

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 7.

KÖLN, 13. Februar 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe (Schluss). — Aus Bremen (Eine alte Oper und ein neues Oratorium). Von F. Pletzer. — Aus Aachen (Abonnements-Concerte). Von N. — Concert in Breslau unter R. Wagner's Leitung. — Tages- und Unterhaltungsblatt Weimar, „Die Katakomben“ von F. Hiller — Musik-Director C. Kummer, Auszeichnung — Königsberg, die „Wallenstein-Dichtung“ — Wien, J. Offenbach — Mayseder's gedruckte Werke — Lüttich, Conservatoire-Concert — Nach Wien).

Pariser Briefe.

(Schluss. S. Nr. 4.)

Unter den öffentlichen Concerten stehen durch die zahlreiche Zuhörerschaft und ihren Einfluss auf den Fortschritt eines gediegeneren Geschmacks die *Concerts populaires* obenan. Sie begannen Anfangs November v. J.; gleich in der ersten Probe brachten die Orchester-Mitglieder dem wackeren Padeloup, dem Stifter und Dirigenten des Instituts, eine herzliche Ovation und überreichten ihm ein diamantenes Kreuz, um hinter der kaiserlichen Gunst, die ihn zum Ritter der Ehrenlegion erhoben hatte, nicht zurück zu bleiben. Die Concerte finden bekanntlich Sonntags in den Mittagsstunden Statt und der grosse Circus Napoléon ist stets überfüllt. Die Programme brachten unter Anderem gleich zur Eröffnung Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und eine Sinfonie in *D-dur* (Nr. 43) von J. Haydn; dann Weber's Oberon-Ouverture, Mendelssohn's Violin-Concert, gespielt von Sivori und mit einem im buchstäblichen Sinne tausendstimmigen Bravo aufgenommen; Mozart's Sinfonie in *D-dur* und Beethoven's in *A-dur* in einem und demselben Concerte, dem dritten, dazwischen noch Meyerbeer's Polonaise aus der Struensee-Musik, ein Adagio von Haydn mit allen Saiten-Instrumenten (eine Concession an das Publicum, welches diese Gesamt-Ausführungen verlangt, die bekanntlich das Conservatoire aufgebracht hat) und Mendelssohn's Hebriden.

Das vierte Concert war durch den kühnen Versuch merkwürdig, den Padeloup machte, den Parisern nichts Geringeres als die Suite in *D-dur* von Joh. Seb. Bach vorzuführen! Hier offenbarte sich aber sehr deutlich, was ich schon oft in meinen Briefen behauptet habe, dass die Ausschmückung der Kammermusik-Programme und mancher Concert-Matineen mit Bach'schen Clavierstücken eitel Modesache ist und weiter nichts, denn nicht nur das grosse musicalische Publicum von Paris, sondern auch die mei-

sten Musiker sind über das Achselzucken bei Bach's Musik noch nicht hinaus. Man hörte die genannte Suite stillschweigend und aufmerksam an, ein Zeichen von Beifall liess sich am Schlusse keiner einzigen Nummer hören, am Ende ein schwacher Applaus, der offenbar mehr der Ausführung als dem Werke galt. Und die Kritik der musicalischen Blätter? „Gestehen wir nur offen,“ heisst es darin, „dass diese Musik nicht den geringsten Reiz für uns hat und nur ein archäologisches Interesse erregt. Herr Padeloup ist zu loben, dass er einmal eine Probe davon gegeben hat, hoffentlich kommt er aber nicht sehr oft darauf zurück. Wenn man will, ist das freilich classische Musik (wahrhaftig?), aber populär wird sie nie werden. Die vortreffliche Ausführung war nöthig, um manche Stellen vor einiger modernen Heiterkeit zu retten.“ — Nun, das ist wenigstens aufrichtig gesprochen.

Das Publicum dieser Concerte erneuert sich, die Fremden ausgenommen, nur wenig, und das macht die Aufstellung der Programme schwierig. Es hat seine Lieblinge unter den Componisten und von ihren Werken auch wieder seine Mignons; diese erwartet es mit Ungeduld, um sie wo möglich auf *Dacapo-Ruf* zwei Mal zu hören. Bei solchen Umständen kann nur ein Dirigent, dessen Stellung so fest in der Gunst des Publicums ist, wie Padeloup's, der Kälte der Zuhörer Trotz bieten, was sehr ehrenwerth, aber um so gewagter war, als Haydn's *C-dur*-Sinfonie und Mendelssohn's *A-dur*-Sinfonie neben Bach auf dem Programme standen. Vor Allem rächte sich aber das Publicum durch den stürmischen *Dacapo-Ruf* von Beethoven's Balletmusik zum Prometheus.

In den folgenden Concerten hörte man Beethoven's Pastoral-Sinfonie, Gluck's Ouverture zur Iphigenie in Aulis, gemessen und mit prächtiger Fülle der Saiten-Instrumente vorgetragen, während im Finale der Sinfonie Posaunen und Hörner nicht immer befriedigten, Weber-Berlioz' Aufforderung zum Tanze, die *G-moll*- und die

grosse *C-dur*-Sinfonie von Mozart, ein Violoncell-Concert von Molique, gespielt von Piatti, Schumann's Overture zur Genoveva, das Septett von Beethoven, Overture zur Athalia von Mendelssohn u. s. w.

