

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmäuse und Künstler.

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

Nr. 8.

KÖLN, 18. Februar 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Stimmen aus Paris über Richard Wagner II. — Aus Frankfurt am Main (Quartettspiel). Von A. Schindler. — Aus Aachen (Abonnements-Concerte — Herr von Turanyi — Soiree für Kammermusik — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Soiree im Conservatorium, Musicalische Gesellschaft — Mainz, Programm für das vierte mittelrheinische Musikfest — Frankfurt am Main, Die neue pariser Stimmgabel).

Stimmen aus Paris über Richard W. ^{**}).

II.

(S. Nr. 6.)

Der Referent des *Moniteur* (30. Januar), der unter dem Namen A. de Rovray schreibt, widmet der Composition und Aufführung von Cimarosa's *Matrimonio segreto*, die den Tag vor Wagner's Concert im italiänischen Theater Statt fand, eine begeisterte, übrigens vollkommen zu rechtfertigende, ausführliche Lobrede und fährt dann fort:

„Treten wir jetzt aus der Sonne, ich will nicht sagen: in die Finsterniss, aber doch in einen düsteren Nebel, den prächtige Blitze durchzucken. Ein Componist von sehr grossem Talente und unbestreitbarer Bedeutung, Richard Wagner, hat uns in demselben Hause, wo man Abends vorher die durchsichtigsten, reinsten und reizendsten Melodieen, die jemals das Ohr entzückt haben, bewundert hatte, mehrere Bruchstücke aus seinen Opern vorgeführt, die in Deutschland Aufsehen gemacht haben.—Seine Musik ist so seltsam, so fern von allen bekannten Formen und Regeln, dass man nach einmaligem Hören sich keine hinlänglich präzise und klare Vorstellung machen, noch weniger diese Anderen mittheilen kann.

**) Bei dem Aufsehen, das Wagner und seine Concerte hier in Paris gemacht haben, scheint mir eine unparteiische Zusammenstellung der Urtheile von Franzosen über ihn Pflicht eines deutschen Correspondenten. Meine eigene Ansicht geltend zu machen, wäre überflüssig, da sie ganz mit derjenigen übereinstimmt, die in diesen Blättern schon oft dargelegt und begründet worden ist. Deshalb und um andererseits nicht wegen Einflusses des Patriotismus auf meine Kritik verdächtigt zu werden, halte ich meinen Bericht über die gegenwärtige pariser Tagesfrage, die ja bei Euch auch längst auf ihre wahre Bedeutung zurückgeführt ist, rein objectiv. Neue Gesichtspunkte zur Beurtheilung Wagner's wird man bei den französischen Kritikern nicht finden; aber interessant ist es, dass sie ohne Einzelkenntniß der deutschen Wagner-Literatur doch meist auf dieselben Resultate kommen, welche die Nicht-Zukünftler in Deutschland ausgesprochen haben.

„Man hat diese Musik die Zukunfts-musik genannt. Was uns betrifft, wir wissen, mag man auch desshalb bemitleiden, keinen Begriff mit dieser Eintheilung in Vergangenheits- und Zukunfts-musik zu verbinden; wir kennen nur zwei Arten von Musik, gute und schlechte, und daran halten wir uns.

„Wir müssen voraussetzen, dass Wagner uns nicht seine schlechtesten Stücke vorgeführt hat. Einige enthalten sehr grosse Schönheiten und verrathen besonders sein grosses Talent als Symphonist; von den anderen wollen wir nicht behaupten, dass sie dunkel und unverständlich sind, aber sie gehen über unsere Urtheils-kraft hinaus. Der Gedanke, fast stets in höheren Regionen schwabend, verliert sich in die Wolken, die der Componist mit Behagen aufthürt und schwarz färbt; er begnügt sich nicht mit der mächtigen Persönlichkeit, die Niemand in ihm verkennt, sondern er geht darauf aus, unaufhörlich in Erstaunen zu setzen, zu überraschen, das Ohr zu quälen. Man sollte fast meinen, er sei oft absichtlich weitschweifig und unklar (*diffus et confus*).

„Seine Instrumentirung gleicht keiner anderen (?). Er hat manchmal geniale Züge, die plötzlich aus einem unentwirrbaren Chaos aufblitzen, prachtvolle Klang-Effecte, die wider alles Erwarten auf einmal mitten unter den farblosesten, monotonsten und verzweifeltesten Accorden erscheinen. Die enharmonische Modulation dient ihm vortrefflich, er braucht und missbraucht sie wie ein Mensch, der kein anderes Gesetz kennt, als seine Laune. Auf die logische Entwicklung eines musicalischen Gedankens kommt es ihm gar nicht an; er scheint sich niemals glücklicher zu fühlen, als wenn er den Zuhörer irre führen oder in Verlegenheit setzen kann; stösst er aber zufällig auf eine melodische Phrase, die ihn anspricht, so bringt er sie so wiederholt ohne alle Veränderung vor, dass sein Festhalten daran bis zur Knauserei geht. Er hat eine ärgerliche Vorliebe für die Quinte; er sitzt beständig auf ihr, und man

würde ihn böse machen, wenn man ihn bätte, nicht so hoch für die Violinen zu schreiben. Dagegen behandelt er das Violoncell mit vollendetem Geschicklichkeit. Endlich finden wir, dass die Schule der Zukunft sich etwas zu stark in das Tremolo verliebt hat, das ein wohlseiles, verbrauchtes Mittel ist und den Componisten der Erfindung interessanterer und neuerer Begleitungsformen überhebt.

„Die Ouverture zum „Gespensterschiff““ gehört zu denjenigen Stücken, die ich nicht im Geringsten verstanden habe; ihre Schönheiten sind mir ganz und gar entgangen, ich hoffe aber, bei einer zweiten Aufführung sie auffinden und bewundern zu können.

„Der „feierliche Einzug der Wartburggäste““ ist sehr verständlich und scheint mir ganz mit den Regeln der Vergangenheits-Musik übereinzustimmen. Es ist eine volle, glückliche und überströmende Melodie. Sie hat sehr gefallen und zahlreichen Applaus erregt.

