

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmänter und Künstler.

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

Nr. 4.

KÖLN, 27. Januar 1855.

III. Jahrgang.

Musik und Theater in Wien.

II.

„Von einem Opernsänger fordern wir zu allererst den Wohlklang der Stimme sammt reiner Intonation, ferner die technische Ausbildung derselben, sodann aber, und zwar als *Conditio sine qua non*, die Kenntniss des musicalischen Vortrages. Zur Erfüllung dieser letzteren Bedingung müssen die vorher genannten als erfüllt betrachtet werden können. Nur eine wohlklingende, reine, gleichartig und biegsam gewordene Stimme ist im Stande, die verschiedenen Schattirungen, welche zu einem guten Vortrage gehören, genau und richtig auszuführen, und nur ein guter Gesang-Unterricht kann dem Sänger den richtigen Gebrauch dieser Schattirungen beibringen.

Ist nun einmal diese Bedingung des correcten Singens erfüllt, dann, aber auch nur dann, ist es an der Zeit, an schauspielerische Eigenschaften zu denken, dramatische Gestaltung zu verlangen. Sind wir aber jetzt so weit? — — Wo ist im Kärnthnerthor-Theater — seit dem Austritte Staudigl's — ein Sänger, dessen Gesang-Vortrag geeignet wäre, den eben ausgesprochenen Anforderungen zu genügen? — — Wir schätzen die Kraft und Tüchtigkeit des Herrn Draxler — den markigen Ton und das ehrenwerthe Streben des Herrn Beck — wir ehren die sichere Intonation, die musicalische Festigkeit des Herrn Erl — den Fleiss und Eifer des Herrn Kreutzer — wir staunen ob der Stimmbildung des Herrn Steger — wir fühlen uns angezogen von der feinen Darstellungsweise, von der intelligenten Auffassung, von der leidenschaftlichen Gluth des Herrn Ander — — aber alle diese mehr oder minder erfreulichen Zugaben sind weit entfernt von dem, was wir einen correcten, geschmack- und empfindungsvollen Vortrag nennen. Wir sprachen eben von den männlichen Mitgliedern unserer Oper; mit den weiblichen steht es noch weit schlimmer. — —

„Wir können übrigens den Leser nie oft genug aufmerksam machen, dass wir in dieser Hinsicht eine nichts weniger als übertriebene, aussergewöhnliche Forderung stellen; wir müssen bei der herrschenden Begriffs-Verwirrung eindringlich wiederholen, dass wir unter richtigem Vortrage die Befolgung jener Regeln verstehen, deren Erklärung man in jedem Elementar-Unterrichtsbuche für Musik finden kann, jener Regeln vom Tempo, von der Tact-Eintheilung, von den guten und schlechten Tacttheilen, von der Wichtigkeit einzelner Noten, je nach ihrem Werthe oder ihrer Stellung u. s. w., jener Regeln, die jedes Kind begreifen kann, und die auch meistens in der Jugend gelernt, mit der Zeit aber, im Drange eines falschen Ehrgeizes, einer verderblichen Effecthascherei, bei Seite gelegt werden. Kein vernünftiger Mensch wird es läugnen wollen, dass nur die strenge Befolgung dieser Regeln einen wahrhaft correcten Gesang zur Folge haben könne, und dass diese Correctheit das eigentliche, unerlässliche Fundament bildet zu einer schönen Gesangesleistung. Aber die Correctheit allein macht es nicht aus, es muss auch Gefühl und Geschmack hinzugesetzt werden — und hierin liegt die von so Vielen als unüberwindlich betrachtete Schwierigkeit für den modernen Sänger — die Schwierigkeit, jene vom guten Geschmack gebilligte, ja, verlangte Schattirung, jenen von dem Worte und der Situation geforderten Gefühls-Ausdruck zu finden und anzuwenden, ohne die natürlichen Regeln tactischer und rhythmischer Noten-Betonung aufzugeben. — —

„Das Gegentheil, die höhere Intelligenz, welche dissonirt, die prägnante Charakter-Darstellung, welche überhudekt, die zerfliessende, vornehmthuende Schwärmerie, welche rallentirt, der hochpoetische Pathos, welcher keine ordentliche Scala zu singen weiss, diese eben so lächerliche als schädliche Anmaassung, mit welcher die modernen Opernsänger im Allgemeinen, hauptsächlich aber die Repräsentanten so genannter „dramatischer“ (leidenschaftlicher) Partieen, sich berechtigt, ja, sogar verpflichtet halten, „aller Regeln“ zu spotten — diese Anmaas-

sung muss unbarmherzig getadelt, überall, wo sie sich zeigt, verfolgt und ausgerottet werden.

„Diese Herren und Damen sind grösstentheils noch nicht über die ersten Elemente des musicalischen Unterrichts hinaus; Stimm-Ansatz, Intonation, Abstufung, Betonung lässt mehr oder weniger bei Jedem so viel zu wünschen übrig, dass, wer nur für reinen Gesang Verständniss hat, mitleidig lächelnd die Achsel zuckt, wenn von der Befriedigung höherer Anforderungen im Opernhause die Rede ist. Höhere Anforderungen! An einem Orte, wo die ersten, einfachsten, natürlichssten Gesetze der Vernunft alle Augenblicke von so genannten „ersten“ Sängern und Sängerinnen mit Füssen getreten werden! wo man den Unterschied zwischen einer Achtel- und einer Sechszehntel-Note, zwischen dieser und einer Triole, zwischen Noten mit und ohne Punkt kaum mehr vom Hörensagen kennt! wo das Schleppen, Zerren, Distoniren u. s. w. zur täglichen Gewohnheit und das *Tempo rubato* zur herrschenden Norm geworden ist! Höhere Anforderungen! Wo ungestrafft die ärgsten Verstösse gegen die Vernunft, den besseren Geschmack, das feinere Gefühl unablässig und auf eine Weise begangen werden, welche im recitirenden Schauspiel, nur halb so arg versucht, ihrer verdienten Strafe nicht entgehen würde! Der Schauspieler hat im Allgemeinen kein bestimmtes Zeitmaass zu beobachten, und dennoch, wie rasch empfindet es das Publicum, wie scharf rügt es die Kritik, und zwar nicht mit Unrecht, wenn ein Schauspieler oder eine Schauspielerin sich erlaubt, einen Satz etwas gedehnt zu sprechen! In der Oper ist das maass- und zwecklose Ritardiren zur stehenden Norm geworden; beinahe jeder dramatisch oder musicalisch wirksame, oder mindestens für wirksam gehaltene Moment wird durch ein plötzliches Aufhalten und Dehnen markirt, was eben so unpraktisch in der Ausführung ist, als sträflich in der Theorie; denn dieses plötzliche Zurückhalten im Momente der Spannung ermüdet die Aufmerksamkeit und vermindert die Wirkung des Ganzen, statt sie zu erhöhen, und zwar um so mehr, als wirklich ein gränzenloser Missbrauch damit getrieben wird. — Das Gleiche gilt von den Betonungs-Fehlern. Reine Intonation, obwohl auch schon eine seltene Erscheinung, kommt doch noch zu Zeiten vor; aber gehörige Abstufung und richtige Betonung der Noten ist im Kärnthnerthor-Theater fast gänzlich zur Mythe geworden.

