

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 9.

KÖLN, 28. Februar 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Wilhelmine Schröder-Devrient. II. — Aus Frankfurt am Main (Ein verwünschtes *Qui pro quo*). Von S. — Kirchenmusik-Streit. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Vierte Soiree für Kammermusik, Gounod's „Faust“, F. Hiller's „Katakomben“ — Ariadne auf Naxos — Berlin, Jubiläums-Feiern, Theodor Wachtel, Kroll's Theater — Danzig, Herr Niemann — Herr Karl Caffieri — Braunschweig, „Die Rose von Erin“).

Wilhelmine Schröder-Devrient.

II.

(I. s. Nr. 8.)

Die Rollen der jugendlichen Künstlerin waren bis zum Jahre 1822 Pamina, Emmeline, Agathe und Marie in Grétry's „Blaubart“. Am 9. November 1822 gab sie zum ersten Male die Leonore in Beethoven's „Fidelio“.

Wir haben nichts dagegen, wenn Herr von Wolzogen sagt, dass sie durch diese Partie erst „den eigentlichen Grundstein ihres unverweiklichen Ruhmes legte“, müssen aber der Behauptung, dass ihre Leonore erst die Oper „gerettet“ (!) und diesem Meisterwerke Beethoven's den Boden auf den deutschen Bühnen errungen habe, entschieden widersprechen, noch entschiedener den Ansichten des Verfassers über die Oper selbst. Diese beweisen, wie schwer es für einen Biographen ist, sich durch das warme Gefühl für seinen Helden nicht zur Ungerechtigkeit gegen anderes Verdienst hinreissen zu lassen.

Herr von Wolzogen entwickelt übrigens im Allgemeinen in dieser Biographie der Schröder-Devrient sonderbare und sehr eigenthümliche Urtheile über deutsche Opern und deutschen Gesang, in die wir — nicht aus Patriotismus, dessen Beteiligung an der Kritik er vorausschauend abwehrt (S. 99), sondern aus ästhetischen Grundsätzen nicht einstimmen können. Wenn er in der angeführten Stelle sagt: „Die Kunst ist durchaus kosmopolitischer Natur, und was wirkliche Kunst ist, muss in London und Paris, Rom und Petersburg den Einsichtigen ganz eben so gut gefallen, als in Wien und Berlin“ — so ist das für alle modernen Künste grundfalsch und vor Allem für die Tonkunst, denn diese ist vermöge ihres eigenthümlichen Wesens so innig mit der Natur des Volkes, bei dem sich ihre Werke erzeugen und dessen Geschmack sie zusagen, verflochten, dass mit der obigen Behauptung nicht bloss die Nationalität der Musik, sondern auch die

Nationalität und ihr verschiedener Charakter in Anschauungs- und Gefühlsweise der Völker überhaupt geläugnet wird.

Dass es eine specifisch deutsche Gesangschule gebe, hat noch Niemand behauptet; die Declamationen gegen die „gutmüthige Einbildung, welche daran glaube“, dürfen also sehr überflüssig sein. Jedermann weiss, dass die wahre Gesangschule, d. h. die Unterrichts-Methode, die zur vollkommenen Herrschaft über das Stimm-Material und zu vollendetem Technik führt, bei allen Nationen die alt-italiänische ist. Allein das schliesst keineswegs aus, dass die drei musicalischen Nationen, die Italiener, die Franzosen und die Deutschen, nicht ihre eigenthümliche Vortragsweise hätten, die in nichts Anderem als in ihrer Nationalität wurzelt. Dass der Deutsche einen Charakter der französischen oder auch der italiänischen komischen Oper bei gleicher technischer Ausbildung als Sänger nicht so wahr und fein durch den Gesang darstellen kann, wie ein Franzose oder Italiener, lehrt die Erfahrung; aber sie lehrt eben so, dass ein Franzose und Italiener keine deutsche Musik so singen kann, wie ein Deutscher. Das zeigt sich vor Allem beim Vortrage des deutschen Liedes; Schubert'sche Melodieen von Italienern und Franzosen zu hören, ist eine wahre Qual; „Der Wanderer“ von Lablache und von Staudigl waren dermaassen verschieden, dass man unbedingt dem deutschen Sänger die Palme zuerkennen musste, und Lablache war doch wahrhaftig ein Sänger ersten Ranges. Aber nicht bloss im Liede, auch in Opern deutscher Componisten ist derselbe Unterschied wahrzunehmen, selbst in denen von Mozart, der doch den Italienern noch am mundgerechten ist. Zu der Stelle einer französischen Kritik der „Agathe“ der Schröder-Devrient: „Man muss den Stil der Madame Devrient mit dem der italiänischen Sängerinnen nicht vergleichen; zwei verschiedene Gattungen können zu gleich befriedigenden Resultaten führen“, was, beiläufig gesagt, doch beweist, dass es

nicht bloss die Deutschen allein sind, die sich „einbilden“, es gebe eine deutsche Vortragsweise —: zu dieser Stelle sagt Herr von Wolzogen in einer Anmerkung (S. 151):

„Nicht deshalb sind selbst grosse italiänische Sänger gewisse deutsche Opern mit Erfolg zu singen ausser Stande, weil die letzteren etwa einen besonderen deutschen Gesangsstil erforderten, der in Wahrheit nie existirt hat, sondern weil das Wesen dieser Opern in einer Gefühlswelt wurzelt, die der italiänischen durchaus fremd, ja, oft geradezu entgegengesetzt ist.“

Heisst denn das etwas Anderes, als dass die deutsche Musik, die in deutscher Gefühlswelt wurzelt, denjenigen Gesangsstil fordert, welcher in dieser selben Gefühlswelt wurzelt? Kann eine italiänische oder „kosmopolitische“ Gesangsschule diese Vortragsweise deutscher Musik lehren? Dass sie aber nicht bloss Naturgesang ist, wie Herr von Wolzogen behauptet, sondern eben so gut wie der italiänische Gesang einer methodischen Entwicklung und eines tiefen Studiums bedarf, das haben die grossen deutschen Sänger und Sängerinnen aller Zeiten und bis auf diese Stunde gezeigt, und der Kenner weiss sehr wohl die Effecte des ungebildeten Naturgesanges, der allerdings jetzt leider überhand nimmt, von den Wirkungen einer künstlerischen Leistung in deutschem Gesange zu unterscheiden.

