer geistigen Kräfte auf Einen Stil und Eine Aufgabe ist allein nicht hoch genug anzuschlagen.“ Nichts kann einleuchtender sein. Bisher wurden die Künstler in der Einstudirung Wagner'scher Opern noch immer durch eingestreute Werke von Mozart, Beethoven, Weber und derlei „gewohnte Opernarbeit“ „unterbrochen und abgezogen“. Eine Zeit lang nichts Anderes als Wagner'sche Musik zu singen, müsste um so heilsamer auf unsere verwahrlosten deutschen Sänger wirken, als diese „Zeit lang“ offenbar eine

recht lange Zeit ausmachen würde. Denn wenn die besten Sänger sich viele Monate plagen, um den dreiactigen „Tristan“ auswendig zu lernen, so werden sie mit dem Studium einer vier Abende lang spielenden Oper gleichen Stils nicht eben schnell fertig werden. Wenn Wagner den künstlerischen Vortheil dieser Zusammenfassung aller „geistigen Kräfte“ rühmt, so hat er noch zu wenig gesagt. Auch der physische Nutzen, den das unausgesetzte Probiren und Aufführen einer viertägigen Oper für die Gesangeskräfte hätte, kann kein geringer sein. Wir können uns nichts Stärkenderes und Gesunderes für einen Tenoristen oder eine Primadonna denken, als drei Abende hinter einander den Siegfried oder die Brunhild zu singen. Wenn unsere Sänger gegenwärtig schon nach einer Wagner-Vorstellung halb todt sind, so liegt das nur an der bisherigen schmähhlichen Zersplitterung ihrer Kräfte.

Wagner will für seine Nibelungen ein eigenes Theater gebaut haben. „Nur so wäre die scenische decorative Darstellung einzig gut und entsprechend zu erzielen“, und es wäre damit dem Decorationsmaler und Maschinisten endlich Gelegenheit geboten, „ihre Kunst als wirkliche Kunst zu zeigen“. Auch dieser zweite Nutzen ist einleuchtend. Wenn Maler und Maschinist wirklich alle die scenischen Kleinigkeiten leisten, welche Wagner in den vier Theilen der Nibelungen vorschreibt, dann haben sie ihre Kunst nicht bloss „als wirkliche Kunst“, sondern als vollständige Zauberei gezeigt. Das Diplom als „wirklicher Hofopern-Hexenmeister“ kann Keinem von ihnen entgehen.

Auch dem Orchester hat Wagner durch seine Nibelungen eine wohlthätige Reform zgedacht. Die „Bewegungen der Musiker“ sind ihm nämlich „fast eben so wehsam, als die Fäden und Schnüre der Theater-Decorationen“. Die „Unsichtbarkeit des Orchesters“ bildet einen Hauptvorzug des „eigens hierzu construirten Theater-Gebäudes“. Der Vorschlag hat den Beifall jedes Vernünftigen; den Lärm des Wagner'schen Orchesters anzusehen, ist wirklich „wehsam“, die Instrumentirung schadet den Augen. Nun kommt der höchste Vortheil, der Nutzen Nr. 4, nämlich der Eindruck, den die Nibelungen-Oper auf das Publicum hervorbringen muss. Dem Publicum, das „bisher gewohnt ist, in den höchst bedenklichen Vorführungen dieses zweideutigen Kunst-Genres eine gedankenlose Zerstreuung zu suchen“, würde hier „ein Verständniss aufgehen, welches ihm bisher fremd geblieben, ja, unmöglich sein musste“. Der Zuhörer wird jetzt „zu dem wohlthätigen Gefühle der leichten Thätigkeit eines bisher ungekannten Auffassungs-Vermögens gelangen, welches ihn mit neuer Wärme erfüllt und ihm das Licht entzündet, in welchem er deutlich Dinge gewahrt, von denen er zuvor keine Ahnung hatte“.

