

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 24.

KÖLN, 16. Juni 1855.

III. Jahrgang.

### Das dreiunddreissigste niederrheinische Musikfest.

#### I.

Wir haben uns über die Wieder-Aufnahme der niederrheinischen Musikfeste nach ihrer Unterbrechung in den Jahren 1848—1850 schon öfter ausgesprochen und sie als eines der erfreulichsten Ereignisse für die Kunst begrüßt. Es gab eine Zeit, wo diese Ansicht einer Rechtfertigung bedurfte, indem von einer Seite her die Musikfeste überhaupt als nicht mehr zeitgemäss und als überflüssig angegriffen, von anderer Seite ihre Existenz durch das Ueberhandnehmen der Männergesang-Feste bedroht wurde.

Wir haben diese Rechtfertigung in Beziehung auf den ersten Punkt in den Artikeln „Ueber das niederrheinische Fest“ in Nr. 50, 51 und 52 der Rheinischen Musik-Zeitung vom Jahre 1851, und in Nr. 151—154 vom Jahre 1853, vom Standpunkte der Kunstgeschichte und des praktischen Einflusses solcher Vereinigungen von musicalischen Kräften auf die Kunst der Gegenwart aus, zu geben versucht. Wir wollen uns hier nicht wiederholen, sondern nur erwähnen, dass wir dort nachgewiesen, welch eine grosse und ruhmwürdige Vergangenheit das niederrheinische Musikfest habe als eine Kunst-Anstalt, welche die Namen von Männern, wie F. Ries, Fr. Schneider, B. Klein, F. Mendelssohn, C. Kreutzer, G. Spontini, G. Onslow, L. Spohr, C. G. Reissiger, J. Rietz, H. Dorn, P. v. Lindpaintner, Rob. Schumann und F. Hiller als Dirigenten zieren, und welche auf 29 Festen, vom Jahre 1818 bis 1847, im Ganzen 151 grosse Gesang- und Orchester-Werke durch ein ausführendes Personal von 300—800 Mitwirkenden aufgeführt hat.

Zur Vervollständigung der historischen Uebersicht (Rheinische Musik-Zeitung, 1851, Nr. 50 u. s. w.) tragen wir hier die Aufführungen in der neuesten Periode nach.

Fest 30. 1851, in Aachen. Judas Maccabäus von Händel — Drei Psalmen von Benedetto Marcello (Beides mit Instrumentirung von Lintpaintner) — Sinfonie Nr. III. von Beethoven — Ouverture zu Faust von Lindpaintner — Mozart's Idomeneus. Dirigent P. v. Lindpaintner. Solisten: Louise Köster und A. Bochkoltz-Falconi Soprane, S. Schloss Alt, Th. Formes und C. T. Widemann Tenöre, J. Krause Bass. Th. Paxis Violinist.

Fest 31. 1853, in Düsseldorf. (Köln hatte für das Jahr 1852 die Feier des Festes wegen Mangels eines geeigneten Locals abgelehnt. Der damals schon projectirte Umbau und Anbau des Gürzenich-Gebäudes ist gegenwärtig mit Eifer in Angriff genommen.) Sinfonie Nr. IV., D-moll, von R. Schumann — Der Messias von Händel — Ouverture zu Euryanthe von C. M. von Weber — Der 125. Psalm von F. Hiller — Der erste Act der Alceste von Gluck — Die IX. Sinfonie von Beethoven — Ouverture von J. Tausch — Fest-Ouverture mit Schluss-Chor über das Rheinweinlied von Rob. Schumann. Dirigenten: R. Schumann, F. Hiller, J. Tausch. Solisten: Clara Novello, Math. Hartmann Soprane, Soph. Schloss Alt, E. Koch und von der Osten Tenöre, Salomon Bass. Clara Schumann, Pianistin, J. Joachim, Violinist.

Fest 32. 1854, in Aachen. Ouverture zu Iphigenie in Aulis von Gluck — Israel in Aegypten von Händel — Ouverture zur „Genueserin“ und Finale aus der Oper „Der Vampyr“ von Lindpaintner — Sinfonie Nr. VII. in A von Beethoven — Ouverture zu Anakreon von Cherubini — Davidde penitente von Mozart — Ouverture zum Sommernachtstraum von F. Mendelssohn. Dirigent P. v. Lindpaintner. Solisten: Frau A. Caradori, Frau S. Förster Soprane, Frau Joh. Finndorf Alt, J. Schlösser Tenor, J. B. Pischek und Jos. Büssel Bässe. Vieuxtemps Violinist, von Turanyi Pianist.

So wie von den 151 bis ins Jahr 1847 aufgeföhrten Compositionen 59 lebenden Meistern angehörten, so kommen auch an den vier Festen der neuesten Periode (das diesjährige mitgerechnet) auf 19 Werke von verstorbenen

