

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 52.

KÖLN, 30. December 1854.

II. Jahrgang.

Christus, das Kind

(*L'Enfance du Christ*).

Heilige Trilogie von Hector Berlioz.

I.

Nach einem zweijährigen Schweigen als Componist tritt Hector Berlioz wieder mit einem Werke hervor, das jedenfalls die Aufmerksamkeit der musicalischen Welt in mehreren Beziehungen in Anspruch nehmen muss, von denen die wichtigsten sein dürften, das Werk erstens als Probe des individuellen Talents des Componisten und der Entwicklung desselben bis auf den gegenwärtigen Standpunkt zu betrachten, zweitens als Erzeugniss der zwiesachen Richtung der neuesten Tonkunst, der eklektischen und der realistischen, von denen jene den Unterschied der Gattungen aufhebt und Oratorium und Oper, Lyrik und Dramatik, Vocal- und Orchester-Musik, alten und neuen Stil durch einander mischt, diese für die Musik die Rechte der Plastik und Malerei in Anspruch nimmt und das Object der Tonkunst nicht mehr in der Tiefe des Gemüths und der Empfindung sucht, sondern es von der Oberfläche des realen Lebens schöpft und an die Stelle eines idealen Tongemäldes die kleinliche Copie der wirklichen Natur setzt.

Am 10. December führte Berlioz dieses Werk in einem Concerpte im Herz'schen Saale zum ersten Male auf. Er nennt es *L'Enfance du Christ, Trilogie sacrée*, wobei der Ausdruck Trilogie nichts weiter sagen will, als dass das Ganze drei Theile oder drei Acte hat; der Verfasser hat ihn wahrscheinlich desswegen gewählt, weil Oratorium, oder Mysterium, oder Legende, oder Sinfonie-Ode, oder Sinfonie-Cantate u. s. w. das Wesen des Ganzen schon zu deutlich errathen liessen, „heilige Trilogie“ aber die Erwartung ganz anders spannt. Der Text ist von Berlioz selbst, und zwar in Versen. Sonderbarer Widerspruch bei diesen neuen Dichter-Componisten! Sie stellen die Dichtung höher, als die Musik; denn nach Richard Wagner z. B. soll ja die Dichtung Wort für Wort die Musik erzeugen, und das wabre dramatische Kunstwerk nur dadurch mög-

lich werden, dass das Gedicht gesungen und nicht mehr gesprochen wird — und dennoch meinen sie, dass der Musiker auch mir nichts, dir nichts Dichter sein, also ihrer Ansicht nach das Höchste für beide Künste leisten könne! Was würden wir zu einem Dichter sagen, der sich einbildete, kein anderer Mensch auf Erden könne sein Gedicht componiren, als er selber, wiewohl er kein Musiker sei? Göthe sagt irgendwo: „Wo die Vermischung der Künste angesangen, hat jedesmal die Kunst ausgehört“ *). *Fiat applicatio*. Es gibt noch ein anderes Sprichwort, das hier passen könnte, nämlich: *Ne sutor ultra crepidam!* oder auf Deutsch: Schuster, bleib bei deinem Leisten! aber ich will's nicht anwenden; denn die Dichter-Componisten möchten mir entgegnen:

Hans Sachs war ein Schuhmacher und Poet dazu.

Doch zur Analyse der Berlioz'schen Trilogie.

Sie zerfällt in drei Theile: „Der Traum des Herodes — Die Flucht nach Aegypten — Die Ankunft in Sais“. Nach Kenntniss dieser Ueberschriften wirst du vielleicht auf den Gedanken kommen, dass die ganze Trilogie dem Glücke, welches *La fuite en Egypte* in einigen Städten Deutschlands, und *Le repos de la sainte famille* in einem Concert in London gemacht hat, ihr Dasein zu verdanken habe? Curios! denselben Gedanken habe ich auch gehabt.

Personen des Mysteriums sind: die Mutter Maria, der heilige Joseph, der König Herodes, Polydorus (ein römischer Unterofficier), ein römischer Hauptmann, ein Familienvater (ein Zimmermann in Sais) und ein Erzähler. Dabei Chöre von Engeln, Hirten, Israeliten, Aegyptern. Der erste Theil beginnt mit einer Erzählung (Tenor):

*) Die Stelle, welche offenbar gemeint ist, heisst wörtlich so: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.“ Einleitung in die Propyläen. Taschen-Ausgabe. Bd. 38, S. 20. Was würde der Altmeister zu der „Gesamtkunst“ der Herren Wagner, Brendel & Comp., in welche die „Sonderkunst“ aufgehen müsse, gesagt haben?

*Dans la crèche, en ce temps, Jésus venait de naître,
Mais nul prodige encor ne l'avait fait connaître;
Et déjà les puissants tremblaient,
Déjà les faibles espéraient,
Tous attendaient!*

Der Charakter der Rolle, welche das Orchester spielen wird, tritt schon in der Begleitung dieses recitativischen Arioso hervor; man findet darin *un accompagnement descriptif*. Die merkwürdige Steigerung in den drei letzten Versen, welche vom „Zittern“ und „Hoffen“ auf das „Erwarten“ herabfällt, erweckt keine günstige Vorbedeutung für das dichterische Talent des Componisten.

