

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 11. Februar 1854.

II. Jahrgang.

Lohengrin, Oper von Richard Wagner.

(Schluss. S. Nr. 5.)

Der zweite Abschnitt des Aufsatzes behandelt die Musik des Lohengrin, dessen Textbuch der erste besprochen hatte. In der Beurtheilung der Wagner'schen Musik finden wir noch mehr, als in der Würdigung Wagner's als Dichter*), bei dem Herrn Verfasser diejenigen Ansichten wieder, welche wir in unserer Kritik des Tannhäuser im III. Jahrgang der Rheinischen Musik-Zeitung, Nr. 126 u. s. w., ausgesprochen und durch viele Beispiele belegt haben. Diese unsere Kritik hat der Verfasser offenbar nicht gekannt; denn Prof. Jahn ist nicht der Mann, der aus Schriftsteller-Eitelkeit seine Vorgänger ignorirt. Um so wichtiger für die Sache ist die Uebereinstimmung von Personen, welche, unabhängig von einander, in ihren Untersuchungen zu demselben Resultate gelangen.

Gleich von vorn herein wird bemerkt, dass die strenge Durchführung von einem der Haupt-Prinzipien Wagner's für dramatische Musik, nämlich dass sie die Handlung in fort-dauernder Bewegung begleiten und desshalb die übliche Form der Musikstücke in der Oper aufgehoben werden müsse, unmöglich sei und dass sie, wenn je denkbar, bis zur Verzweiflung peinigend sein würde. „Die in der Natur der Kunst begründeten Gesetze lassen sich übertreten, geradezu aufheben kann sie Niemand. So ist es auch Wagner ergangen; an mehreren Stellen des Lohengrin ist er wie instinctmässig gezwungen worden, Halt zu machen, ohne

dass es das absolut dramatische Interesse so verlangt, und dann hat auch der musicalische Ausdruck eine abgeschlossene Form gewonnen*).“ Dieses wird besonders durch die Ensemble-Stücke bewiesen, bei denen sich die Gesetze der Kunst mit Notwendigkeit geltend machen; daher auch im Lohengrin äusserlich abgerundete Sätze, die man ohne Beschwer aus dem Ganzen herauslösen kann**), wie z. B. das Gebet im ersten Acte. Charakteristisch ist es auch, dass Wagner in den Ensemble-Sätzen und Chören die Worte wiederholt, aus einander zieht, versetzt, wie es ihm für die musicalische Structur passt, was nach seinem Prinzip eine rein äusserliche Concession gegen das Opernhafte, d. h. Undramatische, ist***).

In den in der That musicalischen Sätzen findet der Verfasser kluge Berechnung gewisser Effecte und geschickte Handhabung gewisser Mittel, aber keineswegs hervorragende Erfindung, nicht einmal unbedingte Selbstständigkeit****). Das Vorbild Weber's, besonders in der Euryanthe****), die Manier Meyerbeer's in der Behandlung der Männerchöre, wie auch der Einfluss Mendelssohn's und Marschner's darauf, werden im Lohengrin eben so von dem Verfasser nachgewiesen, wie dies von uns sogar bis auf einzelne Motive im Tannhäuser geschehen ist. Das Gebet im ersten Acte ist „merkwürdiger Weise ganz mendelssohnisch, im Ausdruck der Frömmigkeit, in der Führung der Melodie, in den harmonischen Wendungen und Uebergängen — mit

*) Im Tannhäuser an vielen Nummern nachgewiesen a. a. O. Art. II. S. 1009, III. S. 1018, IV. S. 1035 ff., V. S. 1041 und 1043, VII. S. 1066.

**) Eben so im Tannhäuser. S. Art. V. S. 1043.

***) Art. IV. S. 1036: „Ein Sextett, wobei denn auch die Textesworte gerade so wie in der alten Oper behandelt werden und sich Dehnungen und Wiederholungen gefallen lassen müssen.“ Ferner Art. V. S. 1041, Art. VI. S. 1057.

****) Art. X. S. 1116, XI. S. 1145, V. S. 1043, wo auch ausser den obigen noch Spontini genannt wird, dem Wagner ebenfalls viel verdankt. Vgl. ferner, was bei Gelegenheit der Musik im Venusberg S. 987 über die Familien-Aehnlichkeit derselben mit Preciosa, Euryanthe und Freischütz gesagt ist.

*****) Art. IV. S. 1034, VII. 1066.

*) Indess müssen wir doch auf unsere Schluss-Betrachtung auch in dieser Beziehung verweisen: „Dass Wagner einige Befähigung zum Dichter mit dem Talente der Composition verbindet, ist allerdings wahr; wenn er sich aber für einen Dichter im eigentlichen Sinne des Wortes hält, so kann man dazu doch nur lächeln — und wenn man erwägt, dass nach seinem Systeme der Dichter der erste und der Componist nur der zweite Schöpfer des dramatischen Kunstwerkes sein müsse, dass also — in letzter Consequenz — wenn der Dichter nichts geleistet hat, der Componist auch nichts leisten kann, so wird uns für die Zukunft des Componisten keiner ebenfalls bange.“ Art. XI. über Tannhäuser.

