

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 19. März 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Die heutige dramatische Musik. — Ueber musicalische Kunst-Ausstellungen. — Die Martinswand. Lyrisch-dramatisches Gesangstück für Soli, Chor und Orchester von A. Zur Nieden. Von Prof. L. Bischoff. — Aus Bonn (Aufführung des „Samson“ — Rückblick auf die Concert-Saison). Von H. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Liedertafel des „Sängerbundes“, Fünfte Soiree für Kammermusik — Elberfeld, Benefiz-Concert — Stuttgart, Herr Grunert — Wien, Pianist J. Derffel).

Die heutige dramatische Musik *).

Wir leben wahrlich in einer seltsamen Zeit-Epoche! Wer es versucht, seine innere Betrachtung aus dem Geräusche und der Leidenschaft der Gegenwart zu retten, wird leicht dahin gelangen, eine der sonderbarsten Erscheinungen in der Kunstwelt wahrzunehmen: ein eingebildetes Ideal, welches vorzugsweise in der Tonkunst die Missgeburt eines grotesken Mysticismus erzeugt.

Ohne die Klagen über den Verfall der Musik im Allgemeinen wiederholen und der grossen Vergangenheit allein Weibrauch in solcher Fülle streuen zu wollen, dass man davor die Zeitgenossen gar nicht sehen kann, stellen wir nur die Fragen hin: Was ist die Tendenz der gegenwärtigen dramatischen Musik? welcher Ideenströmung folgen fast alle und auch die besten Componisten unserer Zeit? scheinen ihre Schöpfungen Lebensfähigkeit für die Zukunft zu haben? offenbart sich nicht eine Verwirrung und Verirrung in der heutigen Deutung des Wortes „dramatische Musik“?

Es bedarf keiner grossen Nachforschung, um die Tendenz zu erkennen, die in der neuen Richtung zu Tage liegt: die Speculation um jeden Preis auf das Realistisch-Malerische, auf das Originelle oder wenigstens Neue und

*) Dieser Aufsatz, der uns von unserem pariser Correspondenten mitgetheilt ist, hat Herrn M. A. Thurner, einen sehr unterrichteten Musiker in Paris, zum Verfasser. Die Tendenz desselben ist hauptsächlich gegen Gounod gerichtet, den viele dortigen Musiker als den „französischen Wagner“ betrachten, wobei sie jedoch weniger seinen „Faust“, als frühere Opern, z. B. „Die blutende Nonne“ und neuerdings „Die Königin von Saba“, ins Auge fassen. Die bevorstehende Aufführung der neuesten Oper Gounod's, „Mireille“, auf dem *Théâtre lyrique* scheint die nächste Veranlassung gewesen zu sein, das Wesen der heutigen dramatischen Musik zur Sprache zu bringen. Eine Stimme aus Frankreich über dieses Thema dürfte nicht uninteressant sein, nur muss der Leser nicht vergessen, dass Thurner, trotz seines deutschen Namens, die Sache doch rein vom Standpunkte eines französischen Musikers betrachtet.

auf das Colorit. Das Colorit, die Farbe, das ist die grosse Losung für alle Dinge in der Welt! Man zerbricht sich nicht den Kopf, um Charaktere und Situationen musicalisch wiederzugeben, o nein, aber man beschreibt den Flügelschlag eines Vogels, den Einsturz der Brücke über einen Bergstrom u. s. w. durch eine Violin- oder Flöten-Passage, ein düsteres Tremolo, eine wahnsinnige Modulation, einen Abrakadabra-Rhythmus. Anstatt das menschliche Herz, die Quelle der Gefühle, zu beobachten und zu studiren, die Empfindung und den Gedanken in klarer und präziser Tonsprache wiederzugeben, bildet man sich ein, in die Tiefen der Harmonie zu dringen, wenn man frappante Effecte ausheckt und musicalische Rebus aufs Papier bringt. Wahrlich, es herrscht eine beklagenswerthe Verwirrung in den Ansichten über die Musik: die Sinfonie ist allmählich auf die Opernbühne gebracht worden, und das musicalische Drama wird von dem musicalischen Roman verdrängt.

In der Musik, wie in der Literatur, gibt es zwei gesonderte, nicht zu vermischende Arten, den Gedanken auszudrücken: die scenische Handlung und das schriftstellerische Werk. Das Epos, der Roman, die lyrische Dichtung sind in der Literatur, was in der Musik die Sinfonie, das Quartett, die Compositionen für einzelne Instrumente sind. In diesen musicalischen Erzeugnissen kann sich die göttliche Kunst frei und strahlend von Phantasie in das Unbestimmte versenken. Da braucht man nicht edle oder komische Charaktere redend einzuführen; jeder subjectiven Erregung kann man freien Lauf lassen, die Qual des Herzens wie seine Seligkeit, die Ruhe der Seele und das glückliche Lächeln der Zufriedenheit wie das sturmbevegte, von Schmerz zerrissene, in ewig unbefriedigter Sehnsucht schwankende Gemüth — alles kann darin liegen, und der Zuhörer mag es sich deuten, wie er wolle. Ja, der Zuhörer kann das Werk auf seine Art, nach seiner persönlichen Stimmung oder Erregtheit, noch einmal

schaffen, es für sich und auf seine eigene Hand reproduciren. Aber alle die Ausdrucksmittel der romantischen Musik und der beschreibenden Tonmalerei in das Drama versetzen, dessen Wesen plastisch ist, den Verlauf der Handlung hemmen, um eine Decoration musicalisch zu schildern, die menschliche Seele mit ihren Freuden und Schmerzen zu vergessen, um Fagott- oder Clarinett-Figuren zum Einsturz einer morschen Hütte zu finden, das läuft auf eine Bastard-Gattung hinaus, auf ein Ungethüm, das weder Fisch noch Fleisch ist, wie man zu sagen pflegt.

