

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 40.

KÖLN, 3. October 1857.

V. Jahrgang.

**Inhalt.** Wiener Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommirtesten Vertreter. — Beurtheilung. Scherz, List und Rache. Komische Oper in Einem Aufzuge von Max Bruch. Opus I. Von L. Bischoff. — Tagess- und Unterhaltungsblatt (Köln, Eröffnung des Stadttheaters, Joachim — Barmen, Orgel-Concert von J. A. van Eyken — Darmstadt, Wiedereröffnung der Hofbühne — Hamburg, Theater-Uebersicht).

### Wiener Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommirtesten Vertreter.

Die Geschichte der Künste lehrt, dass jede derselben sowohl im grossen Ganzen als bei den einzelnen Völkern ihre Periode des Emporkeimens, der allmählichen Entwicklung, der höchsten Entfaltung hat. Nach dieser letzten sinkt sie, meist in jähem Absfall, von der erklommenen Höhe wieder herab und zersplittet sich in einzelne Richtungen, die sie in ihre Extreme ausbildet, eben dadurch aber, was früher zu einer harmonischen Totalität zusammenfasst war, zerstört, und so jene Substanz, welcher in der Kunst die eigentlich bindende Kraft innewohnt, wie ätzendes Scheidewasser auflös't. Alles dieses entspricht vollkommen den Gesetzen organischen Werdens und Vergehens überhaupt. Man hat sich daher hierüber nicht im Mindesten zu verwundern; vielmehr muss man sich wundern, dass es noch immer Leute gibt, welche auf das Moment zufälliger, individueller Begabung das Hauptgewicht legen und meinen, es könnte zu jeder Zeit, wenn nur der Mann von der rechten Art wäre, das Höchste geleistet werden.

Es ist für das Wesen der Musik sehr bezeichnend, dass sie sich so unendlich langsam entwickelt, dass sie, während alle anderen Künste bereits Blüthen der unvergänglichsten Art getrieben hatten, erst vor kaum zwei Jahrhunderten dahin gelangte, ihr Material vollkommen auszubilden. In der Unsinnlichkeit, Schwerfasslichkeit dieses letzteren liegt eben der Schlüssel dazu. Es ist für den Geist der Nationen charakteristisch, dass sich die überwiegend sinnliche Seite dieser Kunst, die Melodik zuerst, am reichsten und reinsten bei den Italiänern, die mehr verständige oder doch zunächst durch den Verstand zu vermittelnde,

die Harmonik und Contrapunktik, am entschiedensten bei den Niederländern entfaltete, dass es endlich den Deutschen, und zwar ihnen allein, vorbehalten blieb, alle Seiten dieser Kunst zu einem vollkommenen Ganzen zusammenzufassen. Auffallen könnte endlich die so unendlich rasche Entwicklung der Musik in dem letzten Viertel des vorigen, in dem ersten des gegenwärtigen Jahrhunderts (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) und das fast gleichzeitige Emportauchen so vieler Sterne ersten Ranges, wo von eine andere Kunst kaum ein gleiches Beispiel bietet. Allein auch dies scheint mir für diese Kunst, in welcher sich die Processe so rasch, wirklich dem Acte des Verbrennens vergleichbar, vollziehen, bedeutungsvoll.

Wer möchte nun läugnen, dass wir uns, nachdem die Stadien des Erhabenen, mitunter noch von starren Elementen gefesselten (Seb. Bach, Händel, Gluck), des rein Schönen, naiv Grossen, mitunter schon von reflectiver Mystik Angefrosteten (Haydn, Mozart, Beethoven), und des Reizenden, Rübrenden, mitunter schon von stark sentimental er Weichlichkeit angehauchten (Schubert, Mendelssohn, Schumann), bereits durchlaufen sind, gegenwärtig in der Periode des Versfalls befinden, d. h. in jener Epoche, in welcher zwar immer noch im Einzelnen Schönes, Treffliches, ja, Bedeutendes geleistet werden kann und geleistet wird, doch im Augenblicke nichts hervorzutreten vermag, was den kolossalen Wunderbau, wie er vor unseren erstaunten und entzückten Blicken dasteht, im grossen Ganzen wesentlich erweitern könnte. Dies auszusprechen, ist keineswegs Sache hypochondrischer Schwarzseherei, sondern nur das Anerkennen einer unläugbaren Thatsache, welche jeder Unbefangene theilen müssen wird, und die nur von mangelnder Einsicht oder in unlauterer Absicht bestritten werden kann. Hierin liegt auch gar nichts Be- trübendes, wie Viele meinen dürften; denn wenn das Höchste

bereits zur Erscheinung gekommen ist, was will man denn mehr? Ja, selbst für den Künstler der Gegenwart liegt hierin nichts Niederschlagendes; denn dem **Individuum** ist, sich so voll und reich zu entfalten, als es nur mag, noch immer Raum genug gegeben, und was will dieses mehr? Will denn Jeder ein Alexander, Cäsar und Napoleon sein? Wir sind und bleiben, welchen Namen wir auch haben, Epigonen, grosse, kleine, begabte, unbegabte.

Ist dem aber so, und es ist gewiss so, dann kann man dem Gebahren einer gewissen, ziemlich weit verbreiteten und durch den Verein mehrfacher Factoren nicht unmächtigen Partei nur halb mit Lächeln, halb mit Spott und Unwillen folgen. Man erräth von selbst, wohin ich ziele, und weiss auch, dass das thätige, nicht einflusslose Organ dieser Partei, die man sich freilich nicht als eine compacte Einheit zu denken hat, die aber gleichwohl bei aller Divergenz im Einzelnen in einem gemeinsamen Mittelpunkte zusammentrifft, die in Leipzig erscheinende, von Schumann gegründete, gegenwärtig von Dr. Franz Brendel redigte „Neue Zeitschrift für Musik“ ist\*). Wir sehen hier von der Person des genannten Redacteurs ganz ab. Brendel hat in seiner Geschichte der Musik, einem Werke, das sich bei manchen Lücken und Schwächen doch auch, insbesondere nach der Seite der Darstellung, durch vortreffliche Eigenschaften auszeichnet, mehr Unbefangenheit und Objectivität des Urtheils bewiesen, als ihm Manche seiner anderweitigen Stellung nach zugetraut haben mochten, obgleich auch ihm der Blick mitunter von den Nebelflecken der Gegenwart getrübt ist, wie allein schon sein Anerkennen der Liszt'schen Sonate darthut, die er (Band 2, Seite 317) „ein gewaltiges Werk“, oder im eigentlichen Stil dieser Partei zu reden, „eine grosse That“ nennt.

