

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 26.

KÖLN, 25. Juni 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Beethoven's Fidelio (Alberti's Schrift „Ludwig van Beethoven als dramatischer Tondichter“). Von L. B. — Händel's Judas Maccabäus (Aufführung desselben in Karlsruhe). — Aus Aachen (Concert-Aufführung — Frau Henriette Wickop — Herr Breunung). Von N. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Johanna Wagner — Wien, Wohlthätigkeits-Concert — Venedig — London, Matinée musicale von Clara Schumann, Wohlthätigkeits-Concert).

Beethoven's Fidelio.

Es liegt uns eine kleine Schrift von C. E. R. Alberti vor: „Ludwig van Beethoven als dramatischer Tondichter. Eine ästhetische Würdigung seiner dramatischen Compositionen, vornehmlich seines Fidelio. Für Freunde der Tonkunst.“ Stettin, bei Th. von der Nahmer (Müller'sche Buchhandlung). II u. 126 S. kl. 8.

Zunächst, um den Titel zu erklären, müssen wir bemerken, dass der Verfasser die Ouvertüren Beethoven's zu Coriolan und zu Egmont (nebst den Zwischenacten) zu den „dramatischen“ Compositionen rechnet, eine dem musicalischen Sprachgebrauche widersprechende und auch in sich selbst um so mehr unklare Benennung, da der Verfasser die Egmont-Musik nachher für Programm-Musik gehalten wissen will.

In der Hauptsache ist es auf eine Verherrlichung des „Fidelio“ abgesehen, und es geht Herrn Alberti dabei, wie allen Liebenden, sie haben nur für den einen Gegenstand Auge und Sinn, und die Neigung drängt die Kritik bis zur Ungerechtigkeit oder wenigstens Schwachsichtigkeit gegen anderes Schönes zurück.

Wir lieben und bewundern Beethoven's Fidelio als eines seiner schönsten Werke, aber wir haben ihn auch sehr sorgfältig studirt und selbst gar Manches zu einer Analyse desselben vorbereitet, deren Durchführung wir auch keineswegs aufzugeben gedenken. So befriedigend und erhebend uns nun auch das Resultat dieser liebevollen Beschäftigung mit dem vortrefflichen Werke entgegen getreten ist, so können wir doch unmöglich in das Endurtheil des Herrn Verfassers einstimmen: „Fidelio sei diejenige Oper, die als einheitliches, musicalisch-dramatisches Kunstwerk alle früheren überrage und von keinem späteren bisher übertrffen sei.“

Ehe der Verfasser zum Fidelio kommt, stellt er einen „Rückblick auf die Oper“ überhaupt an, in welchem er

jedoch im Grunde bloss Gluck und Mozart berücksichtigt, Cherubini hingegen, dessen dramatische und kirchliche Compositionen die meisten und innigsten Beziehungen zu Beethoven's Fidelio und zu seinen Messen haben, nur vorübergehend erwähnt. Ueber Gluck theilt er den hergebrachten Irrthum, dass die Oper in der von ihm angebahnten Richtung hätte consequent fortschreiten müssen. Dass dies nicht geschehen sei, erklärt er (S. 6) durch Anführung von lauter äusseren Dingen, während er den wahren Grund, d. i. die Unrichtigkeit des Princips in seinen Consequenzen, nicht erwähnt oder vielleicht nicht anerkennt, wiewohl das Letztere kaum denkbar ist, da er selbst Gluck's Schaffen als „von steter ästhetisch-kritischer Reflexion begleitet“ darstellt und auch „gerade einen grossen Reichthum an musicalischer Erfindung nicht als das Hervorstechende seines künstlerischen Genius“ bezeichnet. — Seit Gluck in der nothwendigen Reaction gegen die melodischen Uebergriffe der Italiener nicht auf, sondern hinter die rechte Mitte zurückschritt (genau wie heutzutage R. Wagner thut), wird der in der Dedication zur Alceste ausgesprochene Satz, es sei der Text „die richtige und wohlangelegte Zeichnung, welche die Musik zu coloriren habe“, unablässig nachgebetet. Wenn die Musik nicht in viel grossartigerem als bloss colorirendem Sinne das Gedicht behandelt, wenn sie nicht — selbst Zeichnung und Farbe zugleich — etwas ganz Neues hinzubringt, das in ureigener Schönheitskraft Blüthen treibend, die Worte zum blossen Epheu-Spalier umschafft, dann hat sie höchstens die Staffel der Schülerübung oder Dilettantenfreude erklimmen, die reine Höhe der Kunst nimmermehr. (Siehe Dr. Ed. Hanslick, Vom Musicalisch-Schönen. 2. Aufl. S. 25.)

Nach diesen Gluck'schen Grundsätzen misst der Verfasser denn auch Mozart. Er ist sich überhaupt über die zwei Principe, die in der Oper zur Geltung kommen, deren Vereinigung die Oper eben erst zu einer besonde-

ren Kunstgattung macht, nicht recht klar, nämlich über das Princip der dramatischen Wahrheit und das der musicalischen Schönheit. So lange die Oper existirt, hat auch der Kampf zwischen beiden bestanden. Es ist ganz irrig, wenn man sich einbildet, die ältesten Italiäner hätten gar keine Rücksicht auf den Text und die Situation, mithin auf die dramatische Wahrheit, genommen; denn ohne diese Rücksicht konnte die Oper gar nicht entstehen. Der Fehler war nur, dass das musicalische Princip dermaassen siegte, dass das dramatische völlig unterdrückt wurde. Es kam aber zuerst durch die komische Oper derselben Italiäner wieder zur Geltung (Pergolese, Duni u. s. w. — vgl. unseren Aufsatz: „Zur Geschichte der komischen Oper“, *Rheinische Musik-Zeitung*, II. Nr. 75 und 76 vom 6. und 13. December 1851), und nach ihnen trachtete Gluck dahin, ihm in der ernsten Oper eine — wenigstens beabsichtigte — ausschliessliche Herrschaft zu sichern, wenngleich er doch zu sehr Musiker war, um die Haut, in welcher sein eigentliches Fleisch und Bein sass, gänzlich von sich abzustreifen. Dass nun eben Mozart diesen Kampf zweier streitenden Principe zum Austrag brachte, dass er beide Mächte durch eine höhere Macht, als je eine principielle sein kann, durch das Genie, zum Gehorsam, zur Vereinigung, zur Wechselwirkung, zur Durchdringung der einen durch die andere zwang, das scheint der Verfasser ganz verkannt zu haben, was um so mehr zu verwundern ist, da der Werth der Oper Fidelio ebenfalls auf derselben Grundlage beruht, die Mozart und Cherubini (und Méhul, der im „Joseph“ von seinen früheren Extremen in Gluck's Richtung zurückkam) durch Verschmelzung beider Principe einschlügen.