11 von lebenden Componisten. Wir führen dies ausdrücklich an, weil unter den Vorwürfen, die man nach 1848 unseren Musikfesten gemacht hat, auch die Vernachlässigung der Zeitgenossen figurierte, und man neuerdings Versuche gemacht hat, fortschrittliche Musikfeste zu ausschliesslicher Verherrlichung des Neuen und Neuesten ins Werk zu setzen. Die vorstehenden Angaben beweisen, dass die Zeitgenossen reichlich berücksichtigt worden sind; allein dass Musikfeste gehalten, d. h. eine Zahl von vielen Hundert Künstlern und Dilettanten, und unter ihnen viele der tüchtigsten und ausgezeichnetsten unserer Zeit, mit grossen Kosten vereinigt werden sollen, um entweder mit neuen Compositionen, die sich nicht einmal für die Gegenwart, sondern erst für die Zukunft als verständlich ankündigen, oder gar mit neuen Directions-Manieren zu experimentiren, dagegen werden wir uns hier stets mit Hand und Fuss wehren. Unsere Musikfeste sind bisher dazu da gewesen und sollen es auch fortan bleiben, um die Versammlung eines zahlreichen und tüchtigen Sängerchors aller Stimmen und die Zusammenstellung eines massenhaften und vortrefflichen Orchesters zu möglichst vollendeten Aufführungen anerkannt schöner Werke von classischen Meistern zu benutzen. Und weil solche Aufführungen nur dann dem Ideal nahe kommen können, welches ihren Schöpfern vorschwebte, wenn das Verhältniss der Singstimmen zum Orchester, und im Orchester der Saiten-Instrumente zu den Holzblase-, und namentlich zu den Blech-Instrumenten, ein richtiges ist, dieses aber nur bei Musikfesten zu erreichen ist, da kein einzelner Gesang-Verein in der Welt 4—500 Sänger stellen und keine Capelle auf der Welt 60 Violinen und 14—16 Contrabässe u. s. w. gegen ihre Posaunen, Trompeten und Hörner ins Feld führen kann, um nicht von diesen erdrückt zu werden—desswegen müssen wir in Deutschland, dem eigentlichen Musiklande, an den Musikfesten festhalten. Und dass sie sich nicht überlebt haben, dass Künstler und Kunstfreunde ihnen mit Freuden von nah und fern zuströmen, das haben die überfüllten Säle in den Jahren 1851, 1853, 1854 bewiesen, und jetzt vollends wieder das Fest in Düsseldorf, in dessen Tonhalle weit über zweitausend Zuhörer an jedem Tage versammelt waren.

Dass der Männergesang die Musikfeste verdrängen würde, konnte man eine Zeit lang allerdings befürchten, wiewohl diejenigen Beobachter, welche sich nicht von dem politischen und geselligen Schimmer der Sängerfeste blenden liessen, niemals daran glaubten, dass ein abgezweigtes Stück, wenn auch in noch so günstigen Boden gepflanzt,

kräftigere Wurzeln schlagen könne, als der Stamm selber, dass Leistungen, welche nur einen abgesonderten Theil der Musik zur Erscheinung bringen, seien sie auch noch so vortrefflich, die Sehnsucht nach Darstellung von Werken, welche die Herrlichkeit der ganzen Tonkunst offenbaren, ersticken würden. Wir erinnern uns besonders des Jahres 1846, in welchem an den Pfingsttagen das Musikfest in Aachen, und etwa vierzehn Tage nachher das grosse deutsch-vlaemische Sängersfest in Köln statt fand. Niemals waren die Eindrücke näher an einander gerückt und die Beobachtung derselben interessanter. Mit Wehmuth denken wir dabei an Felix Mendelssohn, dem wir damals zur Erinnerung an jene Tage folgende improvisirte Verse aufschrieben:

„Genug mit dem ewigen Nachtigallenflöten,  
Den Lerchentrillern und all dem süßen Klang:  
Weg mit den Arminen, Sirenen — es ist zum Erröthen —  
Auf! retten wir uns durch kräftiger Männer Gesang!“  
Nun strömten die deutschen Sänger daher,  
Sie sandten die Berge, sie sandte das Meer.  
Es braus'te Gesang aus zweitausend Kehlen,  
Der alte Gürzenich bebet und dröhnt;  
Doch Zwei sah man still aus der Menge sich stehlen,  
Der Eine seufzte: „Wie bin ich verwöhnt!“  
Der Andre: „Ach freilich! die Lerchen fehlen!“

Dann fügte er noch mit dem eigenthümlichen Lächeln, welches bei seiner humanen Bildung nie zum deutlichen Ausdruck des Spottes kam, hinzu: „Das kann den Musikfesten keinen Schaden thun!“ — Und die Zeit hat den Ausspruch gar bald bewahrheitet, zumal da nur wenige Männergesang-Vereine, unter ihnen vor allen der kölner und der wiener, sich zu künstlerischer Höhe erhoben haben.

Die Anzahl der Mitwirkenden bei dem diesjährigen Feste haben wir schon in Nr. 22, S. 175, angegeben. Unter den 65 Violinisten finden wir David, Pixis, von Königslow, Gulomy, Gleichauf, Seiss, Derckum, von Wasielewski, F. und W. Wenigmann, Wipplinger u. s. w., bei den Bratschen Musik-Director F. Weber, Peters, Meckum, Kochner, H. Reimers u. s. w., bei den Violoncells Grützmacher, Grabau, B. Breuer, Chr. Reimers, Höcke, Suhr, J. Wenigmann u. s. w., bei den Contrabässen A. Breuer aus Köln, Sachar aus Frankfurt a. M. u. s. w. Die Blas-Instrumente waren zwar im Ganzen nicht schlecht und wirkten in den Tuttis recht gut; im Vortrag von Solostellen fehlte es aber oft an Weiche und Ausdruck, ja, einige Mal sogar an Präcision und richtigem Tacte. Trotzdem machte die zahlreiche und treffliche Besetzung der Saiten-Instru-

mente das diesjährige Orchester zu einem der glanzvollsten, die man hören kann. Eben so war auch der Chor von herrlicher Kraft und Frische und wusste den alten Ruhm Rheinlands in dieser Beziehung aufrecht zu halten. F. Hiller leitete das Ganze mit bekannter Meisterschaft, beseuerte die Massen durch Geist und hielt sie mit Energie zusammen.