Wir sind weit entfernt davon, das Talent oder auch das Genie einiger Componisten unter unseren Zeitgenossen verkleinern zu wollen, welche vielleicht unbewusst dem Einflusse der ultragermanischen Strömung anheim gefallen sind. Allein das scheint uns unläugbar zu sein, dass die Principien, welche zu allen Zeiten die französische Natur charakterisirt haben, heutzutage gewaltig alterirt sind. Grétry erkannte mit seinem freien, gesunden Verstande den französischen Geist sehr gut, jenen geraden, klaren, in seinem Ausdruck durchsichtigen, in seinem Vorgehen lebhaften, weder vieldeutigen noch dunkeln Geist, den Geist der Molière, Voltaire und Beaumarchais zusammengenommen. Und dieser Geist ist der vorzugsweise bühnenmässige und bühnengerechte, lebhaft, schnell zum Ziele eilende, der da sagt, was gesagt werden muss, aber nichts weiter.

Nun — und das Frankreich, welches Grétry und Gluck zur Staffel ihres Ruhmes diente, sieht sich überflutet von jener deutschen falschen Schule, welche bald Mozart nicht mehr verstehen wird, weil sie sich in ungeheuerliche, kunstphilosophische Strudel verwirrt!

Wir wollen nicht die oft wiederholten Versuche der Charakteristik der drei musicalischen Nationen wiederholen; es genügt die Erfahrung, dass Frankreich immer in gewisser Hinsicht der Regulator des italiänischen und germanischen Elementes gewesen ist. Wenn Frankreich von Zeit zu Zeit die glänzenden Eigenschaften der einen oder der anderen dieser beiden Schulen wiederstrahlte, so hat es doch lange in Beziehung auf das Theater das Gleichgewicht zwischen der Phantasie und dem richtigen dramatischen Gefühle, das ohne Zweifel eine besondere Form des Geistes ist, aufrecht erhalten, jenes Gefühls, welches auf der Beobachtung der Sitten und der Charaktere beruht. Wenn aber unsere Individualität verloren geht, wenn wir nicht mehr Energie genug besitzen, das zu bleiben, was wir sind, unser eigenes Ich zu wahren, wenn wir uns Manieren und Tendenzen hingeben, die unserer Natur entgegen sind, so ist es klar, dass unsere Nachahmungen nur Plagiate sein werden, die tief unter ihren Originalen stehen, da diese wenigstens eine Inspiration

zur Entschuldigung haben, welche mit den Ideen und Anschauungen, die sie umgeben und umspannen, in Rapport steht. Denn es ist nicht zu läugnen, dass die Werke der Kunst der getreue Wiederhall, ja, in gewisser Hinsicht die greifbare Reproduction der Bewegung der Geister und der Anschauungsweise der Nation in einer gewissen Epoche des intellectuellen und moralischen Werthes einer Generation sind.

Der Zusammenhang der Literatur mit der Musik, der Einfluss jener auf diese, lässt sich leicht in den verschiedenen Epochen beider nachweisen. Als nach der classischen Periode der französischen Literatur neue Saiten sentimentaler Klänge von Jean Jacques Rousseau und Bernardin de St. Pierre angeschlagen, als Klopstock, Gessner und Andere uns bekannt wurden, aus Schottland herüber der Geist von Ossian's Dichtungen uns anwehte, kamen auch in der Musik ähnliche Schwülstigkeiten vor, welche durch den mächtigen Einfluss der Umgestaltung der ganzen Nation unter Stürmen und Gewittern eine musicalische Periode einleiteten, die trotz einiger übertriebenen Emphase dennoch eine grosse und ruhmvolle war. — Lesueur, Méhul, Cherubini, Catel, Spontini waren die Helden derselben.

Nach einer trüben Pause, in welcher das Genie in Winterschlaf gesunken zu sein schien, begann die Romantik ihr Haupt zu erheben; Chateaubriand und Frau von Staël waren ihre Vorläufer. Von Norden brachte uns die angelsächsische Nationalität Shakespeare und Byron, von Osten die germanische Goethe und Schiller u. s. w.; der Sommernachtstraum und die Walpurgisnacht wurden uns offenbart. Lamartine dichtete Childe-Harold und Jocelyn, Victor Hugo stiess die Poetik von Aristoteles und Boileau über den Haufen, Balzac bezauberte die Lesewelt — wir lernten Beethoven und Weber kennen, diese überwältigenden Mächte der Romantik.

Nun begann eine Periode der Aufregung und des Ringens und Wetteifers aller geistigen Bestrebungen in Kunst und Wissenschaft, welche wir nur eben mit Namen wie Cousin, Lamennais, Thierry, George Sand, Nodier, Delacroix, Ary Scheffer u. s. w. bezeichnen wollen. Mitten drein warf Rossini seinen Wilhelm Tell, Meyerbeer seinen Robert und seine Hugenotten — die hervorragendste Trilogie der dramatischen Musik jener Periode; sie war freilich der Form nach französisch, aber ihren eigentlichen Charakter gaben ihr doch die fremden Elemente.

Und welches Genie war denn damals der Repräsentant Frankreichs und des französischen Geistes? War es nicht der arme, früh dahingeschiedene Herold? Sein „Zampa“ steht noch auf der gefährlichen Gränzlinie, der symphonistische Strudel hat ihn noch nicht darüber

hinausgerissen, bei ihm ist das Leben, die Empfindung, die Leidenschaft noch auf der Bühne, nicht bloss im Orchester*).

