

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmäuse und Künstler.

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

Nr. 24.

KÖLN, 17. Juni 1854.

II. Jahrgang.

Ueber das Verhältniss des Musikalischen zum Dramatischen in der Oper.

Abgerissene Gedanken

von

Roderich Benedix.

(Schluss. S. Nr. 22 und 23.)

Zu noch grösserem Verständniss des Wesens des musikalischen Drama's werden wir gelangen, wenn wir die Wirkung des Chors betrachten, dieses der Oper ganz eigenthümlichen Mittels, welches das recitirte Drama wenig in Anwendung bringen kann.

Der Chor in der Oper ist entweder theatralisch oder dramatisch. Theatralisch ist er, wenn er nicht in die Handlung eingreift. Solche bloss musikalisch-theatralische Chöre sind namentlich die in vielen Opern vorkommenden Priester-Chöre. Sie sind immer an ihrem Platze, immer von guter Wirkung. Das Feierliche, Ceremonielle ihres Auftrittens ist trefflich theatralisch; der Musik ist für den Chorgesang das breiteste Feld geöffnet (Zauberflöte, Vestalin, Norma, Jessonda u. s. w.). Auch Chöre von Genossenschaften, z. B. Jäger-, Krieger-Chöre, sind meist nur theatralisch und ein treffliches Element der Oper. Eben so die Chöre bei Festlichkeiten u. s. w. So lange der Chor an der Handlung nicht Theil nimmt, so lange er bloss Zeuge derselben ist, und allenfalls seine Empfindungen über das Vorgehende ausspricht, ist der Chor bloss theatralisch*).

Allein selbst dieser theatralische Chor darf nicht ganz überflüssig sein. Er muss in die Handlung gehören. Ein Chor, der bloss auftritt, etwas singt und wieder abgeht, ohne dass etwas erfolgt, ohne dass wenigstens eine passive Theilnahme gezeigt wird, ist verwerflich.

Geht der Chor von der passiven Theilnahme zur activen über, so wird er dramatisch und wird handelnde Per-

son. Und hier ist er von der höchsten Wirkung. Man denke an die Chöre in der Stummen von Portici, in den Hugenotten, im Don Juan im ersten Finale u. s. w. Hier ist der Chor nicht Beiläufer, er gehört wesentlich zur Handlung. Den dramatischen Chor viel und weit mehr anzuwenden, als bislang geschehen ist, wäre die schönste Aufgabe für die Oper. Und schon darum, weil die Oper allein im Stande ist Massen handelnd auf die Bühne zu bringen. Im recitirten Drama sind Massen-Wirkungen eine unlösbare Aufgabe. Es ist nämlich in der Ausführung unmöglich, Massen zugleich voll Leben und doch voll nöthiger Ruhe hinzustellen. Voll Leben muss die Masse sein, weil eine stille, stumme Menge ein Unding ist, die höchstens bei einem Leichenzug vorkommt. Ruhig aber muss die Masse sein, damit sie die handelnden Personen nicht stört. An dieser Unmöglichkeit scheitern immer die Vorführungen der Massen im recitirten Drama. Wer entsinnt sich nicht, Feste auf der Bühne dargestellt gesehen zu haben, wo das ganze Theater voll sitzender oder wandelnder, aber schweigender Gäste war, während natürlich die Handlung selbst nur innerhalb weniger Personen sich fortspann. Sind solche Scenen nicht immer todt? Ist es nicht peinlich, lächerlich, eine Menge Menschen stumm sitzen oder wandeln zu sehen, die das Bild einer geselligen Freude darstellen sollen, aber das leiseste Geräusch vermeiden müssen, damit die handelnden Personen nicht gestört werden? Alle Comparserie im recitirten Drama wird gewöhnlich lächerlich, nicht weil sie im einzelnen Falle schlecht ausgeführt wird, sondern weil sie unausführbar ist. Die höchste Sorgfalt in der Ausführung wird niemals eine lebensvolle Scene darstellen können; das Höchste, was sie zu erreichen vermag, ist eben — nicht ausgelacht zu werden.

Nur die Oper kann die Aufgabe lösen, Massen vorzuführen. Die Musik ist der Kitt, der die Massen zusammenhält, ist das Element, das sie regelt. Auf den richtigen Augenblick kommt im Chor die Wirkung, die Theilnahme der Masse, auf den rechten Augenblick verstummt sie. Dabei ist die Orchester-Begleitung

*) So betrachtet ist der Chor in der griechischen Tragödie auch nur theatralisch. Das liesse sich noch weiter ausführen, namentlich für diejenigen, welche in dem griechischen Chor ein unabwählbares Requisit für die Tragödie erblicken.

immer belebend und lässt den Eindruck des Todten nicht aufkommen, selbst in den Augenblicken, wo der Chor schweigt. Schon das Auftreten und Abgehen von Massen ohne Musik ist störend. Geht z. B. eine Menge von zwanzig bis fünfzig Personen von der Bühne ab, so dauert das einige Minuten, während dessen die Handlung still stehen muss. Diese unvermeidlichen Pausen sind höchst peinlich, weil der Zuschauer immer aus der Illusion fällt. In der Oper werden diese Pausen vom Orchester ausgefüllt — sie hören also auf Pausen zu sein. Dabei macht die Musik die Massenwirkung nicht nur möglich, sie macht sie auch schön. Das wilde Rufen der Masse, das Geschrei derselben ist in der Oper harmonisch. Wir wiederholen: nur die Oper vermag Massen wirken zu lassen. Und in dieser Beziehung hat sie einen Vorzug vor dem recitirten Drama, welches das lebenvolle, imposante Mittel der Massen gar nicht oder nur sehr beschränkt anwenden kann.