Seine Sinfonie in *E-moll* eröffnete das Fest am ersten Tage. Wir haben schon nach früheren Anhörungen derselben wiederholt ausgesprochen, dass wir diese Composition unter den Orchesterwerken der neuesten Zeit sehr hoch stellen, und ihre gegenwärtige vortreffliche Aufführung zu Düsseldorf hat nicht nur uns selbst in dieser Ansicht bestärkt, sondern sie auch durch das Urtheil der grossen Menge von Männern von Fach, die hier versammelt waren, und durch den lebhaften Beifall des ganzen Publicums bestätigt. Die Sinfonie enthält in ihren vier Sätzen einen Schatz von musicalischen Gedanken, welche nicht nur mit grosser Kunst, sondern auch mit reicher, vielleicht hier und da allzu üppig wuchernder Phantasie verbreitet und in einander geflochten sind, so dass dadurch allerdings Schwierigkeiten für die Ausführung entstehen, welche jedoch durch unsere jetzigen Orchester nichts weniger als unüberwindbar sind. Uebrigens sind diese Schwierigkeiten weder der Natur der Instrumente zuwider, noch erscheinen sie irgendwo als gesucht und affectirt, sondern gehen aus der Art und Weise der Arbeit hervor. Diese ist namentlich im ersten Allegro, welches hauptsächlich, nicht eine malende Darstellung, sondern ein begeisterter Ausfluss des Gedankens: „Es muss doch Frühling werden“, ist — d. h. Frühling überall im Leben, wo der Winter ihn hemmt — diese Arbeit, sagen wir, ist wahrhaft bewundernswerth, weil die Phantasie stets die Herrschaft über die combinatorische Kunst behauptet und dennoch diese nicht zu Zangen geburten harmonischer Wechselbälge zwingt. Wir finden eben hierin, nämlich dass das Neue nicht auf Kosten des Schönen und des theoretisch Gesetzlichen gesucht wird, das Charakteristische von Hiller's neuesten Compositionen, namentlich dieser Sinfonie in *E-moll* und der Clavier-Sonate Op. 47. Aber auch das Geistreiche in Erfindung und Ausführung, welches sich schon in seinen früheren Compositionen zeigt, z. B. in den Capriccien und Etuden für Pianoforte, finden wir hier im dritten Satze, einem *Allegro vivace* in  $\frac{2}{4}$ -Tact (statt des Scherzo), in noch höherem Grade wieder, während das Adagio ein tiefes, schwärmerisches Gefühl, eine Sehnsucht des Herzens nach dem Frühling athmet und gleich von vorn herein wunderbar ergreift, das Finale

aber durch Leben und Feuer uns mit sich fortreisst. Geschichtlich müssen wir noch berichten, dass jeder Satz vom Publicum mit rauschendem Beifall aufgenommen und der Componist am Schlusse gerufen und mit Tusch von Pauken und Trompeten begrüßt wurde.

## Zwei neue und sehr schöne Geschichten der Musik.

### 1.

Seit 1854 gibt Hoffmann von Fallersleben in Weimar ein „Weimar-Jahrbuch“, hauptsächlich für die Aufnahme der deutschen Literatur, heraus, von dem bisher drei Hefte erschienen. Weil nun in Weimar sich so viele schöne Geister zusammen gefunden, die alle poetisch-musicalische Lustathmen, so konnte auch Hoffmann's Jahrbuch diesem Dunstkreise nicht entgehen, und so brachten die drei Hefte uns schon zwei längere Ergüsse über Musik im Allgemeinen, deren einer noch schöner als der andere. Folgende Proben werden es zeigen.

Voran ging Herr Joachim Raff, indem er in einer bahnbrechenden Abhandlung „die Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik“ in einer „kunsthistorischen Skizze“ (S. 171 ff.) untersuchte. Raff ist bekanntlich ein Philosoph, dessen Ideen Hegel in Schwingung brachte, wie gleichfalls die des berühmten Brendel, ohne der Selbstständigkeit Beider irgendwie Abbruch zu thun. So wird denn hier natürlich zunächst vom „classischen“ Ideal, Griechenthum, das sich im „Tempelbau“ aussprach, geredet, nicht etwa so in zwei oder drei Sätzen, sondern seitlang hin, mit Anführung von allerlei neuen Büchern, die gar nicht dahin gehören und dem Sachkundigen die gewisse Ueberzeugung geben, dass er es hier mit einem blühenden Dilettanten zu thun hat.

Lassen wir uns denn sagen, dass die Griechen eine „bruchlose“, die nachfolgenden Christen aber eine „zwiespältige“ Seele hatten. Man denke den Unsinn im Munde eines Nachschwätzers von Hegel und Vischer, und höre ein Pröbchen, durch welches nebenbei Hauptpunkte der Tonkunst geschichts-philosophisch begründet werden sollen: „Die bruchlose menschliche Seele erzeugt in der Sehnsucht [in der Sehnsucht zum Bruch?], eine bestimmte Empfindung musicalisch erklingen zu lassen, die Melodie und beruhigt sich (acquiescirt) in derselben. Allein das zwiespältige Gemüth bedarf zu jener Melodie eines Gegensatzes. Da es aber in der entstandenen Entzweiung nicht verharren kann, hebt es sodann die Melodie und den Gegensatz in einem Dritten, dem Rhythmus, auf, wel-

cher die Einheit wieder herstellt, indem er den Satz und Gegensatz in geordnetem Zusammenklange und harmonischer Gliederung zur Total-Erscheinung bringt. Je tiefer sich nun die Seele jenes Gegensatzes bewusst wird, je mehr sie sich mit demselben durchdrungen hat, desto organischer gestaltet sie ihn. Ist jenes Bewusstwerden ein dunkles, unbestimmtes, so wird der Gegensatz als unorganische Masse erscheinen, welche der bestimmt ausgesprochenen Melodie nicht das Gleichgewicht hält und daher untergeordnet wird; ist es aber ein klares, distinctes, so gestaltet sich der Gegensatz selbst als Melodie oder Complex mehrerer Melodien, welche der ersten Melodie selbstständig gegenüber treten, d. h. ihr rhythmisch coordinirt werden. (Im ersten Falle hat man — als Techniker zu reden — **harmonische Begleitung**, im anderen **Gegensatze Contrapunkt** einer oder mehrerer Melodien oder mindestens melodisch ausgebildeter Harmonie-Bestandtheile gegen die Melodie.) Der Grieche nun, vermöge des bruchlosen Wesens seiner innersten Natur, konnte das Bedürfniss eines mehr oder minder selbstständigen Gegensatzes gegen die Melodie wenig oder gar nicht empfinden.“ 174. Der „römische Mensch“ war „schon weniger bruchlos angelegt als der Grieche“. 175. Hier fehlen bloss noch „subjectiv“ und „objectiv“, um das philosophische Schul-Exercitium vollkommen zu machen; die hat der Verfasser sich indess bis später zu Bach und Händel aufgespart. Es gibt gewisse Phrasen, die man den Verständigen nur vorzulegen braucht, um sie kritisch abzuthun; so auch die angeführten. Von musicalischer Weisheit ist in allem dem keine Spur; man erschrickt ordentlich über den erstaunlichen Grad kunstloser Vernüchterung und Selbstentleerung, zu welcher es Jemand gebracht hat, der doch über Hals und Kopf componirt und also ein Musiker sein will.

