

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 52.

KÖLN, 26. December 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. W. A. Mozart. Von Otto Jahn. Dritter Theil. I. — Aus Frankfurt am Main (Cäcilien-Verein). Von W—n. — Aus Oldenburg (II. Abonnements-Concert der Hofkapelle). Von —2—. — Aus Wien (Concert von Anton Rubinstein — Zweite Quartett-Soiree). Von C. D. — III. Abonnements-Concert im Gürzenichsaale. — *Tagess- und Unterhaltungsblatt* (Dresden, Julius Otto — Bremen, IV. Privat-Concert — Rotterdam, F. Hiller's „Zerstörung Jerusalems“ — Amsterdam, L. Brassin, Fräul. Cath. Deutz, Reinthaler's Jephta)

Die Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,
wird auch in ihrem **sechsten Jahrgange, 1858**, die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstmfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln. Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1858 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen,
2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.

beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

**M. DuMont-Schauberg'sche
Buchhandlung in Köln.**

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Dritter Theil.

I.

Was man in der fortgesetzten Arbeit Jahn's über Mozart's Leben und künstlerisches Schaffen in Bezug auf urkundliche und gewissenhafte Forschung, auf Art und Weise

der Bearbeitung und auf Darstellung findet, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung, da die beiden ersten Theile in Jedermann's Händen sind. Der so eben versandte dritte Theil ist seinen Vorgängern in allen diesen Beziehungen ganz ähnlich, nur müssen wir gleich von vorn herein bemerken, dass er biographisch noch anziehender ist, als jene.

Wenn bis hieher die Entwicklung des jungen Künstlers unter der Leitung und Ober-Aufsicht des Vaters ausführlich dargelegt wurde, so schildert uns dieser Band nun den selbstständig gewordenen Mozart, dessen Selbstbewusstsein so erstarkt ist, dass es in sein Leben eingreift und Plane und Entschlüsse auch für die äussere Gestaltung desselben erzeugt und zur Reife bringt.

Das vierte Buch der Biographie, das dieser Theil enthält, führt uns nämlich nach Wien, welches der eigentlich fruchtbare Boden für das Gedeihen seiner künstlerischen Grösse werden sollte. Nach der Ueberschrift soll das vierte Buch die Jahre 1781 — 1791 umfassen; allein die elf Abschnitte, welche der dritte Theil auf 465 Seiten (nebst 48 Seiten Beilagen) bringt, gehen nicht so weit, sondern nur bis auf einige Jahre nach der ersten Vorstellung der „Entführung aus dem Serail“ (1782, 12. Juli), so dass also die Geschichte der Jahre, in denen Figaro's Hochzeit, Don Juan, *Così fan tutte*, Zauberflöte, Titus, *Requiem* u. s. w. entstanden sind, einem vierten Theile, der dann wohl das ganze Werk abschliessen wird, vorbehalten bleibt. Für die Kunstgeschichte kann eine so gründlich gearbeitete Biographie nicht wohl zu lang werden; ob aber nicht für die Künstler und Kunstmfreunde zu theuer, das ist eine andere Frage oder vielmehr keine Frage.

Der erste Abschnitt erzählt uns das Verhältniss Mozart's zu seinem Fürsten, dem Erzbischofe Hieronymus von Salzburg, während dessen Hofsaltung in Wien. Es war

das eines durch fürstliche Launen und unerhörte Grobheiten gehudelten und misshandelten Bedienten. Nicht genug, dass an dem Mittagstische im Palast die zwei Kammerdiener oben an, dann Mozart, die zwei Köche und der Zuckerbäcker nebst zwei italiänischen Musikern sassen, auch an den gemeinsten Schimpfwörtern liessen es Seine Hochfürstlichen Gnaden nicht fehlen. Auftritte, in denen es hiess: „Er Lump, Lausbub, scheer' Er Sich weiter!“ kamen häufig vor, und nur die ängstliche Sorge des Vaters vermochte so viel über Wolfgang, dass er so lange wie möglich aushielt.

Endlich aber riss ihm die Geduld; er gab am 9. Mai 1781 seine Entlassung ein und schrieb dem Vater unter Anderem: „Was Wunder, wenn ich endlich durch Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl und dergleichen mehr, im Munde eines Fürsten rühmliche Ausdrücke, ganz ausser mir, das: Scheer' Er Sich weiter! endlich für bekannt angenommen habe. — Ich wusste nicht, dass ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. — Leben Sie wohl und freuen Sie Sich, dass Sie keinen Hundsfut zum Sohne haben!“

Die ganze Noblesse war auf Mozart's Seite. Dennoch verlangte der Vater Zurücknahme des Entlassungs-Gesuches. Aber Wolfgang blieb fest, wiederholte das Gesuch drei Mal, aber Niemand wagte, es dem Erzbischofe vorzulegen. Endlich ging Mozart selbst mit seinem Schreiben in den Palast, wo er schon längst nicht mehr wohnte. Hier empfing ihn Graf Arco, der *Alter ego* des Erzbischofs, tractirte ihn mit Flegel, Bursch u. s. w., und warf ihn mit einem Fusstritt zur Thür hinaus! Das geschah am 8. Juni 1781 zu Wien! Jahn sagt: „Ob dieser Excess auf hochfürstlichen Befehl geschah, wusste Mozart nicht gewiss; jedenfalls war der gräfliche Diener seines Gebieters würdig. Beide ahnten nicht, welch unauslöschliches Brandmal sie ihrem Namen aufgedrückt haben.“