Wagner sagt hier wiederum eher zu wenig, als zu viel, da nicht etwa erst die wirkliche Nibelungen-Vorstellung, sondern schon die blosser Lecture des „Vorwortes“ Lichter anzündet und Dinge zeigt, von denen man zuvor keine Ahnung hatte. „Die Wirkungen auf das Allgemeine“, fährt Wagner bezüglich seiner projectirten Opern-Vorstellung fort, „sind nicht hoch genug anzuschlagen.“ Es ist mir selbst oft die „Versicherung gegeben worden, dass die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines Lohengrin eine gänzliche Umkehr des Geschmacks und der Neigung im Einzelnen hervorgerufen habe, und dass der kunstsinnige damalige Director des wiener Hof-Operntheaters (Eckert) durch den glücklichen Erfolg dieser Oper sich nun ermuthigt sah, ernste und inhaltvollere Werke des Opern-Genres, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmacks des Publicums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg vorzuführen“.

Niemand wird sich unterfangen, eine Behauptung des Herrn Wagner zu bezweifeln; allein der frechen Gegner willen wäre es doch nicht unerwünscht gewesen, wenn Wagner den zweiten Satz seiner Lohengrin-Apologie durch einige stichhaltige Beweise erhärtet hätte. Wir vermochten in unseren sehr genauen Aufschreibungen nicht eine einzige „vor dem verweichlichten Geschmacks längst verschwundene“ classische Oper aufzufinden, deren Wiederbelebung in Wien mit Wagner's Lohengrin auch nur im entferntesten Zusammenhange stände. Wagner wollte vielleicht, indem er mit ausdrücklichem Hinweis auf Wien die reinigende und „umkehrende“ Macht seines Lohengrin rühmt, sagen, dass dieser Einfluss sich sofort in dem Charakter der von Eckert später zur Aufführung gebrachten Novitäten aussprach. Die unter Eckert's Direction nach dem Lohengrin (19. August 1858) aufgeführten Novitäten waren: „Königin Topas“ von Massé, „Die Rose von Castilien“ von Balfe, „Diana von Solange“ von Herzog Ernst und der „Trovatore“ von Verdi, dem gleich nach Eckert's Abgange auch der „Rigoletto“ folgte. Ein anderer Einfluss des Lohengrin auf das wiener Opern-Repertoire ist urkundlich nicht nachweisbar. Doch wie unscheinbar verschwindet dieser kleine historische Irrthum Wagner's gegen die unumstössliche Wahrheit seiner Prophezeiungen! Wer könnte z. B. daran zweifeln, dass nach einer ausschliesslichen Nibelungen-Saison, wie sie Wagner projectirt, „unsere Darsteller nun nicht ganz wieder in das Geleise ihrer vorigen Gewohnheiten zurückfallen könnten“, so wie auch die aus allen Landen herbeiströmenden „artistischen Vorstände und Künstler“ einen Eindruck empfangen müssten, der „für ihre eigenen weiteren Leistungen unmöglich gänzlich ohne Einfluss bleiben könnte“. Es würde also auf das rascheste die glück-

liche Zeit herbeigeführt, wo alle Sänger wagnerisch singen, alle Dramatiker wagnerisch dichten, alle Tonsetzer wagnerisch componiren und alle Directoren ihr Theater wagnerisch leiten würden. Könnte es ein Opfer geben, zu schwer, um es für diesen Weltsegen freudig darzubringen? Denn dass es nicht ohne Mühe und Kosten angehe, für die Nibelungen ein neues Theater zu errichten, die besten Sänger und Instrumentisten von ganz Deutschland zu gewinnen und so lange beisammen festzuhalten, bis sie die vier Abende lange Oper studirt und aufgeführt haben, dies gibt Wagner bereitwillig zu. Allein er gibt auch sofort die Mittel an, diese Schwierigkeiten zu überwinden. Wagner sieht zwei Wege offen. Erstens: „Eine Vereinigung kunstliebender, vermögender Männer und Frauen zur Aufbringung der nöthigen Geldmittel.“ Bei der „kleinlichen“ Denkungsweise der Deutschen ist aber nach Wagner's Meinung von einem solchen Aufrufe kein Erfolg zu versprechen. Und wesshalb nicht? Uns dünkt, wer hier zu „kleinlich“ denkt, ist der Meister selbst. Bei der bekehrenden Kraft, die Wagner seinem Lohengrin nachrühmt, muss die Zahl der „Umgekehrten“ doch längst gross genug sein, um einige hunderttausend Gulden für ein Werk zusammen zu schiessen, das sich zum Lohengrin verhält, wie der Niagarafall zu einem Glas Wasser!