„Gegenüber einer offensuren Unkenntniss der musicalischen Regeln erscheint es sonderbar, wenn man über Mangel an Spiel und Auffassung klagen hört. Gebt uns zuerst

Sänger und Sängerinnen, die zu singen verstehen, dann können dieselben, wenn sie schauspielerisches Talent besitzen und ihnen Gelegenheit zur weiteren Ausbildung geboten wird, auch diese letztere erlangen. Was nützt ihnen aber Geschick und Talent, Feuer und Intelligenz, wenn sie das nicht gelernt haben, was für sie die Hauptsache sein muss, wenn sie nicht singen gelernt haben? Leider kommen wir nach unserer langen Motivirung zu dem Aussprache, dass jene die ersten Fächer ausfüllenden Mitglieder, wenn auch einige nicht ohne Begabung, doch was Stimme und Gesang mit allen damit verbundenen Eigenschaften betrifft, sämmtlich Naturalisten sind.“

Wir brechen hier die scharfen, aber von wahrem Eifer für die Kunst zeugenden Auslassungen über das wiener Opern-Personal ab, welche um so mehr gelesen zu werden verdienen, als sie das Uebel an der Wurzel angreifen, und fügen noch einige Mittheilungen über das Opern-Repertoire der beiden Hofbühnen unter Laube's und Cornet's Leitung hinzu.

„Das Repertoire des Burgtheaters, obwohl zu Zeiten vernachlässigt, verlor auch in den mattesten Perioden niemals seine solide Grundlage. Es wäre ungerecht, zu erkennen, dass seit dem Directions-Antritte des Herrn Laube, also seit fünf Jahren, diese Grundlage nicht nur nicht erschüttert, sondern in vielfacher Beziehung gekräftigt wurde. Ein unbedingtes Lob wäre hier freilich nicht gut anwendbar; Herr Laube hat, wie in so manchem Anderen, auch in seiner Repertoire-Bildung Eigenheiten, welche, zu weit getrieben, leicht zu bedeutenden Fehlern anwachsen könnten. Wir gehören auch zu den Ersten, welche dem artistischen Director des Burgtheaters das zu Zeiten hervortretende Spielen mit dem Possenhaften, die beinahe unwillkürliche Hinneigung zum Grobkörnigen vorgehalten haben; „aber“ — pflegt der Feldherr zu sagen — „man muss immer das Ganze überschlagen“, und dieses „Ganze“ zeigt uns im Burgtheater einen Anblick, woran der Kunstsfreund, der Kritiker und die grosse Menge ihre Freude haben können. Jene Stücke, welche da nicht mehr hineintaugen, bilden eine kleine Minderheit; gegen die grosse Mehrzahl der aufgeführten Werke ist vom Standpunkte der strengsten Theater-Kritik nichts einzuwenden, es sind dies die beliebten Repertoire-Stücke der letzten Zeit, welche, wenn auch nicht von bleibendem Werthe, doch desswegen nicht werthlos sind, und überdies wenigstens durch eine gute Darstellung neu belebt werden; ferner — mit wenigen Ausnahmen — die anregendsten neuen Producte einheimischer und fremder Autoren, endlich ein mit jedem

Jahre vermehrter, dauernd erhaltener und fortwirkender Kreis der classischen Dramen, daher ein Repertoire, wie man es, Alles in Allem genommen, vielleicht niemals so reichhaltig und kräftig gesehen, und zwar um so mehr, als das systematische Fortschreiten auf dieser Bahn eine gute Bürgschaft des neuen Aufschwunges enthält.

„Auf welch erschreckendem Standpunkte der Unfähigkeit, der Selbsttäuschung oder der systematischen Lobhudelei müssen jene angelangt sein, welche nicht eingestehen wollen, wie sehr das Opern-Repertoire der Gegenwart von der Befriedigung ähnlicher Ansprüche entfernt ist!