Wenden wir nun jetzt unsere Blicke auf unsere Zeitgenossen — wo sind die Apostel des Idealen und der Poesie, wo sind die Kämpfer des Gedankens? Sind sie ihren Vorgängern gleich, wo nicht an Genie, doch an Glauben, Ueberzeugung und Begeisterung? Ist der Geist der jetzigen menschlichen Gesellschaft so gehoben und feurig, wie vor dreissig Jahren, oder lässt er sich von dem verderblichen Hauche des Agio's und des Materialismus niederdrücken? Welcher Ideenströmung folgt das, was wir unsere heutige Literatur nennen? — Das Goldfieber treibt, nur um Sold zu schreiben, die Schilderung edler Leidenschaften ist den Gemälden niederer Lust gewichen, man verhandelt sein Gewissen und seine Moral an den Gott des goldenen Kalbes, die Prostitution macht sich in ihrer ganzen Hässlichkeit im Roman und auf der Bühne breit, Dirnen schreiben ihre Biographien oder lassen sie schreiben, die meisten Theater locken ihr Publicum durch die Beine und die Gaze der Tänzerinnen an, dumme Feen- und Zaubergeschichten mit decorativer Ausstattung sind an der Tagesordnung, das geistvollste Volk von der Welt macht die Verfasser der läppischsten und liederlichsten Possen reich! Das ist die Literatur. Die Malerei decorirt den Alcoven und das Boudoir, oder gibt sich einem wahrhaft empörenden Realismus hin; dazu kommt noch die Photographie, welche die traurigen Celebritäten der öffentlichen Etablissements dem Publicum verkuppelt.

Und was thut die Musik in dieser Flut? Sie bringt die Operette hervor und weiter nichts.

Was man fast allein zur Ehre der gegenwärtigen musicalischen Generation sagen kann, ist, dass sie doch sucht, gegen diese Versunkenheit der Intelligenz und des Geschmacks anzukämpfen, und weil sie dazu in der schaffenden Gegenwart keine wirksamen Hebel findet, so hat sie sich zur eifrigen und hingebenden Dolmetscherin der grossen Meister der Tonkunst gemacht.

Durch das Verdienst wackerer Künstler sind wir allmählich Gäste an den reichbesetzten Tafeln von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn geworden. Wir haben Deutschland um das Lebensbrod, um das Manna des Idealen gebeten, das wir bei uns nicht

*) Herold war allerdings in Frankreich geboren (zu Paris den 28. Januar 1791, † den 19. Januar 1833), aber von deutschen Eltern. Sein Vater, Musiker und auf dem Clavier Schüler von Phil. Em. Bach, war 1781 nach Paris gezogen. Wie ist es aber möglich, dass der Verfasser des Aufsatzes Nicolo Isouard und vor Allen Boieldieu nicht erwähnt, der doch wahrlich der genialste Repräsentant der französischen Schule ist? Und Auber??

Die Redaction.

mehr fanden, und Deutschland hat es uns verschwenderisch dargereicht. Ueberall glänzen auch bei uns in Strahlen die Namen seiner unsterblichen Söhne, hier in den Kammermusik-Vereinen, die sich alle Tage vermehren, dort in den Concerten, deren Tausende von Zuhörern sich Volk nennen.

Gewiss, wir können nichts Besseres wünschen, denn es handelt sich um Instrumental-Musik. Aber jetzt beginnt die unüberlegte Vorliebe sich auch der dramatischen Musik der Deutschen zuzuneigen; Deutschland fährt fort, seine Einfuhr auch auf seine neueste Bagage für die grosse Oper auszudehnen.

Was ist denn aus der blonden übrerrheinischen Schönen geworden, seitdem Goethe und Beethoven, Schiller und Weber verschwunden sind? Nun, sie hat allerdings in moralischer und geistiger Hinsicht bei Weitem mehr, was uns Trost und Erquickung geben kann, bewahrt, als das ist, was uns aus dem obigen Gemälde unserer Zeit entgegentritt. Deutschland denkt, forscht, disputirt, schreibt viel; aber durch die Verbreitung des Philosophirens über die wissenschaftlichen Kreise hinaus ist die Kunst in Gefahr gekommen. Es ist eine musicalische Schule aufgetaucht, welche die apokalyptische letzte Schreibart Beethoven's zu ihrem Evangelium gemacht hat, und daneben hat sich das Realistische bis zu unstatthafter Tonmalerei breit gemacht, wozu doch wahrlich Beethoven's letzte, rein ideale Werke, wie z. B. die Violin-Quartette, nicht im Geringsten berechtigen. Schon Mendelssohn verräth hier und da Spuren davon, wie z. B. in seiner Overture zur schönen Melusine. Spohr in seiner Sinfonie: „Die Weihe der Töne“, neigt bereits eben dahin. Weber und Marschner wurden über das Gefährvolle dieser Richtung durch ihr Genie hinweggehoben. Schumann war eine Erscheinung für sich, die aber so gut wie keinen Einfluss auf dramatische wie auf Vocalmusik überhaupt hatte. Dann kam Wagner, setzte seinen Ruhm ins Ueberbieten von Weber, Marschner und Schumann bis zum Maass- und Formlosen und stellte endlich eine Theorie für die Oper auf, welche auf die völlige Negation des Wesens und der Gesetze der dramatischen Tonkunst hinausläuft, da nicht mehr diese, sondern der Text und dessen wörtliche Uebersetzung in Noten die Aufgabe für den Gesang sein soll, wobei das Orchester die Hauptrolle zu spielen hat, und zwar so, dass symphonische Motive, nicht melodische, zur Charakteristik der auftretenden Personen angewandt werden!

Sollte das so fortgehen, so würde es nothwendig zu gänzlicher Auflösung der wahren dramatischen Musik führen. Und deshalb warnen wir in Frankreich davor! Selbst Meyerbeer hat sich im „Pardon de Ploermel“ nicht frei

von der Strömung gehalten. Berlioz hat „Die Trojaner“ ganz in dieser Richtung befangen geschrieben; Reyer hat in der „Statue“ nichts als Instrumental-Colorit gegeben; Gounod hat in der „Königin von Saba“ vergessen, dass es eine Oper sein sollte. Felicien David ist vielleicht allein — wiewohl dramatischer Schwung ihm weniger eigen ist, als symphonischer —, trotz des Colorits, dem auch er huldigt, noch am meisten wahr und melodisch geblieben. (?)