Noch ärger aber ist die Folge derselben Anmerkung: „Doch trifft auch dies (dass die Italiänner ausser Stande sind, deutsche Opern zu singen) nur bei den Weber'schen, Spohr'schen und Marschner'schen Opern und bei „Fidelio“ zu, die als urdeutsche Werke, in welchen überdies die Cantilene oft erst in zweiter Linie wirkt, entschieden immer verlieren, wenn Italiänner sich daran machen; Mozart aber haben wir, die Zauberflöte nicht ausgeschlossen (wer könnte Ronconi's Papageno je vergessen?) von guten Italiänern stets lieber gehört, als von Deutschen.“

Der Verfasser hat hier vergessen, uns die italiänischen Sarastro, Pamina, selbst Tamino namhaft zu machen! Ronconi's Don Giovanni war uns eben so unausstehlich, wie Lablache's Leporello, der statt des prachtvollen *c* auf *movermi non posso* nach dem *e* des Comthurs im Duett auf dem Kirchhofe ein schnarrendes *Brr!* für die Galerie ertönen liess, und ein anderer Don Juan, der in Paris eine schauderhafte Fermate im *Fin ch' han dal vino* anbrachte und das reizende Ständchen im *Tempo rubatissimo* vortrug. Nein, nicht einmal den Don Juan können die italiänischen Celebritäten der Gegenwart und unseres Jahrhunderts überhaupt singen, geschweige denn die Zauberflöte und die Entführung aus dem Serail. Wenn Herr von Wol-

zogen den Don Juan zu der schönsten Zeit der berliner Oper gesehen hätte, Donna Anna die Schulz, Elvira die Milder-Hauptmann, Zerline die Wranitzki-Seidler, Don Juan Blume, Leporello Wauer, Ottavio Stümer, dann würde er eine Erfahrung darüber haben, wie Mozart von deutschen Sängern gesungen wird. Und die Entführung aus dem Serail! Eine Constanze wie die Schmalz und nach ihr die Schulz brauchten den Vergleich mit den grössten italiänischen Sängerinnen nicht zu scheuen, und einen Osmin wie Ludwig Fischer kann keine andere Nation aufweisen.

Allein Herr von Wolzogen lässt nur vier deutsche Sänger ersten Ranges gelten: Anton Raff, Gertrud Mara, Ludwig Fischer (seinen Sohn Joseph also nicht) und Henriette Sontag. „Im Ganzen — mit Ausnahme für den zwischen Singen und Declamiren die Mitte haltenden Vortrag unseres Liedes (Ah!) — geht den Deutschen der richtige Gesangs-Instinct, die Delicatesse des Gefühls (!) ab. Was wir unseren Stil zu nennen belieben, ist nichts als der völlig naive Zustand einer Natursingerei, die es bisher nicht einmal zur Aneignung einer gewissen Manier bei uns hat kommen lassen, denn eine solche lässt doch immerhin wenigstens auf etwas mehr, als einen nur spontanen Stimmgebrauch schliessen.“ (!) S. 99.

Wir suchen nach dem Grunde dieser absoluten Verdammungs-Urtheile des Verfassers und finden ihn eines Theils in der gerechten Empörung desselben, die wir vollkommen theilen und in diesen Blättern hundert Mal ausgesprochen haben, über die jetzige Rohheit unseres Bühnengesanges im Allgemeinen, die übrigens bei den Italiännern und Franzosen heutzutage eben so arg herrscht. Wenn er nun aber (ebenfalls S. 99) anerkennt, „dass jetzt auch in Italien und Frankreich zum grossen Theile spott-schlecht gesungen wird“, aber hinzufügt, „das ändere nichts an der Thatsache, dass wir Deutschen uns noch niemals als eine in künstlerischer Beziehung besondere Berücksichtigung verdienende Sänger-Nation bewährt haben“ —, so offenbart sich anderen Theils die Hauptquelle seiner furchtbaren Strenge gegen den deutschen Kunstgesang in der oben schon erwähnten Vorliebe des Biographen für seine Helden, denn er will hauptsächlich dadurch die allerdings unläugbaren Mängel dieser in Bezug auf eigentliche Gesangsschule rechtsertigen. Dies spricht er im Schlussätze der angeführten Stelle geradezu aus: „und das (nämlich dass wir Deutschen als Sänger-Nation noch nie eine Berücksichtigung verdient haben) entschuldigt zugleich viel an dem beklagenswerthen Umstände, dass selbst eine Künstlerin von dem unsterblichen Genius der Schröder-Devrient es nicht bis zur wirklichen Sängerin hat bringen können“ — was nach anderen Stellen des Buches heissen sollte: „bat brin-

gen wollen“, denn die eigentlichen Gesang-Studien waren ihr zuwider.

Nun, trotz alledem rechnen wir doch die Schröder-Devrient zu den grossen deutschen Sängerinnen, und der Verfasser geräth durch seine Kritik der deutschen Sänger-Anlagen in arge Widersprüche. Denn er wird doch wohl einer Emmeline und Agathe und Leonore der Schröder-Devrient nicht die „Feinheit des Gefühls“ absprechen, welche den Deutschen überhaupt abgehen soll? Und der Unwürdigkeit jeder Berücksichtigung der Deutschen als „Sänger-Nation“ gegenüber will er uns doch nicht etwa die Franzosen und Engländer als „Sänger-Nationen“ vorziehen? Doch wahrlich! S. 98 lesen wir, dass „wir Deutsche ausnehmend wenig natürliches Geschick“ (und doch soll unsere ganze Gesangkunst bloss „Natursingerei“ sein!) „und einen Mangel an Geschmack zeigten, der uns sogar noch unter England setzt!!“ Und womit unterstützt Herr von Wolzogen diese Behauptung? etwa mit der Novello, Kemble, Dolby, was sich noch hören liesse? Nein: „Wir haben auf den gesammten deutschen Bühnen keinen Tenor wie Sims Reeves und keinen Bariton wie Santley“ — nach Herrn von Wolzogen. Wir müssen ihm aber sagen, dass es keinen steiferen und ungewandteren Bühnensänger gibt, als Sims Reeves, weshalb er denn auch nach einigen wiederholten verunglückten Versuchen, von denen wir seinen Max im Freischütz und seinen Fra Diavolo selbst gesehen, der Oper ganz entsagt hat und nur in Oratorien und Concerten singt. Wer Santley aber z. B. mit unserem Beck in Wien (eben so Sims Reeves mit Ander) oder gar mit Stockhausen nur vergleichen, geschweige denn über diese stellen will, der dürfte, wenn er ein Deutscher ist, allerdings einen Beweis zu dem den Deutschen vorgeworfenen „Mangel an Geschmack“ liefern. Herr Santley ist ein ganz achtungswerther Sänger, der aber gegenwärtig hauptsächlich nur durch die National-Eitelkeit der englischen Kritik gehoben und zum ersten Male zu einem Engagement bei der italiänischen Oper gelangt ist.