„Von den 34 Opern, welche im ersten Directionsjahr des Herrn Cornet auf 224 Abende vertheilt wurden, gehören 20 mit 114 Vorstellungen den Erzeugnissen der Herren Auber, Balfé, Bellini, Donizetti, Flotow, Thomas und Verdi. Die Geschmacklosigkeit eines solchen Repertoires und dessen verderblicher Einfluss auf das Publicum, auf die Sänger, auf die Kunst des Gesanges, auf die Bestrebungen der Componisten u. s. w. ist ausser allem Zweifel. Als das beste Wirkungsmittel dagegen nannten wir eine Repertoire-Reform, welche mit dem gänzlichen Ausscheiden Balfé's und Verdi's und dem Reduciren der übrigen Opern von zweifelhaftem Werthe auf die Hälfte, sammt der wohlthätigen Beschränkung der allzu häufigen Wiederholungen Meyerbeer'scher Werke beginnen sollte. Von den 34 Opern nennen wir vorerst fünf Werke: „ „Don Juan“ „, „ „Die Zauberflöte“ „, „ „Die Hochzeit des Figaro“ „, „ „Fidelio“ „, „ „Der Freischütz“ „, welche die Grundsäulen jedes guten Repertoires bilden, und fünf andere: „ „Die Vestalin“ „, „ „Die weisse Frau“ „, „ „Wilhelm Tell“ „, „ „Die Hugenotten“ „, „ „Robert der Teufel“ „, welche sich denselben bestens anschliessen und gegen deren Aufnahme wohl schwerlich etwas Vernünftiges einzuwenden wäre. Die übrigen 24 Opern alle unbedingt zu verwerfen, kann uns nicht einfallen; das wäre unpraktisch. Wir wünschten bloss einen Theil davon gänzlich auszuscheiden und die anderen, besseren in längeren Zwischenräumen und in möglichst guter Besetzung aufführen zu lassen. Bei allem Bestehen auf Reinerhaltung künstlerischer Grundsätze sind wir duldsam genug, um eine Verschiedenheit des Geschmacks zu Gunsten der neueren Compositionen französischen oder italiänischen Ursprungs zu begreifen; jene Sinnes-Abstumpfung aber, jenen Gefühls-Mangel, jene Geistes-Armuth und musicalische Urtheilslosigkeit, welche dazu gehört, um Auber's Verlornen Sohn, Balfé's Zigeunerin, Verdi's Hernani schön zu finden, haben wir noch nicht geduldig ertragen gelernt, und seitdem die ent-

schiedene Vorliebe für Hernani im Gegensatze zu Fidelio ganz ohne Scheu in einem wiener Journale ausgesprochen worden ist, (!) seitdem wird man es hoffentlich nicht ungerecht finden, wenn wir, nach dem bescheidenen Maasse unserer Kräfte, auf die grundsätzliche Verbannung jener und anderer, ähnlicher Opern dringen. Und mussten denn die drei neuen Opern gerade von Balfé, Flotow und Thomas sein? Ist es wohl denkbar, dass man sich befriedigt erklärt oder sich gar in hohem Grade entzückt stellt, weil unter 11 neuen oder neu in Scene gesetzten Werken ein einziges (Die weisse Frau) gut scenirt und studirt worden ist?! — — Doch wir können jetzt noch weiter gehen. Fünf Monate sind verflossen seit dem Beginne des zweiten Jahrgangs der Cornet'schen Direction. Was finden wir? In fünf Monaten — einen gelungenen Wurf mit Sontini's Cortez, dem nicht einmal ein zweiter nachfolgen dürfte, indem nunmehr der Nordstern an die Reihe kommen soll, und man wohl weiss, dass seit jeher, sobald eine neue Oper des Herrn Meyerbeer in Aussicht steht, alle anderen Rücksichten verschwinden, vorzugsweise aber die Gestaltung des Repertoires davon leiden muss. — —

„Wo sind die artistischen Leiter der wiener Hof-Opernbühne, dass wir ihnen unsere Entdeckungen mittheilen? Z. B. Mozart habe ausser seinem Don Juan, Figaro, Zauberflöte noch andere Opern geschrieben, welche nie vom Repertoire verschwinden sollten, und es hätten noch in der Vor-Balfé'schen und Vor-Flotow'schen Periode andere berühmte Componisten gelebt, mit Namen Cherubini, Cimarosa, Dittersdorf, Fioravanti, Gluck, Grétry, Méhul, Nicolo Isouard, Paer, Paesiello, Weber, Weigl, Winter u. s. w. — —

„Nicht minder begründet ist die zweite Klage, nämlich in Betreff der Aufführung neuer Opern. Herr Cornet beschäftigt sich nicht mit classischen Opern-Reprisen und gab bereits im ersten Jahre seines Wirkens drei neue Opern, und zwar die oft genannten: Keolanthe, Matrosen, Sommernacht, von Balfé, Flotow, Thomas. Dass es Werke gibt, welche besser sind als Keolanthe, Sommernacht und Matrosen, dürfte wohl schwerlich bestritten werden können. Wir gehören nicht zu jenen, welche einheimische Componisten, bloss weil es einheimische sind, begünstigt zu sehen wünschen; auch die verschiedenen Capellmeister-Componisten in Deutschland flössen uns kein besonderes Vertrauen ein, und die künstlerische Richtung des Herrn Richard Wagner zu vertreten, sind wir weit entfernt. Nur behaupten wir, und werden fortfahren, es zu behaupten, dass das wiener Opern-Theater verpflichtet sei,

jede bedeutendere Erscheinung im Fache der Opern-Composition (und diese Bezeichnung verdienen unstreitbar „Tannhäuser“, „Lohengrin“ u. s. w.) dem billigen oder abweisenden Urtheile des Publicums vorzulegen, und dass ausserdem von den benannten ausser-österreichischen, wie von den noch unbekannten einheimischen Componisten mehr als Ein Werk geliefert werden könnte, welches nicht nur an eigentlichem dramatisch-musicalischem Werthe weit über die flachen Erzeugnisse der Balfe-Flotow'schen Richtung zu stellen wäre, sondern selbst in Hinsicht auf praktisch ergiebigen Erfolg, wenn auch nicht allen Wünschen entsprechen, doch jedenfalls mehr als die Novitäten, die uns Herr Cornet gebracht hat, gerechten Ansprüchen genügen würde.“

Pariser Briefe.

Ich habe noch eine kleine Nachlese aus dem vorigen Jahre zu halten, Nachlese im eigentlichen Sinne; denn von einer Aernte mit vollen Aehren kann auf dem Felde der Musik im Jahre 1854 hier in Paris nicht die Rede sein. Der Wind weht nur über Stoppeln, trotz Meyerbeer's Nordstern, der höchstens einem Erzeugniss verständiger und geschmackvoller Gartenkunst zu vergleichen ist. Und selbst in diesen künstlichen Park sind die schönsten Blumen und Gruppen ja aus einer deutschen Oper hieher versetzt und paratisch aufgefrischt worden.