Wir können deshalb unseren Componisten nur zurufen: Lasst uns jene gefährlichen Bande, die uns zu umschlingen drohen, zerreißen, lasst uns wagen, wieder wir selbst zu sein und uns dem traurigen Schwanken zu entziehen, das nur eine Zwittergattung erzeugt — denn darin liegt das geheime Uebel, welches an unserem Nationalgeiste nagt —; es ist Zeit, mit den Pasticcien und den Abklatschen ein Ende zu machen.

Vermeiden wir die Auswüchse der italiänischen Trivialität und der deutschen Kunst-Theorieen; wir brauchen Melodie und nochmals Melodie auf der Bühne, Melodie in vollen Strömen, fesselnde, ausdrucksvolle Melodie; ob geistreiche oder leidenschaftliche, ist gleich. Denken wir an Gluck und Mozart, an Grétry und Boieldieu, und lassen wir die Instrumental-Musik da, wohin sie gehört, und reißen wir uns von fremden Vorbildern los. Wenn die Eingebung der Reflex der Seele ist, so bringt die Melodie Harmonie und Colorit mit.

Ueber musicalische Kunst-Ausstellungen.

Wenn Deutschland bei den Ausländern in dem musicalischen Rufe steht, dass — wie wir noch kürzlich in einem französischen Blatte lasen — bei uns jeder Bauer ein Instrument spielt oder ein Lied singt, so wissen wir recht gut, wie viel oder wie wenig daran wahr ist. Was aber das Ausland und sogar wir Deutschen selbst von einem Stamme zum anderen, ja, von einer Provinz zur anderen, nicht oder wenigstens nur sehr unvollständig wissen, ist, dass es eine grosse Anzahl von Musikern in allen Gauen des Vaterlandes gibt, die nicht bloss spielen und singen, sondern musicalische Werke schaffen, von denen gar manche mehr oder weniger natürliche Begabung verrathen, fast alle aber von Fachkenntnissen, Fleiss und einem gewissen Geschick in dem Handwerk der Composition Zeugnis geben. Eine Masse von Werken grösseren Umfangs, von Overturen, Sinfonien, Quartetten, Cantaten, Messen, Oratorien, Opern liegen in den Pulten deutscher Tonkünstler von den gekrönten Dilettanten bis zu den Dorfschullehrern herab! Aber sie liegen eben da, stecken höchstens einmal ihren Kopf aus der Dachluke

der Hütte, in der sie entstanden, heraus, werden von der Ortsgemeinde freundlich begrüsst, um wieder zurück zu kriechen und im Dunkel zu vergilben. Es geht ihnen — nach Horaz — wie den Helden vor Agamemnon und Achilles, sie starben unbekannt, *caerent quia vate sacro*, weil sie keinen Homer fanden, und so wäre es dem Horaz vielleicht selbst ergangen, wenn er keinen Mäcenas gefunden hätte. Aus der Flut aufzutauchen, fällt auch selbst denjenigen Componisten schwer, deren Stellung sie mit grösseren Kreisen in Berührung bringt; den anderen, die an irgend eine Scholle gebannt sind, ist es vollends beinahe unmöglich, über die Gränzen ihres engen Zwingers hinauszukommen. Wir haben freilich eine Menge von Theatern und Concert-Anstalten, jene durch die grossen und mehr noch durch die kleineren Fürsten unterstützt, die von je her in unserem Vaterlande sich durch Kunstliebe und Kunstförderung auszeichneten, diese durch das Vereinswesen geschaffen und gehoben. Allein bei den Instituten beider Art ist der Zutritt einem *homo novus*, einem Neuling ohne Namen, sehr erschwert, und es lassen sich auch viele gute Gründe anführen, wesshalb das Experimentiren mit neuen Werken von den Directionen der Theater und Concerte gescheut wird. Wie dem abzuhelfen sei, dürfte schwer zu ermitteln sein. Vielleicht wäre es möglich durch Stiftung eines musicalischen Kunstvereins, der sich ein ähnliches Ziel setzte, wie die Kunstvereine für die plastischen Künste es durch öffentliche Ausstellungen zu erreichen suchen. Dass die Ausschreibung von Preis-Compositionen eine sehr prekäre Form der Förderung der Tonkunst ist, hat sich längst offenbart; der gute Wille und der lobenswerthe Zweck allein vermögen nicht, derartigen Bestrebungen Erfolg zu geben. Aber die Vermittlung zwischen den Componisten und dem Publicum in die Hände eines allgemeinen deutschen Musikvereins, der sich über alle Theile des grossen Vaterlandes ausdehnen müsste, zu legen, das dürfte vielleicht ein ausführbarer Gedanke sein, dessen Verwirklichung gar manche unbeachtete Production aus der Verborgenheit ans Licht bringen würde. Die Haupt-Aufgabe eines solchen Vereins würde sein, fünf bis sechs Concert-Institute und drei bis vier Bühnen in Deutschland Behufs eines Concertes oder einer Opern-Vorstellung jährlich aus seinen Geldmitteln so zu unterstützen, dass sie sich unter Garantie der Deckung eines Manco bei den Einnahmen durch den Verein zur Aufführung derjenigen neuen Werke verpflichteten, welche ihnen von der Direction des Vereins dazu empfohlen würden. Dieser Modus würde für die Producte der Tonkunst das zu erreichen suchen, was die Ausstellungen für die Werke der Malerei, Sculptur u. s. w. bereits leisten, er würde das Neue dem Publicum zugäng-

lich machen. Ohne uns für jetzt ausführlicher über die Organisation eines solchen Vereins auszusprechen, wollen wir nur noch die Vertheilung der vorgeschlagenen Ausstellungen — hier Aufführungen — auf mehrere musicalische Institute betonen. Die Centralisation der Sache an Einem Ort widerspräche sowohl dem Charakter der Deutschen und den historisch gewordenen Zuständen unseres Vaterlandes, als dem beabsichtigten Zwecke einer allgemeineren Veröffentlichung.