Wir müssen hier von dem Verhältnisse des Dramatischen und Theatralischen in der Oper abbrechen, wollen wir nicht zu weitläufig werden. Noch Manches wäre zu besprechen. Es liesse sich noch untersuchen, warum das Märchenhafte, das Seltsame, Absonderliche, Abenteuerliche u. s. w. besonders glückliche Stoffe für die Oper sind; es liesse sich über die komische Oper noch vielerlei sagen, wo in mancher Beziehung noch andere Bedingungen zur Sprache kommen, als bei der ernsten und romantischen Oper, wo die Musik nicht bloss Empfindungen ausdrückt, wo sie scherzen, wo sie neckisch, humoristisch, selbst witzig sein kann; aber wir müssen uns das für jetzt versagen, wollen wir nicht den Raum überschreiten, der solchen Abhandlungen in diesen Blättern gegönnt sein kann.

Allein noch einen wichtigen Punkt müssen wir erledigen. Wir haben gesehen, welches Verhältniss das Dramatische, welches das Theatralische in der Oper hat und haben darf, wir müssen noch untersuchen: welches Verhältniss hat das Musikalische?

Hier sind es wesentlich zwei Fragen, die uns aufstossen: Wird die Musik nicht zur Dienerin herabgewürdigt, indem sie bloss das Dramatische ausdrückt und das Theatralische begleitet? Und: Hat das Musikalische nicht das Recht, sich an und für sich, abgesehen vom Dramatischen, ja, auf Kosten dieses, geltend zu machen?

Was die erste Frage betrifft, so ist die Musik durchaus nicht bloss dienend in der Oper. Sie tritt mit allen Mitteln, die sie nur besitzt, in die Arena, ist also durchaus gleichberechtigt. Indem sie für das Wollen und Fühlen der Menschen der lebenvolle Ausdruck ist, unterstützt das

Wort ihre Mittel und lehrt ihnen das volle Verständniss. Hier ist also eine Wechselwirkung, ein Hand in Hand Gehen, keine Unterordnung des Einen unter das Andere. Denn nicht das Wort soll ausgedrückt, die Empfindung soll zur Anschauung gebracht werden, und das thun Ton und Wort gemeinschaftlich. Eben so, wenn die Musik theatralische Vorgänge begleitet, ist sie nicht bloss Dienerin. Denn eben so gut, wie sie das Theatralische unterstützt, erläutert das Bild der Darstellung ihre Tonmalerei. Also auch hier ist eine Wechselwirkung, die Musik ist in ihrem vollen Rechte, sie wird in nichts verkürzt. Die Oper ist demnach ein Kunstwerk, in dem drei Künste — Musik, Dichtung und Darstellungskunst — zusammenwirken, und zwar als gleichberechtigte Factoren, nicht die eine oder die andere dienend.

Daraus ergibt sich denn auch die Beantwortung der zweiten Frage. Eben so wenig wie die Musik dienend ist, soll sie vorherrschend sein. Die Oper besteht eben in der Harmonie der drei Künste; sobald eine allein hervortritt, ist die Harmonie zerstört. Und doch wird gegen diesen Grundsatz oft genug gesündigt. Namentlich ist es die neuere italiänische Oper, welche das Musikalische vorwiegen lässt und das Dramatische nur als Rahmen braucht, worin jenes paradiert. Reine Concert-Arien, eben solche Ensemble-Sätze werden durch lose Recitative an einander gereiht, eine dürstige Handlung, oft unverständlich, oft unsinnig, hält das Ganze locker zusammen. Gegen diesen Missbrauch kann man sich nicht stark genug erklären. Veranlassung zu demselben gibt das in unserer Zeit so aufgeschossene Virtuosenthum, d. h. das Bestreben, eine vollendete Technik zu zeigen und sich für diese bewundern zu lassen. Man componirt nur, damit die Sänger und Sängerinnen ihre Kehlensertigkeit documentiren können, wie denn in der Instrumental-Musik die Fingersertigkeit vorgeritten wird. Allerdings ist dabei von eigentlicher Oper nicht die Rede. Denn so wenig wie diese Musik dramatischen Inhalt hat, geben sich die Sänger die Mühe, darzustellen. Sie stehen vor den Lampen wie im Concertsaale, nur dass sie kein Notenblatt in der Hand haben. Und dabei ist auch nicht einmal von eigentlicher Musik mehr die Rede. Was hübsch klingt, ist noch nicht Musik — und was nichts ausdrückt, kann auf diesen Namen keinen Anspruch machen. Nur in so fern die Kunst einen geistigen Inhalt hat, ist sie eine Kunst. Alles Andere ist nur Fertigkeit.

Dieses ist der verwerflichste Missbrauch, der getrieben werden kann. Allein man braucht so weit gar nicht zu gehen, um Ursache zum Tadel zu finden. Auch in anderer

Beziehung kann man das **Musikalische** überwuchern lassen. Man kann die **musikalischen Motive** zu breit ausspinnen, die **Empfindungen** zu breit ausmalen u. s. w. Was in der **Sinfonie** gestattet ist, ist es nicht in der **Oper**. In der **Sinfonie** ergötzen wir uns nebenbei an dem **geistreichen Gewebe** der **Musik**, an der **Technik** der **Composition**, an dem **Farbenspiel** der **Instrumentation**. Das fällt in der **Oper** weg, die einen ganzen **Eindruck** machen soll, wo es nur dem **Studium**, dem **Kenner** vorbehalten bleibt, noch das **Einzelne** zu durchschauen *).

Das **Ueberwuchern** des **bloss Musicalischen** in der **Oper** ist also ein **Fehler** **). Eben so ist es ein **Fehler**, irgend

*) Es ist eine eigenthümliche Seite der Kunst, dass sie **bloss** einen ganzen **Eindruck** machen will und die **Mittel**, deren sie sich bedient, gern versteckt. Das geht schon klar aus dem **Umstande** hervor, dass sie eine **vollendete Technik** verlangt, welche die **Schwierigkeiten**, die sie überwunden hat, gar nicht merken lässt. Je weniger der **Hörende** oder **Schauende** die **Anstrengung** der **Ausführenden** bemerkte, desto wohlthätiger ist der **Eindruck**, den er empfängt. Die **Kunst** also verbirgt ihre **Mittel** vor dem **Auge** des **Laien**, d. h. vor dem **Publikum**, wie die **Natur** ihr **Schaffen** in ewige **Gesetze** verhüllt hat. Nur dem **Eingeweihten** ist es vergönnt, den **Schleier** zu heben — von der **Kunst** und der **Natur**. — Auch aus diesem **Grunde** ist es ein so kleinliches Bestreben der **Virtuosen**, nur durch überwundene **Schwierigkeiten** glänzen zu wollen.