Die grosse Oper hat ausser Gounod's *Nonne sanglante* nur noch ein schlechtes Ballet *Gemma* als Neuigkeit gebracht, sonst nichts. Neu in Scene gesetzt hat sie die *Vestalin* von Spontini, die Königin von Cypern von Halévy und die *Stumme* von Auber. Die Aufführung der Stummen war in musicalischer Hinsicht nichts weniger als gelungen. Gardoni ist kein Masaniello, wie denn überhaupt die drei bis vier italiänischen Tenöre, welche man angestellt hat, alle zusammen Roger noch nicht halb ersetzen, so dass sich nun endlich von allen Seiten Stimmen erheben, die seinen Zurücktritt einen „ungeheuren Verlust“ nennen, während zur Zeit seiner Aufkündigung — ein charakteristisches Merkmal der hiesigen Presse — fast kein öffentliches Blatt für ihn aufrat. Da übrigens die Stumme mit grossem Pomp gegeben wird, das Duett *Amour sacré de la Patrie* bei der jetzigen kriegerischen Stimmung zündet, wiewohl (oder vielleicht gerade weil) Gardoni darin von Massol überbrüllt wird, und weil endlich die Cerrito aus der stummen Fischerin Fenella eine vollendete, raffinirte, coquette Ballet-Puppe macht, so macht sie volle Häuser.

Dagegen sind die Pariser für die tragische Grösse der Spontini'schen Musik nicht mehr recht empfänglich, und ich bin überzeugt, dass, wenn die kaiserliche Opern-Verwaltung, wie man sagt, eine oder die andere Oper von Gluck wieder auf die Bühne bringt, diese sehr bald wieder von dem Repertoire verschwinden wird.

Die komische Oper hat ausser der *Etoile du Nord* noch drei bis vier Operetten gebracht, die sammt und sonders nichts zu bedeuten haben; sie hatte sich zur Wieder-Aufnahme von Halévy's *Pré aux Clercs* entschliessen müssen, deren Resultat ich nicht weiter kenne, als dass ich die Ankündigung davon mehrere Male gelesen habe; denn diese Oper wieder mit anzuhören, kann man einem Deutschen, wenn er auch schon ein Dutzend Jahre in Paris wohnt, doch nicht zumuthen.

Desto üppiger sprosste die junge Saat am dritten Opern-Theater, dem *Théâtre lyrique*. Da finden wir ein volles Dutzend Neuigkeiten. An Opern von drei Acten sind darunter: *La Fille invisible* von A. Boieldieu (den 24. Februar), *La Promise* von Clapisson (den 16. März), *Le Muletier de Tolède* von Adam (den 16. December); die übrigen sind einactige Operetten, von denen Adam und Clapisson jeder noch eine, und E. Reyer, Henrion, Gevaert, E. Gautier, P. Pascal die übrigen geliefert haben. Ausser der *Promise* und dem *Muletier de Tolède* ist alles Andere bereits wieder verschwunden. Damit soll aber nicht gesagt sein, dass diese beiden Opern Werke von bleibendem Werthe sind; sie sind ebenfalls nichts als Machwerke, Gerichte aus geringem, sehr gewöhnlichem Stoffe, mit pikanter Sauce dem pariser Publicum aufgetischt, und dieses Publicum geht ins Theater wie in eine Restauration, weniger der Gerichte, als der hübschen Kellnerin wegen, die sie aufträgt oder vorträgt, wie Madame Gabel ihre Vocal-Variationen. Diese Dame ist die Hauptstütze des *Théâtre lyrique*; weshalb? ja, wer das zu enträthseln wüsste! Sie hat eine schöne Figur und sieht hübsch aus, ist aber nicht mehr jung; ihre Stimme ist ein hoher Sopran, ziemlich stark und scharf in der Höhe, aber in der Mitte und gegen die Tiefe hin hat sie jenen näselnden, nichts weniger als wohllautenden, dumpfen Klang, den man häufig bei französischen Sängerinnen findet. Ihre Coloratur ist blendend, aber keineswegs correct, und der Vortrag wird durch das Herausstossen einzelner Töne und durch eine kolossale Geschmacklosigkeit oft geradezu unausstehlich. Trotz allem ist sie der Liebling der Besucher des lyrischen Theaters, welches auf dem *Boulevard du Temple*, wo Paris aufhört, aber das Land noch nicht anfängt, liegt.

Der Haupt-Lieferant für diese Bühne bleibt stets Herr Adam; man nennt sie desshalb auch nur *Le Théâtre de Mr. Adam*. Er hat in den letzten zwei Jahren für dasselbe geschrieben: *Si j'étais Roi* — *Le Roi des Halles* — *Le Bijou perdu* — *Le Muletier*, alles Opern von drei Acten, und daneben drei oder vier kleinere von Einem Acte. Und das geht fabrikmässig; so wurde z. B. am 16. December v. J. *Der Maulthiertreiber*, und acht Tage darauf, am 24., die Operette *A Clichy* zum ersten Male gegeben. Die *Europe artiste* hat daher nicht Unrecht, wenn sie das Repertoire des lyrischen Theaters mit den Worten charakterisirt: Heute Oper von Adolf Adam, morgen Oper von Adam Adolf, übermorgen von Adolf Adam u. s. w. — und wenn sie ihm folgende Neujahrs-Karte, sarkastisch genug, unterschiebt:

„Adolf Adam, Mitglied des Instituts. Patentirter Lieferant des lyrischen Theaters, ohne Garantie für musicalisches Genie. Versfertigt Duos, Trios, Arien, Couplets, Ensemble-Stücke und alles, was in sein Fach schlägt, zu billigstem Preise und nach aller Welt Geschmack. Alle Bestellungen werden mit der grössten Schnelligkeit ausgeführt, eine dreiactige Oper binnen 24 Stunden, eine zweiactige in 12, eine einactige in 6 Stunden, indem der Fabricant genau genommen nur so viel Zeit dazu in Anspruch nimmt, als nöthig ist, die Noten aufzuschreiben.“