„Tannhäuser's Pilgerfahrt““ ist unendlich lang. Jeder Weg führt nach Rom, nur vielleicht der nicht, den Wagner eingeschlagen hat. Wenn seine Pilger so ermüden, wie seine Zuhörer, so kommen sie nie hin. Der Chor dieser Pilger wurde abscheulich verhunzt.—Die Tannhäuser-Ouverture war hier schon gewesen. Es ist eine schöne und grossartige Partitur. Man könnte die übertriebene und etwas verworrene Entwicklung des zweiten Theiles des Allegro's tadeln, indess wir haben lieber mit dem ganzen Hause den prächtigen Schluss mit seiner Klangmacht und unwiderstehlichen Kraft applaudiert.

„Die Einleitung zu Tristan und Isolde hat gar keinen Eindruck gemacht. Vom „heiligen Gral““ aus dem Lohengrin kann man nicht dasselbe sagen. Nichts ist duftiger als das Haupt-Thema, das zuerst die Violinen haben, die zum wenigsten das halbe Stück durch auf den höchsten Tönen spielen. Der Eindruck ist aber weniger religiös, als feenhaft, und wenn der Componist im Programm den heiligen Gral striche und eine Undine oder Willi an dessen Stelle setzte, so könnte man nur applaudiren.

„Das „Erwachen des Tages und der Verlobungsmarsch““ haben trotz wirklich schöner Stellen die Zuhörer weder wach noch warm machen können. Aber die Hochzeitsmusik und das Hochzeitslied (*Musique de noces à épithalame* im Programm etwas zweifelhaft bezeichnet) wurden mit warmem und wiederholtem Beifall aufgenommen. Hier ist Alles von Meisterhand geschrieben und musste gefallen.

„Kurz, das Concert war mühevoll, die Ausführung ungleich; das Publicum hat dadurch, dass es beklatzte, was ihm wahrhaft schön schien, und nur durch Schweigen gegen das Seltsame und Langweilige Verwahrung einlegte, zugleich seine Unparteilichkeit und seine höfliche Sitte bewiesen.“

Der Referent im Constitutionnel (von demselben Datum), der sich in diesem Blatte P. A. Fiorentino unterschreibt, erinnert daran, dass Liszt, den er „den Calvin der Reform nennt, deren Luther Wagner ist“, vor einiger Zeit fünf gelehrte Feuilletons in derselben Zeitung über das „Gespensterschiff“ geschrieben habe. Dann ergeht er sich mit und ohne Witz über Wagner und sein System im Allgemeinen (schwerlich nach eigener Kenntnissnahme, sondern nach den früheren Aufsätzen von Fétis in der *Gazette et Revue musicale*) und kommt auf den allerdings von der Schule proclamirten Satz: „Also wenn die Kritik Wagner's Musik richtig würdigen will, so muss sie sich auf Wagner's Standpunkt stellen, mit Wagner's Kopf denken, mit Wagner's Augen sehen, mit Wagner's Ohren hören.“ — Ferner meint er: „Aus den vorgeführten Bruchstücken kann man über das dramatische Talent Wagner's weder für noch wider urtheilen. Wahrscheinlich hat er uns das Beste aus dem Korbe gegeben; aber würden wir das Uebrige verdauen können? Das ist der Fragepunkt.“

Dann folgen allerlei bunte Redensarten über das Publicum der Deutschen und deren Toilette im Concert, über Wagner's Aeusseres vom Kopfe bis zum Fuss, über seine Manieren beim Dirigiren u. s. w., Alles oft in unwürdiger Weise bewitzelt. Aber was liegt einem pariser Feuilletonisten (und seinen Nachtretern in deutschen Blättern!) daran, gemein zu werden! Wenn er nur pikant ist und die Zeilen füllt! Trotzdem imponirte ihm Wagner's auch schon in London versuchter, aber dort richtiger gewürdigter Kunstgriff, ohne Partitur zu dirigiren. Dann aber fährt er in dem einmal angestimmten Tone über die Ouverture zum „Gespensterschiff“ fort:

„Ich weiss nicht, lag es am Orchester oder an der Composition, oder fehlt mir der sechste Sinn, der, wie es scheint, nöthig ist, um diese neue Musik zu begreifen; eine Menge Faustschläge auf meinen Schädel würden mir kein schrecklicheres Gefühl verursacht haben, als diese Ouverture. Es ist nichts als eine Reihe von zischenden Accorden, durchdringendem Pfeifen, rasendem Blechgeheule ohne Ruhe und Rast für das Ohr. Wenn der Componist einen Sturm hat schildern wollen, so hat er wenigstens das peinlichste Resultat des Sturmes erreicht: man wird seekrank.“

Im Uebrigen werden dieselben Stücke als gelungen bezeichnet, die im Moniteur als solche genannt sind. Ein bemerkenswerther, mit häufigen Aeusserungen der Niederrheinischen Musik-Zeitung übereinstimmender Zusatz ist folgender: „Bei einigen zuweilen, aber selten vorkommenden melodischen Sätzen von grosser Lieblichkeit und wunderbarer Schönheit scheint Wagner seinen eigenen Lehren untreu geworden zu sein; er hat sich dann gewisser Maassen verirrt, und um sich selbst zu strafen, stürzt

er sich dann kopfüber ins Vage und Dunkle, ins Unsinnige und Unmögliche.“

Zum Schluss gibt der Bericht eine Unterhaltung zwischen zwei Zuhörern, die possierlich genug ist, und in welche ein Theil des wirklichen Programms Wagner's zu seinem Concerte verflochten ist. Da heisst es unter Anderem:

„Nun, ist das nicht herrlich? Ergeben Sie Sich noch nicht? Bitten Sie nicht um Gnade?“

O ja, ich bitte um Gnade; denn ich leide fürchterlich. Ihr Wagner ist grausam; setzt er einmal den Nagel an, so treibt er ihn einem langsam mit derben Hammerschlägen in den Kopf.

„Ach, das sind schlechte Witze! Wie würden Sie es denn anfangen, Tannhäuser's Pilgerfahrt nach Rom zu schildern?“

Ich würde sie gar nicht schildern, oder sie wenigstens um hundert Meilen abkürzen.