Hierauf hören wir die Klänge eines Marsches, der, wie gewöhnlich, sehr leise anfängt und allmählich stärker wird. Er verkündet nicht etwa einen Zug von Eroberern oder das Nahen eines eisernen Geschickes, sondern eine Nacht-Patrouille römischer Soldaten, und wir hören folgenden Zwiegesang zwischen einem Centurio, der wahrscheinlich die Hauptwache in Jerusalem commandirt, und dem Unter-officier oder Gefreiten, welcher die Patrouille führt:

*Qui vient? — Rome! —
Avancez! Halte! — Polydorus.
Je te croyais déjà, soldat, aux bords du Tibre.
— Par Bacchus! j'y serais en effet, si Gallus,
Notre illustre préteur, m'eût enfin laissé libre.
— Que fait Hérode? — Il rêve, il tremble;
Il voit partout des traîtres; il assemble
Son conseil chaque jour; il nous obsède enfin.
— Ridicule tyran! Mais va, poursuis ta ronde!*

Und darauf marschirt Polydorus im *Decrescendo* und *Diminuendo al pianissimo* wieder ab. Ich habe mich nicht enthalten können, den ganzen Dialog herzusetzen; der Gedanke ist gar zu originel, als Gegensatz der so eben verkündigten Geburt Christi einen fluchenden Soldaten einzuführen, um — einen Marsch mit dem abgedroschenen Kunstgriff des $\overbrace{}^{}$ anzubringen und dem Geschichtskundigen die ernsten Vorstudien des Dichters zu beweisen, der da weiss, dass Cornelius Gallus der erste Prätor von Aegypten war!

Erscheint Herodes, König der Juden. Der „ridicule tyran“ singt eine Arie über die „*Misère des rois*“, ein Musikstück von origineller — Langweiligkeit, dessen Gesang-Motivlein stets vom Orchester, namentlich den Violoncellen, regelmässig wiederholt werden. Wahrhaft spasshaft sind die Aeusserungen der befreundeten Kritik über diese Arie; der Eine hört darin Händel, der Andere Gluck! Ein Dritter, d'Ortigue (ein Musiker, der sich viel mit dem Kirchengesange beschäftigt hat), kommt auf die excentrische Idee, dass Berlioz' „schöpferisches Genie die Cadenz der natürlichen Tonarten durchbrochen, weder in *Moll* noch in *Dur*

geschrieben, sondern, obschon scheinbar in *G-moll* beginnend, den phrygischen Modus, den zweiten Kirchenton angewandt habe“. — Das ist aber noch nichts; man höre nur weiter: „Dieses Stück hat Aehnlichkeit mit der prächtigen Stelle im Sextett des Don Juan, wo Leporello ausruft: *Perdon, perdon! Signori miei* — nur dass bei Mozart die Tonart *G-moll* nicht zweifelhaft ist.“ — Nun, wie gefällt euch das in Deutschland? Eine Arie des Herodes, und in ihr Gluck, Händel, Mozart, Kirchenton und Leporello!

Der König versammelt hierauf seine Traumdeuter und erzählt ihnen, dass jede Nacht ihm eine Stimme zurufe, dass ein Kind geboren sei, welches ihn und sein Reich stürzen würde. Sie sollen desshalb die Geister beschwören, um Auskunft, um Rettung zu erlangen.

Die Traumdeuter gehorchen; ihre Beschwörungen, ihre fanatischen Geberden und Bewegungen, ihre kabbalistischen Zauberformeln durch die Musik zu veranschaulichen, überträgt der Componist dem Orchester. Ein wilder Instrumentalsatz, *La Conjuration des Devins* betitelt, braus't daher, und zwar in Siebenviertel-Tact (abwechselnd $4/4$ und $3/4$). Manche mögen dieses Stück seltsam und barock nennen, vielleicht sogar hässlich; solche Leute wissen aber nicht, dass „das Barocke eine Bedingung der Wahrheit“ ist, dass die expressive Musik ganz anderer Mittel bedarf, als der bisherigen, dass das Schöne dabei Nebensache und „Geschicklichkeit und Hexerei in der Farbenmischung“ die Hauptsache ist.

Weiter. Die Geister haben gesprochen; es ist, wie der Traum verkündet hat, ein Kind geboren, das den Tyrannen stürzen wird; aber seine Abkunft und seinen Namen kennt Niemand. Also Tod allen Neugeborenen, und unter einem grausen Männerchor in *Fis-moll* werden die unschuldigen Kinder gemordet.

Aber zu plötzlichem Contrast werden wir hierauf an die Krippe zu Bethlehem versetzt. Das Kind Jesus spielt unter den Lämmern, deren Blöken und Sprünge im Orchester musicalisch ausgedrückt werden, was uns nicht wundern darf, da vorher schon der Todesschrei der gemordeten Kinder und nachher die Athemlosigkeit der Wanderer, ja, endlich sogar der letzte Seufzer des Esels (da es ja heisst: *et emisit spiritum*) durch Instrumental-Mittel versinnlicht wird. Bei Gelegenheit dieser letzten Stelle glaubt ein Kritiker doch den Parisern, die vielleicht an dem *Y-a* Anstoss nehmen möchten, sagen zu müssen, „dass der Esel in Judäa einer Achtung genoss, die ihm erst das prosaische Abendland genommen hat, dass Bileam's Esel sogar sprechen konnte und der Herr Christus seinen Einzug in Jeru-

salem auf einem Esel hielt". (Wörtlich: *Gazette Musicale* Nr. 51.) —

Ein Chor von unsichtbaren Stimmen — Soprani und Alti, Berlioz kennt den Paulus von Mendelssohn — ruft eine Warnung in die ruhige Seligkeit Maria's und Joseph's hinein. Um der Wahrheits-Lehre willen wurde dieser Chor von Kinderstimmen hinter dem Orchester oder im Nebenzimmer gesungen, und das Mittelchen zur Ueberraschung verfehlte seine Wirkung nicht. Der Chor der Engel gebietet, nach Aegypten zu fliehen, verspricht, das Kind zu schützen, und verklingt in einem Hosianna.