Es dürfte übrigens die Frage sein, welche Nation, die italiänische oder die deutsche, seit 1800 mehr ausgezeichnete Sängerinnen für die ernste Oper und die edle Gesangsgattung überhaupt trotz der Grisi, Malibran und Viardot-Garcia, wenn wir diese beiden Spanierinnen zu den Italiänern rechnen wollen, aufzuweisen habe. Allerdings gibt es eine gewisse Vollendung der Technik des Gesanges, welche vielleicht die Italiänner leichter erreichen, als die Deutschen; allein dagegen stellen wir den anderen Theil einer wahrhaft künstlerischen Ausbildung, die richtige Auffassung des Charakters der Partie, den angeborenen Tact für das Edle und Grosse im musicalischen Vortrage, mit Einem Worte das Seelische des Gesanges, und

dies nehmen wir in höherem Grade für die Deutschen in Anspruch, als für die südlichen und westlichen Nachbarn. Gewiss würde eine Johanna Wagner oder überhaupt eine deutsche Sängerin Gluck's Orpheus und Alceste niemals dermaassen entstellt und mit ungehörigen Glanzfarben übertüncht haben, wie es die Viardot in den letzten Jahren in Paris gethan hat; wenn die Virtuosität der Kunst zu solchen Missgriffen führt, so ist uns die „Natursingerei“ zehn Mal lieber.

Und auf welcher Seite ist denn die grössere Natur-Anlage, auf Seite derjenigen, die nur ihre bestimmte Gattung und nur die Musik ihrer Nation singen können, oder derjenigen, die Lied, Oper und Oratorium aller Nationen durch angemessenen Vortrag wiederzugeben befähigt sind? Man weise doch eine einzige Italienerin auf, welche deutsche Musik mit solchem Erfolg singen könne, wie unsere Sängerinnen die italiänische! Die Sontag, die Schröder-Devrient, die Bochkoltz (Falconi), die Carl, Unger, Grünbaum, Charlotte Häser (die *divina Tedesca* von San Carlo), Hasselt-Barth, Sabine Heinesetter, Kraus-Wranitzki, Sophie Löwe, Lutzer, Schebest, Schechner, Babnigg, Vespemann, Seidler, Tuczek, Johanna Wagner, Josepha Weber, Constanze Lange, Anna Zerr, Sophie Krüwel (Cruvelli), Natalie Eschborn (Frassini), Köster, Ney, Louise Meyer, Czillag, Tietjens u. s. w.—haben sie nicht alle sowohl auf deutschen als selbst auf italiänischen Theatern italiänische Musik vortrefflich gesungen? ja, waren nicht viele von ihnen berühmte Zierden der italiänischen Oper in Italien selbst, in Paris, in London, in Petersburg? Gehört denn nicht etwas mehr als Stimme dazu, um eine Emmeline und Desdemona, eine Agathe und Semiramis, einen Fidelio und Romeo u. s. w., und dann wieder einen Engel Gabriel in der „Schöpfung“, eine Sopran- oder Alt-Partie von Händel und endlich ein Lied von Schubert so zu singen, dass es in die Seele dringt, d. h. so, wie es unsere deutschen Sängerinnen zu singen verstehen? Hilft aber Alles nichts: „es fehlt ihnen der Gesangs-Instinct und die Delicatesse des Gefühls!“ Und wenn ihr Deutschen auch behauptet, dass euer oratorischer Chorgesang doch nicht übel wäre, da die Kenner und Kunstsfreunde des Auslandes zu euren Musikfesten strömen und mit Erstaunen gestehen, dergleichen nie gehört zu haben — nichts da! das ist Alles eitel Einbildung! „Ihr verdient keine Berücksichtigung als Sänger-Nation!“

Wenn die Deutschen bei ihren hervorragenden musicalischen Anlagen allerdings und besonders heutzutage in der Technik des Gesanges zurückbleiben, so liegt es nicht an dem Mangel an Instinct und Gefühl, sondern an dem Mangel an Fleiss. Niemand kann eifriger als wir die Rückkehr zu den Studien der alt-italiänischen Schule von

ihnen fordern; aber sie wegen theilweiser, ja, häufiger Vernachlässigung derselben als Gesang-Instinctlose unter alle anderen Nationen zu stellen, das ist denn doch zu stark.

Doch diese Behauptung des Herrn von Wolzogen ist nicht die einzige schroffe und unhaltbare über deutsche Kunst in seiner sonst gewiss sehr schätzbarren und interessanten Biographie der Schröder-Devrient.