„Mein Gott! lesen Sie doch nur das Programm, und dann frage ich Sie, ob nicht Alles in dem lebendigsten Colorit und bis ins kleinste Detail ausgedrückt ist. (Er lies't:)

„Zu Anfang hört man den frommen Gesang der Pilger nach Rom. Der letzte Segen Elisabeth's verschmilzt noch mit seinen Klängen. Tannhäuser hält sich nicht zum Chor; er geht allein und sucht sich die schwierigsten Wege—“

Ja, ja — die schwierigsten Wege! Da ist eine breite, schöne, ebene Strasse; aber dieser eigensinnige Tannhäuser sucht absichtlich Gruben und Abgründe auf, um darin den Hals zu brechen.

„Plötzlich erscheint die ewige Stadt vor den Augen der Pilger. Von der Kuppel des Domes, den die ersten Strahlen des Morgenlichtes beleuchten, dringen himmlische Töne zu den betenden Pilgern, die stammelnd (*en balbutiant*) die heiligen Gesänge wiederholen.“

Und Ihr bildet Euch ein, durch das Geschwirr Eurer Quinten, das Wirbeln Eurer Pauken und das Schmettern Eurer Trompeten Rom und die sieben Hügel, den Vatican, die Kuppel der Peterskirche, die Mönche und die Cardinäle, die Kirche und die Gläubigen, das Geläute der Glocken und den Duft des Weihrauchs, den Aufgang der Sonne, die Ankunft der Pilger, ihre Zerknirschung, ihr Gebet, sogar ihr Stammeln auszudrücken? Ich will verdammt sein, wenn ich von allem dem etwas in Euren Missklängen gewahr geworden bin!

„Die Thüren der Kirche öffnen sich; der heilige Vater, von wunderbarem Pomp umgeben, erscheint auf den Stufen der Kathedrale—“

Stellt das Ophykleid ihn vor?

„Er verheisst allen, die zum Hause des Herrn gekommen sind, Heil und Erlass der Sünden u. s. w. u. s. w. — aber den Tannhäuser verflucht er. — Tannhäuser ver-

liert die Besinnung und fällt auf den Rücken (*et tombe à la renverse*, Ausdruck des Programms).“

Gott sei Dank! Jetzt ist es doch aus?

„Er hört noch *vaguement* die Heilgesänge tönen; er bleibt bis zur Abenddämmerung bewusstlos.“

Was? Nein, so lange halte ich es nicht aus—

„Da leuchtet das sanfte Licht des Abendsterns—“

Genug, genug! Ich kann nicht mehr, ich falle wie Tannhäuser auf den Rücken, ich verliere die Besinnung.

Am interessantesten ist ohne Zweifel der Bericht von Hector Berlioz (vom 9. Februar, im *Journal des Débats*). Als Hauptstellen theile ich folgende mit:

„Nach entsetzlichen Mühen, enormen Kosten, zahlreichen und doch nicht hinreichenden Proben ist es Richard Wagner gelungen, einige von seinen Compositionen zu Gehör zu bringen. Bruchstücke dramatischer Musik verlieren allerdings ausserhalb des Rahmens, in den sie gehören; aber die Ouvertüren und Instrumental-Introductionen gewinnen im Concertsaale, weil sie mit mehr Sorgfalt und Glanz aufgeführt werden, als das bei Theater-Orchestern in der Regel möglich ist.

„Das Resultat des Eindrucks, den der deutsche Tondichter auf das pariser Publicum zu machen versuchte, war leicht vorauszusehen. Eine gewisse Anzahl von vorurtheilsfreien und nicht vorher eingenommenen Zuhörern erkannte sehr bald das mächtige Talent des Componisten, aber auch die ärgerlichen Tendenzen seines Systems; eine grössere Anzahl hat in Wagner nichts gefunden, als einen gewaltigen Willen, und in seiner Musik nichts als widrigen und aufregenden Lärm. Der Foyer des italiänischen Theaters bot einen merkwürdigen Anblick dar. Was bei solchen Kämpfen für und wider für Unsinn, Abgeschmacktheit und sogar Lüge aufs Tapet kommt, ist wahrlich kolossal und beweis't, dass, wenigstens bei uns Franzosen, bei der Würdigung einer Musik, die von derjenigen, welche man auf allen Strassen hört, verschieden ist, Leidenschaft und Parteigeist allein vorherrschen und den gesunden Menschenverstand und ästhetischen Sinn gar nicht zu Worte kommen lassen.“ —

Hierauf ergeht sich Berlioz etwas breit und unter nicht immer stichhaltenden Voraussetzungen über die Erfahrung, dass die Musik meist nach festgewurzelten Vorurtheilen beurtheilt wird — eine Art von *Oratio pro domo* in Bezug auf das Loos seiner eigenen Musik in Paris, dann aber auch als Vorwort zu der Erklärung, dass er von Wagner ohne alle Rücksicht auf die verschiedenen Meinungen über ihn sprechen wolle.

„Das Gespensterschiff“ (Der fliegende Holländer) — beginnt er — „ist eine Oper in zwei Acten. Ich habe sie

1844 in Dresden unter Wagner's eigener Leitung aufzuführen sehen; die Schröder-Devrient gab die Hauptrolle. Die Ouverture machte damals denselben Eindruck auf mich, wie jetzt. Sie beginnt mit einem krachenden Orchester-Ausbruche, worin man sogleich das Heulen eines Sturmes, das Geschrei der Matrosen, das Pfeifen des Takelwerks und das Brausen der Meereswogen erkennt. Dieser Anfang ist prächtig, er ergreift und reisst hin. Aber da nun dieselbe Art und Weise fortwährend angewandt wird, Tremolo auf Tremolo folgt, die chromatischen Tonleitern wieder in chromatische Tonleitern übergehen, ohne dass ein einziger Sonnenstrahl durch diese düsteren Wolken dringt, die, mit dem elektrischen Fluidum geschwängert, ohne Aufhören Ströme von Regen niedergieissen, ohne dass die geringste melodische Zeichnung sich auf diesen schwarzen Harmonien zeigt, so ermüdet die Aufmerksamkeit des Zuhörers, verliert den Muth und unterliegt endlich ganz und gar. Schon in dieser Ouverture, deren Ausdehnung das Maass zu überschreiten scheint, zeigt sich das Streben Wagner's und seiner Schule, auf die Empfindung keine Rücksicht zu nehmen, nichts vor Augen zu haben, als die poetische Idee, die ausgedrückt werden soll, ohne sich darum zu kümmern, ob der Ausdruck dieser Idee den Componisten aus dem Kreise der musicalischen Bedingungen heraus zu schreiten nöthigt.“ —

Ueber die Scene auf der Wartburg (Marsch und Chor) spricht Berlioz sich sehr lobend aus; nur findet er die dieses Mal klar und kräftig gezeichnete Melodie nicht sehr original und meint, sie erinnere an ein berühmtes Thema im Freischütz. (?) Uebrigens erkennt er darin, besonders vom Hinzutritt des Chors an, ein Stück von Meisterhand, das, wie alles Uebrige, sehr geschickt instrumentirt ist.