Mozart war ausser sich und schrieb seinem Vater, dass er dem Grafen Arco wieder einen Tritt geben werde, wo er ihn treffe. Der Vater erschrak vor einem solchen Attentat gegen einen adeligen Herrn; aber Wolfgang antwortete: „Das Herz adelt den Menschen, und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leibe, als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, ist er ein Hundsfut. Ich werde ihm zu Anfang ganz vernünftig vorstellen, wie schlecht und übel er seine Sache gemacht habe; zum Schlusse aber muss ich ihm doch schriftlich versichern, dass er gewiss

von mir einen Fuss im A — und noch ein paar Ohrfeigen zu erwarten hat.“

Seit einigen Jahren hatte der Kaiser Joseph II. ein National-Theater begründet. Er hob ferner das Ballett und die italiänische Oper auf, und an die Stelle der letzteren sollte „ein National-Singspiel“ treten. Der Anfang wurde 1778 mit Umlauf's „Bergknappen“, einer kleinen Operette, gemacht. Graf Rosenberg hatte seit 1776 die Ober-Direction des Theaters erhalten, und durch ihn bekam Mozart Ende Juli 1781 den Text von Belmonte und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail.

Die Oper sollte bereits im September bei Anwesenheit des Grossfürsten Paul gegeben werden. Mozart arbeitete rasch daran und liess schon nach acht Tagen die Gräfin Thun hören, was fertig war. Sie war ungemein zufrieden damit. Er schreibt aber: „Ich gehe in diesem Punkte auf keines Menschen Lob und Tadel, bevor so Leute nicht Alles im Ganzen gehört oder gesehen haben, sondern folge schlechterdings meinen eigenen Empfindungen.“ — Später erfuhr er, dass „das Grossthier“ (S. 47) erst im November komme, und war „froh, seine Opera mit Ueberlegung schreiben zu können“. Allein sie würde fürs Erste ganz zurückgelegt, da man bei Hofe andere Verfügungen getroffen hatte. Gluck's Iphigenie in Tauris und seine Alceste wurden gegeben.

Mannigfache Beschäftigungen nahmen ihn darauf in Anspruch; doch schliess die Oper nicht. Am 8. Mai 1782 schrieb er: „Gestern war ich bei der Gräfin Thun und habe ihr den zweiten Act vorgeritten“, — und am 29.: „Künftigen Montag werden wir die erste Probe machen; ich freue mich recht sehr auf diese Oper, das muss ich Ihnen gestehen.“

„Er hatte gute Ursache dazu“ — so fährt Jahn fort —, „denn er konnte des Erfolges sicher sein. Aber leicht wurde ihm die Sache auch jetzt nicht gemacht; er hatte mit starken Cabalen zu kämpfen, und es bedurste des bestimmten Befehls des Kaisers, damit die Oper am 12. Juli wirklich gegeben wurde. War die Erwartung des Publicums gespannt gewesen, so wurde sie nun durch den Erfolg der Oper vollständig gerechtfertigt; das Haus war gedrängt voll, Beifall und Da-Capo-Rufen nahmen kein Ende, und wiederholte Aufführungen folgten rasch auf einander.“

„Gestern“, schreibt M. (20. Juli 1782), „ist meine Oper zum zweiten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, dass gestern noch eine stärkere Cabale war, als am ersten Abend? Der ganze erste Act ist verwischt worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien

konnten sie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war also das Schluss-Terzett; da machte aber das Unglück den Fischer fehlen, dadurch fehlte auch der Dauer,— und Adamberger allein konnte auch nicht Alles ersetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren, und wurde für diesmal nicht repetirt. Ich war so in Wuth, dass ich mich nicht kannte, so wie auch Adamberger, und sagte gleich, dass ich die Oper nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen. Im zweiten Acte wurden die beiden Duetts, wie das erste Mal, und dazu das Rondo von Belmonte: Wenn der Freude Thränen fliessen, u. s. w. wiederholt. Das Theater war noch fast voller, als das erste Mal; den Tag vorher konnte man schon keine gesperrten Sitze mehr haben, weder auf dem *Noble Parterre*, noch im dritten Stocke, und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den zwei Tagen 1200 Fl. getragen.“ — Im nächsten Briefe (27. Juli 1782) heisst es:

„Meine Opera ist gestern allen Nannerln zu Ehren*) mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erschröcklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freitag soll sie wieder sein, ich habe aber dawider protestirt, denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es thut einem doch wohl, wenn man solchen Beifall erhält.“ Am 30. Juli aber wurde sie schon wieder gegeben, am nächsten Freitag auch, und das Theater „wimmelte allezeit von Menschen“. Im Laufe des Jahres ward sie sechszehnmal aufgeführt, und als Anfangs October der Grossfürst mit seiner Gemahlin auf der Rückreise wieder nach Wien kam, wurde ihnen zu Ehren die Entführung gegeben, „wo ich für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren,“ schreibt er dem Vater (19. October 1782), „theils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen.“