So meint er zum Beispiel, dass die Rolle der Emeline in der „Schweizerfamilie“ bloss „in Deuschland vollauf gewürdigt worden ist.“ Darin hat er gewiss Recht; aber wenn er als Grund hinzufügt, „weil nur ein deutsches Publicum den matten und kränklich sentimental Jammer der Dichtung und Composition jemals zu vertragen im Stande gewesen“ (S. 49)—so müssen wir wenigstens gegen „den Jammer der Composition“ protestiren. Wir erblicken in Weigl's „Schweizerfamilie“ einen trefflichen musicalischen Stoff, der ohne Zauberei und Fastnachtsspiel, was nur ein Mozart mit der Weihe der Poesie zu erheben und zu erklären im Stande war, der eigentlichen und ewigen Aufgabe der dramatischen Musik, das menschliche Herz in den Verhältnissen und Kämpfen mit dem Leben zu zeigen, vollkommen angemessen ist. Dass dieser Stoff ein echt deutscher und Weigl's Musik aus der Naivität des deutschen Genius entsprossen ist, der noch nichts von Reflexion wusste, das soll beiden doch wohl nicht zum Vorwurf gereichen? Neben die „Schweizerfamilie“ kann man noch Winter's „Unterbrochenes Opferfest“ trotz der Verlegung der Handlung nach Peru als deutsche Oper stellen, welche in Beethoven's „Fidelio“ ihren Gipelpunkt erreichte und auch in Spohr's „Jessonda“ noch zu finden ist. Weber, Marschner und vollends Meyerbeer betraten andere Bahnen, zogen die phantastische Welt von Elfen, Hexen, Kobolden und den Teufel selber in die Gefühlswelt, die deren wahrlich nicht bedarf, hinein, und konnten am Ende ohne Spektakel und Decoration nicht mehr auskommen. Damit war der Reflexion und der Tonmalerei ein weites Feld geöffnet, und selbst dem Genie wurde es schwer, sich aus alle dem dann und wann einmal wieder in die eigentliche deutsche Heimat der Gefühle und Kämpfe des Herzens zu retten.

Aber jene echt deutsche dramatische Musik, wie sie in der Zauberflöte und im Don Juan durchbricht und sich bei Weigl und Winter, endlich in Beethoven's Fidelio in höchster Entwicklung zeigt, welche keiner Wunder und keiner Symbolik, keiner Herbeiziehung der übersinnlichen Welt bedarf, weil ihr der Mensch, die Tiefe der menschlichen Seele genügt, um Liebe und Hass, Grauen und Wonne, Zorn und Hingebung, Verzweiflung und Entzücken auszudrücken — diese Musik scheint, da Fidelio

vor ihm keine Gnade findet, auch nicht nach Wolzogen's Geschmack zu sein.

Herr von Wolzogen behauptet nämlich zunächst, dass Fidelio erst durch die Darstellung der Leonore durch die Schröder-Devrient Anerkennung gefunden habe. Dies ist ein historischer Irrthum, zu dem wiederum die Vorliebe des Biographen für seinen Gegenstand verleitet hat. Er ist aber weniger verzeihlich, als ähnliche, da dem Biographen einer dramatischen Sängerin die Geschichte einer Oper wie Fidelio nicht unbekannt sein durste, und da er dadurch zugleich einer anderen, um diese Oper hochverdienten Künstlerin schreiendes Unrecht thut. Er sagt nämlich S. 52, dass „Anna Milder-Hauptmann trotz ihrer kolossalnen, herrlichen Stimmmittel und der angeborenen Würde ihrer Plastik, wohl mit in Folge des ihr eigenen etwas phlegmatischen Temperaments, bei den ersten Aufführungen 1805 und 1806 in Wien der Partie der Leonore keinen besonderen Erfolg zu erringen vermochte.“ — Weiterhin wird sogar von „Rettung“ der Oper Beethoven's durch die Devrient, von dem „Wunder“, das sie damit vollbracht, weil Fidelio „bis dahin nirgend durchgeschlagen habe“, gesprochen.

Dem allem ist keineswegs so. In den ersten drei Vorstellungen im Nov. 1805 begriff das Publicum in Wien allerdings die Oper noch wenig; allein dieses Publicum bestand zumeist aus französischem Militär, der musicalische Adel hatte die Residenz verlassen, und die Bevölkerung war nicht gestimmt, ins Theater zu gehen. Ueber die zweite Wiederaufnahme (im März 1806) berichtet bereits die Allg. Musik-Zeitung von 1806, S. 460: „Das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen.“

Aber vollends 1814, nachdem Beethoven nach seiner eigenen Angabe „die Oper vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert“ (A. Schindler, I., 126), dann die Aufführungen (die erste den 23. Mai) selbst mit Festigkeit leitete, „war der Beifall gross und stieg mit jeder Vorstellung; die siebente wurde Beethoven zum Vortheile statt eines Honorars überlassen.“ (Treitschke im Orpheus, Taschenbuch für 1841 von Aug. Schmidt in Wien; Allg. Musik-Zeitung von 1814.) Und nun hören wir noch A. Schindler, I., S. 125:

„Von den Sängern ist mit jener Anerkennung zu sprechen, die ihnen von Beethoven selber zu Theil geworden. Ihnen zunächst verdankt der Meister die Rettung seines Werkes. Der Wahrheit die Ehre: niemals wieder wirkten in diesem Werke so classisch geschulte Sänger im Vereine, wie in den Vorstellungen von 1814, weder auf der wiener Hofbühne, noch auf anderen. Die gewaltige Milder-Hauptmann, damals im Zenith ihres Ruhmes stehend, ist wohl dem gesammten musicalischen

Deutschland bekannt; ausserhalb Wien aber gar nicht bekannt sind Michael Vogel (Pizarro) und Weinmüller (Rocco), zwei vollendete Künstler. Selbst der Italiener Radichi (Florestan) war für die Partie durch Stimme, Methode und Gestalt wie geschaffen, obwohl das Deutsch etwas radebrechend.— Leider sollte der Schöpfer des unsterblichen Werkes die Freude daran nicht lange geniesen: denn die Milder (die 1809 ein glänzendes Engagement für Paris, das ihr Napoleon in Schönbrunn angeboten, ausschlug) nahm einen lebenslänglichen Contract in Berlin an; ihre Rolle im Fidelio entsprechend zu besetzen, blieb fortan eine Unmöglichkeit, und blieb die Oper wieder von 1815 bis 1822 liegen.“

Was Herr von Wolzogen aus den „Erinnerungen“ von Claire Glümer über die erste Aufführung mit der Devrient im November 1822 in Bezug auf Beethoven mittheilt, hält auch keine historische Prüfung aus, nur kann man in diesen „Erinnerungen“ niemals genau unterscheiden, wer phantasirt und ausschmückt, Wilhelmine selbst oder Claire. Beethoven hat in der Probe nur die Ouverture (in E-dur) und die Nr. 1, das Duett zwischen Marcelline und Jacquino, zu dirigiren versucht; bei der Stelle des Pochens am Thor kamen Orchester und Sänger zwei Mal heraus, worauf der unglückliche Beethoven aufsprang und nach Hause rannte. Die erschütternde Scene und ihre Folgen sind bei A. Schindler, II., 10, nachzulesen; nach diesen ist es nicht wahrscheinlich, dass er damals einer Vorstellung seiner Oper beigewohnt hat.

