

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 2.

KÖLN, 14. Januar 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Von Max Maria von Weber. Zweiter Theil. II. — Aus Berlin (Charlotte Dekner — Clara Schumann und Julius Stockhausen — Weber's „Euryanthe“). — Nachtrag zu: „Das Conservatorium in Köln“. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Händel's „Josua“ — Rudolph Genée — Dresden, Ausschuss-Versammlung für das erste deutsche Bundes-Sängerfest — München, Ullman — Wien, Theater-Almanach — Prag, Concert).

## Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild. Von Max Maria von Weber.

Zweiter Theil.

II.

(I. S. Nr. 1.)

Die Overture zur Euryanthe schrieb Weber in Wien zwischen dem 6. und 19. October 1823, während er auch den grössten Theil des Clavier-Auszugs bearbeitete.

Wir haben schon gesehen, dass Weber von der Beschäftigung mit der Musik so eingenommen war, dass er die grossen Mängel des Textes nicht einsah; nur in der vorletzten Generalprobe fühlte er namentlich die Länge der Oper neben den matten Stellen der Handlung und sagte nach S. 519 der Biographie selbst: „Ich fürchte, aus meiner Euryanthe wird Ennuyante.“ Allerdings verbreitete sich das Gerücht von der Ausdehnung der Oper und der unklaren Motivirung der Handlung und wirkte nachtheilig auf die Spannung des Publicums.

Die Besetzung war vortrefflich. Euryanthe—Henriette Sontag, damals 17 Jahre alt; Eglantine—die Grünbaum; Adolar — Haitzinger; Lysiart — Forti; der König — Seipelt. Ueber den Chor konnte sich Weber gar nicht lobend genug aussprechen.

Der Abend des 25. October 1823 war da. Der Biograph berichtet über die Aufführung:

Eine dicht gedrängte Masse füllte das Kärnthnerthor-Theater; die Aristokratie der Geburt und des Geldes hatte in den Logen ihren ganzen Glanz entfaltet, das Haus glänzte wie bei einer Gala-Vorstellung. Im Parterre und auf den Gallerieen drängte sich als compacter, kampfgestützter Körper die ganze echte Musikwelt Wiens. Fast kein Mitglied der „Ludlamshöhle“ \*) fehlte im Theater, wo

\*) So nannte sich eine literarisch-musicalisch-poetische, hauptsächlich aber humoristische Gesellschaft.

es galt, den Triumph des Mitgliedes, das sie selbst geadelt hatte, zu verherrlichen. Zornige Blicke wurden nach den Logen emporgeschiedt, wo man plauderte und lachte.

Bei Weber's Erscheinen im Orchester wollte der Enthusiasmus sich gar nicht beruhigen, bis er durch lautes Aufklopfen das Zeichen zum Anfange gab.

Die herrliche Overture begann, aber die Vorführung war des sonst so trefflichen Orchesters nicht würdig, ja, blieb weit hinter der Generalprobe zurück. Sei es, dass sich die Musiker zu viel Mühe geben wollten, sei es, was am wahrscheinlichsten ist, dass es zu einem sicheren Gelingen an genügsamen Proben fehlte — das Zusammenspiel wurde vermisst, an einigen Stellen spielten die Violinen sogar falsch, und obwohl von einigen Stimmen *da capo* verlangt, war der Eindruck des poesievollen Tonwerkes doch mit dem nicht zu vergleichen, den es später in Berlin und Dresden und in dem leipziger Gewandhaus-Concerte machte.

Die grossartige Introduction mit ihren scharf markirten Contrasten zwischen dem reizenden, anmutbigen Charakter des Frauenchors und dem ernsten, edeln des Männerchors wurde meisterhaft vorgetragen und hätte sich wahrscheinlich vollen Beifalls zu erfreuen gehabt, wenn der gleich beginnende, von Taglioni zu balletmässig geordnete Reigen nicht die Aufmerksamkeit abgelenkt hätte. Die Inscenirung war hier nicht im Sinne des Componisten und erschien in der That als eine mattere Copie des Menuetts im „Don Juan“ (?).

Adolar's edel gehaltene, musicalisch reich behandelte Romanze vermochte das Publicum nicht zu beseuern.

Lysiart's Auftritt, so schön vorbereitet und durchgeführt, erregte allgemeines Interesse. Das grosse Recitativ beginnt in so ernster, bedeutender Kraft, das Schürzen des Knotens ist so energisch markirt, dass hier schon gewaltige Mittel vom Tonsetzer gebraucht werden. — Leider rechtfertigte Forti's Auffassung seiner Rolle, die er zu sehr

auf den rauhen Bösewicht spielte, nicht den Beifall, den das Publicum seinem Lieblinge zollte.

Adolar's begeisterte Arie: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'“, riss, obgleich Haitzinger seine Stimme ungebührlich forcierte, unwiderstehlich hin, und am Schlusse der Scene wurde Weber stürmisch gerufen.

Die Einleitung zu „Glöcklein im Thale“, unstreitig eine der reizendsten Inspirationen im ganzen Bereiche dramatischer Musik, flocht gleichsam einen Blumenkranz als Rahmen für Euryanthe's Erscheinung.

Henriette Sontag, in der Blüthe ihrer Schönheit, im kleidsamsten Costume, so dass sie unwiderstehlich an Giulio Romano's Beatrice Cenci erinnerte, wurde auf beispiellose Weise empfangen. Wollte man nun einmal eine deutsche Sängerin wie eine Italiänerin feiern, oder hatte man sie nie so kleidsam costümiert gesehen — kurz, das Rollen der Beifall-Salven, das Bravo-Geschrei dauerte in störender Weise fast fünf Minuten. „Ei, ei!“ sagte Weber zu dem neben ihm stehenden Gyrowetz, „sie verschossen ihr Pulver!“ Drei Mal wollte die Sontag anfangen, und drei Mal musste sie wieder mit den graziösesten Neigungen für den Sturm zu ihrer Ehre danken.

Die Cavatine (Glöcklein im Thale) selbst, von Weber bei der ersten Aufführung in offenbar allzu langsamer Bewegung geführt, liess kühl.