Bei dieser musicalischen Fruchtbarkeit, in welcher freilich das Unkraut überwuchert, ist es fast unbegreiflich, dass auf demselben Boden auch noch ein kritisches Feuilleton erwächst, und man muss die Thätigkeit und noch etwas mehr des berühmten Mitgliedes der Akademie bewundern, wenn man z. B. von ihm selbst geschrieben, mit A. Adam unterzeichnet, lies't: „Der allgemeine Tonkünstler-Verein hat sehr wohl daran gethan, das Fest der h. Cäcilia wieder zu beleben. Zwei gewichtige Werke sind bereits für diese Feier geschrieben worden, die Messe von A. Thomas und die meinige.“ — Dergleichen ist übrigens bei Herrn Adam nicht selten; es gibt ausser ihm in Frankreich und Wagner in Deutschland keinen Musiker, der sich selbst für seine eigene Nase so unverschämt dicke Weihrauchwolken anzündete, dass ein Rhinoceros davon Kopfsweh bekommen könnte.

Das jüngste Kind des Vielschreibers, dessen ursprüngliches Talent für die leichte Musik-Gattung nach und nach sich so mit der Trivialität gemein macht, dass es bald gar nicht mehr zu erkennen sein wird, ist der oben genannte „Maulthiertreiber von Toledo“. Das Buch ist selbst für den, der an die gegenwärtigen Texte der französischen komischen Oper gewohnt ist, eine ungeniessbare Pastete von

Reminiscenzen aus Johann von Paris und fabelhaftem Un- sinn, und wenn der Componist sich durch die Poesie begeistern, oder gar das Gedicht die Musik erzeugen soll, wie Wagner will, so ist Adam sehr zu entschuldigen, dass er eine so erbärmliche Musik zu Tage gefördert hat. Vielleicht hat er wegen des schlechten Textes vorgezogen, der Cabel eine Menge von schulmässigen Vocalisations-Uebungen ohne Worte in den Mund zu legen? Dieses ewige Einerlei einer Spieldose ohne Ausdruck und Geschmack wird geradezu widerlich.

(Schluss folgt.)

Aus Münster.

Den 12. Januar 1855.

Sie wissen, verehrter Herr, wie selten ich die Feder zur Hand nehme, um Ihnen über Musicalisches von hier zu berichten, und so werden Sie auch beim Erhalten dieser Zeilen voraussetzen, dass ein Gegenstand von besonderem Interesse mich dazu veranlasst hat. Es herrscht übrigens im Ganzen bei uns, wenn wir auch nicht so viel Wesens davon machen, wie wohl anderwärts geschieht, eine sehr lobenswerthe Thätigkeit auf dem musicalischen Felde; als einen Beweis davon muss man allein schon die Thatsache anerkennen, dass wir seit mehreren Jahren in jeder Saison sechszehn Abonnements-Concerte haben, in denen uns eine reiche Auswahl schöner und gediegener Werke vorgeführt wird. Dass die Leitung eines solchen Instituts eine angestrenzte Thätigkeit, aufrichtige Liebe zur Sache, eine begeisterte Hingebung erfordert, um die Meisterwerke würdig auszuführen, ist eine Sache, die durch sich selbst bedingt ist; und mit Recht und mit Stolz können wir sagen, dass diese vortrefflichen Eigenschaften in unserem verdienstvollen Dirigenten Karl Müller vereinigt sind, dessen rühmlicher Ausdauer wir gar schöne und vielfältige Genüsse zu danken haben. Dazu kommt, dass unsere musicalischen Kräfte eine Einheit bilden, was uns einen Vortheil vor manchen Städten gibt, wo Spaltungen ein Zusammenwirken grosser Massen gar häufig hindern.

Ganz besondere Aufmerksamkeit widmet man hier der Cäcilien-Feier, zu deren Verherrlichung immer ein Oratorium zur Aufführung gebracht wird, und hatte man für dieses Jahr *Samson von Händel* gewählt, ein Werk, welches nicht nur für die Sänger höchst dankbar, sondern auch dem Publicum durch seine Kürze und seine dramatische Handlung am verständlichsten ist. Dass zu einer aus-

serordentlichen Aufführung auch ausserordentliche Kräfte gehören, weiss man hier zu gut, um nicht dafür auch gehörige Sorge zu tragen, und so hatte man zu den Solo-Partieen die betreffenden Persönlichkeiten aus Köln gewählt: die Damen Fräul. Nina Hartmann und Levy, die Herren E. Koch und Schiffer. Vortrefflich vorbereitet, kam der Tag der Aufführung, der 9. Januar *), heran, und waren unsere Erwartungen durch die Generalprobe, welcher schon über 300 Personen beiwohnten, völlig befriedigt, so wurden sie durch die Aufführung noch bei Weitem übertroffen. Die Hauptstärke Händel's beruht in der Gewalt seiner Chöre, die so grossartig und erhaben sind, dass er bis auf den heutigen Tag noch unerreicht dasteht und wohl auch schwerlich jemals erreicht werden wird, besonders wenn sich die Componisten der Ansicht einer gewissen Partei anschliessen, welche den Standpunkt Händel's, so wie den Haydn's und Mozart's für längst überwunden hält. O ihr Thoren, die ihr die Sonne zu sein glaubt und doch nur deren Flecken bildet!

Die Aufführung selbst war mit Einem Worte vollendet; so vortrefflich ist uns noch kein Werk zu Gehör gebracht worden, als dieses Mal Händel's Samson. Die Chöre wurden mit so feiner Nuancirung gesungen, dass wir sämmtlichen Mitwirkenden unsere vollste Anerkennung zollen müssen über die Sicherheit und Leichtigkeit, womit sie den musicalischen Stoff beherrschten. Ehre dem Dirigenten, der seine Umgebung so in den Geist des Componisten einweichte und dem zahlreich versammelten Publicum den Beweis aufs Neue lieferte, wie unter seiner Leitung die musicalischen Leistungen sich immer vollkommener gestalten.