Die Conservatoire-Concerte haben am Sonntag den 10. Januar wieder begonnen. Dem Wunsche einer doppelten Reihe derselben, so dass jedes Concert für die Zuhörer eines zweiten Abonnements wiederholt würde, ist eben so wenig entsprochen worden, als der erwarteten Abwechslung der Programme; im zweiten wurde z. B. Rameau's kleiner Chor aus Castor und Pollux zum dreissigsten Male gegeben, indessen zum ersten Male nicht *bis* gerufen — das war wenigstens doch ein Zeichen von Fortschritt. „Haben wir denn weiter nichts als das?“ — sagt ein hiesiges Blatt; „was sollen die Deutschen von uns denken, die fast alle Monate ganze Chorwerke von Händel, Bach und anderen Meistern aufführen, deren Namen man kaum in Frankreich kennt?“ — Der Mann hat Recht, aber obwohl ein Pariser, scheint er doch die Grundsätze der Sparsamkeit, die bei der Concert-Gesellschaft vorwalten, nicht zu kennen. Die Choristen in den Conservatoire-Concerten werden bezahlt; ein neu einzustudirender Chor oder gar ein Oratorium kosten zu viel Geld! Im ersten Concerte — es begann mit Beethoven's *C-moll*-Sinfonie — dirigierte Herr George Hainl, der neu erwählte Director, zum ersten Male. Nach dem ersten Allegro wurde ihm eine dreifache Ovation gebracht, die er auch verdient. Im zweiten Concerte kam wirklich die Overture eines Zeitgenossen daran: Struensee von Meyerbeer, doch nur die Overture, nachdem die *Concerts populaires* mit der Aufführung der ganzen Musik zu dem Drama schon im vorigen Jahre vorangegangen waren. Die Stimmung der Blasinstrumente war nicht rein, was in der Einleitung störend war; als sie warm geworden waren, ging es besser. Aber sollte bei solch einer Musteranstalt nicht ein zweiter Saal zu Gebote stehen, wo man die Instrumente anblasen könnte, bevor sie auf der Orchesterbühne ertönen? Ob Meyerbeer's Overture nun zu den dreissig zählen wird, die seit Gründung der Concerte nur ein Mal gemacht worden sind, oder zu den oft und öfter wiederholten, müssen wir abwarten. Als begünstigte sind gegeben worden: Oberon 37 Mal, Euryanthe 16, Tell 15, Freischütz 11, Coriolan 9, Sommernachtstraum 9, *Chasse du Jeune Henri* 9, Fidelio 7, Fingalshöhle 6, Egmont 6, Zauberflöte 6, Iphigenie in Aulis 5, Leonore 4 Mal. — Uebrigens hatte der conservative Tempel in diesem zweiten Concerte auch einem jungen Künstler, Georg Pfeiffer, seine Pforten geöffnet, was auch nur selten der Fall ist. Er scheint das Talent seiner Mutter geerbt zu haben, die eine der gebildetsten Damen von Paris ist. Er spielte das

C-moll-Concert von Beethoven recht gut (die Cadenz im ersten Allegro war indess stark modernisirt), das Andante mit Ausdruck und das Finale mit leichtem, perlendem Anschlag.

Ueber die neue Oper des zweiundachtzigjährigen Meisters Auber im nächsten Briefe. Für heute nur noch ein Wort über Fraschini, den wir wohl so bald nicht wieder hören werden, denn er hat sich ganz zum Spanier gemacht und hat seit 1852, wo er dort und in Portugal lebt, eine solche Vorliebe für die pyrenäische Halbinsel bekommen, dass er sogar noch den Tag vor seinem Auftreten hier in einem Anfalle von Heimweh 100,000 Frs. Abstandsgeld geboten hat, wenn man ihn seines Contractes entliesse. Jetzt ist er auch schon nach der Vorstellung am 10. Januar wieder nach Madrid abgereist. Dieser eminente Künstler besitzt aber, obwohl an fünfzig Jahre alt*), immer noch eine so leicht und rein ansprechende, tonvolle, ja, mächtige Tenorstimme, dass sie an und für sich schon wunderbar überrascht und imponirt, doppelt aber und fesselnd über alle Maassen, wenn der ausdrucksvolle Vortrag und die correcte und namentlich im Verbinden der Töne vollendete Schule des Gesanges hinzutritt. Früher soll sein Spiel sehr nachlässig und hölzern gewesen sein, hier war dies aber durchaus nicht der Fall; er wurde jedem Charakter seiner Rolle gerecht.

B. P.

Aus Bremen.

Eine alte Oper und ein neues Oratorium.

Den 2. Februar 1864.

Die Saison ist auf ihrer Höhe, wir schwelgen in Musik. Von den Kunstgenüssen, die von dem einen Dinstag bis zum nächsten dargeboten werden, dürfen wir nur die bedeutendsten anführen, um die Leser auf die Höhe der Situation zu versetzen. Da war die zweimalige Aufführung der Mozart'schen Oper „Idomeneus“, die erste des Oratoriums „Gideon“ von Ludwig Meinardus, eine Quartett-Soiree, ein Mozart-Abend im Künstler-Vereine und das siebente Privat-Concert mit einer neuen Composition für Chor und Orchester von Reinthaler („Das Mädchen von Cola“, nach Ossian's „Darthula“) — fast zu viel für die Genussfähigkeit des Publicums und die kritischen Ver-

*) In dem kurzen biographischen Abrisse Fraschini's in Nr. 50 des vor. Jahrgangs der Niederrh. Musik-Zeitung ist das Geburtsjahr 1817, in Fétis' *Biographie universelle*, 2me Edition, aber 1815 angegeben, wonach er also jetzt im 49. Jahre steht. Bekanntlich hat er vor 1852 in Wien wiederholt mit grossem Beifalle gesungen.