Madame Grünbaum's Empfang, der unter gewöhnlichen Umständen ein glänzender gewesen wäre, schien nun farblos und matt — ihre so wundervolle, leidenschaftliche Arie wurde kaum bemerkt.

Das Recitativ zwischen Euryanthe und Eglantine, die so schön gedachte Erzählung Euryanths, ermüdete durch seine Länge und das nie unterbrochene langsame Tempo. Die andauernd gebrauchten, hingehauchten Noten liessen die Stimme der Sontag matt werden, so dass keine Steigerung wirksam werden konnte. Die Scene that der Wirkung der Oper wesentlichen Eintrag. Weber bemerkte es selbst und kürzte sie für die Folge.

Erst bei dem Duett der beiden Frauen: „Unter ist mein Stern gegangen“, erwachte das Publicum aufs Neue. Aber auch welcher Vortrag! So ist das Duett nie mehr gesungen worden, als von diesen beiden grossen Sängerinnen, denen es Weber Ton für Ton selbst einstudirt hatte. Unwiderstehlichem Rufe nach Wiederholung musste endlich Folge geleistet werden.

Die Scene der Grünbaum, obwohl mit Geist und Feuer vorgetragen, wollte nicht gefallen.

Da erschallten die Trompetentöne des Finale, der frische, spielende Chor mit Ballet, Lysiart's leidenschaftliche und musicalisch so ausdrucksvolle Anrede an Euryanthe, und Euryanths zarte, zauberisch melodiose

Antwort leitete zum Culminationspunkte des wiener Erfolges, dem Quartett mit Chor und der Solostelle am Ende des ersten Actes.

Die Ovation wie beim Auftreten der Sontag erneuerte sich, die letzte Phrase musste wiederholt werden und zwei Mal wurde das ganze Personal mit Weber herausgerufen.

Die leichte, gefällige Melodie, von Allen verstanden, von der Einige behaupteten, sie wirke so eingehend, weil sie keine andere sei als die eines damals sehr beliebten Walzers von Adalbert Gyrowetz, hörte man in den Corridors und sogar in den Logen von Künstlern und Laien gesummt, und ein noch entschiedenerer Triumph wie der des „Freischütz“ schien unzweifelhaft. — Aber, wie es Weber gefürchtet, man hatte schon viel Beifallspulver verschossen und eine Ermattung und Reaction trat ein, die auf den Erfolg der anderen beiden Acte ungünstig wirkte.

Durch die Wiederholungen und Beifallstürme hatte der ohnehin lange Act fast anderthalb Stunde gedauert.

Der Zwischenact war fast eine halbe Stunde lang, und als der Vorhang für Lysiart's grosse Scene emporrollte, war das Publicum schon etwas matt.

Forti hatte weder die erforderliche Weichheit und den Schmelz im Andante, noch genug Kraft im Allegro für seine grosse Arie. Sie ging mit sehr mässigem Applaus vorüber. In dem darauf folgenden Duette sang Madame Grünbaum mit grosser Energie und spielte einer Rachel oder Schröder würdig. Dies inspirirte auch Forti so, dass es zu einem Glanzpunkte des Abends und das Künstlerpaar herausgerufen wurde.

Die decorative Wirkung der festlich geschmückten, glänzend beleuchteten Königshalle nach der tief düsteren Verschwörungsscene war drastisch, wie es Weber gewollt hatte, aber Adolar's herrliche Arie, musicalisch so aus Einem Gusse, so voll Sehnsucht und Liebe, wurde von Haitzinger wegen der vielen Modulationen mit zu sichtlicher Anstrengung, dabei aber schüchtern vorgetragen und liess ganz kühl.

Das darauf folgende brillante und feurige Duett: „Hin nimm die Seele mein“, wurde zwar von den Rossinianern als eine Reminiscenz aus „Tancred“ begrüsst, gefiel aber trotzdem. Bemerkenswerth ist es, dass nach diesem Duette sich in den Logen, aus denen bisher kein Ton des Beifalls gekommen war, Hände regten. Es wurde *da capo* verlangt. In dem pompösen Finale fand nur eine Phrase: „Wir Alle wollen mit dir geh'n“, die gleichsam die Seele vom Druck der düsteren Stimmung der vorhergehenden Scene löst, vom Chor hinreissend gesungen, Anklang.

Die Sontag fühlte sich (nach drei Wiederholungen!) todmüde und begann, es zu zeigen. Das Publicum wurde

um seinen Liebling besorgt, und wäre nicht die Stretta: „Du gleissend Bild, du bist enthüllt“, vom Chor in voller Pracht vorgetragen worden, der Vorhang wäre selbst ohne den lauen Beifall gefallen, der ertönte.

Der Meister wurde zwar herausgerufen, aber — leider — machte sich die Opposition, die im ersten Acte ganz geschwiegen hatte, nur zu bemerkbar geltend.

Ein wiederum eine halbe Stunde dauernder Entreact steigerte den Missmuth und die Abspannung des Publicums.

Dem langen Duette im Anfange des dritten Actes vermochte selbst Henriette Sontag keinen Beifall zu erringen. Die Sonderbarkeit, dass Adolar zu dieser Fahrt ganz schwarze „Eisen-Toilette“ gemacht hatte, während Euryanthe (mit sehr richtigem Tacte) im Festkleide geblieben war, zerstreute das Publicum. Haitzinger's Stimme begann Spuren von Müdigkeit zu zeigen. Euryanthe's Klage lied: „Hier dicht am Quell“ u. s. w., ging spurlos vorüber. — Mit Zorn und Schmerz sahen Weber's Freunde, dass sich Logen und Sperrsitze zu leeren begannen und die Aufmerksamkeit immer mehr schwand.

Da fiel der Jägerchor mit seinem neuen Rhythmus, den trefflichen Horneffecten und in nie übertroffener Vollendung gesungen, ein — neuer Muth durchströmte Alles — der Beifall war ausserordentlich. Es war, als ob sich eine Eisrinde von allen Herzen löste. Die skeptische Kritik schwieg, das Entzücken kam zum Durchbruch, und drei Mal musste der Chor wiederholt werden. Die feindlichen Mächte schienen besiegt, selbst die verlassenen Plätze füllten sich zum Theil wieder.