Der zweite Weg wäre, dass ein deutscher Fürst die Summe, „welche er bisher zur Unterhaltung des schlechtesten öffentlichen Kunst-Instituts, seines den Musiksinns der Deutschen so tief blossstellenden und verderbenden Operntheaters bestimmte“, für die Monstre-Aufführung der Nibelungen verwendet. „Nachdem ich ihm (dem Fürsten) gezeigt habe,“ fährt Wagner fort, „welcher ganz ungemeine Einfluss auf die Moralität eines bisher uns herabwürdigenden Kunst-Genres, welche Schöpfung eigenthümlichster deutscher Art ihm hiedurch ermöglicht werden müsste, würde er die auf Unterhaltung der Oper in seiner Residenz verwendete Summe bei Seite legen und somit eine Stiftung gründen, die ihm einen unberechenbaren Einfluss auf den deutschen Kunstgeschmack, auf die Entwicklung des deutschen Kunstgenies, auf die Bildung eines wahrhaften, nicht dunkelhaften nationalen Geistes, seinem Namen aber unvergänglichen Ruhm gewinnen müsste.“ Das heisst also, der Hof in Wien, in Berlin, in Dresden möge (etwa für ein Jahr, denn in kürzerer Frist wird kaum ein Kundiger die projectirte Aufführung für möglich halten) sein Operntheater schliessen und die gewöhnlich dafür festgesetzte Summe auf eine Aufführung der Nibelungen verwenden. Nichts ist einfacher. Nur müssen wir in Erinnerung bringen, dass ja nach Wagner's Vorschläge die vorzüglichsten Sänger von allen deutschen Bühnen zusammen zu ziehen sind, somit das Opfer

nicht lediglich auf den Schultern eines Fürsten ruhen würde. Auch kann die Durchschnittssumme, die ein „deutscher Fürst“ jährlich für die Oper verwendet, unmöglich hinreichen, ein neues Nibelungen-Theater zu bauen, die unerhörtesten Maschinerieen und Decorationen herzustellen und alle vorzüglichsten Künstler aus ganz Deutschland für zehn oder zwölf Monate zu engagiren. Indessen das kann keine reelle Schwierigkeit bieten. Wenn man gleichzeitig die Theater in Wien, Berlin, München, Dresden und Stuttgart für ein Jahr zusperrt, so lässt sich mit den ersparten Geld- und Kunstmitteln doch wahrscheinlich Wagner's Nibelungenring in Scene setzen, und das deutsche Volk wird es gern verschmerzen, ein Jahr lang keine Note von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Spohr, Cherubini und wie alle die Fortpflanzer der bisherigen, „allen Sinn für Musik wie Drama gröblich beleidigenden Oper“ heissen, gehört zu haben.

Wir sind überzeugt, dass zur Stunde nur die Nichtvollendung der Wagner'schen Partitur diesem Einberufen der nibelungischen Delegirten-Versammlung im Wege steht. Glücklicher Weise sind alle Wagner'schen Operntexte bekanntlich auch ohne Musik selbständige vollendete dramatische Dichtungen, die ohne Weiteres als Tragödien von Schauspielern dargestellt werden könnten und sollten. Richard Wagner schenkt demnach dem Publicum von seinen Nibelungen vor der Hand „das Wort, und zwar recht eigentlich das Wort, ohne Ton, ja, ohne Klang, eben nur das durch Typen hervorgebrachte Wort“, er übergibt „ein blosses dramatisches Gedicht, ein poetisches Literatur-Product der bücherlesenden Oeffentlichkeit“.

Wir fühlen uns zu schwach und unwürdig zu einer Beurtheilung dieses wunderbaren Drama's, sie bleibe berufenen Händen vorbehalten. Nur um dem Leser einen Vorgeschmack des edlen, schwungvollen Stils der Nibelungen zu geben, geben wir ohne lange Wahl — denn sie thut sehr weh — einige Perlen daraus.