Im dunkeln Mittelalter stümpert er so an der Baukunst einher (selbst über die Bildung eines neuen Baustils in der Jetztzeit werden ganze Paragraphen voll geschrieben! Hier hat er nur zu citiren vergessen: Vischer, Aesthetik, §. 595, Bd. 3, S. 329 ff.) und schlägt sich denn richtig bis Luther's Zeit hin durch. Da treten aber zum Glück Malerei und Poesie für die ersterbende Baukunst ein, die nun mit demselben Wortschwall bedacht werden. So muss man die musicalische Unwissenheit verstecken! Es geht auch recht schön; denn wer versteht die Dinge gerade, und wer kümmert sich darum? So kommt er denn auch richtig über diese Jahrhunderte hinweg, ohne von dem schönsten Erzeugnisse, welches die Deutschen in dieser Zeit zur Reife brachten, nur das Geringste gewahr zu werden. Ich meine

den deutschen Volksgesang. Es gibt in der That kaum eine ansprechendere, und für uns keine nationalere Erscheinung, als die Hervorbildung des deutschen Volksliedes aus der abblühenden Minnedichtung und aus Keimen alter Helden- sage; ja, man kann wahrnehmen, wie durch seine Melodien an Verfeinerung und Gewinnung innerer Fülle die Musik einen grossen Schritt weiter that, wie der deutsche Volksgesang das Beste von den Weisen aller umwohnenden Völker aufnahm, abklärte, weiter durchsang, dadurch die Oberhand gewann und endlich im fünfzehnten Jahrhundert im weltlichen, im sechszehnten im geistlichen Liede seine Vollendung erreichte. Mit dem Hervorkeimen dieses Gesanges fängt die Geschichte der deutschen Musik an, für den wenigstens, der vernünftig zu Werke gehen will. Auch ist gleich diesen Anfang zu beschreiben, eine schöne Aufgabe, die gewiss dankbare Leser findet. Aber es will untersucht sein; Niemand wird die Kenntniss dieser Dinge aus den Fingern saugen können.

Weiterhin gelangt Herr Raff an die Oper, und hier regnet es Einfälle über Einfälle. Einmal, bei Gelegenheit der alten hamburgischen Oper, wird er sogar quellengelehrt; denn er theilt aus dem Operntexte Simson, den Barthold Feind 1708 versetzte, etwas mit, und danach „scheint“ ihm denn Dieses so und Jenes so gewesen zu sein. In Wahrheit ist der Feind'sche Simson für die Art der hamburgischen Oper so gut wie gar nicht entscheidend; Herr Raff verfiel auf ihn auch nur, weil er jetzt selber einen Simson in Poesie-Musik setzt (laut eigener Berichte in den leipziger Blättern und Signalen.)

Für Bach und Händel hat er eine auserlesene Sonntags-Phrase zur Hand, diese: „Der Unterschied zwischen Bach und Händel beruht darauf, dass der Entwicklungs-Process des Ersteren ein mehr innerer, subjectiver, jener des Letzteren ein mehr äusserer, objectiver ist.“ 201. Ist das nicht tief gedacht und herrlich gesagt? Auch die deutsche Erklärung, welche er hier von subjectiv und objectiv gibt, zeigt sein tiefes Eindringen in den Sinn dieser Worte und hat mir wohl gefallen.

Das Folgende bis zu dem Schlusse, „dass die Aeußnung (sic) dieser Kunst in der Gegenwart den Deutschen belassen und pflichtig bleibt“ (213), mögen die Liebhaber an Ort und Stelle nachlesen; sie werden finden, dass Herr Raff die Geschichte der deutschen Musik in sehr schönem Deutsch beschrieben und weder von fremden Ausdrücken noch vom seligen Kanzlei-Stil einen lächerlichen Gebrauch gemacht hat. Wir wählen zum Beschluss noch einige Confessionen aus, in denen Herr Raff vom Zustande seines lieben Ich

einige Nachricht gegeben. Dahin gehört, wenn er sagt: „Bei gänzlichem Abgang eines religiösen oder nationalen Ideals in der präsenten Welt stellt sich endlich das Subject auf sich selber und construirt sich das Ideal auf historischem Wege.“ 212. So sollen es schon Mendelssohn, Schumann und Wagner gemacht und sich sehr wohl dabei befunden haben: denn „die Musik, welche zur Zeit gleich den Schwesterkünsten derjenigen Ausgangspunkte entbehort, die sie sonst zu einem religiösen oder nationalen Gemein gefühl besass, hat nunmehr einen solchen in der ausgebildeten Wissenschaft des Schönen, welches gefasst wird als die Idee in unmittelbarer Einheit des Begriffes und seiner Realität, jedoch die Idee, in so fern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheine da ist. Der nach den Anforderungen einer hiervon ausgehenden Aesthetik erzogene Künstler hebt folgerichtig jeden Bruch seiner angeborenen Natur auf und deckt seinen individuellen Gehalt durch die vollkommene Form. Er hat somit im Grunde nur eine äussere und empirische Gesetzlichkeit an eine innere und apriorische vertauscht, welche erst die wahre künstlerische Freiheit ist.“ 213. Hiermit nun „einige bis jetzt noch nirgends dargelegte Gesichtspunkte eröffnet“ zu haben, „gereicht ihm zur reinsten Befriedigung“. Seine grösste Befriedigung ist doch wohl die, dass er selbst der vollfreie moderne Künstler der Gegenwart ist; denn sein Ideal passt nicht einmal auf Wagner und Berlioz, es passt nur auf Herrn Joachim Raff allein. Diese Menschen kennen weder Gott noch Vaterland noch wahre Freundschaft, nur das trostlose eigene Ich—and prahlen noch damit!