Euryanthe's Duett mit dem Könige fesselte die Aufmerksamkeit nicht, bis die von der Sontag mit höchster Leidenschaftlichkeit gesungene Arie: „Zu ihm, zu ihm!“ alle Sinne eroberte und tobend applaudirt wurde. Die zum Tode müde Künstlerin wurde gerufen. Eine andere frische Blüthe im Melodieenkranze der Oper; „Der Mai bringt frische Rosen dar“ u. s. w., wäre wiederholt worden, hätte man nicht Rücksicht auf die späte Stunde genommen. Der Hochzeitsmarsch sprach nicht an, eben so wenig die darauf folgende Scene Eglantins mit Lysiart. Bei Sängern und Hörern machte sich gleichmässig Abspannung geltend, deshalb wurde das höchst dramatische Duett mit Chor: „Zitt're, Vermessener!“ nicht gewürdigt. Dagegen riss die Wiederholung des schon im Ohre ruhenden, populären: „Hin nimm die Seele mein“, auch die Müden mit fort, und anhaltender Beifall folgte dem Schluss-Chor. Componist und Sänger wurden wiederholt gerufen, doch ging auch jetzt der Beifall, wie während der ganzen Oper, fast nur vom Parterre aus; die Logen hatten schweigend vernommen und waren am Schlusse der Oper halb leer.

Dem Anscheine nach hatte „Euryanthe“ einen grossen Erfolg gehabt. — Weber, zu erregt, um scharf zu beobachten, hatte den Eindruck davon —

Es war halb zwölf Uhr Nachts, als er sich mit seinen Freunden in der Mitte seiner treuen Kämpfer-Phalanx in der Ludlam wiederfand, und hier im Centrum der musicalischen, wissenschaftlichen und literarischen Intelligenz Wiens feierte Weber seinen eigentlichen Triumph, der ihm Bürgschaft dafür brachte, dass sein Werk den „Besten seiner Zeit“ ans Herz gegriffen habe und daher ein Pulsschlag sei im Leben des Schönen aller Zeiten.

Alle Mitglieder der Gesellschaft waren vereinigt, um „Agathus dem Zieltreffer“ zu huldigen, und keine Differenz störte die Geister-Harmonie des genialen Kreises. Castelli folgten Zedlitz, Grillparzer, Holtei, Kuffner und Andere mit Vorträgen, Jeder brachte sein Scherflein der Verehrung. Weber ward gekrönt mit Lorbern und Liebe, hielt nach den Anstrengungen des Abends noch bis zwei Uhr unter den herrlichen Gesellen aus und konnte dann, heimgekehrt, sich nicht zur Ruhe legen, ohne noch an seine Caroline zu schreiben.

Ueber die zweite Vorstellung heisst es S. 531, wie folgt:

Die zweite Vorstellung, für welche Weber manche Kürzungen gemacht hatte und die am 27. Statt fand, gelang in jeder Beziehung besser, als die erste. Das Orchester spielte exacter, die Sänger ökonomisirten ihre Kräfte besser, die Ineinandergriffe schlugen zündender ein und der Beifall war rauschender, andauernder und, was mehr bedeutet, mehr dem Werke als den Executirenden zugewandt. Des Herausrufens und Lärmens war kein Ende, und doch fühlten Alle, die das wiener Publicum genau kannten, dass das alles denn doch nur ein recht redlich gemeinter *Succès d'estime* sei, die Oper sich nicht auf dem Repertoire halten werde.

„Der Spectakel ist gross,“ sagte der Regisseur Gott-dank, „aber er kommt nit aus'm Herzen!“

Am Tage nach der zweiten Aufführung der „Euryanthe“ wimmelte es im Steiner'schen Laden im Pater-nostergässchen von allen Kunstnamen Wiens, als hätten sie sich sämmtlich das Rendezvous gegeben. Weigl, Umlauf, Assmayr, Leon de St. Lubin, Kreutzer, Blahetka, Saphir, Jeitteles, Schuppanzigh, Sonnleithner, Bocklet und Franz Schubert waren zugegen und vom lautesten Hin und Wieder über Werk und Aufführung hallte der kleine gewölbte Raum. Es war frappant, dass Weber hier die Literaten, Gelehrten und Kenner mehr für, die Musiker vom Fach mehr gegen sich hatte. Rücksichtslos äusserte in derbster Weise, die man damals Treuherzigkeit nannte, Franz Schubert seine Antipathie gegen Weber und seine

Meinung von der kleinen Sphäre von dessen Talent. „Das ist keine Musik!“ rief er aus, „da ist kein Finale, kein Ensemble nach Form und Ordnung. Von legitimer Durchführung ist keine Rede, und wo Weber gelehrt sein will, findet man gleich heraus, dass er aus der Schule eines Charlatans (Vogler) stammt. Er hat Talent, aber keinen soliden Grund, auf den er bauen könnte. Das geht alles auf den Effect hinaus! Und der schimpft auf Rossini? Wo einmal ein Stück Melodie kommt, ist sie todgedrückt, wie eine Maus in der Falle, von der wuchtigen Orchester-Begleitung. Das ist herbe, ascetische Musik, die Einem nicht warm um die Herzgrube macht. Mit dem Freischütz war's was ganz Anderes, obwohl, das Duett der beiden Frauen ausgenommen, kein Musikstück darin ist, das einem gewissenhaften Musiker genügen könnte. Da war Gemüth und Lieblichkeit und Melodie. Dabei hätte er bleiben sollen!“ —

Zwischen all dem Peroriren schoss auch Beethoven in den Laden und fragte in seiner gewohnten hastigen Weise Haslinger: „Nun, wie hat die neue Oper gefallen?“ Haslinger schrieb: „Aussordentlich! Ein grosser Erfolg!“ Da rief Beethoven: „Das freut mich! das freut mich! So muss der Deutsche über den Sing-Sang zu Recht kommen!“ Dann fragte er: „Wie hat die kleine Sontag gesungen?“ „Vortrefflich!“ Da schmunzelte er, und zu dem ebenfalls gegenwärtigen Benedict sich wendend, trug er diesem auf: „Sagen Sie Herrn von Weber, ich wäre hinein gekommen, aber wozu? — Seit langer Zeit schon —“ und er deutete auf seine Ohren und lief davon. —