Das zweite Stück, „Siegfried“, beginnt damit, dass Siegfried in „wilder Waldkleidung“ zu dem hämmernden Mime eintritt; „er hat einen grossen Bären mit einem Bastseile gezäumt und treibt diesen mit lustigem Uebermuthe gegen Mime an. Mime entsinkt vor Schreck das Schwert; er flüchtet hinter den Heerd: Siegfried treibt ihm den Bären überall nach.“

Siegfried: „Hoiho! hoiho!
Hau' ein! Hau' ein!
Friss ihn! Friss ihn,
Den Fratzenschmied!
Zu zwei komm' ich,
Dich besser zu zwicken:
Branner, frag' nach dem Schwert! —
(Er prüft das Schwert mit der Hand.)
Hoi! was ist das

Für müssiger Tand!
Den schwachen Stift
Nennst du ein Schwert?
Da hast du die Stücken,
Schändlicher Stümper!
Hätt' ich am Schädel
Dir sie zerschlagen! —
Mit einem Griff
Zergreif' ich den Quark!
Wär' mir nicht schier
Zu schäbig der Wicht,
Ich zerschmiedet' ihn selbst
Mit seinem Geschmeid',
Den alten, albernen Alp!“ —

Später erscheint Siegfried mit Mime im Walde:

Siegfried: „Mime, weilst du am Quell?
Dahin lass' ich den Wurm wohl geh'n;
Nothung stoss' ich
Ihm erst in die Nieren,
Wenn er dich selbst dort
Mit weggesoffen!“
Mime: „Nach freislichem Streit
Dich zu erfrischen,
Wirst du mir wohl nicht wehren?
Rufe mich auch,
Darbst du des Rathes,
Oder wenn dir das Fürchten gefällt.“

Hierauf erscheint der Lindwurm (Fafner) „in der Gestalt eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangenzurmes; er bricht durch das Gesträuch und wälzt sich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor. Er stösst einen starken gähnenden Laut aus“. Dieser Lindwurm, der mit dem Schweife zu drohen, zu brüllen, und Feuer zu speien hat, singt zugleich Tenor. Er beginnt, die Zähne zeigend:

„Trinken wollt' ich!
Nun treff' ich auch Frass!“

Siegfried antwortet: „Eine zierliche Fresse
Zeigst du mir da;
Lachende Zähne
Im Leckermaul!
Hoho, du grausam
Grimmiger Kerl!
Von dir verdaut sein,
Dünkt mir übel;
Räthlich und fromm doch scheint's,
Du verrecktest hier ohne Frist! —
Sieh dich vor, Brüller,
Der Prahler kommt!“ —

Um den Leser auch mit einer sentimentalen Blüthe zu erfreuen, theilen wir den Schluss des langen, herrlichen Liebes-Duettes mit, das den dritten Abend („Siegfried“) schliesst.

Brunhilde (in höchster Ergriffenheit):
„Sonnenhell leuchtet
Der Tag meiner Noth! —
Ewig war ich,
Ewig wäre ich,
Ewig in süss
Sehnender Wonne —
Doch ewig zu deinem Heil!

O Siegfried! Herrlicher!
 Hort der Welt!
 Leben der Erde!
 Lachender Held!
 Lass', ach, lass',
 Lasse von mir!
 Nahe mir nicht
 Mit der wüthenden Nähe!
 Zwinge mich nicht
 Mit dem brechenden Zwang!
 Zertrümmere die Traute dir nicht! —
 (Siegfried hat sie umfasst) Ob ich jetzt dein?
 Göttliche Ruhe
 Ras't mir in Wogen;
 Keusches Licht lodert in Gluthen;
 Himmlisches Wissen
 Stürmt mir dahin,
 Jauchzen der Liebe
 Jagt es davon! —
 (Im höchsten Liebesjubel) O kindischer Held!
 O herrlicher Knabe!
 Du hehrster Thaten
 Thöriger Hort!
 Lachend muss ich dich lieben;
 Lachend will ich erblinden:
 Lachend lass' uns verderben —
 Lachend zu Grunde gehen!“
 Siegfried: „Sie wacht! sie lebt!
 Sie lacht mir entgegen!
 Prangend strahlt
 Mir Brunhildens Stern!
 Sie ist mir ewig,
 Sie ist mir immer
 Erb' und Eigen,
 Ein' und all'
 Leuchtende Liebe,
 Lachender Tod.“ —