Zu diesen Betrachtungen hat uns jetzt besonders wieder die Anhörung einer Composition in Duisburg geführt, in der ehemaligen Universitätsstadt, jetzt Sitz einer reichen Gewerbtätigkeit und des rührigen Betriebes einiger Handelszweige. Die Composition heisst:

Die Martinswand.

Lyrisch-dramatisches Gesängstück für Soli, Chor und Orchester von
A. Zur Nieden.

Das Gedicht ist ebenfalls von Herrn Zur Nieden, der in Duisburg als Musiklehrer und Dirigent des Singvereins lebt und uns durch einige hübsche Kleinigkeiten für Clavier und durch Vocal-Compositionen bereits bekannt war. Die Dichtung ist freilich ein kühner Wurf; sie gruppirt morgen- und abendländische, heidnische und christliche Geisterwelt um den deutschen König Maximilian und überlässt es der Phantasie des Zuhörers, den Zusammenhang zu finden, denn die lyrischen Sprünge darin sind mehr als pindarisch und die historischen Freiheiten mehr als shakespeareisch. Aber musicalisch ist der Text durchweg, und das rechtfertigt — oder entschuldigt wenigstens — den Musiker, wenn er in der Zusammenstellung der für musicalischen Ausdruck geeigneten Situationen nicht immer der logischen Klarheit und der dramatischen Folgerichtigkeit, geschweige denn der Geschichte ihr Recht widerfahren lässt.

Bellastra, die einst als Stern am Himmel glänzte, sehnte sich, der Erdenwelt Lust und Weh zu empfinden, und ein Dämon, der auch „Fürst der Finsternisse“ heisst, willfahrt ihrem Begehren und versetzt sie als reizvolle Jungfrau auf die Erde — natürlich unter der Bedingung, die auch der Dichter bei allen Zuhörern als bekannt voraussetzt, dass sie nach Ablauf einer bestimmten Frist ihm angehöre. Mit Ablauf dieser Frist beginnt die Handlung im Texte. Bellastra hat erst bei Maximilian's Anblick die Liebe empfunden, wie sie sich im menschlichen Herzen regt, und sehnt sich nun nach Verlängerung ihres irdischen Daseins. Der Dämon gewährt ihren Wunsch, weil er Max dadurch zu umstricken hofft.

Diese freilich höchst mangelhafte Exposition wird in Recitativen und einem Duett gegeben, welches im Ganzen

und besonders in der Partie der Bellastra (Sopran) sich schon recht gut anhört. Wir sind in Venedig, und zwar zu der Zeit, als Max von den Venetianern geschlagen war. Es folgt nun eine Scene, die an Klarheit freilich sehr gewinnen würde, wenn bei der Aufführung zwei getrennte Chöre, die Genossen des Königs und die feindlichen Italiäner, zur Verfügung ständen; ohne das ist sie schwer verständlich. Max naht zu Schiff während eines schönen Chors seiner Gefährten: „Die Sonne sinkt, der Abend winkt, Es wallt die Flut in Purpurgluth“. Maximilian's Klage über seine Niederlage schliesst sich daran; sie wird unterbrochen von den Sieges- und Triumphgesängen der Venetianer. Den König erbittert ihr Hohn: doch plötzlich fühlt er sein Herz von Sehnsucht nach der Geliebten bewegt; seine Begleiter theilen diese Stimmung: „Walle, walle, Schiffelein kühn Durch die blauen Wogen hin“ — ein lieblicher Schifferchor, den aber der wilde Gesang der Sieger: „Trompeten und Harfen, auf, lasst sie ertönen!“ wieder unterbricht und übertönt. Der Componist hat aus diesen drei Nummern, dem Chor der Feinde, dem Recitativ und Arioso des Königs und dem Schifferchor ein Ganzes gemacht, welches voll von musicalisch-dramatischem Leben ist. Es ist aber zum Verständnisse der Scene und zur vollständigen musicalischen Wirkung durchaus nothwendig, dass die beiden Chöre abwechseln, was auch, wenn nicht zahlreiche Kräfte vorhanden sind, dadurch erleichtert wird, dass der Chor der Gefährten des Königs schwächer besetzt sein kann, als der andere.

Weniger hat uns der darauf folgende Gesang des Gondelfahrers befriedigt: der Componist hat ihn in der neueren Art der mehr declamatorischen als rein melodischen Liedweise behandelt, während ein einfach strophischer Gesang, höchstens mit einem einzigen Wechsel der Bewegung und des Rhythmus, mehr an der Stelle gewesen wäre.

Bellastra ruft die Geister herbei von allen Enden: sie schweben daher in einem charakteristischen Chorgesange und verheissen ihr Beistand, den sie von ihnen heischt, um Max der Verzweilung zu weihen.

Es folgt eine grosse Scene für Max (Bariton), der in einer tief empfundenen Adagio-Melodie mit reizenden Nachklängen und Begleitungen des Solo-Violoncells den Herrn um Errettung aus böser Macht anfleht. Im feurigen Allegro spricht er den Entschluss aus, sich aus den Zauberverbänden Bellastra's loszureissen, und dann wendet sich sein sehndes Herz nach der Braut in der Heimat — Maria von Burgund — zurück. Der Historiker muss dabei ein Auge oder besser noch beide Augen zudrücken, aber der Musiker wird in diesem letzten Theile der Arie, von der Wendung zum Lyrischen an, den talentvollen Erfinder

fließender und ausdrucksvoller Melodie mit Vergnügen erkennen.

Der Chor der finsternen Geister ruft Wehe über sie, die der Tod ereilen solle, und zwar in einem — Fugato. Wenn auch der Weheruf der einzelnen Stimmen einer fugirten Behandlung nicht gerade widerspricht, so nimmt sich die Fuge in dem Complex des ganzen Werkes doch sonderbar aus und ihre Anwendung ist wohl nur als Concession des Componisten an den Gebrauch, die Theile der Oratorien mit Fugen zu schliessen, zu betrachten. Der Schluss des Chors ist wieder schwung- und wirkungsvoll.