In Einem Punkte, sagte ich, treffen die divergirenden Bestrebungen dieser Partei zusammen, und das ist in dem mehr oder minder bewussten, mehr oder minder prägnant ausgesprochenen Herabsetzen des Alten — um dem Neuen Platz zu machen — und in dem fanatischen Triebe nach Reformationen jeglicher Art. Was Richard Wagner, einer der hervorragendsten Wortsührer dieser Partei, in beiden erwähnten Stücken in seinem Buche „Oper und Drama“

\*). Da wir gegen Richtung, Farbe, Tendenz dieses ehrenwerthen Journals manches sehr Herbe vorzubringen haben, so fügen wir doch zugleich auch sehr gern bei, dass es bei allem dem unter den Organen der Tonkunst eines der interessantesten ist, indem selbst das Verkehrte und Verwerfliche häufig noch auf geistreiche Weise vertheidigt wird.

geleistet hat, dürfte aus unmittelbarer Anschauung nicht allzu Vielen bekannt sein; denn nicht allzu Viele werden dieses Buch gelesen haben, nicht allzu Viele vermöchten es zu lesen, ohne während der Lecture von einem unangenehmen Schwindel und ähnlichen Zuständen befallen zu werden. Niemand, der dieses schreckliche Buch lies't, wird verkennen, dass ein Mann von Geist und Kenntnissen, ausgerüstet mit grosser Energie, seine Gaben geltend zu machen, zu uns spricht; jedermann aber, der irgend tiefere Blicke in die Kunst gethan hat, wird zugleich gewahr werden, dass derselbe Mann von dem eigentlichen Wesen der Kunst wenig, um nicht zu sagen: nichts, weiss, ihre eigentlichen Aufgaben, ihren innersten Kern, den springenden Punkt, von dem Alles ausgeht, in den meisten Fällen geradezu verkennt. Dieser Satz möchte bei dem Ansehen, welches Wagner, und nicht nur bei seiner Partei, geniesst, etwas kühn und vermessen erscheinen; wir wären aber jeden Augenblick erbötig, wenn es verlangt werden sollte, den Beweis zu führen, und nicht etwa nur aus einzelnen, abgerissenen Stellen, sondern fast aus jedem Blatte des Buches und aus dem Zusammenhange des Ganzen selbst. Ich hatte immer, bis ich selbst die Bekanntschaft dieses in seiner Art allerdings einzigen Buches machte, Beschuldigungen wie: „Wagner läugne die ganze Kunst der Vergangenheit“, für böswillige Entstellungen, für ihm bloss von seinen Gegnern insinuirte Ansichten gehalten. Denn wer möchte von einem Manne von Wagner's Rufe das geradezu Abgeschmackte erwarten? Gleichwohl bildet diese Behauptung in nacktester Deutlichkeit den eigentlichen Kern dieses Buches. Wir wissen recht wohl, dass uns die Freunde Wagner's aus seinem Verhalten, z. B. gegen Beethoven und Gluck, das Gegentheil werden deduciren und damit erweisen wollen, dass wir Richard Wagner einfach „missverstehen“, nicht „auf der Höhe seiner Anschauung“ stehen. Dann aber müssen wir Herrn Richard Wagner um die Gefälligkeit ersuchen, erst den Kern-Inhalt seines eigenen Werkes zu widerrufen, zu erklären, dass, was er über Punkt a, b, c und d schreibt, gegenwärtig von ihm selbst als barer Unsinn erkannt wird, oder uns zu beweisen, dass wir und mit uns das ganze gebildete Europa — nur die Zeugenschaft der eigenen Partei müssten wir uns verbitten — das Alphabet nicht verstehen, nur gerade ihm gegenüber in der eigenthümlichen Lage sind, den Sinn der einfachsten Worte und Wortfügungen zu misskennen. Dass der Stil, in welchem dieses immerhin denkwürdige Buch abgesfasst ist, dem echt künstlerischen Naturel geradezu widerspricht, einem solchen — da es schon an wenigen

Sätzen seiner Dialektik zu Grunde gehen würde — absolut unmöglich wäre, sei nur nebenbei bemerkt.

Was die musicalischen Werke Wagner's betrifft, so müssen wir uns so lange eines zusammenfassenden Urtheils über dieselben enthalten, bis es uns gegönnt sein wird, ihre Bekanntschaft von der Bühne aus zu machen\*). Nur so viel getrauen wir uns schon jetzt nach den Clavier-Auszügen auszusprechen, dass es Neuheit der musicalischen Erfindung eben nicht ist, durch welche sie glänzen; und was wir an Ouvertüren dieses Componisten hörten, beweis't uns nur, dass er zwar einen sehr lebhaften Farbensinn, mitunter aber auch einen eben so barbarischen Geschmack besitzt, dass es ihm an einer gewissen künstlich erhitzten und erhitzenden Gluth der Phantasie (wenn man das Phantasie nennen will) nicht fehlt, die ihn aber eben noch häufiger zum Rohen, Unedlen, im schlimmen Sinne Phantastischen führt, als zum wahrhaft Eigenthümlichen und Schönen. Im Uebrigen erinnern wir auch an das vor Längerem von dem Musik-Feuilletonisten der „Presse“ mitgetheilte Citat eines Briefes, welchen Robert Schumann — eine auch in Sachen ästhetischen Urtheils nicht ganz zu verachtende Instanz — an den Schreiber dieser Zeilen richtete, und worin er, nachdem er (seinem zu aller Zeit bewiesenen gerechten Sinne gemäss) Wagner nach Möglichkeit Gerechtigkeit widerfahren liess, zu dem Schluss-Resumé gelangt: „Abgezogen von der Darstellung aber ist seine Musik geringfügig, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig!“ Offen gestanden, so danke ich für eine solche Musik unter allen Umständen, möchten in ihr auch anderweitig die unglaublichesten Reformationen ins Leben getreten sein.