Gibt es etwas Idealeres und Anmuthigeres, als diesen kurzen Hundetrab von Alliterationen? Er herrscht ununterbrochen das ganze viertägige Drama hindurch, welches wir von einem Ende bis zum anderen abschreiben müssten, wollten wir dem Leser einen vollständigen Einblick in die tiefe und zarte Empfindungswelt erschliessen, die sich hier aufthut, um alle bisherige Poesie für immer vergessen zu machen.

Wien, 10. Juli 1853.

Ed. H.

Das münchener Musikfest im Herbst 1863.

Das grosse Musikfest, welches die hiesige musicalische Akademie unter Franz Lachner's Leitung in diesem Jahre zu veranstalten beabsichtigt, soll am 27., 28. und 29. September d. J. im Glaspalaste abgehalten werden. Indem die Akademie nach achtjähriger Pause wieder mit einem solchen Unternehmen hervortritt, darf sie sicherlich dieselbe grosse und allgemeine Theilnahme erwarten, mit welcher das letzte münchener Musikfest in den October-

tagen des Jahres 1855 begrüsst worden ist. Norddeutschland mit seinen alljährlichen grossen Musikfesten hat uns ohnedies in diesem Punkte bereits weit überflügelt, und der Wunsch, dass auch im Süden unseres Vaterlandes öfter wiederkehrende Musikfeste begründet werden möchten, ist längst lebhaft hervorgetreten.

Das Repertoire für die drei Festtage ist dem Vernehmen nach folgender Maassen festgesetzt worden: Erster Tag (im Glaspalaste zwischen 11 und 2 Uhr): Sinfonie in *Es* (*Eroica*) von Beethoven. Israel in Aegypten, Oratorium von Händel. Zweiter Tag (im Glaspalaste zwischen 11 und 2 Uhr): 1. Abtheilung: Erste Suite (*D-moll*) für Orchester von Franz Lachner. 2. Abtheilung: Achtstimmige Motette von Palestrina. Scene aus dem Oratorium „Tobias“ von Haydn. Präludium und Fuge für Orchester von Seb. Bach. Finale aus dem zweiten Acte der Oper „Idomeneo“ von Mozart. Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen“ von Beethoven. 3. Abtheilung: Ode auf den St.-Cäcilien-Tag von Händel. Am dritten Tage (im k. Odeon) sollen insbesondere Clavier-, Violin- und Gesangs-Vorträge von mehreren der hervorragendsten Künstler Deutschlands Statt finden, zu welchen Frau Schumann und Herr Concert-Director Joachim aus Hannover ihre Mitwirkung vor der Hand bereits zugesichert haben.

Aus allen Theilen Deutschlands sind auch bedeutende Orchesterkräfte zur Verstärkung der hiesigen Hofcapelle erworben. Das Orchester soll auf 100 Violinen, 40 Violoncelli, 30 Celli und 30 Bässe unter verhältnissmässiger Verstärkung der Blas-Instrumente gebracht werden. Auch der Chor soll eine imponirende Masse bilden, und es ist zu hoffen, dass vor Allem die hiesigen Gesangvereine, an welche eine Einladung bereits ergangen ist und deren mehrere auch bei dem vorigen Musikfeste mitgewirkt haben, hierzu ein ansehnliches Contingent stellen werden. Hervorzuheben ist, dass auch eine Orgel im Glaspalaste aufgestellt werden soll, um namentlich bei den Händel'schen Werken ihre Kraft zu entfalten; eine Orchester-Zuthat, die um so freudiger begrüsst werden muss, als sie weiterhin die Veranlassung zu der endlichen Aufstellung einer Orgel im königlichen Odeon werden könnte. Die musicalische Akademie hat nämlich beschlossen, nach Bereinigung aller Kosten des Musikfestes den etwaigen Rest der Einnahme als Capitalstock zur Erbauung einer Orgel zu verwenden.