Herr Alberti sagt, selbst einem Mozart sei es nicht vollkommen gelungen, auf Gluck's Bahn fortzuschreiten. Darauf röhmt er die glänzenden Eigenschaften, die Mozart zur Lösung dieser Aufgabe „mitgebracht“ habe, fährt aber dann also fort: „Und dennoch vermissen wir Eines an ihm, um desswillen er das Höchste auf diesem Gebiete nicht zu leisten vermochte, nämlich das auf ästhetischer Bildung beruhende klare Bewusstsein von der inneren künstlerischen Einheit, welche die Oper als musicalisches Drama haben müsse, und das unausgesetzte Streben, diesem Ziele unausgesetzt sich mehr und mehr zu nähern und ihm Alles zum Opfer zu bringen. Ueber den Mangel an umfassender ästhetischer Bildung hätte ihn sein, wir möchten sagen: wunderbarer, musicalischer Instinct vielleicht siegreich hinweggehoben, wie er ja im Einzelnen nicht selten das Vollendetste im musicalisch-charakteristischen Ausdruck, es sei in der Melodie, oder in den Begleitungsformen, oder in der Anwendung der Orchestermittel, geleistet; aber dieser Mangel an ästhetischer Bildung war

doch wohl schuld, dass er oft unmusicalische (?) Texte wählte, wie Figaro (?); und nehmen wir dazu seine äusserlich drückende Lage, die ihn in die Abhängigkeit von einem Impresario wie Schikaneder brachte, oder ihn nöthigte, Sängern oder Sängerinnen zu Gefallen Fremdartiges in seine Opern zu bringen, so erklärt es sich, dass, obgleich Gluck die absolute Musik von der Bühne verbannt hatte, Mozart, der ausserdem doch auch nicht ganz frei von italiänischem Einflusse, vornehmlich im Idomeneo und im Titus, war, ihr wieder einen nicht geringen Raum gestattete, und dass eben daher bei aller Unübertroffenheit des Einzelnen dennoch wir uns vergeblich nach einer Oper bei ihm umsehen, die in Betreff dessen, was Gluck mit Recht als die Aufgabe des musicalischen Drama's bezeichnete, allen Anforderungen genügte und für uns als ein in allen seinen einzelnen Theilen innigst und organisch verbundenes einheitliches Kunstwerk dastände. Wer hätte es aber mehr zu geben vermocht, wenn ihm ein günstigeres Geschick gelächelt! Möge es uns denn zum Troste gereichen, dass er es selbst meistens am schmerzlichsten empfunden, wenn es ihm versagt war, seinen künstlerischen Genius frei von allen drückenden Fesseln schöpferisch sich ergehen zu lassen, ohne dass darum gerade verschwiegen werden darf, dass es ihm doch wohl an der Charaktergrösse und sittlichen Energie gebrach, die allein ihn einem Beethoven gleich über alle jene Hemmnisse siegreich hätte hinausheben können.“

Diese Zeilen beweisen hinlänglich, was wir oben über den Mangel an Klarheit der Ansichten des Verfassers über das Wesen der Oper und deren Entwicklung bemerkt haben. Was nun aber vollends die an dieser Stelle und sonst noch vorkommenden Aeusserungen über Mozart's Charakter und „sittliche Energie“ betrifft, so sind dergleichen Vorwürfe, die aus längst abgethanem Klatsch herrühren, seitdem O. Jahn darüber ausführlich gesprochen, sehr wenig an ihrer Stelle, am wenigsten, um einen hemmenden Einfluss auf die Schöpfungskraft des grössten Musikers aller Zeiten daraus herzuleiten.

Auch in Beziehung auf den Text des Fidelio können wir die Meinung des Verfassers nur im Allgemeinen theilen, nämlich in so weit, als Beethoven's Natur sich allerdings gegen alles Komische und Leichtfertige sträubte, so dass er z. B. einen Figaro schwerlich componirt haben würde. Aber dass „ein Tondichter wie Beethoven, der zugleich in solchem Maasse philosophischer Denker (?) war, in jener Zeit, in der die reinmenschliche Wahrheit das Object der dramatischen Kunst geworden war, unmöglich sich einem anderen Gegenstande zuwenden konnte, als einem solchen, wie er ihn in Fidelio fand“ — das ist wiederum eine durch nichts gerechtfertigte Aeusserung,

die nebenbei den Text des Fidelio viel zu hoch stellt. Dieses bürgerliche Drama gab dem Tondichter doch nur Gelegenheit, die eine Hälfte seines Inneren „auszuströmen“, nicht aber „seine ganze reiche Seele“; denn diese war noch von ganz anderen, seine Töne schaffenden und gestaltenden Elementen erfüllt, als bloss von dem sittlichen Gefühle für eheliche Liebe und Treue, und ein Stoff, welcher dem Idealen und Erhabenen, in deren musicalischem Ausdrucke Beethoven am grössten ist, näher gestanden hätte, als Sonnleithner's und Treitschke's Dichtung, würde ihn wahrlich eben so und wahrscheinlich noch mehr begeistert haben, als diese.