Kaiser Joseph hatte erreicht, was er sich zum Ziele gesetzt hatte, die deutsche Oper war begründet; allein erschien die Bedeutung dessen, was er hervorgerufen, selbst nicht gehörig zu ermessen. Er besass übrigens eine gründliche musicalische Bildung, war ein Sänger (Bassist) von vortrefflicher italiänischer Schule, spielte Violoncell, Viola und Clavier, las mit grosser Fertigkeit vom Blatte und war ein gewandter Partiturspieler. Das Urtheil, welches er über die Entführung äusserte: „Zu schön für unsere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“ ist eben so be-

zeichnend für die Richtung seines Geschmacks, als Mozart's freimüthige Antwort: „Gerade so viel Noten, Ew. Majestät, als nöthig ist,“ den Künstler ehrt, der seines Strebens und seiner Kraft sich wohl bewusst ist. Im Allgemeinen zollte man der Oper einen rückhaltslosen Beifall. Fürst Kaunitz, ein feiner Kunstkenner und leidenschaftlicher Freund des Theaters, liess sich den jungen Componisten vorstellen, empfing ihn auf die schmeichelhafteste Weise und blieb auch fernerhin sein Gönner und Fürsprecher. Der Altmeister Gluck, die vornehmste Persönlichkeit in der musicalischen Welt, wünschte die Oper zu hören, die so viel Aufsehen erregte; auf sein Begehr wurde sie, wie Mozart dem Vater schrieb (7. August 1782), aufgeführt, obgleich sie wenige Tage vorher gegeben war; er machte dem Componisten viele Complimente darüber und lud ihn zum Speisen zu sich ein.

Die Oper hatte über Mozart's musicalische Stellung in Wien entschieden; bald trug sie seinen Ruhm durch ganz Deutschland.

In Prag wurde die Entführung im folgenden Jahre mit ausserordentlichem Beifalle gegeben. „Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen— Alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blas-Instrumente.“ Auch in Leipzig, Hamburg und an anderen Orten wurde sie sehr bald mit Beifall gegeben, und die Kritik stimmte fast ausnahmlos mit der Anerkennung des Publicums überein.

Mozart hatte schon beim Idomeneo mit scharfer Kritik an der Redaction des Textes Theil genommen. Das Buch der „Entführung“, von C. F. Bretzner, erfuhr ebenfalls mehrere Aenderungen nach seinen Angaben durch Stephanie den Jüngeren, der damals Regisseur der Oper war. Mozart schrieb z. B. an seinen Vater: „Die Oper hat mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie, eine kleine Ariette daraus zu machen, und dass, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwei zusammen schwatzen, ein Duo daraus würde.— Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fischer zugeschrieben haben, welcher gewiss eine vortreffliche Bassstimme hat— obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen —, so muss man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat.— Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen und sonst nichts, ausser in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Acte eine Aria bekommen und wird auch

*) Der 26. Juli, St.-Annen-Tag, ist der Namenstag der Schwester.

im zweiten Acte noch eine haben. Die Aria habe ich dem Herrn Stephanie ganz angegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wusste. — Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, welches von guter Wirkung sein muss.“ Durch diese Änderung war vor Allem die erste Scene gewonnen, die so, wie wir sie nun alle kennen, von unübertrefflicher dramatischer Wirkung ist, so dass ihr in deutscher Opernmusik nicht viel Ähnliches an die Seite gestellt werden kann; und die Arie Osmin's rief die erste deutsche komische Arie ins Leben, die eine grosse genannt zu werden verdient.

Mozart's Vater hatte gegen das Textbuch und die damit vorgenommenen Änderungen mancherlei kritische Bedenken geäussert, auf welche der Sohn ihm folgende merkwürdige Antwort ertheilte (13. October 1781): „Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freilich Recht; doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen. Und ich weiss wohl, dass die Versart darin nicht die beste ist; doch ist sie so passend mit meinen musicalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herum spazirten) übereingekommen, dass sie mir nothwendig gefallen musste; und ich wollte wetten, dass man bei dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, so könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Arie von Belmonte: O wie ängstlich, könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben sein. — Das Hui [das er in „Schnell“ veränderte] und Kummer ruht in meinem Schooss (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die Aria auch nicht schlecht, besonders der erste Theil; und ich weiss nicht — bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall, mit alle dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht, und man darüber Alles vergisst. Um so mehr muss ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloss für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu Gefallen (die doch, bei Gott! zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen), Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehr-

lichste, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Musik zu Grunde gehen. Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen — dann darf einem vor dem Beifalle der Unwissenden auch nicht bange sein. — Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspaffen; wenn wir Componisten immer so getreu unseren Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln verfertigen.“

Zu diesem Briefe gibt Jahn folgenden Epilog, den wir mit Vergnügen hier ganz abdrucken, weil er den Grundtext enthält, über den unsere Zeitschrift seit acht Jahren den Commentar liefert. Er sagt: „Ungemein charakteristisch ist, was er über die Stellung der Musik zur Poesie in der Oper sagt. Ganz im Gegensatze zu Gluck, der die Musik der Poesie untergeordnet wissen will, verlangt Mozart, dass die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein solle. In dem Sinne, in welchem es, wie der Zusammenhang lehrt, gemeint ist, hat er vollkommen Recht. Er verlangt, dass der Plan eines Stückes gut gearbeitet sei, d. h. dass die Handlung Interesse darbiete, in den einzelnen Momenten ihres Fortschreitens durch die naturgemäße Entwicklung der gegebenen Charaktere motivirt sei, und in diesem folgerichtigen Verlaufe Situationen herbeiführe, welche für den musicalischen Ausdruck geeignet sind. Ferner verlangt er, dass die Worte bloss für die Musik geschrieben seien, d. h. dass die dichterische Fassung der Stimmungen und Gefühle, welche musicalisch ausgedrückt werden sollen, den Componisten anrege, ihn trage und hebe, aber ihn in keiner Weise beschränke und fessele, vielmehr ihm volle Freiheit lasse. Wenn er diese Aeusserung zunächst auch der Beschränktheit unsäglicher Dichter gegenüber macht, welche von gewissen handwerksmässigen Regeln und Kunstgriffen sich nicht losmachen konnten, so geht doch aus dem, was er kurz vorher sagt, deutlich hervor, dass hier etwas Tieferes zu Grunde lag. Die Arie Osmin's hatte er Stephanie angegeben, und die Musik war der Hauptsache nach schon fertig, ehe dieser ein Wort von der Arie wusste; die Worte, welche dieser machte, passten dann so vortrefflich zu den musicalischen Gedanken, die schon vorher in Mozart's Kopfe herumspazirten, dass einzelne Mängel des sprachlichen Ausdrucks ihn nicht sehr stören konnten. Man sieht also, die Situation, die lebendige Vorstellung vom