Ausnahme einiger Härten —, in der Art, wie Tenor und Bass *unisono* die Melodie übernehmen, in der Verlängerung des Schlusses, kurz so, dass man hier fast von der Schablone sprechen könnte. Es schadet der Wirkung nicht; aber wie kommt Wagner dazu*)?“

Der Verfasser kommt dann auf dasjenige musicalische Element, welches eigentlich erst den echten Wagner offenbaren soll, auf die dramatische Charakteristik. Es wird, um dieser zu geügen, „eine fortlaufende Rolle von einzelnen Motiven gesponnen, die sich zwar eines von dem anderen unterscheiden, aber ohne dem Gesetze einer höheren Organisation unterworfen zu sein; es entsteht eine Darstellungsweise, welche Recitativ und Cantilene mit einander zu verbinden sucht, bald das eine Element, bald das andere vorwiegen lässt, ohne eines vollständig seiner Natur gemäss zu entwickeln. Allerdings wird die Charakteristik und das Verständniss derselben dadurch scheinbar erleichtert, weil es hierbei nur darauf ankommt, für ein Einzelnes den Ausdruck zu finden und aufzufassen, was freilich leichter ist, als das Einzelne als integriren Theil eines künstlerischen Ganzen darzustellen und zu begreifen. Uebrigens ist dieses keineswegs neu**). Die Scena, welche einer Arie u. s. w. vorhergeht, eine weitere Ausbildung des instrumentirten Recitativs, ist aus demselben Princip hervorgegangen***) u. s. w.“ — worauf mit Recht auf Weber, Marschner, Spohr, Meyerbeer (warum nicht auch auf Gluck, Mozart, Spontini?) verwiesen wird.

Vortrefflich führt der Verfasser nun aus, dass dies kein Fortschritt, sondern nur eine Uebertreibung****) ist, indem er das Wesen der Musik, ihre Macht und ihre darin liegende Beschränkung aus einander setzt. „Es ist eine Versündigung an dem innersten Wesen der Musik, wenn man fordert, dass sie aufgeben soll, wonach sie ihrer Natur nach streben muss, die ausführliche reiche Darstellung der Empfindung in ihrem Bleiben und Beharren, für welche sie, eben weil sie eine Kunst ist, auch eine nach Gesetzen, die nur aus ihrem Wesen entspringen, begrenzte und gegliederte Form sich mit Nothwendigkeit bildet. — Die Aufgabe, welche Wagner in dem grösseren Theile der Oper der Musik zugewiesen hat, in seinem

Sinne dramatisch zu charakterisiren, kann gar nicht genügend gelös't werden*).“

Der Verfasser kommt, nachdem er die lückenhafte und schiefe Charakteristik und die auf die Spitze getriebene Declamation durch Beispiele erläutert hat, auf die so genannten charakteristischen Motive, welche Wagner, um eine handgreifliche Verständlichkeit zu geben, für Personen und Situationen erfunden hat. Er findet natürlich eben so wie wir die Sache nicht neu, und sieht nur in der Uebertreibung derselben, in ihrer Ausbildung zum System, das, was Wagner dabei eigenthümlich ist**). „Für den Zuhörer wird das förmlich eine neue Mnemotechnik, wo er sich Melodieen merkt, statt der Wörter, und er muss immer Acht geben, dass ihm nicht ein Motiv entgeht, womit er nachher operiren soll. Dieses ganze Manöver ist nichts als eine äusserliche Declaration durch ein Vehikel, welches mit dem Wesen der Musik nichts zu schaffen hat; — die Verwendung stereotyper Motive ist ein ganz mechanisches Verfahren u. s. w.“

In Hinsicht auf Melodie zeigt Wagner im Lohengrin nach der Ansicht des Verfassers „keine grosse und namentlich keine freie Erfindung***); das Bestreben, charakteristisch zu sein, lässt keinen ruhigen Fluss und keine harmonische Ausbildung zu. Die lyrischen Stellen der Elsa zeichnen sich noch am meisten aus, aber sie sind zu weichlich, wie z. B. der chromatische Jammer****) bei den Worten: „Mein Auge ist zugefallen“. — Ortrud's Partie ist, wo sie leidenschaftlich wird, fast überall unedel. Wirklich schöne Züge sind meist vorübergehend, wie z. B. der Beginn des Liebes-Duetts; die falsche Vorstellung vom Charakteristischen lässt kein Festhalten und Fortführen zu. Dagegen sind Melodieen, die vollständig verschroben sind, damit sie nur etwas zu bedeuten scheinen, und daher ganz unsangbar werden, nicht selten.

*) Vergl. die ganzen Artikel X. und XI., welche dasselbe Thema behandeln.

**) Vergl. Art. VI. S. 1059, wo wir nach Anführung mehrerer Beispiele von Aehnlichem aus älteren Opern hinzufügen: „Es ist dies eine Uebertreibung, welche im Lohengrin sogar bis zu der Grille geht, jeder Person des Drama's ein besonderes Motiv als Pass mit auf die Reise zu geben, durch den sie sich bei ihrem jedesmaligen Auftreten alsgleich vor dem Publicum legitimiren könne.“ S. 1060.

***) Art. IX. S. 1097. „Hier, wie an so vielen anderen wird es klar, dass es Wagner an eigentlich schöpferischer Kraft der musicalischen Erfindung fehlt und dass, welche Melodie bei ihm zum Vorschein kommt, sie auf nichts Anspruch machen kann, als auf Neuheit und Originalität.“

****) Vergl. a. a. O. S. 985, 1010 und S. 1098 über die „tischen Mundverzerrungen“ der Venus.

*) Vergl. Art. VI. S. 1057.

**) Art. III. S. 1018, über das Wagner'sche Recitativ.

***) Dass Wagner im Tannhäuser noch eine förmliche Scena geschrieben, ist a. a. O. Art. V. S. 1041 gezeigt worden.

****) „Auch in diesem Puncte, wie in so manchen anderen, ist bei Wagner nichts neu, als die Uebertreibung dessen, was seine Vorgänger mit Maass und Ziel angewendet haben.“ VI. S. 1060.

Merkwürdig ist dem Verfasser auch der Mangel an Erfindung im Rhythmischen. In den Wirkungen durch die Harmonie, in welcher Wagner mehr Eigenthümliches erzielt, als durch Melodie und Rhythmus, sucht er indess auch vergeblich nach wahrhaft neuen Schöpfungen oder auch nur genialen Blitzen; es zeigt sich auch hier nur die Uebertreibung in Anwendung des schon Dagewesenen, welche freilich überraschende Wirkungen hervorbringt. Aber nur überraschen, ist keine Kunst. Es werden die harmonischen Ohrseigen, die man jeden Augenblick bekommt — „mitunter hagelt es ordentlich Püsse“ —, das Naturwidrige, das schroffe Zusammenstellen nur entfernt oder gar nicht verwandter Accorde, das wir im Tannhäuser mit dem Zusammenprallen zweier Locomotiven verglichen haben, verdienter Maassen gewürdigt.