Eben so wenig können wir die Haupt-Argumente des Verfassers für die Stellung des Fidelio über alle Opern vor und nach Beethoven gut heissen, wenngleich das dafür Beigebrachte (S. 40 und 41) in so fern richtig ist, als es sich in der Musik des Fidelio findet, aber wahrlich nicht in dieser allein. Es heisst z. B.: „Im Ensemble beweist Beethoven seine vollkommene Meisterschaft in echt dramatischem Ausdrucke; er fasst hier die Personen in ihrer Grundstimmung auf und — — weiss auf das glücklichste ohne ermüdende Länge oder Wiederholung bis zum Schlusse den Effect unausgesetzt zu steigern.“ Aber Herr Alberti wird uns doch wohl nicht einreden wollen, dass die beiden Finale's im Fidelio dies alles mehr als das erste und zweite Finale des Don Juan offenbaren? Gerade die Finale's im Fidelio halten den Vergleich mit Mozart am wenigsten aus. So wenig wir eine Mozart'sche Sinfonie bei aller Herrlichkeit derselben über Beethoven's dritte, fünfte, neunte stellen, eben so wenig kann es uns einfallen, die dramatischen Ensembles des Fidelio über die Mozart'schen zu setzen; ja, wir können sie diesen auch gar nicht einmal gleichstellen. Ueber das letzte Finale bricht der Verfasser selbst den Stab, indem er S. 105 sagt: „Das Finale ist ein Loblied, ein Hymnus auf die treue Gattenliebe, und in diesem ergeht sich Beethoven in breiter Entfaltung, wie in manchen seiner späteren Instrumental-Compositionen [das ist richtig, aber es hätte durch musicalische Analyse und genauere Vergleichung mit dem Schlusszettel der Phantasie Op. 80 und mit dem Finale der neunten Sinfonie ausgeführt werden sollen]; — er vergisst den dramatischen Componisten und lässt nur den Menschen allein gewähren [nein, nur den Musiker allein!], den seine eigenen Hoffnungen auf seine Giuletta und deren Opferfähigkeit über den Kampf mit den Verhältnissen und ihrer Gewalt erheben. [Was soll das hier? Bringen uns solche Phrasen auch nur einen Finger breit dem musicalischen Verständnis näher?] Auf diese Weise hat das ganze Tonstück schon von vorn herein eine Anlage erhalten, die seine eigentliche Wirkung nothwendig ab-

schwächen musste.“ — Wie passt das nun zu den früheren Behauptungen?

Endlich soll „die durchaus scharfe Sonderung der einzelnen Charaktere in ihrer Auffassung nicht minder als ihre consequente Durchführung in allen einzelnen Momenten dem Fidelio einen entschiedenen Vorzug vor allen früheren und späteren Opern sichern!“ [Das ist in der That stark und gränzt an Schwärmerei; doch weiter:] „In ihr offenbart sich die höchste individualisirende Gestaltungskraft — — concrete Gestalten — individuelles Leben. Wer wollte erkennen, in welchem hohen Grade dies auch schon bei Mozart bei einzelnen [?] Personen in allen seinen Opern der Fall ist! aber in keiner seiner Opern findet es bei allen, wenigstens nicht in allen einzelnen Piecen, Statt, und daher vermissen wir, als Ergebniss der ungünstig einwirkenden Verhältnisse [!!], die innere organische Einheit, die gerade hier (im Fidelio) so entschieden unsere Bewunderung in Anspruch nimmt.“ (S. 41.)

Es wird wohl Niemand von uns verlangen, solche Behauptungen zu widerlegen; jeder Blick in eine Mozart'sche Opern-Partitur, welche es auch sei, straf sie auf jeder Seite, welche es auch sei, Lügen. Wenn aber vollends Herr Alberti (fast *à la Wagner*) sagt, dass man im Fidelio „von jedem durchgeföhrten Motiv mit Sicherheit angeben könne, welcher der einzelnen handelnden Personen es angehören müsse, weil nur eben diese darin sich habe aussprechen können“ — so möchten wir ihn doch ersuchen, uns zunächst zu sagen, welcher von den vier Personen in dem schönen Canon Nr. 3 *G-dur* das durchgeföhrte Motiv „angehören müsse, weil nur sie darin sich aussprechen könne“! Unglücklicher Weise für ihn sprechen sich alle vier in Einem und demselben Motiv aus! Ja, er zerlegt selbst (S. 67) die „so verschiedenartige Stimmung“ in die „des freudigen Hoffens, der schmerzlichen Bewegung, des fast komischen Staunens und der ruhigen Freude“! (Beiläufig gesagt, stimmen wir gern mit dem überein, was er über die Instrumentirung dieser Nummer bemerkte.) — Ferner gehen in dem vortrefflichen Terzett Nr. 5 *F-dur*: „Gut, Söhnchen, gut!“ die gleichen Motive über verschiedene Textesworte oft durch alle drei Stimmen, am häufigsten wenigstens durch die beiden Sopranstimmen, und wie sollen wir vollends das Motiv, das Marcellinen oder Leonoren „angehören müsse“, herausfinden, wenn Beide in Terzen zusammen gehen und das erste Mal Marcelline, das zweite Mal Leonore die Oberstimme hat?? Hiedurch zerfällt auch die Bemerkung des Verfassers auf S. 70 in Nichts zusammen, dass „Beethoven es sehr richtig herausgefühlt habe, dass Leonore vermöge ihrer tiefen inneren Bewegtheit sich nicht zur ersten Stimme in den Ensembles eigne“! — Mein Himmel, was lassen doch

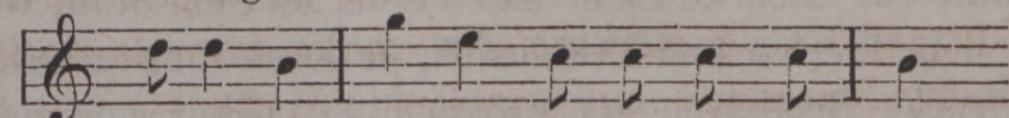
die modernen Aesthetiker den Componisten für curiose Dinge heraus- und hineinfühlen und reflectiren, woran er in seinem Leben nicht gedacht hat! Der Geist, der solche Töne schafft, ist der musicalische, nicht der speculirende; der Musiker macht solch einen Canon, solch ein Terzett u. s. w., nicht der Philosoph oder das Princip; und der Musiker fühlt und denkt vor allem Anderen nur Musik, und Beethoven ist im Fidelio eben darum gross und herrlich, weil er, wie Mozart, das dramatische Element so in das musicalische hat aufgehen lassen, dass man jedes einzelne nicht mit dem anatomischen Messer wieder heraus-schneiden kann, da sie ein in einander gewachsenes Lebendiges sind, dem das Genie des Tondichters eine einzige Seele gegeben hat, die mit der Zerlegung in ihre ewige Heimat entflieht. Wann wird sich die musicalische Aesthetik aus dem wüsten, staubigen Kehricht, den die Princip-reiter auf der grossen Heerstrasse aufregen, in die Klarheit der einfachen Grundsätze der Kunst zurückketten?