Der zweite Theil ist „Die Flucht nach Aegypten“ überschrieben, und seinen Haupt-Inhalt bildet das bereits ältere und mehrfach gehörte Musikstück gleiches Namens, welches übrigens auch wohl das beste in der ganzen Trilogie sein dürfte. Die Schilderung des Ausruhens der heiligen Familie in der Wüste durch den erzählenden Tenor hat sehr schöne Stellen. Der Schluss derselben:

Et les anges du ciel à genoux autour d'eux

Le divin enfant adorèrent —

wird hier durch einen unsichtbaren Engelchor vervollständigt. Dieses Tenor-Solo u. s. w. wurde *da capo* verlangt. Die Scene im zweiten Theile wird durch eine Ouverture vorbereitet, welche die Versammlung der Hirten an der Krippe zum Gegenstande hat; sie ahmt dem sugirten älteren Styl nach und enthält manche feine contrapunktische Windungen. Die Anbetung der heiligen drei Könige aus dem Morgenlande kommt nicht vor; man begreift nicht recht, warum Berlioz diesen schönen Moment der Legende, welcher so reichen musicalischen Stoff bietet, zu benutzen verschmäht hat. Auf die Ouverture folgt ein vierstimmiger Chor, *L'Adieu des Bergers*, in welchem der Charakter der alten Weihnachtslieder ziemlich glücklich festgehalten ist. Alsdann tritt der erzählende Tenor ein. In dem ganzen Theile ist auch die einfache poetische Auffassung dem heiligen Stoffe bei Weitem angemessener, als in dem ersten und dritten; der ganze zweite Theil ist eine religiöse Idylle, in welcher nichts die Einheit stört, welche zum Gemüthe spricht, und von der alle modernen theatralischen Reizmittel fern gehalten sind. Es ist Klarheit und Maass darin.

Leider ist dies alles im dritten Theile — „Die Ankunft zu Sais“ — wiederum keinesweges der Fall: es fällt, und mitunter fast bis zu lächerlicher Weise, ins Bunte, Dramatische und Manierirte.

Nach einer kurzen Einleitung, die zum Theil das Thema der vorigen Ouverture wieder aufnimmt, erzählt der Tenor

die Reise durch die Wüste (nicht Recitativ, sondern Arioso im Tact):

*Depuis trois jours malgré l'ardeur du vent
Ils cheminaient dans le sable mouvant.
Le pauvre serviteur de la famille sainte,
L'âne dans le désert était déjà tombé.*

Sie kommen an, und von nun an wird das Oratorium, oder wenigstens die heilige Trilogie, immer opernmässiger. In einem Duett mit Chor klagen Maria und Joseph über Erschöpfung und suchen eine gastliche Ruhestätte, welche ihnen verweigert wird. So oft Maria das Wort nimmt, bringen die Bratschen über dem Tremoliren der Bässe ein bestimmtes Motiv *à la Wagner* zum Vorschein. In *G-moll*, $\frac{3}{4}$ Tact, ruft sie endlich:

*Je n'en puis plus! las! je suis morte,
Allez frapper à cette porte.*

Joseph gehorcht; wir können nicht daran zweifeln, dass er an die Thür klopft, denn der Pauker schlägt einige Mal auf die Dominante. Aber von innen werden die Hülfsuchenden durch einen ganzen Chor von Hausbewohnern abgewiesen:

*Arrière, vilz Hébreux!
Les gens de Rome n'ont que faire
De vagabonds et de lépreux. (?)*

Allein Joseph lässt sich nicht abschrecken und hat das Glück, in einem Ismaeliter einen *Frère compagnon* zu finden, der ihn aufnimmt. Der edle „*Père de famille*“ (Bass) thut dies jedoch schon, ehe er weiss, wer Joseph ist. Seine Thür steht allen Unglücklichen offen, und da er, wie es scheint, reich ist und einen grossen Hausstand hat, so setzt er sein ganzes Haus in Bewegung, um den Gästen aufzuwarten. Und diese Bewegung, muss sie nicht dargestellt werden, muss sie nicht Gegenstand der *Expressivité* der Musik werden? Freilich. Aber wie? Ei nun! was wäre eine „heilige Trilogie“ ohne Fuge? Die alten Zopf-Componisten gebrauchten allerdings die Fuge zu anderen Zwecken; sie meinten, das Ineinandergreifen der Stimmen, ihre Engführung nach einem gemeinschaftlichen Brennpunkte hin, ihr endliches Zusammenjauchzen sei ein rechter Hebel religiöser Begeisterung! Nun ja, so dachten Händel, Bach, Haydn u. s. w. Aber Hector Berlioz, der Mann des Fortschritts, „*le génie créateur*“, gibt uns eine Instrumental-Fuge, um das unruhige Getriebe des Gesindes in einem grossen Hause bei Ankunft von Gästen zu versinnlichen! Das ist gross, denn das ist — neu! Und die französische Kritik freut sich über „diese geistreiche Rehabilitation der Fuge!“ Lebe ich denn unter musicalischen Barbaren?