Die Kritik in den wiener Blättern sprach sich mehr für als wider die „Euryanthe“ aus, und man muss gestehen, dass die tadelnden Bemerkungen, welche in den Auszügen, die Herr Max von Weber mittheilt, vorkommen, Hand und Fuss haben. Am begeistertsten spricht sich der Referent der leipziger Musik-Zeitung über das Werk aus. Die Ansicht, dass den Erfolg der ersten Vorstellungen hauptsächlich die Liebe zu dem Componisten des Freischütz und der Drang, den Italiänern gegenüber ein deutsches Werk zu feiern, erzeugt hatte, wurde allerdings durch die Folge bestätigt. Schon bei der achten Vorstellung war das Haus halb leer; Conradin Kreutzer strich „eine halbe Stunde Musik“ unbarmherzig heraus, was mehr schadete, als nützte, und nach zwanzig Vorstellungen wurde die Euryanthe vom Repertoire zurückgezogen!

Erst bei den Aufführungen in Dresden (den 31. März 1824) und in Berlin (den 23. December 1825) wurde die Euryanthe in ihrem musicalischen Werthe vollständig gewürdigt, immerhin jedoch mehr von der einsichtsvollen Kritik, als vom Publicum, welches namentlich in Berlin nach den ersten vier Vorstellungen nicht nur an Enthusias-

mus nachliess, sondern schon in der fünften das Haus auffallend leer liess. Während die 96 Vorstellungen des Freischütz bis Ende 1825 der berliner Theater-Casse 50,000 Thaler Reingewinn gebracht hatten, ergab die Euryanthe am Ende des Jahres 1827 ein Deficit von 2500 Thalern für die darauf verwandten Kosten. Die Besetzung war auf beiden Hoftheatern vortrefflich, in Dresden die jugendliche Wilhelmine Devrient und die Funk, Bergmann (Adolar) und Meyer (Lysiart); in Berlin vollends die Seidler und Schulz, Bader und Blume, Ed. Devrient (König).

Im Allgemeinen erging es der Oper Euryanthe von Anfang an eben so, wie es ihr noch jetzt ergeht: wenn sie auf dem Repertoire erscheint, sei es, wo es sei, wird sie mit Liebe und Beifall, ja, mit Begeisterung aufgenommen\*); allein öftere Wiederholungen in einer und derselben Saison verträgt sie nicht. Dennoch wurde sie auch schon bei Lebzeiten Weber's fast auf allen Theatern gegeben und brachte ihm mehr Honorar ein, als der Freischütz, denn dieser trug ihm — nach dem Anhang (S. 727) 4657 Thlr., die Euryanthe aber 5893 Thlr. ein, den Clavier-Auszug des Freischütz mit 220 Thlrn. (!), der Euryanthe mit 606 Thlrn. mit eingerechnet. — Fügen wir hier gleich zu, dass das Honorar für den „Oberon“ in London 3300 Thaler betrug, Weber aber überhaupt von seinen Arbeiten für die Bühne (Sylvana 203 Thlr., Abu Hassan 315 Thlr. 22 Gr., Preciosa 921 Thlr. 8 Gr. zu obigen hinzugerechnet) die Summe von 16,280 Thlrn. 14 Gr., so weit es nachweislich ist, bei seinen Lebzeiten erhalten hat. Dass der Ertrag des Freischütz so gering war, lag an dem Mangel der noch nicht eingeführten Einnahme-Antheile von den Aufführungen, so dass z. B. das Honorar von Berlin für die Partitur und das Recht sämtlicher Aufführungen nur 660 Thlr. betrug, während die königliche Theatercasse binnen sechs Jahren 50,000 Thlr. damit gewann, und der Verleger des Clavier-Auszugs?? Wien gab für den Freischütz 312 Thlr., für die Euryanthe 720 Thlr., Berlin für die letztere nach

\*) Vgl. unten den Bericht über die Aufführung in Berlin am 8. Januar dieses Jahres, der zugleich die Ansicht über den Einfluss des Werkes auf die heutige dramatische Musik ausspricht, welche wir in diesen Blättern bei Gelegenheit der Analyse des „Tannhäuser“ von Wagner vor Jahren ebenfalls geltend gemacht haben. Herr Max von Weber berührt die Sache (S. 363, 451 und 585), wo er auch seines Vaters Schreiben an den akademischen Musik-Verein in Breslau abdrucken lässt, in welchem dieser sagt: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt.“ — An einer analysirenden Charakteristik der Musik der Euryanthe in Bezug auf ihre Folgen für die neuere Oper fehlt es noch.

langem Drängen des wackeren Intendanten Grafen Brühl 800 Thlr. und 100 Thlr. für die Dichterin Frau v. Chezy. Die Correspondenz darüber zwischen dem Grafen Brühl und dem Haus-Minister von Witgenstein ist merkwürdig genug.

Uebrigens täuschte sich Weber über die zu erwartende Wirkung der Euryanthe in seiner Ueberzeugung nicht, wenn er sich auch gegen seine Gattin und gegen Freunde nicht ganz so aussprach. Aber an Gottfried Weber schreibt er den 12. December 1823: „Die Wirkung, die die Euryanthe hervorbringt, ist ganz so, wie ich es mir gedacht habe. Meine übertriebenen Freunde gaben diesmal meinen Feinden die Hand, indem beide lächerlicher Weise verlangen, dass die Euryanthe eben so die Masse anziehen soll, als der Freischütz. Wie thöricht! als ob — *sans comparaison* — Iphigenia, ein Don Carlos irgendwo Zugstücke geworden wären!“ — Und an Danzi den 26. Mai 1824: „Haben Sie innigen Dank für alle Liebe, Sorge und Noth, die Sie mit meiner Euryanthe gehabt haben, und vorzüglich aber auch für die schonende Weise, mit der Sie mir den eigentlichen Erfolg derselben zu verbergen suchten. Ich bin aber darauf an den meisten Orten gefasst; denn das jetzige Kunsttreiben ist so wunderbarlich durch einander gewirbelt, die eigentliche Andacht der Hörer und Ausführende so fast gänzlich erloschen, und man will von der Kunst nur gleich einer Bajadere gekitzelt sein, dass ich mich ordentlich wundere, wenn's einmal wo anders ist und ein ernstes Streben wirklich eingreift. In Dresden war dies der Fall. Wie's weiter wird, wollen wir abwarten, und am Ende muss es ja nicht sein, dass man Opern macht.“