Wenn dann — heisst es weiter — der vorherrschenden Ueberladung mit harmonischen Effecten andere Male die grösste Einfachheit entgegen tritt, so ist auch das nur ein eben so äusserlicher Effect durch den Contrast. Es wird dieses an Lohengrin's Auftreten im ersten Acte und an dem Thürmerlied im zweiten Acte nachgewiesen. „Die prätentiös auf wenige Töne beschränkte, in ihren Wendungen einförmige Melodie Lohengrin's hat etwas entschieden Nachtwächterhaftes, das durch die wenigen Accorde einer zwitterhaften Harmonie nur noch auffallender wird; es fehlt nur, dass er, wie in der Sage, sein Horn nimmt und tutet.“

— „Wenn die Thürmer das Morgenlied blasen, so wechselt dieses 28 Takte lang mit Tonica und Dominante, und dann müssen wir uns noch 28 Takte lang mit dem gebrochenen *D-dur*-Accord im Orchester unterhalten. Das ist nicht einfach, sondern langweilig — und wenn es dann auf einmal aus dem vollen *D-dur* in das volle *C-dur* recht eigentlich hineinplumpt, so ist dieses Sturzbad eine schlechte Entschädigung für die lange Dürre.“

Für die instrumentale Charakteristik gesteht der Verfasser dem Componisten des Lohengrin zu, dass dieses der Theil der Technik sei, den er mit der grössten Virtuosität ausübe; allein er beruft sich mit Recht darauf, dass diese wie jede andere Virtuosität erst durch den künstlerischen Geist, dem sie dient, ihren Werth erhält. Den Satz, den wir früher bei Gelegenheit einer Charakteristik Spon-tini's, dann eben so in Bezug auf Meyerbeer und Wagner's Tannhäuser wiederholt ausgesprochen haben, dass die Anwendung der Instrumental-Massen an sich nicht unkünstlerisch sei, und es dabei nur auf den Zweck und die künstlerische Behandlung ankomme, erkennt der Verfasser, wie vernünftige Musiker, ebenfalls an. Aber „es muss ein Ver-

hältniss sein zwischen den Mitteln und dem Zwecke. Wenn ein Künstler die Mittel seiner Kunst missbraucht, um triviale, an sich werthlose Dinge damit aufzuputzen und das Publicum durch raffinirten Sinnenkitzel zu verführen, sie für künstlerisch bedeutend zu halten, so ist er nicht bloss ein Betrüger, sondern er handelt, vom Standpunkte der künstlerischen Sittlichkeit betrachtet, nicht besser, als wer sein Geld in Luxus verthut, anstatt seine Schulden zu bezahlen.“

Wagner gebraucht im Lohengrin regelmässig drei Flöten, zwei Oboen und englisches Horn, zwei Clarinetten und Bass-Clarinette, drei Fagotts, drei Trompeten (ausserdem auf der Bühne auch noch acht bis zwölf), vier Hörner, drei Posaunen und Bass-Tuba. Diese Blas-Instrumente überwiegen, und sie bestimmen den Haupt-Charakter der instrumentalen Wirkung. Um ihnen gegenüber sich geltend zu machen, werden dann auch die Saiten-Instrumente eigenthümlich behandelt — bald *unisono*, bald vielfach getheilt, oder mit Dämpfern, die Geigen meist nur in den höchsten Lagen, mit vorherrschendem Tremolo, so dass einem manchmal zu Muthe ist, als bekomme das ganze Orchester das *Delirium tremens*. Dass dabei einzelne schöne Effecte gewonnen, wird nicht geläugnet; allein Einzelheiten der Art können nicht für die „Desorganisation des Orchesters“ entschädigen, welche in der Verschwendung und der unnatürlich gekünstelten, nur auf Nervenreiz und Aufregung berechneten Verwendung der Mittel beruht.

Der Verfasser findet den Beweis für alles dieses gleich in der Ouverture oder der Instrumental-Einleitung zum Lohengrin, welche die wunderwirkende Darniederkunft des heiligen Grals im Geleite der Engelschar, die Vision eines verzückten Schwärmers darstellen soll, und charakterisirt dabei gelegentlich Wagner's polyphonische Schreibart sehr richtig als eine solche, welche eigentlich keine Polyphonie ist*).

Ueberhaupt findet sich in der instrumentalen Charakteristik wiederum dieselbe äusserliche Decorations-Arbeit, wie man sie nach anderen Richtungen bei Wagner sieht. Die Stereotypie der Motive wiederholt sich gewisser Maassen in einer Stereotypie der Instrumentation. Höchst erötzlich ergeht sich der Verfasser in der Schilderung der vier Stabs-Trompeter des Königs und ihrer einen und derselben Fanfare in *C-dur*, welche sie blasen, so oft der König oder sein Heerrufer kommt oder etwas sagt. Auch uns und unsere musicalischen Nachbarn im Theater zu

*) Vergl. a. a. O. Art. IV. S. 1036.

Wiesbaden versetzten Sr. Majestät Blechpfeifer, welche ausschliesslich für acht Takte *C-dur* angestellt sind, jedesmal bei ihrem Erscheinen in die heiterste Stimmung.