Charakter der handelnden Person war der eigentliche Ausgangspunkt, der Impuls für die musicalische Conception, nicht die bestimmte Fassung durch das Wort des Dichters. Darin liegt hauptsächlich das Missverständniss Gluck's, dass er den Componisten von der bestimmten Ausführung des Dichters durch das Wort abhängig machen wollte; und dass er dieses Missverständniss zum Princip mache, hat dem, was er richtig fühlte, in der Ausführung Schaden gethan. Es war sicherlich nur ein Missverständniss von ihm; denn wenn er auch paradox genug sagte, dass er beim Componiren vor alien Dingen den Musiker zu vergessen suche, oder wenn er den Fehler einer Composition darin fand, dass sie nach Musik rieche, so meinte er offenbar den überlieferten Handwerks- und Formelkram, in welchen die Meisten das Wesen der Kunst setzten; er wollte den Musiker von diesen Fesseln befreien — wie Mozart dies ebenfalls in Anspruch nimmt —, um ihn zum Dichter zu machen. Allein hier trat jenes Missverständniss ein, er überantwortete den Musiker dem Dichter und machte ihn zum Ueersetzer. Dass in der Fassung durch das Wort ebenfalls ein wesentliches Moment für die Gestaltung der musicalischen Idee liegt, dass der treffende Ausdruck, der Klang und Rhythmus der Sprache auf den Componisten mächtigen Einfluss ausüben, ist klar; allein der Keim für die musicalische Schöpfung liegt nicht hierin, sondern tiefer, in denselben Momenten, aus welchen die Schöpfung des Dichters entspringt. Damit die dichterische Gestaltung in der Ausführung des Einzelnen ihrem Zwecke entspreche — denn die Dichtung einer Oper hat den bestimmten Zweck, dem musicalischen Ausdrucke eine entsprechende Grundlage und Stütze zu geben, ist daher nicht absolut selbstständig, wie das Drama, und muss ihre eigenthümlichen Normen anerkennen und zur Geltung bringen —, verlangte Mozart das Zusammenwirken des Musikers und des Dichters. Der Musiker müsse selbst „etwas anzugeben“ im Stande sein, dem Dichter seine Intentionen und die im Wesen seiner Kunst begründeten Bedingungen, auf welchen ihre Verwirklichung beruht, in der Weise klar und lebendig zu machen wissen, dass er ihn seinerseits zur Production anrege; der Poet solle „gescheidt“, fähig und gebildet genug sein, um auf die Intentionen des Musikers einzugehen, und Dichter genug, um auch unter diesem Einflusse selbstständig poetisch thätig zu sein. Auch hier hat Mozart das Richtige gesehen, ein Zusammenwirken dieser Art ist die sicherste Bürgschaft für eine wahrhaft befriedigende Oper; leider hat er auch darin Recht, dass ein solches Zusammenwirken ein „wahrer Phönix“ sei. Endlich

vindicirt er in der Oper der Musik, wo sie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entschieden die Herrschaft. Er beruft sich auf das Factum, dass gute Musik die elendesten Texte vergessen lasse — ein Fall, wo das Umgekehrte Statt fand, dürfte kaum anzuführen sein —; es folgt aber auch unwidersprechlich aus dem Wesen und der Natur der Musik. Schon dadurch, dass sie unmittelbar und mächtiger, als jede andere Kunst, die Sinne ergreift und ganz in Anspruch nimmt, macht sie den Eindruck, welchen die poetische Darstellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten; sie wirkt ferner durch den Sinn des Gehörs in einer, wie es scheint, noch nicht aufgeklärten Weise unmittelbar auf die Phantasie und das Gefühl mit einer erregenden Kraft ein, welche ebenfalls die der Poesie momentan überflügelt. Das Moment aber, welches die musicalische Darstellung von der Dichtkunst entlehnend muss, die Fähigkeit, eine scharf begränzte Vorstellung hervorzuufen, welche mit dem Gefühle, das die Musik erregt, Eins wird und demselben eine bestimmte Bedeutung gibt, welche die Musik nicht besitzt, weil sie sich nicht in dieser Weise an den Verstand wendet, dieses Moment, das in dem begleitenden Worte enthalten ist, kann hier, wie wichtig und bedeutsam es auch ist, doch nur in zweiter Reihe stehen.“

Aus Frankfurt am Main.

Den 18. December 1857.