So viel über Richard Wagner. Von ihm wendet sich der Blick ganz von selbst auf Franz Liszt. Lassen Wagner's musicalische Productionen immerhin noch die Möglichkeit einer ernsten Discussion des *Pro* und *Contra* offen, so ist es Liszt gegenüber rein unmöglich, sich in eine solche einzulassen. Es fällt uns hierbei immer jenes bekannte Wort Cicero's ein: „Lacht ihr Auguren euch denn nicht ins Gesicht, wenn ihr euch unter einander begegnet?“ Und auch einer Anekdote gedenken wir gern, die man sich von Rossini erzählt, der, als ihm Liszt einmal vorgespielt hatte, erwidert haben soll: „Mein Herr! Gott hat die Welt erschaffen, Sie aber das Chaos!“ Wir wissen zwar nicht, wie hoch Rossini's Urtheil über deutsche Kunst und Künstler

angeschlagen werden darf, aber dass er in diesem Falle in seinem Rechte gewesen wäre, trauten wir ihm sehr gern zu und geben — beiläufig bemerkt — sämmtliche von Liszt bis jetzt geschaffene und in Zukunft noch hervorzubringende Werke, vielleicht auch jene Richard Wagner's, mit vielem Vergnügen für den einzigen „Barbier“ hin.

Der schlimmste Fluch, der uns auf einem grossen Theile des heutigen Künstlergeschlechtes zu lasten scheint und gerade die nach anderer Seite Begabtesten am stärksten drückt, scheint uns das „Wollen“ zu sein. Alle wollen sie das Ungeheuerste, das noch nie Dagewesene, und so entstehen dann auch in der That — noch nie dagewesene Ungeheuer. Die letzten Werke Beethoven's sind — man nennt das so! — die Basis, der Ausgangspunkt für ihr erhabenes, sublimes Wirken und Schaffen. Man hätte, scheint es, nicht übel Lust, aus diesen Werken, welche zufälliger Weise die übermenschlichen Producte eines phänomenal begabten Einzelgeistes sind, der sich nie wieder wiederholen wird, ein paar gewichste Stiefel zu machen, in welche der dazu gehörige Mensch erst jetzt hineingesteckt werden soll. Es ist nicht auszusagen, welcher Unsinn seit so manchem Jahre über diesen Punkt in der leipziger Musik-Zeitung vorgebracht wird. Es ist aufrichtig zu beklagen, dass so mancher feinbegabte, edel denkende Geist sich von dieser Sphinx nicht loszureissen vermag, an der er unrettbar zu Grunde gehen muss. Nun glaube man nur ja nicht, dass, indem wir hier auf Beethoven's letzte Werke zu sprechen kommen, wir sie in Zusammenhang mit Liszt's und Richard Wagner's Productionen zu bringen gedachten, denen sie so nahe verwandt sind wie ein Strauss'scher Walzer, vielleicht noch etwas entfernter. Andere dürften da mit Recht eher zu nennen sein; aber auch in Bezug auf jene ist es das Feldgeschrei der Partei, und vielleicht glauben Liszt und Richard Wagner selbst an diese ihre vermeintliche Mission. An jener erwähnten Ueberschwänglichkeit des Wollens aber leiden nur Wenige noch in solchem Grade, wie eben Wagner und vor Allen Liszt. „Orpheus“, „Tasso“, „Mazeppa“, „Hunnenschlacht“, „Christus“ u. s. w., niedriger stellt sich Liszt schon seine Aufgaben gar nicht mehr. Und was kommt dabei heraus? „Es kreissen die Berge, und zum Vorschein kommt ein kleines, kleines, schnurriges, trutziges Mäuslein“, das trotz alles Umsichbeissens doch, wenn man es anfasst, sich als höchst unschädlich erweist, und sich nicht undeutlich vernehmen lässt: ich wollte ja nur beißen, aber — ich habe keine Zähne. Das Wollen des Künstlers ist durchaus nur als ein Product des Könnens und Müssens zu fassen und unterliegt

\*) Diese Zeilen wurden während längerer Abwesenheit ihres Autors von Wien geschrieben. Eine specielle Beurtheilung des nunmehr in Scene gegangenen „Tannhäuser“ soll demnächst folgen.

keinerlei Willkür, am wenigsten seiner eigenen. Das bloss abstracte Wollen aber erzeugt in der Kunst mehr noch als in irgend einem anderen Gebiete nur Schemen und Schatten, nur kahle Nebelgebilde, die sich bei der leitesten Berührung in Nichts auflösen. Dass aber in Liszt's neuester Thätigkeit dieses fatale Wollen die Hauptrolle spielt, darüber ist kein Zweifel möglich; denn Liszt lässt ja selbst immer hundert Meilen voraus der Welt verkünden, welche Schlacht er jetzt schlagen wird, auf welchem Felde und mit welcher Armee.