Sehr treffend heisst es über die Morgenscene im zweiten Acte: „Es ist eine poetische Reminiscenz, dass man sich in der frischen Morgenfrühe, wenn die Thürmer von ihren vom ersten Sonnenstrahl getroffenen Zinnen sich grüssend zublasen, eigenthümlich angeregt fühlt; aber es ist ein Missverständniss, wenn man glaubt, diese Stimmung dadurch reproduciren zu können, dass man auf der Bühne vom Thurm herab ein triviales Trompeterstück blasen lässt, wie es in Wirklichkeit geblasen werden mag. Denn die poetische Stimmung beruhte auf einem Zusammenwirken der verschiedenartigsten Umstände, von denen auf der Bühne nichts bleibt, als die Trompeten und die Trivialität*). In dergleichen Zügen verräth sich der Dilettant, der allenfalls eine poetische Stimmung beobachten kann, aber sie nicht durch seine Darstellung wieder hervorzurufen vermag**).“

Die rein decorative Musik zu bloss scenischen Arrangements (oder, wie wir an einem anderen Orte gesagt haben, die Musik zur Hebung der Verdienste des Regisseurs) wird mit Fug und Recht vom Verfasser noch schärfer mitgenommen, als es von uns geschehen ist. Sie ist aber auch im Tannhäuser noch lange nicht so bis zur fratzenhaften Manier ausgebildet, als im Lohengrin, z. B. in der Scene auf dem Burghof am Morgen und im dritten Acte bei dem Einzuge der vier Heerhaufen der Brabanter. Diese letztere Parade ist vom Verfasser mit ihren acht Trompeten, je zwei in *Es*, in *D*, in *F*, in *E*, und zuletzt den unvermeidlichen vier königlichen in *C* treu gezeichnet, und wir können ihm nur beistimmen, wenn er sagt, dass man dabei in einer Kunstreiter-Bude zu sitzen glaube, und wenn er ausruft: „Was für eine Kunst ist das, welche solche Mittel in Anspruch nimmt, um eine Exercirplatz-Illusion zur Unterhaltung der Strudel- und Prudelwitze zu realisiren?“

Das Endergebniss der Betrachtungen des Verfassers ist, dass, wenn Wagner gleich geschickter ist in der Handhabung der musicalischen als der poetischen Technik, doch von einem Stil seiner Musik nicht die Rede sein kann.

*) Der Verfasser berührt nur an dieser oben angezogenen Stelle eine Wagner'sche Lehre, welche diesen zu einer Menge von Missgriffen in seinen beiden Opern verleitet hat; es ist dieses das von ihm falsch verstandene Princip von der Wahrheit der musicalisch-dramatischen Darstellung. Wir haben an sehr vielen Stellen im Tannhäuser die lächerlichen Consequenzen dieser Lehre, welche auf Verwechselung von Natur- und Kunstwahrheit beruht, nachgewiesen.

**) „Dies gibt dem Ganzen das Gepräge einer dilettantischen, keineswegs aber genialen Arbeit.“ A. a. O. S. 1010.

Es fehlt ihm dazu die Eigenthümlichkeit der Productionskraft, ferner die Fähigkeit, den künstlerischen Stoff in seiner Tiefe zu erfassen und so zu gestalten, dass das Subjective und Objective im Kunstwerke sich durchdringe, endlich die Einsicht in die Form und Technik und die Meisterschaft in der Behandlung derselben zu einem künstlerischen Zwecke. Seine künstlerische Eigenthümlichkeit besteht wesentlich darin, dass eine Anzahl heterogener Bildungs-Elemente unserer Zeit bei ihm in bedenkliche Confusion gerathen sind. Seine Manier kann eine Zeit lang täuschen und blenden, weil sie den Fehlern und Schwächen ihrer Zeit entgegen kommt.

Die Schlussworte unserer Kritik des Tannhäuser waren: „In einem Geschöpfe der Zeit überhaupt können wir unmöglich den Schöpfer einer neuen Aera der Kunst insbesondere entdecken. Wagner aber ist nicht einmal ein Product der Gährung unserer Zeit, sondern nur eine Manifestation derselben auf dem Gebiete der Tonkunst.“

L. B.

Berliner Briefe.

[Schumann's vierte Sinfonie — Louis Ehlert — Frau v. Bock — Steifensand — Liebig's Concerte — Dom-Chor.]

Den 27. Januar 1854.

Seit längerer Zeit hat sich die k. Capelle einmal wieder entschlossen, ein neueres Werk zur Aufführung zu bringen, und zwar die vierte Sinfonie von Rob. Schumann. Der Erfolg ist kein sehr glücklicher gewesen: die Aufnahme von Seiten des Publicums war sehr lau. Theilweise ist dies nun zwar bei jedem neuen Werke zu fürchten; der abwehrende, zurückhaltende Ton ist Mode geworden. Ein Theil der Schuld mag aber auch an der Sinfonie selbst liegen, die, so vortrefflich sie auch in formeller Beziehung ist, doch des Markes der Gedanken entbehrt; es liegt etwas Mattes, Abgeschwächtes darin, und der Aufwand an äusseren Mitteln, dem wir hier und da begegnen, kann diesen Mangel nicht ersetzen. Ohne entschiedene Concentration der Empfindung dünkt uns ein wahres Kunstwerk nicht möglich, und diese scheint der neuesten Sinfonie Schumann's zu fehlen. Am meisten befriedigt das Trio zum Scherzo, das namentlich in seinem Uebergange zum Finaleⁿ sich anziehend und anmuthig gestaltet; nächstdem die zarten und duftig gehaltene Romanze und die Introduction. Diese unmittelbare Verbindung der vier Sätze zu einem Ganzen^{le} ist, theoretisch betrachtet, nicht nothwendig, vom praktischen Standpunkte aus aber nicht ratsam. Der äussere

Erfolg, der dem Trio des Scherzo nicht gefehlt haben würde, ging jetzt verloren — und etwas sind doch auch diese Kleinigkeiten werth.