Der Kaiser Franz nahm die Dedication der Oper an und übersandte ihm dafür später eine prachtvolle, mit Diamanten besetzte Dose. In der Audienz, die er Weber ertheilte, sagte er in Bezug auf die Italiäner der wiener Oper: „Ja, ja, der Krieg ist halt aus, aber's Geplänkel hört nit auf.“

### Aus Berlin.

(Charlotte Dekner — Clara Schumann und Julius Stockhausen — Weber's „Euryanthe“.)

Den 10. Januar 1865.

Die erste Woche im neuen Jahre brachte bereits bedeutende musicalische Gaben; dürfen wir sie als Vorzeichen betrachten, so wird sich die zweite Hälfte der Saison für die Tonkunst in Concertsälen und auf der Bühne genussreich gestalten. Die Oper wird nach der Euryanthe von Weber auch Spontini's Olympia neu in Scene setzen. Ferner soll Verdi's Rigoletto mit Fräulein Lucca und

dem hiesigen Personale, aber trotzdem mit italiänischem Texte, wie es heisst, gegeben werden. Fräulein Artôt tritt schon in nächster Woche auf, für das Gastspiel von Gunz werden „Die weisse Dame“ und „Der Postillon“ neu einstudirt, Niemann wird uns mit dem „Rienzi“ beglücken u. s. w. — Aber von Aufführung einer neuen Oper ist nicht die Rede.

Am 4. Januar gab die ungarische Violinspielerin Fräulein Charlotte Dekner eine Soiree in dem schönen Saale der „Gesellschaft der Freunde“ vor einem ausgewählten Publicum, und zwar mit durchschlagendem Erfolge. Der wohlverdiente reiche Beifall, den die Künstlerin fand und an dem sich der unter den Anwesenden befindliche Kunstgenosse Herr Ole Bull lebhaft betheiligte (der übrigens im Opernhause seine Concerte mit grossem Beifalle fortsetzt), stieg zu wahren Enthusiasmus. In der Erscheinung und dem Spiel der jungen Dame ist etwas Eigenes, ein festes, klares, energisches Leben; ihr ganzes Wesen ist in grossem Stile angelegt. Dabei ist der Ton rein und fest, das Spiel correct und sicher, frei von Effecthascherei, und entwickelt eine bedeutende Technik. Fräulein Dekner trug ein Concertstück von Vieuxtemps vor, dann eine Sonate von Tartini (*G-moll*), harmonisirt von Zellner, eine höchst interessante Composition, aus der das Scherzo, das marschartige, kurze Andante und der prägnante Schlusssatz besonders hervorzuheben sind; dann ein anmuthig vorgetragenes, einfaches Schlummerlied von Rêbér, durchweg *con sordino*, und zuletzt höchst charakteristische ungarische Volkslieder von Réményi, mit grosser Bravour und mit Geist ausgeführt. In wahrhaft ausgezeichneter Weise wurde Fräulein Dekner von dem Pianisten Herrn Franz Bendel unterstützt, der sich als einen kunstverständigen Musiker bewährte. Er begann mit dem *Des-dur-Prélude* von Chopin, auf welches der *Des-dur-Walzer* desselben Componisten folgte. Auch die *C-dur-Novelle* von Schumann mit ihrem kräftigen Anfange und dem zarten Mittelsatze sprach sehr an. Zum Schlusse trug er eine hinreissende *Rhapsodie hongroise* von Liszt mit einer staunenswerthen Virtuosität vor. Den vocalen Theil des Concertes hatten Fräulein Emma zum Busch und Herr Bradsky übernommen, doch standen beide nicht auf der Höhe der übrigen Vorträge; Fräulein zum Busch hat eine zwar ganz wohlklingende, aber nicht gleichmässige, in den Mittellagen dumpfe Stimme, die durch eine nicht immer correcte Tonbildung und nicht ganz reine Intonation noch beeinträchtigt wird; auch trug sie nicht empfunden genug das Lied: „Er ist gekommen“, von Robert Franz, und die Arie aus Figaro's Hochzeit: „O, säume länger nicht“, vor, und liess namentlich das erstere kalt.

Das am Samstag den 7. Januar von Frau Clara Schumann und Herrn Stockhausen veranstaltete Concert hatte die Räume der Sing-Akademie bis auf den letzten Platz gefüllt. Eine seltene Gleichartigkeit des gesammten Wollens und Könnens, die innerste Verwandtschaft der künstlerischen Gesinnung und Richtung vereinigt die Beiden, die hier verbunden vor dem Publicum standen. In der technischen Unfehlbarkeit, wie in der stets dem Idealen zugewandten Auffassung und Behandlung, jener stilvollen Weise des Vortrages, die, frei von jedem Zufälligen und Subjectiven, mit treuer Beflissenheit sich nur in das Wesen der Sache versenkt, in allen diesen Beziehungen erscheinen die Pianistin und der Sänger einander durchaus ebenbürtig. Unterstützt von den Herren de Ahna und Hegar aus Hamburg eröffnete Frau Schumann das Concert mit dem *D-moll*-Trio von Robert Schumann. Der Stoff, aus dem besonders die beiden ersten Sätze der Arbeit geschaffen worden, ist freilich zu subtiler Natur, um diejenigen, die sich nicht aufs innigste in die Weise des Componisten eingelebt, tiefer zu erfassen und mächtiger zu bewegen; das *Es-dur*-Quartett oder das Quintett würde dem Verständnisse der Empfangenden zugänglicher gewesen sein. In Beethoven's *C-moll*-Variationen Op. 36, Nr. 1 der *Moments musicaux*, einer kleinen, aber darum nicht weniger kostbaren Perle aus dem unerschöpflichen Schatze des Schubert'schen Genius, ferner dem *G-moll*-Notturmo von Chopin und einem Mendelssohn'schen Scherzo bestanden die übrigen Gaben der Pianistin. Bis in den kleinsten Zug decken sich bei ihr Aufgabe und Ausführung, nirgends wird die edle Plastik und bestimmte Objectivität der Tongestalten durch willkürliche Gefühlszuthaten und manierirte Einseitigkeit getrübt.