Doch begleiten wir jetzt die Milder nach Berlin. Es ist nicht wohl möglich, dass Herr von Wolzogen diese Sängerin jemals als Leonore gesehen hat, sonst würde ihn die Erinnerung an ihren Fidelio zurückgehalten haben, die eines musicalischen Kritikers unwürdige Phrase niederzuschreiben: „Mit dem blossen Erscheinen der Schröder war die bequeme (S. 53), angebetete Matrone schon aus dem Felde geschlagen (S. 77).“ Doch es kommt uns hier nicht darauf an, Vergleiche der Schröder mit der Milder (für die Cherubini seine Faniska und Beethoven seinen Fidelio geschrieben hatte), noch mit Nanette Schechner, Louise Köster, Louise Meyer, Johanna Wagner und anderen Leonoren anzustellen. Wir wollen nur constatiren, dass von 1816 an Fidelio in Berlin zu den Zug-Opern und Beethoven zu den „angebeteten“ Componisten gehörte, sieben Jahre lang, ehe die Schröder dort zum ersten Male aufrat. Wenn Wolzogen eine höchst schale Kritik der Vossischen Zeitung von 1823 (die z. B. den ersten Choral in Graun's Tod Jesu und Em. Bach's geistliches Lied: „Was soll ich ängstlich klagen“, als Maassstab für die Beurtheilung von Leonorens Tönen auf: „Ich hab' auf Gott und Recht Vertrauen“, empfiehlt!!) zu Gunsten seiner Hypo-

these anführt (S. 53), so können wir dagegen als Augenzeugen des berliner Enthusiasmus während der Jahre 1816 bis 1822 auftreten.

Allein mit allem diesem ist dem Ruhme der Schröder noch nicht genug geschehen: auch die Musik des Fidelio war bis zur Schröder tadelnswerth und ist es auch grösstentheils noch — nach dem Biographen der Schröder. „Die unläugbaren Schwächen der Musik, ihre Unsangbarkeit, der Umstand, dass die vielgestaltige Sprache des Orchesters die Cantilene des Sängers fast durchgehends lähmt, deckt und erwürgt (!), alle jene Merkmale des dem Reize der Menschenstimme eigensinnig den Rücken kehrenden (?) Giganten, der nur Instrumente singen zu lassen verstehen wollte (??), wurden, ehe Wilhelmine S. kam, in Deutschland noch überall bei ihrem rechten Namen genannt und eben so unverhohlen getadelt, wie dies die gediegenen und unparteiischen Kunstrichter des Auslandes, ein Scudo und Chorley, heute mit vollem Rechte noch thun.“ (!!)

Nun, da hört wirklich Alles auf; wir denn auch.

Aus Frankfurt am Main.

(Ein verwünschtes Qui pro quo.)

An die letzte Quartett-Sitzung von Straus und Ge nossen am 6. Februar knüpft sich eine eben so absonderliche als auch charakterisirende Thatsache, die, weil sich darin zugleich die strafende Nemesis für unzählige aus Leichtsinn und Schwatzhaftigkeit verübte Sünden in Sachen der Kunstkritik erkennen lässt, weiteren Kreisen bekannt zu werden verdient. Der Held des Stückes ist Herr Alex. Malibran, der phrasenreiche Kritiker im Journal de Francfort (seit Kurzem „L'Europe“ betitelt), der, zum Glück für Deutschland, seine kunstrichterlichen Ergiessungen in französischer Sprache schreibt, denn wären sie deutsch zu lesen, nimmermehr wäre die politische Einigung zwischen Süden und Norden zu erstreben, auch der Handelsvertrag mit Frankreich käme niemals zu Stande.

Der Fall ist in Kürze folgender. Das Programm der fünften Quartett-Sitzung enthielt an zweiter Stelle Beethoven's Quartett in Cis-moll, Op. 131. Die Anwesenheit des geschickten Flöten-Virtuosen, Mr. de Vroye, veranlasste jedoch Herrn Straus, anstatt dieses Quartetts die hier noch unbekannte Beethoven'sche Serenade für Flöte, Violine und Viola, Op. 25, zu Gehör zu bringen, und das Cis-moll-Quartett erst in der sechsten und letzten Sitzung an Stelle des früher für diese angesetzten Quartetts in B-dur von Fr. Schubert folgen zu lassen. Oeffentliche Anzeigen und auch das am letzten Abend vertheilte Pro-

gramm (*a.* Quartett von Mendelssohn in *E-moll*, *b.* Quartett von Beethoven in *Cis-moll* und *c.* Quintett von Mozart in *D-dur*) haben das Publicum von dieser Abänderung benachrichtigt. Die Kritiker in den Localblättern haben den Beweis geliefert, dass sie wirklich Beethoven, nicht Schubert gehört. Nicht so der Kritiker in der „Europe“: dieser hat in Beethoven's *Cis-moll-Quartett* Schubert's *B-dur-Quartett* gehört und mit Keulen drauf losgeschlagen. Hier folgt das Malibran'sche Kunststück aus dem genannten Blatte vom 18. Februar in getreuer Uebersetzung:

„Das Quartett von Schubert, das sich durch eine der monotonsten Einleitungen von der Welt ankündigt, hat es vergebens auf Originalität durch neue Effecte abgesehen. Höchst arm an Melodieen, wechselt es alle Augenblicke die Tonart, zeigt überall Mangel an Logik und Einheit, und bringt es im Ganzen überhaupt zu nichts Anderem, als seltsam, barock und zerstückt zu sein.“