Die Redaction.

pflichtungen der Presse. Um Allem gerecht zu werden, lassen wir Eines nach dem Anderen an die Reihe kommen. Anziehend an dem Treiben dieser musicalischen Woche war besonders der Contrast; man kann sich kaum einen eigenthümlicheren und mehr charakteristischen Gegensatz denken, als den, welchen im Laufe weniger Tage die erste dramatische Oper Mozart's und das Oratorium von Meinarthus darboten. Nicht wegen der Verschiedenheit des Stoffes und Gebietes, sondern wegen der so unendlich abweichenden Gefühls- und Denkweise, die sich in beiden Werken abspiegelt. Jene ein Musterbild des classischen Stils, in welchem sich vor achtzig Jahren die Musik bewegte, dieses durchaus ein Product der Gegenwart und ein bezeichnender Ausdruck ihres eigenen Stils und der tiefen Kluft, welche sie von jener Periode der Classicität trennt. Wenn wir beide Werke, die so grundverschieden sind, dass sie kaum neben einander genannt werden können, dennoch zusammenstellen, so geschieht es eben nicht aus inneren Gründen, sondern um des pikanten Contrastes willen, den jene alte Oper und dieses neue Oratorium bilden.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung des „Idomeneus“ von Mozart liegt in dem von Gluck angebahnten, von Mozart vollzogenen Bruche mit der Vergangenheit der Oper, die von beiden Meistern aus einer bloss musicalischen Schöpfung zu einem dramatischen Kunstwerke weitergebildet wurde. Die Musik erhebt sich darin zur Höhe des Kunstwerkes und trägt den völligen Umschwung zur Schau, den um jene Zeit die ganze geistige Welt auf allen Gebieten an sich selbst vollzog. Die Mission, welche Goethe als dramatischer Dichter durchführte, eben dieselbe hatten Gluck und Mozart als Operndichter durchzuführen.

Jede neue Richtung trägt aber bei ihrem Auftreten nach dem Laufe aller irdischen Dinge die Mängel und die Ungewandtheit an der Stirn, welche mit jedem Anfange verbunden sind. Dürfen wir den Fortschritt Gluck's und Mozart's im „Orpheus“ und „Idomeneus“ zum dramatischen Kunstwerke als das bezeichnen, was unsterblich ist, so stossen wir auf das Sterbliche, sobald wir die Art der Ausführung betrachten. So hoch der Flug eines Genius sich erheben mag, er reicht nie bei dem ersten Versuche bis an die Wolken. Oder ohne Bild gesprochen: Jene beiden Opern, im Ganzen und im Charakter grossartige, wunderbare Werke, sind doch nur Anfänge und Versuche; sie müssen es sein, weil sonst jede weitere Entwicklung unmöglich, damit also ein geistiges Gesetz umgestossen wäre. Wer den Orpheus Gluck's als ein vollendetes Kunstwerk preist, setzt damit die Armide und die Iphigenien desselben Tondichters herab; wer vor dem Idomeneus von Mozart anbetend stehen bleibt, zeigt damit,

dass er Figaro's Hochzeit und Don Juan nicht nach ihrem Werthe zu schätzen weiss. Gerade die späteren Werke der beiden grossen Meister geben den Beweis, dass die ersten Schöpfungen, die ihr Genius der Welt schenkte, bei aller Vortrefflichkeit doch nur erste Stufen und unvollkommene Anfänge sind, dass sie jenen späteren Dichtungen gegenüber nur eine kunstgeschichtliche Bedeutung haben.

Und das ist es eben, was jene Opern sterblich macht und sie nicht mehr zu dauerndem Leben gelangen lässt. Es kommt noch Eines hinzu: die Wahl der Stoffe. In der classischen Zeit war die Antike das einzige Ideal der Wissenschaft und Kunst. Die Operndichter jener Periode haben das ganze Alterthum mit allen seinen Stoffen auf die Bühne gebracht. Andere Zeiten, andere Sitten. Unsere Gegenwart denkt nicht mehr so; sie ist durch die romantische Strömung hindurchgegangen, und wenn sie auch weit entfernt ist, die Verachtung der Romantiker gegen die Antike zu theilen, so ist sie doch auch weit entfernt von der beschränkten Anbetung derselben. Schon Mozart übrigens hat nach dem Idomeneus nur noch einmal, im Titus, einen alten Stoff behandelt; bei der Wahl der übrigen handelte er schon instinctiv in dem Vorgefühle der Wandlungen, welche die Anschauungsweise jener Zeit durchmachte.

Der Idomeneus hat nie die Bühne beherrscht, wie es Don Juan, Figaro, die Zauberflöte gethan haben und noch thun. Alle Pracht der Gedanken, die wundervolle Färbung der Instrumentation, die ergreifende, dramatische Wahrheit der Recitative, Arien und Chöre haben ihm nicht dazu verhelfen können, auf dem Repertoire sich zu behaupten. Darüber mögen wir Mozartianer uns die Haare ausraufen — wenn anders nicht triftige Gründe von einem solchen Verfahren abmahnen —, wir mögen das Publicum dumm und gefühllos schelten: es ist nun einmal so und nicht zu ändern. Die Leute haben auch in ihrer Weise Recht. Der Laie, wenn er dem ersten Acte der Oper beigewohnt hat, spricht kaltblütig den schlimmsten Fluch aus, den es gibt: er nennt die Tondichtung langweilig. Wenn ihm dann weiter im zweiten und dritten Aufzuge Mozart den ganzen wunderbaren Zauber seiner Melodie entgegenträgt, nun ja, so hat er Augenblicke des Entzückens und schwelgt in den süssen Weisen, aber er sagt zum Schlusse: langweilig ist die Geschichte doch. Und wenn man ihm mit Engelszungen alle Herrlichkeiten des Idomeneus der Reihe nach vorhält, so widerspricht er vielleicht nicht, aber er leistet passiven Widerstand und bleibt bei den ferneren Aufführungen zu Hause.