Trostreich war uns in dem ganzen Gerede das sonderbare Bekenntniss, dass die Deutschen schon seit alten Zeiten beständig „absolute“ Musik gemacht haben. Wollen nur hoffen, dass sie beharrlich diesen Weg verfolgen und durch den Trödel der zukünftigen Poesie-Musik sich gar nicht irre machen lassen.

Ch.

### Pariser Briefe.

[*Te Deum* von H. Berlioz — Berlioz in Weimar — *Jaguarita, die Indianerin*, Oper von Halévy.]

Den 4. Juni 1855.

Die letzten vier Wochen haben uns ausser mehreren Concerten von Nachzüglern des Winters, welche eben nicht als Vorboten eines neuen Frühlings gelten konnten, zwei grosse neue Werke von zwei grossen Componisten gebracht, ein *Te Deum* und eine komische Oper. Der Zwiespalt, der sich in dieser Zusammenstellung auszusprechen

scheint, wird einiger Maassen dadurch versöhnt, dass auf der einen Seite das *Te Deum* viel Komisches und die komische Oper nichts Göttliches hat; jenes ist von Berlioz, diese von Halévy.

Das *Te Deum* war, wie es hiess, zur Feier der Eröffnung der Ausstellung geschrieben; leider wurde diese verschoben. Da aber zu der Ausführung des kolossalen Werkes bereits eben so kolossale Vorbereitungen getroffen waren, so liess sie sich nicht aufschieben, fand am 30. April in der Kirche St. Eustache statt und — „durch eine merkwürdige Verknüpfung der Ereignisse fand sich dieser musicalische Pomp ganz fertig vorbereitet und im Erstaunen erregenden *Apropos* vor, um Gott auf eine eclatante Weise Lob und Dank darzubringen, dass er die Tage des Kaisers so sichtbar beschützt hat!“ (Wörtlich: *Revue Mus.* Nr. 18.)

Die Wahrheit über die Entstehung dieses *Te Deum* ist, dass es ursprünglich eben so wenig mit der Ausstellung zu thun hat, als mit dem „*Apropos*“. Es ist bereits vor sechs bis sieben Jahren geschrieben, hiess damals *Le Retour de la Campagne d'Italie* und war bestimmt, den kriegerischen Ruhm von Napoleon Bonaparte zu feiern. Hatte doch Berlioz gelesen, dass Beethoven's *Sinfonia Eroica* der Bewunderung für den ersten Consul ihr Dasein verdanke. Grund genug für ihn, eine ähnliche Idee, aber natürlich mit Anwendung aller Mittel des Fortschrittes, auszuführen, d. h. mit zwei Chören von je hundert erwachsenen Sängern und Sängerinnen, einem dritten von sechshundert Kindern, einer Masse alten und neuen Blechs, Trompeten, Pauken, Posaunen, Tuba's, Ophykleiden, Saxhörnern, Becken und Triangeln, grosser und einem Dutzend kleiner Trommeln, Pickelflöten, Harfen, Orgel und — dem sonst gebräuchlichen Orchester.

Da es nun mit der Hervorschung der „Flucht nach Aegypten“ und ihrer Neugestaltung als Oratorium oder Mysterium (*L'Enfance du Christ*) so gut gegangen war, warum nicht den grossen Augenblick der Eröffnung einer Welt-Ausstellung ergreifen, um eine alte, bestaubte Partitur, die kein Mensch hatte aufführen, geschweige denn drucken wollen, von dem Notengestell herab zu holen und durch eine Gelegenheits-Aufführung, wenn es auch die einzige bleiben sollte, die Welt doch wenigstens wieder einmal in Schrecken zu setzen? Freilich gab es zuerst einige Bedenken. Wie soll man den kriegerischen Pomp mit einer Feierlichkeit in Einklang bringen, welche die Künste des Friedens verherrlicht? Der „Hymnus an die Jungfrau Maria“, welcher sich an das *Te Deum* reiht, will auch nicht recht passen, da wohl schwerlich einer von den Industriel-

len unter besonderer Anrufung ihres Beistandes sein Fabricat vollendet haben möchte. Und was fangen wir vollends mit dem gewaltigen Marsche am Schlusse an, der durch seine militärische Wucht alle Fugen der Kirchenmusik aus einander sprengt?

Aber ein Genie weiss für Alles Rath. Der Marsch wurde „Fahnenweihe“ betitelt.— „Wie? Fahnenweihe bei der Ausstellung?“ — Nun, was ist dabei zu fragen? Man stellt sich vor, dass die Aussteller in Bataillone getheilt sind, deren jedes seine Fahne hat, oder auch, dass jeder Aussteller mit einer Fahne in der Hand in den Industrie-Palast einzieht und dabei Gott dankt, dass er in Paris ist. Da nichts natürlicher ist als diese Vorstellung, so schreiben wir aufs Programm: „*Présentation et bénédiction des drapeaux des Exposants*“, und der Marsch ist gerettet, der unerhörte Lärm ist gerechtsertigt!