„Die Tannhäuser-Ouverture“ — fährt er fort — „ist in Deutschland sehr populär. Kraft und Grösse herrschen auch in ihr vor, aber für mich wenigstens entspringt aus dem Vorwurf, den Wagner hier durchgeführt hat, eine schreckliche Abspaltung. Sie beginnt mit einer Art von Choral von schönem Charakter, welcher späterhin am Schlusse des Allegro in der Höhe, von einer hartnäckigen Violin-Figur begleitet, wiederkommt. Das zweitactige Thema des Allegro ist an sich nicht sehr interessant. Die Entwicklungen, denen es nachher zum Vorwande dient, starren wie in der Ouverture zum Gespensterschiff von chromatischen Gängen und äusserst harten Modulationen und Harmonien. Wenn der Choral wieder kommt, so wiederholt sich die begleitende Violin-Figur, weil er sich sehr in die Länge zieht, bis zum Ende mit einer Beharrlichkeit, die für den Zuhörer unerträglich wird. Im Andante hat man sie schon 24 Mal gehört, im Coda des Allegro hört man sie 118 Mal. Diese hartnäckige oder viel-

mehr erpichte Figur kommt also 142 Mal in der Ouverture vor! Ist das nicht zu viel? Da sie nun in der Oper selbst auch noch oft wieder zum Vorschein kommt, so muss ich vermuten, dass sich der Componist dabei einen besonderen Ausdruck gedacht haben mag, der mir aber ein Rätsel geblieben ist.

„Die Stücke aus Lohengrin glänzen durch hervortretendere Eigenschaften, als die früheren Werke. Mir scheint mehr Neues darin zu sein, als im Tannhäuser. Die Introduction z. B. ist eine Erfindung Wagner's, die einen ergreifenden Eindruck macht. Es ist ein unendliches langsame Crescendo, das von der erreichten höchsten Stufe der Klangfülle in absteigender Progression zu seinem Ausgangspunkte zurückgeht und mit einem fast unhörbaren harmonischen Gesäusel endigt. Ich weiss nicht, welche Beziehungen dieses Stück auf die dramatische Idee der Oper hat, aber allein als symphonisches Stück betrachtet, finde ich es bewundernswert. Es ist freilich keine eigentliche Melodie darin, aber der harmonische Fluss ist melodisch und reizend, und die Spannung erlahmt keinen Augenblick trotz der Langsamkeit des Auf- und Absteigens. Fügen wir hinzu, dass die Instrumentirung in den sanften Farben wie in den glänzenden meisterhaft ist; gegen Ende hört man einen immer diatonisch aufsteigenden Bass, während die übrigen Stimmen heruntergehen, was eine sehr geistvolle Idee ist. Dieses schöne Stück hat auch keine Härten, es ist eben so lieblich und wohlklingend als gross und glanzvoll. Für mich ist es ein Meisterstück.“

„Der grosse Marsch in *G-dur* zu Anfang des zweiten Actes hat auch in Paris eine wahrhafte Aufregung erzeugt, trotz der Unbestimmtheit des Gedankens im Anfange und der kalten Unentschiedenheit der episodischen Stelle in der Mitte. Diese farblosen Takte, in denen der Componist umher zu tasten und seinen Weg zu suchen scheint, sind nur eine Art Vorbereitung, um zu einem gewaltigen, unwiderstehlichen Gedanken zu gelangen, in welchem man das wahre Thema des Marsches zu suchen hat. Eine Reihe von vier Tacten, die sich zwei Mal um eine Terz höher wiederholt, bildet die gewaltige Periode, und man dürfte vielleicht nichts in der Musik finden, was mit ihr in Bezug auf grossartigen Schwung, Kraft und Glanz verglichen werden könnte. — Ich glaube indess, dass die Wirkung noch außerordentlicher sein würde, wenn die schroffen harmonischen Conflicte vermieden worden wären, die man in der zweiten Phrase aushalten muss, wo die vierte Umkehrung des grossen Nonen-Accords und der Vorhalt der Quinte durch die Sexte doppelte Dissonanzen erzeugen, welche hier viele Leute — und ich gehöre auch zu ihnen — nicht ertragen können.“

„Dieser Marsch leitet einen Chor in $\frac{2}{4}$ -Tact ein, (Hochzeitslied), den man hiernach zu finden erstaunt, so klein, ich möchte sagen: so kindisch ist dessen Stil. Seine Wirkung war um so geringer auf das Publicum, weil die ersten Takte an ein dürftiges Stück aus Boieldieu's *Les deux Nuits*: „*La belle Nuit! la belle fête!*“ erinnern, das man hier aus allen Vaudeville-Theatern kennt.

„Dass Wagner die Instrumental-Einleitung zu seiner neuesten Oper „Tristan und Isolde“ in demselben Concerte gegeben hat, in welchem die Introduction zu Lohengrin gemacht wurde, hat uns befremdet, da er in beiden denselben Gang verfolgt. Es ist das ebenfalls ein langsamer Satz, vom *Pianissimo* zum *Fortissimo* und umgekehrt sich hebend und senkend, ohne anderes Thema als eine Art von chromatischem Geseusze, aber obenein voll dissonirender Accorde, deren quälenden Eindruck noch lange Vorhalte anstatt der wirklich erforderlichen harmonischen Note vergrössern. Ich habe dieses seltsame Stück wiederholt gelesen, es mit der gründlichsten Aufmerksamkeit und dem lebhaftesten Wunsche, seinen Sinn zu durchdringen, angehört: ich gestehe aber, dass ich bis jetzt noch keine Ahnung von dem habe, was der Componist damit gewollt hat.