„Wenn Mozart auf solche ermüdende Seiten voll Noten folgt, so nimmt ihn die Seele, die sich glücklich fühlt, endlich einmal Musik zu hören, mit doppelter Begeisterung auf und berauscht sich mit innigem Behagen in seinen göttlichen Tönen. Vorher hörte man einen Componisten, der nach Phrasen sucht, sich wie ein Besessener in trockenen, dünnen Reflexionen abquält, dreht und windet, um sein Werk zu einem Labyrinth, zu einem Chaos zu machen (!). Jetzt aber hat man einen von jenen erhabenen Dichtern vor sich, für welche die Musik ein Bedürfniss, eine Nothwendigkeit, eine zweite Natur ist. Man merkt nicht, dass er je etwas gesucht hat; nein, sein Gedanke quillt mit solcher Kraft, solcher Ursprünglichkeit, so viel Reiz und Consequenz in den Ideen hervor, dass Alles der Begeisterung entsprungen scheint. Das vorhergehende Werk trug die Spuren einer sauern und mühsamen Arbeit; dieses hier hütet sich wohl, dergleichen ahnen zu lassen. Der Eine hat bloss Talent, das der Mensch durch Mühe und Arbeit erringt (!), der Andere besitzt Genie, das Gott allein verleiht.“

Erwägt man, dass das Quartett in *Cis-moll* sich unter den letzten Schöpfungen des grossen Meisters fast in allen sechs Sätzen durch musterhafte Klarheit und lebhafte Charakteristik hervorhut; bringt man noch die fast durchgehends hellen und auch scharfen Kreuztonarten dieses Werkes mit den weichen Tonarten in Vergleich, in denen sich das Schubert'sche Quartett in *B-dur* ausspricht, so erweiset sich das kritische Product des Herrn Malibran als ein *Non plus ultra* musicalisch-wissenschaftlicher Unkenntniß und kritischer Liederlichkeit, oder Herr M. wolle erklären, dass er sich mit dieser jüngsten Effusion einen Fastnachtsjux gemacht habe. Der durch eine lange Reihe

von Grossthaten in Sachen der musicalischen Kritik bekannte C. G. hat vor wenig Jahren in der Didaskalia eine ausführliche Kritik über ein Concert geliefert, das gar nicht Statt gefunden. Es fragt sich, welches von beiden Kunststücken das preiswürdigere sei, das von dem deutschen, oder das nun von dem französischen Kunstrichter vorgelegte?

Herr Malibran verkündete in der „Europe“ vom 4. December dem musicalischen Universum, dass er demnächst sich auf Reisen begeben und alle grossen Städte Deutschlands mit seinem Besuche beeihren werde. Es dürfte den respectiven Vorständen der verschiedenen Musik-Institute wohl anzurathen sein, unserem Kritikus von allen Werken die Partitur vorzulegen, damit er in seiner Hallucination nicht gar noch Herrn Rubinstein für Beethoven halte und denselben nochmals mit seinen kritischen Keulenschlägen tractire — nach oben gegebenem Muster. Solche Schuld werden sich die Herren zu Köln, Berlin, Leipzig, Wien u. s. w. doch nicht aufzubürden wollen *). S.

Kirchenmusik-Streit.

(Vergl. Nr. 8.)

Wir haben in der vorigen Nummer Notiz von der Aufregung genommen, welche die Aufforderung, die Frauenstimmen und die Instrumental-Musik aus der katholischen Kirche zu verbannen, in Aachen hervorgerufen hat; wir haben es gethan, weil dieses Beginnen für die Kunst die grosse Gefahr in sich trägt, eine der erhabensten Gattungen musicalischer Composition durch kirchliche Aechtung dem schaffenden Genius fortan zu verschliessen und die darin vorhandenen Meisterwerke um ihre eigentliche Bestimmung zu bringen. Denn diese gänzlich dem fressenden Staube der Archive zu allmählicher Vernichtung, die sie als Werke des musicalischen Teufels verdienen, anheim zu geben, dürfte doch etwas schwerer fallen, als die Retrospectiven denken und, wenn sie consequent sein wollen, wünschen müssen.

Aus einer Beilage zu Nr. 53 von Kaatzer's „Echo der Gegenwart“, einem aachener Blatte, dem gewiss Niemand antikirchliche Tendenzen vorwerfen wird, ersehen wir, dass das vor einiger Zeit in Köln abgehaltene Pro-

*) Auch Rellstab soll einmal die Kritik einer Opern-Vorstellung, welche wegen plötzlicher Hindernisse mit einer anderen vertauscht wurde, in der Vossischen Zeitung haben abdrucken lassen, weil er glaubte, sie habe Statt gefunden, selbst aber gar nicht im Theater gewesen war. Das ist aber alles nichts gegen die oben constatirte Blamage! Hoffentlich wird „Europa“ einsehen, dass Herr M. sich unmöglich gemacht hat.

vincial-Concil beschlossen hat: „dass die Frauen vom Kirchengesange ausgeschlossen sein sollen“. Gegen diesen Beschluss wendet sich in der gedachten Nummer ein Aufsatz von A. H. Körner, welcher nachweist, dass die Frauen zweifelsohne in den ersten Jahrhunderten an dem Gesange in der Kirche Theil nahmen, und dass bei der später auf wissenschaftliche Spitze getriebenen contrapunktischen Entwicklung der Kirchenmusik nur technische, nicht aber kirchliche Gründe ihren Rücktritt veranlasst haben, bis sie durch den Umschwung der geselligen Verhältnisse und die Verbreitung der neueren Tonkunst bis in die häuslichen Kreise in den letzten Jahrhunderten wieder zur Kirchenmusik herangezogen worden seien, deren Ausführung ohne dieselben bei den heutzutage gesteigerten Anforderungen an den Gesang garnicht mehr möglich sei, man möge nun Palestrina oder Mozart aufführen.