Indem wir schliesslich noch erwähnen, dass, um einem bei dem Musikfeste von 1855 hervorgetretenen Bedürfnisse abzuhelfen, beabsichtigt ist, für die geladenen Ehrengäste und sämmtliche Mitwirkende gesellige Zusammenkünfte während der Dauer des Festes zu veranstalten, sind wir überzeugt, dass diese löbliche Absicht nicht nur mit

den gesellschaftlichen Gewohnheiten der süddeutschen Festgäste vollkommen übereinstimmen, sondern auch sich des ungetheilten Beifalles der norddeutschen Theilnehmer zu erfreuen haben dürfte.

Man spottet häufig über unsere grossartigen Schützen- und Sängereisen, unsere Gelehrten-Tage mit den obligaten Dinern u. s. w., und es mag allerdings in diesen Dingen Manches übertrieben werden. Aber man sollte doch den Werth der persönlichen Berührung, wie sie bei solchen Anlässen zwischen den verschiedenen deutschen Stammesgenossen Statt findet, nicht zu gering anschlagen. Manches Vorurtheil verschwindet und manche hartgewordene Meinung wird milder durch die persönliche Begegnung. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit, welches die Theilnehmer von allen diesen Festen mit nach Hause tragen, gibt denselben einen nationalen Werth, dessen Bedeutung um so grösser ist, je tiefer und zahlreicher die Gegensätze scheinen, die sich in das politische Leben Deutschlands eingegraben haben.

Auch aus diesem Gesichtspunkte wünschen wir, dass das zweite münchener Musikfest lebendige Theilnahme und zahlreichen Besuch finden möchte von nah und fern, aus Süden und Norden, aus allen Gauen unseres grossen Vaterlandes.

München, 10. Juli 1863.

μ.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

München. Die Wiederaufnahme des „schwarzen Domino“ von Auber war ein glücklicher Griff, den die Hoftheater-Intendanz gethan hat, und die Trägerin der Hauptrolle, Fräulein v. Edelsberg, leistete in Spiel und Gesang so Vorzügliches, dass man wohl dieser jungen und äusserst talentvollen Künstlerin den grössten Antheil an dem durchgreifenden Erfolge der lieblichen Oper zuschreiben darf. — Die zu Gunsten der Erbauung eines Sängershauses im Glaspalaste vorgenommene grosse Verloosung hat nach Abzug der Kosten einen Reinertrag von 9482 Fl. ergeben.

Herr und Frau Rübsamen-Veith sind nach einem erfolgreichen Gastspiele am hamburgener Stadttheater engagirt worden.

Wien, 10. Juli. (Liedertafel der „Donauinse.“) Die „Donauinse“ ist also kein blosses Märchen, sie hat ehegestern den Beweis geliefert, dass sie wirklich existirt, den Beweis ihrer Lebensfähigkeit aber blieb sie uns schuldig. Die Kunst wird durch solches Zunftwesen nur gefährdet; wer von den Jüngern dieses Vereins wirklich aus edlem Streben und um der künstlerischen Selbstbefriedigung willen Mitglied geworden, der thäte besser, sich einem der schon bestehenden Vereine anzuschliessen, es gibt deren ohnehin genug, fast könnte man sagen für jeden Stand und für jede Confession einen. Unnütze Zersplitterung schadet nur. Die Vorträge, die zu Gehör kamen, trugen alle den Stempel der Mittelmässigkeit an sich.

Preis-Ausschreiben. Das Central-Comite des eidgenössischen Sängervereins wünscht am nächsten eidgenössischen Sängereisen im Juli 1864 ein grösseres Werk vaterländischen Inhalts zur

Aufführung zu bringen. Dasselbe soll aus fünf bis sechs Chören für Männerstimmen, Quartetten, Soli u. s. w. bestehen, für Harmonie-musik instrumentirt sein und bei der Aufführung circa eine Stunde in Anspruch nehmen. Für die Soli sind Frauenstimmen nicht ausgeschlossen, so wie bei der Instrumentation Contrabässe angewandt werden dürfen. Die in- und ausländischen Componisten, denen die Wahl des Textes im obigen Sinne ganz frei steht, werden nun zur Bearbeitung eines solchen Werkes eingeladen. Die Eingabe geschieht an das Central-Comite des eidgenössischen Sängervereins in Chur unter Beobachtung folgender Form: das Werk soll mit einem Motto versehen und in einem Briefe, auf welchem dasselbe Motto steht, der Name des Autors verschlossen sein. Termin zur Eingabe: Ende October 1863. Der eidgenössische Sängerverein wird das beste von den zweckentsprechenden Werken auf eine seiner würdige Weise honoriren.