„Dieser aufrichtige Bericht bezeugt klar genug das grosse musicalische Talent Wagner's. Man kann, glaube ich, daraus schliessen, dass er jene seltene Stärke des Gefühls, jene innere Wärme, jene Kraft des Willens, jenen Glauben besitzt, die überwältigen, aufregen und hinreissen; allein auch, dass diese Eigenschaften weit mehr hervortreten würden, wenn sie mit mehr Erfindungsgabe, weniger Gesuchtem und richtigerer Würdigung gewisser Grund-Elemente der Kunst gepaart wären.“

(Das Glaubensbekenntniß H. Berlioz's in Hinsicht seiner Stellung zur Zukunftsmusik überhaupt bringen wir in der nächsten Nummer. Die Redaction.)

Aus Frankfurt am Main.

[Quartettspiel.]

„Ich bin begierig, ob die Jungen von den Alten sich belehren lassen. Es wäre erfreulich, wahrzunehmen, dass es noch eine „Jugend“ gibt, die sich belehren lässt.“

So schreibt mir nach Einsicht der Nr. 49 dieser Zeitschrift vom 3. December v. J. ein würdiger Fachmann aus Th. in Sachsen, aus dessen Feder diese Blätter schon so manchen werthvollen Aufsatz gebracht haben. Sein Verlangen, vielleicht auch das anderer bekannter Fachmänner, die gleich ihm, müde der Mantelreden, in den Wind gehalten, die Feder bei Seite gelegt, soll durch Nachstehendes befriedigt werden.

Anknüpfend an den Artikel in Nr. 49 d. Bl. soll vor Allem die Aufzählung der Werke folgen, die wir in weiteren vier Sitzungen von dem Quartett-Verein Straus, Stein, Welcker und Brinkmann zu hören bekamen.

Am 30. November: Quartette *G-moll* von Volkmann, *A-moll* (Op. 132) von Beethoven und *Es-dur* von Cherubini.

Am 19. December: Quartett *A-moll* von Schumann, Streich-Trio *C-moll* von Beethoven und Quintett *D-dur* von Mozart.

Am 10. Januar: Quartett *Es-dur* von Mendelssohn, Trio *C-moll* für zwei Violinen und Violoncell von Händel und Quintett *C-dur* von Franz Schubert.

Am 31. Januar: Quartette *G-dur* von Haydn (Nr. 1), *D-moll* von Cherubini und *F-dur* (Op. 59) von Beethoven.

Die Ausführung aller dieser Werke gab Zeugniss von dem darauf verwandten Fleisse, der auch von der Zuhörerschaft erkannt und im Ganzen mit reichlichem Beifalle belohnt wurde. Die Anmerkungen, die von der Kritik über einige Werke zu machen wären, müssen diesmal allgemeinen Betrachtungen über Anforderungen an das Quartettspiel, überhaupt über die Vorbedingungen zu richtigem Vortrage classischer Quartettmusik, Raum lassen; denn sind diese nicht vorhanden oder nur in geringem Maasse, dann wird der Sache das gebührende Recht nicht widerfahren können, wäre auch Neigung für diese Gattung von Kammermusik in hohem Grade vorhanden.

Die Erfahrung hat gezeigt, dass in der früheren Kunst-Epoche, die mit Beethoven zum Abschluss gekommen, kaum der zwanzigste Violin-Virtuose geistig befähigt gewesen, ein Quartett in richtiger Auffassung des Charakteristischen aller Theile vorzutragen; ja, es ward als etwas ganz Ausserordentliches vermerkt, wenn es von einem berühmten Violinisten hiess, er sei auch ein guter Quartettspieler. Wie sehr in jener Epoche Quartett-Composition und Spiel cultivirt worden, und wie es demnach um das Urtheil über einen guten oder nicht guten Vortrag im Geiste der Composition beim Publicum ausgesehen, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung. Ersteres bezeugt die vorhandene Literatur, immer noch das Labsal für sinnige Musikfreunde, und soll Betreffs des Letzteren ein sprechendes Beispiel angeführt werden, so bedarf es bloss der Erinnerung an die geschichtlich bekannten Vorgänge mit dem Rasumowski'schen Quartett in Wien. Neben dem Nicht-Virtuosen Schuppanzigh strahlten im vollsten Glanze ihres Virtuosen-Ruhmes die gegenwärtig noch dort lebenden Herren Mayseder und Böhm; keiner dieser mit Recht gefeierten Künstler hat es gewagt, mit Schuppanzigh zu concurriren und sich als Quartettspieler öffentlich zu produciren *).

*) Mayseder war Zögling von Schuppanzigh, dennoch ganz

Concert- und Quartettspiel sind überhaupt zwei wesentlich verschiedene Genre's, so wesentlich verschieden, wie die Zweige der Malerkunst. Daraus folgt, dass hierbei eben sowohl Geistes- und Gemüths-Eigenschaften, wie nicht minder Vorbedingungen technischer Natur in Betracht kommen, deren Vorhandensein und Vereinigung entweder einen Concert- oder einen Quartettspieler machen, wie er sein soll. In Beziehung auf Letzteren muss aber noch von einem Dritten die Rede sein, dessen vorhandenes Plus oder Minus als ein Haupthinderniss des meisterlichen Vortrags im Geiste der Composition in Anschlag zu bringen ist: die künstlerische Subjectivität nämlich. Ein Volkswort lautet: „Womit man umgeht, das klebt einem an.“ Wenn schon in der früheren Epoche, wo doch bei Weitem mehr gute als schlechte Tonwerke jeder Gattung erzeugt worden, als Grund hervorgehoben ward, dass die Violinisten durch bevorzugtes Ueben gehaltloser Werke Geist und Gemüth abschwächen, darum zu den Tiefen der classischen Quartett-musik die erforderlichen Eigenschaften frühzeitig verlieren; wenn schon damals die Beobachtung gemacht worden, dass durch maasslosen Beifall der hörenden Menge die Subjectivitäts-Gefühle im Concertspieler oft bis zu schwindelnder Höhe sich erhoben, der Geseierte sonach mit vornehmer, oft geringschätzender Miene auf das bescheidene Blümchen, Quartett genannt, herabgesehen (wie imgleichen die Piano-forte-Virtuosen auf die Sonate); wenn schon damals der Besitz keuschen Kunstgefühls und das Absein aller Manieren in Handhabung des Instruments als unerlässliche Bedingungen im Angesichte des Quartetts festgestellt waren — was lässt sich wohl in allen diesen Punkten von der laufenden Epoche sagen?! Wahrlich, in Betracht des für die Königin unter den Instrumenten in so ungeheuerlicher Menge producirten Schundes, mit dem sich die Violinisten gegenwärtig des Gefallens wegen abgeben, müssen sie nothwendiger Weise sowohl die moralische wie nicht minder auch die technische Befähigung zum Quartettspiel einzubüßen. Dass unter technischer Befähigung die auf Natur- und Kunstgesetzen beruhende Einschränkung im Vortrage zu verstehen ist, mag nur für der betreffenden Sache Fernerstehende bemerkt sein.