Doch weiter. Nachdem Alles während der Fuge besorgt ist, fragt der *Père de famille* bei Tische nach Namen und Stand der Fremden, und es entspint sich folgende patriarchalische Unterhaltung zwischen ihm und Joseph:

- J. Nous avons vu le jour au Liban en Syrie.
- P. Comment vous nomme-t-on?
- J. Elle a pour nom Marie,
- Je m'appelle Joseph, et nous nommons l'enfant Jésus.
- P. Jésus! quel nom charmant!
- Dites, que faites-vous pour gagner votre vie?
- J. Moi, je suis charpentier.
- P. Eh bien, c'est mon métier;
- Vous êtes mon compère,
- Ensemble nous travaillerons.

Du wirst gestehen, dass man die Einfachheit der Poesie nicht weiter treiben kann: die Musik dazu ist vollkommen entsprechend.

Das häusliche Fest würde aber nicht vollkommen sein, wenn es bloss materielle Erquickung gäbe. Der freundliche Wirth weiss desshalb nichts Besseres zu thun, als seinen Gästen ein kleines Concert zu geben:

*Prenez vos instruments, mes enfans: toute peine
Cède à la flûte unie à la harpe thébaine.*

Und siehe, zwei Flöten und eine Harfe führen ein „*Diversissement musical*“ auf, bestehend aus einem *Andante*, einem *Scherzino* (!) und der Wiederholung des *Andante*.

Danach tritt der Erzähler mit folgenden Worten wieder auf:

*Ce fut ainsi que par un infidèle
Fut sauvé le Sauveur —*

in denen das Wortspiel bei einem solchen Gegenstande wahrhaft widrig ist,

Den Schluss macht gleich darauf ein Chor auf die Worte:

*O mon ame, pour toi que reste-t-il à faire?
Que briser ton orgueil devant un tel mystère.*

Dieser Chor ist, um doch alle Stilarten anzubringen, *a cappella* und *à la Palestrina* geschrieben, was fast unmittelbar nach dem brillanten Flöten- und Harfen-Trio einen seltsamen Contrast gibt; das thut aber nichts, *contraste à tout prix!* Der Chor wurde so schlecht gesungen, dass man über seinen musicalischen Werth kein Urtheil fällen kann: was man davon verstehen konnte, liess sehr kalt. Die französische Kritik hat für dergleichen Dinge, die man nicht versteht, das Wort „mystisch“ gewöhnlich bei der Hand, und so entschuldigt sie denn auch den Fiasco dieses Chors damit, dass „der grosse Hause nicht an die mystischen Klänge dieses Stils gewohnt sei“. Uebrigens wurden Einzelheiten stark beklauscht, das Ganze aber von dem

grössten Theile des Publicums mehr als ein Curiosum, denn als ein Kunstwerk betrachtet.

Ich kann mein Urtheil, welches mit dieser Ansicht des Publicums übereinstimmt (von der freilich in den Zeitungen bis jetzt noch wenig zu lesen ist, da diese bei jedem Werke eines namhaften Componisten stets von einem *Succès sprechen*), zwar nicht mit der Partitur in der Hand rechtfertigen, allein ich glaube nicht zu irren, wenn ich das Ganze als eine mühsame Arbeit der Reflexion und des geistreichen Raffinements charakterisire, zu welcher ein gewisses Talent musicalischer Erfindung und eine grosse Geschicklichkeit in der Behandlung des Orchestralen, im Einzelnen nicht ohne Glück, verwandt worden ist. Als Oratorien-Musik, überhaupt als religiöse Musik — und die soll es doch dem Text und der Ueberschrift *Trilogie sacrée* nach sein — scheint das Werk ganz verfehlt, selbst wenn man sich auf den Standpunkt der Franzosen stellt, welcher in dieser Beziehung noch ganz der alte leichtfertige ist, trotz aller Bestrebungen eines Theiles der Geistlichkeit für Choralgesang und Einfachheit der Kirchenmusik. Nur einem Volke, in dessen Kirchen im Allgemeinen noch der Serpent und die Militärmusik herrscht, und die Orgel durch Fanfanrestückchen, Opernmärsche und Contretänze misshandelt wird, kann man zumuthen, eine solche Composition in ihrem Ganzen für christliche und heilige Musik hinzunehmen.

Ich glaube, durch die obige Analyse den Leser in den Stand gesetzt zu haben, über die Form dieses Oratoriums vollständig, über den Geist desselben wenigstens annähernd ins Klare zu kommen. Was wird man nun sagen, wenn man erfährt, dass die hiesige Kritik selbst für diese Sorte von christlicher Stimmung, wie sie in Berlioz' heiliger Trilogie mit ihren Patrouillen, Märschen, rhythmisch verrenkten Geisterbeschwörungen, Gesindewirthschafts-Fugen und Tafelconcert-Musiken auftritt, dennoch rechtfertigend in die Schranken treten zu müssen glaubte? — „Was auch die Nihilisten sagen mögen,“ ruft der Berichterstatter der *France Musicale* aus: „es wird immer Christen auf der Oberfläche der Erdkugel geben; wir tragen das Christenthum in den Tiefen unserer Natur. Die christliche Religion hat die Welt nicht umsonst (*inutillement*) beherrscht. Das Christenthum gehört mit seinen lieblichen Legenden, seiner historischen Form, seinem Aberglauben und seinem Glauben vor Allem der Tonkunst an, und die heilige Musik übt auf die träumerischen (!), gefühlvollen Seelen eine unwiderstehliche Gewalt. Diese Seelen bilden aber eine zahlreiche Phalanx, eine nie untergehende Classe (!), und an dieses Publicum wendet sich das neueste Werk von Berlioz.“