Der Cäcilien-Verein hat in diesem Jahre wieder, wie im vorigen, seine Winter-Concerte mit der *H-moll-Messe* von J. S. Bach begonnen, und zwar fiel diesmal die Aufführung auf den localen Buss- und Betttag, den letzten Freitag im Kirchenjahre, den 27. November, welchen Tag der Verein als einen durch seinen Ernst besonders geeigneten festzuhalten gedenkt zur Ausführung dieses gewaltigsten Werkes geistlicher Musik, wie er schon seit einer Reihe von Jahren Bach's *Matthäus-Passion* am Charsfreitage bringt. Es ist gewiss rühmend anzuerkennen, dass der Cäcilien-Verein durch Feststellung dieser beiden Riesenwerke deutscher Tonschöpfung, welche die genialste Verherrlichung des katholischen und des protestantischen Ritus bilden, das ernste Streben bekundet, das grosse Gesang-Vereine beseelen soll. Bach und Händel müssen den Angelpunkt der Studien und Aufführungen grosser gemischter Chöre bilden. Und der Cäcilien-Verein hat in dieser Beziehung das Ziel erreicht, das ihm sein Gründer, der unvergessliche J. N. Schelble, gesteckt, er ist

in den beinahe vierzig Jahren seines Bestehens der hohen Aufgabe stets treu geblieben. Auf seinem Repertoire stehen von Händel: Alexanderfest, Judas Maccabäus, Samson, Semele, der hundertste Psalm, Messias, Israel in Aegypten, Saul, Josua, Jephtha, Salomo, das utrechter *Te Deum*, Empfindungen u. s. w., alle öfter, zum Theil 7—8 Mal aufgeführt; von Bach die meisten, auch achtstimmigen Motetten, die Passion (17 Mal aufgeführt), die *H-moll-Messe*, die Cantaten: Gottes Zeit, Liebster Gott, Du Hirte Israel, der Psalm 130, das *Magnificat*; die Cantaten: Herr, gehe nicht mit mir ins Gericht, und: Herr, bleib' bei uns; die Missa in *G-dur*. Im nächsten Jahre wird dazu noch das erst vor Kurzem erschienene *Weihnachts-Oratorium* als drittes Hauptwerk des Meisters kommen, das schon in diesem Jahre aufgeführt worden wäre, wenn nicht das Arrangement und Ausschreiben der Orchesterstimmen zu viel Zeit und Mühe in Anspruch genommen hätte. Neben diesen Fundamentalwerken sind dann natürlich auch die grösseren und kleineren Vocalwerke von Mozart, J. Haydn, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn, Hauptmann und den alten Italiänern nicht vergessen und werden, soweit es mit dem Streben nach dem Ziele vereinbarlich ist, das der Verein unverrückt im Auge behält, fleissig und mit Liebe gesungen. Die materiellen Mittel, Zeit und Geld, treten freilich auch hier oft hindernd der Ausführung entgegen, um so mehr, da das Orchester das des Theaters ist und daher nur schwer und mit grossen Opfern erlangt werden kann. Jedoch muss von Allen zugestanden werden, dass der Verein schon Grosses geleistet hat und sich kühn neben die ersten in unserem Vaterlande stellen kann. Das hat denn auch die diesjährige dritte Aufführung der hohen Messe Seb. Bach's glänzend bewiesen, und Franz Messer hat sich durch Einstudirung und Leitung als Meister gezeigt. Die Chöre wurden vollendet vorgetragen; man fühlte, dass Alle des ungeheuren Stoffes vollständig Meister geworden waren, und die Masse kräftiger, langgeübter Stimmen (weit über 200 Mitglieder zählt der Verein) konnte auch materiel der kolossalen Aufgabe genügen, so dass bis zum Schlusse nicht die geringste Ermüdung merkbar wurde. Gleich das *Kyrie*, das die drei ersten Nummern bildet, rauschte in ruhiger Grösse dahin; das *Gloria* drang mit hinreissender Gewalt empor; das *Credo* imponierte durch seine wie aus Erz gegossene alte Kirchenweise. Von ausserordentlicher Wirkung war das tiefsinige *Crucifixus* mit dem schwungreichen *Et resurrexit*, wo der Gegensatz des ersterbenden Schmerzes und der aufjauchzenden Freude vortrefflich wiedergegeben wurde in dem Wechsel der Tonstärke — eine Wirkung,

die sich noch steigerte in den Stellen des *Confiteor*, *Et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam u. s. w.* Ein Glanzpunkt war dann noch das *Sanctus*, wo der mächtige Bass in seinen Octavengängen und die graziösen Triolengänge der Oberstimme ein wunderbares Ganzes bildeten. Auch die Soli waren tüchtig vertreten von Frau Nissen-Saloman und den Sängern des Theaters Baumann und Dettmer. Die Alt-Partie wurde, da Fräul. Diehl von Mainz durch die dortige Katastrophe krank geworden war, theilweise von einer tüchtigen Dilettantin übernommen; wegbleiben musste nur das Duett *Et in unum* und das *Agnus Dei*. Die nächsten Concerte des Vereins werden das *Requiem* von Cherubini, den Jephtha Händel's und die Matthäus-Passion bringen. — Der Rühl'sche Gesang-Verein hat seine Concerte mit einer grossen Aufführung des *Messias* in der Paulskirche zum Besten der Mainzer glänzend eröffnet. Die Aufführung war sehr gelungen und brachte eine mächtige Wirkung hervor.

W—n.

A u s O l d e n b u r g .

Den 15. Decembar 1857.

Am 11. December hatte das zweite Abonnements-Concert der Hofcapelle unter Direction des Herrn Hof-Capellmeisters Pott statt. Das Programm brachte zu Anfang Weber's Ouverture zu *Euryanthe*. Auffassung und Ausführung derselben verdienen das Prädicat „ausgezeichnet“ bis in das kleinste Detail; indessen dürfen wir, um gewissenhaft zu sein, nicht verschweigen, dass ein einziges Tönchen im Waldhorn, das vielleicht von nur Wenigen bemerkt worden ist, nicht ganz sicher intonirt wurde.