Eine Darstellung des Idomeneus ist und war seit vielen Jahren ein hohes Fest für die Verehrer der classischen

Musik, eine Anstandspflicht für die Bühnen, wenn sie sich aus dem Lärm da draussen in das Allerheiligste zurückziehen wollten; und so wird es bleiben. Wenn eine Direction oder ein Capellmeister sich und den Musikfreunden einen ausgesuchten Genuss bereiten wollen, so erquicken sie eine stille Gemeinde mit den ersten dramatischen Opern Gluck's und Mozart's, und sehen ganz gut ein, dass man dergleichen nur ab und an thun kann. Darum sind die Leute in den Logen und im Parterre noch keine Barbaren. Ist's nicht auf anderen geistigen Gebieten gerade so? Wenn Iphigenie und Tasso gegeben werden, stürmen die Leute auch nicht die Casse, aber diejenigen, welche drinnen im Tempel der Kunst sitzen und der Wunderpracht der Dichtungen sich hingeben, über die kommt die Weihe der Poesie.

Als Herr Capellmeister Hentschel den Idomeneus einstudirte, wusste er wohl, wie die Sachen stehen, und er hat doch alle Kraft an das Werk gesetzt, obwohl es über die dritte Aufführung schwerlich hinauskommt. Hätte er über grosse, fein geschulte Chöre, über noch mehr Künstler-Naturen wie Frau Haase, über prachtvolle Decorationen zu gebieten, so könnte er die Oper auf die doppelte Zahl von Darstellungen bringen. Was er gethan und wozu er die ihm Untergebenen gebracht hat, ist durchaus ehrenwerth und gehört zu den Lichtblicken, die eine Direction bei gutem Willen und künstlerischem Sinne selbst in beschränkten Verhältnissen gewinnen kann. Die Chöre gelangten zwar mit allen Anstrengungen nicht so weit, den Wohllaut und die mächtigen Wirkungen, die Mozart sich dachte, zu erreichen, allein es wurde doch hier wie in den Solo-Partieen unendlich viel mehr geleistet, als erwartet werden durfte.

Wandern wir aus dem Theater in den Concertsaal, so treten wir in eine ganz andere Welt. Unter der Leitung des Herrn Engel und bei Anwesenheit des Componisten wurde am 29. Januar das Oratorium „Gideon“ vom Musik-Director Ludwig Meinardus in Glogau durch den hiesigen Gesangverein zum ersten Male aufgeführt, nachdem Oldenburg damit vorangegangen war. Das Werk ist das zweite oratorische des Componisten, der einen Petrus schrieb und einen Salomo so eben vollendet hat. Man darf ihn als Oratorien-Componisten freudig begrüssen und seiner weiteren Entwicklung mit den besten Erwartungen entgegensehen. Der Gideon, dessen Text Meinardus selbst nach der biblischen Erzählung im Buche der Richter zusammengestellt hat, steht mitten in unserer Zeit und ihrer musicalischen Denkweise; es ist ein Oratorium, welches sich auf den seit einem Jahrhundert geltenden Grundlagen aufbaut und der weltlich-dramatischen Richtung, welche diese Gattung besonders seit Mendels-

sohn eingeschlagen hat, angehört. Sie vereinigt den hohen sittlichen Ernst, der in der Handlung vorwaltet, mit der ganzen Beweglichkeit und Freiheit der Behandlung, welche die Gegenwart gestattet und nothwendig macht. Die Vorwürfe, welchen Mendelssohn begegnete, als er beim Paulus und Elias einen neuen Geist in die alten Formen brachte, die Vorwürfe, dass damit ein Frevel gegen die Worte der heiligen Schrift begangen sei, sind längst verstummt oder werden doch nur von beschränkten Zeloten noch vorgebracht. Unsere Zeit denkt und handelt anders als das vorige Jahrhundert, und hat dazu ein volles Recht. Wir haben auf Grund jenes Schrittes, den Mendelssohn gethan, eine ganze Reihe von vortrefflichen Werken erhalten, unter denen der Gideon seinen Platz stattlich ausfüllt.

Charakteristisch an diesem Oratorium, mehr als an irgend einem, das wir seit Jahren gehört haben, ist des Componisten Neigung zum Dramatischen. Sie tritt so prägnant auf, dass wir beim Hören das Gefühl hatten, er müsse ein ganz besonderes Talent für die Oper haben; und man sagt uns auch, dass er im Begriffe stehe, dieses Gebiet zu betreten. Eine der bezeichnenden Eigenschaften seines Gideon ist die knappe, gedrungene Form, in der er sich bewegt. Diejenigen Abschnitte des Textes, welche die eigentliche Handlung enthalten, treten besonders fest und energisch auf. Gegen sie lässt Meinardus alles Lyrische zurücktreten, und zwar, wie uns scheint, mit Vorbedacht und mit dem Gefühle, dass das Hauptgewicht auf jene sich zu concentriren habe. Die Solo-Partieen entwickeln sich viel weniger selbständig und breit, als die Chöre; besonders Sopran und Alt haben nur geringen Raum und wenige Nummern, während Tenor und Bass, deren Träger zugleich Träger der Handlung sind, mit dem Chor das ganze Werk beherrschen. Für die meisten Zuhörer wird das befremdend sein, weil sie gewohnt sind, dass die vier Solisten alle ein gewisses Maass von Arien zugewiesen erhalten. Der Componist handelte indessen von seinem Standpunkte aus ganz richtig und war dabei auch durch den Stoff gerechtfertigt.

In den Solosätzen nun der männlichen Personen wie in den Chören ist ein frisches dramatisches Leben und ein schlagender, charakteristischer Ausdruck, der dem Componisten bis zum Schlusse treu bleibt. Was ausserhalb des angedeuteten Bereiches liegt, der Anfang des Oratoriums bis zum Beginne der eigentlichen Handlung, scheint uns an Werth gegen den Haupttheil zurückzustehen. Es bedarf einiger Zeit, ehe der Componist, und wir mit ihm, warm wird; er bricht oft unerwartet früh ab und geht über Einiges rasch hinweg, was man sich als näher auszuführen denkt. Die Worte Gideon's und sein Gespräch mit

dem Engel könnten eindringlichere Färbung und mehr Lichte vertragen. Von dem Augenblicke an, wo Thaten bevorstehen und das Volk zu handeln beginnt, ist weit mehr Leben da und Alles gestaltet sich lebendiger.