Und das Werk selbst ist ihm dann „eine Art von Oratorium, ein Mysterium, wenn man will, ein Werk heiliger Musik, vielleicht (!) ein Versuch, die Dürre, die Erschöpfung und Schwäche der neueren Kirchenmusik durch das Ein-tauchen in die Quellen des ursprünglichen Archaismus neu zu beleben. Der Hauch, welcher es belebt, kommt weder vom Carmel noch vom Libanon, sondern aus den alten Domänen (!).“ — Dagegen behauptet ein Anderer, „der Geist der orientalischen Poesie wehe darin“, was ihn aber gar nicht hindert, die Ouverture zum zweiten Theile „eine kostliche und gothische (*délicieuse et gothique*)“ zu nennen. — Ein Dritter zählt, gewisser Maassen zur Rechtfertigung Berlioz' wegen des Stoffes, eine Menge von Componisten auf, welche die Geburt Christi zum Gegenstande musicalischer Werke gewählt, und meint, „der Leser möge für heute mit diesen paar Dutzend fürlieb nehmen, obgleich die Liste nöthigenfalls es mit dem Umsange der berühmten Liste des Leporello aufnehmen könnte!“ — Das hat sich Mozart wohl nicht träumen lassen, dass sein *Buffone* bei Gelegenheit einer kirchlichen Musik zwei Mal von pariser Kritikern citirt werden würde! — Aber noch nicht genug der widrigen Frivolität. Derselbe Kunstrichter — es ist der nämliche, der, wie ich oben schon erwähnte, den Esel vertheidigt — sagt unmittelbar nach der Eselei: „*Mais revenons à nos moutons, ou plutôt à ceux de l'étable*“, und spricht unmittelbar darauf von dem „Seraphähnlichen“ der Musik im unsichtbaren Chor der Engel!

Ein Vierter (*Journal des Débats*) vertheidigt die Wahl des Stoffes folgender Maassen: „Um die Wiege Christi gruppiren sich die heiligsten und lieblichsten Gestalten, welche die Religion unserer Verehrung darbietet. Die liebenswürdigsten, rührendsten, ja, reizendsten Bilder haben sich dort zusammen eingefunden: ein Stall, eine Krippe, ein Ochs, ein Esel, Hirten, Lämmer. Wie einfach, religiös, mystisch und populär ist ein solcher Stoff! — Und bei diesem zarten, schwierig zu behandelnden, schwierig in Scene zu setzenden (*sic!*) Stoffe hat Berlioz als Dichter (! vergleiche die obigen Proben!) und Musiker den wahren christlichen Ton zu treffen gewusst.“

Man weiss nicht, ob man lachen oder sich empören soll, ob die Heiterkeit oder nicht vielmehr die Entrüstung über solches Zeug die Oberhand in uns gewinnt. Und was ich hier — und zwar Alles wörtlich — wiedergegeben habe, ist nicht etwa aus Winkelblättern und aus den Mappen hungriger Scribenten hergeholt, sondern es sind Ausdrücke von Stimmführern der Kritik, der Herren Maurice Bourges, A. Giacomelli, J. d'Ortigue, und aus den verbrei-

tetsten und renommirtesten Blättern, der *Revue et Gazette Musicale*, der *France Musicale*, den *Débats*. Wenn Berlioz etwas Edles und Heiliges gewollt, wie ich nicht bezweifle, und sich nur in den Mitteln, es würdig darzustellen, meistentheils vergriffen hat, so ist das ein Irrthum, dem jeder Strebende und am meisten der Künstler unterworfen ist, und folglich ein verzeihlicher. Mit welchem Gefühl kann man aber in den Abgrund von Fäulniss der sittlichen und künstlerischen Zustände schauen, welchen die Erscheinung eines solchen Werkes sogenannter religiöser Musik im Verein mit der Auffassung und Rechtfertigung desselben von Seiten der Kritik unseren Blicken öffnet?

B. P.

Notiz über eine Melodie aus dem zweiten Finale von Mozart's Don Juan.

Von Louis Kindscher in Cöthen.

Bekanntlich findet im zweiten Finale des *Don Juan* die Lösung des dramatischen Knotens statt, indem — und resp. nach dem sonstigen Titel des Stückes „*Don Juan oder der steinerne Gast*“ — der leichtsinnige, in stetem Sinnen-genuss schwelgende Libertin während seiner Abendmahlzeit, zu welcher er noch kurz zuvor und frevelhaft genug den steinernen Gouverneur auf dem Kirchhofe geladen hatte, diesen sonderbaren Gast nun wirklich bei sich erscheinen sieht. Bei diesem Gastmahl bietet dem *Don Juan* sein Reichthum die Mittel zu allem und jedem Genusse, und somit darf denn auch natürlich während des Mahles eine Tafelmusik nicht fehlen, die seinem gleichfalls mitschwelgenden Ohr die gangbarsten und besten Tages-Melodien zuführt. In diese so genannte Tafelmusik — die man freilich auf der Bühne als solche nicht erkennt, weil die sie ausübenden Musici gewöhnlich wegbleiben — hat nun Mozart ausser einer eigenthümlichen aus seinem *Figaro* noch zwei zu seiner Zeit bekannte und beliebte Melodien aufgenommen. Gleich die erste, *D-dur*, $\frac{6}{8}$, ist aus der alten Oper *Cosa rara*, und nun eben die zweite, folgend nach dem Rufe *Don Juan's*: „Teller!“ und *Leporello's* Antwort: „Zu dienen!“ von der hier die Rede (*Allegretto, F-dur*, $\frac{3}{4}$), ist, was vielleicht nur Wenigen bekannt sein dürfte, ebenfalls eine Opern-Arie von Sarti aus *Fra i due litiganti il terzo gode* *), oder: „Wenn Zwei sich zanken, freut sich der Dritte“, deren Original, im Besitze des Referenten, eben