) Uebrigens haben sich die grössten **Componisten von diesem Fehler nicht ganz frei gehalten. Sie haben zuweilen **bloss** dem **musikalischen Interesse** gehuldigt — und auch oft den **Wünschen** der **Sänger** nachgegeben. Selbst der grosse **Mozart** hat dieses in seinem **Meisterwerke**, dem **Don Juan**, gethan. Mehrere der **Nummern**, die wir gewohnt sind in dieser **Oper** zu hören, gehörten derselben ursprünglich nicht an, und **Mozart** hat sie später hinzugefügt — um die **Wünsche** der **Sänger** zu erfüllen, die eine **Arie** haben wollten. Dahin gehört zunächst die grosse **Arie** der **Elvira**. Obschon diese **dramatisch gehalten** ist und der **Situation** entspricht, so bringt sie eigentlich nichts **Neues** und sagt dasselbe, was im vorhergehenden **Terzett** gesagt ist, einem **Musikstücke**, das eigentlich schon eine **Arie** ist und nur durch die beiden kleinen Stellen, die **Don Juan** und **Leporello** zu singen haben, zu einem **Terzette** wird. Dahin gehören ferner die beiden schönen **Arien** des **Octavio**, die ziemlich undramatisch sind und nirgends in der **Oper** eigentlich eine rechte Stelle finden können. Wir hören sie gewöhnlich nach dem **Quartett** im ersten **Acte** und nach dem **grossen Sextett** im zweiten **Acte**, wo sie aber **scenisch** so wenig hinpassen wie **musikalisch**. Denn sowohl die **Handlung** als der **musikalische Effect** ist durch die beiden **grossen Ensemble-Sätze** sehr schön abgeschlossen, und die **Arien** nach diesem **Abschluss** machen keine **Wirkung**. Auch die grosse **Arie** der **Donna Anna** im zweiten **Acte** ist mehr im **musikalischen Interesse** als in einem anderen geschrieben, denn sie ist, namentlich mit den übrigen **Musikstücken** in der **Oper** verglichen, die alle von **prägnanter Kürze** sind, ungebührlich lang.

So hat **Mozart** auch eine **Arie** für den **Masetto** und ein **Duett** zwischen diesem und **Zerline** später hinzugeschrieben, die aber selten gesungen werden.

eine andere der drei verbundenen **Künste** überwuchern zu lassen. Wenn die **Italiener** dies mit dem **Musikalischen** thun, so thut das die neuere **französische Oper** mit dem **Theatralischen**. **Feuerspeide Berge**, **Himmel- und Höllenfahrten**, **Schlittschuhlaufen**, in die **Luft** gesprengte **Paläste** sind **bloss theatricalisch**, und so überwuchernd **theatralisch**, dass sie das **Dramatische** so gut ersticken wie das **Musikalische**. Die **Oper** soll den ganzen Menschen beschäftigen, das **Herz** durch **Auge** und **Ohr**. Allein solche **theatralische** **Ungeheuerlichkeiten** beschäftigen nur das **Auge**; wer hört dann noch einen **Ton**, wenn das **Auge** sich vervielfältigen möchte, um von all dem **Vorgehenden** sich nichts entgehen zu lassen? Die **platte Schaulust** reizen, heisst nicht nur das **Theatralische** in der **Oper** ungebührlich hervortreten lassen, es heisst auch das **Theatralische** selbst missbrauchen. Das **Feuerwerk** ist ein **Handwerk** und keine **Kunst**.

Auch das **Dramatische**, d. h. das **Dichterische**, kann überwuchern. Dies geschieht dann, wenn man die **Handlung** zu **complicirt** macht, so dass die **Musik** nicht **Raum** genug bekommt, sich zu entfalten, oder wenn man dem **Worte** mehr **Bedeutung** beilegt, als es in der **Oper** haben darf, und so die **Musik** veranlassen will, **Gedanken** auszudrücken, was sie nicht kann. **Opern**, deren **Stoff** zu reich, deren **Handlung** zu ausgedehnt ist, haben wir genug. Sie sind gewöhnlich für unsere **Theater-Abende** zu lang und werden daher nur mit **Abkürzungen** gegeben, wobei dann der **Zusammenhang** verloren geht und der **Zuhörer** nur ein **Stück- und Flickwerk** bekommt.

Man kann sich nun gegen diese **Auswüchse** und **Missbräuche** nicht scharf genug erklären. Allein von manchen

Wir führen dieses Beispiel des grossen **Meisters** nicht zur **Nachahmung** an, sondern um zu beweisen, dass es schwer ist sich von **Verirrungen** frei zu halten. Ueberall, wo eine **Zusammenwirkung** statt findet, muss der Eine auf den **Anderen** **Rücksicht** nehmen — und gewisse **Opfer** bringen. Wenn man in den wenigen **Nachrichten**, die wir von dem **Leben** der **Componisten** haben, nachlies't, wie oft die **Componisten** mit den **Dichtern** des **Textes** in **Zwiespalt** gerathen sind, wie sich gegenseitige **Ansprüche** entgegen gestanden haben, wie der **Componist** da einen breiten Raum für die **Musik** begehrte, wo der **Dichter** um der **dramatischen Wirkung** willen keinen zugestehen konnte — u. s. w., so wird man erkennen, dass das **Zusammenwirken**, dass überhaupt die **Kunstleistung** eine strenge **Selbstverläugnung** erfordert, die nicht **Jedermann**s **Sache** ist. Will man über den **Sänger** des **Octavio** unerbittlich den **Stab** brechen, weil er sich eine **Arie** in seiner **Partie** wünschte und den **Meister** drängte, ihm eine zu schreiben?