Dass eine Masse von beinahe 900 Menschen, in dem Schiff der Kirche vor und hinter dem Altare stufenweise aufgestellt, einen grossen Anblick gewährt und, wenn sie mit ihrer gesammten Tonfähigkeit losbricht, einen furchtbaren Eindruck macht, ist natürlich; aber dass dieser Eindruck ein erhabener gewesen sei, müssen wir ganz und gar in Abrede stellen. Dazu fehlte der Geist in diesem riesigen Tonkörper; sein Athmen erregte das Staunen der Menge über den enormen Blasebalg seiner Lunge; auf den Musiker und Kunstmäzen aber wirkte es nur komisch, sobald er nämlich die Furcht vor dem Zerspringen der Ohren überwunden hatte, welche zumal bei den schroff auf einander platzenden Harmoniewechseln wahrlich keine eingebildete war. Das Ganze besteht aus sieben Sätzen (der Marsch bildet den achten), lauter Chorgesängen, die nur von einem einzigen Tenor-Solo (*Te ergo quaesumus*) unterbrochen werden. Wenn wir den Ausdruck „Gesänge“ gebrauchen, so ist das eigentlich nicht richtig; denn Berlioz' Chöre sind Orchestersätze, theils von Instrumenten, theils von menschlichen Stimmen ausgeführt: von Gesang kann, genau genommen, nicht die Rede sein; und wenn der Componist gar canonische und fugenartige Führung der Singstimmen beginnt, so wird solch ein Stückchen Procession in zusammengestoppeltem altem Costume mitten unter der allernewesten Modulations-, Form- und Lärm-Freiheit geradezu possirlich.

Ich habe mit dem besten Willen und aufrichtigsten Wunsche, etwas zu finden, das musicalisch-schön wäre, in dem Gedränge ausgehalten; aber ich muss gestehen, ich habe nichts gehört, das dieses Prädicates würdig wäre. Dies ist übrigens auch die Meinung der tüchtigsten Kri-

tiker, z. B. von Scudo, während freilich andere sich nach pariser Weise wenden und drehen, um zwischen Wahrheit und Lüge hindurch zu schlüpfen. Bei ihnen sind dann die grässlichsten Accordsfolgen „einiger Maassen überraschend“, die Melodielosigkeit „eine gewisse Kälte, welche von den *ingéniosités* des *esprit de combinaison* herrührt“, die „dum-pfen, zitternden (!), verschleierten Harmonieen“ bedeuten „die Welt auf den Knieen“, und die „*Frémissements des cymbales*“ (der türkischen Becken) vollenden das prächtige Tutti. Doch ich bescheide mich, zumal wenn ich bedenke, dass man wahrscheinlich von Weimar aus, wo das *Te Deum* doch sicher auch zur Aufführung kommen wird, ganz andere Urtheile in die Welt schicken dürfte, als dasjenige Deines ungläubigen Correspondenten ist. Denn nach dem Berichte aus Weimar in einer der hiesigen Musik-Zeitung, der „P. Cornelius“ unterzeichnet ist, wird Berlioz' Musik vom dortigen Hofe nicht nur geliebt, sondern auch richtig begriffen; das Publicum dringt allmählich in das Verständniss seiner Compositionen ein, bei der Aufführung der *Sinfonie fantastique* „folgte ein Jeder mit Eifer den Umgestaltungen der fixen Idee — der charakteristischen Melodie — von ihrer Geburt als Hauptmotiv des ersten Satzes bis zu dem Augenblicke, wo sie im Finale unter dem Uebermaass einer Ironie der Verzweiflung, die der Religion und der Liebe spottet, den Gang und Ton einer unedlen Tanz-Melodie annimmt“. Ums Himmels willen, wer steckt denn hinter dem grossen Namen des Peter Cornelius? „Am Ende brach das Publicum in wahnsinnigen Beifall aus (*des applaudissements frénétiques*).“ Auch ein Gedicht hat man uns von dorther geschickt, noch dazu ein lateinisches, von Hoffmann von Fallersleben, eine Grabmal-, nicht doch, eine Gastmahl-Inschrift, *vulgo* Toast auf Berlioz:

Nostrum desiderium  
Tandem implevisti,  
Venis nobis gaudium,  
Quia Tu venisti.  
  
Sicuti coloribus  
Pingit nobis pictor,  
Pictor es eximus,  
Harmoniae Victor.  
  
Vivas, crescas, floreas,  
Hospes Germanorum,  
Et amicus maneas  
Neo-Wimarorum!

Nun, ich lasse mir so etwas gefallen,  
*juvenes dum sumus*;  
aber wenn man so alt wie Hoffmann geworden ist und solch ein Leben und Wirken hinter sich hat, wie er, in

welchem in Wissenschaft und Kunst der laute Schlag des warmen deutschen Herzens immer hörbar durchtönte, so — — Du verstehst mich.

Wenn ich H. Berlioz etwas scharf beurtheile in dem, was er als Componist leistet, so muss ich doch in Einer Rücksicht ihn hoch stellen: er schreibt nicht, um Geld zu machen — und das will in Paris viel sagen. Mag sein Streben nach Ruhm durch „Neues um jeden Preis“ nicht das richtige, keineswegs das echt künstlerische sein: er bekundet doch dadurch eine Gesinnung, es scheint doch seine Ueberzeugung zu sein, welche ihn auf diesen Weg geführt hat und darauf festhält; denn dass er damit keine Seide spinnt, wie man zu sagen pflegt, und namentlich keine pariser Seide, davon muss er sich längst vergewissert haben.

Wie sehr treten in dieser Beziehung die Opern-Componisten *en vogue* gegen ihn zurück! Diesen Leuten ist die Kunst nichts mehr als eine Kupplerin, um die Sinnlichkeit der grossen Menge zu ihrem Gewinn auszubeuten. Dem besten, d. h. dem geldschwersten, Besteller wird zugesagt; Dichter und Componisten verdingen sich auf bestimmte Lieferungszeit; an ein Kunstwerk, selbst nur an ein einiger Maassen kunstgemässes Ganzes wird nicht gedacht — man schreibt für ein paar Sänger oder Sängerinnen, meist nur für Eine, und nächstdem für den Maler und den Maschinisten.