*) Im sechsten Takte beginnt auch der italiänische Gesang-Text des *Leporello*: „*Fra i due, fra i due litiganti.*“

folgende Bezüglichkeiten zu Mozart's berühmtem Don Juan bietet.

Vivace.

Come un ag - - - nel - lo
io col - - la bel - la

che va al ma - - cel - lo, be - lan - do an-
mia Ron - di - - nel - la an - - - drò ron-

dra - i per la cit - - - ta,
dan - do di quà di là.

io già m'as-
guarda che a-

pet-to sen - tir mi di - re di la ri-
ma - - - bi - le spo - so per-fet - to o'im - pareg

pe - te - re vi - va la spo - sa etc.
gia - bi - le cop - pia vez - - zo - sa

Noch von einer anderen Stelle dieser Sarti'schen Arie, da wo der $\frac{4}{4}$ -Tact eintritt, erscheint sehr deutlich das Spiegelbild in der Introduction des Mozart'schen Finales, und zwar im siebenten bis zehnten Takte desselben:

Non serve fre-me-re signor fra-but-to a dente as-
ciuto lei res-te - rà. Jo col-la bella mia Rondi-

nel - la andrò ron - dan - do di quà di là etc.

Aus Dessau.

Den 21. December 1854.

Am 29. October begann die Theater-Saison mit Tell von Rossini ohne sonderlichen Beifall; es folgten Barbier, Czaar, Fidelio, Nachtlager, Fra Diavolo, Lucia, und ist für Weihnachten die schon oft gehörte Oper Martha bestimmt. Ob die schon im vorigen Jahre in Aussicht gestellte, für uns neue Oper: „Die lustigen Weiber“ von Nicolai, in dieser Saison noch zur Aufführung kommen wird, wer mag es behaupten? Das hiesige Localblatt klagt viel über wenig Abwechslung des Repertoires und unvortheilhafte Verwendung der Kräfte in der Oper, wie im Schauspiel, und nicht ohne Grund; es fehlt eine energische Hand, die im Interesse der Kunst sich gegen falsche Voraussetzungen von einer Seite her entgegen stellen kann. — Mitglieder der Oper sind: Frau v. Stradiot-Mende, Fr. Masius, Fr. Panzer, Fr. Andrée; die Herren Stritt, Krüger, Pielke, Tippel, Grübel. Die Leitung der Oper hat Musik-Director Hesselbarth, Chor-Director ist Concertmeister Appel, welcher letztere zugleich Dirigent des für unsere Verhältnisse wirklich guten Balletts ist. — Leider entbehren wir im Laufe des Win-

ters abermals der Abonnements-Concerfe, indem der Concertsaal noch immer im Ausbau begriffen ist; dafür hatten wir im September und October Concerfe im Theater, in welchen Werke von Beethoven, Mozart, Weber, Gluck, Spohr, Lachner, Mendelssohn, Schumann, Schneider gehörten wurden. Musik-Director Tausch aus Düsseldorf veranstaltete ein Concert für die Armen, in welchem er das *Es-dur*-Concert von Beethoven in würdiger Weise vortrug, auch eine Concert-Ouverture seiner Composition zur Aufführung brachte, die mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Leider gestattete man ihm nicht, sein Werk selbst zu dirigiren, weshalb — ?

Die in diesem Jahre neu eingeführten Quartett-Soireen der Herren Kammermusiker Bartels, Storz, Lorenz und Hankel haben sich eines zwar kleinen, doch gewählten Publicums zu ersfreuen und finden gerechten Beifall. Es wurden vorgetragen Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert. Bei der sichtlichen Liebe zur Sache und dem klaren Verständniss ihrer gestellten Aufgaben, welche aus allen ihren Leistungen hervorgeht, ist den wackeren Künstlern eine recht rege Theilnahme Seitens des Publicums zu wünschen, welche auch nicht ausbleiben wird. — Die Sing-Akademie, jetzt unter Leitung des Musiklehrers Rösler, welcher bei Lebzeiten Schneider's in dessen Verhinderung schon den Verein dirigirte, pflegt nach wie vor die ernste kirchliche Musik. Der verehrte Dirigent bietet Alles auf, das Institut seines verewigten Meisters in dessen Geiste fortzuführen, um dadurch das Andenken des lieben Todten zu ehren; denn es gehörte die Direction der Sing-Akademie zu seinen liebsten Beschäftigungen. Rösler leitet die ganz richtige Ansicht, dass man nur durch die Aufrechterhaltung alles dessen, was ein reiner, verdienstvoller Geist, wie der Schneider's, ins Leben rief, das Andenken desselben ehren kann; leider scheint man dies von anderer Seite her nicht zu fühlen. Den Todestag Schneider's, den 23. November, feierte die Sing-Akademie durch die Aufführung seiner Todtenfeier, leider nur am Flügel mit Quartett-Begleitung. Die Th. Schneider'sche Musikschule führte an demselben Tage zu seinem Gedächtnisse mehrere ungekannte Werke desselben auf: ein Clavier-Quartett, ein Streich-Quartett, die erste Sinfonie (von ihm als Knaben von zwölf Jahren geschrieben) und mehrere Gesänge. Die Liedertafel sang Mittags an seinem Grabe das Lied „Mag auch die Liebe weinen“, so wie der Seelmann'sche Gesangverein Abends unter Fackelschein mehrere seiner Männerchöre. Das Grab bedeckten viele