Herr Louis Ehlert, dessen Frühlings-Sinfonie vor etwa drei Jahren in Leipzig und Berlin zur Aufführung kam, veranstaltete im Saale der Sing-Akademie ein eigenes Concert, in dem er eine „Ouverture zu Hafis“ und eine neue Sinfonie (C-dur) zur Aufführung brachte. Uns scheint, dass der talentvolle Künstler Fortschritte gemacht hat. Er hat sich den Sinn für seine, zarte und gewählte Arbeit, der ihn schon früher auszeichnete, bewahrt, ist aber natürlicher und energischer geworden. Namentlich trat dies im vierten Satze der Sinfonie hervor, während der dritte (Andante) sich von der gekünstelten und geschraubten früheren Manier noch nicht ganz frei gemacht hat. Fesselnd war auch der zweite Satz, ein zart und elegisch gehaltenes Scherzo; der erste ist weniger hervortretend. Die Ouverture entspricht den Vorstellungen, die wir von Hafis haben, in geringem Grade; sie ist nicht keck und sinnlich genug; abgesehen davon ist sie ein frisches und zierliches Werk. Die Haupt-Themen sind meist, obschon immer sich eine modern-romantische Natur in ihnen ausspricht, durch innere Ausprägung, durch Charakter-Bestimmtheit hervortretend; die Entwicklung beweis't den geschickten Techniker, der sowohl auf dem Gebiete der Modulation als der Instrumentation den Reiz der Mannigfaltigkeit hervorzubringen weiss.

Höchst interessant wurde das Concert des Herrn Ehlert noch dadurch, dass Frau v. Bock (Schröder-Devrient), die in Berlin seit etwa sechs Jahren nicht öffentlich gehört wurde, Lieder von Schumann und Schubert vortrug. Der Jubel der Zuhörer war stürmisch, und die noch nicht erloschene Glorie dieser Künstlerin, die, wenn sie z. B. Schubert's „Rastlose Liebe“ singt, durch die eigenthümliche geistige Weihe in Ton und Vortrag siegreich vor allen Nebenbuhlerinnen bestehen würde, bildet das Tagesgespräch in Berlin. Nicht für jedes Lied besitzt sie jetzt noch die physischen Mittel; aber z. B. in dem eben genannten leistet sie das Vollendete und zieht uns in eine ganz andere Sphäre, als wir es von den heutigen Sängern, selbst von den besten, gewohnt sind.

Am Sonntag darauf sang sie in einer Matinee des Herrn Steifensand, über die ich weiter unten noch einige Worte hinzufügen werde, ebenfalls Lieder von Schubert und Schumann, darunter den Erlkönig. Für den nächsten Sonntag aber hat sie ihre Mitwirkung in einem Concerte zugesagt, bei dem fast unser ganzes Opern-Personal thätig ist; für den Vortrag einzelner Lieder hat sich neben der

Schröder-Devrient Frl. Wagner verpflichtet. Ein Wettkampf, wie er hier bevorsteht, wird unzweifelhaft dem wohltätigen Zwecke einen glänzenden materiellen Ertrag herbeiführen.

In der eben erwähnten Matinee des Herrn Steifensand, die vor einem eingeladenen Auditorium Statt fand, hörten wir ausser dem Quintett von Schubert (für Piano und Saiten-Instrumente) die neunte Sinfonie in Liszt's Arrangement für zwei Pianofortes. An der Ausführung der Soli waren unsere besten Kräfte thätig; der Chor war nur klein, aber von sehr tüchtigen Sängern besetzt und unter Leitung des zweiten Directors der Sing-Akademie, Herrn Blumner. Es stellte sich klar heraus, dass die Wirkung des Chors in dieser Combination, schon der hörbaren Anstrengung wegen, noch weniger günstig ist, als mit Orchester; dennoch war aber die Aufführung — wenn auch vielleicht nur als Experiment — für den Musiker sehr interessant. Die Herren Steifensand und Kroll, die beide zu unseren tüchtigsten Pianisten gehören, und namentlich durch ihr ernstes, rein künstlerisches Streben sich vor der grossen Masse der blossen Virtuosen vortheilhaft auszeichnen, lös'ten die schwierige Aufgabe vortrefflich.

Bis jetzt hat fast mein ganzer Brief von Sinfonien gehandelt; dennoch bin ich mit diesem Capitel für diesmal noch nicht fertig. Seit der vorigen Woche existirt nämlich ein neuer Cyklus von Sinfonie-Concerten, die im Mäder-schen Saale zu dem Abonnements-Preise von einem Thaler für sechs Concerte Statt finden. Herr Liebig, der sich längst durch die Aufführung von Sinfonien in Garten-Concerten einen wohl begründeten Ruf erworben, ist mit seinem für diesen Zweck verstärkten Orchester der Unternehmer derselben. Dass ein Bedürfniss danach vorhanden war, beweis't der glänzende Erfolg; denn in kurzer Zeit waren alle Plätze verkauft. Freuen wir uns daher, dass die Ausführung, wenngleich an Fülle und Schönheit des Klanges der k. Capelle nachstehend, auf durchaus soliden Grundlagen ruht und auch in der Feinheit der Nuancirungen nach dem Besten strebt; hoffen wir aber auch, dass dieses Orchester weniger spröde gegen neuere Werke sein möge, als die Capelle es ist.

Die zweite Soiree des Domchors brachte zwei Stücke von Palestrina, ein herrliches *Adoramus* von Corsi (aus dem Ende des siebenzehnten Jahrhunderts) und einen wohlklingenden, aber unbedeutenden Männer-Satz von Mastiolti, einem sonst wenig bekannten Componisten; ausserdem Stücke von Mendelssohn und Bortniansky und einen Psalm von dem verstorbenen Nicolai, der sich durch grosse

Sangbarkeit und natürliche Frische auszeichnet, aber ohne individuelles, charakteristisches Gepräge ist. Herr Emil Naumann spielte Bach'sche Fugen mit Correctheit und Klarheit, Herr Grünwald die Chaconne; nur etwas mehr Grösse und Kraft im Tone wäre beiden Künstlern für Bach zu wünschen. — Der Frauen-Verein zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung führte in seinem zweiten glänzenden Concerfe den Orpheus von Gluck mit Chören und Orchester vor. Der erste, namentlich aber der zweite Act wirken auch heute noch überwältigend; die grosse Scene zwischen Orpheus und den Höllengeistern, in der die beiden grossen Principien, das der dramatischen Wahrheit und das der lyrischen Schönheit, sich in scharfer Ausprägung gegenüber treten, gehört zu den unvergänglichsten Schätzen der Musik. Fräul. Wagner sang den Orpheus mit eben so grossartigem Wohlklange als ergreifender Auffassung; in dieser Leistung erscheint sie als Künstlerin ersten Ranges. Für eines der nächsten Gustav-Adolf-Concerfe wird Jenny Lind erwartet. Auch Vieuxtemps und Wilhelmine Clauss werden in Kurzem eintreffen. Es steht uns also ein musicalisch reichhaltiger Carneval bevor.