Uebrigens sind das Alles Einzelheiten bei übrigens vor trefflichen **Werken** — und diese können nicht eine im Allgemeinen falsche **Richtung** rechtfertigen oder auch nur entschuldigen, wie sich denn **Niemand**, um seine Fehler zu beschönigen, auf die **Anderer** berufen kann.

Seiten ist man weiter gegangen, man hat nicht die Missbräuche angegriffen, man hat die ganze bisherige Oper als eine verfehlte Kunstform hingestellt und eine neue dafür schaffen wollen. Damit verschüttet man das Kind mit dem Bade. Die Oper, wie wir sie besitzen in einzelnen Meisterwerken und nicht verpfuscht durch die eben besprochenen Auswüchse und falschen Richtungen, ist nicht zufällig entstanden, ist nicht von Einzelnen erfunden, sondern sie ist eine Kunstform, die sich im Laufe der Zeiten durch das Zusammenwirken der grössten Genien dreier Nationen wie von selbst herausgebildet hat. Diese Form der Oper (eben das harmonische Zusammenwirken der drei Künste) ist geworden, nicht gemacht — und etwas Gewordenes ist heilig, daran wird sich grübelnde Aesthetik vergebens reiben.

Was nun das Wesen der neu zu schaffenden Kunstform sein soll, hat uns nie recht einleuchten wollen. Man sagt: dasselbe solle ein Zusammenwirken aller Künste zu einem Kunstwerke sein. Dass in der bisherigen Oper drei Künste zu einem Werke sich verbinden, haben wir oben gesehen. Allein die neue Kunstform will alle Künste zusammenwirken lassen? Welche dann noch? Die Plastik und Baukunst können nicht mehr mitwirken, als sie es schon jetzt mittelbar thun. Also bliebe noch die Malerei und die Tanzkunst heranzuziehen. Allein sind diese nicht schon in der bisherigen Oper angewandt? Soll demnach wirklich eine neue Kunstform gefunden werden, so könnte diese nur darin bestehen, dass Malerei und Tanzkunst, die bei der jetzigen Oper nur dienend mitwirken, gleichberechtigt in den Kreis der zusammenwirkenden Künste einträten. Allein das dünkt uns nicht ausführbar. Während Dichtung, Musik und Bühnenkunst in der Oper mit allen ihnen zu Gebote stehenden Kräften und Mitteln, also jede einzelne in ihrer Ganzheit, zusammenwirken, kann die Malerei nie in ihrer Ganzheit in der Oper auftreten. Nur in einem beschränkten Genre, in der Architektur- und Landschafts-Malerei, noch dazu der decorativen, kann sie einen Platz gewinnen. Und treibe man den Decorations-Pomp so weit man wolle, immer wird die Malerei mit ihren besten Kräften nicht mit eintreten können in den Bund der anderen Künste, sie wird also immer in zweiter Linie stehen, hilfreich, dienend. Wie sehr die Malerei nur mittelbar wirkt, geht daraus hervor, dass sie für sich allein kein Bild des Kunstwerkes geben kann, was doch die anderen Künste können. Man höre eine Oper ohne Darstellung — z. B. im Concertsaale —, man wird immer einen Begriff, ein Bild des Kunstwerkes erhalten. Ja, man lese eine Oper bloss,

so wird man doch ein Verständniss erreichen. Allein das blosse Anschauen der Decorationen wird zu keinem Verständniss der Oper führen.

Eben so wenig ist die Tanzkunst gleichberechtigt mit den anderen drei Künsten. In so fern die Tanzkunst als Pantomimik lehrt, durch die Bewegungen des Körpers etwas auszudrücken, ist sie ein Theil der Schauspielkunst. In so fern sie selbstständig wirkt — im Ballet —, wird sie immer nur ausschmückend, also nicht wesentlich sein. Es möchte wenig Stoffe geben, wo ein Ballet unumgänglich nothwendig ist, wie wir schon aus dem Umstände sehen, dass in den neuen französischen Opern, in denen nun einmal Ballet sein soll, die Gelegenheit dazu meist mit den Haaren herbeigezogen werden muss — und dass diese Ballette immer einen Stillstand in der Handlung herbeiführen, also mit den Forderungen des Dramatischen gar nicht zu vereinigen sind. Und gelänge es auch, das Ballet so künstlerisch einzuflechten, dass es dramatisch wäre, d. h. einen Theil der Handlung bildete, so wäre das doch nur ausnahmsweise bei einzelnen Scenen möglich. Das Ballet wird demnach immer entbehrt werden können, während Musik, Dichtung und Bühne in der Oper keinen Augenblick wegsallen dürfen, ohne das Ganze zu zerstören. Demnach wird die Tanzkunst nie gleichberechtigt in das Zusammenwirken zu der Oper eintreten können — sie wird immer untergeordnet bleiben. Malerei und Tanzkunst braucht aber schon die bisherige Oper als Hülfskünste — uns will daher das Wesen der neuen Kunstform nicht einleuchten. Soll es nun in einer neuen Behandlung der Musik, des musicalischen Ausdrucks liegen, so wäre das bei anderer Gelegenheit zu besprechen.

Wir schliessen demnach, indem wir die Ueberzeugung aussprechen, dass eine wesentlich neue Kunstform für die Oper nicht wohl gefunden werden, und dass ein richtiges Verhältniss der drei zusammenwirkenden Künste auch nach wie vor treffliche Werke liefern wird.

Das Niederrheinische Musikfest in Aachen.