Dass die Solosänger nicht wenig zur Hebung des Ganzen beitrugen, müssen wir allerdings dankbar anerkennen, und stand Herr Koch in der Partie des Samson als würdiger Repräsentant oben an. Aus früherer Zeit noch in gutem Andenken, war er nach mehrjähriger Abwesenheit uns ein herzlich willkommener Gast, und müssen wir bekennen, dass seine Stimm-Mittel jetzt in noch grösserer Frische hervortraten, was sich in den beiden Arien zeigte, von denen er besonders die erste: „Nacht ist's umher“ — auf ergreifende Weise sang. Als declamatorischer Sänger ist Herr Koch gleich bedeutend, wovon er in den herrlichen Recitativien den Beweis lieferte. Interessant war es, zu gleicher Zeit zwei Schülerinnen von Herrn Koch zu hören. Fräul. N. Hartmann brachte die Delila so vortrefflich zur

Ausführung, dass wir nur bedauerten, dass die Partie so klein, und uns der Genuss dieser schönen Stimme dadurch verkürzt wurde. Wenn Frl. Hartmann, die noch so jung, mit gleichem Eifer, wie bisher, ihre Studien fortsetzt, wird ihr eine bedeutende Zukunft nicht fehlen. Fräul. Levy (Micah) hat, wenn auch keine so grosse, doch eine schöne, klang- und seelenvolle Stimme, die sich den Weg zum Herzen der Hörer bahnt, welches mit der Arie: „O, hör' mein Flehn“, unverkennbar der Fall war; und hier, als der Chor hinzutrat, brachte dieser mit den Worten: „Und zählen ihn den Todten zu“, mit seinem vortrefflichen *Pianissimo* eine Wirkung hervor, wie wir sie noch nie gehört. Was uns bei Frl. Levy aufgefallen, war ein häufiges Tremoliren, in der Aufführung jedoch weniger, als in der Probe. Sollte es Befangenheit gewesen sein? An der Methode des Lehrers kann es nicht liegen, da man weder bei Herrn Koch, noch bei Frl. Hartmann eine solche Bemerkung machte. Herr Schiffer (Manoah) sang seine Partie mit Kraft und Ausdauer, welche zu der oft hohen Lage erforderlich ist, wo sonst der Sänger gar leicht ermattet. — Ein heiteres Mahl beschloss den Abend, und wollen wir dem Wunsche unseres wackeren Dirigenten, „dass die Eintracht stets unter uns bleibe“, von Herzen beistimmen, damit wir noch viele solcher vortrefflichen Aufführungen zu Stande bringen.

Aus Darmstadt.

Am 26. December v. J. fand die erste Vorstellung der schon längst erwarteten dreiactigen Oper „Die letzten Tage von Pompeji“ nebst Nachspiel Statt (die seitdem am 11. Jan. eine Wiederholung erlebt hat). Der Componist, Herr Peter Müller, so wie der Verfasser des Textes, Herr Adolf Müller, Vater und Sohn, sind Staatsbürger des Grossherzogthums. Ersterer war lange Jahre Lehrer der Musik am grossherzoglichen Schullehrer-Seminar zu Friedberg und ist gegenwärtig Pfarrer auf einem benachbarten Dorfe. Der Sohn ist grossherzoglicher Forstbeamter — Umstände, die auf die Inszenesetzung ihres gemeinschaftlichen Werkes grossen Einfluss geübt. Das Buch ist nach dem Roman von Bulwer bearbeitet und hat ausser der durchweg edlen Sprache gar wenig anderes Verdienst; ja, um dem Componisten gerecht zu sein, müsste man daselbe Klagelied anstimmen, wie bei dem allergrössten Theile ähnlicher Bearbeitungen. Ein Gemengsel von längst verbrauchten Situationen, in die sogar Episoden von Christen-Chören verflochten sind, bildet den unzusammenhangenden

*) Die Aufführung war wegen eines Trauerfalles, welcher Herrn Director Müller getroffen, verschoben worden.

Zusammenhang dieser Oper. „Peter Müller's Musik“, referirt „Die Muse“ in Nr. 3, „erinnert unwillkürlich an jenen Jüngling, der, zur günstigen Stunde an dem Zauberberge vorüberkommend, eine Oeffnung gewahrte, eintrat und selige Stunden darin verbrachte; als er wieder heraustrat, war die Welt inzwischen um fünfzig Jahre älter geworden. . . . In ländlicher Abgeschiedenheit, fast unberührt von dem Kataracten-Gebrause der musicalischen Mode, an der blandusischen Quelle classischer Vorbilder, sind diese lieblichen musicalischen Rhythmen entstanden, während der Tondichter vom Jünglings- ins Mannes- und Greisenalter vorschritt, und noch in dieses die ganze Frische, Feinheit und Elasticität der jungen Einbildungskraft mit hinüberbrachte. . . . Man denke dabei ja nicht an Veraltetes oder überaus Idyllisches; Müller versteht es, die Leidenschaft so ergreifend zu malen, als der Lyrik ihren Schmelz zu geben; er weiss die echt künstlerischen, auf Wahrheit beruhenden Effecte so glücklich hervorzuheben, als irgend ein neuer Compositeur, wenn er auch nicht zu den gewagten und gepfefferten Mitteln seine Zuflucht nimmt“ u. s. w. Die Oper hatte sich in beiden Vorstellungen grossen Beifalls zu ersfreuen und ist prachtvoll ausgestattet.

Aus Frankfurt am Main.

Oefters schon haben gewisse musicalische und belletristische Blätter, die Richard Wagner's Musik das Wort reden, dem General-Musik-Director Lachner zu München die alleinige Schuld beigemessen, dass Wagner's Opern vom dortigen Repertoire ausgeschlossen bleiben. Wiederum begegnen wir in Nr. 15 der Didaskalia einer ähnlichen Anklage aus München. Diesem Gekläffe gegenüber dürfte es wohl an der Zeit sein, durch dieses Organ in Erinnerung zu bringen, welches Urtheil über R. Wagner's Musik sich der Intendant des münchener Hoftheaters, Dr. Dingelstedt, nach Anhörung des Lohengrin zu Weimar gebildet hat.