Nahe an Richard Wagner und Liszt steht Joachim Raff. Dem grösseren musikliebenden Publicum Wiens ist diese Persönlichkeit erst im verflossenen Winter näher getreten, da die Hellmesberger'schen Quartett-Soireen eine Sonate für Clavier und Violine von seiner Composition brachten. Auch in der Haslinger'schen Novitäten-Revue konnte man Einiges von ihm hören. Nie habe ich die erste Bekanntschaft eines Componisten auf eine schauderhaftere Weise gemacht, als jene Raff's. Mehrere Heste Lieder waren es (die Opus-Nummern überstiegen die Zahl 40), die mir zuerst in die Hände fielen, und die zu dem Monströsesten und Abgeschmacktesten gehören, was mir bis dahin noch vorgekommen war. Ein milderer Ausdruck ist nicht möglich. Mit grosser Resignation muss ich darauf verzichten, hier Noten-Beispiele zu geben, da mir doch vor Allen eines von der allerärgsten Art im Gedächtnisse geblieben ist. Dazu sind Gedichte gewählt, gegen welche gehalten freilich die Producte Bacherl's als Ausflüsse eines höchst normal organisirten, genial begabten, tiefsinnigen Geistes verehrt werden müssen. Nun sage man mir aber, was man wolle, wenn ich einmal dem Unsinn in nacktester Gestalt begegne, so werde ich gegen den, der ihn vorbringt, ein für allemal misstrauisch, und gewiss theilen Viele diese Schwäche mit mir. Und ist es nicht für diesen ganzen, innerhalb einer wahrhaft vogelfreien Willkür stehenden Kreis charakteristisch, was Bülow einmal zu mir sagte, da ich ihn nach Raff fragte: „Früher“ (dies waren seine eigensten Worte) „schrieb er mehr trivial“ (bis ungefähr Opus 50!), „jetzt aber ist er in eine ganz neue Entwicklung getreten und hat sich ungemein veredelt.“ Ein Autor, der bis Opus 50 trivial schreibt und sich dann auf einmal ungemein veredelt, ist allemal ein curioses Ding. Raff hat sich auch vielfach als Schriftsteller expectorirt. Als solcher zeichnet er sich vornehmlich durch eine tüchtige Portion Grobheit aus, die zugleich einen starken Beigeschmack von Rohheit und Plumpheit hat. Raff galt lange für einen Wagnerianer vom reinsten Wasser. Gleichwohl hat er in einem

im verflossenen Winter in der von G. Bock herausgegebenen „Berliner Musik-Zeitung“ erschienenen Cyklus von Aufsätzen über Richard Wagner sich in einer Weise, ja, man kann sagen, mit solch ausgesuchter Bosheit ausgelassen, dass ich, der ich doch auf einer ganz anderen Seite stehe, Anstand nehmen würde, dergleichen vorzubringen, weil ich dazu Wagner doch als Intelligenz zu sehr achtete. Wäre es da nicht erlaubt, zu fragen: wenn es innerhalb der Mauern so aussieht, was darf man ausserhalb derselben erwarten? Gleichwohl möchte ich hier über Raff, den Componisten, kein Endurtheil gegeben haben. Dass er an dem wahren Sonnenlichte der Kunst nur wenig oder gar nicht participirt, ist freilich gewiss; aber ich hatte in letzterer Zeit Gelegenheit, ein Streich-Quartett von ihm in der Partitur kennen zu lernen, das jedenfalls von entschiedener Combinationskraft Zeugniss ablegt, über dessen rein künstlerischen Werth ich aber nicht urtheilen möchte, ehe ich es wirklich gehört, da das blosse Lesen der Partitur von diesem krausen Noten-Complexe keine völlig deutliche Vorstellung geben wollte. Ueberhaupt ist hier auszusprechen, dass man in diesem ganzen Kreise fast durchaus geistreiche Leute finden wird, und hierin liegt eben ihre Gefährlichkeit für die immer schwankende, festere Grundprincipien entbehrende, halbggebildete Menge.

Will man aber gleich einen der extremsten Ausläufer dieser Richtung, ein *Non plus ultra* der ganzen Gattung kennen lernen, so mache man die Bekanntschaft des erst jüngst hervorgetretenen Rudolf Viole und seiner bisher erschienenen fünf oder sechs Werke. R. Viole ist ein Schüler Liszt's, und man muss gestehen, er hat bei seinem Meister profitirt und ihn gleich beim ersten Wurf überboten. Eine Sonate, mit welcher Viole zuerst debutirte, ist in einem dermaassen über alle Begriffe kauderwälischen Stile geschrieben, dass selbst derjenige unter den „Zukunfts-Musikern“ (Bülow), welchem die Aufgabe zugetheilt wurde, bei dem Kindlein Pathenstelle zu vertreten und über den neuen hoffnungsvollen Bundesgenossen mit väterlicher Sorgfalt zu wachen, einige sarkastische Bemerkungen nicht unterdrücken konnte und sich genötigt sah, gegen die allzu krasse Erweiterung des neuen Evangeliums zu protestiren. Will man die ganze babylonische Sprachverwirrung, bei welcher diese so genannten Neu-Romantiker der Musik angelangt sind, in ihrem vollen Umfange kennenlernen, so sehe man sich diese Sonate an. In diesem Machwerke ist kaum mehr Ein Tact zu finden, in welchem sich der Autor auf natürliche, nicht-geniale Weise bewegte. Das gleichzeitige Erklingen der heterogensten Harmonien