Das Haupt dieser Opern-Fabricanten, an deren Musik auf sehr bezeichnende Weise stets die „Factur“ besonders gelobt wird, bleibt zwar A. Adam; allein neuerdings scheint ihm ein Tonkünstler den Rang ablaufen zu wollen, der zu etwas Besserem Anlage und Beruf hat. Ich meine den Componisten der Jüdin. Halévy hat dem *Théâtre lyrique* eine so genannte komische Oper in drei Acten und vier Tableaux geliefert, welche weder den Musikern noch dem grossen Publicum gefällt und nur die etwas passirte, aber immer noch hübsche und coloratursfertige Mad. Cabel bei den ersten Vorstellungen befriedigte, jetzt aber auch selbst von dieser gehasst wird, weil an den folgenden Abenden das Haus immer leerer wurde. Die Oper heisst *Jaguarita*, ist aus der Text-Manufactur der Herren St. Georges und de Leuven hervorgegangen, spielt im holländischen Guiana, zeigt Urwälder und Meer, Wilde in Feder-Toilette à la *Papagena*, holländische Uniformen, Liebe und Hass, Furcht und Heldenmuth, und endlich eine kosmopolitische Hochzeit, indem ein europäischer Hauptmann zum Häuptling der Wilden avancirt und die Königin der Anacotas heirathet. Diese ist von Geburt eine Tigerin (Jaguar); ein rothhäutiger Karaibe, der trotz seiner ästhetischen Bildung

für Gesang und Tanz auch zuweilen einen unwiderstehlichen Appetit auf Menschenfleisch spürt, hat ihre Erziehung geleitet, sie selbst verfolgt die Weisshäute mit Feuer und Schwert, Gift und Dolch — aber, ach! wer kann einem holländischen Lieutenant widerstehen? Bei seinem Anblicke zieht die Tigerin die Krallen ein und Glacé-Handschuhe an, und die Sache macht sich trotz „Mamajambo“ und „Samsam“, den anacotanischen Nussknackern.

Halévy's Musik ist nicht einmal pikant, trotz allerlei Kunststückchen, wozu auch der Wechsel von  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Tact in einer Arie der Mad. Cabel gehört; denn überall — selbst wo hier und da ein hübscher musicalischer Gedanke auftaucht — tritt das Absichtliche, das Gemachte, ja, das Triviale ihn wieder breit. Dabei ist der Unsinn der Coloratur aufs Aeusserste getrieben. Das hindert jedoch alles Herrn de Rovray nicht, im Moniteur zu sagen, dass „die Partitur überreich an neuen, packenden, originellen Ideen sei, und dass der Beifall, den Meyerbeer's Stern des Nordens fortwährend erhält, Herrn Halévy angefeuert habe, durch sein Werk auch das dritte Opern-Theater zum ersten Range zu erheben!“ — Indess fehlt es auch nicht an Berichten, zwischen deren Zeilen man wenigstens lesen kann, dass man sich in der Tigerita gelangweilt habe.

B. P.

#### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Für eine Sr. Majestät dem Kaiser Napoleon zugeeignete *Missa solemnis* von Concertmeister Späth in Coburg erhielt dieser von dem Minister des kaiserlichen Hauses, Herrn Achille Fould, ein sehr verbindliches Dankschreiben im Namen des Kaisers mit einem reichen Geschenke. Se. Majestät haben befohlen, dass diese „ausgezeichnete“ Composition in dem kaiserlichen Musik-Archiv aufbewahrt werde.

(Aus einem Briefe.) Auf H. Berlioz' Ouverture zu Cellini folgte irgendwo in einem Concerte eine Suite von S. Bach in C-dur. Diese Zusammenstellung machte einen ziemlich drolligen Effect; es war, als ob Nord- und Südpol zusammengezwängt wären, als ob ein taumelnder Republicaner von 1848 mit irgend einem Gesetzgeber der Vorzeit wandeln sollte. Berlioz ist das für die Sinfonie und Ouverture, was Wagner für die Oper ist — kein sonderlicher Gewinn für die Kunst, wenn das so fort geht —, das Charakteristische überwiegt das Schöne, ja, der Charakter wird Fratze, Caricatur. Die oben genannte Ouverture repräsentirte weiter nichts als infernalische Musik, ein teuflisches Jauchzen, eine Phantasie der Hölle. Und darein ist man vernarrt; auch findet noch der Dirigent in der Ausführung einen Triumph, weil hier das Orchester alle möglichen Unmöglichkeiten des Tactes und unvorhergesehenen Bewegungen des Rhythmus exact darzustellen hat. Wenn das Kunstmusik ist, dann haben die Wilden auch das Privilegium, Künstler zu heissen.

In italiänischen Blättern finden wir die Nachricht, dass der berühmte Pianist „Baron“ Theodor Döhler Ende Mai von Florenz abgereis't ist, um im Wildbad eine Cur zu gebrauchen.

Am 17. Juni wird zu Lille ein grosser Gesang-Wettstreit von Liedertafeln u. s. w. Statt finden. Aus der Rheinprovinz werden dem Vernehmen nach der Männergesang-Verein von Aachen und der von Lobberich, welcher schon einige Mal am Rheine Preise erhalten hat, daran Theil nehmen.

Die berühmte Sängerin Stoltz, welche am 31. Mai in Paris einen Contract für Rio de Janeiro unterzeichnet hat, welcher ihr für ein Jahr 400,000 Frs. Gehalt, ein Haus und Pferde und Wagen sichert, hat sich mit siedendem Wasser den Fuss verbrannt. Seit einigen Tagen hat das Uebel einen beunruhigenden Charakter angenommen, indem sich eine stets weiter um sich greifende Entzündung eingestellt hat.

Roger ist gegenwärtig wieder in Paris, wo er jedoch nur einige Wochen zu bleiben gedenkt.

Karl Wehle hat eine fünfmonatliche Concertreise durch Portugal gemacht, von der er jetzt in Paris zurück ist.

**London.** Der junge Pianist Arthur Napoleon ist für eine Reihe von acht Concerten im Glaspalaste zu Sydenham engagirt worden.