Dass gerade im Fidelio vorzugsweise vor allen Opern die „innere organische Einheit“ oder, wie es an anderen Stellen heisst, das „einheitliche musicalisch-dramatische, Alles überragende Kunstwerk“ gefunden werde, müssen wir bezweifeln. Der Ausdruck „Einheit“ ist auch eines von den jetzt beliebten Schlagwörtern, von denen Mephisto sagt:

„Denn eben wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.“

Die Einheit in der Oper kann doch nur in der dramatischen Handlung und im Stil der Musik bestehen; in beiden hindert die vollkommenste Einheit keineswegs die Langweiligkeit, weil sie die Schönheit an und für sich durchaus nicht in sich schliesst. Im musicalischen Stil ist sie bei der dramatischen Musik nur in der rein heroischen, tragischen, oder der rein komischen Oper möglich; bei allen aus dem wirklichen Leben gegriffenen Stoffen der Oper, die nothwendig gemischter Gattung sind, heiter und ernst, scherzend und röhrend, komisch und sentimental, fällt sie nothwendig aus. Wir finden sie demnach auch im Fidelio weder in der Handlung noch in der Musik als vorzugsweise hervortretend. Gestehen wir doch nur, dass die ganze Hauswirthschaft des alten Rocco sammt seiner Marcelline und dem Jaquino und den sich kreuzenden Heiraths-Plänen nicht den geringsten poetischen Gehalt, nicht das geringste dramatische Interesse hat und so wenig zur „Einheit“ gehört, dass sie vielmehr dem Genius Beethoven's die Schwingen lähmt, denn es war nun einmal seine Sache nicht, das Alltägliche und Hausbackene zu schildern. Solche Zeichnungen des gewöhnlichen Lebens konnte er nur coloriren; der Moment, wo seine Musik selbst Zeichnung und Farbe zugleich wird, beginnt erst bei Leonoren und

für die Rolle des Rocco erst mit dem Duett aus *A-dur* mit Pizarro. Eben so matt und ohne alles Interesse ist am Schlusse der Oper der hohe Ministerialbesuch, nachdem alle Spannung der Theilnahme an der wirklichen Handlung nach der Kerkerscene ganz und gar vorüber ist. Vollends der ungeschickte Ausruf Marcellinens bei Leonorens Erkennung:



O weh mir, weh mir! was vernimmt mein Ohr!

wessen Gefühl hat er nicht stets in dieser Umgebung empört? Es ist einem gerade, als würde man plötzlich mit einer glühenden Zange gezwickt! Diese Erinnerung an die kindische Hauswirthschaft ist eines der unglücklichsten Mittel, die „Einheit des Drama's zur Anschauung zu bringen“! Herr von Lenz hat allerdings viel, sehr viel dummes Zeug über Beethoven geschwatzt; aber wenn er sagt: „In dem Stoffe der Leonore hatte Beethoven das treue, über alle Schwierigkeiten siegende Weib gesehen, wie ein Genie immer den Kern, nie die Schale erfasst“ — so hat er damit den Nagel auf den Kopf getroffen.

Uebrigens schlägt Herr Alberti mit seinen eigenen Worten auf S. 104 u. ff., woraus wir oben bereits einige Stellen angeführt haben, seine Einheits-Behauptungen aus dem Felde. Denn wenn der Schlussstein nach seinem Geständnisse nicht zum Bau des Ganzen passt, wo soll dann die Einheit herkommen? — In den Besprechungen der einzelnen Nummern finden sich manche gute Bemerkungen. Man dürfte freilich eine genauere musicalische Analyse wünschen; allein das Schriftchen ist auch nur für gebildete Musikfreunde geschrieben. Um so mehr aber hätte sich der Verfasser vor Behauptungen in Acht nehmen sollen, die in den Sachen nicht begründet sind und zu deren Prüfung den blossen Musikfreunden das Material und die Kenntnisse fehlen.

Nach dem Verfasser hat die grosse Leonoren-Ouverture bei den jetzigen Aufführungen „eine sehr glückliche Stelle zwischen dem ersten und zweiten Acte gefunden“. Wir erwähnen dies nur, um hier nochmals, wie wir in diesen Blättern schon anderswo gethan, gegen diese Neuerung als einen nicht zu dulden Missbrauch zu protestiren. Stelle man endlich einmal das wundervolle Werk dahin, wohin es gehört und wofür Beethoven es geschrieben hat, zu Anfang der Oper. In ihm liegt nicht bloss die Eröffnung, sondern das Gemälde des ganzen Drama's, in so fern es in Tönen die Grund-Idee desselben ausdrückt und anschaulich zu machen sucht. Was soll ein solches Gemälde in der Mitte der Handlung, nachdem die eine Hälfte derselben schon vorbei ist? Man denke sich einmal die Don-Juan- oder die Freischütz-Ouverture