Was die Musik an sich betrifft, so zeigt sie durchweg, dass dem Componisten nicht nur eine tüchtige Durchbildung, sondern auch eine vielseitige Begabung und Formgewandtheit zu Gebote stehen. Seine Ausdrucksweise ist natürlich und charakteristisch, ohne Prunk und Affectation, bestimmt und energisch, klar und durchsichtig. In der Instrumentation spiegelt sich die Ausbildung der Orchesterinstrumente, wie sie sich bis zu Richard Wagner heran entwickelt hat; er greift keck in den Farbentopf, ohne grelle Effecte zu suchen. Im Ganzen steht er durchaus auf eigenen Füßen und geht seinen eigenen Weg. Dass man hier und dort an Eines oder das Andere gemahnt wird, ist erklärlich; so fielen uns zwei Stellen auf, welche stark an den Lohengrin erinnerten, doch nicht so, dass man darum dem Componisten Unselbständigkeit vorwerfen könnte. Alles in Allem hat er ein Werk geschaffen, das ihm Ehre macht und eine werthvolle Bereicherung der musicalischen Literatur genannt werden muss.

F. Pletzer.

Aus Aachen.

Der Neubau unseres Concertsaales hat schon gute Früchte getragen, die Zahl der Abonnenten zu den Winter-Concerten hat sich merklich vermehrt. Die hauptsächlichste Anziehungskraft für das erste Concert lag in dem Auftreten der Frau Clara Schumann in demselben; sie spielte darin das Concert in *G-dur* von Beethoven und das Concertstück von Weber. Es ist unnöthig, ins Einzelne über die hervorragenden Eigenschaften des Spiels dieser Königin der Pianisten einzugehen; es genügt, zu bestätigen, dass sie hier in ihrer ganzen Majestät gethront und das Publicum sich unterthan gemacht hat. Das Programm war durch Cherubini's Overture zu Anakreon und Beethoven's *Sinfonia eroica* vervollständigt; beide wurden vom Orchester fein ausgeführt, im ersten Satze der Sinfonie wäre vielleicht etwas mehr Schwung und Bewegung zu wünschen gewesen*). Den Schluss machte das Finale zur Lorelei von Mendelssohn, worin unsere geschätzte und beliebte Sängerin Frau Neuss-Deutz Gelegenheit hatte,

*) Ohne dem Urtheil des geehrten Herrn Correspondenten zu nahe treten zu wollen, möchten wir nur bemerken, dass selbst die geringste Ueberschreitung des Zeitmaasses nach der Seite der Bewegung hin Gefahr läuft, den ersten Satz um seinen heroischen Charakter zu bringen. Die Redaction.

ihre schöne Stimme und dramatischen Vortrag glänzend zu entfalten.

Das zweite Concert brachte uns ein Werk von Ferdinand Hiller, das Oratorium: „Die Zerstörung von Jerusalem“, welches wir, wenn wir nicht irren, zum ersten Male hier hörten. Diese Schöpfung des genialen Componisten hat bekanntlich überall, wo sie aufgeführt worden ist, die wärmste Aufnahme gefunden, welche ihr auch bei uns in hohem Grade zu Theil wurde. Wenn unser Chor- und Orchester-Personal das Werk prachtvoll wiedergegeben haben, so hat die feurige und begeisternde Leitung des Componisten selbst reichlichen Antheil an dem Erfolg und dem mächtigen Eindruck des Ganzen. Fräulein Rothenberger von Köln, Frau W. und Herr Göbbels von hier und Herr Stägemann vom Hoftheater in Hannover lösten ihre Aufgaben mit Liebe zur Sache und mit Talent; Herr Stägemann hat durch dieses erste Auftreten bei uns einen schönen Erfolg durch eine volle und sonore Baritonstimme und einen edeln Vortrag errungen.

Ueber dem dritten Concerte leuchtete kein guter Stern, sowohl in Bezug auf das Programm als auf die Ausführung einer der schwächeren Compositionen des sonst ausgezeichneten Tondichters Niels W. Gade, der Sinfonie Nr. IV. in *C-dur*, und einer Hymne an die Musik von J. O. Grimm, welche zwar einige hübsche Chor- und Instrumental-Effecte enthält, aber auch bei besserer Ausführung, als ihr hier zu Theil wurde, wohl kaum die Bürgschaft eines Erfolges in sich trägt. Bei so bewandten Umständen hatte unser geschickter und fleissiger Concertmeister Herr Fleischhauer gut Spiel, um sein Talent glänzen zu lassen und das etwas abgespannte Publicum wieder zu beleben, so gewagt es auch im Allgemeinen ist, eine Composition von Viotti vorzutragen. Allein Herr Fleischhauer hat über alle Hindernisse gesiegt und das 28. Werk Viotti's mit Sicherheit und Schwung und namentlich mit der Breite des Tones ausgeführt, welche die Composition verlangt. Das Publicum nahm sein Spiel mit dem wärmsten Applaus auf. — Im zweiten Theile wurde durch die Aufführung der Musik zu den „Ruinen von Athen“ von Beethoven dessen 93. Geburtstag gefeiert. Der verbindende Text, der zur Verherrlichung des grossen Meisters so poetisch aufgefasst ist, erinnerte uns an den so früh dahingeschiedenen Dichter Inkermann-Sternau, der zuletzt unter uns weilte.