Das Fest war, wie dies in den letzten Jahren vor 1848 schon fast zur Regel geworden war, auf drei Tage ausgedehnt. Am ersten Pfingsttage, dem 4. Juni, wurde Gluck's Ouverture zur Iphigenie in Aulis und Händel's Israel in Aegypten aufgeführt; am zweiten Lindpaintner's Ouverture zur „Genueserin“ und das Finale des ersten Ac-

tes seiner Oper „Der Vampyr“, Beethoven's *A-dur-Sinfonie*, Cherubini's Ouverture zu „Anakreon“ und *Davidde penitente* von Mozart.

Als Mitwirkende gibt das Verzeichniss im Textbuche 86 Soprane, 85 Alte, 109 Tenöre und 112 Bässe, im Ganzen also 392 Sänger an, wovon man jedoch wie gewöhnlich bei den Musikfesten zehn Procent abziehen muss, welche auf die zwar Angemeldeten, aber zu erscheinen Verhinderten kommen. Die Instrumental-Partie zählte 135 Orchester-Mitglieder, darunter 53 Violinen, 16 Violen, 18 Violoncelle und 12 Contrabässe; die Blas-Instrumente doppelt, d. h. zu vier, besetzt, dabei 8 Hörner und 6 Posaunen nebst Tuba. Die Soli waren folgender Maassen besetzt: Sopran Frau Anna Caradori aus London, Frau Sophie Förster aus Berlin, Fräul. Amelie Hartmann vom Stadttheater in Aachen — Alt Frau Johanna Findorff aus Crefeld — Tenor Herr J. Schlösser vom Hoftheater zu Mannheim, Herr Th. Göbbels aus Aachen — Bass Herr J. B. Pischek, Kammersänger aus Stuttgart, Herr Jos. Büssel vom Stadttheater in Aachen, Herr Fr. van Houtem aus Aachen. — Als etwas Neues erschien unter der Instrumental-Partie die Rubrik *Concertisten*; sie nannte die Herren *Vieux temps* und *Turanyi*; der Letztere wird wohl weniger auf diesen Titel Anspruch machen und bedarf dessen auch nicht, da sein Verdienst als *Musik-Director* in Aachen anerkannt ist und sich bei dem Feste durch die treffliche Einübung der Chöre von Neuem bewährt hat.

Dirigent des Ganzen war Herr Peter von Lindpaintner, königlicher Hof-Capellmeister in Stuttgart.

Herr Lindpaintner ist ein Dirigent, welcher mit grosser Umsicht und Energie die Massen des Chors und Orchesters zusammenhält. Mit der Ruhe und Sicherheit einer langjährigen Erfahrung verbindet er vieles Feuer; seine Leitung gibt den Mitwirkenden, so wie dem Publicum das Gefühl vollen Vertrauens und stellt der Aufführung schon im Voraus ein günstiges Prognostikon. Man könnte ihn daher zu den besten Dirigenten zählen, wüsste er mit diesen technischen Vorzügen seinen musicalischen Geschmack und jene Schärfe der Auffassung zu verbinden, welche die zarten Verhältnisse von Licht und Schatten erkennt und sorgfältig feststellt, und im Moment der Aufführung mit sicherem Griff die richtige Bewegung findet. Dieses ist doppelt wichtig bei einer Musik-Armee, für deren verschiedene Elemente sich keine gemeinsame Ueberlieferung der Tempi und des Vortrags festgestellt hat. Die Kräfte des Chors, so wie des Orchesters, namentlich der Streich-Instrumente, waren ganz

vortrefflich; die 52 Violinen machten in dem akustisch wohlgebauten Saale des Theaters eine herrliche Wirkung, und da sie zum grössten Theile durch Künstler besetzt waren, welche mit den classischen Orchesterwerken vollkommen vertraut sind, so kam es nur auf ein detaillirtes Studium in den Proben an, um dieselben nach allen Anforderungen hin in vollendeter Weise auszuführen. Allein hier hat Herr Lindpaintner Manches zu wünschen übrig gelassen. Schon die Wahl der Tempi in den Proben zeigte, dass ihm der scharfe Blick für den Charakter der classischen Tonwerke fehlt; denn seine Auffassung wich nicht nur so weit von der gewöhnlichen ab, als die Subjectivität des Dirigenten wohl eine Berechtigung hat, sondern sie verstiess im einzelnen Falle gegen die von allen guten Musikern anerkannte Tradition; man konnte auch in so fern keinen eigenthümlichen Geist in ihr erkennen, als das Studium namentlich des ersten Satzes der *A-dur-Sinfonie*, der Gluck'schen und der Mendelssohn'schen Ouverture da endigte, wo ein genaueres Eingehen auf ruhige und breite Steigerungen, auf ein feines Abwägen der Orchesterkräfte hätte beginnen sollen. Man sage nicht, dass es hierzu an Zeit fehlte, da es sich in solchen Fällen nur um Viertelstunden handelt; man hat in Aachen die Proben zum Theil sehr früh geschlossen, zum Theil in unwichtigeren Dingen vielleicht zu viel gethan. Unter diesen Umständen konnte es nicht fehlen, dass da, wo sich die Massen zu kräftiger Klangwirkung verbanden, überall Vorzügliches geleistet wurde, die Grazie und Feinheit der Ausführung dagegen hinter den Anforderungen zurückblieb, die man früheren glänzenden Leistungen der rheinischen Musikfeste gegenüber zu machen wohl berechtigt war.

Die Ouverture zur *Iphigenie in Aulis* von Gluck verlor bedeutend an ihrer Breite und Kraft durch ein zu schnelles Tempo im Allegro, welches unbegreiflicher Weise am Schlusse, der bekanntlich von Mozart herrührt, noch ziemlich stark gesteigert wurde. Herr Lindpaintner soll geäussert haben, dass dies *più allegro* in seiner Partitur vorgezeichnet sei; dann hat er es aber auch wahrscheinlich selbst hineingeschrieben, indem man bis jetzt in der musicalischen Welt nichts davon gewusst. Von Mozart kann diese willkürliche Bezeichnung am allerwenigsten herrühren, da gar kein vernünftiger Grund zum Tempowechsel vorhanden ist.