Herr Stockhausen bot zunächst dem Publicum zwei hier seltener gehörte Gesänge von Schubert: „An die Leyer“ und „Waldesnacht“. Das letztere, obgleich in mehr als Einem Zuge die Meisterhand verrathend, aus der es hervorging, befremdet das Gefühl durch die gährende Unruhe der Harmonie und den aphoristischen Charakter der Melodik, die in einzelne Interjectionen zersplittert. Weiterhin hörten wir noch von ihm den Eichendorff'schen Liederkreis von Schumann. Statt aller zwölf Gesänge hätten wir eine Auswahl vorgezogen, denn sie bilden keineswegs ein zusammenhängendes, psychologisch sich entwickelndes Ganzes, wie der Beethoven'sche Liederkreis „An die Entfernte“ oder Schubert's Müllerlieder und Winterreise, sondern das Band, das sie verknüpft, ist äusserlicher Art, es liegt in dem Umstande begründet, dass sämtliche Texte demselben Dichter entlehnt wurden. Wie sehr es uns auch in gewissen Stimmungen dazu treiben mag, mit unserem gesammten Denken und Empfinden

in diese aus dem Herzblute des Tondichters genährte Lyrik uns einzutauchen, so ist doch der Concertsaal der dazu am wenigsten passende Ort. Das Element, das alle diese Lieder durchdringt, ist zu eigenartig, schweift zu weit ab von der Welt, in der das unmittelbare Gefühl seine Heimat hat, um das Interesse des grossen, aus den mannigfachsten Bestandtheilen zusammengesetzten Publicums von Anfang bis zu Ende gleichmässig festhalten zu können. Bei der Leistung des Sängers erfreut sich der Hörer einer Meisterschaft, die im Technischen wie in der Mischung der Vortrags-Nuancen von dem musicalischen Gebiete vollen künstlerischen Besitz ergriffen. Im Einzelnen ist hervorzuheben der durchaus geläuterte Klang-Charakter der Stimme, die feinfühligte Abwägung der Stärkegrade, die musterhafte Aussprache, das treffliche Legato und Portament, die Gewissenhaftigkeit in der Behandlung des Tactes und Zeitmaasses.

Die an demselben Abende Statt gefundene fünfte Sinfonie-Soiree der königlichen Capelle brachte die geistvolle Lustspiel-Ouverture von Rietz und Schubert's *C-dur*-Sinfonie, welche letztere eine ungleich wärmere Aufnahme als vor einigen Jahren fand.

Am Sonntag den 8. Januar ging nach mehrjähriger Pause Weber's „Euryanthe“ neu einstudirt in Scene, und wir dürfen hoffen, dass sie fortan einen gesicherten Platz in unserem Repertoire einnehmen wird. Einem Werke, das, zum Mindesten dem Streben nach, den Höhepunkt in dem Schaffen unseres nationalsten Opern-Componisten bezeichnet, gebührt schlechterdings das Vollbürgerrecht auf jeder grösseren deutschen Bühne. In keiner anderen Schöpfung des Tondichters finden wir eine ähnliche Grösse der Anlage, das eben so ernste als bewusste Ringen nach den höchsten Zielen dramatischer Kunst; nirgends liegen allerdings auch die Grenzen, an die sein Genius gebunden war, so offen zu Tage, wie hier. Als erster, umfassender Versuch, die grosse heroische, romantische Oper aus rein nationalem Stoffe zu schaffen, hat diese Tonsprache einen unberechenbaren Einfluss auf die Entwicklung der gesammten Folgezeit geübt; in ihr fand Richard Wagner schon alle Grundzüge zu seinem Kunstwerke der Zukunft auf das bestimmteste vorgezeichnet. Während der „Freischütz“ noch mit sehnsüchtigem Verlangen nach dem classischen Ideale zurückblickt, verfolgt die „Euryanthe“ mit rücksichtsloser Entschiedenheit die neue Bahn. Jede einzelne Gefühlsweise, die sie angeschlagen, ist zu einer Grund-Tonart in unserem modernen Empfinden geworden und schwingt in tausendfältigen Modulationen der Lust und des Schmerzes durch die künstlerische Production der Gegenwart weiter.

Unter den Darstellern hatten nur noch zwei ihren alten Platz behauptet, Frau Harriers als Inhaberin der Titelrolle und Herr Krause als Lysiart. Jene besitzt alle Eigenschaften, deren es zur überzeugenden Wiedergabe des lieblichen, aus Schwärmerei hinschmelzender Weichheit und naiver Anmuth gemischten Charakters bedarf. Das träumerisch verschwimmende „Glöcklein im Thale“ und das im lachenden Festschmucke der Töne prangende erste Finale gehörten schon früher zu dem reizvollsten, das uns aus dem Munde der Künstlerin geboten worden. Auch diesmal ergoss sich die Stimme in den üppigsten Strom des Wohllauts. Im zweiten und dritten Acte war der Ausdruck gegen sonst ungleich bestimmter und intensiver, die Zeichnung hat an Festigkeit, das Colorit an Glanz gewonnen. Das Duett: „Hin nimm die Seele mein“, erhob sich wenigstens am Schlusse zur vollen Höhe der Situation. Zarte Innigkeit durchdrang die Romanze vom ersten bis zum letzten Tone, und in der grossen Scene mit Chor fehlte weder die materielle Kraft noch der charakteristische Aufschwung. In der renitenten Partie des Lysiart bewies Herr Krause die Sicherheit, die wir längst an ihm kennen und schätzen. Das dämonische Element widerstrebt freilich seinem Darstellungs-Vermögen. Zu den verrufensten Rollen gehört die der Eglantine. Sie liegt für den Sopran zu tief, für den Alt zu hoch, vernichtet ausserdem durch die aphoristischen Interjectionen der Leidenschaft, aus denen sie sich zusammenreihet, jede Continuität der Stimmung. Der Eifer, mit welchem sich Fräulein Santer der dornenvollen Aufgabe widmete, erwarb ihr ungetheilte Anerkennung. Im Technischen wie in der Auffassung, überall gewährte man die gewissenhafteste Sorgfalt. In den extremsten Tonlagen gab die Stimme den ganzen Abend hindurch frisch und voll aus. Die hastig hin und her getriebene Modulation fand stets die Sängerin wohl vorbereitet. In der Behandlung des Adolar durch Herrn Woworski überwog das conventionelle Element; zudem wurde der Eindruck durch den gepressten Klang des höchsten Registers getrübt. Die zurückweichende Kälte, welche das Publicum dieses Mal den Sänger empfinden liess, war indessen kaum gerechtfertigt. Er suchte offenbar, sein Bestes zu geben, und die Grenzen, in die seine Leistungsfähigkeit eingeschlossen ist, traten keineswegs störender zu Tage, als bei anderen Gelegenheiten. Der König des Herrn Betz und die Bertha des Fräulein Gericke fügten sich angemessen dem höchst lobenswerthen Ensemble ein, eben so Orchester und Chöre.