Kränze und Blumen. Die regelmässigen rchenmusiken und Sonnabends-Vespern unter Leitung des Cantors und Chor-Directors Th. Schneider brachten Chöre von Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schneider etc. und Gesänge *a capella* von Bach, Händel, Gallus, Schneider, Müller, Rillig, Rolle, Palestrina, Durante etc. Es war eine schöne christliche Sitte, welche unser unvergesslicher Friedrich Schneider bald nach seinem Erscheinen unter uns eingeführt hatte, dass der Tag des Herrn schon am Abend vorher durch eine Vespersmusik im Gotteshause (der Schloss- und Stadtkirche) feierlich eingeleitet wurde, die sich damals grosser Theilnahme erfreute. Im Verlauf der Zeit schwand allmählich die Theilnahme an den Vespern, und sie wurden endlich gänzlich ignorirt. In neuester Zeit unternahm es Friedrich Schneider's talentbegabter Sohn Theodor, in kindlicher Pietät für die Intentionen des dahingeschiedenen Stifters, mit warmem Herzen und frischer Geisteskraft das fast abgestorbene Interesse an den Vespern wieder neu zu beleben. Sämtliche Musikstücke, die bis jetzt unter dessen Leitung ausgeführt wurden, geben von dem grossen Ernst für die heilige Sache, von dem anerkennenswerthesten Fleiss und dem Geschick und Kunstgeschmack des Dirigenten das ehrendste Zeugniss. Es sind wahre Kunstgenüsse, ja, noch mehr, es sind wahrhafte Erbauungen, die uns geboten wurden. Gleches Anerkenntniss muss den Aufführungen in den Responsorien der liturgischen Frühgottesdienste, wie auch den Tonstücken nach denselben, wo bei die herzogliche Hofcapelle mitwirkt, so wie dem wackeren Orgelspiel des Herrn Organisten Rümpler gezollt werden, das die Pausen zwischen den Vocalsätzen ausfüllt.

Gedenken wir ferner noch des Rösler'schen Gesangvereins, in welchem classische Opernmusik gepflegt wird, der Liedertafel, des Seelmann'schen, Appel'schen, Daniel'schen, des Gesellen-Vereins, letztere alle Männergesang-Vereine. Als den Nachfolger Schneider's bezeichnet man den Capellmeister Rietz aus Leipzig, doch kann ich Ihnen etwas Bestimmtes darüber nicht mittheilen; unverbürgten Gerüchten zufolge soll er die Annahme der Stelle an verschiedene Bedingungen knüpfen, namentlich an solche, welche die Selbstständigkeit seiner Stellung betreffen. Es ist wünschenswerth, dass die Stelle nun bald besetzt werde.

K.

Nach Frankfurt am Main.

Dass die Artikel der Niederrheinischen Musik-Zeitung über die Musikkzüstände in Frankfurt einige Aufregung dort erzeugen würden, haben wir vorausgesehen; dass aber eine Randbemerkung von unserer Seite zu dem Briefe des Herrn Musik-Directors Messer (in Nr. 50) Veranlassung zu einem höchst seltsamen Missverständnisse geben würde, konnten wir nicht ahnen. Zur Steuer der — freilich auf unbegreifliche Weise — verkannten Wahrheit müssen wir für diejenigen, welche derselben bedürfen, folgende Aufklärung geben.

Es ist uns die Nr. 153 vom 22. Dec. des „Volksfreundes für das mittlere Deutschland“, welcher in Bornheim bei Frankfurt erscheint (und dessen Redaction der rücksichtslosen Wahrheit allerdings zu huldigen scheint und sich vielleicht gerade desswegen vor den Thoren von Frankfurt niedergelassen hat), zugekommen. Diese Nummer drückt unsere Randbemerkung ab und fährt dann fort:

„Eine policeiliche Sicherheits-Maassregel gegen eine missliebige Kritik? So, so! Dass man missliebige Prediger ausweist, missliebige Politiker, Zeitungsschreiber u. s. w., ist schon vorgekommen; dass man aber an die policeiliche Ausweisung eines Kritikers auf dem musicalischen Gebiete denkt, ist vollkommen neu. Anders aber kann die Note der Niederrheinischen Musik-Zeitung nicht verstanden werden.“ (Bitte, womit beweisen Sie das?) „Entweder muss der Museums-Vorstand, oder die Theater-Direction, oder Herr Messer selbst mit dem Gedanken umgegangen sein, Herrn Schindler aus dem frankfurter Staatsgebiete vermittels Hülfe der Policei zu entfernen —“