Israel in Aegypten war die bedeutendste Gesamtleistung des Festes. Man kann dies aber auch nur im Allgemeinen zugestehen; im Einzelnen gab die Aufführung manchen Anlass zum Tadel. Die Chöre jedoch, und das bleibt bei einem Händel'schen Oratorium die Hauptsache,

waren in ihrer Massenwirkung mit dem Orchester von ganz bedeutendem Eindruck; namentlich traten die Männerstimmen, und unter ihnen der Tenor, machtvoll heraus, und die schöne Klarheit, welche hiedurch bei präzisen Einsätzen der Chor erhält, wäre zum vollkommenen Ebenmaass des Klanges geworden, hätte es dem Sopran nicht hier und da an Kraft gefehlt. Wundervoll klang der Schluss-Chor des ersten Theiles, der grosse Chor: „Das hören die Völker“, und viele andere. Doch haben wir an manchen Stellen eine Mässigung der Bewegung gewünscht, durch welche die Händel'sche Musik an Kraft und Leben nichts verloren, an Würde und Erhabenheit Vieles gewonnen haben würde. Dahin müssen wir vor Allem den Chor rechnen: „Aber mit seinem Volke“, welcher zu den erschütternden Scenen der Plagen in seiner lieblichen Ruhe, in dem sanften Dahintragen und Hindurchführen durch die Schrecken des Meeres und der Wüste einen so wundervollen Gegensatz bildet. Derselbe wurde durch ein allzu schnelles Tempo wirklich so viel als möglich verwischt. Der nämliche Fehler that der Majestät der beiden Chöre, welche dem bekannten Bass-Duett im zweiten Theile folgen: „Die Tiefe deckte sie“, und: „Deine Rechte, o Herr“, wesentlichen Eintrag.

Ueberhaupt ist es kaum in einem anderen Händel'schen **Werke** so wichtig, wie im „*Israel*“, die langen Folgen der Chöre durch das schärfste Auseinanderhalten des Charakters derselben geistig zu ordnen. Die Direction des aachener Musikfestes hat dieses auf einem eigenthümlichen Wege zu erreichen versucht, den wohl niemand billigen kann, der auf die Integrität eines classischen Werkes einigen Werth zu legen gewohnt ist. Man kann die Einlage zweier Händel'scher Arien in den ersten Theil des *Israel* um so weniger gut heissen, als sie den episch-schildernden Charakter derselben stören, und den Lobgesang, der dem zweiten Theile angehört, in dürstiger Weise an der unrechten Stelle schon vorwegnehmen. Besonders unangenehm wirkte dies an der vor Nr. 14 eingelegten Arie, welche sogar das herrliche Orchester-Motiv, das den Untergang Pharaos im Meere ausdrückt, im Voraus verbrauchte, und zugleich den Gegensatz des Durchzuges der Kinder Israel, der im vorangehenden Doppelchor grossartig geschildert wird, schwächte, wo nicht vollständig aufhob.

Was die Soli angeht, so hat ihre Besetzung bekanntlich ihre grossen Schwierigkeiten, wenn man nicht im Stande ist, Künstler allerersten Ranges zu gewinnen. Und wo finden wir jetzt in Deutschland Sänger, welche mit ausreichender Kraft des Organs jenes feine Maass des Vortrages verbinden, welches die Würde des Oratorien-Stils nicht in die

decorative Manier des heutigen Theater-Gesanges herabzöge? — Sie sind wahrlich selten geworden und werden noch seltener werden, wenn das Publicum in seinen Beifallsbezeugungen sich von dem sinnlichen Reize des Klanges, im besten Falle von der natürlichen Begabung des Sängers für die Effecte des Vortrags leiten lässt und dasjenige wenig beachtet, was der Künstler durch Fleiss und Nachdenken erreichen kann.

Frau Förster (Sopran) aus Berlin hat noch nicht den Stimmfonds für die Ausführung Händel'scher Musik an einem grossartigen Feste; sie hat zwar für eine angehende Sängerin ganz gute Studien gemacht, und von diesem Standpunkte aus dürste man es nicht zu hart beurtheilen, wenn die Aufregung sie zum Detoniren veranlasste; doch müsste sie aus eben demselben Grunde noch nicht für erste Partieen verwendet werden.

Frau Findorff hat auf die Ausbildung ihrer köstlichen Altstimme alle Sorgfalt verwendet und an dem ersten Abend durch edlen und feinen Vortrag ihrer Arien, durch den Zauber der Einfachheit und correcten Gesanges auf das angenehmste gewirkt; das, was ihr an kühnem Schwunge und einschneidenden Accenten des Vortrages fehlen möchte, machte sich am Sonntag-Abend nicht als ein Mangel bemerkbar, und so bereitete sie Allen namentlich im Vortrage der Arie: „Bringe sie hinein“, einen vollständigen, ungetrübten Genuss der erhabenen, reinen Intentionen des Meisters.

Die übrigen Sänger haben sich hierzu nicht aufschwingen können. Der Tenorist Herr Schlösser ist im Besitze einer angenehmen, frischen Tenorstimme, welche mit leichtem Ansatze bis zum *b* geht; sein Ton hat viel Anmuthiges, und seine Art des Vortrages zeugt von musicalischem Sinne und von einer gewissen poetischen Begabung, doch ist er als Sänger noch zu sehr Dilettant, seine Aussprache ist nicht correct, und der natürliche Timbre seiner Stimme zeigt jene Ungleichheiten, welche den Mangel gründlicher Tonstudien verrathen und das Ohr verletzen. Vielleicht darf man in ihm einst einen trefflichen Sänger erwarten, auf seinem jetzigen Standpunkte ist er eines von den Talenten, wie sie in unserem Vaterlande an vielen Orten auftauchen, von denen aber selten eines zu wahrhaft künstlerischer Bedeutung sich hindurch zu arbeiten vermag.