hat nicht das Mindeste mehr zu sagen; der Begriff der Tonart ist hier, wie in der Liszt'schen Sonate, als „ein überwundener Standpunkt“ vollständig aufgehoben; es ist nicht anders, als ob die Elefanten flögen, die Fledermäuse dagegen auf dem Boden kröchen, die Affen aufrecht und die Menschen auf dem Kopfe gingen. Von einem Ende bis zum anderen keine Spur organischen Werdens, innerer Nothwendigkeit: überall nichts als das souveraine und leider—läppische, geradezu knabenhafte Belieben des Verfassers. Und wenn nun so glücklich alle natürlichen Verhältnisse zerstört, alle inneren Gesetze zerbrochen sind und so recht das Oberste zu unterst gekehrt ist, so heisst das wohl auch noch genial, und man spricht nur höchstens von „exzentrischen Auswüchsen“, die der vom Sturmestrang seiner Phantasie geschüttelte Autor etwa noch abzustreifen hätte. Eine Ballade, „Die Schwanenjungfrau“, für Piano-forte (in welcher ein Gedicht von Joh. N. Vogel das Programm bildet) ist ähnlicher Art, doch mit etwas mehr Berücksichtigung der menschlichen Gehörs-Werkzeuge ausgeführt. Seltsamer Weise aber folgten diesen beiden gewaltigen Werken, welche es sogleich verkündeten, dass ihr Autor seinen Flug nur nach den höchsten Höhen des Parnasses zu richten gesonnen sei, zwei kleine Stückchen für Clavier von einer so horrenden Trivialität, dass ein Charles Voss oder Heinrich Rosellen sogleich ihre Namen darunter setzen könnten, ohne besorgen zu dürfen, eines Plagiats bezüchtigt zu werden. Dies ist nun ein sehr lehrreiches Beispiel und psychologisch sehr wohl erklärbar. Wenn nämlich diese Heroen *quand même* ihrer Gehirnkammer einmal nicht den grossen Schraubstock anlegen und es einmal in einer Anwandlung menschlicher Herablassung nicht darauf absehen, das Ungeheuerste zu vollbringen, sondern ihren „natürlichen Gedanken und Empfindungen“ freien Lauf lassen, so passirt es ihnen auch sogleich, straks in die allertrivialste Phrasendrechserei zu verfallen und mit gähnendem Munde das Allergewöhnlichste herzulallen, was uns nur je der platteste Geselle vorgeleiert hat. Possierlich ist es aber nun, zu sehen, wie sich in solchem Falle die Augurn und Wortführer dieser Partei benehmen. So bespricht Hans v. Bülow in der „Leipziger Musik-Zeitung“ zwei neue Productionen Viole's, die ich allerdings noch nicht kenne; aber man höre nur ein paar Stellen seiner Recension. Von einem „Capriccio à la Tarantella pour Violon et Piano“ heisst es, „es sei darum interessant, weil es beweise, dass der Componist auch das Zeug habe, glatt und routiniert zu schreiben, ohne darum seiner Art und Weise etwas zu vergeben und sich offenkundiger Triviali-

täten schuldig zu machen. Die Themen seien von untergeordneter Bedeutung, würden aber insinuirt (!) durch Fluss und Bewegung.“ Was also eine echte, nicht von persönlichen Rücksichten geleitete Kunst-Kritik als Tadel hervorheben würde, nämlich eben jene höchst unwünschenswerthe Gabe, in dem hier von Bülow gemeinten Sinne „glatt und routiniert“ zu schreiben, das wird bei Viole—als einem in den geweihten Kreis Aufgenommenen—zu einem Vorzuge gestempelt, und dass man sich nicht offenkundiger Trivialitäten schuldig mache, soll gar noch ein besonderes Verdienst sein. Ein nagelneuer Codex! Und über das andere Stück: „Souvenir de Weimar, Polonaise pour le Piano“, heisst es beispielsweise: „Auch in anderer Hinsicht möchten wir uns nicht dazu verstehen, mit dem Autor zu rechten, ihm dictiren zu wollen, dass er da langsam zu schreiten gehabt hätte, wo er eben springt, und dort rascher hätte fortgehen sollen, wo es ihm nun einmal gefällt, länger zu verweilen.“ (Man merke wohl, „wo es ihm nun einmal gefällt“, sagt Bülow.) Und: „Herr Viole hat auch diesmal nicht zu den Materialien seiner Arbeit das beliebte Stroh und Leder genommen. Das Haupt-Motiv selbst ist schon ziemlich stürmisch und eignet sich mehr zu einem Fackeltanz für Furien als für abgelebte Minister a. D.“ Es zeigt sich auch hier schon eine kleine Probe jener liebenswürdigen, von dieser Schule besonders bevorzugten Manier, das Publicum immer nur als einen Dummkopf zu behandeln, dem man nach Belieben auf der Nase herumtanzen kann, von jener Neigung, in dem Wüsten und Wilden den eigentlichen Lebenspunkt der Kunst zu suchen, und der freilich oft genug hinlänglich gerechtfertigten Bezeichnung von Stroh und Leder eine nach Belieben elastische Ausdehnung zu geben. In recht burschicoser Weise mit den Ellbogen rechts und links herumzustossen, ist ein Hauptwitz dieser Renommisten, nur dass es der viel feinere, gewandtere Bülow hierin nie dem Meister Raff gleich thun wird, der immer gleich die Knochen sammt dem Fleische verschlingt.

Der im Verlauf dieser Zeilen bereits öfter genannte, als sehr verdienstlicher Virtuose bekannte Hans v. Bülow ist ein Haupt-Agent dieser Partei. Man muss ihr aber zu seinem Besitze Glück wünschen; denn eine an sich schiefe Sache auf das geistreichste, witzigste, ja, feinste [?] zu verteidigen, ist er vollkommen der Mann, wenn ihm die Sache nur nicht, wie jüngst von Viole, gar zu schwer gemacht wird und nur nach irgend etwas aussieht. Auch als Componist ist Bülow mit einigen kleineren Versuchen aufgetreten. Ich kenne nur ein Heft Lieder. Sie sind eben-

falls im vertrackten Stile seiner Meister — Liszt und Wagner — geschrieben und unterscheiden sich nicht wesentlich von diesen.

(Schluss folgt.)

## B e u r t h e i l u n g .

**Scherz, List und Rache.** Komische Oper in Einem Aufzuge. Text nach Götthe. Componirt und seinem verehrten Lehrer Ferdinand Hiller zugeeignet von Max Bruch. Opus I. Clavier-Auszug. Leipzig, Verlag von Bartholf Senff. Preis 5 Thlr. VIII S. Text, 117 S. Musik in gr. Fol.