So weit die erste Abtheilung, welche aus zehn Nummern besteht.

Der zweite Theil versetzt uns nach Tyrol. In ihm ist besserer Zusammenhang im Gedichte, auch die Diction hebt sich mehr. Ueber die starke poetische Lizenz, welche die Maria von Burgund bis 1493 (wo das Abenteuer Maximilian's auf der Martinswand vorfiel) leben (sie starb schon 1482) und in Tyrol erscheinen lässt, muss man sich, wie schon gesagt, hinwegsetzen. Uebrigens könnte der Verfasser die zweite Gemahlin des Kaisers, Bianca Sforza, an die Stelle der Maria setzen, dann wäre wenigstens der Anachronismus vermieden und doch in der Musik keine Aenderung nöthig. Was nun diese, die Musik, betrifft, so müssen wir sie noch höher stellen, als die Composition des ersten Theiles. Wenn wir im ersten Theile viel Talent erkannten, so offenbart der zweite sowohl in den Solo- als Chorgesängen und in dem Orchester häufig eine wirklich geniale Begabung des Componisten, der hier ganz auf eigenen Füßen steht und in dessen Arbeit wir wohl das Studium der besten Meister, auch der neueren, z. B. Schumann's, erkennen, aber weder directe Reminiscenzen, noch greifbare Nachahmung finden. Kürzungen möchten an einigen Stellen zu wünschen sein, doch dürften dieser nur hauptsächlich die Vorspiele, noch mehr die Zwischen- und Nachspiele des Orchesters bedürfen, da diese mitunter etwas zu gedehnt sind und uns gewisser Maassen, gegen den modernen Stil des Ganzen gehalten, etwas altmodisch erschienen. Die Chöre geben in diesem zweiten Theile auch mehr Veranlassung zu abwechselnder musicalischer Charakteristik, welche dem Componisten fast überall gelungen ist.

Ein frischer Chor von tyroler Landleuten eröffnet die Scene und begrüsst freudig Maria von Burgund, die mit Jagdfolge erscheinend gedacht wird. Recitativ und Arie (Alt oder Mezzo-Sopran), in welchen sie den anbrechenden Morgen begrüsst, ist ein ausserordentlich schönes Musikstück, bei welchem auch das Vorspiel des Orchesters vor dem Eintritte des Adagio's ein recht poetisches Colorit hat und nicht zu denen gehört, die wir hinweg wünschen.

Der letzte Theil der Arie, eine Erinnerung an den Aufbruch Maximilian's zum Feldzuge, hat uns nicht in gleichem Maasse angesprochen; die Anwendung des marschartigen Rhythmus und Tempo's scheinen uns durch die Worte: „Ich sah ihn zieh'n mit klingendem Spiel und fliegender Fahne“, nicht gerechtfertigt, da die Stimmung des Ganzen — eines lyrischen Ergusses der Sehnsucht nach der Rückkehr des Geliebten — dagegen streitet.

Die folgenden sieben Nummern (Nr. 13—20) bilden ein grossartiges Tongemälde, in welchem Max, um der Zaubermacht der Bellastra und ihrer Elfen- und Nixenschar zu entfliehen, auf die Höhe der Martinswand klimmt und von dem dämonischen Jubel der Höllengeister, als ihrer Macht und dem Tode verfallen, umjauchzt wird. Der Chor der Elfen: „Tanzt auf grünen, duft'gen Zweigen“, dann das Ensemble dieses Chors und der Solostimmen von Max und Bellastra, der Chor Nr. 17 und vor Allem der Dämonen-Chor Nr. 19: „Auf, ihm nach — wettet mit dem Blitz hervor — donnergleich stürzt hervor aus dunkelm Reich!“ sind sehr gelungene Musikstücke, namentlich macht der letztgenannte Chor eine gewaltige Wirkung. — Ein Solo des Max führt zu ruhigerer Stimmung zurück, welche bei dem sinkenden Tage ein Chor der heimkehrenden Hirten noch deutlicher ausdrückt.

In dem letzten Abschnitte (Nr. 22—27) erblickt Maria von Burgund und ihr Gefolge „ein Menschenleben festgebannt, mit dem Tode ringend auf hoher Wand“. Der Priester tritt auf: Chor und Gebet der Thalbewohner. Noch einmal erscheint Bellastra: aber Max bleibt stark durch Gebet gegen ihre Versuchung. Das Duett ist nicht übel, obwohl es nicht zu den hervorragenden Nummern gehört; das lange Vorspiel ist hier geradezu störend. Der Fürst der Hölle erscheint, die Zeit für Bellastra ist um, sie ist ihm verfallen — ein Duett zwischen Bass und Sopran, welches den Stempel des Genie's trägt und einen erschütternden Eindruck macht. Bellastra wendet sich im Schmerz der Verzweiflung zum innigen Gebete, ein Chor der Engel (Frauenstimmen) verkündet ihr die himmlische Gnade, welche sie wieder zu den Sternen erhebt. — Die Felsenwand erglüht von überirdischem Lichte, Max ist gerettet und zwischen den Schluss-Chor ziehen sich die Melodien von Maria und Max im glücklichen Ausdruck ihrer Vereinigung.

Dies ist der Eindruck, den wir von diesem Werke durch eine im Grunde sehr mangelhafte Aufführung, namentlich was den orchestralen Theil derselben betrifft, empfangen haben. Der Chor war übrigens recht gut eingeübt, auch der Stimmenklang frisch, aber freilich nicht mächtig genug. Die Solo-Partie der Bellastra wurde von Frau V. aus Mülheim vortrefflich, die Maria von Fräulein

K. aus Ruhrort mit hübscher Mezzosopran-Stimme, der Maximilian von Herrn Scholl recht brav gesungen.

Das ist alles ganz gut: aber wie nun weiter? Soll ein solches Werk nun nicht über die Gränzen der kleinen Stadt, wo es entstanden, hinauskommen? Soll es im Kohlenbecken der Ruhr stecken bleiben? — Wir denken jedoch, dass es dem Werke Zur Nieden's, wenn er es noch einer strengen Revision unterworfen haben wird, gewiss nicht an einem Verleger fehlen wird. Wir können es angelegentlich empfehlen. Prof. L. Bischoff.