Die musicalische Kritik in Nordamerica beschämmt dem Componisten Verdi gegenüber die pariser und londoner Journale. Die *Musical Gazette* von New-York sagt über die Oper *Il Trovatore* unter Anderem:

„Endlich haben wir diese neue Inspiration von Verdi's Muse gesehen und gehört, diese Oper, welche nach dem Urtheile von ganz Italien und jenem der pariser Kritik einen neuen Stil entfaltet, der den Componisten berechtigt, der italiänische Meyerbeer genannt zu werden. Meyerbeer allein ist eine schöne Studie für den Beobachter, den Philosophen; aber ein italiänischer Meyerbeer würde so unermesslich neu und interessant sein, dass wir uns höchst wahrscheinlich nie eines solchen Anblicks erfreuen werden. Wir müssen gestehen, dass wir nie in allen unseren Erwartungen so sehr getäuscht wurden, als bei der Anhörung des *Trovatore*; der vorgebliche neue Stil ist ganz jener des *Rigoletto*, der, unter uns gesagt, ein wenig alt ist, und was die Gegenwart Meyerbeer's in dieser Musik anbelangt, so ist sie in der That für jedes menschliche Wesen zu tief verborgen, um sie heraus zu finden. Leider ist auch dieser *Trovatore* nur ein Schritt weiter vorwärts auf dem blutigen Pfade des modernen Romanticismus, dieser so genannten neuen Schule, welche in der Musik der vorausgesetzten in der Nation schlummernden Energie (*vigor*) durch Mord, Selbstmord und andere Schauerscenen gerecht zu werden vermeint. Als die Italiänner Bellini hatten, schienen sie ihre männliche Kraft, ihren Nationalstolz, ihre traditionelle Grösse gegen die reizende, wollüstige Liebes-Cantilene aufgegeben zu haben, sie waren nur mehr bezauert von den Spenden einer echt musicalischen Natur, gerade so, wie zuweilen ein ernster, kraftvoller Mann von den Reizen eines zarten, jungen Mädchens gefesselt wird. Aber Bellini konnte nicht ewig leben, und die Italiänner erwachten endlich aus ihrem „*dolce far niente*“, aus ihren Träumen und Täuschungen zu der ernsten Wirklichkeit, die sich mit ihren peremtorischen Forderungen zuerst bei Donizetti, dann bei Verdi geltend machte, welche die Nation zur Ueberlegung und That aufriefen. Aber dieser Thatendrang hatte zu seinem Sporn nicht das Machtvolle, sondern das Schreckliche, nicht gesunden Muth, sondern rasende Wuth, nicht das Erhabene, sondern das Lächerliche. — In der That, solche Begabenheiten, wie jene des *Trovatore*, mit einer solchen Musik, bringen auf uns denselben Eindruck hervor, als wenn wir Frédéric Lemaitre den „*Robert Macaire*“ ausführen seien; wir müssen zu dem Entsetzlichen, das er vollbringt, nur lachen. Wir haben uns oft selbst gefragt, ob Verdi's letzte Opern auch wirklich ernst gemeint seien, oder ob sie als Parodieen der Schwäche des Zeitalters und der Nation hingestellt seien?“

## Ankündigungen.

### NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

**BREITKOPF & HÄRTEL** in Leipzig.

- Adler, V., Op. 9, *Sérénade sur le Bosphore*, Pièce caractéristique pour le Piano. 15 Ngr.  
 — — Op. 10, *Souvenir du Lac Léman*, Poème pour Piano. 20 Ngr.  
 Beyer, R., *Ein Liederkranz von Robert Reinick*. 15 Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 Hefte, à 20 Ngr. 2 Thlr.  
 Clementi, M., Op. 36, Sechs leichte Sonatinen mit Fingersatz für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Einzeln à 5 Ngr. 1 Thlr.  
 Dietrich, A., Op. 10, Sechs Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. 20 Ngr.  
 Dussek, J. L., Op. 46, Sechs leichte Sonaten für Pianoforte und Violine. Neue Ausgabe. Einzeln à 10 Ngr. 2 Thlr.  
 Ehrenstein, J. W. von, Op. 10, Was wohl das Vogle singt. Dichtung von M. für eine Singstimme mit Pianoforte. 5 Ngr.  
 Hauser, M. H., Op. 19, Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.  
 Haydn, J., Zwölf Symphonieen für Orchester. Nr. 5, D-dur. 3 Thlr.  
 Kuhla, F., Op. 41, Huit Rondeaux faciles pour le Piano. Nouvelle Edition. Cah. I. und II., à 15 Ngr. 1 Thlr.  
 Lübeck, E., Op. 4, Souvenirs du Pérou. Boléro p. le Piano. 15 Ngr.  
 Neumann, E., Zwei charakteristische Stücke für zwei concertante Violinen. — Nr. 1, Morgenständchen — Nr. 2, Sirenen-Märchen, à 15 Ngr.  
 Perger, J. N., Carnaval Styrien. Morceau de Concert pour le Piano. 10 Ngr.  
 — — Mon Rêve. Impromptu pour le Piano. 10 Ngr.  
 — — „s Mailüsterl“ de J. Kreipl. Chanson favorite transcrise et variée pour le Piano. 20 Ngr.  
 Perkins, Ch. C., Op. 10, Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. 2 Thlr. 20 Ngr.  
 Richter, E. F., Op. 19, Phantasie und Fuge für die Orgel. 20 Ngr.  
 — — Op. 20, Sechs Trio- oder Choral-Vorspiele für die Orgel. 20 Ngr.  
 Schellenberg, H., Op. 13, Dritte Phantasie für die Orgel. 1 Thlr.  
 Schumann, R., Op. 46, Andante und Variationen für zwei Pianoforte, arr. für Pianoforte allein von J. Schäffer. 20 Ngr.  
 Verdi, Potpourri nach Themen der Oper „Rigoletto“ für Pianoforte. (Nr. 119 der Sammlung von Potpourris.) 20 Ngr.  
 Wehli, J. M., Op. 8, La Naiade. Morceau de Salon pour le Piano. 20 Ngr.  
 — — Op. 9, Premier Scherzo pour le Piano. 15 Ngr.

In Unterzeichneter erscheint nächstens:

**Händel's Ode auf St. Cäcilia's Tag**, mit deutscher Uebersetzung des Textes vom Prof. Ulrici und P. Simon, in Clavier-Auszug und Stimmen herausgegeben von A. G. Ritter.  
**Heinrichshofen'sche Musikhandlung.**

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.