Wenden wir uns nun mit diesen flüchtigen Anmerkungen zu den Ergebnissen und Erlebnissen bei den statt gehabten Quartett-Vorträgen. Herr Straus, der Führer an der ersten Violine, ist in jeder Beziehung ein moderner Spieler, dessen virtuose Ausbildung — wie in der Regel der Fall — auf Kosten des edleren Theiles der Kunst gefördert worden; dass folglich der Künstler (das Wort in der eigent-

Original; Böhm aber bewies sich fortan als Jünger und treuer Anhänger der Rode-Baillot'schen Schule. Ihn nennt Herr Straus seinen Lehrer.

lichsten Bedeutung) mit dem Techniker in ihm nicht auf gleicher Höhe steht, dass aber aus diesem Grunde seine Befähigung zum Quartettspiel bis zu diesem Tage noch eine sehr zu bezweifelnde, muss vorweg gesagt werden. Alle Schlacken und Unziemlichkeiten des modernen Virtuosenthums haften dem jungen Manne an, von denen fast jeder Quartettsatz, worin sich nur einige Gelegenheit vorfindet, zu verkosten bekommt. Unter allen in diesem Cyklus von sechs Sitzungen vorgetragenen Werken sind nur die beiden Cherubini'schen und das Beethoven'sche A-moll-Quartett zu nennen, wobei der Virtuose die nothwendige Einschränkung gefühlt zu haben scheint; das Beethoven'sche insbesondere liess sogar einige Pietät für den erhabenen Schöpfer errathen. Die Ausführung im Ganzen verdiente ungemesenes Lob. Ein sprechender Beweis, dass, wenn man nur immer so ernstlich wollte, wie bei diesem Werke, die Ergebnisse durchweg anderer Art sein würden. Allerdings tritt dem Virtuosen in diesem Werke kein Tact entgegen, der seine schlimmen Gewohnheiten zum Ausdruck veranlassen könnte, im Gegentheil droht ihm aus jedem Satze ein *Mene, Tekel.*

Es wäre wahrhaft erfreulich, gestehen zu können, dass die im ersten Artikel gegebenen Winke, aber auch Ermahnungen, nur einiger Maassen eine gute Wirkung zur Folge gehabt hätten. Leider war alles dort Berührte, darunter maasslos überjagte Tempi (z. B. der Menuett in Haydn's G-dur-Quartett in einem Johann Strauss'schen Walzerfluge), immer wieder da — ein Beweis, wie sehr die Macht der Gewohnheit und Manier den Künstler beherrscht. Indess tritt doch dieses und Anderes noch gegen den Gesammt-Charakter des Straus'schen Spiels im Quartett — nicht im Concert — ziemlich weit zurück; derselbe findet seinen Schwerpunkt im Coquetten, was auch neulich schon berührt worden. Neben dieser schlimmen Eigenschaft muss noch die gewohnte Behandlung der kurz abgestossenen Noten als besonders störend genannt werden. Alles solches, wenn an sich noch so ernst, wird mit springendem Bogen gespielt und von den drei Spielgenossen mitgemacht. In dieser Weise wurden nicht etwa nur einzelne Stellen, sondern ganze Motive und Sätze vorgetragen, z. B. das Allegretto des Beethoven'schen F-dur-Quartettes:



Violoncello

Baillot sagt S. 44 seiner Violinschule von dem stark abgestossenen Strich (*grand détaché*): „Man streiche lebhaft in der Mitte des Bogens, welcher auf der Saite bleiben muss.“ Weiter sagt er S. 101 von dem *Détaché léger*: „Man trenne jeden Ton, indem man den

Bogen sehr leicht auf die Saite hält und die Elasticität der Stange benutzt, um ihr einen unmerklichen (*imperceptible*) und etwas verlängerten Schwung zu geben.“ Noch weiter hin nennt er diesen Strich den hüpfenden.

Dass diese Erklärungen bei allen ausgezeichneten Violinisten bis zu diesem Tage ihre Geltung behalten, dass Mendelssohn die Anwendung des hüpfenden Bogens bei vorkommenden Stellen in seinen Werken nach Baillot's Lehre gewollt, meldet mir Herr Concertmeister David in Leipzig unterm 6. d. Mts. auf mein Befragen. Er schreibt von Mendelssohn: „In seinem Violin-Concert muss der letzte Satz bei allen Staccato-Stellen mit dem leichtest hüpfenden Strich gespielt werden. . . Alle älteren Geiger haben diesen Strich angewandt oder wenden ihn an. Aber freilich—es gibt verschiedene Arten, ihn zu machen. Dass der Strich nur im schnellen Tempo angewandt werden kann, ist mir neu; er ist im langsamsten Tempo zu verwenden, aber freilich darf man da den Bogen nicht auf die Saite fallen lassen, er muss dieselbe streifen, dann wird der Ton nicht trocken, sondern klingend.“