G. E.

Wiener Briefe.

[Oper und Ballet — Verschiedenes — Meyerbeer's Musik zu Struensee — Concerfe.]

Den 31. Januar 1854.

Die Marlow geht, die Marlow bleibt — die Marlow geht. Die letzte Version ist die neueste und definitive. Die stuttgarter Direction ging nicht darauf ein, dass Frau Marlow sich mit der Bezahlung eines Reugeldes von 6000 Fl. von ihrer unvorsichtig eingegangenen Verpflichtung loskaufen wollte, und sie thut recht daran; denn sie gewinnt mit dem Besitze dieser trefflichen Künstlerin mehr als mit dem Geschenke von 6000 Fl., und nur ungern sehen wir sie scheiden. In Folge dessen wird aber Frl. Liebhardt nicht nach Pesth gehen, sondern auf weitere fünf Jahre mit 6000 Fl. engagirt; nur ist sie freilich, obwohl eine schätzbare und in mancher Partie recht angenehme Sängerin, kein ausreichender Ersatz für die Marlow. Das Haupt-Zugpflaster, welches Herr Cornet unserem Publicum gegenwärtig setzt, ist Frl. Adele Plunkett. Man will wissen, dass Herr Saint Léon dieses Fräulein mit Absicht zur Rivalin seiner eigenen Frau herangebildet habe, und dass daselbe dereinst in sehr intimen Beziehungen zu General Cavaignac gestanden, ja, dass sie es gewesen sei, die den alten republicanischen Haudegen am 2. December verhinderte,

das Schlachtross zu besteigen. Das Letztere klingt ziemlich unwahrscheinlich, und wenn man die feine Gestalt an sich vorüberschweben sieht, so würde man an Alles eher denken, als an die Politik und an den General Cavaignac; aber die Sache wird hier in hohen Kreisen mit grosser Bestimmtheit erzählt. Adele Plunkett ist eine graziöse Tänzerin, die ein niedliches Figürchen besitzt, mit dem sie so viel Coquetterie treibt, als nur einer Tänzerin möglich und erlaubt ist. Sie debutirte bisher als Lia in Auber's verlorenem Sohne, dieser liederlichen Oper mit ihrer Haiduken-Musik, und gemeinschaftlich mit Herrn Saint Léon in einem von diesem componirten, aber ultra-dummen Ballet, „Die Teufelsgeige“ benannt. Ihr zu Ehren wird auch nächster Tage das neue Ballet „Paquerette“ in Scene gehen. Wenn man in neuerer Zeit das Ballet zuweilen besucht, so muss man sich in der That verwundern über die reissenden Fortschritte, welche auf diesem Gebiete nach einer gewissen Richtung hin gemacht werden, und wie man sich auch hier immer mehr dem pariser Schnitt nähert. Gewisse kühne *Pas* und verführerische Positionen, die sonst nur eine gewagte Ausnahme bildeten und immer noch ein leises Gemurmel hervorriefen, sind jetzt vielmehr die Hauptpfeiler des Gebäudes; ja, es scheint der ganze übrige Plunder nur um dieser Würze willen da zu sein, und es ist erbaulich, zu sehen, wie in diesem Bestreben eine Koryphäe der anderen den Rang abzulaufen sich bemüht, und ganz gewiss der Sieg derjenigen verbleibt, welche hierin bei möglichster Grazie die meiste Kühnheit entwickelt. Doch einer hübschen Sängerin wird immer leicht verziehen, und seit den Tagen der Sennora Pepita de Oliva und Petra Camara sind eigentlich auf diesem Gebiete alle Wege gebahnt. Es ist zwar längst kein Geheimniss, dass das moderne Ballet überhaupt nicht viel mehr ist, als ein fortgesetzter Versuch, sich von der allzu starren Verhüllung der Sinnlichkeit zu emancipiren, welche unserem öffentlichen Leben durch Gesetz und Sitte auferlegt ist; aber auch hier wäre ein offener Durchbruch nach irgend einer Seite wohlthätiger, als diese geheime Agitation mit ihren unlauteren künstlichen Mitteln. In der Oper haben wir nächstens eine neue Inszenirung des Weber'schen „Freischütz“ und der Nicolai'schen „Lustigen Weiber von Windsor“ zu gewärtigen. Auch von einer Wiederaufnahme der bei uns längst in Vergessenheit gerathenen Euryanthe war die Rede, doch wurde dieses Unternehmen von wegen des neuen Ballets und der neuen Flotow'schen Oper einstweilen vertagt. Diese neue Flotow'sche Oper wird aber nicht, wie ursprünglich bestimmt, der „Rübezahl“ sein — denn der Vorgang Berlins schreckte

ab —, sondern dessen „Matrosen“, denn der Erfolg in Hamburg ermunterte dazu. Gern und öfter gehört wird in neuerer Zeit auch Boieldieu's „Weisse Frau“, und wenn diese Oper auch heut zu Tage nicht mehr sein kann, was sie einstens war, so besitzt sie doch unstreitig viele liebenswürdige und schätzenswerthe Seiten; besonders ist die grosse Scene im zweiten Acte in ihrer Art ein Meisterstück. Auch ist die Ausführung der Oper eine sehr gute, und muss namentlich Herr Ander als George Brown mit besonderer Auszeichnung genannt werden.