Oder, setzen wir hinzu, es gibt Leute, die, in gewisser Aufregung befangen, in manche Zeilen Dinge hineinlesen, die nicht darin sind, so wie Göthe's Vansen im Egmont den Richter Dinge in den Unschuldigen hineinverhören lässt. Gibt es denn nur policeiliche Maassregeln für das Ausweisen? Wir denken, die Maassregeln für das Nichthineinlassen sind weit häufiger, zumal auf dem Gebiete der Kunst. Haben Sie, geehrtester Herr und volksfreundlicher College, noch niemals Gensd'armen und Policisten an dem Eingang von Theatern, Concert-Gebäuden, Kunstaustellungen u. s. w. gesehen, welche zur Hülfe der Thürsteher und Consorten da sind, um diese im Nothfalle bei der Zurückweisung zu dringlicher Kunstdilettanten ohne Eintrittskarte zu unterstützen? Wenn nun ein Gesellschafts-Vorstand, z. B. der des Museums in Frankfurt a. M., oder eine Theater-Direction, wie z. B. die in Paris und in Brüssel — denn Sie werden doch zugeben, dass es ausser Frankfurt noch Theater-Directions gibt, nicht wahr? —, wenn ein solcher Vorstand sich nun berufen fühlt, die Policei-Posten selbst zu übernehmen und einen missliebigen Kritiker durch Entziehung der ihm aus Achtung für seine Stellung in der musicalischen Welt freiwillig übersandten Eintrittskarte nicht mehr in ihren Kunstzwinger hineinzulassen — ist das nicht eine policeiliche Maassregel?

Nun sehen Sie, von einer solchen und dem Briefe des Museums-Vorstandes an Herrn Schindler, wodurch sie ausgeführt wird, ist in unserer Anmerkung allein die Rede. Es gibt eine Staats-Policei und eine Gesellschafts-Policei. Unserer Meinung nach ehrt die letztere, wenn es Kunstvereine betrifft, durch Zusendung von Freikarten an Künstler und Kritiker sich selbst, und nicht diese; wen blamirt sie folglich durch Entziehung derselben?

Etwas Anderes ist es um die Notizen in der Nummer 145 vom 3. December des „Volksfreundes“, die uns auch zugegangen ist, und welche wir — ebenfalls zur Steuer der Wahrheit und weil wir an der Art und Weise, wie einflussreiche Musiker die Concerte einer ausgezeichneten Künstlerin wie Clara Schumann, zumal

in ihrer gegenwärtigen Lage, unterstützen, regen Anteil nehmen — hier abzudrucken keineswegs verweigern. Herr Messer nennt allerdings in seinem Schreiben an uns Frau Schumann „eine anerkannt grosse Künstlerin“ und Herrn Schindler's Urtheil über sie „ein unbegreifliches“ (s. Nr. 50). Wie mochte er aber bei diesem Urtheil über sie ihrem Concert entgegentreten? Der „Volksfreund“ (und auch andere schriftliche Mittheilungen, die uns vorliegen) sagt: „Der Versuch, das Concert der Frau Clara Schumann zu vereiteln, ist dem Theater-Director Hoffmann allein zur Last gelegt. Hierzu dürfte ergänzend nachzutragen sein, dass diese Künstlerin mit Thränen gerechter Indignation erzählt hat, sie sei von einem der hiesigen Künstler, welcher durch seine bevorzugte Stellung vor Allen berufen sein dürfte, die wahre Kunst und ihre echten Jünger zu vertreten und an die Spitze der Kunstgenossenschaft gegen jeden Angriff auf sie zu stellen, dem Theater-Director Hoffmann mit den Worten vorgeführt worden: „Hier präsentire ich Ihnen Madame Schumann, welcher ich so eben dringend abgerathen habe, ein eigenes Concert zu geben.“

„Diese Worte, im Zusammenhange mit den der Frau Clara Schumann von hiesigen Kunst-Notabilitäten entgegengestellten Schwierigkeiten, lassen deutlich die traurige Wahrheit an das Licht treten, dass es in der Mitte unseres musicalischen Künstler-Gremiums eine Clique gibt, die u. s. w.“

„Zu unserer eigenen Beruhigung haben wir aus der hohen Entrüstung eines grossen Theils der hiesigen Musikkünstler, aus der im Publicum immer lauter hervortretenden Stimmung über diese Vorgänge, endlich aus der glänzenden Revanche, die ein grosser und ausgezeichneter Kreis von Kunstreunden und Gönner, wie wir noch keinen inhalts schwerer und schöner erblickten, der Frau Clara Schumann in ihrem, durch Mitwirkung echtfühlender und gediegener Künstler zu Stande gekommenen Concerte gegeben hat — wir haben aus allen diesen tröstlichen Symptomen die beruhigende Ueberzeugung gewonnen, dass diese der Kunst und ihren Genossen abtrünnige Clique nur ganz klein ist, und dass wir mit Recht in dem Aufsatze Ihres Blattes die Hoffnung ausgesprochen lasen, die Genossenschaft der hiesigen echten Musikkünstler und das frankfurter kunstliebende Publicum werde die ins Gesicht geworfene Schmach und die, würdigen Kunstgenossen übermäßig entgegengestellten, Intrigen nicht ungerächt lassen, und den Zwang nicht dulden, den ein speculativer, aber die wahren Kunst-Interessen vernachlässigender Theater-Director mit offener oder heimlicher Unterstützung einer geringen Clique von Künstlern selbst aufzulegen wagt.“

Die Redaction.

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.