Nach der Ouverture spielte Fräul. Jenny Vernet, eine junge Französin und Schülerin von Moscheles, das Mendelssohn'sche *G-moll-Concert* für Pianoforte. Die junge Dame entwickelte eine recht achtungswerthe Technik, einen wohlklingenden, anmuthigen Anschlag, und bekundete hinsichtlich der Auffassung nicht nur ein wirklich musicalisches Talent, sondern auch ein deutsches Studium und deutsche Bildung. Es war, wie wir hören, ihr erstes Debut, was uns in der That in Erstaunen setzte. Das Orchester leistete in der Begleitung durch Zartheit und Präcision Vollendetes. Der Beifall, den Fräul. Vernet ärntete, war ein lebhafter und verdienter, und ist um so höher anzuschlagen, da wir durch das meisterhafte Pianofortespiel der Frau Aloyse Pott hier wirklich sehr verwöhnt sind.

Es folgte Herr Hofmusicus Ebert mit den beiden ersten Sätzen des Romberg'schen *H-moll-Concertes* für

Violoncell. Herr Ebert spielte dasselbe mit hübschem Tone und besonnenem Vortrage, und fand eine beifällige Aufnahme. Zum Schlusse des ersten Theiles spielte Fräul. Vernet „Trockene Blumen“ von Schubert, für Pianoforte übertragen von Liszt, und eine Etude von Gordia. Die erstere Nummer eignet sich nicht zum Concert-Vortrage, die zweite jedoch ist eine dankbare Piece und gefiel allgemein.

Den zweiten Theil füllte H. Esser's *D-moll-Sinfonie*. Der erste Satz, *Allegro appassionato*, ist zwar fliessend geschrieben, sehr wirksam instrumentirt, aber lässt hinsichtlich der Erfindung Manches zu wünschen übrig. Der zweite Satz, *Andante quasi Allegretto*, ist durchaus lieblich und fliessend componirt und hinterlässt einen wohlthuenden Eindruck. Das Scherzo, ein *Allegro vivace*, ist frisch und voll Leben und sehr wirksam. Die Flöte ist in diesem Satze mit Vorliebe und sehr glücklich vom Componisten bedacht und wurde vortrefflich geblasen. Das Finale, *Allegro molto*, hat etwas Unruhiges, und diese Unruhe wurde durch ein häusiges Eilen in den ersten Geigen und den Bässen noch gesteigert. Uebrigens würde durch eine Mässigung im Tempo das Finale gewinnen. Am besten gingen die beiden Mittelsätze. Frei von Anklängen, namentlich im ersten Satze an Schubert und im letzten an Beethoven, ist das Werk nicht, aber dennoch eine erfreuliche Bereicherung für diese Kunstgattung. Einen angenehmen und überraschenden Eindruck machte auf uns gegen Schluss des Finale das zarte Erklingen der ersten Takte des Haupt-Thema's vom ersten Satze.

— 2 —

Aus Wien.

[Concert von Anton Rubinstein — Zweite Quartett-Soiree.]

Herr Rubinstein hat in seinem ersten Concerte nur eigene Compositionen zum Vortrage gewählt. Sollte man nicht meinen, er habe damit am nachdrücklichsten aussprechen wollen, dass er an erster Stelle als Componist beurtheilt und anerkannt sein wolle? Wir sind über seine Absicht im Unklaren. Wollte Herr Rubinstein sich als Componist zur Geltung bringen, so verdenken wir es ihm gar nicht, wenn er ausschliesslich eigene Compositionen zum Vortrag wählte; aber dann musste er wahrlich andere Sachen wählen. Er hat so manches geschrieben, dem man einen nicht unbeträchtlichen, wenigstens relativen Werth nicht bestreiten kann, Sachen, die wenigstens ohne allen Vergleich besser sind als die, welche er uns diesmal vorführte. Setzt ihn aber der Ehrgeiz in Bewegung, als ausübender Künstler — wir sagen „Künstler“ — Lorber zu pflücken, dann war sein Programm ein noch verwerflicheres. Von dem Künstler fordern wir, dass er immer nur die Sache, d. h. die Kunst, im Auge habe, dass sein persönliches Interesse in dieser ganz aufgehe, dass er es also nur in so weit und in dem Grade verfolge, als er sich den hohen, reinen Kunstforderungen in seinen Leistungen näher oder entfernter fühlt. Wäre es aber nicht ein schönerer Ehrgeiz gewesen, wenn sich Herr Rubinstein davon entbrannt gezeigt hätte, wenig oder gar nicht bekannte, bedeutende, ältere oder neuere Werke der so überreichen Pianoforte-Literatur zur Geltung zu bringen und in dem Triumphe der Sache den herrlichsten eigenen Triumph zu su-

chen, statt dass er mit den nichtssagendsten eigenen Schein-Produchten das gesammte Publicum langweilte und höchstens bewies, was schon Jedermann wusste, dass er eine ganz ausserordentliche Bravour besitzt und ein Piano hervorzu bringen versteht, das schon auf der dritten Bank des Parterres kaum zu vernehmen war. ein Beweis, der aus den Meisterwerken unserer Literatur eben so gründlich und im Verein mit noch viel höheren Aufgaben geführt werden konnte.