Aus Bonn.

Den 13. März 1864.

Die am Donnerstag den 10. März Statt gefundene Aufführung des Oratoriums „Samson“ von Händel beschloss auf würdige Weise die Reihe unserer Abonnements-Concerte. Es war dies die sechste grosse Oratorien-Aufführung, die wir während des ersten Trienniums unseres verehrten Musik-Directors Brambach gehabt, nachdem der „Messias“ von Händel, die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“ von Haydn, der „Paulus“ von Mendelssohn und die „Zerstörung Jerusalems“ von F. Hiller vorausgegangen waren.

Der Chor, im Anfange etwas ängstlich, entwickelte nach und nach Kraft und sang mit grosser Präcision und Begeisterung. Auszuzeichnen waren der Schluss-Chor des ersten Theiles: „Zum glanzerfüllten Sternenzelt“, Chor der Israeliten: „Hör', Jakob's Gott!“, der Doppelchor des zweiten Theiles: „Ehret auf seinem ew'gen Thron“, dann der Chor der Philister im dritten Theile: „Hör' mich, o Gott!“, Chor der Israeliten: „Ihr Söhne Israels, klaget nun“, und der Schluss-Chor des ganzen Werkes: „Laut schalle unserer Stimmen voller Chor“.

Die Soli sangen Fräulein Rothenberger aus Köln (Dalila), Fräulein Schreck aus Bonn (Micah), Herr Pütz aus Köln (Samson), Herr Bergstein aus Köln (Manoah). Fräulein Rothenberger sang ihre Partie recht gut, besonders auch die Einlage oder vielmehr die Wiederaufnahme der Arie mit Violin-Solo im zweiten Theile. In der Arie: „Gott Dagon hat den Feind besiegt“, hätte vielleicht etwas mehr Feuer vorwalten können. Fräulein Schreck war überall vortrefflich und erhielt den ersten Applaus. Diese Partie, besonders die Arie: „Erhör' mein Fleh'n“, und die Arie mit Chor: „Ihr Söhne Israels, klaget!“ gehören zu den besten und dankbarsten der berühmten Sängerin. Herr Pütz, obwohl etwas unpässlich und erst in den letzten Tagen zu freundlicher Uebernahme der Partie entschlossen, sang dieselbe, unterstützt von seiner musicalischen Durch-

bildung, sehr brav. Das Duett zwischen Dalila und Samson im zweiten Theile war eine Meisterleistung, eben so die Schluss-Arie des Samson: „Herrlich erscheint im Morgenduft“, welche durch wohlverdienten Beifall ausgezeichnet wurde. Die kleinen Verzierungen trug er reizend vor. Herr Bergstein sang seinen Manoah im Ganzen gut, doch schien namentlich im dritten Theile die Begeisterung zu fehlen.

Das Orchester that seine Schuldigkeit. Dürften wir gegen den Dirigenten einen Wunsch äussern, so wäre es der, den Trauermarsch noch mässiger im Tempo genommen zu sehen, wodurch er jedenfalls gewinnen würde.

Werfen wir zum Schlusse einen Rückblick auf die abgelaufene Concert-Saison, so müssen wir dieselbe als eine genussreiche und durch viele treffliche Leistungen ausgezeichnete bezeichnen.

Von grösseren und kleineren Vocalwerken hörten wir die „Schöpfung“ von Haydn (Soli: Fräulein Büschgens, Herr Göbbels und Herr Hill); „Samson“ von Händel (Soli, wie oben); „Der Herr ist mein Hirt“ (Psalm XXIII.) von W. Bargiel; Hymne, componirt zur Krönungsfeier Georg's II. im Jahre 1727 von Händel; *Missa in C-dur* von Beethoven (Soli vorgetragen von Dilettanten); *Ave verum* von Mozart; *Meeresstille und glückliche Fahrt* von Beethoven; „Verleih' uns Frieden“ von F. Mendelssohn; Chöre aus der Oper *Idomeneo* von Mozart. — Von Orchestersachen: *Sinfonie in C-dur* von Schubert; *Sinfonie in C-moll* von Beethoven; *Ouverture, Scherzo und Finale* (Op. 52) von Schumann; *Musik zum Sommernachtstraum* von Mendelssohn; *Ouverture zum „Wasserträger“* von Cherubini, zu „*Idomeneo*“ von Mozart, zu *Leonore* (Nr. 3) von Beethoven, zur „*Zauberflöte*“ von Mozart.

Als Solospieler traten auf: Herr Concertmeister L. Strauss aus Frankfurt (Concert von Mendelssohn und Romanze von Beethoven); Herr Brinkmann aus Frankfurt (Concert für Violoncello von Molique und Phantasie von Servais); Herr Isidor Seiss aus Köln (Romanze und Rondo aus dem *E-moll*-Concert von Chopin und Variationen [*C-moll*] von Beethoven). — Fräulein Rothenberger sang ausser im „Samson“ noch im fünften Concerte Recitativ und Arie aus der Oper *Figaro's Hochzeit* von Mozart, Recitativ und Arie der *Electra* aus der Oper *Idomeneo* von Mozart.

Nach alledem haben wir die grösste Ursache, allen Mitwirkenden und dem hochgeschätzten Dirigenten, Herrn Brambach, unseren besten Dank auszusprechen.