Die Allgemeine Zeitung vom 3. September 1853 mit dem Berichte über das Gehörte liegt dem Einsender vor. Daraus entnehmen wir folgende bezeichnende Stellen: „Statt der Sänger declamieren und vegetiren die Instrumente; die Flöten girren um Liebe, die Geigen streiten, Bässe und Pauken grollen gegen sich; dazwischen schreit das Blech, die Trompete, plötzlich grell auf, dass dem Zuhörer und Zuschauer Hören und Sehen vergeht. Das geht ohne Absatz so fort, bis der Vorhang fällt; kein Recitativ, kein Andante, keine Cabaletta, auch kein Duett, sondern nur ein Wechselgesang zwischen Personen, auch kein Ensemble-Stück im alten Stil, nirgends ein Ruhepunkt, überall Bewegung, Hatz und Hast, eine wilde Kraft, die zuweilen zum Schwulst sich überspannt, eine süsse Empfindsamkeit, die in süsser Empfindelie nicht selten erschlafft. Was wir anderwärts als musicalischen Gedanken, als melodisches Element in der Oper festzuhalten wussten, taucht nur stellenweise auf; die Woge der Harmonie, die Sturmflut der Instrumentation erfasst, entführt, verschlingt es gleich wieder. Wir fühlen uns, wie auf einer grossen Seefahrt, elementarischen Kräften, dämonischen Naturgewalten zum Spiel hingegeben, zum Himmel gehoben und

in den Abgrund gestürzt, vom Sturme geschüttelt, von der Welle geschaukelt, alles feste Land, alle gewohnte Umgebung weit, weit dahinten, und vor uns unbekannte Küsten, ungeahnte Ziele.“

Bedarf es wohl noch mehr, um F. Lachner der Schuld enthoben zu sehen, dass R. Wagner bis nun keinen Zutritt in München gefunden? Wenn der Intendant selbst in solcher Weise den Stab über Wagner's Musik gebrochen, was könnte es wohl nützen, sie gegen ihn zu vertheidigen? Die Propagandamacher müssen sich daher zunächst bemühen, den Intendanten für den neuen Messias zu gewinnen. Das dürfte aber bei Dingelstedt's Gesinnung in solchen Sachen ein saures Stück Arbeit werden. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die wöchentlichen musicalischen Nachrichten über Köln und den Bericht über das siebente Gesellschafts-Concert am 23. d. Mts. müssen wir wegen Unwohlseins des Referenten auf die nächste Nummer verschieben.

Marie Cruvelli, die jüngere Schwester der berühmten Sängerin, ist Ende December v. J. in Frankfurt am Main als Fides im Propheten aufgetreten.

Wien. Die Gast-Vorstellung des Fräul. Westerstrand aus Stockholm als Amine in der Nachtwandlerin war eine durchaus verunglückte. Der dünne Faden ihrer Stimme reicht nicht einmal für den rein lyrischen Gesanges-Vortrag aus und kann nur im *Mezza voce* sich nothdürftig behaupten. So oft es gilt, das Wort dramatisch zu betonen, zeigt sich ihre beinahe gänzliche Stimmlosigkeit auf die traurigste Weise. Das charakteristische Kennzeichen ihres Vortrages ist Mattigkeit und Gedehntheit; selbst die hübschen elegischen Weisen in der Musik Bellini's, denen ihre Stimm-Mittel noch am besten gewachsen wären, verlieren durch die Art ihres Vortrages alle Wirksamkeit. Das ist keine künstlerische, schöne Klage mehr, das ist ein unschmackhaftes, widerliches Weinen, dem die zähste Geduld nicht Stand hält. Triller, Läufe und andere Coloraturen gelingen ihr noch am besten; allein es fehlt auch diesem verzierten Gesange an Reiz und Schwung, das Publicum war offenbar sehr verstimmt, und mit Recht.

Wilhelmine Clauss hat grosse Triumphe in Holland gefeiert; jede Stadt wollte die treffliche Künstlerin hören, und sie konnte kaum allen Einladungen genügen. Sie ist gegenwärtig in Wien.

Alexander Dreyschock hat kürzlich in Kopenhagen sehr besuchte Concerthe gegeben und besonders durch seine Variationen für die linke Hand auf *God save the Queen* Aufsehen erregt.

In Turin sind am 26. December v. J. Meyerbeer's Hugenotten zum ersten Male gegeben worden und haben grossen Beifall gefunden. Luther hat sich wohl nicht träumen lassen, dass sein Choral einst werde in einer Hauptstadt von Italien auf der Bühne gesungen werden! Den Marcel sang Beletti, die Valentine die La Grua, den Raoul Bettini.

Paris. Der Tenor Neri-Baraldi ist in der grossen Oper als Fernand in der Favorite (neben Mad. Stoltz, welche sich wieder mit der Direction geeinigt hat) aufgetreten, in welcher Rolle bekanntlich Roger ausgezeichnet war. Im vorigen Jahre genügte

Herr Neri-Baraldi kaum als zweiter Tenor bei den Italiänern; wie kommt er dazu, als erster Tenor in der kaiserlichen Akademie gelten zu wollen? Er hat eine dünne Stimme, singt zwar correct, aber entsetzlich kalt, und seine Züge haben nicht den geringsten Ausdruck. Als Schauspieler ist er vollends gar nichts.

Nach der einen musicalischen Zeitung von Paris reis't Berlioz nach Brüssel, um dort drei Mal hinter einander seine *Enfance du Christ* aufzuführen, nach der anderen aber nach Deutschland, wo die Pforten aller Concertsäle und aller Theater ihm offen stehen. „Schon wird das Werk in Weimar studirt, wo Liszt die Proben leitet.“ Das Letztere ist sehr möglich. Berlioz ist übrigens noch in Paris.

Zur Aufklärung.