Unter den hiesigen Musikern geht seit Längerem das Gerücht, dass endlich einmal bei uns eine ordentliche Musik-Zeitung gegründet werden solle. Ist es doch eine wahre Schmach, dass Wien eigentlich gar kein musicalisches Organ besitzt, während im übrigen Deutschland selbst verhältnissmässig kleine Städte, wie Ihr Köln, Leipzig u. a., deren zwei, ja, drei haben. Die einzige Glögg'l'sche Musik-Zeitung ist ohne allen Credit und wird wenig oder gar nicht gelesen. Eben so kläglich ist es mit unseren Musicalien-Leih-Anstalten bestellt, deren keine auch nur annähernd ist, was sie sein soll. Die Mainzer'sche hat gar kein, die Glögg'l'sche ein viel zu geringes Lager, und in der Ascher'schen findet man von allen neueren Werken nichts als den Schund. Ganz mysteriös klingt ein Gerücht, dem zufolge sich eine Gesellschaft hier bilden wolle mit dem Zwecke, Berlioz'sche Werke zur Aufführung zu bringen. Wünschenswerth wäre es freilich in hohem Grade, diese moderne musicalische Sphynx näher betrachten zu können; aber man fragt sich vergeblich, wie und durch wen das geschehen solle, wenn nicht Berlioz selbst eingeladen wird. Man muss daher an dem Zustandekommen eines solchen Unternehmens in Wien noch sehr stark zweifeln.

Von Concerten ist diesmal allein das zweite Spirituel-Concert hervorzuheben, welches Meyerbeer's Musik zum „Struensee“ brachte. Die Ouverture zu dieser Tragödie war mir von je her unausstehlich und ist mir durch die diesmalige Aufführung um nichts lieber geworden. Sie ist ein Gebräu von einem halben Dutzend Motive ohne alle innere Wahrheit und Consequenz, und könnte einem erst einiger Maassen erträglich werden, wenn sie der ganzen übrigen Musik nachfolgte, in der man die einzelnen Factoren kennen lernt, aus welchen das Ganze mechanisch zusammengesetzt ist. Zwar ist nicht zu läugnen, dass in den anderen Theilen manches Schöne und viel Geistreiches enthalten ist, wie namentlich der Schlacht-Chor und einige spätere Nummern; aber zu einer echten, tiefen Stimmung kommt man doch in dem ganzen Werke kaum Ein Mal;

denn die stets bemerkbare Absichtlichkeit des äusserlichen Pointirens lässt eine solche nicht aufkommen. Was ist da für ein Aufwand mit Harfe, Piccolo, Trompete und Trommel gemacht, und wie kindisch nimmt sich das doch aus! Zudem leidet die Tragödie selbst, welcher die Musik zum *Embleme* dient, an der entsetzlichsten Prosa, und es ist ausgemacht, dass sich Meyerbeer in diese Arbeit nicht eingelassen haben würde, wenn es nicht die Illustration eines brüderlichen Werkes gegolten, und wenn es nicht namentlich eine Ball- und eine Dorfschenk-Scene zu schildern gegeben hätte, zu welcher Art Schilderei Meyerbeer allerdings das raffinirteste Zeug in seiner Gewalt hat, um damit immer eine gewisse äussere Wirkung zu erzielen. Der Eindruck auf die Zuhörerschaft war aber dessen ungeachtet kein sonderlich begeisterter, die mit sehr grossen Schwierigkeiten verbundene Aufführung hingegen eine vortreffliche. Nur die Zartheit der Piano's und Pianissimo's liess auch diesmal, wie leider immer, zu wünschen übrig. Zu dem Ganzen wurde von Herrn Jürgen, k. k. Hof-Schauspieler, ein verbindender Text von J. G. Seidl gesprochen.

Der zweite Quartett-Cyklus der Herren Hellmesberger, Durst, Heiseler und Schlesinger hat also bereits am verflossenen Sonntage begonnen. Ihr Programm setzt sich diesmal folgender Maassen zusammen: Haydn 3, Mozart 2, Beethoven 5, Mendelssohn 4, Spohr 2 Werke, Hummel und Hof-Capellmeister Assmayer jeder ein Werk. Sie sehen, nur mit Vorsicht und Maass betritt man bei uns den Pfad der Neuerung. Auffallend ist es, dass man in diesem Jahre Onslow ganz übergangen hat. Ich werde Ihnen, was diesen zweiten Cyklus betrifft, nur über die interessanteren und bedeutenderen Abende im Detail berichten. Ein Violoncellist aus Moskau, Herr Heinrich Schmidt, gab dieser Tage auch ein Concert, doch ist wenig mehr darüber zu sagen, als dass er eine gut ausgebildete Technik besitzt. Am interessantesten war in diesem Concerte der Vortrag des Schubert'schen „Doppelgängers“ und des „Atlas“ von dem Bassisten Staudigl! Vermag er die Aufgabe auch nicht in ganz wohlthuender Weise zu lösen, so ist es doch schon staunenswerth, dass er sie sich überhaupt zu stellen wagen darf. Indem ich eben im Begriffe bin, dieses Schreiben zu schliessen, erhalte ich die Nachricht, dass Frau Goldschmidt, *ci-devant* Frl. Jenny Lind, hieher zu kommen gedenkt, um einen Cyklus von Concerten zu geben. Das ist eine erfreuliche Nachricht. Mein nächster Brief wird wohl hauptsächlich von Richard Wagner zu handeln haben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die dreizehnjährige Violinspielerin Louise Singelée und ihre Gefährtin, die Sängerin Frl. Serneels, sind noch zweimal im Theater und in einem eigenen Concerfe mit Beifall aufgetreten. Möge sich die junge Violinistin nur an Musikstücke halten, deren Vortrage sie vollkommen gewachsen ist, und nicht jetzt schon in das Gebiet von Künsteleien übergreifen, welche, ohne musicalischen Gehalt, höchstens durch vollendete Technik und eine geniale Virtuosität für einen Augenblick interessant gemacht werden können.