## Nachtrag zu: „Das Conservatorium in Köln“

in Nr. 1, S. 6.

In dem Verzeichnisse der gegenwärtigen Lehrer am Conservatorium der Musik zu Köln ist durch ein Versehen der Name des Herrn Woldemar Bargiel, des rühmlichst bekannten Componisten, als Lehrer der Harmonie und des Pianoforte, ausgefallen, was hiermit ergänzt wird.

Die Redaction.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln**, 14. Januar. In der dritten Sitzung für Kammermusik hörten wir das Violin-Quartett Nr. 6 *C-dur* von Mozart, das grosse Op. 127 in *Es-dur* von Beethoven und das IV. Trio (Serenade) für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Hiller. Das letztgenannte Werk ist schon vor mehreren Jahren geschrieben und gehört zu denjenigen Kammermusik-Compositionen von Hiller, welche am meisten, besonders auch im Auslande, verbreitet sind. Es besteht aus sechs Sätzen, von denen die drei ersten (*alla Marcia*, *Scherzando*, *Menuetto*) und die zwei letzten (*Intermezzo* und *Finale*) an einander hängen, während zwischen ihnen ein „Ghasel“ das Andante vertritt, eine Form, welche, als musicalische Nachahmung der poetischen dieses Namens, Hiller mit Glück hier zum ersten Male, wenn wir uns recht erinnern, angewandt hat. Das Ganze, ausgeführt von Hiller, von Königslöw und Schmit, sprach allgemein an und zeichnet sich durch geistvolle Originalität aus. — Nach dem schönen melodischen Quartette von Mozart war der Vortrag des Op. 127 von Beethoven durch von Königslöw u. s. w. eine meisterhafte Leistung, durch welche nicht nur die grossen Schönheiten des Werkes vortrefflich hervortraten, sondern auch die allerdings ebenfalls vorhandenen, sehr schwierigen und dunkleren Stellen der Auffassung der Empfänglichen zugänglicher wurden. Sehr dankbar ist es aufzunehmen, dass die Herren Quartettisten so freundlich sein wollen, die Aufführung heute Abend in der musicalischen Gesellschaft zu wiederholen. Bekanntlich ist dieses Quartett in *Es-dur* Op. 127 das erste von den fünf letzten Quartetten, welche zugleich die letzten Compositionen Beethoven's waren. Es entstand im Geiste des Meisters im Sommer 1824 in Baden bei Wien. Noch hatte in Wien im Anfange des Jahres 1825 die Partitur die letzte Feile nicht erhalten, als Beethoven in eine schwere Unterleibskrankheit verfiel, die viele Wochen anhielt. Erst im März 1825 fand die erste Aufführung durch den Quartett-Verein von Schuppanzigh und Genossen Statt, denen der Meister vorher folgendes Blatt zur Unterschrift vorlegte:

„Beste!

„Es wird Jedem hiemit das Seinige gegeben, und wird hiemit in Pflicht genommen, und zwar so, dass man sich anheischig mache, bei Ehre sich auf das Beste zu verhalten, auszuzeichnen und gegenseitig hervorzuthun. — Dieses Blatt hat Jeder zu unterschreiben, der bei der bewussten Sache mitzuwirken hat.

„Beethoven.“

Das Blatt besass Schindler im Original mit den Original-Unterschriften: „Schuppanzigh — Weiss — Linke, des grossen Meisters verfluchtes Violoncello — Holz der Letzte, doch nur bei dieser Unterschrift.“

Nun, wir können von unseren Künstlern auch sagen, dass sie aus wahrer Pietät auch ohne Unterschrift „bei Ehre sich auf das Beste verhalten und ausgezeichnet“ haben, und mit um so mehr Recht, als jene erste Aufführung nichts weniger als vollkommen

war und erst eine zweite, bei welcher der berühmte Joseph Böhm (der Lehrer von Joachim) die erste Geige spielte, besseren Erfolg hatte.

**Köln.** Im nächsten Gürzenich-Concerte, Dienstag den 17. Januar, kommt Händel's Oratorium „Josua“ zur Aufführung.

Rudolph Genée zeigt in der Nummer vom 31. December der „Coburger Zeitung“ an, dass er mit dem genannten Tage seine Redactionsthätigkeit bei der Zeitung beschliesse. Seine Demission erfolgte wegen einer zu scharfen Kritik einer Vorstellung des „Don Juan“ und einer darin auftretenden Sängerin.