Herr Concertmeister Straus macht das „*Détaché*“ mit der Spitze des Bogens. Der Violinkundige wird begreifen, dass der Spieler den Bogen bei solchem Gebrauche weit weniger in der Gewalt hat, als selbst unten am Frosch; es wird sich daher dieses Werkzeug zur Erzeugung klingender Töne nicht auf der Saite halten lassen, nicht leicht und graziös darauf hüpfen, sondern unartig springen, im Forte sogar die Saiten peitschen, weil es darauf fällt. Dass das *Détaché* nach Art des Herrn Straus nur schnelle Zeitmaasse gebrauchen kann, begreift sich auch. Sonach musste es kommen, dass Sätze, deren Haupt-Motive (z. B. das Scherzo im Volkmann'schen Quartett) oder Episoden (z. B. das *Più mosso* in der Canzonetta des Mendelssohn'schen Quartetts in *Es-dur*) aus abgestossenen Noten bestehen, in widerliche Tarantel-Tänze verwandelt wurden. Sogar das Motiv zum vierten Satze des Mozart'schen Quintetts in *D-dur* bekamen wir mit springendem Bogen zu hören. Indess scheint diese Unart unter Virtuosen schon Verbreitung gefunden zu haben, denn wir hatten bereits das Vergnügen, den berühmten londoner Violoncellisten Piatti in seiner Soiree am 12. December v. J. im Scherzo des Mendelssohn'schen Clavier-Trio's die Saiten mit Herrn Straus im rapidesten Zeitmaasse um die Wette peitschen zu hören. Demnach möchte es nicht unwahrscheinlich sein, dass an anderen Orten jetzt eben so Quartettmusik gespielt wird, wie hier.—*Videant consules*, mögen sie Augen und Ohren offen behalten, um die ohnehin schon zumeist von Virtuosen so arg misshandelte Kammermusik vor einer neuen Sorte von Unbildern zu bewahren.

Ein zweiter Cyklus mit vier Sitzungen ist so eben angekündigt und damit den Wünschen der Quartett-Freunde entsprochen worden. Wolle Herr Straus diese weitere Gelegenheit benutzen, um von seinen Irrthümern in dieser edelsten Musikgattung sich loszumachen, — wolle er den Virtuosen in Anwendung der Bogenkünste so beschränken, dass jeder den Charakter irgend eines Satzes alterirende oder gar vernichtende Strich vermieden werde,—wolle er ferner bei Ergreifung der verschiedenen Tempo's mit sich und seinen Genossen (die in dieser wichtigen Frage auch gehört werden sollen) aufs strengste zu Rathe gehen, damit die Abstufungen zwischen Allegretto und Presto nicht unter einander gemengt, vielmehr allzeit in richtigem Verständniss der Bezeichnung angewandt erscheinen. Auf solchem Wege wird er dahin gelangen, jedem Werke im Geiste des Autors gerecht werden zu können, sich als sinnigen Quartettspieler vor vielen anderen Virtuosen auszuzeichnen und Ruf zu verschaffen. An uns soll es nicht fehlen, ihn in diesen Bestrebungen nach Kräften zu unterstützen; möge er nur Gelegenheit dazu geben.

Schliesslich sei die Jugend höflichst ersucht, einen Blick werfen zu wollen auf den Aufsatz in Nr. 5 der Deutschen Musik-Zeitung: „Andeutungen über Vortrag“, und zu beherzigen, „was mit Ausdruck spielen heisst“; imgleichen auch in Erwägung ziehen zu wollen, was dort von „Musikverstand“ in directer Beziehung auf Virtuosen und Dirigenten gesagt ist.

A. Schindler.

Aus Aachen*).

Den 27. Januar 1860.

Von hier noch nicht aufgeföhrten Musikwerken hörten wir in den drei letzten Abonnements-Concerten J. S. Bach's Weihnachts-Cantate, von Perfall's „Dornröschen“ und eine Composition von Robert Schumann für Soli und Chor: „Beim Abschied zu singen“. In der Cantate**) wiegt uns Bach, den man gewohnt ist, streng, tief und dunkel zu sehen, in sanften, wohllautenden, das Gemüth ergreifenden Melodien, ohne indess seine treffliche polyphone Verwebung der Stimmen aufzugeben. Der Chor zeigte an einigen Stellen, z. B. in dem Chor „Ehre sei Gott!“ nicht die Sicherheit und Festigkeit, die wir sonst an ihm gewohnt sind, während das Orchester vorzüglich war. Wenn unsere vorzügliche Dilettantin Frau P. D. uns in Bach's Musik die classische Ruhe des Vortrags bewundern liess, so bewegte sie in der Scene aus Gluck's Orpheus in demselben Concerte nicht nur die Wächter der Unterwelt, sondern auch das ganze Publicum. Herr Göbbels trug die schwierige Tenor-Arie von Bach: „Frohe Hirten, eilt!“ recht gut vor und wetteiferte mit unserem trefflichen Flötisten Herrn Schmidt. — Beethoven's Coriolan-Ouverture und Mozart's *D-dur*-Sinfonie in drei Sätzen vervollständigten das Programm.

Im vierten Concerte spielte Herr Concertmeister Wipplinger, der uns die Concertstücke von Mendelssohn, David, Viotti u. s. w.

*) Durch Zufall verspätet.

Die Redaction.

**) Es sind die zwei ersten Theile des Weihnachts-Oratoriums gemeint

Die Redaction.

bereits vorgeführt, das grosse Violin-Concert von Beethoven mit einem Vortrage und Erfolg, der alle Erwartung übertraf; gewiss wird der bescheidene Künstler in dem warmen und lebhaften Beifalle des Auditoriums die belohnendste Anerkennung seines eifrigen Studiums gefunden haben. Das Orchester war sowohl in dieser Nummer, als in der duftig romantischen Ouverture zur schönen Melusine von Mendelssohn und in der gewaltigen *Sinfonia eroica* vortrefflich. — Das oben genannte Werk von Schumann, im einfachen Stil voll tiefer Empfindung edel gehalten, mit Begleitung der Harmonie, und Haydn's „Sturm“ bildeten die Vocal-Partie des Concertes.