Herr Rubinstein spielte ein neues Trio in *B-dur*, eine mit Ausnahme des ingenios erfundenen, originellen Scherzo und einzelner geistreicher Züge im Finale durchaus unbedeutende Arbeit, in welcher ein Wirbelwind von Passagen den geringen Gedankenkern verdunkelt und ein gewisser äusserer Kraft-Aufwand die Stelle innerer Energie vertritt. Es ist dieses Trio nicht von fern mit den beiden früheren, namentlich mit jenem in *F*, zu vergleichen. Die „zwei Melodieen“, welche dann folgten, sind von der Art, wie sie zu Milliarden in der Welt umherkugeln; das „Capriccio“ und die „Polonaise“, welche übrigens gar keine Polonaise ist, sind ein sinn- und geschmackloses Auf- und Niederrassen auf der Tastatur des Instrumentes. Endlich hörten wir noch ein Präludium und eine Fuge. Das Präludium ist ein geistreiches Stück voll schöner harmonischer Combinationen, wurde aber durch ein kaum zu begreifendes Ueberjagen des Tempo's gänzlich entstellt; die Fuge aber ist keine Fuge, da der mehrmalige Stimmen-Eintritt eines contrapunktisch angelegten Thema's ein Tonstück, das sonst ganz und gar sich ausserhalb der Gränzen dieser Form bewegt und abgesehen davon geistreiche Einzelheiten enthält, noch nicht zur Fuge stempeln.

Dass Herr Rubinstein ein eminenter Virtuose ist, hat er auch diesmal glänzend genug bewiesen, aber auch an dem ausübenden Künstler möchten wir Gelegenheit erhalten, mehr zu bewundern als die siegreiche Ueberwindung der grössten und überflüssigsten Schwierigkeiten, die virtuose Vollendung des Pianissimo und Fortissimo durch alle Grad-Unterschiede hindurch.

Die zweite Hellmesberger'sche Quartett-Soiree brachte als Novität ein Manuscript-Quartett von Selmar Bagge, einem Componisten, den wir längst als einen äusserst gebildeten Musiker kennen und schätzen. Dieses Quartett konnte auch unsere Achtung für ihn durchaus nur erhöhen. Es ist eine höchst respectable Leistung, eine durchaus interessante Arbeit, die zunächst von der eminenten Bildung ihres Autors das ehrenwerthe Zeugniss ablegt. Zwar leuchtet das Vorbild Beethoven's etwas zu marcant hindurch, und namentlich der erste Satz erinnert in den Motiven, in der ganzen Anlage und bis in Einzelheiten hinein an das Rasumovski'sche *C-dur*-Quartett, wie das Adagio vielfach an Schumann erinnert; aber selbst in dem ausserordentlichen Geschick der Nachahmung bekundet sich das ausgezeichnete Talent, der feine Sinn des Autors. Am freiesten, selbstständigsten entwickeln sich jedenfalls die beiden letzten Sätze; sie sind voll Leben und Bewegung, voll der interessantesten Details. Die contrapunktische Gewandtheit, die harmonische Feinsinnigkeit des Autors sind höchst anerkennenswerth. Zwar glauben wir in dieser Arbeit überwiegend ein Werk der reifen Bildung erkennen zu müssen, die mit begabtem Forscherblick, mit emsiger Beharrlichkeit, mit Zusammenfassung des besten Wollens und Vermögens dem Edelsten und Bedeutendsten zustrebte; aber unter allen Umständen gebührt der talentvollen, mit dem sorgältigsten Fleisse ausgeführten Arbeit eine ehrenvolle Stellung in der neueren Quartett-Literatur, und dass es nach der auszeichnenden Aufnahme, welche es fand, nicht lange eines Verlegers werde harren dürfen, wünschen und erwarten wir. Wir hatten vor Jahren auch eine Sinfonie dieses Componisten kennen zu lernen Gelegenheit, welche das Licht der Oeffentlichkeit zu erblicken nicht minder würdig wäre, als dieses Quartett. Die Aufführung des namentlich im rhythmischem Theile äusserst schwierigen Werkes war eine bewundernswerthe und trug das Ihrige zu dessen warmer Aufnahme bei.

C. D.

Drittes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptaale des Gürzenich.

Den 22. December 1857.

Programm: Erster Theil: 1) Sinfonie in C von W. A. Mozart; 2) Recitativ und Arie der Juno aus „Semele“ von G. F. Händel (Fräul. Jenny Meyer); 3) Ave verum für Chor und Saiten-Instrumente von W. A. Mozart; 4) Arie „Dove sono i bei momenti“ aus Figaro's Hochzeit von W. A. Mozart (Fräul. Remond); 5) Zweites Concert in F-moll für Pianoforte und Orchester von F. Chopin (Herr Ferd. Breunung); 6) Arie „Qual piacer“ aus der Italienerin in Algier von Rossini (Fräul. Jenny Meyer). — Zweiter Theil: Ouverture und Introduction aus der Oper Wilhelm Tell von Rossini.

Die Sinfonie mit dem fugirten Schlusssatze wurde recht gut ausgeführt; die Tempi der zwei ersten Sätze schienen uns fast zu langsam, wiewohl dies freilich dem Herabjagen bei Weitem vorzuziehen ist. Fräul. Jenny Meyer aus Berlin, welche ihr Schwager und Lehrer, Herr Musik-Director Julius Stern, hieher begleitet hatte, besitzt eine der mächtigsten Mezzo-Sopranstimmen, die wir je gehört, und diese Stimme ist bereits so trefflich gebildet, dass man nicht nur an dem Instrumente, sondern auch an der Behandlung desselben seine Freude hat. Die Coloratur in der Rossini'schen Arie zeigte eine technische Fertigkeit, welche in der mittleren Ton-Region nur selten in solchem Grade gefunden wird. Im Recitativ, besonders dem Händel'schen, wirkte die Stimme am meisten; Fräul. Meyer würde als Oratorien-Sängerin in England sehr an ihrem Platze sein. In Deutschland wird man ihrem Vortrage mehr Farbe des Ausdrucks und Wärme des Gefühls wünschen, um ganz hinzureissen. Sie wurde stark applaudiert und gerufen.