Das Sängereisen, welches am 28. und 29. Juni in Oedenburg Statt fand, das erste derartige in Ungarn, da bei demselben deutsche und ungarische Sänger vereint wirkten, war vom schönsten Wetter begleitet und zog eine bedeutende Zahl von Vereinen und Gesellschaften aus nah und fern heran. Der Empfang der deutschen Vereine am Bahnhofe durch die ungarischen war ein herzlicher; besonders die Wiener erfreuten sich einer sehr freundlichen Aufnahme. Es wurden fünf Chöre in ungarischer, neun in deutscher Sprache, davon einer ausschliesslich vom wiener Gesangsvereine vorgetragen. Wurden schon die meisten Chöre mit stürmischen *Eljens* begleitet, so waren doch vorzugsweise die deutschen Gesamt-Vorträge („Untreue“, „Loreley“, „Vineta“) die Glanzpunkte der Productionen. Bei Tische wurde der erste Toast unter allgemeinem stürmischem Jubel Sr. Majestät dem Kaiser gebracht und sogleich nach Wien telegraphirt. Während der ganzen Dauer des geselligen Zusammenseins liessen es die Ungarn an begeisterten Ausbrüchen ihrer Sympathien für die Deutschen nicht fehlen und zahlreiche gegenseitig dargebrachte Toaste lösten sich ab. Von den Vorträgen sind zu bemerken: „Ehre Gottes“, „Normannsang“, „Hymne“ mit Musikbegleitung von E. H. z. S., „Das deutsche Lied“, „Maiennacht“, „Mutterseelen allein“ und zum Schlusse „Kriegers Gebet“ mit Blechharmonie.

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.

Unsere geehrten Abonnenten erhalten hierbei als Musik-Beilage: „Gesang der Loreley“ aus der Oper „Loreley“ von E. Geibel und M. Bruch.

Die Verlagshandlung.

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.

Nr. 15. Gesang der Loreley.

Andante molto sostenuto

Max Bruch.

Lenore. Siehst du ihn glü - hen im Braut - po - cal? Siehst du ihn glü - hen, den ro - then Strahl? —

Hörner. *Bläser.*

pp Harfe.

cresc.

Lie - be deu - tet er dir und Lust und Qual, Lie - be deu - tet er dir und Lust und Qual!

Horn

rit. a tempo

ten. ten.

cresc.

a tempo

Ped.

L'istesso tempo

Fine.

ten. ten.

cresc.

Harfe

Doch

non legato

ten. ten.

Ped.

wenn sie dir ein - mal die See - le be - - zwang, so

espress.

f

p

cresc. hält sie dich fest wie mit Zau - ber - - ge - sang, *p* es lockt — — dich ihr

The first system of the musical score features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a *cresc.* marking and ends with a *p* marking. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a flowing sixteenth-note pattern and a left-hand part with a steady bass line.

Ban - gen, es ruft dich ihr Glück mit Thrä - nen der

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture, with some dynamic markings like *f* and *pp* appearing in the lower staves.

f Sehn - sucht all - mächtig zu - rück! — —

Viol.

cresc. *cresc.* *f* *f* *Ped.*

The third system introduces a violin part. The vocal line is marked *f* and ends with a fermata. The piano accompaniment has *cresc.* markings. The violin part is marked *Viol.* and *f*. A *Ped.* marking is present at the end of the system.

sf Siehst du ihn glü - - hen im u. s. w.

pp *sf*

Viola

Ped. *d. S.*

The fourth system features a vocal line starting with *sf*. The piano accompaniment has *pp* and *sf* markings. A *Viola* part is introduced in the lower staff. The system concludes with *Ped.* and *d. S.* markings.