Das vierte Concert fand einen besonderen Reiz in der Person der Frau Pflughaupt, welche an diesem Abende sich als eine Pianistin ersten Ranges durch den vollendeten Vortrag des *F-moll*-Concertes von Chopin, der Campanella von Liszt und der Königin-Polka von J. Raff

bewährte. Ihre technische Fertigkeit ist vollkommen, ihr Spiel zeichnet sich durch merkwürdige Rundung und Reinlichkeit aus; mit einer anmuthigen Elasticität verbindet sich ein mächtiger Schwung und ein leidenschaftlicher Ausdruck, und alles das wird erhöht durch eine geniale Auffassung. Wir können sagen, dass wir niemals die melancholisch-romantische Musik Chopin's mit der Feinheit ihrer Passagen-Figuren und jenem *tempo rubato*, welches die meisten Spieler oft aus den Augen verlieren, mit mehr Geist und Feinheit haben ausführen hören. Frau Pflughaupt hat das Publicum enthusiastirt, so dass sie mit begeistertem Applaus gerufen wurde. Sie spielte auf einem schönen Flügel von Bord in Paris. — Das Concert begann mit der prächtigen Sinfonie in *A-dur* von Beethoven, welche eben so wie Spontini's Overture zur Olympia mit Feuer und Schwung ausgeführt wurde. Von Gesangstücken hörten wir eine Cantate von Bach und Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, bei deren Ausführung der Chor nicht so zahlreich wie sonst vertreten schien.

Ueber Carlotta Patti und ihre concertirenden Gefährten hat Ihr Blatt schon ausführlich berichtet; erlauben Sie mir nur noch zu sagen, dass sie bei uns einen sehr grossen Erfolg errungen hat, dass Laub und Jaell sich ganz auf der Höhe ihres ausserordentlichen Rufes gezeigt haben, Laub die Erwartungen sogar übertroffen hat, und dass auch Kellermann, obwohl nicht ganz wohl, doch neben solchen Sternen erster Grösse auch Beifall erhalten hat. N.

Concert in Breslau unter R. Wagner's Leitung.

Ueber das Concert des Orchester-Vereins in Breslau im December v. J. theilen wir das Wesentliche eines Berichtes von Jul. Schäffer (in der Schles. Zeitung) mit.

Das Programm enthielt in seinem ersten Theile Beethoven's *A-dur*-Sinfonie, in seinem zweiten Bruchstücke aus den neuesten Opern R. Wagner's, nämlich „Vorspiel“ (Liebestod) und „Schlusssatz“ (Verklärung) aus „Tristan und Isolde“, ferner „Siegmund's Liebesgesang“ aus der Walküre, endlich „Versammlung der Meistersingerzunft“ und Vorspiel aus der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“. Der Name Wagner's hatte ein überaus zahlreiches Publicum herbeigezogen. Das Orchester empfing den Meister mit der bekannten Trompeten-Fanfare aus Lohengrin, und das Publicum stimmte applaudirend mit ein. Das Orchester bot einen etwas anderen Anblick dar, als sonst. Die Contrabässe waren zu beiden Seiten, die Bratschen in der Mitte aufgestellt, und die Bläser sassen grösstentheils

während der Ausführung der Musikstücke. Die Aenderung gereichte dem Streich-Quartette zum Vortheile, während die Blas-Instrumente, auf unserem Platze wenigstens, zum Theil allzu gedämpft erschienen.

Zunächst gibt uns die Zusammenstellung einer Beethoven'schen Sinfonie mit Bruchstücken aus Wagner'schen Opern — mag sie nun aus einer besonderen Absicht hervorgegangen sein oder nicht — Gelegenheit, uns der Stellung zu erinnern, welche Wagner zu Beethoven einnimmt. Seite 113 und 114 des ersten Theiles seiner Schrift „Oper und Drama“ sagt er: „Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrthum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichem zu erreichen, ist uns die unbegrenztteste Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdrucks!“

Aus den weiteren Entwicklungen Wagner's wissen wir nun, dass die Instrumentalmusik diese ihre Bedeutung einzig und allein im „Drama der Zukunft“ erlangt. Das Publicum hätte sonach die beste Gelegenheit gehabt, den Beethoven'schen Irrthum mit den nachfolgenden Erfüllungen Wagner'scher Theorieen zu vergleichen, wenn nicht ein bedenklicher Umstand die Wagner'sche Musik der Beethoven'schen gegenüber allzu sehr in Schatten gestellt hätte. Indem nämlich dem Instrumental-Componisten Beethoven nicht der Dramatiker Wagner, sondern ebenfalls wieder der Instrumental-Componist gegenübertrat, zog er damit wenigstens den Schein jenes Irrthums, „das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichem erreichen zu wollen“, auf sich und beging eine grosse Inconsequenz gegen sich selbst, als er integrirende Theile seiner Dramen aus ihrem Zusammenhange riss, der allen seinen theoretischen Entwicklungen zufolge unzerreissbar war. Wagner tadelt es ferner selber, wenn der Hörer gezwungen wird, sich an „scenische Motive“ zu halten, er erklärt es für einen grossen Fehler des Componisten, wenn er getreu die Disposition des Dramatikers festhält. Und nun lese man folgendes Programm zu den „Meistersingern“ und urtheile:

Die Meistersinger ziehen in festlichem Empfange vor dem Volke von Nürnberg auf; sie tragen in Procession die „*leges tabularum*“, diese einzig bewahrten alterthümlichen Gesetze einer poetischen Form, deren Inhalt längst verschwunden war. Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnisse des harfespielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volksthümliche Gestalt des Hans Sachs; seine eigenen Lieder schallen ihm aus dem Munde des Volkes

entgegen. Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe: er gilt dem schönen Töchterlein eines der Meister, das, zum Preisgewinn eines Wettsingens bestimmt, festlich geschmückt, aber bang und sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten aussendet, der wohl Dichter, nicht aber Meistersinger ist. Dieser bricht sich durch das Volk Bahn; seine Blicke, seine Stimme raunen der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu. — Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrthuererei dazwischen und stören die Herzensergiesung; es entsteht Gedränge und Gewirr. Da springt Hans Sachs, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfasst hülfreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten gibt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges der Meister. Laut begrüsst sie das Volk; das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen, Pedanterie und Poesie sind versöhnt. „Heil Hans Sachs!“ erschallt es mächtig.