Im Theater haben die Wiederholungen von Nicolaï's „Lustigen Weibern“ besser gefallen, als die erste Vorstellung derselben. Auch Shakespeare's „Sommernachtstraum“ ist mit der Mendelssohn'schen Musik ein paar Mal, freilich nur vor mässig besetztem Hause, ganz gut gegeben worden. Demnächst wird Balfe's Zigeunerin und Meyerbeer's Prophet in Scene gehen.

Bonn. Unsere Concert-Direction bereitet eine Aufführung des *Messias* von Händel vor. Der mit ziemlicher Consequenz verfolgte Versuch einer Propaganda für Schumann's romantische Cantaten-Musik hat nur theilweise Anklang gefunden.

Nach pariser Blättern schreibt Liszt an einer grossen Oper „Faust“; das Gedicht soll „von einer sehr hoch gestellten Person herrühren, welche nicht genannt sein will“. Die erste Vorstellung soll bereits im März statt finden. (?)

Pesth. Frau Ernst-Kaiser ist wieder hier und trat als Fides unter lebhaftem Applaus wieder auf. Für das National-Theater studirt sie die Hauptrolle in einer neuen Oper von Karl Döppeler: „Der Sohn der Wildniss“. Frl. Bury verlässt uns leider im Februar (sie wird nächstens in Köln eintreffen); am 21. Januar entzückte sie uns noch durch Gesang und Spiel in Flotow's *Indra* als Zigaretta.

In Florenz entdeckte ein Musiker in einem Arbeiter, der an den Ufern des Arno Sand grub und ihn in der Stadt zum Verkaufe bot, eine Baritonstimme, welche Rossini für die schönste erklärt haben soll, die er noch gehört. Ein Impresario hat sich den jungen Mann, wie das in Italien Sitte ist, auf vier Jahre gekauft.

Paris, 5. Febr. Die Cruvelli füllt fortwährend das Opernhaus, und der Beifall des Publicums steigt täglich. — Dalle Aste ist als Podesta in der *Gazza ladra* mit Erfolg, wenn auch nicht mit Glanz aufgetreten. Die Kritik meint, er habe mit grosser Befangenheit gesungen, und es würde zu gewagt sein, ihn nach dieser ersten Leistung zu beurtheilen. Dagegen ist die mit so vielem Pomp der Reclame angekündigte Enkelin des Kara Georg, Frau Petrowitsch-Walter, als Lucrezia Borgia gründlich durchgefallen. Es war ein wahres Fest für das Parterre, in welchem fortwährend eine ungeheure Heiterkeit herrschte, während das Publicum in den Logen und Sperrsitzen sich wendete und drehte, um nicht gegen die Etiquette zu verstossen. Die Mitspieler vermochten nicht ohne Lächeln zu singen; auf einer Fermate verweilte die serbische Kunstheldin mit den wunderlichsten Läufen, Sprüngen, Trillern und allerhand Phantastereien so lange, dass Mario Zeit hatte, fünf Minuten um sie herum zu spazieren. Es war ein Hauptspass!

Ein anderer Spass ist Herrn Scribe passirt, der bekanntlich den neuen Text zu Meyerbeer's „Feldlager“ oder „Stern des Nordens“ gemacht hat. Zur Zeit der Abfassung hielt der berühmte Dichter es den damaligen Verhältnissen angemessen, der russischen Politik Lorbern zu streuen. Die Abreise des Herrn v. Kisseleff hat die Sache geändert, und die Censur-Commission weigert sich, bei

der jetzigen Stimmung der Bevölkerung auf dem Theater *Vive la Russie!* singen zu lassen. Ich habe als Ausweg vorgeschlagen, den Text des fraglichen Chors in *Vive la patrie!* zu verwandeln und ihn durchweg von türkischer Musik begleiten zu lassen.

B. P.

In Marseille hat die Einsturz-Scene des Palastes im „Propheten“ ein bedauernswertes Opfer gefordert. Das Kleid einer jungen vierzehnjährigen Tänzerin wurde von den Flammen, die aus den Spalten des Fussbodens hervordrangen, ergriffen; alle Rettungs-Versuche waren vergebens — sie starb an den schrecklichen Brandwunden. — Daselbst hat auch ein Pianist und Componist, Namens Montuoro, ein Oratorium, „Die Christnacht“, mit Beifall aufgeführt — in Frankreich ein seltener Fall!

New-York. Der „Prophet“ zieht fortwährend die Menge nach dem Theater Niblo; außerdem die zweite Reihe von Julian's Concerten, in denen besonders der Saxophonbläser Wuille Aufsehen erregt. Eine deutsche Opern-Gesellschaft hat sich gebildet, um in den Städten im Innern zu wohlfeilen Eintrittspreisen Vorstellungen zu geben; man prophezeit ihr keine glänzenden Geschäfte.

Ankündigungen.

Sehr wichtiges Werk für Schule und Haus.

So eben erschien bei G. W. Körner in Erfurt:
Volkmar, Dr. W., 102 Choräle in ihrer älteren und neueren Form. Darunter die sämmtlichen Choräle des von den Delegaten der protestantischen Staaten Deutschlands vereinbarten evangelischen Kirchengesangbuchs. Vierstimmig bearbeitet für die Orgel oder das Clavier, mit Vorspielen, Zwischenspielen und Schlüssen. Vollständig in fünf Lieferungen à 6 Sgr. Nach Erscheinen der letzten Lieferung à 24 Sgr., also das Ganze 4 Thlr.

In der J. H. Heuser'schen Buchhandlung in Neuwied erschien so eben:

Preussische
 Königs-, Helden-, Kriegs- und Sieges-Lieder,
 Zum Gebrauch in Schulen,

höheren Lehr-Anstalten und in der Armee.

In Musik gesetzt für Kinder- und Männer-Stimmen
 von

Gustav Flügel.

35. Werk. Preis 4 Sgr.

Dieses Werkchen bildet gleichzeitig eine Ergänzung des so gut aufgenommenen *Gesang-Cursus* (Preis 5 Sgr.)

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von **BERNHARD BREUER** in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.