Das musicalische Publicum erwartet mit Grund, dass Seitens des Unterzeichneten auf den von Herrn Musik-Director Messer in Nr. 50 der Niederrheinischen Musik-Zeitung vor. Jahrgangs veröffentlichten Brief eine Aufklärung erfolgen müsse. Verschiedene Ursachen haben diese bis heute verzögert, und wäre ich noch ausser Stande, sie genau zu geben, hätte nicht der Zufall beim Aufsuchen der erforderlichen Daten mitgewirkt.

Am 27. Februar 1852 fand die erste Aufführung der drei Sätze der neunten Sinfonie statt. Schon im nächstfolgenden, und zwar letzten Museums-Concerthe der Saison, am 12. März, wurden sie wiederholt. Diese rasche Aufeinanderfolge der beiden Aufführungen ist als Grund anzunehmen, dass sich Niemand mehr dieser Thatsachen erinnert hat, der Unterzeichnete gleichfalls nicht, daher für jene Musik-Saison nur eine Aufführung im Gedächtniss verblieben ist. Aber in diesem Concerte vom 12. März 1852 hatte zugleich die Aufführung des Hummel'schen Septuors statt, vorgetragen von Herrn Schoch und Anderen. Diese Thatsache ist in meinem Briefe vom 14. März an Herrn Messer ebenfalls erwähnt. Und darin liegt der stärkste Beweis, dass sich das in diesem Briefe (daraus wohlweislich nur eine Stelle veröffentlicht erscheint) vorfindliche Lob auf jene Aufführung der Sinfonie-Sätze bezieht, nicht aber auf die am 11. März 1853 statt gehabte, die ich irrtümlich für die zweite gehalten, da es die dritte gewesen. Dieser letzten aber gilt der in Nr. 46 der Niederrheinischen Musik-Zeitung von mir ausgesprochene Tadel; diese Aufführung naunte ich mit gutem Gewissen „eine Blasphemie auf den Geist des Werkes“.

Somit wäre das von Herrn Messer hingestellte Nebelbild zerflossen und der Widerspruch einfach aufgehoben. Das Nachlesen der betreffenden Stellen in genannter Nummer der Musik-Zeitung wird diese Auseinandersetzung erst recht bekräftigen.

A. Schindler.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Gockel, A., Op. 27, Gruss an seine Mitschüler des leipziger Conservatoriums. Scherzo brillant für das Pianoforte. 15 Sgr.

Haake, W., Op. 10, Concertino für die Flöte mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr.

— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 15 Sgr.

Hartmann, J. P. E., Op. 55, Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Sgr.

Haydn, J., *Il Maestro e lo Scolare* (Der Lehrer und der Schüler). Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen. Neue Ausgabe. 15 Sgr.

— — Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe in hohem Format. Nr. 12, B-dur. 10 Sgr. — Nr. 13, G-dur. 10 Sgr. — Nr. 14, B-dur. 10 Sgr. — Nr. 15, D-dur. 10 Sgr. — Nr. 16, C-dur. 15 Sgr. — Nr. 17, F-dur. 10 Sgr.

Lotti, A., *Magnificat* für 4 Singstimmen. Herausgeg. von O. Braune. Partitur mit hinzugefügtem Clavier-Auszuge 25 Sgr. Singstimmen 15 Sgr.

— — *Zwei Crucifixus* für 6 und 8 Singstimmen. Partitur 10 Sgr. Singstimmen 10 Sgr.

Lumbye, H. C., Tänze für das Pianoforte. Nr. 130, Johanna-Walzer, 15 Sgr. — Nr. 131, Farbenspiel-Galopp, 15 Sgr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 20, Octett für Streich-Instrumente, arrang. für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Pianoforte zu 4 Händen von C. Burchard. (Das erste Streich-Quartett des Octetts ist unverändert beibehalten.) 3 Thlr.

— — *Ouverture* zu *Athalia* für die Orgel arrang. von R. Schaab. 20 Sgr.

Naumann, E., Op. 1, Sonate in G-moll für Viola und Pianoforte. 1 Thlr. 10 Sgr.

Palestrina, J. P., *Missa (Assumpta est Maria in Coelum)* für 6 Singstimmen. Herausgegeben von O. Braune. Partitur mit hinzugefügtem Clavier-Auszuge 1 Thlr. 20 Sgr. Singstimmen 1 Thlr. 10 Sgr.

Rebling, G., Op. 14, *Der 138. Psalm (Danksagung für Gottes Güte, Vertrauen auf Gott)* für 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenöre und 2 Bässe. Partitur 20 Sgr. Singstimmen 20 Sgr.

Rubinstein, A., Op. 21, *Trois Caprices pour le Piano*. 25 Sgr.

— — Op. 22, *Trois Sérénades pour le Piano*. Nr. 1 und 2 à 10 Sgr., Nr. 3 à 15 Sgr.

— — Op. 17, *Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle*. Nr. 1, G-dur, 2 Thlr.

Saar, L., Op. 1, *Trois Morceaux caractéristiques pour le Piano*. 15 Sgr.

— — Op. 2, *Deux Scherzi pour le Piano*. 15 Sgr.

Seidel, Chr., *Drei Gesänge für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte*. 10 Sgr.

Wanka, A., Op. 9, *Chant sans paroles, composé et varié pour le Piano*. 10 Sgr.

Willmers, R., Op. 92, *Wintermärchen. Sechs Phantasiebilder für das Pianoforte*. 3 Hefte, à 25 Sgr., 2 Thlr. 15 Sgr.

Marx, A. B., *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methoden der Musik*. Brosch., gr. 8., 2 Thlr. 20 Sgr.

Volkslieder, fränkische, mit ihren zweistimmigen Weisen, wie sie vom Volke gesungen werden etc. Herausgegeben von Franz Wilhelm Freiherrn v. Ditzfurth. Erster Theil: *Geistliche Lieder*. Br., gr. 8., 25 Sgr.

Zechel, Joh. Aug., *Choralbuch, Harmonie nach Hiller, nebst einigen neueren Chorälen, mit vierstimmigen Zwischenspielen*. Br., qu. 4., 3 Thlr.

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.