in der Mitte der Oper! — Und hat denn Beethoven nicht selbst schon eine besondere Instrumental-Einleitung zum zweiten Acte geschrieben? Dieses überaus schöne und tief empfundene *Grave* mit seinen schaurigen Paukenschlägen in *Es* und *A* (bei *F-moll!*), die erschütternd klingen, wie der schwere Tritt der Tyrannei, die dann mit dem rasselnden Fortissimo auf *A-h-dis-fis (es-ges)* die Riegel klirrend vor die Kerkerporte schiebt, bereitet die Erscheinung Florestan's auf ergreifende Weise vor, — ein echtes Stück Beethoven, das zu den vielen gehört, die nur er machen konnte! Seine ganze Wirkung wird vernichtet, wenn ihm die grosse *C-dur-Ouverture* mit ihrem sprudelnden Freiheits-Jubel am Schlusse vorhergeht, der uns unwiderstehlich in eine Stimmung versetzt, die mit derjenigen, welche Beethoven an dieser Stelle gewollt und auch durch die genialsten Mittel in der „*Introduzione*“ bewirkt hat, auf das schreiendste contrastirt und hier in Wahrheit die Einheit des Kunstwerkes zerreisst. Aber vor der Oper, da ist ihre Stelle; da erfüllt sie ihre Aufgabe so prachtvoll und grossartig, und doch wieder so süß und mild in den Tönen der Liebe und Klage um ein verlorenes Glück, und bei dem Eintritt der Trompete das Herz so spannend, und am Ende es zu so stürmendem Jubel aufregend, als wären alle Ketten der Freiheit der Menschen mit Einem Male gefallen, dass wir in stiller Bewunderung bei uns denken: So etwas wird Keiner mehr schreiben! — Noch Eins! Dieses Werk ist auch gar keine Concert-Ouverture; der Concertsaal ist gar nicht der geeignete Boden für sie, sie ist zu dramatisch, unsere Phantasie wird dabei in Bezug auf die theatralische Handlung zu sehr in Anspruch genommen und weit mehr, als bei anderen Ouvertüren—man denke nur an das Trompeten-Signal, das offenbar die Scene in die Sinfonie hinein legt und desshalb im Concert auch stets eine schwer zu umschiffende Klippe der Ausführung ist. Man tausche also: die *C-dur-Ouverture* ins Theater, die *E-dur-Ouverture* in den Concertsaal.

In einem Anhange bespricht der Verfasser die sieben übrigen Ouvertüren Beethoven's, d. h. er führt ihre Namen an und äussert sich nur über die zu Coriolan und über die Musik zu Egmont etwas ausführlicher. Auch hier beggnen wir mitunter wieder ganz unhaltbaren Behauptungen, z. B. „dass im Allgemeinen die inneren Kämpfe des Coriolan auch Beethoven'sche Kämpfe sind.“ Wie kommt Beethoven, der freiheitsliebende Republicaner, zu ähnlichen inneren Kämpfen, wie der stolze römische Patricier, das Urbild aller Aristokraten, die in ihrer Selbstsucht das Interesse ihrer Person und ihrer Partei sogar über das Vaterland setzen? — Sonderbar, dass der Musiker mehr als jeder andere Künstler der falschen Ansicht unterliegt, dass

er nichts als sich selbst in seinen Kunstwerken gebe! Freilich, beim Bildhauer und Architekten widerlegt sich eine Behauptung, als hätte in der Statue der medicäischen Venus und in den Propyläen der Künstler nur sich wiedergegeben, von selbst; der Maler ist schon schlimmer daran, indem auch ihm oft die individuelle Auffassung seines Gegenstandes verkehrt gedeutet wird. Der Musiker aber vollends muss sich in dieser Art Alles, auch das Absurdeste, gefallen lassen; was man aus seinen Werken nicht heraus hört, das hört man hinein. Könnte er aber nie aus sich selbst heraus gehen, könnte er nicht, wie der Dichter, sich in Situationen, Stimmungen und Charaktere, die nicht die seinigen sind, versetzen und in ihnen seiner Phantasie eine bestimmte Richtung geben, mit Einem Worte: könnte er nicht auch wie die anderen Künstler das Subiect vergessen und in seiner Weise ebenfalls objectiv werden, so wäre er zu bedauern, und wir hätten weder Oratorien, noch Opern, noch Sinfonien, noch Ouvertüren, noch Sonaten, die den Namen von Kunstwerken verdienten.

In den Zwischenacten zu Göthe's Egmont sieht der Verfasser „Programm-Musik“ und meint, „dass sie uns zeige, was Beethoven durch die Instrumental-Musik für darstellbar erachtete“! — Aber der Charakter der Musik zum Egmont ist melodramatisch; sie stellt nichts dar, sondern schmiegt sich theils nachklingend, theils vorbereitend der Situation der letzten und ersten Scene von je zwei Acten an und gibt den Ausdruck der Empfindungen wieder, die das Herz der handelnden Personen bewegen und dann auch unseres, der Hörer und Zuschauer. Melodramatische und Programm-Musik im neuesten Sinne sind sehr verschiedene Dinge; eine Musik zu Göthe's Faust ist ganz etwas Anderes, als eine Sinfonie „Faust“. — Auch in einigen Einzelheiten irrt der Verfasser; der Marsch in Nr. 5 (Entreact 3) darf keineswegs nach dem Trio wiederholt werden; die Musik bricht auf der Dominante ab, wie das auch bei dem Allegro in *A-dur* im Entreact 1 schon geschieht. Vergleiche darüber und über die Schwänze von fremder Hand zu diesen Zwischenacten unseren Aufsatz: „Ueber die Verbindung von Beethoven's Musik mit der Aufführung des Trauerspiels Egmont“ im Jahrg. 1853 Nr. 6 (vom 6. August) dieser Blätter.— In der sehr oberflächlichen Besprechung des Melodrama's Nr. 8 ist das *C-dur* auf S. 120 wohl ein Druckfehler, da das erwähnte *Allegro ma non troppo*, $\frac{4}{4}$, wie alle Sätze dieser Nummer, mit Ausnahme der ersten zwölf Takte des *Sostenuto*, in *D-dur* geschrieben sind. Unbegreiflich aber, wie der Verfasser von diesem *Allegro ma non troppo* sagen kann: „es bezeichnet das Nahen der kriegerischen Musik, bis dass der Trommelwirbel und die kriegerische Musik, immer stärker werdend, das Heran-

nahen der spanischen Soldaten begleitet"!! — Der Eintritt der Clarinetten und Hörner und die Wiederholung ihres Motivs durch die Flöten über den gebrochenen Pizzicato-Accorden der Saiten-Instrumente deutet in dem Traume Egmont's, oder sichtbar in der Erscheinung der Freiheit in Clärchens Gestalt, die Wendung vom innigen Bedauern (*Andante con moto, 3/4*) zu Trost und Hoffnung an; bei diesen Klängen öffnet sich der Himmel, sie strömen selige Beruhigung in das Herz, und mit dem Ruf der Trompete und dem Strahlenglanze der vollen Harmonie-Accorde, der wie das freudige Heil! Heil! eines ganzen Volkes emporsteigt, bringt die Freiheit dem Helden, der für sie gestorben, den Kranz des Siegers dar. Wer diese Musik für die Kriegsmusik der Unterdrücker halten kann, der sollte sich doch lieber nicht an die Analyse Beethoven'scher Werke wagen.