Sind es hier nicht überall „scenische Motive“, an die man sich halten muss? und waltet hier nicht überall die Disposition des Dramatikers? Dies kann im Wagner'schen Sinne nur dann gestattet sein, wenn die wirkliche Ausführung des Drama's die hier als „Ahnung“ vorbereiteten Scenen in Erscheinung treten lässt. Aber — losgerissen vom Drama — wir bitten dies zu betonen —, muss das „Musikstück“ denselben Fehler offenbaren, den Wagner z. B. an Berlioz'schen Werken rügt. Etwas anders verhält es sich mit dem Vorspiel zu „Tristan“, denn hier herrschen nicht sowohl scenische Motive, als vielmehr Seelenstimmungen. Aber auch hier treten Motive auf, die erst durch den weiteren scenischen Verlauf ihre volle Bedeutung erlangen, namentlich jene breitere, sich immer wiederholende Melodie, deren Ursprung erst Isolde selber im ersten Acte der Oper erklärt. Auch der unmittelbar angehängte Schlusssatz der Oper, hier als „Verklärung“ bezeichnet, wird durch das Programm nicht vollständig erklärt, weil das hier herrschende Motiv eine Erinnerung gerade an eine Hauptstelle der Oper, an den Schluss des grossen Duets im zweiten Acte, darbietet.

Nach diesen Bemerkungen wird man es begreiflich finden, wenn wir von einer detaillirteren Besprechung der aufgeführten Nummern Abstand nehmen. Den Maassstab eines „Musikstückes“ an sie anzulegen, wäre „Un-Wagnerisch“, da der Meister für die Musik keine anderen Gesetze anerkennt, als welche die „dichterische Absicht“ ihr auferlegt, und er, um sie geschickt zu machen, „Kunst des Ausdrucks“ zu sein, alle Schranken, die auch noch die freieste Theorie dem Musiker zeige, für aufgehoben erklärt. Die Grenzen der Tonalität existiren für ihn nicht, in seinen musicalischen Grundrechten steht als oberster Satz:

„Alle Töne sind gleich — Privilegien der Tonfamilien finden nicht Statt.“ Er proclamirt die „Urverwandtschaft“ aller Töne und gestattet sich demnach die ungebundenste Freiheit der Modulation. Er schreibt an seinen französischen Freund, dass er im „Tristan“ endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise sich bewegte, dass er während der Ausführung selbst inne ward, wie er sein System völlig überflügele. „Glauben Sie mir, es gibt kein grösseres Wohlgefühl, als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produciren, die ich bei der Ausführung meines Tristan empfand.“ In der That leistet Wagner im Tristan das Aeusserste, und die in lauter Seufzern sich ergebende Einleitung mit ihrem chromatischen Geschiebe und ihren immer in Dissonanzen sich auflösenden Dissonanzen ist bei Weitem das maassvollste Stück der Oper. Ob dieselbe Schrankenlosigkeit auch bei einer so rein lyrischen Piece, wie der Liebesgesang Siegmund's ist, wohl angebracht war? — Jede in sich geschlossene lyrische Stimmung, auch im Drama, verlangt Geschlossenheit der Tonalität (worunter wir keineswegs Einfachheit der Tonart verstehen). Anfangs schien es, als wollte Wagner diesem durch die Natur der Sache gebotenen und auch von der dichterischen Absicht dictirten Gesetze folgen, aber bald trieb auch hier wieder „die Unbedenklichkeit“ zu maasslosen Abschweifungen, und das schliessliche Einlenken in die Anfangs angeschlagene Tonalität machte fast den Eindruck einer neuen Abschweifung. — Das Vorspiel zu den Meistersingern war vielleicht das populärste Stück der Wagner'schen Compositionen. Der Meister hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, in der Schilderung der pedantischen Meistersinger-Zunft und des gelehrten Geschwätzes ihrer Jünger eine immerhin ergötzliche Caricatur des alten Contrapunktes und der „Zopf-Fuge“ zu schaffen. — Aufgefallen ist uns noch, dass in mehreren Stellen der vorgeführten Stücke ein Verfahren sich wiederholt, welches wir schon aus früheren Werken, namentlich aus der Lohengrin-Einleitung, kennen. Eine Melodie tritt nämlich zuerst in einem Instrumente auf, wiederholt sich in einem anderen und durchwandert so verschiedene Klangfarben in steigender Scala bis zum glänzendsten Timbre der Blech-Instrumente, worauf dann ein schnelles Herabsinken zum Anfange erfolgt. So die Lohengrin-, so die Tristan-Einleitung. Der Effect ist grossartig, aber mehr pathologisch als bedeutungsvoll. Im Ganzen müssen wir gestehen, dass uns keines der gebotenen Stücke an die Lohengrin-Einleitung zu reichen scheint.

Die Wagner'schen Stücke fanden nur bei einem kleineren Theile der Zuhörerschaft Beifall; allgemeiner Dank aber gebührt dem Orchester-Vereine, dass er es möglich

machte, Schöpfungen, über die so viel gestritten wird, kennen zu lernen. Am Schlusse des Concertes hielt Herr Geb. Medicinalrath Dr. Betschler eine Anrede an den Meister, von welcher wegen des Geräusches der Aufbrechenden nichts zu vernehmen war, und überreichte ihm unter denselben Trompeten-Fanfaren, wie im Anfange, einen Lorberkranz.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

* **Weimar**, 8. Februar. Gestern Abend wurde auf dem grossherzoglichen Hoftheater Ferdinand Hiller's grosse Oper „Die Katakomben“ gegeben. Dem trefflichen Werke wurde durch eine gute Besetzung (Lavinia — Frau Milde, Lucius — Herr Meffert u. s. w.), neue Decorationen und eine sorgfältige *Mise en scène* unter Dingelstedt's unmittelbarer Anordnung eine schöne Aufführung zu Theil und der Erfolg war vollständig; rauschender Applaus und Hervorruf krönten besonders den zweiten und dritten Act. Sonntag den 14. findet die erste Wiederholung Statt; auch die erste Vorstellung hatte schon mehrere in der künstlerischen Welt bedeutende Fremde angezogen.