„Es konnte nicht anders sein“ — sagt der Verfasser am Schlusse seines Aufsatzes — „als dass die Kunst alle in ihrer Sphäre liegenden Mittel ergreifen musste; sie erfasst, erhebt und veredelt dieselben. Glaubt man, dass die musicalische Kunst in der letzten Zeit ihre wahre kirchliche Richtung verloren, so führe man sie auf ihre rechte Bahn zurück, aber man beraube sie darum nicht der natürlichen, zu ihrer Darstellung nöthigen Mittel; denn nur im freien, aber auf ihren himmlischen Zweck gerichteten Gebrauch der ihrer Natur nach ihr zukommenden Mittel und Glieder, kann die Kunst gedeihen und fortleben!“

„Von unserer neueren Musik steht es fest, dass es unmöglich ist, sie ohne Frauenstimmen vollendet zu Gehör zu bringen. Der Grund, abgesehen von der verschiedenen Klangfarbe, ist der, dass es eine Unmöglichkeit ist, eine grosse Anzahl Knaben in so kurzer Zeit zum wahren Verständnisse und richtigen Vortrage der Musikstücke auszubilden. Beginnt man den musicalischen Unterricht schon mit dem siebenten Jahre, was doch gewiss zu früh ist, so ist es nicht möglich, dass sie vor dem zehnten Jahre eine hinreichende musicalische Kenntniss und hinreichende Fertigkeit für all die auszuführenden Musikstücke haben können. Gesetzt, der Knabe habe dies nun wirklich mit dem zehnten Jahre erlangt, und finge auch an, die in der Musik herrschenden Gefühle richtig zu erfassen, so verlangt der richtige Ausdruck zur Uebung gewiss wieder zwei bis drei Jahre, bis wo die Knabenstimme bricht und zu Grunde geht. Man wird also immer von Neuem anfangen und doch die Knabenstimme nie zu einer wahren Ausbildung bringen können.“

„Hierzu kommt, dass man einen so tief gehenden Unterricht nur auf wenige Knaben anwenden kann, wo man, namentlich für Palestrina, deren doch so viele bedarf.

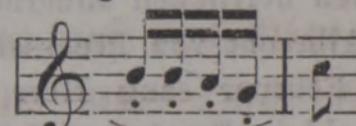
Zu Palestrina's Zeit hat man dieses erfahren, wie wir bereits gesehen, und wir sollen dasselbe Experiment jetzt wieder durchmachen! Jeder, der Palestrina kennt, weiss, wie gerade seine Compositionen, wenn sie Wirkung haben sollen, mit der vollendetsten Technik und dem feinsten Gefühle gesungen werden müssen. Bei Frauenstimmen fallen alle jene Schwierigkeiten weg.

„Als letzter Grund muss noch darauf hingewiesen werden, dass das Volk so an den gemischten Chor seit Jahrhunderten gewohnt ist, dass es ihm schwer werden wird, sich in die neue Ordnung der Dinge zu finden.“

„Wiederholen wir! — Wir finden: 1) in den ersten Jahrhunderten wurde der Frauengesang nicht beanstandet; 2) die Frauen sind nur in Folge einer vorübergehenden Bildungsstufe von der Kirche ausgeschlossen worden; 3) die Schranken, welche die Frauen vom Gesange fern hielten, sind gefallen; 4) die Frauenstimme ist das natürliche Complement zur Männerstimme; 5) die Frauen besitzen in weit höherem Maasse die zum Kirchengesange nöthigen Fähigkeiten; 6) die Frauenstimmen sind in grosser Zahl und leicht heranzuziehen.“

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die vierte Soirée für Kammermusik brachte ein neues Violin-Quartett von Ferd. Hiller in vier Sätzen: *Allegro (D-dur) non troppo*, *Intermezzo vivace*, *Andante espressivo*, *Allegro molto vivace*. Die feine Ausführung liess nichts zu wünschen übrig; über die Composition waren die Stimmen sehr getheilt: uns erschien das erste Allegro als ein schöner, durch die klar gearbeitete Verschlingung melodischer Figuren aller vier Instrumente anziehender Satz, während wir in den drei anderen, namentlich im Intermezzo und Finale, mehr geistreiche als ansprechende und fesselnde Musik zu finden vermochten. Herr F. Breunung trug die Piano-forte-Partie in Fr. Schubert's Trio in *B-dur*, Op. 99 (mit den Herren von Königslöw und A. Schmit), vortrefflich vor und erntete einen ungewöhnlich lebhaften Beifall des vollen Saales, den sein classisches musicalisches Spiel vollkommen verdiente. Den Schluss machte der schöne Vortrag des Quartetts in *G-dur*, Op. 18 Nr. 2, von Beethoven, welcher das Auditorium ebenfalls zu lautem Applaus hinriss. Der Allegro-Zwischensatz im *Adagio cantabile* dürfte etwas zu schnell genommen worden sein; wenn er nicht als eine wunderliche Grille des Componisten erscheinen soll, so muss sein Zusammenhang mit dem Adagio und seine Entwicklung aus der

Schluss-Figur des Adagio's:  durch ein mässig

ges Allegro vermittelt werden, welches ihm den Ausdruck mehr einer zufriedenen, heiteren Stimmung im Gegensatze zu dem Ernst des Lebens, als einer übersprudelnden Lustigkeit verleiht.

Gounod's „Faust“ — wir wissen nicht, warum hier „Faust und Margarethe“ betitelt — macht immer noch volle Häuser.

F. Hiller's „Katakomben“ sind in Bremen bis jetzt zwei Mal bei überfülltem Hause gegeben und mit enthusiastischem Beifalle aufgenommen worden.