Es ist in diesen Blättern schon öfters von Max Bruch die Rede gewesen. Im Jahre 1852 wurde ihm, dem damals erst vierzehnjährigen Knaben, in Nr. 38 des II. Jahrgangs der Rhein. Musik-Zeitung ein biographischer Artikel gewidmet; seitdem haben wir die fortschreitende Entwicklung seines hervorragenden Talentes in der Stille mit der innigsten Theilnahme und jener Befriedigung verfolgt, welche der Verehrer der Tonkunst empfinden muss, wenn er in dem nebeligen Dunstkreise der neuesten Musikheuchelei einen hellen Schimmer gewahrt, der einen Stern der Wahrheit oder die Erscheinung einer echten musicalischen Natur verkündet. Gehörten wir zu den Ueberschwänglichen im Fache der Kunst-Kritik, die ihre Feder bei jedem Auftreten eines Talentes, und zwar oft eines nur sehr mässigen, in Purpurgluth tauchen, wir hätten Max Bruch allmonatlich als Wunderknaben gepriesen, wir hätten die Welt mit der Nachricht in Erstaunen gesetzt, dass die Zahl seiner Compositionen schon in seinem fünszehnten Jahre an hundert reichte, seitdem aber in Liedern, Cantaten, Ouverturen, Sinfonieen einen gewaltigen Zuwachs erhalten hat.

Wir haben das nicht gethan, sondern nur dann und wann, wenn wir Gelegenheit hatten, etwas Neues von seinen Productionen zu hören, auf die fortschreitende Entwicklung seines Talentes aufmerksam gemacht.

Jetzt tritt er nun mit einem Opus I. in die Oeffentlichkeit, und dieses Erstlingswerk ist sowohl der Kunstdgattung als dem musicalischen Inhalt nach ein aussergewöhnliches. Wer mit der Composition einer komischen Oper seine Künstler-Laufbahn beginnt, und zwar mit einer gelungenen, der berechtigt in der That zu grossen Hoffnungen.

M. Bruch's Musik zu dem alten Götthe'schen Singspiel „Scherz, List und Rache“ gefiel gleich bei der ersten Aufführung in einem hiesigen Privateirkel den Zuhörern so all-

gemein, dass es der Mühe werth schien, den Text bühnengerecht zu machen. Die vier Acte des Originals wurden in Einen Act zusammengezogen, der Dialog bedeutend verkürzt; die Poesie ist natürlich wörtlich beibehalten worden, nur die eine lange Scene, in welcher Scapine in der Unterwelt zu sein vorgibt, hat ebenfalls eine sehr zweckmässige Verkürzung erfahren. So ist denn eine einactige Operette daraus geworden, deren Handlung auf die Prellerei eines habsgüchtigen und verliebten alten Doctors durch ein junges schelmisches Ehepaar hinausläuft — posenhaft und ergötzlich genug, um mit der allerliebsten Musik im Bunde ein Stündchen recht angenehm zu unterhalten.

Dass in unseren Tagen, wo der Weltschmerz und die Zerrissenheit des Gemüthes und die Jagd nach grossem stofflichem Inhalt in der Tonkunst herrschen, wo die Sucht nach dem Ungewöhnlichen, Excentrischen, Ungehörten Abgeschmacktes neben Ungeheuerlichem gebiert, dass in solcher Periode ein junger Componist die schwierige Aufgabe, sich in der heiteren Gattung der Musik zu versuchen, mit Liebe und Begeisterung erfasst und bei der Lösung derselben den Weg der Natürlichkeit nicht verlässt und sich mit den einfachsten Mitteln zur Erreichung seines Zweckes begnügt, ist an und für sich schon im höchsten Grade lobenswerth und würde auch selbst bei geringerer Leistung anerkennende Aufmunterung verdienen. So wie die Operette aber jetzt vor uns liegt, bedarf sie keines weiteren Empfehlungsbriefes, keiner Rücksicht auf die gute Absicht und das Wollen, keiner Berufung auf die Jugend des Componisten: sie empfiehlt sich durch sich selbst, sie ist ein Werk, das wir als eine frische, in deutschem Boden gewachsene Blüthe auf diesem Gebiete der Musik freudig begrüssen.

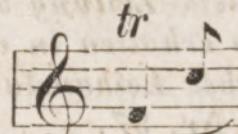
Die Operette enthält ausser der Ouverture sechzehn Nummern Gesangstücke auf 117 Folioseiten. Die Ouverture in E-dur, zu vier Händen eingerichtet, führt nach einem kurzen Andante ihre einfachen Motive von heiterem Charakter in einem Presto,  $\frac{4}{4}$ -Tact, recht munter durch. Es ist eine wirkliche Ouverture, kein Pasticcio oder Potpourri aus Motiven der Oper, wie das bei den französischen Componisten der heutigen komischen Opern Mode ist. Eben so wenig ist von Tanz-Melodieen und von Tanz-Rhythmen darin die Rede; im Gegentheil die besten Muster, namentlich Mozart, haben offenbar vorgeschwobt, und nirgends ist ein Sprung aus dem Charakter des Ganzen, ein Haschen nach Effect oder eine Ziererei sichtbar. Wir heben daher die Anlage und Factur des Stückes besonders lobend hervor, wenn auch in Hinsicht auf Erfindung die Melodien

nicht gerade zu dem Bedeutenderen in dem Werke gehörten. Uebrigens wird die Instrumentirung ihnen erst den wahren Reiz geben, und mit vollem Orchester haben wir die Ouverture noch nicht gehört.

Die Operette zerfällt nach der jetzigen Bearbeitung in drei Hauptscenen, deren erste auf der Strasse, die zweite im Laboratorium des Doctors, die dritte in dem Kellergewölbe seines Hauses spielt. Personen sind der Doctor — Bariton, Scapine — Sopran, Scapin — Tenor.