Musik-Director Caspar Kummer in Coburg, einer der tüchtigsten und einsichtsvollsten Musiker daselbst, hat vom Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha zu seiner fünfzigjährigen Dienstfeier das goldene Verdienstkreuz erhalten.

Königsberg. Commissionsrath Herr Woltersdorff ist der Erste gewesen, welcher den Versuch, die „Wallenstein-Dichtung“ an Einem Tage auf die Bühne von Königsberg zu bringen, nach dem Vorgange in Weimar machte, und zwar mit glücklichem Erfolge. Dieses merkwürdige Schauspiel fand am Sonntag den 24. Januar Statt, doch nicht, wie in Weimar, in drei, sondern in zwei Abtheilungen; die erste, deren Anfangsstunde 11½ Uhr war, umfasste das Lagervorspiel und die drei ersten Acte der „Piccolomini“, die zweite — Anfang 6 Uhr — den vierten und fünften Act der „Piccolomini“ und „Wallenstein's Tod“. Der Eindruck dieses Versuches, zu dem Herr Regisseur Reuter die scenische Einrichtung gemacht hatte, war durchaus günstig und die Darsteller spielten mit sichtbarem Fleisse und sehr hörbarem Erfolge. Jedenfalls gereichte es der Direction zur Ehre, diesen Versuch gemacht zu haben. Als Curiosum oder als ein Beweis für die ausserordentliche Thätigkeit der Bühne sei noch angeführt, dass an demselben Abende im Wilhelm-Theater „Das Nachtlager zu Granada“ und die Operette „Das Pensionat“ zur Aufführung gelangten.

Wien. Offenbach wurde am 25. Januar Vormittags von Sr. Majestät dem Kaiser empfangen und überbrachte Sr. Majestät die Partitur seiner neuesten, im Hof-Operntheater zur Aufführung gelangenden Oper: „Die Rheinnixen“, mit der Bitte, diese Composition allergnädigst annehmen zu wollen. Die Aufführung sollte am 3. Februar Statt finden.

Die jüngst gebrachte Notiz über das Wiederengagement des Fräuleins Kraus ist dahin zu berichtigen, dass die Jahresgage nicht 12,000, sondern 13,000 Fl. beträgt.

Von dem kürzlich verstorbenen Violinisten J. Mayseder sind 63 Werke im Druck erschienen, und zwar: 3 Violin-Concerte, 2 Concertino's, 6 Polonaisen, 4 Rondo's, 20 Hefte Variationen, 7 Streich-Quartette, 3 Quintette, 4 Clavier-Trio's, 3 Sonaten, 3 Divertissements und eine Phantasie für Pianoforte und Violine, 1 Trio für Violine, Harfe und Horn, 2 Potpourris, endlich ein Heft Etuden

für eine und 3 Duos für zwei Violinen. Im Nachlasse befinden sich ein achttes Quartett, zwei Quintette und eine grosse Messe in *Es*. Unter seinen Schülern sind zu nennen: Braun, Panofka, Hafner, Wolf, Trombini.

* **Lüttich**, 8. Februar. Das Conservatoire-Concert am 6. d. Mts. unter der Leitung des vortrefflichen Directors derselben, Herrn Soubre, war durch Programm und Ausführung und zugleich durch die Anwesenheit Ferdinand Hiller's von Köln höchst interessant. Man gab Sinfonistisches von Haydn, Beethoven, Weber und an Vocalmusik Chöre aus Händel's „Samson“ und zwei Stücke von Hiller: „Heloise und die Nonnen an Abälard's Grab“ (mit französischer Uebersetzung des Textes) und „Palmsonntag-Morgen“. Das Publicum nahm diese Compositionen mit wahren Enthusiasmus auf; Herr Capellmeister Hiller wurde stürmisch gerufen und musste mehrere Male auf dem Orchester erscheinen. Der „Palmsonntag-Morgen“ wurde *da capo* verlangt und nach der Wiederholung wieder mit dem lebhaftesten Applaus begrüsst. Der hiesige Männer-Gesangverein, die Legia, die noch jüngst in Aachen den Ehrenpreis errungen, ehrte Herrn Hiller trotz der kalten Nacht durch ein Ständchen und Lebehoch. (Wir kommen auf das interessante Concert und die daran von einem belgischen Kritiker geknüpften Betrachtungen über dortige Musikzustände in der nächsten Nummer zurück. Die Redact.)

Nach Wien. Der Bericht über die beiden ersten Aufführungen der Oper „Die Rheinnixen“, Musik von Jakob Offenbach, am Hof-Operntheater zu Wien den 4. und 6. Februar ist uns zu spät für die heutige Nummer zugegangen und erscheint in der folgenden. Die Redaction.

Ankündigungen.

So eben ist im Verlage der Unterzeichneten erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Fidelio, Oper von Beethoven.

Partitur. Pr. 7 Thlr. 9 Ngr. netto.

An dieser Partitur hat die kritische Revision Viel zu thun gefunden und gethan. Sie erscheint hier wesentlich verbessert und zugleich zu höchst billigem Preise. So wird sie sich in beiden Beziehungen zur Anschaffung empfehlen und zugleich Zeugniß für das Ganze unserer Ausgabe von Beethoven's Werken ablegen, welcher sie angehört. Diese Ausgabe ist nunmehr der Vollendung nahe. Ausführliche Prospecte derselben sind in allen Buch- und Musicalienhandlungen unentgeltlich zu haben.

Leipzig, 30. Januar 1864.

Breitkopf und Härtel.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.