**Dresden.** Am 5. Januar versammelte sich hier der engere Ausschuss für das erste deutsche Bundes-Sängerfest, um den Vortrag der Prüfungs-Commission für die Concurrenz-Arbeiten zu vernehmen. Es sind von 103 Componisten 134 Compositionen aus aller Herren Ländern (sogar aus Frankreich) eingegangen und von den Preisrichtern Abt, Otto und Rietz geprüft worden. Aus dreissig Compositionen, die sich theils durch inneren Werth, theils durch ihre richtige Berechnung auf Massenwirkung auszeichneten, wurden folgende sechs ausgewählt und in das Programm eingeordnet: 1) Gesang im Grünen (Verf.: Prof. Dr. Faisst in Stuttgart); 2) Das deutsche Schwert (Hoforganist Schuppert in Kassel); 3) Thürmerlied (Organist van Eyken in Elberfeld); 4) Auf der Kirchweih zu Schwyz (Musik-Director Tietz in Hildesheim); 5) Die Geisterschlacht (Organist Edm. Kretschmer in Dresden); 6) „Rauschet, rauschet, ihr deutschen Eichen“ (Capellmeister Tschirch in Gera). Nach dieser Preiskrönung wird sich das Arrangement für die beiden Concerttage folgender Maassen gestalten: Erster Tag. Erster Theil. Choral: Allein Gott in der Höh' u. s. w. Festgesang an die Künstler (Mendelssohn). Der 34. Psalm von Jul. Otto. Wanderers Nachtlied (Reisiger). Gesang im Grünen. Das deutsche Schwert. Zweiter Theil. Composition von Abt. Zwei Volkslieder von Silcher (Zu Strassburg auf der Schanz u. s. w. Es geht bei gedämpfter Trommel Klang u. s. w.). Composition von Krebs. Lied von Schneider. „Wo möcht' ich sein“ (Zöllner). Siegesgesang aus der Hermannsschlacht (Lachner). — Zweiter Tag. Erster Theil. „Wie schön bist du“ (Schubert). Liederfreiheit (Marschner). Sängers Grösse von J. G. Müller. Auf der Kirchweih. Die Geisterschlacht. Zweiter Theil. „Rauschet, rauschet“ u. s. w. Zwei Volkslieder. Das deutsche Lied (Lindpaintner). Ein Lied von Kreutzer. Schwertlied (C. M. v. Weber). *Te Deum* von Rietz.

Ullman hat nach drei bei überfülltem Saale in München gegebenen Concerten seine Reise nach der Schweiz fortgesetzt und wird Anfangs Februar in Köln eintreffen.

In Hamburg hat ein neues Schiff in der Taufe den Namen Therese Tietjens erhalten.

**Wien.** Dem Almanach des Theaters in der Josephstadt und des Thalia-Theaters für das Jahr 1865 entnehmen wir, dass das Theater-Personal, einschliesslich der Direction und des Orchesters, aus 152 Personen besteht. Theaterdichter sind vier engagirt: Elmar, Berla, Flamm und Megerle. Novitäten wurden im Jahre 1864 im Ganzen fünfzehn gegeben.

**Prag,** Ende December v. J. Erstes Concert des Cäcilien-Vereins. Die heurige Concert-Saison eröffnete der vor fünf- und zwanzig Jahren vom gegenwärtigen Dirigenten gegründete Cäcilien-Verein, der es sich zur Aufgabe gestellt hatte, die vorzüglichsten Erzeugnisse der Orchester-Literatur in drei jährlichen Concerten

mit eigenen Mitgliedern (meistens Dilettanten) dem Publicum vorzuführen. Das erste Concert bestand aus zwei Nummern: Messe von Schumann für grosses Orchester und Chor, und Sinfonie mit der Fuge von Mozart. Ein kleines, aber sehr gewichtiges Programm! Schumann äusserte selbst, wie schwer es sei, eine Messe zu schreiben so, wie sie geschrieben sein wolle, d. h. kirchlich. Seine Messe ist alles, nur nichts Kirchliches; was aber die Musik selbst betrifft, so ist sie an mancher Stelle unvergleichlich schön, z. B. das *Gloria* und das *Sanctus*. Diese zwei Nummern sind dramatisch gehalten: das Verherrlichen des Ruhmes Gottes ein kräftiges, prachtvoll ausgeführtes Thema, und das *Sanctus* ein leises, demüthiges Unterwerfen vor der Heiligkeit Gottes. Diese zwei Stücke haben ausserordentlich gefallen. Eine ganz entgegengesetzte Composition folgte der Messe, die so genannte Jupiter-Sinfonie von Mozart, ein Meisterwerk, welches ewig frisch bleiben und erheitern wird. Besondere Aufmerksamkeit und einen wahren Beifallssturm erregten das Andante, der zweite Theil der Sinfonie und die Schlussfuge.

Friedrich Dub.

## Ankündigungen.

### Classische Compositionen für Piano und Violine

im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Joseph Haydn, *Violin-Quartette für Pianoforte und Violine*, bearbeitet von Georg Vierling. Neue Ausgabe. Bisher erschienen: Nr. 1 bis 4, à 1 Thlr.

Joseph Haydn, *Zwölf Symphonieen für Pianoforte und Violine*, bearbeitet von Georg Vierling. Nr. 1 bis 12, à 1 Thlr. 10 Sgr.

W. A. Mozart, *Violin-Quintette für Pianoforte und Violine*, bearbeitet von Georg Vierling. Bisher erschienen: Nr. 1 in C-moll 1 Thlr. 10 Sgr. Nr. 2 in C-dur 2 Thlr. 2 1/2 Sgr. Nr. 3 in G-moll 2 Thlr.

W. A. Mozart, *Zwölf Symphonieen für Pianoforte und Violine*, bearbeitet von Heinrich Gottwald. Bisher erschienen: Nr. 1 bis 8 à 1 Thlr. 10 Sgr.

Bei dem anerkannten Mangel an gediegenen, nicht zu schwer ausführbaren Compositionen für Pianoforte und Violine hat es die Verlagshandlung unternommen, obige Meisterwerke von Haydn und Mozart als Duos für die genannten Instrumente bearbeiten zu lassen. Die Herren Georg Vierling und Heinrich Gottwald haben diese schwierige Aufgabe in echt künstlerischer Weise aufgefasst, und es ist ihnen gelungen, treue und dabei so wirkungsvolle Wiedergaben der classischen Originale in fliessender, der Technik der beiden Instrumente entsprechender Weise zu liefern, dass sie sich in jeder Hinsicht mit den besten Original-Compositionen dieser Gattung messen dürfen.

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, Höhle Nr. 1.

### 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.