Die erste Scene enthält vier Musiknummern. Scapine's Eintrittslied: „Will Niemand kaufen?“ ist recht hübsch, nur könnte man daran aussetzen, dass sich das zweitactige Motiv zu oft wiederholt. Die folgende Ariette ist eine artige Kleinigkeit. Nr. 3 wird schon bedeutender; es ist eine komische Tenor-Arie, in welcher Scapin sein erstes Zusammentreffen mit dem Doctor und die List, durch welche er dessen Gunst erworben, erzählt. Der Dichter lässt darin auch den Doctor, von Scapin copirt, sprechend auftreten, was für die Declamation freilich eine leichte Aufgabe ist; für die Musik aber ist eine Charakteristik der Art schwieriger, wenn man nicht, wie z. B. Auber in der Arie des *Fra Diavolo*, zur musicalischen Caricatur (nämlich dort durch Nachahmung einer Mädchenstimme im Falset) seine Zuflucht nehmen will. Unser Componist hat das nicht gethan und doch ein recht gelungenes Musikstück gegeben, welches, von einem gewandten Spiel-Tenor vorgetragen, seine Wirkung nicht verfehlten wird. Den Schluss der Scene und der Exposition bildet ein allerliebstes Duett (Nr. 4, *A-dur*, *Allegro molto*,  $\frac{6}{8}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Tact): „Es schleicht durch Wald und Wiesen“.

Die zweite Scene (im Zimmer des Doctors) eröffnet eine grosse Arie (*Allegro moderato*, *F-dur*, mit einem Mittelsatze *più animato in A-dur*,  $\frac{4}{4}$ -Tact), in welcher der Doctor seine Freude am Gelde ausspricht. Sie ist mehr ausgeführt als irgend ein anderes Solostück, jedoch nicht zu lang und dabei sang- und dankbar. In der Begleitung

ist ein charakteristischer Triller  sehr hübsch

durchgeführt. In dem folgenden Terzett (Nr. 6, *Allegro vivace*, *D-dur*,  $\frac{4}{4}$ -Tact), zeigt sich das Talent des Componisten zu Ensemblestücken schon gleich auf die ersfreulichste Weise; in den folgenden dreistimmigen Nummern, namentlich in der Verwirrung bei der Nachricht vom Brände im Dache des Hauses (Schluss von Nr. 9), in der Vergiftungsscene (Nr. 11) und im Finale der Operette steigert es sich immer mehr und erregt in der That bei dem so jugend-

lichen Alter des Autors Erstaunen; denn in diesen Terzettten voll dramatisch-komischer Handlung ist die Musik stets melodisch und charakteristisch, die Stimmen sehr klar und sangbar geführt und verschlungen, das Ganze voll Bewegung und Leben und reich an wirklich musicalischer Komik. Diese Stücke haben einen so leichten und durchsichtigen Fluss, der sich nirgends an eckigen Steinen bricht, die erst glatt geschliffen werden müssen, dass man bei ihrer Anhörung nur schwer an ein Erstlingswerk glaubt, sondern ein gereistes und bereits viel versuchtes Talent vermutet.

Zwischen diesen grösseren Ensemble-Nummern klingen uns noch einige Einzelstücke gar einnehmend an, z. B. in der zweiten Scene die Ariette der Scapine, Nr. 7: „Ach, was soll ich denn gestehen“, ein *Allegretto quasi Andante* in *A-dur*,  $\frac{6}{8}$ -Tact, das einen melodischen Reiz hat, den man bei den meisten Lieder-Componisten unserer Zeit mit Bedauern vermisst. Auch die Arie Nr. 8, in welcher Scapine dem Doctor ihre theils melancholische, theils ausgelassene Gemüthsstimmung schildert, ist namentlich in der Andante-Bewegung recht schön. Die Begleitung ist zart und einfach gehalten und doch selbstständig durch kleine melodiöse Clarinett-, Flöte- und Cello-Soli; der Componist hat sich durch „Wasserfall“ und „Nachtigall“ keineswegs zu Instrumental-Malerei verleiten lassen, sondern bleibt durchweg nur der Hauptstimmung des Gedichtes treu. Der Zwischensatz *Presto* ist von geringerem musicalischem Werthe und mehr auf gewandtes Spiel der Darstellerin berechnet.

Fügen wir hier zu, dass Scapine noch zwei Solo-Nummern hat, nämlich eine grössere Gesang- und Spielscene (in der zweiten Verwandlung) und eine Cavatine mit vorhergehendem Recitativ (zu Anfang der dritten), so wird man daraus ersehen, dass diese Rolle eine Partie von bedeutendem Umfange ist, in welcher eine spielgewandte Sängerin eine höchst dankbare Aufgabe findet. Die Gesangscene stellt die Wirkung der verstellten Vergiftung auf die Einbildungskraft der Scapine dar, welche sie in die Unterwelt versetzt und den Doctor dort vor Gericht stellt. Die Cavatine ist auf die Worte: „Nacht, o holdes halbes Leben!“ geschrieben; sie ist durchweg gefühlvoll und anmuthig und gibt, eben so wie das Andante der Arie Nr. 8, den Beweis, dass der junge Componist auch für den Ausdruck des Gefühls und einer zart empfindenden Seelenstimmung vorzüglich begabt ist.

Schliesslich wollen wir noch des kleinen Orchestersatzes erwähnen, welcher eine Art von Zwischenmusik, die zu der dritten Verwandlung überführt, bildet und das stumme Spiel des Doctors und Scapin's, welche die ver-

meinte Todte in das Gewölbe bringen, auf sehr gelungene Weise begleitet.

Wir machen nicht bloss die Kreise der Dilettanten, sondern auch besonders die Bühnen-Vorstände auf dieses höchst interessante Werk des jungen deutschen Componisten aufmerksam, welches durch eine gute Ausführung, die natürlich spielgewandte Sänger verlangt, sicher für eine wahre Bereicherung des Repertoires im Fache der komischen Oper anerkannt werden wird.

Die Ausstattung des Clavier-Auszugs von Seiten der Verlagshandlung ist lobenswerth. L. Bischoff.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Das Stadttheater, auch in diesem Winter, wie in den Jahren 1855 und 1856, unter der Direction des Herrn Friedr. Kahle, ist am 27. September mit „Lucia di Lammermoor“ unter grossem Zudrange des Publicums eröffnet worden. Die zweite Vorstellung war „Das Glas Wasser“, die dritte „Norma“, die vierte „Die Karlsschüler“, die fünfte „Der Freischütz“.