Ariadne auf Naxos. (Aus dem Deutschen Merkur von 1775.) . . . Seit dem Februar sind bei der Seiler'schen Gesellschaft eine neue komische Oper von Herrn Gotter und zwei lyrische Dramen mit Accompagnement einstudirt worden. Der „Ariadne auf Naxos“ habe ich schon gedacht, es sei mir aber vergönnt, noch ein paar Worte von der Gattung überhaupt zu sagen. Rousseau hat sie durch seinen Pygmalion veranlaßt, durch den er uns es zeigen wollte, wie die Declamation der Alten beschaffen gewesen. Allein gewiss wurden die Worte in den griechischen Trauerspielen mehr gesungen als gesprochen, und die Musik diente damals dazu, die Stimme der Schauspieler zu unterstützen, nicht aber die Empfindungen, wie hier, in den Pausen weiter auszumalen und zu verstärken. Diese neue Gattung lässt daher nur sparsam den Dialog zu, weil sobald zwei Personen sich mit einander besprechen, die Ideen fortströmen und die Handlung zu rasch fortrückt. Der Sujets werden also auch sehr wenige sein, die sich auf diese Art behandeln lassen. Ariadne ist vielleicht eines der glücklichsten, die man dazu finden kann. Die Leidenschaft ist nicht vom Anfange in vollem Ausbruche, sie steigt nach und nach, und die Handlung schliesst malerisch und rührend mit dem Herabstürzen der Ariadne ins Meer. Herr Brandes fand die Geschichte vom Herrn v. Gerstenberg schon bearbeitet, aber Cantate und Drama sind sehr verschieden. Herr Brandes hat auf diesen Unterschied Rücksicht genommen, aber vielleicht doch nicht genug. Man erfährt zu wenig von den Ursachen, wesswegen Theseus dem Verlangen der Griechen seine Neigung opfert. Die Klagen der Ariadne sind ein wenig zu lang und verfallen zu sehr in den Ton der Elegie. Sie würden vielleicht ermüden, wenn der Componist, Herr Capell-Director Benda, nicht den glücklichen Einfall gehabt hätte, ein Violin-Solo dazu zu setzen, und wenn dieses von seinem Sohne nicht so meisterlich gespielt würde. — Medea ist das zweite in dieser Gattung. Die erste Vorstellung geschah zu Leipzig am 2. Mai. Madame Seiler erschöpfte, oder wie die Franzosen sagen: deployerte in diesem Stücke ihre ganze Kunst in Declamation und Pantomime. Herr Benda hat auch zu diesem Stücke die Accompanements gesetzt, die von Kennern und Liebhabern der Musik ganz vortrefflich gefunden werden.

Berlin. Der königliche Hof-Musikhändler G. Bock beging am 27. Januar sein fünfundzwanzigjähriges Geschäfts-Jubiläum und hatte sich an diesem Tage vielseitiger Aufmerksamkeiten aus militärischen und künstlerischen Kreisen zu erfreuen. Der Commandant des Invalidenhauses, General-Lieutenant v. Maliszewsky, überreichte dem Jubilar mit seinem Glückwunsche ein Schreiben Sr. K. Hoheit des Kronprinzen. Im Namen der Berliner Künstler überreichte der königliche Capellmeister Dorn dem Jubilar eine geschmackvoll ausgeführte Gratulations-Adresse. Das Personal der Handlung brachte als Festgabe einen von einer Adresse begleiteten silbernen Tafel-Aufsatz mit der Inschrift der Geschäftsgenossen vom Jahre 1838 an.

Der Musik-Director W. Wieprecht in Berlin feierte am 2. d. Mts. den fünfundzwanzigsten Jahrestag seiner Ernennung zum Director der gesammten Musikchöre des Gardekorps und hatte sich grosser Auszeichnungen zu erfreuen. Die Musikmeister der Armee überreichten ihm einen herrlichen silbernen Pocal; ein gleiches Geschenk hatte Prinz Albrecht von Preussen entsandt.

Freitag den 13. Februar sang Herr Theodor Wachtel im Opernhaus den Arnold in Rossini's „Tell“. Der berühmte Künstler hat seine Verbindlichkeiten in Kassel endlich glücklich gelöst und sich somit die Pforten aller Bühnen wieder eröffnet. Sein Arnold hatte den mächtigsten Erfolg. Herr Wachtel wird zunächst in der „Favorite“, dann in den „Hugenotten“ und im „Prophet“ singen. Es ist die Rede davon, ihn hier zu engagiren.

In Kroll's Theater hat die neue Oper „Die Fischer von Catania“ von dem Componisten der beliebten Oper „Das Glöcklein des Ere-

miten“ einen schlechten Erfolg gehabt. Doch trifft die Schuld nicht die mitunter sehr hübsche, ansprechende Musik, sondern das höchst langweilige Libretto.

Danzig. Herr Niemann, hannover'scher Hof-Opernsänger, der zu einigen Gast-Vorstellungen auf der hiesigen Bühne engagirt ist, begann dieses Gastspiel mit der Darstellung des Joseph in der Oper „Joseph in Aegypten“ von Méhul. Die Romanze „Ich war Jüngling noch an Jahren“ wurde vom Publicum mit ungetheiltem Beifalle aufgenommen, der sich im weiteren Verlaufe, bis zum Ensemble im dritten Acte, wo Herr Niemann so recht seine Stimmittel entwickelte, fortwährend steigerte. Auch das Spiel liess den echten Künstler erkennen.

Herr Karl Caffieri, vom Hoftheater zu Wiesbaden, einer der besten Tenöre, welche die musicalische Welt jetzt besitzt, ist für die Saison der italiänischen Oper am Coventgarden-Theater zu London engagirt.

Braunschweig. Hier ging Julius Benedict's Oper „Die Rose von Erin“ (*Lily of Kilarney*) zum ersten Male über die deutsche Bühne, eine Oper, die sich bekanntlich in London durchgreifender und andauernder Erfolge zu erfreuen gehabt hat. Demnächst soll dieselbe in Hamburg und Stuttgart zur Aufführung kommen.

Ankündigungen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Neue Folge, redigirt von **S. Bagge.**

Erscheint seit Neujahr. — Wöchentlich (Mittwochs) eine Nummer von mindestens 1 Bogen Gross-Quart. — Abonnements-Preis 5 $\frac{1}{3}$ Thaler für den Jahrgang, vierteljährlich mit 1 $\frac{1}{3}$ Thaler voraus zu bezahlen. — Zu beziehen durch alle Postämter, Buch- und Musicalienhandlungen. — Probenummern stehen zu Dienst.

Leipzig, 7. Februar 1863.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:

Ostermorgen.

Gedicht von Geibel für achtstimmigen Männerchor mit willkürlicher Begleitung von Blas-Instrumenten

von

H. M. Schletterer.

Op. 2.

Partitur und Stimmen 1 $\frac{1}{2}$ Thlr. Stimmen einzeln 2 $\frac{1}{2}$ Ngr.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

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.

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.

*) Vgl. „Die Instrumental-Musik zum Drama“ in Nr. 6.