L. B.

Händel's Judas Maccabäus.

In Karlsruhe wurde am 16. Mai vom Cäcilien-Vereine zur Erinnerung an Händel's hundertsten Todestag (14. April) eine Aufführung des Oratoriums *Judas Maccabäus* veranstaltet, nach der englischen Original-Partitur und mit Benutzung von Lindpaintner's Instrumentation (Manuscript) eingerichtet von H. Giehne. Die Nummern 10, 11, 14, 17, die Arien zu Nr. 25, 28, 31, 32, und das Duett Nr. 29 blieben weg. Das Textbuch enthält am Schlusse auch eine „Erklärung des Werkes“ von H. Giehne, welche eine Anmerkung als einen Auszug aus einer grösseren, 1857 von demselben erschienenen Schrift über dieses Oratorium bezeichnet. Der Titel „Erklärung“ ist nun wohl etwas zu weit gegriffen; die wenigen Seiten enthalten aber manche interessante Notizen, die historischen wohl nach Chrysander. Wir entnehmen ihnen z. B. Folgendes:

„Händel entlehnte oft aus früheren Arbeiten Motive, um sie in anderer Gestalt wieder zu behandeln, so dass z. B. tändelnde Liebeslieder zu Thema's für ernste Gesänge umgestempelt wurden. Diesem Umstande verdanken es mehrere italiänische Madrigale Händel's, dass ihre Melodieen durch Versetzung in Chöre und Arien des *Messias*, des *Alexanderfestes* u. s. w. eine Unsterblichkeit errungen haben, die ihnen sonst nicht zu Theil geworden wäre. Auch das Motiv zu dem Duett Nr. 2 des *Judas Maccabäus* ist aus einem für die Kurprinzessin Caroline von Hannover (1711) componirten ähnlichen Tonstücke hervorgegangen; eben so ist Nr. 28 nur die ausgedehnte Umarbeitung einer in der Oper *Agrippina* (1709) bereits enthaltenen Arie. In nämlicher Weise nahm Händel oft englische Volkslieder

zu selbstständiger Verarbeitung in seine Werke auf, um damit verwandte Saiten bei den dankbaren Zuhörern anzuklingen, und es ist daher nicht unmöglich, dass dem schönen Empfangschor im dritten Theile (Nr. 33), in welchem die unschuldigen Stimmen der Jugend neben den kräftigen Tönen der Erwachsenen gleich reizend sich ausnehmen, irgend eine englische Volksmelodie zu Grunde liegt; wenigstens wurde dieses einfache, volksmässige Thema bald zu einem Lieblingsliede des englischen Volkes.

„*Judas Maccabäus* wurde von Händel in seinem 62. Lebensjahre auf Veranlassung des Prinzen Friedrich von Wales, Vaters Georg's III. von England, zur Feier des Sieges seines Bruders Wilhelm, des Herzogs von Cumberland, über den unglücklichen Karl Stuart in der Schlacht von Culloden (16. April 1746) componirt. Händel begann das Werk am 9. Juli 1746 und vollendete es binnen Monatsfrist, den 11. August 1746.

„Deutlich ist aus dem lebensfrischen Geiste, dessen beseligender Hauch, wie eben erst erstehend, uns aus dem Werke entgegenweht, zu ersehen, wie Händel mit Enthusiasmus von dem erhabenen Gegenstande des Textes durchdrungen gewesen sein muss, und dass die in letzterem ausgesprochenen Ideen von Religion und Freiheit sein Innerstes mächtig ergriffen haben; er selbst hielt den *Maccabäus* nach dem *Messias*, *Saul* und *Samson* für sein bestes Oratorium und führte es oft und gern auf.

„Aus dem Umstände, dass die verschiedenen im Laufe der Zeit in England erschienenen Text-Ausgaben und Clavier-Auszüge vielfach von einander abweichen, geht mit Gewissheit hervor, dass manche Nummern von Händel bei späteren Aufführungen eben sowohl hinzukomponirt als gekürzt oder weggelassen wurden, wie es eben die besonderen Verhältnisse zu den Sängern u. s. w. notwendig machten. Diese Bemerkung bezieht sich namentlich auf die Nrn. 9—11, 14, 18, 27, 28, 33, 34, 38 und 39. Die Nr. 18 soll sogar von Händel, als er schon längst blind war, erst 1759 kurz vor seinem Tode componirt worden sein. Thatsache ist, dass das jetzt noch vorhandene Original-Manuscript des *Maccabäus* viel weniger enthält, als die jetzigen Ausgaben aufweisen. Der in unserem Texte erscheinende Chor Nr. 31 ist nicht von Händel, sondern von einer späteren, unbekannten wie unberufenen Hand aus der derselben Nummer angehörigen Arie entnommen, d. h. vierstimmig gesetzt. Die erste Aufführung des Werkes fand in London am 1. April 1747 im Coventgarden-Theater statt.

„In Deutschland wurde der *Maccabäus* beinahe zugleich mit dem *Messias* und dem *Alexanderfest* (1786) zuerst durch den unermüdlichen Hiller eingeführt. Während jedoch letzteres bald sich allgemeiner Verbreitung er-

freute, wurden die beiden ersten lange stiefmütterlich von der deutschen Nation behandelt; bei dem Messias musste unbegreiflicher Weise das einzige gewaltige Halleluja geraume Zeit das kolossale Ganze vertreten; hinsichtlich des Maccabäus aber theilt die musicalische Chronik, einige Aufführungen in Berlin (1786 durch Hiller), Leipzig (1787 durch denselben), Wien (1806 durch Mosel), Bremen (1819 durch Riem), Wismar (1820), Frankfurt, Hamburg und Riga (1823) u. s. w. abgerechnet, nichts mit; erst mit der beginnenden Blüthe der deutschen Musikfeste sollte auch für Händel's Oratorien die Morgenröthe einer schöneren Zukunft anbrechen.