Herr Concertmeister Joachim hat nach dem Beethoven-Concert in Bonn noch einige Tage dort und in Köln verweilt und seine Freunde und einen kleineren Kreis von Zuhörern in einer Soiree bei F. Hiller durch sein Spiel entzückt; namentlich war der Vortrag des Quartetts Nr. 68 von Haydn bewundernswerth.

**\*\* Barmen.** Vor Kurzem hatten wir das Vergnügen, den Organisten J. A. van Eyken aus Elberfeld auch in unserer Stadt zu hören. Obgleich Herr van Eyken nun schon seit drei Jahren in unserer Nähe wohnt, so war dies desshalb nicht früher möglich, weil in unserer Stadt von 44,000 Einwohnern bis jetzt keine spielbare Orgel zu finden war. Dieser Uebelstand ist jetzt gehoben, indem die reformirte Gemeinde mit einem schönen Beispiele voranging und aus freiwilligen Beiträgen eine neue schöne Orgel durch die rühmlichst bekannten Orgelbauer Adolf Ibach Söhne erbauen liess. Die Orgel hat zwei Manuale und Pedal und 27 Stimmen, unter denen sich die Flötenstimmen besonders auszeichnen. Nachdem am Sonntag vor drei Wochen die Orgel dem gottesdienstlichen Gebrauche übergeben worden war, fand das Orgel-Concert des Herrn J. A. van Eyken so grosse Theilnahme, dass nicht allein die Kirche überfüllt war (dieselbe fasst 1200 Personen), sondern auch Viele den Tönen vor der Thür lauschten. Das gewählte Programm vermochte eben so die Kenner wie die Laien zu befriedigen. Wir hörten von J. S. Bach Präludium und Fuge in A-moll, das Choral-Vorspiel „Schmücke dich, o liebe Seele“ und das reizende Trio in A-dur über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, von Rob. Schumann die prachtvolle Fuge über den Namen Bach (Nr. 2), von Mendelssohn die schteste Orgel-Sonate und von van Eyken die Variationen über das holländische Volkslied und die Sonate Nr. 3. Die Ausführung bewährte von Neuem die anerkannte Meisterschaft van Eyken's, der unstreitig zu den Orgelspielern ersten Ranges unserer Zeit gehört.

**Darmstadt.** Die erste Woche nach Wiedereröffnung der Hofbühne brachte zwei Opern — Fest-Vorstellungen bei beleuchtetem Hause — und zwei Schauspiel-Abende. In der Stummen von Portici und in Hernani erschien der berühmte Tenor Steger, der zu einem längeren Gastspiel hier verweilt, in den Haupt-Partieen, ein Sänger,

der durch die kolossale Kraft und Fülle seines Organs — wie einige zwanzig Jahre vor ihm Breiting — ein Phänomen ist und namentlich in leidenschaftlichen Stellen grossen Eindruck macht, während auch sein Vortrag des Schlummerliedes als schmelzender Gesang ungemein wohlgefiel. Als Prinzessin in erstgenannter Oper gastirte Frau Mampé-Babnigg. Fr. v. Lasslo erfreute als Elvira in Hernani durch den Wohlaut ihrer Stimme wie durch Gefühls-Ausdruck und Bravour.

Uebersicht der im hamburgischen Stadttheater vom 1. August 1856 bis 31. Juli 1857 gegebenen Opern. a. Grosse und romantische Opern ernster Gattung. 31 Nummern. Auber, Die Stumme von Portici, 3 Mal; Gustav oder der Maskenball, 3 Mal. Van Beethoven, Fidelio, 1 Mal. Bellini, Die Familien Capuleti und Montecchi, 4 Mal; Norma, 5 Mal; Die Nachtwandlerin, 2 Mal. Donizetti, Lucia von Lammermoor, 5 Mal; Lucrezia Borgia, 1 Mal; Die Favorite, 4 Mal; Linda von Chamouny, 2 Mal; Belisar, 1 Mal. Dupont, Bianca Sifredi, 3 Acte, 2 Mal. E. H. z. S. C., Casilda, 2 Mal. Von Flotow, Indra, 2 Mal; Stradella, 2 Mal. Halévy, Die Jüdin, 4 Mal. Kreutzer, Das Nachtlager zu Granada, 4 Mal. Ign. Lachner, Loreley, 4 Acte, 3 Mal. Meyerbeer, Robert der Teufel, 4 Mal; Die Hugenotten, 8 Mal; Der Prophet, 2 Mal. Mozart, Don Juan, 8 Mal; Die Zauberflöte, 4 Mal. Rossini, Othello, 1 Mal; Wilhelm Tell, 1 Mal. Thomas, Raymond, oder das Geheimniß der Königin, 11 Mal. Verdi, Der Troubadour, 9 Mal; Ernani, der Bandit, 5 Mal. Rich. Wagner, Tannhäuser, 8 Mal. C. M. v. Weber, Der Freischütz, 4 Mal; Oberon, 4 Mal.  
(Schluss folgt.)

Berichtigung. In Nr. 36, S. 283, Sp. 2, Z. 4 von oben lies **Sext-Accord**, statt **Sept-Accord**.

### Ankündigungen.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.  
Durch alle Buch-, Kunst- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

### Bildnisse der grossen deutschen Tonkünstler,

nach den besten Originalen in Linienmanier gestochen von  
**L. Sichling.**

*Erstes Heft: J. S. Bach — G. F. Händel — Chr. v. Gluck.*

*Zweites Heft: J. Haydn — W. A. Mozart — L. v. Beethoven.*

Preis jedes Heftes 1½ Thaler.

*Einzelne werden diese Portraits in etwas grösserem Format zu ¾ Thaler abgegeben.*

*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 einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Number 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.