H.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Sonntag den 13. März gab der hiesige „Sängerbund“ seine diesjährige erste Liedertafel im kleinen Gürzenichsaale. Die Versammlung war sehr zahlreich und von heiterer, geselliger Stimmung bewegt. Die Gesänge waren gut gewählt und wurden unter der geschickten und sicheren Leitung des Herrn Bitter gut gesungen. Am meisten von den ernsteren Stücken machten die Vorträge von Gade's Gondelfahrt, „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang“ von Silcher und „Der frohe Wandersmann“ von Mendelssohn Eindruck; das Silcher'sche Lied wurde ganz vortrefflich gesungen und musste wiederholt werden. Dieselbe Ehre widerfuhr und mit Recht einem köstlichen humoristischen: „Im Regen geh'n wir nicht nach Haus“, von H. Bönike, das besonders frisch und resolut vorgetragen wurde. Sehr schön war auch der Vortrag eines Solo-Quartetts von Billeter, in welchem uns besonders die klangvolle Baritonstimme des Herrn B. erfreute, die in der Composition vorherrschend ist. Zwischen den Gesängen trug Herr Musik-Director Tausch aus Düsseldorf Beethoven's 32 Variationen, ein Impromptu und ein Notturmo von Chopin auf dem Pianoforte mit Applaus vor. Späterhin wurden denn auch noch einige Humoristica zum Besten gegeben; doch gestehen wir frei, dass wir es gern sahen, dass nicht dieses Genre, sondern das wirklich künstlerische Element dem genussreichen Abende seinen Haupt-Charakter gab. Der Verein hat offenbar grosse Fortschritte gemacht.

Die fünfte Soiree für Kammermusik am Dienstag den 15. März brachte eines der einfachsten, aber stets lieblichen Quartette von Haydn und das prächtige Quintett in *C-dur*, Op. 29, von Beethoven. Beide wurden vortrefflich ausgeführt (I. Violine Herr Japha) und besonders das Quintett erregte bei jedem Satze einen Sturm von Applaus. Dazwischen spielte Herr Breunung, den wir lange nicht gehört hatten und dessen Erscheinen auf der Tonbühne daher um so erfreulicher war, das Quartett Op. 47 in *Es-dur* von Schumann für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell mit ausgezeichnete Durchführung seiner Partie und eben so trefflichem Eingreifen seiner Mitspieler in das Ganze der Composition, deren erster Satz durch Pracht und Feuer nicht nur imponirt, sondern auch fesselt. Auch das Scherzo ist durch seine Originalität sehr ansprechend. Für die rhythmischen Studien und Synkopen des Adagio fehlt uns nicht das Verständniss, aber das Gefühl, welches in uns nun einmal seine natürliche Richtung auf das melodisch Schöne nicht verläugnen kann und will. Auch das Finale ist mehr für den Verstand, als für Herz und Phantasie geschrieben. Vielleicht ruft die Redaction der leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung, wenn sie dies lesen sollte, wieder einmal aus: „Armer Schumann!“ — worauf wir nichts antworten können, als: „Arme Redaction!“

Elberfeld, 14. März. Vor einigen Tagen gab Herr Langenbach, Director der Küpper'schen Capelle, sein Benefiz-Concert, in welchem er Beethoven's Violin-Concert und Introduction und Rondo aus dem *E-dur*-Concert von Vieuxtemps mit grossem Beifalle spielte. Unter den übrigen Stücken des Abends machte eine Composition von J. A. van Eyken: „Rudi“, ein Melodrama mit Orchester, eine ergreifende Wirkung, wozu die vortreffliche Declamation der Frau Langenbach das Ihrige in vollem Maasse beitrug.

Stuttgart. Herrn Grunert's monatlange Entfremdung von der Bühne unter wechselnden officiellen Titeln, von der gelegentlich der stets „bevorstehenden“ Aufführung von Fischer's Tragödie „Friedrich II.“ öfters Erwähnung geschehen, hatte bereits zu sehr auffallenden Bulletins Anlass gegeben, die mit merkwürdiger Sicherheit verbreitet wurden. Nunmehr scheint die einfache und doch unerwartete Aufklärung in der Nachricht gegeben, dass Herr

Grunert Theater-Director in Leipzig geworden ist. Vor einigen Tagen hat der dortige Stadtrath unter zwölf Bewerbern um die neue sechsjährige Pacht des Stadttheaters für Herrn Dr. Grunert, als geborenen Leipziger, entschieden, und seitdem ist derselbe nicht mehr als erkrankt, sondern aufs Neue als beurlaubt hier aufgeführt. Dieser Urlaub soll vorerst 14 Tage dauern, nach deren Ablauf wir denn das Fischer'sche Stück zu erwarten haben.

Wien. Der Pianist J. Derffel gab am 12. d. Mts., Abends 8 Uhr, ein Concert im Musikvereins-Saale, unter Mitwirkung der Herren Hellmesberger, Röver und Walter. Der Concertgeber spielte Stücke von Bach, Beethoven, Chopin und eigener Composition.

Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Ludwig van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechnete Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 70. Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchester. Op. 56 in *C. n.* 2 Thlr. 18 Ngr.

— — Nr. 89. 90. Trio für Pianoforte, Clarinette oder Violine und Violoncell. Op. 11 in *B.* — Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell nach der Sinfonie Op. 36 in *D. n.* 2 Thlr. 15 Ngr.

— — Nr. 191—198. Rondo a Capriccio. Op. 129 in *G.* — Andante in *F.* — Menuett in *Es.* — 6 Menuetten. — Präludium in *F-moll.* — Rondo in *A.* — 6 ländrische Tänze. — 7 ländrische Tänze. *n.* 1 Thlr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 65. Erstes Concert für Pianoforte mit Orchester. Op. 15 in *C. n.* 2 Thlr. 24 Ngr.

Leipzig, 18. Februar 1864.

Breitkopf und Härtel.

So eben bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen:

Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach Matthäus.

Bearbeitet für Pianoforte allein mit Beifügung der Textesworte von **Selmar Bagge.**

Gr. 8. Brosch. Preis 1½ Thlr.

Diese Bearbeitung empfiehlt sich in gleicher Weise zur Wiederholung des unvergleichlichen Werkes am Clavier als zum bequemsten Nachlesen bei der Aufführung.

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.