„Nachdem früher Hiller, Mosel, Türk in Halle und Clasing in Hamburg sich in theilweise verfehlten Bearbeitungen versucht hatten, hat in der neuesten Zeit Lindpainter in Stuttgart für den Maccabäus das schwierige Amt übernommen und zur wahren Ehre des Werkes durchgeführt; nur ist zu bedauern, dass die Partitur immer noch nicht im Druck erschienen ist, wodurch der Zweck der anerkennenswerthen Arbeit in Wirklichkeit so viel wie gar nicht sich erfüllt findet, da nur Wenige von ihrer Existenz Kunde besitzen. Die so genannte Mozart'sche Ausgabe ist von Starzer in Wien; nach zuverlässigen Quellen bearbeitete nämlich der Erstere bloss den Messias, das Alexanderfest, die Ode an die Cäcilia, so wie Acis und Galathea. Gute Clavier-Auszüge sind vorhanden von Clasing und Hellwig in Berlin.“ [Besonders empfehlenswerth ist der Clavier-Auszug in der neuen Hand-Ausgabe von Händel's Oratorien bei N. Simrock in Bonn. Bis jetzt sind von dieser bequemen, correcten, sauberen und billigen Ausgabe erschienen: Messias, Samson, Josua, Deborah, Judas Maccabäus, Alexanderfest.]

A u s A a c h e n .

Das städtische Concert am Donnerstag den 16. d. Mts. wurde durch die erste Sinfonie von Niels Gade eröffnet, die man bei uns zum ersten Male aufführte und die nach unserer Ansicht seine späteren Sinfonien, wie z. B. die in *A-moll*, *B-dur* u. s. w., bei Weitem übertrifft. Der Componist nähert sich in diesem Werke mehr der Manier Mendelssohn's, als dessen künstlerischem Charakter, denn so gross auch die Vorzüge der drei ersten Theile sind, so findet man darin nicht die exemplarische Technik, die geistige Feinheit, den ausgesuchten Geschmack seines grossen Vorbildes. Niels Gade gefällt sich zuweilen in einem Uebermaass weichlicher Gefühle, in allzu raffinirten sonoren Effecten. So lässt er in dem Finale, dem schwächsten Theile des Werkes, die geräuschvollsten Instrumente des

Orchesters vorherrschen, um die Armuth des Haupt-Motivs zu verdecken. Doch dieses alles hindert nicht, dass die musicalische Welt ihn zu einem der besten Instrumental-Componisten unserer Zeit zählen kann.—Unser Orchester hat uns durch eine so allgemein gute Ausführung verwöhnt, dass wir kaum mehr an die Möglichkeit einer mittelmässigen denken können. Auch war die des Gade'schen Werkes eine in jeder Beziehung ausgezeichnete und machte dem Orchester und dem Director Herrn Wüllner eben so viel Ehre, wie die des folgenden, den zweiten Theil einweihenden Instrumentalwerkes, die wunderschöne Beethoven'sche Ouverture: „Die Weihe des Hauses“, welche wir seit unserem letzten Musikfeste nicht mehr gehört haben.

Unsere Concerte haben in Frau Henriette Wickop, der ein glänzender Erfolg zu Theil wurde, eine neue, höchst schätzenswerthe Acquisition gemacht. Sie gab uns zuerst Anlass, ihre schöne und mächtige Stimme, deren ungewöhnliche Gleichheit und Umfang noch durch eine treffliche Methode gehoben wird, in zwei Liedern, „Das Heimweh“ von Mendelssohn und „Frühlingslied“ von Wüllner, zu bewundern, welches letztere durch seine Zusammenstellung mit der reizenden Inspiration eines der grössten Lieder-Componisten unserer Zeit nichts verlor.

Wir kommen jetzt auf den eminenten Pianisten Herrn Breunung, um ihm nach dem eben so warmen als einstimmigen Beifall, welchen ihm das Publicum nach der Ausführung des Concertes von Chopin, einer der grössten Aufgaben für einen Pianisten, die noch grösser wird, wenn man es dazu bringt, es wie Herr Breunung auswendig vorzutragen, zu Theil werden liess, unsere Bewunderung auszudrücken. Man weiss nicht, was man bei ihm am höchsten stellen muss, die Auffassung, das Durchführen des grossartigen und erhabenen Charakters der Composition, seine Sicherheit, die Ruhe besonders, wodurch er bei den complicirtesten Schwierigkeiten dem Publicum die leichtesten Sachen vorzutragen scheint, oder die vollendete Technik, die Kraft, die Eleganz und Sauberkeit der schwierigsten Passagen. Aus der Art und Weise, wie Breunung das Werk des so sehr bedauerten Chopin vorträgt, aus dem wunderbaren Ausdruck, den er besonders ins Larghetto hineinlegt, könnte man schliessen, dass er der Vertraute der musicalischen Gedanken, der melodischen Inspirationen, der feinen und zarten Harmonieen des berühmten Componisten gewesen, wie er es bei Mendelssohn, seinem Lehrer, war. Herr Breunung hob dies alles mit unbeschreiblichem Zauber hervor, als wenn er den Geist des grossen Componisten, welcher nicht mehr ist, zu wecken verstehe. Unser aufrichtiger Dank für den Glanz, welchen Herr Breunung diesem Abend verlieh, wie die Aufnahme, die er bei uns gefunden, möge ihn verlassen, bald zu

uns zurückzukehren. Das Instrument, welches er benutzte, war aus dem Atelier eines der ersten Fabricanten des Rheinlandes, Herrn J. B. Klems aus Düsseldorf, und macht diesem Hause alle Ehre. — Der Sommer aus Haydn's Jahreszeiten beschloss ein Concert, das bei dem zahlreichen Auditorium den angenehmsten Eindruck zurücklassen musste. Die Soli wurden durch Frau Wickop, die Herren Ackens und Göbbels vorgetragen. Frau Wickop brachte die Partie Hannchens sowohl durch ihre schöne Stimme, als durch die Einfachheit, welche die Musik bedingt, zur Geltung; nur hätten wir etwas mehr Lebendigkeit, namentlich in der Arie: „Willkommen jetzt!“ gewünscht. Wir möchten Herrn Göbbels, der nach unserer Ansicht die Cavatine: „Dem Druck erliegt die Welt“, mit etwas zu grosser Natürlichkeit vortrug, eine ähnliche Bemerkung machen; eine weiche und zarte Stimme muss auf der Hut sein, um nicht in Monotonie zu verfallen.