Herr Pischek, der im Besitze glänzender Mittel ist, sang seine Partie so theatralisch, dass man sehr oft geneigt war, zu glauben, man wohne einer Bühnen-Vorstellung bei, während es sich um die Aufführung eines geistlichen Oratoriums handelte. Dabei forcierte er seine Stimme so, dass

seine Leistungen geradezu öfters unschön wurden. Herr Büssel, der die zweite Bass-Partie sang, blieb mehr in den Gränzen seiner Aufgabe, konnte aber vermöge seiner für eine solche Gelegenheit nicht ausreichenden Stimme nicht wirken. Das Orchester, und namentlich das Streich-Quartett, entwickelte eine ungemeine Gewalt in Bezug auf massenhaften Klang, und dies ist es namentlich, was in Verbindung mit den trefflichen Chorstimmen den niederrheinischen Musikfesten ihren grossartigen Charakter gibt.

Wir kommen zu den Aufführungen am zweiten Tage. Die Ouverture zur „Genueserin“, so wie das Finale aus dem „Vampyr“, beides Compositionen, die kein allseitiges Interesse erregen können, wurden gut gegeben. Der Componist selbst schien durch die Ausführung durchaus befriedigt. Allein sowohl aus der Wahl dieser Stücke als einiger anderen in dem dritten Concerte ersieht man, dass man persönlichen oder Local-Rücksichten zu viel von der Würde des Festes geopfert hat. Denn die Compositionen des Dirigenten, deren ganzer Zuschnitt auf eine theatralische Aufführung berechnet ist und sich für das Concert wenig eignet, sind an musicalischer Erfindung arm, an poetischem Gehalt für ein Musikfest ganz unbrauchbar. Sie sind allerdings vortrefflich instrumentirt und machen in dieser massenhaften Darstellung auf das sinnliche Ohr keinen unangenehmen Eindruck. Wer aber in denselben Geist sucht, wer sich fragt, was diese Massen von Tönen ausdrücken und warum das geduldige Ohr sie anhöre, der wird keine genügende Antwort erhalten.

Die Ausführung der *A-dur-Sinfonie* von Beethoven litt mehrfach an verfehlten Tempi's und konnte auch sonst in Erwägung der vortrefflichen Orchesterkräfte in Bezug auf Präcision und Accuratesse keineswegs genügen. Die Einleitung zum ersten Allegro war mindestens um die Hälfte zu schnell, das Allegro selbst ohne rhythmischen Halt. Das Andante gelang besser — bis auf einen einzelnen gellenden Misston, der von Seiten oder Saiten eines hohen Virtuosen kam. Im dritten Satze wurde das Trio entschieden zu schnell genommen, so dass der Hornist kaum Zeit gewann, sein perpetuirliches *Gis A* mühselig herauszubringen. Der letzte Satz dagegen ging vortrefflich, und in ihm kam die Kraft des Orchesters zur vollsten Wirkung.

Mozart's *Davidde penitente* wurde mit Ausnahme einiger Unsicherheiten befriedigend ausgeführt. Die der Cantate vorhergehende Ouverture zu Anakreon von Cherubini konnte nur als Schatten einer guten, feinen Reproduction gelten.

Frau Caradori aus London befand sich in der übeln Lage, dass man sie als Prima Donna des diesjährigen Festes mit ihrer Vorgängerin Clara Novello verglich, und dass sie an Grossartigkeit der Mittel mit derselben nicht rivalisiren konnte. Doch ist sie im Besitz eines umfangreichen und edelklingenden Organs von einer etwas dunkeln, aber angenehmen Tonfarbe, und sie hat das Ihrige gethan, um über die Stimme zur künstlerischen Herrschaft zu kommen und sie auf geschmackvolle Weise zu gebrauchen. Der noble und correcte Vortrag der Soli aus Mozart's Cantate wirkte in wohlthuender Weise, doch konnte er sich nicht bis zu jener Unmittelbarkeit des Ausdrucks, jener Lebendigkeit des Gefühls steigern, welche unwiderstehlich mit sich fortreisst. Worin Herr Pischek zu viel that, darin leistete sie für unser Publicum zu wenig.

Am dritten Abende zeigte sie sich als vielseitige Künstlerin; sie trug die Arie aus *Fidelio* mit Meisterschaft und edler Einfachheit vor, und genügte andererseits in einer Arie von Donizetti den Anforderungen der modernen italiänischen Schule — will man ihren unvollkommenen Triller ausnehmen — in glänzender Weise. Auch Herr Schlosser entwickelte, wie auch im *Davidde*, in einer — nur etwas zu langen — Arie von W. Lachner seine schönen natürlichen Anlagen. Herr von Turanyi spielte nach einer ziemlich matten Aufführung der Sommernachtstraum-Ouverture das Beethoven'sche *Es-dur-Concert*. Die ehrenvolle Auszeichnung, welche das treffliche Einstudiren der Chöre verdiente, hätte die Direction wohl in angemessenerer Weise ihrem Chor-Director darbringen können. Frau Findorff sang mit ihrer herrlichen Altstimme in ganz vortrefflicher Weise eine Arie von Donizetti.

Vieuxtemps spielte ein höchst interessantes Concert eigener Composition, welches an vielen Stellen, z. B. der langen, schön instrumentirten Orchester-Einleitung und in dem originel erfundenen, klar und sein durchgeföhrten Scherzo, ein offenkundiges Talent bekundet. Die Eigenthümlichkeiten seines Spiels, glänzende Bravour, schimmernde Schönheit des Tones, tadellose Reinheit in den schwierigsten Doppelgriffen und Passagen, das ganze übermuthige, blendende, kecke Wesen, zu welchem vollendete Technik einen beweglichen, feurigen Geist verleiten, entfaltete er nach allen Richtungen hin. Wir bedauerten, dass er die *Streghe* von Paganini gespielt hat, ein Stück, welches zu wesentlich paganinisch ist, um von einem Anderen noch ausgeführt zu werden, und das an diesem Platze mit etwas Gehaltvollerem hätte vertauscht werden können. Dass übrigens Vieuxtemps die bedeutendste, alles, was von Solo-

kräften mitwirkte, überragende Erscheinung am ganzen Feste war, versteht sich von selbst.