Unser Capellmeister Herr von Turanyi, der, seitdem er den Dirigentenstab niedergelegt, sich ganz von der Tonbühne zurückgezogen, hatte die Einladung der Direction, im fünften Concerte zu spielen, angenommen. Es wurde ihm bei seinem Auftreten und nach dem glänzenden Vortrage des Concertstückes für Pianoforte in F-moll von C. M. v. Weber eine Ovation von Seiten des Orchesters und des Publicums zu Theil, die ihn überzeugen musste, dass wir verdienstvolle Wirksamkeit mit aufrichtiger und warmer Dankbarkeit zu schätzen wissen. Ausserdem brachte dieses Concert eine Auswahl aus Mozart's Titus (Duo, Terzett, Quintett) und „Das Dornröschen“ von Herrn von Perfall. Nach der ausführlichen Beurtheilung des Werkes in Ihrem Blatte kann ich mich darauf beschränken, zu berichten, dass es einen allgemein günstigen Eindruck gemacht hat und dass die Ausführung eine gute war. Frau W. brachte die Solo-Partie schön zur Geltung, und Herr Göbbels sang seine Arie so reizend, dass man bedauerte, dass der Dichter den Königssohn so bald einschlafen lässt.

Wenn man bedenkt, dass Haydn's Sinfonieen jetzt für viele Orchester eine Klippe geworden sind, so muss man mit der Ausführung der D-dur-Sinfonie durch das unsrige zufrieden sein.

In der letzten Soiree für Kammermusik haben wir ein sehr achtungswertes Werk von Herrn Wüllner gehört, ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, vortrefflich ausgeführt vom Componisten und den Herren Wipplinger und Joh. Wenigmann; Violin-Quartette von Haydn in C-dur, von Schubert in A-moll, welches letztere besonders gut von den Gebrüdern Wenigmann ausgeführt wurde. — Die grosse Matthäus-Passion von J. S. Bach wird vorbereitet.

N.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 7. d. Mts. gab die Direction des Conservatoriums eine Soiree in dem neuen Locale der Anstalt, zu welcher sich das eingeladene Auditorium sehr zahlreich eingefunden hatte. Es traten in zwölf Nummern des Programms, das eine reiche Abwechslung darbot, zwanzig bis vierundzwanzig Schülerinnen und Schüler auf. Die Vorträge auf der Orgel (Präludien und Fugen von J. S. Bach), dem Pianoforte (Trio von Beethoven, vierhändiger Satz von Mozart, Etuden von Moscheles, Phantasie von Mendelssohn, letzter Satz des A-moll-Concertes von Hummel, sehr sauber und fertig gespielt von Max Schrattenholz), der Violine (Variationen für zwei Violinen von Wassermann, Menuet und fügirtes Finale aus Beethoven's C-dur-Quartett mit Doppelbesetzung der Violinen und Bratschen durch elf Schüler unter Leitung des Concertmeisters Herrn von Königslöw) und die Gesänge (Arie in B-dur und Arie in F für Sopran aus Haydn's „Schöpfung“ und zwei Lieder, componirt von Aug. Grüters, Zögling der Anstalt) zeugten alle von den guten, zum Theil ausgezeichneten Fortschritten der Schüler und der trefflichen Methode der Lehrer. Jedermann verliess den Saal mit grosser Befriedigung.

In einer der letzten Versammlungen der musicalischen Gesellschaft producire sich Herr Wilhelm Langhans aus Düs-

seldorf, dem Vernehmen nach früher auf dem Conservatorium zu Leipzig gebildet, durch den Vortrag eines von ihm selbst componirten Concertstückes für die Violine mit Orchester in jeder Hinsicht als ein tüchtiger und sehr achtungswerther Musiker. Das Concert besteht aus einer Einleitung in langsamem Tempo und einem Allegro. Es zeugt von Talent und macht, einige leicht zu beseitigende Längen abgerechnet, den wohlthuenden Eindruck einer fliessenden, nirgends gesuchten und geschraubten Composition, die jedoch keineswegs der Schwierigkeiten und glänzenden Passagen entbehrt, in deren Vortrag Herr Langhans sich als einen technisch fertigen Violinisten bewährte. Das Auditorium spendete reichen Beifall.

Mainz, 13. Februar. Vor einigen Tagen trat das Comite für das mittelrheinische Musikfest zusammen. Das vierte Fest, welches im vorigen Jahre ausfallen musste, wird diesen Sommer im Juli hier gefeiert werden. Zum Dirigenten an beiden Tagen ist Herr Musik-Director Friedr. Marpurg hierselbst erwählt worden. Programm: I. Ouverture Op. 124 von Beethoven. Händel's Israel in Aegypten. — II. Scenen aus Alceste von Gluck. Chöre a cappella von Palestrina und Mozart. C-moll-Sinfonie von Beethoven. Die erste Walpurgisnacht von F. Mendelssohn.

Im letzten Liedertafel-Concerte gelangte unter der trefflichen Mitwirkung von Fräul. Barth und Herrn Schneider aus Wiesbaden Mendelssohn's Lobgesang mit grossem Erfolg zur Aufführung. Neu war ausserdem noch ein Clavierstück mit Orchester von Joachim Raff: *Ode au printemps*.

Frankfurt a. M. Die neue pariser Stimmgabel ist hier angekommen. Ein Vergleich mit älteren hat ergeben, dass die nun herabgesetzte Tonhöhe (bis auf einige Schwingungen) mit dem Tonmaasse übereinstimmt, wie es bis ins vierte Jahrzehnt im Orchester des Operntheaters zu Wien und bis in das Jahr 1842 in der grossen Oper und im Conservatoire zu Paris bestanden. Hoffentlich werden sich nun vor Allem die deutschen Herren Hof-Capellmeister beileiben, die neue Stimmung zum Besten ihres Singpersonals einzuführen.

Ankündigungen.

Bei Firmin Didot Frères, Fils & C°, rue Jacob, 56, Paris, ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen Deutschlands zu beziehen (in Köln durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung):

Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique.

Deuxième Edition.

Entièrement refondue et augmentée de plus moitié.

Par F. J. Fétis,

maitre de chapelle du roi des Belges,
Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles etc.

Environ 10 volumes in-8. de cinq cents pages.

Preis pro Band 2 Thlr. 10 Sgr.

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.