N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Johanna Wagner, nun verehelichte Jachmann, wird nach Beendigung ihres sechswöchentlichen Urlaubs, den sie im Familienkreise zubringen wird, unter dem Namen Johanna Wagner wieder auftreten.

Wien. Die erste der statutmässig den Unterstützern des allgemeinen akademischen Gesang-Instituts zugesicherte Probeleistung fand am 7. d. Mts., Abends 8 Uhr, in den Localitäten desselben in der Renngasse Statt. Das leitende Comite hat diese Probeleistung über die demselben zugekommenen Wünsche des patriotischen Hülfsvereins in ein Wohlthätigkeits-Concert umgestaltet und dem gemäss die Gönner und Unterstützer des Instituts gebeten, auf den anzusprechenden freien Eintritt zu verzichten und die als Entree bestimmten zwei Gulden österr. Währung als eine kleine Gabe, welche dieses Kunst-Institut auf den Altar des Vaterlandes zu legen beabsichtigt, dem benannten Zwecke zuzuwenden. Der geräumige Saal war voll, und der schöne Zweck ist gewiss in erfreulichster Weise erreicht worden. An der Spitze des Programms stand die Volkshymne, von welcher zwei Strophen vom Chor (vierstimmig) mit Begleitung des Pianoforte vorgetragen wurden. Verfehlt diese unsterbliche Tondichtung Haydn's nie ihre Wirkung, so greift sie in den jetzigen Zeitverhältnissen mit verstärkter Macht in die Seele. Das Programm theilte sich in eine dem Kirchenstyle und eine dem dramatischen Style gewidmete Abtheilung. Besonders interessant war die erstere. Sie bestand aus einem schön gehaltenen und gut durchgeföhrten Psalm: „Gott behütet alle Frommen“, von Lindpaintner, dessen Schluss eine mächtige Wirkung hervorbrachte. Die Altistin, welche das dem Chor eingewobene Solo sang, war leider durch Heiserkeit in der vollkommen freien Entfaltung ihrer schönen Stimmmittel beirrt. Ein Unicum in seiner Art, im hohen Grade interessant, war der nachfolgende Psalm „Regna terrae“, contrapunktisch für 12 Real-Sopranstimmen von Orazio Benevoli, päpstlichem Capellmeister im Jahre 1654. Wenn man die Schwierigkeit der Ausführung dieses mit grosser contrapunktischer Kunst gearbeiteten und doch höchst durchsichtigen, von einer warmen, beinahe leidenschaftlich gefärbten Empfindung getragenen Tonsatzes, in welchem jede der 12 Soprano Stimmen gleich betheiligt ist, bedenkt, so muss man der sicheren, correcten, wohl schattirten und lebendigen Ausführung die wärmste

Anerkennung zollen. Auch der Chor: „Eja mater“, mit Bass-Solo aus dem *Stabat mater* von Rossini ging vortrefflich. Das *Alleluja* aus Händel's *Messias* machte den Schluss der ersten Abtheilung. Die zweite Abtheilung eröffnete mit dem Chor aus der Nachtwandler-Scene der *Sonnambula* von Bellini, dem ein Duett für zwei Männerstimmen von Spohr folgte. Hieran schloss sich der anmuthige Frauenchor mit Sopran-Solo, „Fromme Liebe“, von Rossini, der mit grosser Zartheit vorgetragen wurde, und in welchem die Sopranistin ein bildungsfähiges, geschmeidiges Organ und eine recht hübsche Anlage zur ausdrucksvoollen Behandlung desselben zeigte. Ein lebhafter, charakteristischer Chor aus der Oper „Rosamunde“ von Schubert und das Quintett mit Chor aus Rossini's „Semiramide“, in welchem sich besonders die Mezzo-Sopranstimme durch ihre Kraft und Klangfülle hervorhat, erregten lebhaften Beifall. Die Zuhörerschaft war sichtlich hoch befriedigt und nahm die Ueberzeugung mit sich, dass dieses unter der Leitung des trefflichen Maestro Salvi (einst selbst ein vorzügliches Mitglied der italiänischen Oper und in der besten Schule gebildeter Tenor) stehende und der Mitwirkung ausgezeichneter Gesanglehrer sich erfreuende Gesang-Institut, das nach kurzem Bestehen schon so Treffliches leistet, wohl berufen erscheint, eine lange schmerzlich gefühlte Lücke in unserem musicalischen Leben auszufüllen.

In Venedig machen die Theater sehr schlechte Geschäfte. Das Apollo-Theater sah sich genötigt, wegen Besuchsmangels seine Räume zu schliessen. — Die Cannobbiana, wie fast alle Theater in Mailand, mussten wegen Mangels an Besuch vor Ende der Stagione gesperrt werden.

London. Frau Clara Schumann gab die erste der von ihr angekündigten drei *Matinées musicales* im Verein mit Herrn Stockhausen in Hannover Square Rooms. Die grosse Pianistin spielte mit Herrn Joachim die Kreutzer'sche Sonate von Beethoven, dann mit ihrer Schwester Marie Wieck die Variationen für zwei Pianoforte von Rob. Schumann, eine Art Lied ohne Worte für Pianoforte und Violine von Rob. Schumann und eine Ballade von der Composition Joachim's, nebst einigen kleineren Tonstücken für Pianoforte allein. Herr Stockhausen sang eine Arie von Händel und Schubert's „Erlkönig“. Das sehr gewählte Publicum erfreute sich der ausgezeichneten Leistungen.

Herr und Frau Goldschmidt (geb. Lind) haben kürzlich in London ein Concert zum Besten einer wohltätigen Stiftung gegeben, das 2000 L. St. eingetragen hat. Eine Anzahl Mitglieder der Stiftung verehrte dem Künstlerpaare die Marmorbüsten der Königin Victoria und des Prinzen-Gemahls, welche ihnen der Lord-Mayor feierlich überreichte.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in 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 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.