W. Th.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das Verzeichniss der von Fr. Schneider nachgelassenen ungedruckten Compositionen ist bei der Redaction dieser Blätter einzusehen. Wegen Ankauf haben sich Liebhaber, Gesang-Vereme, Musik-Verleger u. s. w. an Herrn Theod. Schneider (Adresse: Verlags-Buchhandlung von Gebr. Katz) in Dessau zu wenden.

Das Verzeichniss enthält 152 Nummern, darunter 13 Oratorien, 11 Messen, 47 Psalmen, Cantaten und Kirchen-Chöre, 7 Hymnen und Motetten ohne Begleitung (dabei 2 Psalmen für Männerchor), 7 Opern und 5 Festspiele, 8 Ouvertüren (eine über Reichenbach's Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland“), 7 Sinfonien, eine Menge mehrstimmiger Lieder für gemischten Chor, und natürlich für Männergesang, und über 20 Pianoforte-Stücke, darunter 5 Concerte und 10 Sonaten.

Gotha. Fräulein von Westerstrand, welche durch ihren feinen Vortrag und ihre ausserordentliche Gesangsfertigkeit ein Liebling des hiesigen Publicums geworden war, hat unser Hoftheater verlassen, um ein Engagement in Hannover anzunehmen.

Wien, 2. Juni. Im Jahre 1850, als man in allen Mutterstädten deutscher Musik die hundertjährige Wiederkehr des Tages feierte, an dem Johann Sebastian Bach heimgegangen, da wurden an verschiedenen Orten des Vaterlandes Vereine und Gesellschaften gegründet, die sich allesamt die loblche Aufgabe stellten, für Verbreitung und allgemeines Verständniss Bach'scher Musik nach Kräften zu wirken. Dass diese Bestrebung hauptsächlich in protestantischem Boden Wurzel fassten, liegt in der Natur der Sache; protestantischer als Bach hat nie ein Künstler geschaffen. Nachdem aber die neuere Zeit sich daran gewöhnt hat, Gegenstände auch der religiösen Kunst, vom kirchlichen Cultus losgetrennt, rein ästhetisch aufzufassen, darf man sich nicht wundern, auch in Wien auf eine Bach-Gesellschaft zu stossen. Herr Fischhof, Professor am hiesigen Conservatorium für Musik, ist der Gründer derselben und leitet ihre Studien und Aufführungen. Die Gesellschaft besteht aus lauter Dilettanten, die sich zur Winterszeit wöchentlich ein- oder zweimal zu gemeinsamen Studien zusammethun, um dann im Frühjahr einem gewählten Kreise von Musikern und Musik-Liebhabern das Werk, das sie durchgenommen, vorzuführen. Diese Studien und Aufführungen beschränken sich jedoch nicht einseitig auf Bach'sche Werke, sondern auch andere deutsche Meister geistlicher Musik bis herab auf Mendelssohn, sodann die alten Italiener, Franzosen und Niederländer erfreuen sich einer möglichst sorgsamen Pflege; wie es denn hauptsächlich darauf scheint abgesehen zu sein, eine lebendige Geschichte der geistlichen Musik von der Zeit an, da sie für das moderne Ohr geniessbar zu werden beginnt, bis zu ihrer gänzlichen Verweltlichung vor dem offenen Sinne eines gebildeten Kreises zu entwickeln.

(A. Z.)

Es wird so viel über Beethoven's Taubheit gesprochen mit gewissen Consequenzen, die alsbald tendenziös ausgebeutet

werden. Da wir wohl längere Zeit warten müssen auf die grössere gründliche Biographie, welche seit einigen Jahren O. Jahn in Leipzig beabsichtigt, so wäre es interessant, Gewissheit zu haben darüber:

1. In welchem Jahre ist Beethoven völlig taub geworden?
2. Welches Opus ist das erste seit der Zeit der Taubheit?

Zur Orientirung: Die Schlacht-Sinfonie, Opus 91 (Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria), hat Beethoven im Jahre 1813 noch selbst dirigirt und mit gutem Tacte, wie er pflegte, nicht wackelig im neuzeitlichen Tendenz-Tone, und mit glücklichem Erfolg. Also war er damals noch nicht taub.

In diesem Blatte (S. 103, 1854, Nr. 13) ist bedauert, dass die Cruvelli nicht **deutsch** geblieben. Dort ist dieses nur in Bezug auf ihre Sangweise gesagt. Wir fragen weiter, warum ihr Name nicht deutsch geblieben. Ist ein ehrlicher Vatername so wenig werth? Klingt Cruvelli schöner als Crüwell? Solche schmähliche Uebertragung erniedrigt uns vor dem Auslande, statt uns zu erheben, wie der hamburger See-Capitän Oswald sich lieber Schottisch schreibt O'Swald — und der Wallensteiner Graf von Ihlow sich in Illo verrörmerte. — Ist das deutsche Ehre oder Schande?

Deutsche Tonhalle. Auf das im November v. J. erlassene Preis-Ausschreiben wegen eines Quintettsatzes für Blas-Instrumente sind uns zwölf Bewerbungen rechtzeitig zugekommen, welche wir nun den erwählten drei Herren Preisrichtern, jedem insbesondere, zur Beurtheilung zusenden, deren Ergebniss wir demnächst anzeigen werden.

Die Bewerbungszeit um den kürzlich ausgesetzten Preis für drei Abendmahls-Gesänge endet mit dem Monat August d. J., wobei übrigens die Satzungen der Tonhalle das Nähere bestimmen, welche, so wie die zweite Jahres-Uebersicht derselben, durch Buch- und Musicalien-Handlungen bei K. F. Heckel hier zu beziehen sind, oder auf freie Briefe beim Gezeichneten.

Mannheim, den 3. Juni 1854.

Der Vorstand.

Ankündigungen.

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.