Ein Glanzpunkt des ersten Theiles war der Vortrag des F-moll-Concertes von Chopin durch Herrn Ferdinand Breunung. Ueber das meisterhafte Spiel desselben müssten wir nur wiederholen, was wir in Nr. 46 dieser Zeitung über den Vortrag desselben Concertes in Bonn gesagt haben. Herr Breunung wurde gleich bei seinem Auftritt vom Publicum mit Applaus empfangen und am Schlusse gerufen. Am vorzüglichsten gelang ihm der letzte Satz, den er mit einer glänzenden Virtuosität, aber ohne auf dieselbe nur den geringsten persönlichen Accent zu legen, durchführte.

Die Ouverture zu Wilhelm Tell wurde besonders im Allegro mit grossem Schwung ausgeführt, und die prachtvolle Musik der Introduction trat bei der vollen Besetzung des Chors und den frischen, nicht theaternässig abgesungenen Stimmen desselben mit schlagender Wirkung hervor. Wie weit lässt diese Musik alles Gemachte der neueren Zeit, namentlich der Meyerbeer'schen Effecte, hinter sich! Es gibt drei Namen auf in i, vor denen jeder, der Musik nicht für die Augen, sondern für Ohr und Herz haben will, den gehörigen Respect hegt: Cherubini, Spontini, Rossini. Um so zu schreiben, wie diese Italiener, dazu gehört Genie; alle Kunst der Mache hilft nichts dazu. Die Soli bildeten durch die Damen Remond und Meyer und die Herren Göbbels, Greven, DuMont-Fier und Schiffer ein schönes Ensemble; in den Stellen des Einzelgesanges konnten die Tenoristen freilich nicht mit den Stimmen und dem Vortrage der Herren DuMont und Schiffer gleichen Schritt halten.

Das Publicum nahm das Ganze mit dem lebhaftesten Beifalle auf; trotz der Vorbereitungen zu den Weihnachtstagen war der Saal ganz und gar gefüllt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Dresden, 19. December. Julius Otto hat sein Lehramt in der Theorie der Musik am Conservatorium zu Dresden freiwillig aufgegeben und ist eben so aus dem Directorium desselben getreten.

Bremen, 16. December. Im vierten „Privat-Concert“ hörten wir gestern von Orchestersachen Mozart's Sinfonie in C mit der Fuge, Gade's Ouverture „Im Hochland“, zum ersten Male, und Beethoven's Leonoren-Ouverture Nr. 3. Frau Sophie Förster aus Dresden trug die erste Sopran-Arie aus Haydn's Schöpfung und eine Arie aus Rossini's Cenerentola vor. Herr Louis Brassin aus Leipzig spielte das schöne G-moll-Concert für Piano von J. Moscheles, das man leider von unseren jetzigen Virtuosen so selten zu hören bekommt, im zweiten Theile eine Serenade von seiner Composition und das Liszt'sche Arrangement von Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum. Er ärntete grossen Beifall durch seine trefflichen Leistungen.

Rotterdam. Am 18. d. Mts. hatten wir hier unter der Leitung des Herrn Verhülst eine in jeder Hinsicht sehr gelungene Aufführung von F. Hiller's Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“, welche die Abtheilung Rotterdam von der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst veranstaltet hatte. Das vortreffliche Werk schlug so durch bei unserem musicalischen Publicum, dass in allen Kreisen noch immer von nichts Anderem die Rede ist, als von dem mächtigen Eindrucke dieser grossartigen Composition, welche man hier noch nicht mit vollem Orchester, mit so vorzüglichor Besetzung der Soli und so trefflich einstudirten Chören gehört hatte. Namentlich trug die imposante Durchführung der Haupt-Partie des Jeremias durch Herrn Schiffer aus Köln ganz vorzüglich zum Erfolg des Ganzen bei; seine volle Stimme und der kräftige, aus tiefem Gefühl strömende Vortrag rissen das Publicum zu rauschendem Applaus hin.

Amsterdam, 23. December. Im fünften Concert von Felix Meritis erhielt Herr Louis Brassin aus Leipzig durch den Vortrag des Concertes für Piano in D-moll von F. Mendelssohn und einiger Salonstücke lebhaften Beifall. — Fräul. Catharina Deutz aus Köln hat in zwei Concerten hinter einander in Felix Meritis gesungen und durch die Frische und den Wohllaut ihrer umfangreichen Sopranstimme Aufsehen erregt. Wir werden von ihr am 30. d. Mts. auch die Partie der „Mirjam“ in C. Rheinthal's Oratorium „Jephtha und seine Tochter“ hören. Der berühmte Componist wird die Aufführung selbst dirigiren und ist dem Vernehmen nach bereits gestern hier angekommen, um die letzten Proben der Chöre persönlich zu leiten.

Ankündigungen.

So eben erschien und ist in allen Buchhandlungen (in Köln in der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung) zu haben:

Robert Schumann.

Eine Biographie

von

Joseph v. Wasielewski.

Mit den Medaillons von Clara und Robert Schumann und zwei Facsimiles.

Eleg brosch. 2 Thlr.

Das für die Geschichte der modernen Musik so bedeutungsreiche Leben Robert Schumann's und die Entwicklung seiner künstlerischen Specialität ist hier von einem persönlich vertrauten Berufsgenossen mit eben so hingebender als gründlicher historisch-physiologischer Treue — gestützt auf zahlreiche Documente — dargestellt. Wir dürfen hoffen, hiermit allen Freunden höherer vaterländischer Kunstartwicklung eine willkommene Gabe und der Geschichte der Musik einen werthvollen Beitrag zu bieten.

Verlagsbuchhandlung von Rudolf Kuntze
in Dresden.

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.